الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري- قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم الترجمة
مدرسة الدكتوراه

رقم التسجيل:.....
الرقم التسلسلي:.....

ترجمة الإيقاع إلى اللغة الفرنسية
السجع في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجا
-دراسة تحليلية و نقدية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالبة:
هيفاء آيت زيان

إشراف الدكتور:
عمّار ويس

لجنة المناقشة:

1- الأستاذ الدكتور: حسن كاتب	جامعة قسنطينة	رئيسا
2-الأستاذ الدكتور: عمّار ويس	جامعة قسنطينة	مشرفا و مقررا
3-الأستاذ الدكتور: مختار محمصاجي	جامعة الجزائر	عضوا مناقشا
4-الأستاذ الدكتور: فرحات معمري	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2010/2009

هذا من فضل ربّي

إهداء

إلى من كانوا دوما بجانبي وقت الحاجة إليهم:

أمي و أبي الغاليين

أختي العزيزة

إلى كل أصدقائي و أحبائي...

شكر و عرفان

أشكر كل من ساعدني على إتمام هذه المذكرة، و كل من ساندني معنويا حتى يرى هذا العمل المتواضع النور.

و أوجه شكري الخاص إلى الأستاذ المشرف الدكتور **عمّار ويس** الذي لم يأل جهدا لتصويب أخطائي و إسداء النصائح القيمة لي، و تخصيص وقته لمساعدتي لتكتمل معالم هذه المذكرة.

كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث المتواضع.

مقدمة:

لا ريب أن الترجمة كانت و ما زالت الوسيلة المثلى للتواصل بين الشعوب بتعريفها بمختلف الحضارات و الثقافات. و لعلّ أكثر ما يعكس هذه الثقافات و ما يبين خصوصيات لغاتها أدبها. فلكلّ أدب سماته التي تميّزه عن غيره من الآداب سواء كان شعرا أم نثرا، و لكل شعب فنون أدبية محلية تشكل ذخيرته الثقافية.

تلك هي حال المقامات في الأدب العربي حيث ساهمت في إثراء المكتبة العربية، و لم تعرف نظيرها الكثير من الآداب. وإن لم تخل في الأدب الفارسي و التركي و العبري.

تنتمي المقامة إلى الأدب القديم الرفيع الذي ترك أثره في تاريخ الأدب العربي لرقيه و تعبيره عمّا جادت به قريحة العرب في العصر العباسي. فالمقامات في لغتها آية في الجمال و الإبداع اللغويين و تجسيد لكنوز اللغة العربية.

لذلك ارتأيت أن أقوم بدراسة الترجمة التي قام بها المستشرقان الفرنسيان **ريجيس بلاشير Régis Blachère** و **بيار ماسنو Pierre Masnou** لأحد أهم الأساليب اللغوية التي تكوّن بنية هذا اللون الأدبي في مجموعة من مقامات **بديع الزمان الهمذاني** إلى اللغة الفرنسية، باتباع منهج تحليلي و نقدي أحاول عبره الإحاطة بكلّ ما لترجمة هذا النوع من النصوص و نقل الجانب البلاغي فيه من صعوبات و مشاكل من خلال دراسة و تحليل العناصر المتعلقة بأهم أسلوب لغوي يميز المقامة و هو أسلوب النثر المقفى أو السجع و الإيقاع الموسيقي الذي يحققه و ما يقابله في الفرنسية، مع الرجوع إلى آراء أهم

المنظرين حول عملية نقل مميزاته الصوتية و الجمالية و مشاكل ترجمته، لأنتقل في الفصل التطبيقي إلى تحليل و نقد ترجمة أهم المقاطع المسجوعة في بعض المقامات التي تتجسد فيها بعض المشاكل و العوائق التي تحول دون النقل الأمين لهذه الظاهرة البلاغية. مع الإشارة إلى أنني لن أتناول إلا الجانب النثري من هذه المقامات، لا الشعري الذي لا تخلو منه، و الذي يتطلب دراسة منفردة.

تمتاز بعض الفنون الأدبية النثرية بموسيقى داخلية تولّدها بعض العناصر اللغوية و الأسلوبية أهمها المحسّنات البديعية، فتُحقِّق الإيقاع الذي تعتمد عليه إجمالا.

و تعدّ المقامة من الفنون الأدبية التي يعتقد البعض أنها أُلِّفت لغاية أساسية، و هي إظهار الكاتب لمهاراته اللغوية و مواهبه الإبداعية و قدرته على التحكم في أسرار اللغة. و هذا أبرز ما جاءت لأجله مقامات **بديع الزمان الهمذاني**. فالشكل إذن هو العامل الأهم الذي يميز المقامة عن غيرها، أكثر من المضمون.

و لمّا كان الكثير من الدراسات تعنى بمدى كون الترجمات وفية لمضامين النصوص و نقلها الدقيق للرسالة المراد إيصالها، أردت أن يكون موضوع بحثي حول الشكل الذي يتطلب هو الآخر أمانة كبيرة في النقل، على الأقل فيما يتعلق بأنواع النصوص التي تنفرد عن غيرها من خلال القالب الذي تولد فيه. و السجع (و غيره من ألوان البديع) ظاهرة بلاغية ساهمت بشكل كبير في بناء المقامة جاعلة منها فنا فريدا من نوعه.

و ممّا زاد من اهتمامي بهذا الموضوع إيمان البعض أمثال **لعنتري الفول** بشبه استحالة ترجمة الإيقاع أدبيا، خاصة عندما يتعلق الأمر بترجمة المقامات إلى اللغة الفرنسية، بحجة أن هذه الأخيرة لا تحبذ الأصوات المتكررة.

كما انتابني فضول لمعرفة كيفية تعامل المترجميْن مع مسألة التعريف بهذا الأدب. هل قدما للأدب الفرنسي فنا أدبيا جديدا، و عرّفا به بما يحمله من خصوصيات و جمالية، مثلما فعل **أنطوان غالان Antoine Galland** عندما ترجم ألف ليلة و ليلة مدخلا بذلك الرومانسية إلى الأدب الأوروبي؟ أم أنهما اتخذا موقفا سلبيا من المقامة و أسهما في تشويهها كما نجد ذلك مثلا في ترجمة رباعيات الخيام إلى اللغة الإنجليزية على يد **فيتزجيرالد Fitzgerald** التي يعتبرها **آربيري Arberry** "تفكيرا استعماريا إزاء الأدب الشرقي".

لكن الحافز الأقوى الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع قلة الدراسات حول ترجمة المقامات إلى اللغة الفرنسية. و تجدر الإشارة هنا إلى أن مقامات **الهمذاني** ترجمت إلى اللغة الإنجليزية على يد **بريندرغاست Prendergast** و صدرت عام 1915. و قد وردت بعض التعليقات عنها في كتاب **Encyclopedia of Literary Translation into English** في دراسة حول ترجمة المقامات إلى اللغة الإنجليزية، حيث أدرجت ضمن الترجمات الحرفية التي قامت باستصفاء بعض المقاطع من المقامات و لكنها وفقت نوعا ما في إظهار الطريقة التي تحكم بها **الهمذاني** في المقامة.

كما تعرض **لعنتري الفول Lantri Elfoul** في فصل من فصول كتابه **Traductologie Littérature Comparée** إلى المشاكل الصوتية في الترجمة بين العربية و الفرنسية، مشيرا إلى الفروق الأساسية بين اللغتين، و إلى ظاهرتي الإيقاع الذي يطبع اللغة العربية و النغمة التي تقابله في اللغة الفرنسية، كما أدرج صعوبة ترجمة السجع إلى اللغة الفرنسية.

و هناك دراسة قام بها **مرتضى غازي سيدعمروف** تحمل عنوان: **"عن ترجمة المحسنات اللغوية في مقامات الحريري إلى اللغة الروسية"**، تناول فيها كيفية نقل هذه الظواهر البلاغية التي تطبع نوع المقامة إلى لغة تختلف تماما عن اللغة العربية كاللغة الروسية.

و قد كانت الدراستان الأخيرتان خير معين لي في دراستي التحليلية كما النقدية لما قدّمتاه من شروح حول التباينات الكبيرة بين اللغة العربية و اللغات الأوروبية فيما يخص الأساليب اللغوية و حتى الميول و الأذواق الشخصية الأدبية، فكانت لي رؤية أوضح للموقف الذي تتبناه اللغة الفرنسية مثلا عند ترجمة هذا النوع من النصوص الأدبية.

إنّ القالب الذي جاءت فيه المقامات فريد من نوعه، يقوم على الإيقاع الموسيقي الذي يجسده السجع خاصة، مما يجعله فنا قائما بذاته، يختلف تمام الاختلاف عن باقي فنون الأدب العربي النثرية. و لمّا كانت المقامة فنا مميزا، قلما عرفته الآداب الأخرى، أردت أن ينصب اهتمامي حول مدى توفيق المترجمين الفرنسيين في إظهار هذه الخاصية الإيقاعية في اللغة الفرنسية، من خلال ترجمة السجع، لا سيما أن الفرنسية تفتقر لهذا النوع الأدبي، أي المقامة.

لا بد من التذكير أن الأدب الفرنسي لا يخلو من الإيقاع **rythme**، فهو ملازم لأي عمل أدبي، وضروري لخلق الانسجام و التناسق في الكتابة. بيد أن العوامل التي يقوم عليها الإيقاع الفرنسي تختلف عن تلك التي تحقق الإيقاع العربي في بعض النصوص التي تنتمي إلى النثر المقفى، و ذلك شأن المقامات. كما أن الظواهر الصوتية الفرنسية التي يمكن اعتبارها سجعا لا تكافئ تماما السجع العربي. فالسجع في العربية يكمن في تكرار الحرف الأخير أو أواخر الفواصل في الكلمات لكن ما يقابله في الفرنسية يكمن في تكرار صوت واحد في عدة كلمات متقاربة بغض النظر عما إذا كانت الأصوات الموالية لهذا الصوت مشابهة أم لا بالنسبة للأسلوب المسمى بـ **assonance** مثلا و أن الظاهرة التي تكرر أواخر الفواصل في الفرنسية هي **la rime** القافية.

فهل أولى المترجمان اهتماما كافيا بالشكل في أثناء ترجمتهما لبعض مقامات **الهمذاني**، أم أنهما اكتفيا بترجمة وفية لمضمونها؟ هل اتبعا الحرفية في نقل جماليتها، أي في نقل السجع الذي يمثل الشكل الخارجي للمقامة؟ هل كانا مخلصين للحرف و لخصائص النص الشكلية؟ هل ترجما السجع العربي بأساليب صوتية فرنسية مشابهة أم بالقافية؟ هل سعيا إلى أن يحس القارئ الفرنسي حين يقرأ المقامة مترجمة أنها فن متميز مختلف عن سائر الفنون أم لا؟ هل أخذ المترجمان بعين الاعتبار أن ما يجعل المقامة مقامة هو البديع الذي كتبت به أم أنهما وقعا في واحد من الإجراءات التشويهية التي تطرق إليها **برمان** و هو "**تدمير الإيقاع**" **Destruction des rythmes**؟

هل كان لموسيقى المقامة الداخلية في اللغة الفرنسية الإيقاع نفسه الموجود في اللغة العربية، أي ذلك القائم على السجع؟

من خلال الإشكالية التي يدور حولها هذا البحث، سعيت إلى الإحاطة ببعض الصعوبات التي تعرض لها المترجمان عند ترجمتهما لهذا النوع من النصوص النثرية الفريدة من نوعها من حيث بنيتها النصية. ففي بعض المقامات مثلا، نجد أن السجع العربي، غائب تقريبا في المقامة كلّها باللغة الفرنسية، و أن الترجمة اكتفت بنقل المعنى. هل ذلك عائد إلى تعذر حتمي و استحالة وجود مقابل فرنسي يؤدي وظيفة المعنى و الشكل معا؟ أم أن الأمر يتعلق بقلة مجهود مقصودة، خشية صدم شعور القارئ الفرنسي و جعله ينفر من المقامة، نظرا لكون اللغة الفرنسية لا تميل كثيرا إلى الزخرف و تكرار الأصوات في الكلام؟ حيث نجد أن السجع، و إن قل، قد تحقق في بعض المواقع باللجوء إلى القافية الفرنسية كما في:

"...والفرزدق أمتن صخرا و أكثر فخرا." ص20

« Mais Farazdaq est d'une plus solide substance et d'une plus large jactance. » p 61

هل ترجع قلة استعمال السجع إلى فكر ازدرائي اتجاه المقامة خاصة و الأدب العربي عامة، و تصغير من قيمته الفنية بعدم التعريف به؟

إنني أتطلع إلى أن يكون هذا البحث المتواضع بمثابة حافز لدارسين آخرين يجعلهم يلتفتون إلى هذا الجانب الشكلي و البلاغي و الأسلوبي الذي لم يلق العناية الكافية في

حقل الترجمة. ولقد باشرت بالتسجيل في هذا الموضوع في شهر مارس 2009، و عمدت إثرها إلى البحث عن الكتب المتخصصة و المجلات والمعاجم و القواميس الكفيلة بمساعدتي على إنجاز دراستي و إثرائها. و أذكر من ضمن هذه المراجع: "**جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع**" **للسيد أحمد الهاشمي**، و "**الترجمة الأدبية- مشاكل و حلول**" **لإنعام بيوض**، بالإضافة إلى كتاب "**تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**" **لأنيس مقدسي**.

كما أذكر كتاب **أنطوان برمان**:

«La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain»

وكتاب **هنري ميشونيك**:

« Poétique du traduire »

هذا إلى جانب كتاب **كاترينا رايس**:

«La critique des traductions, ses possibilités et ses limites »

و قد وضعت خطة لمذكرتي تشمل ثلاثة فصول نظرية و فصل تطبيقي، حيث سأقوم في الفصل الأول بالتعريف بالمقامة العربية و بخصوصياتها و مكانتها في الثقافات غير العربية و اللغات التي ترجمت إليها لمحاولة معرفة الصدى الذي تلقاه خارج المحيط الذي نشأت في كنفه و مدى تقبل ثقافة الفرنسي لها. الشيء الذي قد يساعدني في رسم صورة صحيحة نوعا ما عن الطريقة التي تتعامل بها اللغة الفرنسية في ترجمتها لهيكل المقامة الخارجي الذي يجسده النثر المقفى و الذي خصصت له مجالا منفردا في مذكرتي،

حيث أتناول في الفصل الثاني بالدراسة كل ما يتعلق بظاهرة السجع و ما يكافئها في اللغة الفرنسية و مدى استعمالها في الأدب الفرنسي إضافة إلى المشاكل التي تعترض سبيل ترجمتها استنادا لآراء بعض العلماء و المنظرين لأنتقل فيما بعد إلى الفصل الثالث الذي أسعى من خلاله تبيان مدى صعوبة تحقيق الإيقاع في الترجمة، و بالأخص إيقاع السجع، بعد أن أحيط قليلا بماهيته و تجلياته في اللغتين العربية و الفرنسية.

أما الفصل الرابع و الأخير، فأقوم فيه بتحليل و نقد ترجمة أبرز المقاطع المسجوعة في بعض مقامات الهمذاني على ضوء ما سأحلله في الفصول النظرية الأولى.

لا بد أن أشير إلى مدى تقديري للدور المهم والفاعل الذي أسهم به الأستاذ المشرف من أجل إتمام هذه الدراسة التي آمل أن يكون لها وزنها ضمن الدراسات الأخرى و أن توجه عناية الباحثين إلى التعرض لترجمة الأدب العربي القديم.

الفصل الأول

المقامة العربية و ترجمتها في اللغات الأخرى

تمهيد:

شكل الأدب حقلا واسعا من النشاط الإبداعي استرعى اهتمام الترجمة لما يحتويه من خصائص و مظاهر عديدة من شأنها التعريف بعادات الأمم و ثقافاتها و طبائعها و لغاتها، فتثري كل واحدة منها غيرها بالأخذ منها و التأثير فيها. لذلك فإن ترجمة الأعمال الأدبية تتيح التعريف بمختلف الأجناس الأدبية التي تميز لغة ما عن غيرها، كما تقدم الترجمة صورة عن خصوصية اللغات و ميول كل منها إلى لون أدبي دون غيره.

سأحاول في هذا الفصل أن أنظر في واحد من الأجناس الأدبية التي برع فيها العرب و انفردوا بها عن غيرهم، فكان له الفضل في إثراء مخزونهم الثقافي و إعطاء صورة راقية عن أدبهم، ألا وهو المقامة. حيث سأقوم بالإحاطة بماهية المقامة و بأهم الثقافات التي ألفت في هذا اللون الأدبي من غير العربية، لمعرفة مدى أهميته عند الشعوب الأخرى، وأنتقل فيما بعد إلى ما أنجز من ترجمات له خاصة إلى اللغة الفرنسية التي لا تمتلك له نظيرا، و ما يصاحب ذلك من صعوبات.

و يجدر قبل ذلك الحديث عن الترجمة الأدبية عموما و المشاكل التي تعترض سبيل المترجم الأدبي عند تعامله مع النصوص الأدبية و الشعرية منها خاصة أو بالأحرى المقفاة.

- **الترجمة الأدبية:**

أفتتح حديثي عن الترجمة الأدبية برأي لأحد أعلام الترجمة، أعني به **هنري ميشونيك Henri Meschonnic**[1] الذي يقول في تعريفها:

«...La traduction est un prolongement inévitable de la littérature. Ainsi la littérature demande des comptes à la traduction...»[2]

"... لمّا كانت الترجمة امتدادا للأدب فإنها محل مساءلة منه..."[3]

انطلاقا من فهمي لهذا القول، فإنه لا يمكن الحديث عن الترجمة أو الأدب بعزل أحدهما عن الآخر، فلطالما لازمت عملية الترجمة ما أنتجه العقل البشري من أعمال أدبية اقتضت الضرورة توسيع نطاقها و نفوذها إلى أكبر عدد ممكن من الثقافات.

لن أتعرض في مذكرتي بالتفصيل إلى مراحل تطور الترجمة الأدبية، لأن ما يهمني هي العراقيل و الصعوبات التي تعترض المترجم في نقل الأعمال الأدبية دون سواها كما يهمني ما زخرت به الثقافتان العربية و الفرنسية من مؤلفات أدبية، سواء أكانت نثرية أم شعرية، و مدى تأثر إحداهما بالأخرى عبر ما أُنجز من ترجمات لأدبهما.

ظهرت الحاجة لترجمة الأدب لما يحويه من معالم تعكس معتقدات أمة ما من الأمم و ثقافتها. إلا أن بعض أنواع النصوص، كالمؤلفات الشعرية مثلا، تستمد قيمتها الفنية من الشكل الذي تولد فيه و الذي يسهم في خلق جماليتها. و هنا تكمن الصعوبة في نقل

[1] عالم لسانيات و شاعر و مترجم فرنسي، ولد بباريس عام 1932.اشتهر بترجمته للتوراة و له عدد من الترجمات والدواوين الشعرية.

[2] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p82

[3] ترجمة ذاتية

الأعمال التي يكون فيها المعنى مرتبطا ارتباطا وثيقا بالشكل. و في هذا الشأن تقول **جويل رضوان Joëlle Redouane** مؤكدة صعوبة الأمر:

« **La difficulté de marier harmonieusement la précision linguistique et la liberté artistique stimule le traducteur tout en le désespérant de pouvoir respecter le rapport entre le contenu et la forme.** »[1]

"إن صعوبة المزاوجة بين الدقة اللغوية و الحرية الفنية تحفز المترجم على احترام العلاقة بين المحتوى و الشكل مع يأسه من ذلك."[2]

تنفرد الترجمة الأدبية عن غيرها من الترجمات بأن على المترجم أن يؤدي دور المبدع إلى جانب دوره المألوف المتمثل في النقل الأمين و الوفي للرسالة المراد إيصالها؛ إذ يجد المترجم الأدبي نفسه مسؤولا عن إنتاج ترجمة تحترم الأسلوب الذي كُتب به الأصل، بغية التوفيق في خلق الانطباع الفني الجمالي الذي يُحدثه الشكل مع المحتوى في نفس قارئ الأعمال الأدبية.

أستحضر هنا قول المترجم **ألبرت بنسوسان Albert Bensoussan** عن الإبداع في الترجمة حيث يبدي رأيه قائلا:

« **Nous somme loin, en effet, de la conception archaïque de la traduction comme simple calque de l'original. La traduction ne saurait être une imitation ou un décalque, elle est une autre création, une transposition qui a ses propres règles...**»[3]

[1] Redouane, Joëlle, La traductologie, Science et philosophie de la traduction, Office des Publications Universitaires, 1985, p176, 177

[2] ترجمة ذاتية

[3] Bensoussan, Albert, J'avoue que j'ai trahi : essai libre sur la traduction, L'Harmattan, 2005, p69

"و بالفعل، بَعُدَ بنا عهد النظر إلى الترجمة على أنها مجرد نحل للأصل. فلا يمكن أن تكون الترجمة تقليدا أو استشفافا، بل هي إعادة خلق للنص الأصل و استبدال له قوانينه الخاصة..."[1]

توكيدا لما ذهب إليه صاحب القول الآنف ذكره فإنه إذا كانت عملية الإبداع و احترام الأسلوب تخص ترجمة المؤلفات الأدبية عموما، فإنها تزداد أهمية عندما يتعلق الأمر بترجمة الشعر أو النثر المقفى الذي يشكل مجال بحثي.

يعد الشعر أكثر وجوه الأدب صعوبة للترجمة، فالقافية التي تميز الشعر هي التي تُكسِب القصيدة معناها و تضفي عليها طابعا فنيا جماليا يجعل اللغة في أرقى مستوياتها، لذلك شكلت ترجمة الشعر تحديا كبيرا للمترجم و تطلبت منه حرصا شديدا على أن يكون أمينا للمضمون و الشكل الذي آثر ناظم القصيدة أن تولد فيه. تقول **ماغدالينا نووتنا Magdalena Nowotna** في رأي لها عن ترجمة الشعر:

« ...les langues ont des universaux, il est donc universellement possible de traduire (Claude Hagège), à condition de respecter les langues, leur enracinement dans la pensée, et de faire confiance à l'auteur même dans ses bizarreries car la poésie se nourrit de ce qui est différent pour mieux nous séduire, pour faire passer un message dans cette prodigieuse multitude de manifestations humaines. »[2]

"...تشترك اللغات في ما يسمى بالكليات، مما يجعل الترجمة الكونية أمرا ممكنا (كلود حجاج)،خاصة إذا ما احترم المترجم خصوصية اللغات و تجذرها في الفكر، و أبقى على لغة الكاتب الأصلي مهما كانت غريبة. فالمتعة الحقيقية تتأتى من تلك الأعمال

[1] ترجمة ذاتية

[2] Nowotna, Magdalena, D'une langue à l'autre- Essai sur la traduction littéraire, Aux lieux d'être, 2005, p9

الشعرية التي تتشبع بكل ما هو مختلف عنها كي تمرر رسالة ما ضمن هذا الحشد من التجليات البشرية."[1]

فالأسلوب الذي يصوغ به الكاتب عمله الأدبي عامل أساسي و مهم في الوظيفة التعبيرية للنص الأدبي، و لا بد أن يأخذه المترجم في الحسبان عند قيامه بالترجمة، حيث تضفي الخصائص الشكلية للأعمال الأدبية التي تُصَنَّف ضمن النصوص التعبيرية أثرا فنيا فريدا و مميزا يطبعها و يشكل جماليتها، و لا بد من المترجم من تحقيق أثر مشابه في اللغة الهدف.[2]

قد يشكل الإبداع الذي يجب أن يصاحب عملية الترجمة في مجال الأدب حجر عثرة أمام المترجم. و لذلك، عليه أن يمتلك حسا فنيا و قدرة فائقة على الكتابة المبدعة ليصوغ ترجمته في الحلّة نفسها التي ميّزت الأصل و ليولّد أسلوب و إيقاع النص الأدبي الأصلي.

لإنجاح هذه المهمة، يجب أن يكون المترجمون أنفسهم مبدعين في المجال الذي يترجمون فيه، كأن يكونوا شعراء مثلا ليقوموا بترجمة أفضل للشعر، مثلما يعتقده المنظر هنري ميشونيك Henri Meschonnic. و في هذا الاتجاه تذهب إيناس أوزيكي ديبري Inès Oseki-Dépré فتقول في هذا الصدد:

«La traduction de la poésie est en général, (...) le fait des poètes, et ce pour la raison que poètes et poètes traducteurs ont en commun, peut-on supposer, un certain rapport avec le langage.»[3]

[1] ترجمة ذاتية

[2] Reiss, Katharina, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, trad C. Boquet, Artois Presse Université, 2002, p 49

[3] Oseki-Dépré, Inês, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, p80

"عادة ما يتولى الشعراء ترجمة الشعر، و نفترض أن ذلك راجع إلى كون الشعراء و الشعراء المترجمين ينسجون علاقة ما مع اللغة."[1]

تبين آراء المنظرين التي ذكرتها الأهمية القصوى التي يجب أن يوليها المترجم للشكل، لا للمضمون فحسب، عند تعامله مع النص الأدبي. فلا يعقل أن نترجم مثلا عملا لـ **جبران خليل جبران** دون الأخذ بالأسلوب الذي كتب به و احترام صور البيان و ألوان البديع التي تُلبس الكلمات معناها، مما يعطي الترجمة فعالية و حرصا على الجمع بين نقل المحتوى و الوفاء للشكل.

و من بين الترجمات التي حرصت كل الحرص على إنتاج عمل إبداعي وفيّ للشكل الأصلي، تلك التي قام بها **سليمان البستاني** لإلياذة **هوميروس** اليونانية،[2] فقد كانت ترجمته شعرا و كانت على قدر من الفنية و الإبداع فاق الأصل كما اعتقد البعض.[3]

يقول **هنري ميشونيك** في هذا السياق:

« Si on accepte que le poème soit remplacé par l'énoncé de ce qu'il dit seulement, à quoi il ne se réduit pas, c'est que les critères de la traduction littéraire sont alors plus lâches que ceux de la traduction technique-scientifique.»[4]

"لا يمكن الاكتفاء باستبدال قصيدة شعرية بمجرد نص حرفي لما تقوله، فهي أساسا لا تقتصر عليه. و إلا فستصبح المعايير التي تحكم الترجمة الأدبية أقل صرامة من تلك التي تحكم الترجمة التقنية و العلمية."[5]

---

[1] ترجمة ذاتية

[2] صدرت الترجمة عام 1904 و قد استغرق تعريبها مدة 20 سنة. و جاءت الترجمة في شكل شعر عمودي ضم أحد عشر ألف بيت، إضافة إلى الكثير من الشروح التي اعتبرها البستاني عنصرا مهما من أجل إفهام القارئ العربي. كما نجد في العمل المترجم تقديما تعرض فيه الناقل لأهم الصعوبات التي تخللت عملية الترجمة خاصة على مستوى الألفاظ التي لا مقابل لها في العربية إلى جانب صعوبة التقاء الحروف بين اللغتين. و تحدث المترجم أيضا في هذا التقديم عن طريقته في النقل و التي تفادى فيها الألفاظ الغريبة مركزا بذلك على ذوقه الخاص و الذوق العربي آنذاك.

[3] نسيمة عيلان، إشكالية ترجمة النص الأدبي، في: مجلة التواصل، عدد4، جامعة عنابة 1999، ص75

[4] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p83

[5] ترجمة ذاتية

فلا يمكن التعامل مع الأعمال الأدبية الفنية في أثناء ترجمتها بالصورة نفسها عند التعامل مع النصوص العلمية التي لا تؤدي وظيفة تعبيرية مثل النصوص الأدبية. و إن كانت القصيدة الشعرية أو الكتابة النثرية الفنية تحمل بطبيعة الحال معنى و محتوى معين، فإن الأجدر عند ترجمتها إعطاء الأولوية لخلق الأثر الفني و إلا تتجرد هذه الأعمال من خصوصياتها الشكلية التي تمثل أسلوب الكاتب،[1] و لا يمكن إذا الاكتفاء بترجمة محتواها كما عبر عن ذلك **ميشونيك**، لأنها لا تعتمد أساسا عليه بقدر ما تعتمد على جماليتها و صياغتها الفنية.

عند الحديث عن عنصر الإبداع و الوفاء للشكل الخارجي لأي عمل أدبي، تجدر الإشارة إلى ضرورة ابتعاد هذه العملية عن العشوائية التي تقع في التعقيد و التكلف مما يبعدها كثيرا عن الأصل، و هذا ما لم يحبذه البعض في ترجمة **البستاني** نفسها، إذ يعيبون عليه التعقيد في ترجمته.[2]

ضمن هذا السياق الذي يتناول الترجمة الأدبية، يقول **أنطوان برمان Antoine Berman**:

« **...la traduction des œuvres se doit d'être *fidèle* à son original, ce qui signifie nécessairement : à la *lettre*, à la *texture* de celui-ci. La fidélité à la *lettre* ou à la *texture* n'implique aucun littéralisme primaire, et admet plutôt mille formes subtiles de transformation.**»[3]

[1] Reiss, Katharina, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, trad C. Boquet, Artois Presse Université, 2002, p 54

[2] نسيمة عيلان، إشكالية ترجمة النص الأدبي، في: مجلة التواصل، عدد4، جامعة عنابة 1999، ص76

[3] Berman, Antoine, Traduction spécialisée et traduction littéraire, in : La traduction littéraire, scientifique et technique, Ed La Tilu, p14

"...يجب أن تكون ترجمة الأعمال الأدبية وفية للأصل، و هذا ما يعني بالضرورة أن تكون وفية للشكل و لنسيج النص الأصلي. و لا يعني الوفاء للشكل و لنسيج النص أية حرفية تبسيطية و ساذجة، بل يتضمن بالأحرى عدة صور من التحويل الدقيق و المعقد."[1]

يتحتم بذلك على المترجم الأدبي تقمص شخصية مؤلف النص الأصلي و تأدية دور المترجم –بكل ما يتطلبه من وفاء للأصل- و دور المؤلف الجديد في لغة أخرى في الوقت نفسه، كما يقول **غي لوكلير Guy Leclerc**: "**واجب مترجم الشعر و مهمته، نظم الشعر.**"[2]

لقد كان لترجمة الأعمال الأدبية في مختلف اللغات الفضل الكبير في التعريف بالألوان الأدبية المتعددة و النهل منها و ظهور البعض منها في لغات لم تكن تعهدها من ذي قبل. كما هو الحال مثلا بالنسبة لأحد الأجناس الأدبية التي لم يعرفها العرب إلا بعد احتكاكهم بالغرب و ترجمتهم لأعمالهم، و هو القصة القصيرة كما يشير إلى ذلك **عبد الكريم ناصيف** قائلا:

"لقد ترجمت أعمال غي دي موباسان، كما ترجم سومرست موم و أوسكار وايلد، كالدويل، غوغول، تشيخوف و غيرهم و غيرهم، و قد ترك ذلك آثاره مباشرة على حركة التأليف الحديثة، إذ سرعان ما ظهر كتاب مجلون في ميدان القصة القصيرة ربما كان ألمعهم و أهمهم محمود تيمور، يحي حقي، مواهب الكيالي، علي خلقي، الميلودي شغموم، بن جلون...الخ ثم طوروا هذا الفن إلى درجة أصبح بإمكاننا اليوم أن نقول: إن هناك فنا أدبيا قائما بذاته هو فن القصة القصيرة."[3]

---

[1] ترجمة ذاتية

[2] Leclerc, Guy, Quand la forme fait (le) sens pour l'un… et l'autre ? in : Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation, Cahiers Champollion, 2002, p241 ترجمة ذاتية

[3] عبد الكريم ناصيف، الترجمة، أهميتها و دورها في تطوير الأجناس الأدبية، مجلة الآداب العالمية، العدد132، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007، www.awu-dam.net

كما أسهمت ترجمات شعر **بودلير** مثلا في نشأة الشعر الحديث كما ذهب إلى ذلك **عبد الكريم ناصيف** بقوله: "**... نشأت القصيدة النثرية التي لا علاقة لها بالشعر الذي كان يعرفه الأدب العربي...**"[1]

و قد كان لترجمات الأدب العربي كذلك الفضل في ظهور بعض الأجناس الأدبية و التأثير الواضح في الأدب الفرنسي عموما. إذ يعتقد البعض أن فن المقامة مثلا هو الذي سمح بظهور الفن الروائي و بنشأة **قصص الشطار** **le roman picaresque**[2] في الأدب الأوروبي.

كما تجدر الإشارة إلى ترجمة ألف ليلة و ليلة التي عرّف بها **أنطوان غالان** **Antoine Galland** التي أثرّت بدورها كثيرا في الآداب الأوروبية.

و من الأجناس الأدبية الأخرى التي نشأت في فرنسا "**الفابولا**" **la fable** و التي كان لترجمة **ابن المقفع** العربية لكتاب كليلة و دمنة الفارسي الفضل الكبير في إرساء قواعدها.[3] لكن بعض الروايات تشير إلى أن كتّاب الفابولا على غرار **لافونتين** **La Fontaine** قد تأثروا بتلك التي اختص فيها الإغريقي **إيزوبوس** **Esope** و التي تأثر بها العرب كذلك كما يشير إليه **غوستاف لوبون** **Gustave Le Bon** في قوله:

« Le plus célèbre des fabulistes est le légendaire Lokman (...) La ressemblance de ses apologues avec ceux d'Esope

---

[1] عبد الكريم ناصيف، الترجمة، أهميتها و دورها في تطوير الأجناس الأدبية، مجلة الآداب العالمية، العدد132، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007، www.awu-dam.net

[2] سمى أيضا بالرواية البيكاريسكية. و هو جنس أدبي ظهر في إسبانيا في القرن 16، لكنه عرف بعد ذلك في كل من فرنسا و ألمانيا و انجلترا و أمريكا. يصور هذا النوع من القصص شخصية مضاد البطل أو **البيكارو** الذي ينتمي إلى الطبقة الكادحة فيحاول التمرد على الجوع و الفقر منتهجا لذلك كل الحيل و سبل الغش و الخداع. و يروي البيكارو تجاربه و مغامراته بصيغة المتكلم المفرد فيما يشبه السيرة الذاتية، و عادة ما تكون هذه القصة ذات أبعاد نقدية و هجائية ساخرة من المجتمع. و أول ما كتب في هذا الجنس الأدبي رواية La Vida de Lazarillo de Tormes سنة 1554.

[3] حنان عثمان، أشجار الأدب الغربية... شرقية البذرة،2001 http://www.islamonline.net/arabic/arts/2001/04/article22.shtml

semble indiquer qu'ils furent empruntés à cet auteur ou au moins qu'ils dérivent d'une source commune. » [1]

"يعد لقمان أشهر مؤلفي الفابولا (...) و يحمل التشابه الموجود بين كل من أمثاله و أمثال إيزوبوس على الاعتقاد بأنه تم أخذها من هذا الأخير أو على الأقل أنها نابعة من المصدر نفسه." [2]

كما يعتقد البعض أن انتشار قصص الحب العفيف و الفروسية في أوروبا ناتج عن التأثر بالأدب العربي من خلال أعمال بعض الكتّاب كـ**الأصفهاني** و **ابن حزم** في كتابيهما **الزهرة** و **طوق الحمامة** فنشأ أدب مماثل في أوروبا في النصف الثاني من القرن الثاني عشر يسمى بـ **le roman courtois** و كذلك شعر الغزل الراقي الذي استمده الأدب الفرنسي من الشعر العربي في الأندلس، و اختص به الشعراء الفرنسيون المسمون بـ**التروبادور** **les troubadours**.[3]

[1] Le Bon, Gustave, La civilisation des Arabes, SNED, Alg, 1969, p 356

[2] ترجمة ذاتية

[3] حنان عثمان، أشجار الأدب الغربية... شرقية البذرة،2001
http://www.islamonline.net/arabic/arts/2001/04/article22.shtml

1- تعريف المقامة و خصائصها:

1- 1- تعريف المقامة:

- **المقامة لغة:**

هي المصدر الميمي لـ (قام) و جذرها (قوم) و جمعها (مقامات).

جاء في **لسان العرب**[1]:

المَقامة بالفتح: المجلس و الجماعة من الناس... وأما المَقامُ والمُقامُ فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القِيام، لأَنك إذا جعلته من قام يَقُوم فمفتوح، وإن جعلته من قام يُقِيمُ فَمضْموم، فإن الفعل إذا جاوز الثلاثة فالموضع مضموم الميم، لأَنه مُشَبَّه ببنات الأَربعة نحو دَحْرَجَ وهذا مُدَحْرَجُنا. وقوله تعالى: لا مقَامَ لكم، أي لا موضع لكم... وقوله عزَّ وجل: كم تركوا من جنات وعيون وزُروع ومَقام كَريم؛ قيل: المَقامُ الكريم هو المِنْبَر، وقيل: المنزلة الحسَنة.

فالمقامة إذن هي المجلس الذي يتحدث فيه الناس و يتسامرون أين "يقومون" في مجلس أدبي لإلقاء خطبة.

كانت المقامة في الجاهلية تعني المجلس و النادي و الجماعة من الناس كما في قول **زهير بن أبي سلمى**:

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص224.

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل

و قول لبيد بن ربيعة:

ومقامةٍ غُلْبِ الرقاب كأنهم جِنٌّ لدى باب الحصير قيام[1]

كما تعني المقامة الأحدوثة من الكلام و موطن الإقامة.[2] **و تعني المنزلة الرفيعة كما في قوله تعالى:﴿عَسَى أَن يَّبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا﴾.**[3]

و تدّل كذلك على المنزل و المسكن و مكان الإقامة،[4] **كما في الآيتين الكريمتين:**

﴿وَ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمُ ءَايَاتُنَا بَيِّنَاتٍ قَالَ الذِينَ كَفَرُوا لِلذِينَ ءَامَنُوا أَيُّ الفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَ أَحْسَنُ نَدِيًّا﴾.[5]

﴿إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَ مُقَامًا﴾.[6]

كانت هذه أهم الدلالات اللغوية للمقامة، و فيما يلي تعريفها الاصطلاحي.

- **المقامة اصطلاحا:**

هي حديث يشبه القصة القصيرة، يصور غالبا حياة التسول و الشحاذة أو ما يسمى بالكدية، على لسان راو يقص المغامرات الوهمية لبطل وهمي أو مكدّ يتسم بالحيلة وسرعة

---

[1] فيكتور الكك، بديعات الزمان، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، آذار 1961، ص 43

[2] رابح العوبي، المقامة البغدادية، تقديم و شرح و تحليل، ط1، مطبعة سيبوس، عنابة، جوان 2005، ص 17

[3] سورة الإسراء، القرآن الكريم ،الآية79، رواية ورش عن نافع، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،وحدة الرغاية، الجزائر، 1998: المقامة البغدادية، تقديم و شرح و تحليل، رابح العوبي، ط1، مطبعة سيبوس، عنابة، جوان 2005، ص18

[4] القرآن الكريم و بالهامش، زبدة التفسير من فتح القدير، محمد سليمان عبد الله الأشقر، ط1، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، الكويت، 1985، ص 403، 478

[5] سورة مريم، القرآن الكريم، الآية 73، رواية ورش عن نافع، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1998

[6] سورة الفرقان، القرآن الكريم، الآية 66، ، رواية ورش عن نافع، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1998

البديهة و الفكاهة. كما تشتمل المقامة على مواعظ و حكم أخلاقية، وهي مرآة عاكسة لعصرها.[1]

نشأت المقامة على يد بديع الزمان الهمذاني في ظل تدهور و انحطاط سياسي عرفه العصر العباسي آنذاك و تحديدا في القرن العاشر ميلادي، و يعتقد **ريجيس بلاشير Régis Blachère** أن جذور المقامة تعود إلى الحياة الاجتماعية لطبقة الأغنياء في القرن العاشر أين كانت تعقد مجالس أو "محاضرات" يتجاذب فيها المجتمعون أطراف الحديث، و يخوضون في الأدب و الفلسفة و النحو في أغلب الأحيان، مما كان يستدعي مواهب حفظ و نبوغ و فطنة و بلاغة من المتكلم.[2]

فالمقامة تنتمي إلى آداب النوادي و تختص بمجموعات معينة من المثقفين، و هذه ميزة أساسية في الأدب العربي كما يشير إليه **أندريه ميكيل André Miquel** في قوله:

« ...la littérature arabe est une littérature de cénacle, et quelques unes au moins de ses plus grandes œuvres gardent le souvenir des circonstances où elle est née : tels le Livre des Chansons, d'Abû l-Faraj al-Içfahânî, critique littéraire en forme d'entretiens et de souvenirs, ou les célèbres « séances » (Maqâmât) de Hamadhânî, un des maîtres de la prose rythmée et assonancée. » [3]

"يعتبر الأدب العربي أدب نوادي، و تحيل أشهر الأعمال التي ميزته على الظروف التي نشأت فيها ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يعد كتاب نقد على شكل حوارات

[1] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2002، ص 8، 11، 13

[2] Al-Hamadani, Choix de Maqamat (séances) traduites de l'arabe par Régis Blachère et Pierre Masnou, Librairie Kliencksieck, Paris, 1957, p9

[3] Miquel, André, L'Islam et sa civilisation VIIe- XXe siècle, 2nde édition, Armand Colin, Paris, 1979, p 156

و ذكريات، أو المقامات الشهيرة للهمذاني، أحد رواد النثر المقفى الإيقاعي." [1]

و يرى البعض أمثال الحصري و المستشرق مرغليوث و زكي مبارك أن بديع الزمان الهمذاني قد استلهم أحاديث ابن دريد[2] **و أسلوبه المسجوع لتأليف مقاماته، إلا أن معظم الباحثين يرون أنه و إن اطلع على ما سبقه إليه غيره، فإنه رائد المقامة و لم يسبقه إليها أحد من قبل من حيث عقدتها و بطلها و غير ذلك من خصائص.**[3]

1- 2- خصائص المقامة:

تمتاز المقامة كسائر الأنواع الأدبية بخصائص تميزها و تجعلها فنا قائما بذاته يختلف عن الفنون الأدبية الأخرى، و سأعرض هنا جملة من أهم الخصائص التي تجعل من المقامة مقامة، بحسب ما انتهى إليه يسري عبد الغني عبد الله في كتابه ديوان بديع الزمان الهمذاني و ما انتهى إليه غيره ممن اهتموا بدراسة فن المقامة.[4]

- **تكثر في المقامة الأساليب المنمقة و التعبير البديع و كثرة استعمال السجع و الجناس و الطباق و شتى وجوه البلاغة. فهي فن التصنع اللفظي و العناية بجمالية اللغة أي بالشكل الخارجي.**

---

[1] ترجمة ذاتية

[2] فيكتور الكك، بديعات الزمان، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، آذار 1961، ص52

[3] مريم صاعد واقفي افوشته، المقامات، الفن العربي الأصيل،2009 http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17352

[4]- يسري عبد الغني عبد الله، ديوان بديع الزمان الهمذاني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 15

-مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2002، ص 13، 15

- Al-Hamadani, Choix de Maqamat (séances) traduites de l'arabe par Régis Blachère et Pierre Masnou, Librairie Kliencksieck, Paris, 1957, pp 30, 34, 35

- مريم صاعد واقفي افوشته، المقامات، الفن العربي الأصيل،2009 http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17352

- كما تمتاز المقامة بالحضور القوي للألفاظ و الكلمات الغريبة و النادرة و بالمزج بين الشعر و النثر، فقلما تخلو المقامة من شواهد شعرية تتخللها لتدعيم رأي ما أو من باب النكتة أو لغرض آخر. و تأتي هذه الشواهد الشعرية على لسان البطل فتكون من تأليفه أو قد تكون لشعراء معروفين يستشهد بها كما في المقامة القريضية للهمذاني.

- كما تنطوي بعض المقامات على اقتباسات من القرآن الكريم و من الحديث النبوي الشريف، بل و حتى على ألغاز.

يجرنا هذا التوصيف للمقامة إلى الحديث عن ميزة أساسية فيها و هو الوجود الحتمي لراو يروي أحداث المقامة في مجلس معين، و غالبا ما يكون الراوي قد عاش الأحداث التي يرويها، و يصور مواقف مختلفة قد مر بها في وجود بطل المقامة أو المكدي الذي يتقمص شخصيات عديدة بغية الوصول إلى أهدافه المتمثلة عادة في كسب المال، فيلجأ إلى الحيلة و يتمكن من خداع الناس بكلامه و سرعة بديهته فيستلطفهم ليستدر عاطفتهم و شفقتهم.

إضافة إلى تصوير المقامة حياة التسول و الشحاذة أو "الكدية" و التجول في البلدان، فإنها تحتوي بشكل ملفت على عنصر الفكاهة، و تتكون من عقدة أو "ملحة" تدور حولها قصة تنتهي أحيانا بمواعظ و عبر و حكم. و يختلف موضوع المقامة باختلاف عقدتها، إذ يكون فكاهيا تارة و تعليميا تارة أخرى كما قد يكون ماجنا أحيانا.

تأتي المقامة طويلة أو قصيرة و تأخذ اسمها من المكان الذي تدور فيه أحداثها كالمقامة البغدادية و الكوفية و البصرية أو من موضوعها كالمقامة القريضية و القردية و غيرها. لكن السمة الأبرز في المقامة هي الغرض من كتابتها، و هو إظهار البراعة اللغوية

و التحكم في أسرار اللغة بالإغراق في ألوان البديع و البيان و إدماج ما ندر من ألفاظ، فهي تولي اهتماما أكبر بالصياغة اللفظية و الإبداع في الشكل الخارجي أكثر من المعنى و إن لم تهمله بطبيعة الحال.

2- المقامة في العربية و في الثقافات الأخرى:

إن فن المقامة عربي النشأة و الشهرة و يشكل معلما من تاريخ الأدب العربي و يعد كنزا من كنوز الثقافة العربية. و قد اشتهر فن المقامة عند العرب و ذاع صيته في العصور العباسية، و إذا كان **بديع الزمان الهمذاني** رائد المقامة، فإنه ليس أشهر من ألّف فيها، فقد سار على نهجه بعض الكتّاب الذين ألّفوا بدورهم مقامات عديدة، عبر العصور القديمة و حتى الحديثة من الأدب العربي.

استمد الهمذاني موهبته اللغوية الكبيرة من معلمه **ابن فارس** الذي كتب مجموعة من المقامات، فكان له الفضل في نبوغ فكر الهمذاني الذي أنشأ لاحقا فن المقامة.[1] لذا، يعتبر الهمذاني أول من أنشأ فن المقامة في تاريخ الأدب العربي و أول من برع في كتابتها، إذ تنسب إليه أربعمائة مقامة، غير أن ما يعرف من مقاماته إحدى و خمسون فقط، اتسمت بالبراعة اللغوية الفائقة و الإغراق في أساليب البديع ، يروي أحداثها عيسى بن هشام و يقص مغامرات أبي الفتح الاسكندري، و كانت تشمل على تلك الخصائص التي ذكرتها آنفا و التي تجعل من الحكاية القصيرة "مقامة".

رغم أن الهمذاني هو من وضع النواة الأولى لهذا الفن الأدبي، لكن المقامات التي لقيت الحظ الأوفر من الشهرة هي تلك التي ألّفها **أبو القاسم الحريري**،[2] و هي خمسون مقامة،

---

[1] رابح العوبي، المقامة البغدادية، تقديم و شرح و تحليل، ط1، مطبعة سيبوس، عنابة، جوان 2005، ص7

[2] هو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري ولد في البصرة عام 1054 و توفي عام 1112. و هو من أكبر أدباء العرب. عرف بشدة ذكائه و فطنته و علمه الواسع. كما عرف بمقاماته الفريدة التي ذاع صيتها و أقبل العلماء على قراءتها. و هي تتميز بمتعة القص و غزارة في السجع و المحسنات البديعية، حيث يقول في مقدمة عمله:"أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول و هزله، ورقيق اللفظ و جزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب و نوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات، و محاسن الكنايات ووضعته فيها من الأمثال العربية و اللطائف الأدبية،و الأحاجي النحوية و الفتاوي اللغوية، و الرسائل المبتكرة و المواعظ المبكية، و الأضاحيك الملهية".

تأثر في كتابتها بمقامات الهمذاني، و أضاف إليها أساليب أخرى زادت من شهرتها.[1] تصور مقامات الحريري شأنها شأن مقامات الهمذاني مغامرات مكدّ فصيح ذي حيلة اسمه أبو زيد السروجي على لسان راوٍ يدعى الحارث بن همّام.

من المقامات الأخرى التي عرفها الأدب العربي، مقامات **للزمخشري** و هي خمسون مقامة جاءت لغرض تعليمي، تشمل كلها على مواعظ و حكم. كما نهج على منوال الهمذاني و الحريري عدد من المؤلفين، فنشأت مقامات **أبي نصر عبد العزيز بن عمر السعدي** و مقامات **أبي القاسم عبد الله بن ناقيا** و مقامات **الرازي** الاثنتا عشر و المقامات الزينية **لابن صقيل الجزري**، و المقامات المسيحية **لأبي العباس يحي بن سعيد بن ماري النصراني البصري** و المقامات اللزومية **لابن الاشتركوني**. و ظهرت أيضا مقامات أدبية و طبية **للإمام السيوطي**، و إن كانت أقرب شبها بالرسائل، لكنها مكتوبة بأسلوب مقفى كالمقامات، و **لابن حبيب الحلبي** مقامات جاءت في كتاب **نسيم الصبا**.[2]

مع أن المقامة كفن أدبي عرفت رواجا واسعا في الأدب العربي القديم خاصة، في العصر العباسي و ما تلاه كما ذكرنا، لكن العصر الحديث لم يخل كذلك من مقامات نالت شهرة هي الأخرى، إذ عني الكثير من الأدباء بصياغة مقامات على نهج المقامات الأصلية فحفظوها من الضياع.

---

[1] -يسري عبد الغني عبد الله، ديوان بديع الزمان الهمذاني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص24
-أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط5 ، دار العلم للملايين، سبتمبر 1974، ص 390

[2] - نصير النهر، معالم المقامات في العصر العباسي و الفترات اللاحقة،2002
http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=100453&issueno=8552
-محمد سلام، المقامة و كتابها، http://www.elazhar.com/mafaheemux/25/47.asp

من بين الذين ألفوا في فن المقامة في العصر الحديث، نذكر **حسن العطار** و **الآلوسي** و **فارس الشدياق** و **ناصيف اليازجي** و **نظير زيتون** الذي لم تشبه مقاماته المقامات الأصلية إلا من حيث استخدامه أسلوب السجع، و الدكتور **غازي مختار طليمات**[1] و **المويلحي** الذي ألف حديث عيسى بن هشام.

يتبين لنا أن المقامة لون أدبي راق طبع تاريخ الأدب العربي و ميّزه و أثّر أيّما تأثير في حركة التأليف الروائي عموما عند العرب. فالمقامة جزء من الثقافة العربية المحبة لحسن اللفظ و بديعه و هي وليدة الذوق العربي الأصيل الذي يميل إلى التباهي باللغة و التنافس على صياغة أجمل الكلمات و يولي الشكل فائق الاهتمام و العناية.

على عكس الألوان الأدبية الأخرى التي تجد متنفسا لها في مختلف الآداب و الثقافات، كالفنون الشعرية و الرواية الأدبية، فإن المقامة فن قلما برز في ثقافات غير الثقافة العربية، اللّهم إلا في الثقافات التي حاكت هذه الأخيرة بعد ترجمتها للمقامات العربية و تأثرها بها، كالعبرية و الفارسية و السريانية.

إن انتساب بعض اللغات إلى الأسرة السامية كاللغة العبرية و تشابه بعض الثقافات كالثقافة الفارسية مع الثقافة العربية هو ما يفسر قبولها لفن كالمقامة و ترحيبها به و التأليف فيه أو بالأحرى، تقليده. فنجد فن المقامة في الأدب الفارسي منذ القرن الثاني عشر، و كان أول مقلد للمقامات العربية **أبو بكر حميد الدين عمر بن محمود البلخي** الذي ألف مقاماته تأثرا بمقامات الهمذاني و الحريري، "**من حيث أسلوب الكتابة و تنظيم**

[1] نجاح حلاس، "مقامات ساخرة من عيوب سافرة" تصور تناقضات المجتمع و تفضح سلبياته،2009
http://ouruba.alwehda.gov.sy

الكتاب، و من حيث المحتوى و المضمون."[1] و من بين الكتّاب الذين برزوا كذلك في فن المقامة الفارسية، **الأميري** و **الشيخ مصلح الدين عبد الله سعدي شيرازي** المشهور بكتاب "**كولستان**".

من بين الثقافات الأخرى التي توفرت آدابها على فن المقامة، الثقافة العبرية التي اشتهر تاريخها الأدبي بمؤلفين قلّدوا فن المقامة العربية **كسليمان بن صقيل** الذي اشتهر بـ**أشر بن يهودا** و الذي يعتبره البعض أول من أدخل فن المقامة إلى الأدب العبري. لكن أشهر المقامات العبرية مقامات "**تحكموني**" **ليهودا بن شلومو الحريزي** و هي خمسون مقامة أو "**ماهبروت**" كما تسمى بالعبرية.

كذلك ألف **يوسف ابن زبارا** مقامات **شاأشويم**، و **يعقوب بن إليعازر الطليطلي** الذي ألف سنة 1233م أمثالا في شكل مقامة تسمى **ميشاليم** بغية إظهار ما للغة العبرية من إمكانيات و أنها لا تقل شأنا عن اللغة العربية.[2]

شكلت المقامة العبرية مرحلة هامة في الأدب العبري و أسهمت في إثرائه، مما جعل كثيرين يعتقدون أن المقامة العبرية قد أدّت دورا كبيرا في نشأة أدب الشطار في اسبانيا.[3] و عموما، فإن تقليد المقامة في الثقافات الأخرى ازدهر عند الأندلسيين، و حتى المقامات العبرية كانت لمؤلفين أندلسيين.

---

[1] د.ندى حسون، المقامة العربية و أثرها على الأدب الفارسي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 412، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، www.awu-dam.net

[2] Howell toy, Crawford, Bacher, Wilhelm, Jacop B. Eleazar, http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=40&letter=J&search=meshalim

[3] Meisami, Julie Scott, Starkey Paul, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume 2, Routledge, 1998, p 731

و نختم ذكر المقامات المؤلفة بلغات غير العربية بالإشارة إلى مقامات **عبديشو** رئيس أساقفة نصيبين الذي ألف بالسريانية مقامات سماها **جنة عدن**.

تلك هي الثقافات التي عرفت آدابها المقامة كلون أدبي منفرد من غير الثقافة العربية، منشأ هذا اللون و الرائدة فيه. و لا نجد أثرا معروفا للمقامة في غير تلك الثقافات، و إن وجد القليل من الأعمال المكتوبة بأسلوب النثر المقفى في مختلف ثقافات العالم، فإنه لا وجود للمقامة كفن متميز منفرد بذاته، مازج بين خصائصها الشكلية و المضمونية في الثقافات الأوروبية على سبيل المثال.

لعلّ الترجمة أهم عامل أسهم في حركة تأليف و تقليد المقامة في الثقافات غير العربية، و ذلك بعد احتكاك هذه الثقافات بالعربية و التأثر بها خاصة في الحقبة الأندلسية، التي عرفت المقامة في لغتها الأصلية أو مترجمة و راحت تحذو حذوها، و يرجع ذلك إلى طبيعة لغاتها التي تقبل فنا كالمقامة، و إلى شبهها الكبير بالثقافة العربية، على عكس الثقافات الأخرى، و بخاصة الفرنسية التي يدور حولها مجال مذكرتي، و التي و إن تَرجمت المقامة، فإنها لم تتكبد عناء تقليدها و تأليف ما يشابهها في لغتها، للاختلاف الجذري بين طبيعة اللغتين و الثقافتين.

هذا ما سوف أحاول التعرض إليه بشيء من التفصيل فيما يلي، فأحيط بما يتعلق بترجمة المقامة العربية، و المحاولات التي تجاوزت طبيعة المقامة اللغوية الصعبة لترجمتها.

3- ترجمة المقامة العربية:

لم تحظ أشهر المقامات العربية على غرار مقامات الهمذاني و الحريري بالكثير من الترجمات، و سأحاول أن أقدم في هذا العنصر نبذة عن أهم ترجمات المقامة في مختلف اللغات و في اللغات الأوروبية على وجه الخصوص، لمعرفة الصدى الذي لقيه هذا النوع من النصوص في هذه الثقافات انطلاقا من عدد الترجمات التي حظي بها.

تمهيدا للحديث عن الترجمات التي قام بها كبار المستشرقين لفن المقامة، لا بأس من الوقوف عند ترجمة كلمة **مقامة** إلى الفرنسية خاصة.

تترجم كلمة مقامة عادة إلى الفرنسية بـ **séance**، كما يحتفظ في بعض الأحيان إلى جانب ترجمتها، بالأصل العربي، فيقال **maqama** و تجمع **maqamat**.

و إذا أمعنّا النظر في التعريف الوارد في قاموس **لاروس** الفرنسي لكلمة **séance** نجد تفسيرا لاختيار هذه الكلمة ترجمة لكلمة مقامة، فنقرأ ما يلي:

Séance : nom féminin (de seoir). Réunion des membres d'une assemblée qui délibèrent ou travaillent ensemble. [1]

يقارب هذا التعريف إلى حد كبير التعريف اللغوي لكلمة مقامة في العربية، إذ أن **la séance** في الفرنسية هي اجتماع أعضاء مجلس ما كي يتداولوا أو يعملوا معا. و المقامة في العربية هي الجماعة من الناس أو المجلس الذي يتحدثون فيه.

يعلق **فيكتور الكك** على ترجمة كلمة مقامة قائلا:

[1] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s%C3%A9ance

"ترجم المستشرق سلفستر دوساسي[1] المقامة بكلمة (Séance) أي مجلس. و شاع استعمال المستشرقين لها على هذه الصورة. إلا أن اللفظة الفرنسية مقصرة عن تأدية مدلول اللفظة العربية في ملابساتها المتعددة."[2]

الملاحظ أن فيكتور الكك لم يقتنع تماما بهذه الترجمة كونها لا تحمل الشحنة الدلالية ذاتها لكلمة مقامة التي رأينا سابقا معانيها المتعددة، كما أن كلمة séance الفرنسية قد توحي بالمحاضرة فقط، خاصة في السياق الحالي، أي أن دلالتها الحديثة تبتعد نوعا ما عن الدلالة القديمة التي تحملها كلمة مقامة العربية.

من الترجمات الأخرى لكلمة مقامة، كلمة saynète و هي تشبيه أكثر منها ترجمة، لأن la saynète مسرحية هزلية قصيرة تنتمي إلى الأدب الاسباني، و لعل تقريبها من المقامة راجع إلى اشتراكهما في المضمون الفكاهي.

لم تلق المقامة كفن أدبي مستقل رواجا كبيرا في الآداب الأخرى غير العربية، و إن عرفت عدة ترجمات لها، فإنها لم تعرف إعادة ترجمات كثيرة كسائر الفنون الأدبية، و اكتفى المستشرقون بترجمة عدد قليل منها فقط، و يعود ذلك على الأرجح إلى صعوبتها و إلى استخدامها أسلوبا بلاغيا و لغة نادرة (خاصة عند الهمذاني و الحريري) غريبين عن بعض اللغات بحيث تتعذر عملية ترجمتها. و لكن ذلك لم يحل دون محاولة تجاوز هذه الصعوبات و ترجمتها إلى لغات تختلف عن العربية كل الاختلاف كما سنرى لاحقا.

---

[1] أنطوان سيلفاستر دوساسي. مؤرخ و مستشرق فرنسي، ولد عام 1758 بباريس و توفي بها عام 1838. درس اللغة العربية في مدرسة عمومية لتعليم اللغات الشرقية الحية. و قد سمح له في عام 1812 بطبع ترجمته لمقامات الحريري.

[2] فيكتور الكك، بديعات الزمان، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، آذار 1961، ص 43

إن أهم اللغات التي ترجمت إليها المقامة العربية هي تلك التي واكبت العصر الذي نشأت فيه و التي احتكت بالثقافة العربية و تواصلت معها، و هي السريانية والعبرية و الفارسية. و كانت أكثر المقامات ترجمة، مقامات الحريري لذيوع صيتها. حيث ترجمت إلى العبرية على يد **يهودا بن شلومو الحريزي**، و لم يؤلف المقامات الخاصة به إلا بعد قيامه بهذه الترجمة. كما ترجمت إلى الفارسية على يد **محمد شمس الدين** و إلى التركية و بعضها إلى الأوزبكية.[1]

اهتم الأوروبيون في عصور لاحقة بمقامات الحريري، فكانت أقدم الترجمات لها تلك التي قام بها **ليونارد شابلو Leonard Chappelow** عام 1767 تحت عنوان:

Six Assemblies or Ingenious Conversations of Learned Men among the Arabians.

كذلك ترجمت ثلاثة و أربعون مقامة للحريري إلى الألمانية في النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد **فريدريش ريكرت Friedrich Rückert** بعنوان:

Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug "تحولات أبو زيد السروجي". لكن هناك من يعتبرها اقتباسا أكثر من كونها ترجمة.

و ترجم البعض منها إلى الفرنسية على يد **سيلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy** عام 1822، و على يد المستشرق **سالومون مونك Salomon Munk**.

[1] مرتضى غازي سيدعمروف، عن ترجمة المحسنات اللغوية في مقامات الحريري إلى اللغة الروسية، مجلة جامعة الملك سعود، م16، اللغات والترجمة، 2004، http://digital.library.ksu.edu.sa/V31M240R1227.doc.

ثم جاءت ترجمة **ثيودور بريستون Theodore Preston** إلى الانجليزية عام 1850 التي سماها:

Maqama, or Rhetorical Anecdotes of al-Hariri of Basra.

و في عام 1867، ظهرت ترجمة لأولى ستة و عشرين مقامة للحريري قام بها **توماس تشينيري Thomas Chenery** و أتم ترجمة الأربع و عشرين مقامة الأخيرة **شتاينغاس F.W Steingass** عام 1898.

و تعلق **أوليف كلاس Olive Class** عن هاتين الترجمتين قائلة:

« **As regards the maqamat of al-Hariri, despite all the difficulties, there is one English translation of the highest class. It is that of Chenery, whose annotated English versions of Assemblies 1-26 of al-Hariri were published in London in 1867. Chenery's work was completed by versions of Assemblies 27-50 done by Steingass and published in London in 1898. These are accomplished, but not of the same caliber as those by Chenery.**» [1]

"**و بخصوص مقامات الحريري، و رغم كل الصعوبات، توجد لها ترجمة إنجليزية ذات جودة عالية. إنها ترجمة تشينيري و التي صدرت نسخته المزودة بالشرح لمقامات الحريري من الأولى إلى السادسة و العشرين بلندن عام 1867. و قد أُكمِل عمل تشينيري بترجمة المقامات من السابعة و العشرين إلى الخمسين قام بها شتاينغاس و صدرت بلندن عام 1898. و تعد هذه الترجمة الأخيرة مكتملة لكنها ليست بأهمية ترجمة تشينيري نفسها.**"[2]

[1] Class, Olive, Encyclopedia of Literary Translation into English, Volume 2, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, p 913

[2] ترجمة ذاتية

كما ترجمت مقامات الحريري إلى الروسية، و اقتصرت في بادئ الأمر على البعض منها فقط. و من بين من ترجمها إلى الروسية نذكر **كونوبليوف** و **خولوغوروف** و في عام 1978 ترجم **باريسوف** و **دالينينه** و **كيربيتشينكو** أربعين مقامة من مقامات الحريري.[1]

يقول **مرتضى غازي سيدعمروف** عن الترجمات الروسية عموما:

"**لقد سعى المترجمون لنقل خصائص بلاغة مقامات الحريري إلى القارئ بالروسية، وفي الوقت نفسه أخذوا بعين الاعتبار أن الحالات الطبيعية للأدب العربي في العصور الوسطى قد يكون لها في الشكل الروسي طابع غير عادي ورشاقة زائدة، وهذا قد يسبب ظهور فكرة خاطئة عند القارئ عن المقامات.**"[2]

كما ترجمت **أمينة شاه** مقامات الحريري إلى الإنجليزية و صدرت عام 1986 تحت عنوان:

The Assemblies of al-Hariri, Fifty Encounters with the Sheikh Abu Zayd of Seruj.

و قد ترجمت مقامات بديع الزمان الهمذاني هي الأخرى، و إن لم تكن كثيرة، مقارنة مع مقامات الحريري. فترجمها إلى الفرنسية **سيلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy** في عام 1827، و قد صدرت في **كتاب الأنيس المفيد للطالب المستفيد و جامع الشذور من منظوم و مأثور**

Chrestomathie arabe, ou extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers, avec une traduction française et des notes.

كما ترجمها إلى الإنجليزية **ويليام جوزيف بريندير غاست William Joseph Prendergast** عام 1915 و التي أبدت فيها **أوليف كلاس** رأيها قائلة:

---

[1] مرتضى غازي سيدعمروف، عن ترجمة المحسنات اللغوية في مقامات الحريري إلى اللغة الروسية، مجلة جامعة الملك سعود، م16، اللغات و الترجمة، 2004، http://digital.library.ksu.edu.sa/V31M240R1227.doc.

[2] المرجع نفسه

«The only (almost) complete English version of the maqamat of al-Hamadhani is that by Prendergast, published in 1915. This began its life as an Oxford B.Litt. thesis. It is literal and occasionally bowdlerized, but it gives a fair idea of al-Hamadhani's handling of the maqama».[1]

"إن الترجمة الإنجليزية الوحيدة و الكاملة تقريبا لمقامات الهمذاني هي تلك التي قام بها بريندير غاست و التي صدرت عام 1915. و قد ظهرت في بادئ الأمر كأطروحة في الأدب بجامعة أكسفورد. إنها ترجمة حرفية و منقحة أحيانا، لكنها تعطي فكرة عادلة عن طريقة استعمال الهمذاني للمقامة."[2]

كما ترجمت خمسة عشر مقامة للهمذاني إلى اللغة الفرنسية عام 1957 على يد **ريجيس بلاشير Régis Blachère** و **بيار ماسنو Pierre Masnou** بعنوان:

Al-Hamadani, Maqamat (séances) choisies et traduites de l'arabe avec une étude sur le genre.

و ترجمت مقامات الهمذاني أيضا إلى الفرنسية على يد المترجم **رينيه خوام René Khawam**، جُمِعت حديثا تحت عنوان:

Le Livre des Vagabonds-Séances d'un beau parleur impénitent.

كما ترجمت مقامات السرقسطي اللزومية إلى الإسبانية عام 1999 علي يد **د.إكناثيو فيراندو Ignacio Ferrando** بعنوان:

Las sesiones del Zaragoci : relatos picarescos (maqamat) del siglo XII, Abu t-Tahir, el Zaragozano.

[1] Class, Olive, Encyclopedia of Literary Translation into English, Volume 2, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, p 913

[2] ترجمة ذاتية

و للمترجم رأي حول ترجمته و العوائق التي تعرض لها و ما نجم عنها من نقصان في الإيقاع و فنون البلاغة في لغة مختلفة عن العربية كالإسبانية، حيث يقول:

"من طبيعة السجع التزام التوازن الصرفي بين الفقرات أو الوحدات الإيقاعية للنثر المسجوع. و لا يمكن بأي حال من الأحوال تقليد هذا الإيقاع الخاص بالأصل العربي في الترجمة لأن اللغة الإسبانية خلافا للعربية لا يعتمد نظامها الصرفي على قوالب و صيغ متساوية متجانسة من حيث عدد الحروف و ترتيبها في الكلمة (...) إن معظم جماليات الأصل العربي و ليس البعض منها فقط غير منعكسة في الترجمة الإسبانية. و النتيجة من كل ذلك أن قارئ الترجمة لا يلقى إلا قسطا قليلا من عنصر هام في فن المقامة العربية و هو النمط اللغوي الذي تعتمد عليه المقامة."[1]

و تعد ترجمة فيراندو أول ترجمة للمقامات اللزومية إلى لغة أوروبية، و كان لها الفضل في تحسين الترجمة الإنجليزية التي قام بها **جيمس مونرو James T. Monroe**.[2]

[1] د.إكناثيو فيراندو، المقامات اللزومية لأبي الطاهر السرقسطي و صدور ترجمة لها إلى اللغة الإسبانية.
http://webs.ono.com/iferrando/mda02.htm

[2] Monroe, James T, Al-Maqamat Al-Luzumiyah, by Abu L-Tahir Muhammad Ibn Yusuf Al-Tamimi Al-Sarqusti Ibn Al-Astarkuwi, Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2002, p42

خاتمة الفصل:

لم يحل خلو الأدب الفرنسي من نوع أدبي شبيه بالمقامة دون ترجمتها إلى الفرنسية رغم العوائق اللغوية الكثيرة التي قد تعترض سبيل نقلها للقارئ الفرنسي.

فالمقامة كما رأينا، فن أدبي يشكل مفخرة للعرب و ثروة أدبية ثمينة تعبّر عن الأدب العربي الراقي، و قد يكون من المؤسف عدم التعريف بأدب أسهم في إثراء المكتبة العربية و ميزها عن غيرها بلون فني لا نظير له في سائر الآداب الأخرى لولا ترجمته.

لذلك نجد المستشرقين المدركين لمكانة هذا النوع من النصوص عند العرب قد اضطلعوا بترجمة المقامة، و إن قلت المحاولات في هذا المجال لأسباب مختلفة.

و لعل أكبر عائق يقف أمام مترجم المقامة لغتها المسجوعة الإيقاعية التي تقوم عليها بشكل أساسي، أي استخدامها لأسلوب النثر المقفى الغريب إن صح القول عن ثقافة الفرنسي اللغوية.

هذا ما سأحاول دراسته في الفصل الموالي، فأحيط بمدى صعوبة ترجمة السجع العربي إلى الفرنسية بعد التعقيب على ماهية هذه الظاهرة البلاغية العربية و تجلياتها في الأدبين العربي و الفرنسي.

الفصل الثاني

ظاهرة السجع بين العربية و الفرنسية

تمهيد:

لا ريب في أن ترجمة السجع، لكونه ظاهرة لغوية عربية بامتياز، عملية شاقة تتطلب براعة و ذكاء حادين لنقله إلى لغة لا تمتلك نظيره كاللغة الفرنسية. إذ يواجه المترجم أثناء ترجمته السجع إلى الفرنسية مشاكل بلاغية بحكم غياب هذا الأخير فيها، و مشاكل أسلوبية نظرا لنفور الذوق العام الفرنسي للتقفية في النثر، فالسجع قافية النثر العربي أو الفاصلة كما يطلق عليه.

لا تميل اللغات غير العربية عموما إلى استخدام القافية في ترجمتها من اللغة العربية حتى في تعاملها مع الشعر، فما بالك بالنثر الذي يخلو من الزخرف الذي يمتاز به النثر العربي.

فهل ستتعرض ترجمة السجع شأنها شأن ترجمة الشعر لـ"لعنة الجاحظ" التي تقضي باستحالة ترجمة الشعر؟

هذا ما سأتناوله بالدراسة في الفصل الثاني من مذكرتي، حيث سأتطرق بتفصيل أكثر لترجمة الجانب البلاغي في المقامة، و الذي حال دون وجودها في الأدب الفرنسي، فأدرس أهم العوائق التي تعترض سبيل المترجم حينما يترجم السجع الذي تعتمد عليه المقامة في مجملها و الذي يشكل الجوهر البلاغي لها، و ذلك بعد تعقيبي على ماهية السجع في اللغة العربية و استعمالاته في الثقافة الفرنسية مقابلة بالثقافة العربية.

1- ماهية السجع:

- السجع لغة:

جاء في لسان العرب:[1] سَجَعَ يَسْجَعُ سَجْعاً: استوى واستقام وأَشبه بعضه بعضاً؛ قال ذو الرمة:

قَطَعْتُ بها أَرْضاً تَرَى وَجْه رَكْبها إذا ما عَلَوْها، مُكْفَأً غَيْرَ ساجِعِ

أَي جائراً غير قاصد. والسجع: الكلام المُقَفَّى، والجمع أَسجاع وأَساجِيعُ؛ وكلام مُسَجَّع. وسَجَعَ يَسْجَعُ سَجْعاً وسَجَّعَ تَسْجِيعاً: تَكَلَّم بكلام له فَواصِلُ كفواصِلِ الشِّعْر من غير وزن، وصاحبُه سَجّاعةٌ وهو من الاسْتِواءِ والاستقامةِ والاشتباهِ كأَن كل كلمة تشبه صاحبتها؛ قال ابن جني: سمي سَجْعاً لاشتباه أَواخِره وتناسب فَواصِلِه وكسَّرَه على سُجُوع، فلا أَدري أَرواه أَم ارتجله، وحكِي أَيضاً سَجَع الكلامَ فهو مسجوعٌ، وسَجَع بالشيء نطق به على هذه الهيئة. والأُسْجُوعةُ: ما سُجِعَ به. ويقال: بينهم أُسْجُوعةٌ. قال الأَزهري: ولما قضى النبي، صلى الله عليه وسلم، في جَنِينِ امرأَة ضربتها الأُخرى فَسَقَطَ مَيِّتاً بغُرّة على عاقلة الضاربة قال رجل منهم: كيف نَدِيَ من لا شَرِبَ ولا أَكل، ولا صاحَ فاستهل، ومِثْلُ دمِه يُطَلّ؟ قال، صلى الله عليه وسلم: إِياكم وسَجْعَ الكُهّان. وروي عنه، صلى الله عليه وسلم، أَنه نهى عن السَّجْعِ في الدُّعاء؛ قال الأَزهري: إِنه، صلى الله عليه وسلم، كره السَّجْعَ في الكلام والدُّعاء لمُشاكلتِه كلامَ الكهَنَة وسجْعَهم فيما يتكهنونه، فأَما فواصل الكلام المنظوم الذي لا يشاكل المُسَجَّع فهو

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص128 -129

مباح في الخطب و الرسائل (...) وسَجْعُ الحمامةِ: موالاة صوتها على طريق واحد. تقول العرب: سجَعَت الحمامة إذا دَعَتْ وطَرَّبَتْ في صوتها. وسجَعت الناقة سَجْعاً: مدّت حَنِينَها على جهة واحدة. يقال: ناقة ساجِعٌ، وسَجَعَتِ القَوْسُ كذلك؛ قال يصف قوساً:

وهْيَ، إذا أَنْبَضْتَ فيها، تَسْجَعُ تَرَنُّمُ النَّحْلِ أَباً لا يَهْجَعُ

قوله تَسْجَعُ يعني حَنِين الوَتر لإِنْباضِه؛ يقول: كأَنها تَحِنُّ حنيناً متشابهاً، وكله من الاستواء والاستقامة والاشتباه. أَبو عمرو: ناقةٌ ساجِعٌ طويلةٌ؛ قال الأَزهري: ولم أَسمع هذا لغيره. وسجَع له سَجْعاً: قصَد، وكلُّ سَجْع قَصْدٌ. والساجِعُ: القاصِدُ في سيره؛ وأَنشد بيت ذي الرمة:

قطعتُ بها أَرْضاً تَرَى وَجْه رَكْبها

البيت المتقدم. وَجْهُ رَكْبها: الوَجْهُ الذي يَؤُمُّونه؛ يقول: إِنّ السَّمُومَ قابَلَ هُبُوبُها وُجوهَ الرَّكبِ فَأَكْفَؤُوها عن مَهَبِّها اتِّقاءً لِحَرِّها. وفي الحديث: أَن أَبا بكر، رضي الله عنه، اشترى جاريةً فأَراد وطأَها فقالت: إِني حامل، فرفع ذلك إِلى رسول الله، صلى الله عليه وسلم، فقال: إِنّ أَحدكم إذا سَجَع ذلك المَسْجَعَ فليس بالخِيار على اللهِ؛ وأَمَر بردِّها، أَي سَلَكَ ذلك المَسْلَكَ. وأَصل السجْعِ: القَصْدُ المُسْتَوي على نسَقٍ واحد.

و يقال: "السجع لفظة بمعنى الغناء: يقال: سجعت الحمامة أي غنت و شدت."[1]

[1] جوزيف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، ط6، دار المشرق، بيروت، لبنان 1995 ص 291

- **السجع اصطلاحا:**

هو "توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر. و أفضله ما تساوت فقره."[1]

و"يتفق جميع البيانيين على أن أفضل السجع هو القصير الفقرات، المتساوي الفصول، و يتلوه ما كان فيه الفصل الثاني أطول من الأول طولا لا يخرج به عن حد الاعتدال."[2]

يقول جوزيف نعوم حجار:

"...وفي البديع السجع هو النثر المقفى أو المسجع أي الذي تختم عباراته بأحرف متجانسة كالقافية في الشعر. و هذا ما يقربه من الشعر على ما فيه من الإيقاع و موسيقى اللفظ."[3]

يتضح إجمالا أن السجع هو المصطلح البلاغي الذي يطلق على أسلوب النثر المقفى الكتابي و الذي سأتعرض له لاحقا.

قسم **السيد أحمد الهاشمي** السجع إلى ثلاثة أنواع:[4]

-السجع المطرف: و هو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن، و اتفقتا في التقفية. نحو قوله تعالى:﴿أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا وَ الْجِبَالَ أَوْتَادًا﴾.

-السجع المرصع: و هو ما اتفقت فيه ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرها في الوزن و التقفية، كقول الهمذاني: "إن بعد الكدر صفوا، و بعد المطر صحوا".

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ط3، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 2006، ص 432

[2] أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط5 ، دار العلم للملايين، سبتمبر 1974، ص208

[3] جوزيف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، ط6، دار المشرق، بيروت، لبنان 1995 ص 291

[4] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ط3، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر بيروت لبنان 2006، ص432،433

-السجع المتوازي: و هو ما اتفقت فيه الفقرتان في الوزن و التقفية نحو قوله تعالى: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ وَ أَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ﴾ لاختلاف سرر، و أكواب، وزنا وتقفية، و نحو قوله تعالى: ﴿وَ الْمُرْسَلاتِ عُرْفًا فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا﴾ لاختلاف المرسلات و العاصفات وزنا فقط...

يجدر التذكير بأن السجع أسلوب شاع استعماله قديما، فكان الميزة الأساسية للنثر العربي القديم. يقول **أنيس المقدسي** في هذا السياق:

"...إن صناعة السجع وصلت في العصر العباسي إلى حد عظيم من التأنق، و أصبحت في ذلك العصر، و في العصور التي تلته، الزي الإنشائي العام فسيطرت الأناقة البديعية على دواوين الإنشاء في الدول المختلفة، و أصبحت المقياس الأعلى في حلقات الأدب بل تعدت ذلك إلى التاريخ و العلم."[1]

بعدما قدمت نظرة وجيزة عن ماهية السجع، ينبغي الوقوف عند نقطة هامة، و هي مدى استعماله في الأدب الفرنسي مقارنة بالأدب العربي، و كيفية تعامل الفرنسيين مع مصطلح السجع البلاغي و ترجمته.

[1] أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط5 ، دار العلم للملايين، سبتمبر 1974، ص213

2- تجليات السجع أو النثر المقفى في العربية و الفرنسية:

تفنن العرب منذ أقدم العصور في استعمال اللغة و برعوا في خلق ضروب من الفنون الأدبية، فأجادوا منح كلمات لغتهم تلك الروح الجمالية الفنية، و تفوقوا دون شك على غيرهم من الشعوب في إثراء أدبهم بأجناس أدبية عديدة و متنوعة كان لها الفضل في تكوين مخزون أدبي غني و معتبر.

لا جرم أن أحد الألوان الأدبية التي كانت محببة أكثر لقلوب العرب، الشعر، الذي غذّى منذ الجاهلية تفكير العرب و كان جزءا متأصلا في حياتهم اليومية، فراحوا يتنافسون في نظم أجمل الأبيات و أقواها وقعا و صدى في النفوس، و أبدعوا في مختلف الأغراض الشعرية من مدح و غزل و هجاء و فخر... و التاريخ يعج بالشواهد على ذلك.

من بين أساليب الكتابة الأدبية الأخرى التي برع فيها العرب، النثر المقفى أو المسجوع غير الموزون، و هو أسلوب كتابة اشتهروا بالإكثار منه خاصة في العصر العباسي الذي شهد ولادة المقامة، التي هي بلا منازع الجنس الأدبي الأكثر تجسيدا و ترجمة للنثر المقفى.

يرجع استعمال النثر المقفى إلى عصور قديمة، و يُرَّجح أنه كان أسلوب التعبير المستخدم في العصور الجاهلية في الخطب و أقوال الكهنة، مما جعل هذا الأسلوب من الكلام ممنوعا في بدايات الإسلام.[1] و في هذا الصدد يقول **أنيس المقدسي:**

"و قد أجمعت الروايات على ذكر كهان العرب و ما كانوا ينطقون به من الأسجاع حتى إننا نجد عند بعض العلماء تحريم السجع. و يستندون في ذلك إلى حديث معروف

[1] The Maqamat of al-Hamadhani: introduction: II. Rhymed prose, http://www.sacred-texts.com/isl/mhm/mhm05.htm

و هو أن النبي قضى على رجل في الجنين بغرة عبد أو أمة، فقال الرجل يا رسول الله أأدي من لا شرب و لا أكل، و لا صاح فاستهل، و مثل ذلك يطل، فقال الرسول أسجعا كسجع الكهان."[1]

عرفت الكتابة الفنية في العصر العباسي ازدهارا للنثر المقفى و إن غالى البعض في استخدام البديع و السجع المتكلف في الخطب الدينية مثلا[2]. و من بين الذين اعتمدوا النثر المقفى أسلوبا في كتابتهم و عنوا باستخدام المحسنات البديعية و السجع خاصة، **الصاحب بن عباد** الذي اشتهر برسائله الإخوانية و الديوانية، و **بديع الزمان الهمذاني** بمقاماته، و **أبو منصور الثعالبي** بيتيمة الدهر، كما نذكر **ابن الأثير** و **العماد الأصبهاني الكاتب**، و **ابن العميد** و **القاضي الفاضل** اللذين كانا ينشغلان باللفظ أكثر من المعنى.[3] و لا يفوتنا أن نذكر كتاب ألف ليلة و ليلة و ما يمتاز به من كثرة استعمال البديع.

يمكن القول إجمالا أن الأدب العربي، القديم خاصة، غني بهذا الأسلوب الذي وجد فيه فحول الكتّاب ملاذهم فأطربوا المسامع ببديع الألفاظ و زخرفها وإيقاعها بإدماج قافية غير موزونة مختصة بالنثر، و أفلحوا في ذلك ما لم يتكلفوا كلامهم و كلما جاء هذا الأخير مسترسلا منسجما. غير أن تاريخ الأدب الفرنسي يشهد بغير ذلك، فالأدباء الفرنسيون، و إن أبدعوا في إنتاج مؤلفات و أعمال أدبية قيّمة ذات روح فنية عالية، في الشعر أو في النثر، فإنهم لم يعرفوا إلا نادرا، أسلوب كتابة كالنثر المقفى، حتى من خلال ترجماتهم.

---

[1] أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط5 ، دار العلم للملايين، سبتمبر 1974، ص 13

[2] النثر في العصر العباسي، دون مؤلف http://www.ahlabaht.com

[3] المرجع نفسه

يعتقد البعض أن المقامات أثّرت أيّما تأثير في الآداب الأوروبية بإسهامها في خلق الرواية عموما و **أدب الشطار** خاصة، أو ما يسمى بالفرنسية بـ **le roman picaresque**، كقصة **جيل بلا دي سانتيان Gil Blas De Santillane** لـ **ألان رينيه لوساج Alain-René Lesage**، المتأثرة بأدب الإسبان المتأثرين بدورهم بالمقامات العربية.[1] إلا أن ذلك التأثر اقتصر على المضمون فحسب، بتصوير واقعي لعادات و تقاليد العصر الذي يعيشون فيه، لكنه لم يطل الشكل و لم نلمس في الأدب الفرنسي عملا أدبيا شبيها بالمقامة من حيث تبنيها للنثر المقفى.

لا يقتصر الأمر في هذا المجال على المقامة فقط، فالأدب الفرنسي يكاد يخلو من أي عمل يعتمد على أسلوب النثر المقفى، و لعلّ ذلك راجع إلى الذوق الفرنسي الذي ينفر من وجود أية صورة من القافية في النثر و يعتبر ذلك حكرا على الشعر. فالنثر المقفى الذي يطرب المسامع العربية، يُحدِث على العكس اشمئزازا في نفوس الفرنسيين كما يعبّر عنه عالم النحو الفرنسي **فوجلاس Vaugelas** في القرن السابع عشر في قول له عن بعض الكتّاب الذين تجرؤوا على إدماج القافية في أعمالهم النثرية:

«... je m'étonne (...) que plusieurs de nos meilleurs écrivains qui par la douceur de leur style charment tout le monde, ne s'aperçoivent pas de la rudesse de ces rimes. Il y en a qui ne font point de difficulté de dire, par exemple, davantage le courage, etc., et de faire d'autres rimes semblables, comme s'ils n'avaient ni yeux ni oreilles pour voir en lisant, ou pour ouïr en écoutant la difformité et le mauvais son qui procède de cette négligence. »[2]

---

[1] د.عيسى الدودي، بصمات فن المقامة في السرد الأوروبي، 2007 http://www.adabfan.com/criticism/280.html

[2] Recueils d'Arts de Seconde Rhétorique, et Monuments de la Littérature Romane, p.235-236, in : Gros plan sur la rime, http://www.espacefrancais.com/topics/rime.html#6

"أتعجب (...) من أن الكثير من أفضل كتّابنا الذين يمتّعون الكل بنعومة أسلوبهم، لا ينتبهون لخشونة هذه القوافي. هناك من لا يصعب عليه القول مثلا davantage le courage و استعمال قواف أخرى مشابهة كأنه كفيف و أصم كي لا يرى حينما يقرأ أو لا يصغي للتشويه و الصوت الرديء الصادر عن هذا الإهمال."[1]

رغم أن **فوجلاس** من الذين حظروا بشدة استخدام القافية في النثر معتبرا إياها حكرا على الشعر، إلا أن الكتّاب الفرنسيين كسروا أحيانا هذه القاعدة و لجأوا إلى القافية في أعمالهم النثرية مثل **ألفريد دي فينييه Alfred de Vigny** في هذه الجملة:[2]

« ...elle se sentait bercée avec plaisir par le mouvement du navire et paraissait déjà commencer à s'endormir... »

و من التجليات النادرة للنثر المقفى في فرنسا نجد **القداس الإلهي l'office divin** باللاتينية الذي اشتهر في أوروبا عموما إلى غاية أواخر القرن الثاني عشر، و الذي كان يضم نوعا من القداس يستخدم النثر المقفى ليصبح فيما بعد ما يسمى بـ**القداس الإيقاعي.**[3]

و يمكن أن نلمس ملامح النثر المقفى في بعض الأعمال المسرحية لـ **كورناي Corneille**و **راسين Racine** و **فيكتور هيغو Victor Hugo** الذي تصنف مسرحيته **Ruy Blas** مثلا على أنها محاكاة ساخرة تستعمل النثر المقفى **la prose rimée.**[4]

و الجدير بالذكر أن القافية إجمالا ليست ظاهرة أسلوبية اختصت بها اللغات الأوروبية،

[1] ترجمة ذاتية

[2] Gros plan sur la rime, http://www.espacefrancais.com/topics/rime.html#6

[3] Rhymed prose, http://en.wikipedia.org/wiki/Rhymed_prose

[4] Ubersfeld, Anne, Ruy Blas Tome 1, Presses Univ. Franche-Comté, p 119

و لم تُستعمل سواء في الشعر أم في النثر إلا بعد الاحتكاك باللغة العربية كما يقول غوستاف لوبون:

« Il paraît démontré aujourd'hui que la rime a été empruntée par les Européens aux Arabes. » [1]

"بات من المؤكد أن الأوروبيين قد اقترضوا القافية من العرب." [2]

يتبين إذن أن القافية لا تشكل جزءا من "شخصية" الأوروبيين إن صح التعبير، فهم لم يعرفوها من قبل و استعاروها من العرب الذين كانوا يستعملونها على السليقة في أشعارهم و كتاباتهم النثرية، و هذا ما يفسر في اعتقادي نفور الكثير من الفرنسيين منها حتى في الشعر.

و قد عالج **روحي الخالدي** موضوع اقتباس اللغة الفرنسية للقافية من العرب في القرن الثالث عشر على يد شعراء التروبادور، مشيرا إلى غياب هذا الأسلوب في شعرهم من قبل، حيث يقول:

"فالذي أخذوه عن العرب بالسماع و التقليد هو علم القوافي و كانوا يستعملون قبل ذلك عوضا عن القافية ما يسمونه (اسونانس) (...) و في القرن الثالث عشر أخذ شعراء الشمال و هم التروفير ينسجون على منوال (التروبادور) و تعلموا منهم القوافي و رقة الغزل و اللحن الموسيقي (...) فتحسن الشعر الإفرنجي بإدخال القوافي العربية فيه..." [3]

هذا ما يبين بوضوح اختصاص العرب في القافية دون الفرنسيين الذين كانوا يفضلون استعمال إجراءات أسلوبية أخرى لنظم شعرهم، و قد ساعدت القافية على إضفاء موسيقى

---

[1] Le Bon, Gustave, La civilisation des Arabes, SNED, Alg, 1969, p 353

[2] ترجمة ذاتية

[3] روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و فيكتور هوكو، ط4، الاتحاد العام للكتاب و الصحفيين الفلسطينيين، دمشق، 1985، ص 126، 127

و لحنا لأشعارهم كانت تفتقر إليها من قبل. و قد أجمع الكثير من الأدباء و العلماء الفرنسيين أمثال **لويس فاردو Louis Vardot** و **الأسقف بيار دانيال هوي Pierre-Daniel Huet** منذ وقت طويل على اقتراض الأوروبيين للقافية من العرب،[1] و هذا ما يؤكد التأثير الكبير للأدب العربي في الآداب الأوروبية.

[1] Le Bon, Gustave, La civilisation des Arabes, SNED, Alg, 1969, p 353

3- مصطلح السجع في العربية و ما يقابله في الفرنسية:

ذكرت سابقا غياب السجع في اللغة الفرنسية أو بالأحرى، عدم تحبيذ استعماله، مما أدى إلى تعدد ترجمات هذا المصطلح في محاولة لإيجاد مصطلح فرنسي يكون قريبا في معناه من مصطلح السجع العربي البحت.

إن أكثر الترجمات شيوعا لمصطلح السجع هي الترجمة: **la prose rimée**. و هذه ترجمة مباشرة للنثر المقفى، أي هي شرح لكلمة سجع. تبنى عدد من المستشرقين هذه الترجمة و لعلّ أبرزهم **ريجيس بلاشير** الذي ترجم بعض المقامات و الذي آثر ترجمة السجع بـ **la prose rimée et rythmée** أي النثر المقفى الإيقاعي. و يعد **بلاشير** من أولئك المستشرقين الملمين باللغة العربية و من متقنيها و مدرسيها، فيمكننا الاعتقاد بأن اختياره لهذه الترجمة لم يكن جزافا.

نلاحظ أن الفرنسية تفتقر لمصطلح بلاغي دقيق يقابل مصطلح السجع الذي أُطلِق على أسلوب النثر المقفى، و قد ذهب البعض أمثال **أندريه ميكيل** إلى ترجمة السجع بمصطلح **assonance** أو **la prose assonancée**، و استحسن البعض هذه الأخيرة على **prose rimée**، كما نجد ذلك في قول **جوزيف نعوم حجار** في كتابه **Traité de traduction**، عندما عرّف السجع العربي باللغة الفرنسية:

«Un type de prose arabe, autrefois répandu jusqu'à la démesure, est celle que nous appelons prose « rimée » ou mieux « assonancée », qui se distingue par le retour régulier en fin de phrases, de certains sons. »[1]

[1] جوزيف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، ط6، دار المشرق، بيروت، لبنان 1995 ص 291

يمتاز هذا التعريف - إلى جانب ذكره أن السجع تكرار منتظم لبعض الأصوات في أواخر الجمل- بترجمة هذا المصطلح البلاغي العربي بـ **prose assonancée**. مما يدفعنا إلى التوقف عند مصطلح **assonance** و دلالته في اللغة الفرنسية التي تقدم له بعض مصادرها التعريف التالي:

« Une assonance est la répétition d'une même voyelle dans une phrase ou un vers. L'effet obtenu est généralement expressif ou harmonique.»[1]

"هو تكرار الصائت ذاته في جملة أو في بيت شعري. و غالبا ما يكون الأثر الناتج عن ذلك تعبيريا أو انسجاميا."[2]

و يُعرّف كذلك ببعض التفصيل:

« Homophonie de la voyelle accentuée à la fin de deux ou plusieurs vers. Répétition à la finale d'un mot d'une voyelle accentuée que l'on a déjà rencontrée à la finale d'un mot précédent. Répétition de la même voyelle accentuée à la fin de chaque vers dans une poésie. Exemple le (e) dans *belle* et *rêve*. Rime <u>imparfaite</u>, reposant seulement sur l'identité de la dernière voyelle accentuée (...) L'assonance ne portant que sur la voyelle accentuée du dernier mot est <u>distincte</u> de la rime où les consonnes qui précèdent ou suivent la voyelle accentuée sont identiques. »[3]

"هو التجانس الصوتي للصائت المنبور في نهاية بيتين شعريين أو أكثر. و هو التكرار في نهاية الكلمة لصائت منبور موجود في نهاية كلمة مسبقة. و هو تكرار الصائت المنبور نفسه في نهاية كل بيت شعري. مثال: الصائت (e) في كلمتي belle و rêve. و هو قافية <u>غير مكتملة</u>، لا تعتمد سوى على تطابق آخر صائت منبور (...) و <u>يختلف</u> تكرار الصوائت[4] الذي

[1] Vocabulaire littéraire, assonance, http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/assonance.php

[2] ترجمة ذاتية

[3] De Grève, Marcel, Assonance, 2005, http://www.flsh.unilim.fr/ditl/ASSONANCE.htm

[4] هذه هي الترجمة التي سأستعملها للمصطلح الفرنسي، انطلاقا من تعريفه الدال على تكرار و تجانس الصوائت، و سترد في مذكرتي مصطلحات شبيهة أعتقد أنها تؤدي معناه، مثل "تجانس الصوائت أو الحركات"، كما عدت في ترجمتي لبعض المصطلحات اللسانية إلى ترجمات اللسانيين بسام بركة و خولة طالب الإبراهيمي.

لا يقوم إلا على الصائت المنبور للكلمة الأخيرة عن القافية أين تتطابق الصوامت التي تسبق الصائت المنبور أو تليه." [1]

يتبين لنا أن **l'assonance** تختلف عن **la rime القافية** و يُدعِّم ذلك التعريف التالي:

« L'assonance pourrait (...) être considérée comme une rime imparfaite ou élémentaire. Elle n'exige que l'homophonie de la voyelle tonique, sans tenir compte des consonnes qui la précèdent ou qui la suivent. *Chaste* et *frappe*, par exemple, forment une assonance ; *frappe* et *nappe* forment une rime. »[2]

"يمكن اعتبار تجانس الحركات قافية غير مكتملة. فهو لا يشترط سوى التجانس الصوتي للصائت المنبور، دون أن يأخذ في الحسبان الصوامت التي تسبقه أو تليه. فتشكل كلمتا chaste و frappe مثلا تجانسا للحركات، بينما تشكل كلمتا frappe و nappe قافية."[3]

انطلاقا من التعريفات السابقة، يتضح لنا أن الظاهرة البلاغية الفرنسية التي تكافئ السجع العربي من حيث أنها تكرر أواخر الفواصل هي **la rime القافية** التي يمكن تعريفها كما يلي:

«En poésie, la rime est la répétition de sonorités identiques en fin de vers. Pour que deux vers riment, la dernière voyelle accentuée et tout ce qui suit doit se prononcer de la même manière. »[4]

"القافية في الشعر هي تكرار الأصوات نفسها في نهاية البيت الشعري. و لكي تتحقق القافية في بيتين شعريين مثلا، لابد أن ينطق الحرف الصائت المنبور و كل الحروف التي

---

[1] ترجمة ذاتية

[2] De Grève, Marcel, Assonance, 2005, http://www.flsh.unilim.fr/ditl/ASSONANCE.htm

[3] ترجمة ذاتية

[4] Vocabulaire littéraire, rime, Etudes littéraires, http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/rime.php

تليه بنفس الطريقة."[1]

و يعرف **J.Mazaleyrat** القافية على أنها :

« Homophonie entre deux ou plusieurs mots, de leur dernière voyelle tonique ainsi que de tous les phonèmes qui, éventuellement, la suivent.»[2]

"هي تجانس صوتي بين كلمتين أو أكثر من حيث الصائت المنبور و كل الفونيمات التي قد تليها."[3]

و لا تكون **l'assonance** مكافئة للسجع إلا في كونها تحقق أثرا صوتيا مسموعا في الجملة، شأنها في ذلك شأن أساليب صوتية أخرى تحقق إيقاعا صوتيا في النص مثل **تكرار أو تجانس الصوامت Allitération** حيث يقول عنهما **باتريك باكري Patrick Bacry**:

« L'assonance et l'allitération présentent toutes deux le retour, à intervalles rapprochées, de sonorités identiques (...) Il est vrai que, si l'on veut se contenter (...) de donner un certain poids à l'expression, ou de produire un effet de martèlement, on aura plutôt recours à l'allitération, ou retour d'une même sonorité consonantique. » [4]

"يمثل كلا تجانس الصوائت و الصوامت تكرار أصوات متشابهة بفترات متقاربة (...) و من المؤكد أنه إذا أردنا الاكتفاء بأن نمنح للتعبير وزنا معينا، أو بخلق أثر الدقدقة، سنلجأ إلى الجناس الصوتي، أو تكرار الصوت الصامتي ذاته."[5]

استنادا للتعريفات السابقة التي تبين بوضوح ماهية بعض الظواهر الصوتية الفرنسية و وظيفتها البلاغية، يمكن تفسير مدى تداول الترجمة **prose rimée** في

---

[1] ترجمة ذاتية

[2] Vocabulaire littéraire, rime, Etudes littéraires, http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/rime.php

[3] ترجمة ذاتية

[4] Bacry, Patrick, Les figures de style et autres procédés stylistiques, Ed Belin, 1992, pp 200, 202

[5] ترجمة ذاتية

الأوساط الفرنسية، فلا يمكن ترجمة السجع بـ **la rime** لأن هذه الأخيرة تخص الشعر دون النثر في الفرنسية، كما أن مصطلح **assonance** لا يفي تماما بدلالة السجع العربي، و بالتالي، فإن الفرنسية عجزت عن إيجاد مكافئ مباشر لمصطلح السجع و اكتفت بترجمة معناه و اللجوء إلى النقل الصوتي بإضافة كلمة **'sadj** إلى جانب **prose rimée**. فما بالك بترجمة نص مسجوع بأكمله.

4- مشاكل ترجمة السجع:

لا يحتل أسلوب السجع أو النثر المقفى في الفرنسية المكانة ذاتها في العربية التي تعده من أسباب خلق جمالية النصوص و التأثير في نفوس القراء بإطراب مسامعهم، ففي الوقت الذي يعد السجع في العربية ضربا من ضروب اللغة الراقية الرفيعة، تعتبره الفرنسية مثالا عن الغرابة و التكلف اللذين يشوهان الكتابة و يؤذيان سمع القارئ، فالأدب الفرنسي كما ذكرت آنفا، ينفر من هذا النوع من الأساليب الكتابية. و لا شك أن هذا الاختلاف في الأذواق يشكل حجر عثرة أمام المترجم الحريص على النقل الأمين لمضمون النص الأصلي و شكله.

غير أن الجدير بالذكر هو أن الفرنسية تجعل من ترجمة القافية في الشعر نفسه مهمة شاقة، قبل اعتبارها شبه مستحيلة في النثر، إذ تعد ترجمة القافية ذاتها في الفرنسية مسألة صعبة و عملية تتطلب جهدا كبيرا من المترجم لنقلها، و من الطبيعي إذا الاعتقاد أن الأمر نفسه، إن لم يكن أكثر صعوبة فيما يتعلق بترجمة السجع.

« **La mise en vers rimée est artificielle : autant elle nous ravit chez des poètes qui écrivent directement dans la langue, parce qu'elle y fait apparaître des *harmonies cachées* (...) autant dans une traduction, la rime semble contournée et forcée, et de ce fait ruine tout sentiment poétique authentique, même si elle est astucieuse. Pire, du fait même de l'astuce, elle en devient une sorte d'injure à l'original, un viol. Au contraire l'*assonance*, plus discrète, peut tenir lieu dans une traduction, de rime : elle ne force ni la langue ni le texte, mais elle témoigne de la volonté modeste du traducteur de suivre autant que possible le génie de sa propre langue sans faire du texte un prétexte à exhiber sa propre virtuosité. Elle relève donc du bon goût,**

tant que nous ne sentons pas qu'elle est cherchée pour elle-même. »[1]

"يعتبر النظم المقفى عملية متكلفة: فبقدر ما يطربنا عندما يلجأ إليه الشعراء الذين يكتبون مباشرة بلغتهم، فيبرز الانسجام الخفي (...) بقدر ما تكون القافية في الترجمة متصنعة، فتدمر بذلك كل إحساس شعري أصلي، حتى و إن لجأت إلى الحيلة. و أسوأ ما في الأمر هو أنها و بسبب تلك الحيلة ذاتها تصبح بمثابة إهانة و اعتداء على الأصل. بالمقابل، يمكن استبدال القافية في الترجمة بتجانس الحركات، و الذي يكون أكثر بساطة منها: فهو لا يتكلف في اللغة و لا في النص، بل يدل على رغبة المترجم المتواضعة في اتباع عبقرية لغته الأم قدر الإمكان دون أن يلجا إلى النص كعذر يستعمله لإبراز براعته. فينّم تجانس الحركات إذن عن الذوق السليم، ما لم يكن غاية في حد ذاته"[2]

يتبين لنا أن الفرنسية تنبذ ترجمة القافية بقافية مماثلة في الشعر بل تحبذ اللجوء إلى أساليب أخرى متأصلة في اللغة الفرنسية، و يتبنى معظم المترجمين الفرنسيين هذا الموقف عند ترجمتهم للسجع كما سنرى لاحقا.

4- 1- الاختلافات على مستوى النظام الصوتي:

تتعلق مشاكل ترجمة السجع العربي إلى الفرنسية في المقام الأول بالاختلافات الصوتية بين اللغتين العربية و الفرنسية، و انحدارهما من عائلتين لغويتين متباعدتين تماما، فالأولى تندرج ضمن اللغات السامية بينما تنتمي الثانية إلى فئة اللغات الهندوأوروبية، مما يشكل بطبيعة الحال عوائق كبرى في الترجمة بين اللغتين، منها اختلاف مخارج الأصوات بينهما، و عدد الصوائت و الصوامت، و غيرها من التباينات اللغوية الشكلية، مما يجعل ترجمة الشكل شبه مستحيلة، و يكفي أن نرى كثرة الترجمات

[1] Problèmes de traduction, http://www.trigofacile.com/jardins/muses/dossiers/traduction.htm#rime

[2] ترجمة ذاتية

بين اللغتين الفرنسية و الإنجليزية أو بين العربية و العبرية فيما يخص المقامات كي نفهم مدى إمكانية إنتاج ترجمات وفية إلى درجة كبيرة عندما تتشابه اللغات.

نجد في كتاب **Traductologie. Littérature comparée** لصاحبه **لعنتري الفول** سردا لبعض أهم الاختلافات الصوتية بين اللغتين العربية و الفرنسية و التي قد تشكل حاجزا أمام المترجم في أثناء ترجمته للسجع. نذكر من بين هذه الاختلافات:[1]

- وجود بعض الصوائت و الصوامت في لغة و غيابها في أخرى، مثل ظاهرة التأنيف **nasalisation** الموجودة في الفرنسية و شبه غيابها في العربية.
- وجود عدد أكبر من الصوامت (30) و عدد أقل من الصوائت (3) في العربية مقارنة بالفرنسية.
- كثرة ظاهرة التفخيم **emphatisation** في العربية مقارنة بالفرنسية كما هو الحال بالنسبة لحروف السين و الصاد، و التاء و الطاء.
- ندرة ظاهرة التشديد **gémination** في الفرنسية مقارنة بالعربية.
- وجود أكثر لظاهرة الإدغام **assimilation** في العربية مقارنة بالفرنسية.
- التمييز بين الصوائت الطويلة و الصوائت القصيرة في العربية مقارنة بالفرنسية.

[1] Elfoul, Lantri, Traductologie. Littérature comparée, Casbah Ed, Alger, 2006, pp 143, 144, 145 ترجمة ذاتية

يقول **لعنتري الفول** بشبه استحالة ترجمة السجع إلى الفرنسية، و يعزو ذلك إلى الاختلافات الصوتية بين العربية و الفرنسية و إلى عوامل أخرى سوف نتعرض لها لاحقا.

و هذا ما يُستَشَفّ من قوله:

« Le français et les Français répugnant aux effets répétitifs et trop réguliers, une traduction fidèle aux aspects phonologico-phonétiques des Maqamat est pratiquement impossible (...) Pour ce qui concerne la phonologie et la phonétique, la traduction entre l'arabe et le français –deux langues si différentes de ces deux points de vue- pose des problèmes quasi-insolubles dès lors que l'on voudrait donner des équivalents satisfaisants des effets sonores (sons et rythmes). Il faut se résoudre à la perte dans les deux sens de la traduction entre ces deux langues. Il faut la maîtrise souveraine et la maturité d'un Jacques Berque ou d'un André Miquel pour nous donner des résultats quelque peu satisfaisants ou pas trop décevants... »[1]

"يجعل نفور اللغة الفرنسية و الفرنسيين من الأساليب المتكررة و المنتظمة من القيام بترجمة وفية للمظاهر الفونولوجية و الصوتية للمقامات مهمة شبه مستحيلة (...) و عندما يتعلق الأمر بالفونولوجيا و علم الأصوات، تثير الترجمة بين العربية و الفرنسية – لغتين جد مختلفتين من هذا المنظار- مشاكل لا حل لها إن صح التعبير إذا ما أردنا إيجاد مكافئ مناسب للمؤثرات الصوتية (الأصوات و الإيقاعات)، و يجب أن نتوقع حدوث خسارة في اتجاهي الترجمة بين اللغتين، و لايمكننا الاعتماد إلا على المهارة الكبيرة و النضج لمترجم من طينة *جاك بيرك* أو *أندريه ميكيل* لإنتاج ترجمات مرضية نوعا ما أو على الأقل ترجمات غير مخيبة."[2]

4- 2- الاختلافات على مستوى الأسلوب:

تعزى أهم مشاكل ترجمة السجع العربي إلى أسباب أسلوبية يتعلق أكثرها بالذوق الفرنسي العام المخالف تماما للذوق العربي. إذ لا تميل الفرنسية كما ذكرنا للزّخرف

[1] Elfoul, Lantri, Traductologie. Littérature comparée, Casbah Ed, Alger, 2006, p151

[2] ترجمة ذاتية

و تكرار الأصوات في أساليب كتابتها النثرية. فيؤدي ذلك غالبا إلى لجوء المترجمين الفرنسيين إلى أساليب أخرى دون أسلوب النثر المقفى أو السجع خشية صدم القارئ الفرنسي و يكون ذلك على حساب الشكل الخارجي الأصلي للنص الأصلي المسجوع.

تقول **جويل رضوان Joëlle Redouane** في هذا الصدد:

« L'intraduisibilité est souvent un problème de goût (...) W. Winter (1961) souligne que le traducteur est comme le sculpteur auquel on demande de faire la réplique exacte d'une statue de marbre, mais sans lui fournir de marbre ; en bois ou en métal, son œuvre peut être belle et représenter le même sujet, mais elle ne sera pas la même chose. »[1]

"غالبا ما ترجع عدم قابلية الترجمة إلى أسباب متعلقة بالذوق (...) و يشير *وينتر* (1961) إلى أن المترجم كالنحات الذي يطلب منه إنجاز نسخة مطابقة تماما لتمثال من الرخام، لكنه لا يمتلك هذه المادة. فيمكن أن يكون تمثاله المصنوع من الخشب أو النحاس جميلا و يمثل الموضوع نفسه، لكنه لن يكون الشيء ذاته."[2]

قد تنطبق هذه المقولة على ترجمة السجع العربي، حيث يقوم المترجم الفرنسي بترجمة النص المسجوع بأساليب فرنسية أخرى غير السجع لأن لغته لا "تمتلكه" أو لا يمكنها استخدامه لعدة أسباب، فقد تكون ترجمته جميلة و راقية مثلا في حال المقامة لكنها لن تكون أبدا مقامة في الفرنسية دون سجع. و تَحدُث مثل هذه الترجمات الوفية للمضمون دون الشكل عند وقوع المترجم في أساليب ترجمية من شأنها تشويه الترجمة، و هذا ما يراه **أنطوان برمان Antoine Berman** الذي يرى أن المترجم يقع في بعض الإجراءات التشويهية **tendances déformantes** من شأنها أن تؤدي إلى ترجمات خائنة، و أن

[1] Redouane, Joëlle, La traductologie, Science et philosophie de la traduction, Office des Publications Universitaires, 1985, pp 144, 145

[2] ترجمة ذاتية

هذه الإجراءات تكثر في بعض اللغات دون غيرها، على غرار الفرنسية. و هذا ما أشارت إليه **إيناس أوزيكي ديبري Inês Oseki-Dépré** في كتابها **Théories et pratiques de la traduction littéraire** بقولها:

« Antoine Berman dresse le répertoire de ce qu'il appelle les tendances déformantes de la traduction, non sans attirer notre attention sur le fait que « mal traduire » un roman (...) est aussi grave qu'un crime de lèse-culture : « Trahir la forme romanesque, c'est manquer le rapport à l'étranger qu'elle incarne et manifeste » . Ces tendances, selon l'auteur, se retrouvent chez les Français, mais aussi chez les Anglais, les Espagnols, les Allemands, ceux qui détiennent les langues dominantes. Elles forment un tout systématique dont finalement le but, conscient ou inconscient de la part du traducteur est la destruction de la lettre des originaux au seul profit du « sens » et de la belle forme. »[1]

"يضع *أنطوان برمان* لائحة لما يسميه بالإجراءات التشويهية في الترجمة، ملفتا انتباهنا إلى أن "الترجمة الرديئة" للرواية (...) أمر خطير تماما كجريمة إهانة مقومات ثقافة ما حيث يقول: إن خيانة الشكل الروائي تعني إهمال الغرابة التي يجسدها و يبرزها. و توجد هذه الإجراءات، حسب *برمان* في اللغات الفرنسية و الإنجليزية و الإسبانية و الألمانية، أي في اللغات المهيمنة، و تشكل كلا منظما يهدف في نهاية المطاف، سواء أكان المترجم قاصدا ذلك أم لا، إلى تدمير الشكل الأصلي لصالح "المعنى" و الصورة الجميلة."[2]

كما تعرض **لعنتري الفول** إلى الجمالية التي يضفيها السجع على المقامات و إلى عدم إمكانية نقل تلك الجمالية إلى الفرنسية لأسباب تتعلق بالذوق العام تحدثت عنها، فيقول:

« Ces effets sont quasi impossibles à rendre *littérairement* (non linguistiquement) par des équivalents

[1] Oseki-Dépré, Inês, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, p39

[2] ترجمة ذاتية

français, ne serait-ce que parce que le français et les Français répugnent à l'artifice revendiqué. »[1]

"إن استبدال تلك الجمالية *أدبيا* لا لسانيا بمكافئ فرنسي مهمة شبه مستحيلة، و إن كان ذلك على الأقل بسبب نفور اللغة الفرنسية و الفرنسيين من التنميق المطالب بترجمته."[2]

تبنى معظم المترجمين الفرنسيين التجرد من السجع في ترجماتهم عند تعاملهم مع النصوص العربية المسجوعة و آثروا أن تكون ترجماتهم أقرب إلى قلب القارئ الفرنسي. و نلمس في تعليقات البعض منهم نفورا شديدا من أسلوب السجع المتكلف بالنسبة لهم، كما يعبر عنه المستشرق الفرنسي **سيلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy** في تعليق له عن ترجماته للمقاطع المسجوعة في مختارات عربية شعرية و نثرية:

« Dans les morceaux de prose rimée et de poésie, j'ai eu fréquemment à lutter contre la hardiesse, la bizarrerie même ou le mauvais goût des pensées ou des figures de l'original...»[3]

"كثيرا ما اقتضى مني الأمر، في المقاطع المسجوعة و الأبيات الشعرية، إلى مقاومة جرأة و غرابة و حتى ذوق الأفكار و الصور الأصلية الرديء."[4]

و يتبنى المستشرق الفرنسي **لويس جاك برينييه Louis Jacques Bresnier** الرأي نفسه عندما يتحدث عن أسلوب إحدى الرسائل العربية و ترجمته إلى الفرنسية قائلا:

« Style poétique, prose rimée, métaphores nombreuses et généralement exagérées, qui noient dans leur torrent l'objet très simple de cette lettre, et le rendent fort difficile à

---

[1] Elfoul, Lantri, Traductologie. Littérature comparée, Casbah Ed, Alger, 2006, p147

[2] ترجمة ذاتية

[3] De sacy, Antoine Isaac Silvestre, Chrestomathie arabe, ou Extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers, avec une traduction française et des notes, Tome 1er, L'imprimerie royale, 1826, p IX

[4] ترجمة ذاتية

extraire. Ce genre de style est très goûté des Arabes, comme de tous les peuples arriérés, où l'abondance des mots supplée à la pénurie des idées. C'est le style classique et pédantesque par excellence, avec lequel le traducteur européen doit chercher à se familiariser (...) Dans ces textes, la difficulté de la traduction usuelle consiste à saisir l'ensemble, et à exposer nettement le but de l'écrit, ce qui demande beaucoup d'attention, de tact et d'habitude. »[1]

"قضى الأسلوب الشعري و النثر المقفى و الاستعارات العديدة و المفرطة غالبا، على الجوهر البسيط لهذه الرسالة، و أصبح من الصعب استخراجه. يتذوق العرب كثيرا هذا النوع من الأساليب، على غرار كل الشعوب المتخلفة، أين تنوب كثرة الكلمات عن فقر الأفكار. إنه الأسلوب التقليدي و المتصنع بامتياز، و الذي يجب على المترجم الأوروبي التعود عليه. و تكمن صعوبة الترجمة الاعتيادية لهذه النصوص في استيعاب الكل و عرض هدف الكتابة بوضوح، مما يتطلب الكثير من الاهتمام و اللباقة و التعود."[2]

نستشف من هذين التعليقين استصغار السجع العربي و اعتباره وسيلة لغوية تموّه عدم تمكن الأدباء العرب من إنتاج أفكار سلسة و واضحة. و بالرغم من أن السجع غاية في حد ذاته، إلا أن ارتباطه قوي بالمعنى الذي يحمله، و لا يختلف اثنان فيما للشكل و المعنى من علاقة وطيدة.

ينبغي إذن إعطاء الشكل حقه في العملية الترجمية، حتى و إن تطلب الأمر إدماج بعض الغرابة في اللغة الهدف كما تقول **جويل رضوان** عند حديثها عن أحد نماذج الترجمة:

« Il se propose de renouveler la langue cible en la faisant éclater de façon à l'amener dans l'orbite de la langue source. C'est ce que recommande G. Kassai (1983) : les mots de chaque langue étant « pris dans un réseau d'usages », il faut se ménager un élargissement du sens et rapprocher les deux formes linguistiques prises par la même expérience en infléchissant la langue cible pour

[1] Bresnier, Louis Jacques, Chrestomathie arabe, Lettres, actes et pièces diverse avec la traduction française en regard, 2ème Edition, Bastide, Libraire-Editeur, Alger, 1867, p305

[2] ترجمة ذاتية

imiter les structures de l'autre langue, notamment en lui empruntant des caractéristiques importantes, qui existent en langue cible, mais de façon marginale, de façon à créer une impression d'étrangeté sans faire totalement obstacle à la compréhension.»[1]

"يقترح هذا النموذج تجديد اللغة الهدف بجلبها تحت فلك اللغة المصدر. هذا ما ينادي به ج. كاساي (1983)، فبما أن كلمات كل لغة تأتي ضمن شبكة استعمال معينة، يجب توسيع المعنى و التقريب بين الشكلين اللسانيين اللذين يعبران عن التجربة نفسها، بتحويل اللغة الهدف لتقليد تراكيب اللغة الأخرى و ذلك باستعارة خصائص أساسية منها تتوفر عليها اللغة الهدف، لكن بصفة ثانوية، بحيث تحدث انطباع الغرابة دون أن تقف عائقا أمام عملية الفهم."[2]

كما أبدت **رندا صبري** التي ترجمت **حديث عيسى بن هشام** لصاحبه **المويلحي** إلى الفرنسية، رأيها حول الارتباط الوثيق بين السجع و المعنى قائلة:

« Le plus souvent, les traducteurs qui ont affaire à un texte écrit en sadj' sacrifient ces jeux de sonorités pour donner la priorité au sens. Mais j'ai pensé qu'il serait intéressant de rendre cette esthétique de la prose arabe, ou du moins de le tenter quand le génie des deux langues s'y prêtait. D'autant plus que l'humour de Muwaylihi repose en grande partie sur des effets de paronomase, de jeux de mots, sur un usage spectaculaire et très diversifié du sadj'... »[3]

"غالبا ما يضحي المترجمون الذين يتعاملون مع نص مسجوع بالمؤثرات الصوتية و يعطون الأولوية للمعنى. لكنني فكرت في أنه قد يكون الأمر جديرا بترجمة جمالية النثر العربي، أو على الأقل محاولة ذلك كلما سمحت بذلك عبقرية اللغتين، خاصة أن فكاهة المويلحي تعتمد بصورة كبيرة على الإتباع و التلاعب بالألفاظ و استعمال مدهش و متنوع للسجع."[4]

---

[1] Redouane, Joëlle, La traductologie, Science et philosophie de la traduction, Office des Publications Universitaires, 1985, pp 181, 182

[2] ترجمة ذاتية

[3] Al-Ahram Hebdo, Littérature, Les Ulémas http://hebdo.ahram.org.eg/Arab/Ahram/2005/11/16/litt0.htm

[4] ترجمة ذاتية

و السجع وسيلة من الوسائل الفنية الجمالية التي يلجأ لها الكاتب كأسلوب لغوي يحدث من خلاله أثرا فنيا موسيقيا مقصودا في غالب الأحيان، فترجمته جد مهمة و يرى بعض المنظرين أمثال **ميشونيك** ضرورة التخلي عن بعض الأحكام المسبقة التي تقضي بكون اللغة الفرنسية مثلا أكثر وضوحا و عقلانية، فتلك "أساطير" **mythes** تتعلق "بعبقرية" اللغات التي لا "تتحمل" أساليب دخيلة عليها، و تقوم بتغيير هيكل الأصل في الترجمة، لا لعوائق لغوية بل بحجة احترام عاداتها اللغوية[1] و استحالة إدماج بعض الأساليب الغريبة عما أُلِفَت قراءته أو سماعه. لذلك يقدم **ميشونيك** نظرية إبداعية **une théorie poétique** تساعد المترجم على التعامل الجيد مع ترجمة النصوص الأدبية الفنية، يقوم المترجم من خلالها تحقيق جماليتها و إبداعها و لا يدمر إيقاعها، بالحفاظ على غيريتها و تاريخيتها دون الوقوع في الحرفية و النحل و التشبث بنقل المعنى فقط، فهو يقترح أن تحقق الترجمة إبداعها الخاص بها.[2]

و يؤمن **أنطوان برمان** هو الآخر بضرورة نقل الغرابة في هذا النوع من النصوص، التي لا تترجمها اللغات المهيمنة على غرار الفرنسية، فتنتج ترجمات ذات نزعة **عرقية مركزية ethnocentriques** تؤمن بأفضلية لغاتها فتعطي الأولوية لترجمة المعنى و تعمل على إخفاء أثر اللغة الأصل و عدم صدم المتلقي بتعبير و مفردات غريبة عن لغته، فيتبنى المترجمون الكتابة بلغة "معيارية" تتفق و قواعد لغتهم.[3] و من شأن هذا النوع من الترجمات أن يقلص من فرص تحقيق ترجمة وفية خاصة بالنسبة للنصوص الفنية التي تعتمد و بشكل كبير على اللغة المكتوبة بها.

[1] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, pp 27, 28, 30, 127
[2] Idem, p 130
[3] Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain, Ed du Seuil, Paris, 1999, pp 34, 35

من حق المترجم إذن كما تعتقده **كاترينا رايس Katharina Reiss** الخروج عن قواعد لغته عند ترجمة النصوص الفنية و القيام بعملية إبداعية جديدة حتى و إن تطلب ذلك "تغريب" القارئ الفرنسي على حد قول **جورج مونان.** [1]

[1] Reiss, Katharina, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, trad C. Boquet, Artois Presse Université, 2002, p 55

خاتمة الفصل:

إن ترجمة السجع إلى الفرنسية أمر فائق التعقيد، فمهما تمكن المترجم من اجتياز العقبة اللغوية، و استطاع تخطي المشاكل الصوتية لإيجاد كلمات مقابلة في الفرنسية، يبقى مشكل عدم تذوق الفرنسي لهذا النوع من الأساليب مسألة حساسة عند التعامل مع النصوص العربية المسجوعة، و يصبح المترجم في وضع حرج، فهل يجازف بميول اللغة الفرنسية و يترجم السجع العربي بقافية فرنسية أم يهمل الشكل الأصلي للنص المسجوع و ينتج نصا جديدا ينسجم مع الأذن الفرنسية حتى و إن تدمر بذلك إيقاع السجع الأصلي؟ كما يمكن الاعتقاد أن عدم تحبيذ الفرنسيين لترجمة السجع يتجاوز مسألة الاختلافات الصوتية و الأسلوبية إلى اعتبارات أخرى، و هي استصغار شأن اللسان العربي، و النزعة العرقية المركزية التي تقلل من أهمية اللغات الأجنبية عن اللغة الأم، و ترفض الغرابة التي تميزها عنها، و هذا ما نلمسه في أقوال **دي ساسي** و **برينييه** و إقرار **برمان** برفض اللغات المسيطرة في العالم لخصوصيات غيرها الغريبة عنها و وقوعها بذلك في إجراءات تشويهية بغية "تحسين و تنقيح" الأصل.

وفي النهاية لا يمكن اعتبار السجع الظاهرة الوحيدة التي أرقت مترجم مقامات الهمذاني، و إنما لا بد لنا أن نشير إلى عنصر آخر لا يجب إغفاله و هو **الإيقاع**، كونه مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسجع الذي يسهم بنسبة كبيرة في تحقيقه داخل النص. لذلك سوف أتناوله بشيء من التفصيل في الفصل التالي.

الفصل الثالث

إيقاع النثر العربي و مشاكل ترجمته إلى الفرنسية

تمهيد:

إن الحديث عن أي نص أدبي يستدعي الحديث عن نوع من الإيقاع الذي يكون بمثابة موسيقى داخلية تبرز الأصوات التي يستعملها من أجل تشكيل معنى الكلمات و تقويته، و كذا خلق نوع من الحركية التي تحقق التناغم و الانسجام داخل النص الشعري أو حتى النثري الذي قد يبدو لأول وهلة خاليا من هذا العنصر خاصة في النصوص ذات البعد الجمالي. لذا فقد عمد بعض المنظرين إلى تبيان حقيقة أن الإيقاع لا يقتصر فقط على الشعر و إنما يكتسي أهمية قصوى في تنظيم النصوص النثرية و إن كان ذلك يتم عبر وسائل لغوية أخرى مغايرة لتلك التي تتعلق بالنظام المتري والأوزان و غيرها في القصيدة الشعرية. و قد أكد شيشرون منذ القدم وجود عنصر الإيقاع في النثر حينما اعتبر أنه مضمر و يصعب فقط التعرف عليه مباشرة.[1]

على هذا الأساس، سوف أفرد حديثا مفصلا في هذا الفصل، عن الإيقاع في النثر والذي يسهم في تحقيقه عنصر السجع، فأتناول في البداية ماهية الإيقاع، ثم عناصر إيقاع النثر في العربية و الفرنسية و منه أعرج في الأخير على مشاكل ترجمته خاصة بين العربية و الفرنسية.

[1] Alferi, Pierre, Vers la prose, http://remue.net/cont/alferi1.html

1- ماهية الإيقاع:

تعددت مفاهيم الإيقاع، و ارتبط معظمها بالشعر، لكنني سأكتفي هنا بعرض أهمها و أقربها من موضوع بحثي، و هو إيقاع النثر، لذا سوف أخص بالحصر عددا من التعريفات و بعض ما قيل حول مصطلح الإيقاع، كونه يشكل حقلا واسعا لا يسعني الإسهاب في الحديث عنه في مذكرتي.

إن أول كلمة تتبادر للأذهان عند سماع لفظة "إيقاع" هي لفظة "موسيقى" أو "غناء"، و هذا ما نلمسه في التعريف اللغوي للإيقاع في **لسان العرب**:

"الإيقاع: من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها، و سمى الخليل، رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع."[1]

و يستند **د.بلقاسم بلعرج بن أحمد** في تعريفه الاصطلاحي للإيقاع إلى ما ذهب إليه **أبو حيان التوحيدي** كالتالي:

"فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة."[2]

و هو **"... تواتر الحركة النغمية وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية."**[3]

و هناك من يربط مفهوم الإيقاع بالوزن مثل **السجلماسي** حيث يقول:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص 263

2 د.بلقاسم بلعرج بن أحمد، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)، مجلة التراث العربي، العدد 98، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، www.awu-dam.net

3المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي، دار الكتب العلمية بيروت ط2، 1999، 149/1، ، في: من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)، د.بلقاسم بلعرج بن أحمد، مجلة التراث العربي، العدد 98، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، www.awu-dam.net

"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية...، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو:أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية."[1]

على غير ما ذهب إليه السلجماسي فإن هناك من يرى في الوزن شكلا من أشكال الإيقاع يقوم عليه الشعر التقليدي العمودي إلى جانب القافية، و يفرق بين إيقاع الشعر و إيقاع النثر.[2] و نجد مثل هذا الرأي في الفرق بين إيقاع الشعر و إيقاع النثر في قول **أحمد عبد المعطي حجازي**:

"وبوسعنا أن نقول عن إيقاع النثر أنه توازنات معنوية وتقسيمات حرة مرتجلة، أما إيقاع الشعر فهو أوزان متفق عليها تتألف من وحدات صوتية متساوية متوالية منتظمة. وإيقاع النثر بالنسبة لإيقاع الشعر كإيقاع الموال بالنسبة لإيقاع الدور أو الموشح."[3]

و الجدير بالذكر أن الكثير يؤمن بأفضلية إيقاع الشعر الموسيقي على إيقاع النثر من بينهم **ابن رشيق** كما ينقل عنه **عبد القادر هني** قائلا:

"فأفضلية الشعر على النثر تقوم –عند ابن رشيق- على تفرد المنظوم - دون المنثور- بالوزن و القافية اللذين يصاحب دخولهما على الكلام خصائص إيقاعية لم تكن له في حال كونه منثورا (...) فالوزن و القافية على هذا يضيفان إلى الشعر قيما إيقاعية تميزه موسيقيا عن الكلام المنثور، معنى ذلك أن الشعر يحتمل من الموسيقى أكثر مما يحتمله الكلام المنثور بسبب دخول هذين العنصرين عليه."[4]

و من المعاصرين من يذهب في هذا الاتجاه حيث يرون صعوبة في تحقيق إيقاع النثر لغياب عنصر الوزن الذي يحقق إيقاع النثر، من بينهم **ثائر العذاري** الذي يتحدث عن إيقاع

1"المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1980/1 م، الرباط المغرب، ص218، و ص407، في: في مفهوم الإيقاع، د.أحمد طايعي، رابطة أدباء الشام، http://www.odabasham.net/show.php?sid=10207

[2] د.ثائر العذاري، إيقاع النثر، مركز النور، 2007، http://www.alnoor.se/article.asp?id=9174

[3] أحمد عبد المعطي حجازي، الإيقاع هو الشاعر، الندوة العربية، http://www.arabicnadwah.com/modernism/ikaashaeir-hegazy.htm

[4] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص221

النثر بقوله:

"أما في النثر فإن الإيقاع نظام معقد، ولكنه موجود، والكاتب الذي لا يمتلك إحساسا بإيقاع كتابته، لا يمكن أن يكون كاتبا كبيرا (...) ولعل كتاب النصوص النثرية ذات الطابع الشعري هم أكثر كتاب النثر حاجة للإيقاع، فبتنازلهم عن الوزن التقليدي للشعر، يكون عليهم إيجاد البدائل الجديرة باحتلال المكانة التي كان يشغلها الوزن..."[1]

يفهم من هذه المقولة أن للإيقاع أهميته في النثر أيضا حتى و إن اختلفت العناصر المحققة له عن تلك التي تشكل الموسيقى الخارجية للشعر –الوزن و القافية- و إن تطلب ذلك بعض الجهود من الأدباء لإيجاد إيقاع لنصوصهم النثرية.

يقول **عبد القادر هني** في هذا الصدد:

"...على الرغم من هذا فإنهم –أي النقاد- لم ينظروا إلى الإيقاع في النثر على أنه عنصر ثانوي أو إضافي يمكن الاستغناء عنه، بل حاولوا –أحيانا- أن يجدوا له وسائل إيقاعية أخرى كالسجع و الازدواج و الموازنة بين كلمات الفواصل و التوازن بين الجمل من حيث الطول و القصر، و غيرها، عوضا عن إيقاع الوزن و القافية اللذين يعدان عندهم من مقومات الشعر الأولى."[2]

و على العموم، فإن كلا من إيقاعي الشعر و النثر يعتمد على عناصر و مستويات تُشَكِّلُه، و تعمل على تحقيق الموسيقى الجمالية التي لا بد أن تتوفر في أي عمل أدبي.

لكل لغة دعائمها اللسانية و الصوتية و البلاغية و صورها البيانية التي من شأنها أن تكوّن الإيقاع الذي يُحدِث في النص حركة موسيقية خاصة هو بحاجة إليها. و الأمر سيان بالنسبة للعربية و الفرنسية اللتين تمتلكان عناصر إيقاعية مختلفة أحيانا، مما قد يحول دون إمكانية تحقيق الإيقاع نفسه في الترجمة بينهما.

---

[1] د.ثائر العذاري، إيقاع النثر، مركز النور، 2007، http://www.alnoor.se/article.asp?id=9174

[2] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص224

هذا ما سأتطرق إليه في العنصر الموالي، فأخص بالدراسة إيقاع النثر دون الشعر في محاولة مني للإحاطة بعناصره في اللغتين العربية و الفرنسية، و لأن مدونتي بشكل أخص تعد نموذجا نثريا.

2- عناصر إيقاع النثر في العربية و الفرنسية:

يشترط في أي عمل أدبي نثري كامل و مبدع وجود التناغم و الروح الموسيقية الفنية التي تزيد من جماليته فيؤثر في نفوس قرائه. و لا يتحقق إيقاع النص النثري سوى بتوفر بعض العناصر التي تنبعث من خلالها موسيقاه الداخلية. و فيما يلي سرد لأهم العناصر التي تحقق الإيقاع في العربية و الفرنسية.

2- 1- عناصر الإيقاع في العربية:

من بين العناصر الهامة التي يقوم عليها الإيقاع العربي، تآلف الكلمات و الألفاظ في التركيب، كما يشير إلى ذلك عبد القادر هني، من أن للألفاظ وظيفة موسيقية إيقاعية أدركها النقاد و ذلك:

"من خلال نص لابن الأثير يقول فيه (و من له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، و صوتا متكررا كصوت (حمار)، و أن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل و مرارة كمرارة الحنظل، و هي على ذلك تجري مجرى النغمات و الطعوم). معنى ذلك أن الألفاظ حين تدخل في التركيب تسهم مع جاراتها - بما تتوفر عليه من قيم صوتية- في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الناجم عن الوزن و القافية في الشعر."[1]

يتجلى من هذه المقولة عنصر الانسجام الطبيعي الذي يحدث داخل الجملة بين ألفاظها التي تحقق بفضل ميزاتها الصوتية نغمة موسيقية خاصة تختلف عن العناصر الإيقاعية الشعرية.

نجد تآلف الكلمات هذا في القرآن الكريم (و إن لم يكن القرآن نثرا و لا شعرا) إلى جانب تآلف الأصوات و يتجلى فيها إيقاعه كما يقول الدكتور **أسامة عبد العزيز جاب الله**:

[1] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص248

" إن منابع الإيقاع القرآني الظاهرة يمكن ردها إلى ما يأتي:

1- الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، كما لا يخفى أن الأصوات متفاوتة في الجرس يقرع بعضها بعضاً حين تجتمع في اللفظ، فينتج عن تقارعها المتناغم لغة موسيقية جميلة.

2- الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في الترتيب فقرات و جمل، فالألفاظ المفردة تقرع الألفاظ المفردة المجاورة لها سابقاً و لاحقاً، وينجم عن تقارعها المتناسق لغة موسيقيةجميلة.

وليست غاية الألفاظ للوصف والتصوير فحسب بل النغم أيضاً، والذي يأتي من طبيعة الحروف. وهذا النغم ليس غاية في ذاته وإنما هو وسيلة للإيحاء. وللألفاظ قيمة ذاتية إذ تقدم المتعة الحسية التي يجدها المتلقي مستمعاً أو قارئاً، فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف منها في النطق، وفي الوقوع على الأسماع. كما أن التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات وحسن الإيقاع."[1]

و قد درس المستشرق **جاك بيرك** الخصائص الإيقاعية لبعض السور القرآنية، مثل نظام التثنية و كان على وعي بعلاقة الإيقاع القرآني الوطيدة بالمعنى، حيث يقول **رمضان حينوني:**

"وقد تناول (جاك بيرك) مجموعة سور، منها سورة النجم وسورة الرحمن وسورة النمل وغيرها، ولاحظ أن كلا منها يتميّز بخصائص إيقاعية (...) فسورة الرحمن، أو عروس

[1] أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات الإيقاع القرآني، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=35984

القرآن، يميّزها نظام التثنية الذي يسيطر على السورة (الرحمن/الإنسان- القرآن/ البيان- الشمس/القمر- النجم/الشجر) وهكذا دواليْك. ويؤكد على الطاقة التي لا تفتر للعدد الثنائي المؤكد عليه في السورة كلّها، والذي يبلغ في الفترة الثالثة حدته (...) وإذا كان لا بد من ميزة إيجابية في تحليل بيرك، فهو أنه لا يفصل النظام الموسيقي عن مجال الدلالات والمعاني، مما يعني أن الإيقاع القرآني، ومهما قيل عنه من حرارة وقوّة وبروز بما يشبه الشعر، فإن المعنى هو الذي يقوده، ويتحكّم في مساره (...) و في هذا يقول سيد قطب:(إن في القرآن إيقاعا موسيقيا متعدد الأنواع، يتناسق مع الجو ويؤدي وظيفة أساسية في البيان)."[1]

و من أبرز العناصر المحققة للإيقاع في اللغة العربية، التكرار الذي نجده في المقامات و كان موضع اهتمام **يوسف إسماعيل** الذي يقول بشأنه:

"إن التكرار في نهاية الفواصل يقوم بوظيفة إيقاعية ترابطية على مستوى الجمل، و يحقق امتدادا طبيعيا للنص."[2]

و قد انتهى إلى هذا الرأي بعد دراسة إحدى مقامات الوردي، و تمكن من استخراج أنواع من التكرار أسهمت في تأدية وظيفتها الإيقاعية، فوجد تكرارا تام الدلالة و اللفظ و تكرارا مع اختلاف التركيب و تكرارا مع اختلاف المدلول و اتفاق التركيب و الوزن. كما وجد تطابقا في الوزن و اختلافا في التركيب و الدلالة و سجعا و ترصيعا و تكرارا للميم و التاء و اللام و تكرارا للفعل الماضي بضمير المتكلم و تكرارا للفعل الماضي بضمير الغائب و تكرارا للفعل المضارع.[3]

يجرنا هذا العنصر إلى الحديث عن عنصر آخر شديد الأهمية في إحداث الموسيقى الداخلية للعمل الأدبي، و هو السجع الذي هو إحدى صور البيان و ألوان البديع التي تسهم

---

[1] رمضان حينوني، آراء حول إشكالية السجع و الإيقاع في القرآن الكريم، ديوان العرب، 2009، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article18437

[2] د.يوسف إسماعيل، المقامات، مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص179

[3] المرجع نفسه، ص 179

إذا أحسن استعمالها في إضفاء الجمالية على الأعمال الأدبية و خلق إيقاع جميل يطرب الأسماع، إلى جانب التوازن و الانسجام اللذين يتحققان بفضل عناصر أخرى تتعلق بتآلف و انتظام الكلمات و الجمل.

يعد السجع من بين أبرز ألوان البديع تأدية للوظيفة الإيقاعية مثلما نجده في المقامة خاصة حتى اعتبرها البعض أمثال الدكتور **يوسف إسماعيل** ظاهرة إيقاعية في حد ذاتها.

و قد تفطن الكثير إلى أهمية هذه الأساليب اللغوية الجمالية في تكوين إيقاع النص النثري في غياب عناصر الإيقاع الخارجية للشعر كالوزن و القافية، و من بينهم **عبد القادر هني** الذي يقول في هذا الصدد:

"... فتح لبعض أوجه البديع، بوصفها مصدرا من مصادر الإيقاع، مجال لافت للنظر في الشعر و النثر جميعا، طلبا لجمال الإيقاع الداخلي في النص، و في هذا المضمار، وجد الترصيع في الشعر و السجع في النثر عناية فائقة من النقاد، بما يوفره كلاهما في موضعه من نغم مصدره التماثل الذي يحصل بين أجزاء الكلام بدخولهما عليه."[1]

يذهب البعض إلى أن أهمية السجع في الكلام المنثور تفوق باقي عناصر البديع و البيان التي من شأنها توفير إيقاع موسيقي للعمل الأدبي، و هذا ما نلمسه في قول **عبد اللطيف المصدق** الذي يعتبر أن:

"السجع أهم خصائص النثر العربي الجوهرية. وقد يغني وجوده عن باقي المكونات الأخرى التي قد تدعمه وتليه في الأهمية (...) وقد حرص النقاد والبلاغيون في تعريفهم وتحديدهم لعناصر بلاغة النثر الرباعية أي: (السجع، التجنيس، الموازنة، الازدواج) على تأكيد خاصية التناسب اللفظي والصوتي التي تتكامل وتتقوى بتعاونها، بحيث ينهض

[1] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص 249

كل عنصر بقدر معين معلوم منها. وكأنه أحد عناصر العزف والإيقاع الموسيقي المنسجم المتناغم داخل الجوقة الموسيقية الواحدة، مهما اختلفت في تنوع مصادر إيقاعها، وفي طبقاتها الصوتية التي تعلو وتنخفض تارة، وتقوى وتضعف تارة أخرى."[1]

يقودنا رأي **عبد اللطيف المصدق** للحديث عن عنصري الازدواج و الموازنة اللذين يؤديان بدورهما وظيفة إيقاعية نغمية في النص النثري أشار إليها **عبد القادر هني** في قوله:

"...يعد أبو هلال الازدواج عنصرا إيقاعيا ملازما للنثر، و يرى في خلو منه فقدانا لخاصية مهمة من خصائص الكلام الجميل هي ما عبر عنه القدماء بالحلاوة و الرونق و الطلاوة، التي تشير كلها إلى ضرورة توفر النغم الجميل في العمل الأدبي."[2]

و لكي تكون لنا صورة أوضح عن كيفية تحقيق هذين العنصرين للإيقاع الخارجي للنثر، لا بأس من معرفة ماهيتهما بالوقوف عند التعريف الذي يقدمه لنا **عبد اللطيف المصدق** حيث يقول عن الازدواج:

"ويكون الكلام مزدوجا (...) عندما يكون عدد الكلمات في الجملة النثرية الأولى مماثلا للعدد الموجود في الجملة الثانية، أو لسائر الجمل المتتالية."[3]

أما عن الموازنة فهو يقول:

"الموازنة في النثر تعني: توالي المفردات داخل الجمل والفواصل النثرية على نفس الميزان الصرفي، مما يتولد عنه تماثل في الحركات الإيقاعية وانتظام في المسافات الصوتية. وقد دافع ابن الأثير (...) عن خاصية الموازنة هذه، واعتبرها أساس الاعتدال في الكلام المنثور، قال في تعريف الموازنة وشرح خصائصها: (الموازنة أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام

[1] عبد اللطيف المصدق، مستويات التناسب و عناصر بلاغة الكتابة النثرية، أدب و نقد، 2008، http://adabwanaqd.blogspot.com/2008/05/blog-post_7622.html
[2] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص 252
[3] عبد اللطيف المصدق، مستويات التناسب و عناصر بلاغة الكتابة النثرية، أدب و نقد، 2008، http://adabwanaqd.blogspot.com/2008/05/blog-post_7622.html

المنثور متساوية في الوزن، وللكلام بذلك طلاوة ورونق سببه الاعتدال، لأنه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان)."[1]

كانت تلك بعض أهم العناصر المحققة للإيقاع العربي، و إن لم تكن كلها بطبيعة الحال، لأنه لا يسعني استعراضها كاملة في بحثي المتواضع، بل عملت على التركيز على الدعائم اللغوية و الأسلوبية التي من شأنها إنتاج موسيقى و إيقاع فني جمالي للنص الأدبي العربي كي أقارنها فيما بعد بالعناصر المقابلة لها في الفرنسية، و ما يحقق موسيقى النصوص الأدبية النثرية الفرنسية.

2- 2- عناصر الإيقاع في الفرنسية:

يكتسي الإيقاع في الفرنسية على غرار العربية أهمية بالغة في تأدية المعنى الذي يحمله النص، و هذا ما يراه **هنري ميشونيك** الذي يدعو إلى اعتبار الإيقاع "بنية" أو "مستوى" يمثل تنظيم المعنى في الخطاب.[2]

يرتبط الإيقاع في الفرنسية بالجملة مباشرة، أي أنه يعتمد عليها و على التنظيم النحوي و على البنيات الثنائية **structures binaires** و الثلاثية **structures ternaires** و غير ذلك.[3]

إن أهم ما يحقق إيقاع النثر الفرنسي النبرات بأنواعها **les accents**، من بينها:[4]

نبر الشدة l'accent tonique كما في الجملة التالية:

---

[1] عبد اللطيف المصدق، مستويات التناسب و عناصر بلاغة الكتابة النثرية، أدب و نقد، 2008، http://adabwanaqd.blogspot.com/2008/05/blog-post_7622.html

[2] Bordas, Eric, Le rythme de la prose, Semen, 2007, http://semen.revues.org/document2660.html

[3] Rimbaud, le poète, Rythme (dans la prose), http://abardel.free.fr/glossaire_stylistique/rythme.htm

[4] Lessard, Charles-Eugène, L'étude de la forme ou l'étude du style, Les procédés musicaux, 2001 http://lessard.iquebec.com/textelitteraire/sonore.htm?1&weborama=-1

« **Craignez / d'un vain plaisir / les trompeuses amorces** »

نبر النغمة l'accent mélodique الذي تفرضه الجمل التعجبية و الاستفهامية و الإخبارية.

كما يتحقق الإيقاع الفرنسي أيضا بعلامات الترقيم la ponctuation التي تخلق في النص توازنا و انسجاما و تحول دون وقوع فوضى معنوية في النص فيكون له إيقاع خاص.

و يعتمد إيقاع النثر الفرنسي على طول الجمل و تواليها و تركيبها و تكرار البنيات النحوية نفسها و الازدواج أيضا (rythme binaire).[1]

و تعتبر الصور البيانية les figures de style هي الأخرى إحدى أهم و أبرز العناصر المسؤولة عن إيقاع الجملة الفرنسية كالتكرار l'anaphore و التقابل le parallélisme و الجناس الصوتي l'allitération أو l'assonance.

يتضح لنا أنه و إن اتفقت اللغتان العربية و الفرنسية إجمالا في العناصر المحققة للإيقاع النثري، فإن إيقاع السجع الذي يخص اللغة العربية، و الذي يتعلق به بحثي، لا يوجد في الفرنسية، أي أن القافية تحقق إيقاعا و توازنا موسيقيا في الفرنسية في الشعر فقط لا النثر، بينما يعتمد إيقاع النثر العربي بشكل كبير على السجع أي على النثر المقفى.

[1] Comment étudier un roman, Etudes littéraires, http://www.etudes-litteraires.com/etudier-un-roman.php ترجمة ذاتية

يقف هذا الاختلاف حاجزا حتميا أمام ترجمة الإيقاع العربي بإيقاع فرنسي مشابه، فقد رأينا ما لترجمة السجع إلى الفرنسية من صعوبات، و عند الإخفاق في ترجمته، فإنه لا وجود لإيقاع النص الأصلي في الترجمة البتة، أي ضياع الجزء الأهم الحامل للمعنى في النص.

و لكي تكون لنا رؤية أوضح عن صعوبات ترجمة الإيقاع، سوف أتناول في العنصر الموالي من بحثي أهم ما قيل عن مشاكل ترجمته.

3- مشاكل ترجمة الإيقاع:

سبق أن ذكرت أن الإيقاع الذي يهمني في هذا الصدد هو إيقاع النثر، لكن تجدر الإشارة إلى أن إيقاع الشعر هو الذي حظي بالقسط الوافر من دراسات جل المنظرين الذين تطرقوا إلى هذه الظاهرة، و لا بأس أن نتحدث عنه طالما أن المقامة كتابة فنية إبداعية تنتمي إلى النصوص النثرية المقاربة للشعر من حيث صبغتها الجمالية و موسيقاها الداخلية.

تشكل البنية السردية للمقامة إجمالا مقوما أساسيا في تحقيق إيقاعها، لكن أهم إيقاع لها هو الذي يحققه السجع، أي الإيقاع الموسيقي الذي يقع في مجال بحثي، و الذي يقوم مقام الخصائص العروضية المحققة للإيقاع الموسيقي في الشعر.

لعل أهم عائق يقف أمام تحقيق الإيقاع الموسيقي في الترجمة بين لغتين كالعربية و الفرنسية عدم توفر كلتيهما على الأساليب الإيقاعية ذاتها و أهمها السجع العربي الذي يعتبر في اللغة العربية ظاهرة إيقاعية موسيقية بالدرجة الأولى، و يندرج ضمن الظواهر البلاغية غير المحببة في نفوس الفرنسيين كما رأينا آنفا. و بما أنه يصعب ترجمة هذا اللون البديعي إلى الفرنسية، فإن تحقيق إيقاعه يصبح تحديا كبيرا أمام المترجم بطبيعة الحال، و مهما كانت الترجمة أمينة للرسالة فإنها تعد بتراء من حيث أنها تهمل العنصر الأساسي الذي تقوم عليه النصوص الفنية و هو الإيقاع الموسيقي.

أخص بحديثي هذا صعوبة ترجمة الأعمال الأدبية الراقية ذات الجودة الجمالية الكبيرة **les textes de qualité** دون غيرها، سواء أكانت شعرا أم نثرا كالمقامة.

و تعد القصيدة الشعرية من المؤلفات التي تعتمد في كتابتها على قدر كبير من الجمالية و العناية بالشكل و الصورة الخارجية لها، لذلك يشكل نقل إيقاعها صعوبة كبيرة للمترجم و قد تَحدُث خسارة في الترجمة، كما تقول **إنعام بيوض** في هذا السياق:

"إن العقبة الكأداء التي تقف أمام ترجمة أية قصيدة من لغة إلى أخرى تتمثل في أن الصور الشعرية قد يكون لها رنين و إيحاء مختلفان من لغة إلى أخرى. فما يعتبر عميقا و مبتكرا في لغة ما قد يبدو سخيفا و سطحيا في لغة أخرى تبعا لطبيعة الأجواء اللسانية و الثقافية و الحضارية التي تلف كلتا اللغتين. و حين تفقد القصيدة – من جراء الترجمة- موسيقيتها و مزاياها العروضية و البلاغية فإنها تفقد الكثير..."[1]

يعد السجع مثلا في النثر من الأساليب الجمالية المحققة لموسيقى النصوص العربية، و لكنه أسلوب "سخيف" عند غير العرب كما تعبر عنه إنعام بيوض، وعند تجنب ترجمته، تفقد الترجمة إيقاع النص الأصلي، فتكون إذا ترجمة الإيقاع صعبة حين يتعلق الأمر بترجمة عمل ذي أثر فني إبداعي **un effet poétique**، أي تصبح هناك مشكلة في إيجاد إبداعية للترجمة **une poétique de la traduction**.[2]

يحمل إيقاع النصوص الشعرية و النثرية المعنى الذي تريد إيصاله، أو بالأحرى تكمن "دلالة" النصوص في إيقاعها[3] كما يذهب إليه **ميشونيك**، و غالبا ما يكون الإيقاع الذي يختاره الكاتب قالبا لنصه نابعا من دوافع شخصية تختلف من كاتب إلى آخر، بلجوئه إلى شتى الوسائل اللغوية و الأسلوبية المحققة للإيقاع، حيث يسهم السجع مثلا في المقامة، إلى جانب كونه يظهر المهارة اللغوية للكاتب كما رأينا من قبل، في حفظها بفضل الإيقاع الموسيقي الذي يحققه. فتكون المقامة على غرار النصوص الشعرية سهلة الحفظ، إذ تحدث

[1] إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003، ص 54
[2] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p 109
[3] Idem, p 25

القوافي و الأوزان و الألوان البديعية رنينا و نغمة في أذن القارئ الذي يطرب بسماعها فيبقى إيقاعها الموسيقي عالقا في ذهنه شأنها في ذلك شأن الأغاني.

لذلك يجب أن يأخذ المترجم هذه العوامل في الحسبان عندما يترجم الإيقاع و لا يهملها كي تكون الترجمة قريبة إلى أقصى حد ممكن من الأصل و تحقق الهدف نفسه المراد تحقيقه في اللغة المصدر، فالغاية من الإيقاع أساسية و مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعنى. و يجب إذن أن تتطابق الترجمة مع الأصل من حيث الإيقاع و مكوناته و لا يعني ذلك الترجمة كلمة بكلمة.[1]

و قد أشارت **إنعام بيوض** في كتابها **الترجمة الأدبية مشاكل و حلول** إلى ميول الكتّاب إلى استعمال أساليب معينة دون غيرها، و ضرورة احترامها في الترجمة و إن كانت المهمة صعبة نظرا للتباينات الموجودة بين اللغات، حيث تقول:

"هذه أمور من المفروض أن تؤخذ بعين الاعتبار لأنها من صميم البلاغة الشخصية لكل مؤلف و ليست مجرد تنويعات مزاجية."[2]

فلا يعقل أن تكون الكتابة التي صاغ بها المؤلف نصه عشوائية، بل غالبا ما تكون الكتابات الفنية مقصودة و تفيد غرضا معينا، إلى جانب ارتباطها الوثيق بالمعنى، حيث يسهم إيقاع النص و جماليته في إيصال الرسالة بشكل أقوى لكونه يؤثر في نفس و سمع القارئ.

يتحدث **حسن غزالة** في السياق نفسه عن أهمية ترجمة الإيقاع الصوتي لما له من دور في تأدية المعنى، إذ يقدم مثالا عن الأمثال الشعبية و التعابير الاصطلاحية بين الانجليزية

[1] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p 203

[2] إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003، ص55

و العربية و ضرورة ترجمة إيقاعها الصوتي، كما يشير إلى تسهيل العناصر اللغوية في هذه الأمثال لعملية الحفظ، و هذا ما يتجلى في قوله:

« ...the (...) rhythmical language helps a great deal in memorizing such expressions. Failing to produce the perfect versions, or replacing them by non-rhythmical expressions, will disrupt the message and more importantly destroy the powerful phonetic effect. »[1]

"تساعد اللغة الإيقاعية على حفظ هذا النوع من التعابير. و عندما نخفق في إنتاج الترجمة المثالية أو نستبدلها بتعابير غير إيقاعية، تتفكك الرسالة و يُدَمَّر الأثر الصوتي القوي."[2]

إن أهم المشاكل التي تعترض ترجمة الإيقاع أو بالأحرى عوامل تدمير الإيقاع الأصلي لجوء اللغات المترجمة إلى إجراءات من شأنها "تحسين" الأصل في نظر مستعمليها في حين أنها لا تقوم سوى "بتشويهه" و القضاء على إيقاعه، و هي ما يطلق عليها **أنطوان برمان** تسمية **الإجراءات التشويهية** .**les tendances déformantes**

و قد استطاع **هنري ميشونيك** استخراج بعض الإجراءات في ترجمات لآية من سفر التثنية **Deutéronome** من العبرية إلى الفرنسية قضت على إيقاعها، و عدّدها إلى ما يلي:[3]

- **الإضافات الشارحة.**
- **تغيير صياغة الجمل.**

[1] Ghazala, Hassan, Essays in Translation and Stylistics, First Edition, Dar el-Ilm Lilmalayin, Beyrouth, 2004, p121

[2] ترجمة ذاتية

[3] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, pp 105, 106

- العصرنة من أجل التكييف.

- عدم أخذ إيقاع النبرات في الحسبان.

- إدماج مكافئات ديناميكية بغرض جعل الترجمة مألوفة.

- إضافة الأقواس **les parenthèses**.

- الترجمة شعرا و التغيير الذي لحق المجموعات الإيقاعية الأصلية جراء ذلك.

تكمن المشكلة الكبرى في ترجمة الإيقاع في الاختلافات الجذرية بين اللغتين المترجم منها و إليها، أي عدم توافر كلتيهما على العناصر المحققة للإيقاع نفسها، أو إلى تجاهل عناصر الإيقاع الأصلي و الترجمة وفق عادات اللغة الهدف، لذا يقع المترجم –أحيانا- في فخ الإجراءات التشويهية النابعة عن حسن نيته أو سوئها، و التي غالبا ما تُدَمِّر تماما إيقاع النص الأصلي الذي لم يختره الكاتب الأصلي جزافا.

و قد خص **أنطوان برمان** بالذكر **تدمير الإيقاع la destruction des rythmes** قائلا:

«...la déformation peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s'attaquant à la *ponctuation* (...) Gresset, (...) a montré comment la traduction d'un texte de Faulkner brise sa rythmique : là où l'original ne compte que quatre signes de ponctuation, la traduction en compte vingt-deux, dont dix-huit virgules ! »[1]

"يمكن أن يؤثر التشويه كثيرا على الإيقاع بتغييره مثلا لعلامات الترقيم (...) و يبين غريسيه كيف استطاعت ترجمة نص لفولكنير تدمير إيقاعه، حيث لا يحتوي النص

[1] Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain, Ed du Seuil, 1999, p 61

الأصلي سوى على أربع علامات ترقيم، بينما تحتوي الترجمة على اثنتي و عشرين علامة، من بينها ثماني عشرة فاصلة."[1]

يأتي هذا التغيير الجذري لعناصر الإيقاع في الترجمة نتيجة عدم "سماع" المترجم لإيقاع النص و التركيز على النقل الأمين للمعنى دون الشكل، مفرقا بذلك بين عنصرين متكاملين في النص.

و قد استنتج **ميشونيك** ذلك بعد تحليله لترجمات آية سفر التثنية، حيث يقول:

« Aucune de ces traductions n'a gardé le rythme original, ne l'a *entendu.* »[2]

"لم تُبقِ أي من هذه الترجمات على الإيقاع الأصلي، حتى أنها لم تعرف كيف تستمع إليه."[3]

ينصب اهتمام المترجمين غالبا حول كيفية إيصال رسالة النص الأصلي على أكمل وجه، فلا ينتبهون إلى العناصر الأساسية التي تحقق إيقاعه، و حتى و إن لم يكن من السهل إيجاد العناصر الإيقاعية نفسها في اللغة الهدف مثل ما هو الحال بالنسبة لترجمة السجع، فإن الكثير من المترجمين يتملكون النص الذي يتعاملون معه فيغيرون من أسلوب الكاتب الأصلي، بحيث يهملون عناصر إيقاعية يمكن ترجمتها. صحيح أن الاندماج في النص و الإبداع في ترجمته أمر محبذ عند التعامل مع النصوص الفنية، لكن لا ينبغي أن يكون ذلك على حساب إيقاعها، خاصة عندما يتعلق الأمر بترجمة العناصر الصوتية الموسيقية.

---

[1] ترجمة ذاتية

[2] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p 107

[3] ترجمة ذاتية

و هي الفكرة التي طرحها كل من **جان دي وارد Jan de Waard** و **أوجين نيدا Eugène Nida** في كتاب **D'une langue à une autre** :

«Bien qu'on puisse lire un texte en silence, il semble néanmoins qu'il y ait une sorte de « playback » interne, sensible aux schèmes rythmiques d'une forme orale implicite. Les bons écrivains y ont toujours été sensibles, mais il y a des traducteurs si préoccupés par les correspondances sémantiques et syntaxiques entre langue source et langue réceptrice, qu'ils passent à côté de quelques-uns des facteurs les plus importants et subtils du rythme.»[1]

"بالرغم من أنه يمكننا القيام بقراءة صامتة لنص ما، إلا أنه يبدو أن هناك نوع من "إعادة استماع" داخلية، تتأثر بالأوزان الإيقاعية، الخاصة بصورة شفهية ضمنية لطالما تأثر بها أيضا الكتّاب المتميزون. لكن هناك من المترجمين من تلهيهم التطابقات الدلالية و التركيبية بين اللغتين المصدر و الهدف لدرجة أنهم يهملون بعض العوامل المهمة و الدقيقة للإيقاع."[2]

نفهم انطلاقا من هذا الطرح أنه يجب أن لا تؤخذ ترجمة النص الأدبي بشكل تبسيطي و ساذج، فهي عملية معقدة تتجاوز مجرد إقامة تقابلات شكلية بين النصوص في الوقت الذي تستدعي فيه كل الفطنة وبعد النظر و الحساسية من طرف المترجم و الذي يسعى بذلك إلى إبراز تلك الموسيقى و تمريرها إلى سمع المتلقي، و قد شكلت ضرورة أخذ الإيقاع بعين الاعتبار في الترجمة مسألة أساسية لا ينبغي تجاهلها حتى عند قدامى المترجمين، حيث كانت أهم مبدأ من بين المبادئ الخمس التي وضعها **إتيان دوليه Etienne Dolet** للترجمة الجيدة.[3]

---

[1] De Waard, Jan, Nida, Eugène, D'une langue à une autre, Traduire : l'équivalence fonctionnelle en traduction biblique, Trad : Janine de Waard, Alliance biblique universelle, 2003, pp 97, 98

[2] ترجمة ذاتية

[3] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p 41, 202

خاتمة الفصل:

لا تخلو عملية الوفاء للإيقاع الأصلي في الترجمة من صعوبات تتعلق بالتباينات الجذرية المتعلقة بوسائل الانسجام الخارجي المختلفة بين العربية و الفرنسية و اعتماد كليهما على مقومات إيقاعية قد لا تتوفر في الأخرى، أو قد لا "تقبل" عاداتها اللغوية استعمالها، كعامل السجع مثلا الذي قد تَبَيَّن لنا مدى تداوله في الأوساط العربية دون الفرنسية.

فالتخلي عن نقل ظاهرة بلاغية كالسجع بأمانة، يعني بالضرورة القضاء على الهيكل الخارجي للنص الذي كتب به، و تدمير الإيقاع الذي يُنظمه و يمثل صورته الفانية الخاصة.

و بعدما قدمت عرضا مفصلا لأهم المفاهيم النظرية المتعلقة بظاهرة السجع و الإيقاع الذي يُوَلّده في النص الأدبي و كيفية نقلهما من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية مستشهدة في ذلك بأهم ما جاء على لسان المنظرين من القدامى و المحدثين و آراء المستشرقين ممن اضطلعوا بمهمة نقل الآداب الشرقية و خاصة العربية إلى مجتمعاتهم، سأحاول في الفصل التطبيقي من مذكرتي أن أحللها من خلال دراستي لترجمة بعض النماذج المسجوعة التي تخللت المدونة لكي أحاول بعد ذلك نقدها و اقتراح بدائل لها كلما أمكن ذلك.

الفصل الرابع

دراسة تحليلية و نقدية لترجمة السجع في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني

تمهيد:

إن الترجمة عملية شائكة تشكل تحديا كبيرا أمام المترجمين، و تكون أهون بين اللغات المنحدرة من العائلة اللغوية نفسها في حين تزداد صعوبة عندما تتم بين لغتين متباعدتين تفتقدان للخصوصيات البلاغية و النحوية ذاتها. و هو الشيء الذي يمكن لمسه من الدراسة المفصلة التي قمت بها في الفصول النظرية و التي لم أتناول فيها إلا جزءا بسيطا من الظواهر اللغوية التي يصعب نقلها بين اللغات، و هو السجع بين العربية و الفرنسية و الذي تتجلى من خلاله الفروق الكبيرة بين هاتين اللغتين و ما لها من دور في إعاقة عملية النقل الأمين للأعمال الأدبية المتنوعة بينهما، و ما يشكل السجع إلا نقطة صغيرة في بحر الفروق و الاختلافات التي تثقل كاهل المترجمين.

توصلت من خلال دراستي النظرية إلى أن المترجمين الفرنسيين غالبا ما يتجنبون ترجمة السجع، بل يتم تعويضه ببعض الظواهر البلاغية المشابهة له و التي تقلل نوعا ما من الخسارة التي تقع فيها الترجمة الفرنسية نظرا لغياب السجع فيها. لكن هذا لا يعني عدم قابليته للترجمة و تشهد على ذلك ترجمة لمقامات الحريري كانت قد استعملت القافية في الفرنسية لترجمة السجع، فجاءت المقامة المترجمة رنانة كحال المقامة العربية.

لذلك، سوف أحاول في الفصل التطبيقي من مذكرتي أن أحلل ترجمة بعض مقامات الهمذاني وفق معيارين، و هما مدى تحقق و عدم تحقق إيقاع السجع في الترجمة الفرنسية، و تجدر الإشارة إلى أنه لا توجد من بين الخمسة عشر مقامة التي ترجمت، مقامة واحدة فيها ترجمة للسجع من أولها إلى آخرها، بل نجد بعض المقامات تكاد تخلو منه

تماما، لكن يوجد عدد لا بأس به من المقامات تتوفر بعض أجزائها على ترجمة وفية للسجع باستعمال المترجمين للنثر المقفى، و أحيانا باستعمال أساليب صوتية خاصة بالفرنسية لكنها تقترب نوعا ما من السجع العربي.

و عموما، فإنني سأتعرض بالتحليل و النقد لترجمة عدد من المقاطع المسجوعة في بعض المقامات بتفصيل أكثر في هذا الفصل من مذكرتي. و من المنطقي القيام قبل ذلك بتقديم نبذة عن حياة مؤلف هذه المقامات و الظروف التي سبقت نشأتها و ما يميزها عن غيرها من المقامات، و التعريف بمترجميْها الفرنسيين للإحاطة بخلفيتيهما العلمية و الإطار الذي ترجمت فيه مقامات الهمذاني.

1- التعريف بالمدونة:

1- 1- بديع الزمان الهمذاني:

هو أحمد بن الحسين بن يحي بن سعيد، المكنى بأبي الفضل و الملقب ببديع الزمان.[1] ولد في مدينة همذان الجبلية في إيران على الأرجح عام 358 هجري/969ميلادي. ينحدر من أصول عربية، و نشأ على الأرجح في كنف أسرة عريقة تحب العلم و الأدب رغم اعتقاد البعض أنها عائلة متواضعة الشأن لتَحُّفظ الهمذاني على الحديث عن كثير مما يتعلق بها.[2] و تلقى دراسته في همذان على يد أكبر علماء العصر، منهم أحمد بن فارس.

أما اللقب الذي لقب به، أي "بديع الزمان"، فيعتقد البعض أنه لقب أطلقه عليه الثعالبي حين قال: "هو بديع الزمان، و معجزة همذان..."

اتصفت حياة الهمذاني بانتقاله و ترحاله المستمرين من مدينة لأخرى. فجذبته مدينة أصفهان، لثراء الحركة العلمية فيها آنذاك، فاتجه إليها في ريعان شبابه، أين أخذ يلفت إليه الأنظار لسرعة بديهته و فطنته و قدرته الخارقة على الحفظ و سلاسة لفظه و غريب لسانه و بديع عباراته.قيل عن قدرته العجيبة على الحفظ:"**و من عجائبه أنه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قط و هي أكثر من خمسين بيتا فيحفظها كلها و يؤديها من أولها إلى آخرها لا يخرم حرفا و لا يخل معنى.**"[3]

---

[1] يسري عبد الغني عبد الله، ديوان بديع الزمان الهمذاني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص3

[2] Al-Hamadani, Choix de Maqamat (séances) traduites de l'arabe par Régis Blachère et Pierre Masnou, Librairie Kliencksieck, Paris, 1957, p23 ترجمة ذاتية

[3] يسري عبد الغني عبد الله، ديوان بديع الزمان الهمذاني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص16

بعد إقامته لفترة من الوقت في جرجان، رحل إلى نيسابور و اشتهر هناك بمناظرته مع العالم الكبير أبي بكر بن العباس الخوارزمي، و تفوقه عليه. و في نيسابور، بدأ الهمذاني بإلقاء مقاماته التي سلبت العقول، و يقال أنه ألّف أربعمائة مقامة، لم يبق منها سوى إحدى و خمسون. و بعد ما كان له من نفوذ في هذه المدينة، أرغمه حسد المنافسين على الرحيل مجدداً إلى سرخس، ثم إلى باجستان، ثم إلى بوشينج و أخيراً إلى هراة حيث استقر به المقام حتى وافته المنية عام 398 هجري.

حيكت عن وفاته بعض الأقاويل و الإشاعات ترجح بعضها موته مسموما، **إذ تذكر الروايات أنه مات بالسكتة، وعُجّل بدفنه فأفاق في قبره، وسمع صوته بالليل، فنُبش عنه، فوجدوه قابضًا على لحيته، ولكن ابن خلكان يذكر أنه مات مسمومًا دون أن يشير إلى من دس له السم، أو أن له أعداء.**[1]

أجمع الكثير ممن اهتموا بسيرة الهمذاني الشخصية و بالمقامات عموما على أنه أول من ابتكر هذا الفن، و أول من أطلق عليه هذا الاسم، لكنه برع أيضا في كتابة الرسائل و نظم الشعر، فكان برسائله رائد الصحافة في الأدب العربي على ما ذهب إليه **سمير حلبي** الذي يقول في هذا الشأن:

"يعد "بديع الزمان الهمذاني" المبتكر الأول لفن المقامة الذي انتشر على نحو واسع كأحد فنون النثر في الأدب العربي، كما يعد الرائد الحقيقي للصحافة، ليس في الأدب العربي فحسب، وإنما كان الصحفي الأول على الإطلاق؛ فقد كانت رسائله ومقاماته

[1] سمير حلبي، بديع الزمان...رائد القصة و المقالة، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=5288

النقدية الاجتماعية هي البدايات الحقيقية الأولى لذلك الفن الذي عُرف فيما بعد بالصحافة."[1]

و كان الهمذاني من أبرز شعراء عصره رغم الشهرة التي لازمته في كتابة المقامات دون نظم الشعر، و هذا ما يعبر عنه **يسري عبد الغني عبد الله** في قوله:

"و رغم أن كل المراجع و المصادر من أمهات كتب التراث و التي عاصرت الرجل أو جاءت بعده تؤكد شاعريته بجوار إبداعه لفن المقامات و لكن شاءت الأقدار أن يعرف بمقاماته أكثر مما يعرف بشعره و شاعريته، فارتبط اسم البديع بالمقامات ارتباط حاتم بالكرم، و عنترة بالشجاعة، و الأعشى بيوم ذي قار."[2]

ارتبط إذن اسم الهمذاني بالمقامات التي يجمع الكثير من النقاد على كونه السباق في تأليفها، فما إن يذكر اسمه إلا و تبادرت مقاماته إلى الأذهان قبل رسائله أو أشعاره.

[1] سمير حلبي، بديع الزمان...رائد القصة و المقالة، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=5288

[2] يسري عبد الغني عبد الله، ديوان بديع الزمان الهمذاني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص4

1- 2- مقامات بديع الزمان الهمذاني:

نشأ ما يعرف بفن المقامة على يد بديع الزمان الهمذاني بعدما استقر على الأرجح في مدينة نيسابور عام 382 هجري/ 992 ميلادي، إذ أشار الثعالبي إلى تأليف الهمذاني للمقامات بعيد وصوله إلى نيسابور لكنه لم يذكر بوضوح فرضية إلقائها بأكملها في هذه المدينة.[1]

يبلغ عدد مقامات بديع الزمان الهمذاني التي نجت من الضياع إحدى و خمسون مقامة، تدور فكرتها في أغلب الأحيان حول التسول و الشحاذة أو ما يسمى بالكدية. و هي مرآة عصر الهمذاني، حيث أنها خير مصور لأحوال الناس و مشاكلهم و طبيعة حياتهم اليومية آنذاك.

كما أشرت إليه مسبقا في الفصول النظرية من مذكرتي، فإن جل المقامات التي في متناولنا تحمل عناوين مستقاة إما من المكان الذي تدور فيه أحداث القصة أو من موضوعها أو حتى من عنصر من أحداث القصة. و لا يعرف ما إذا كان الهمذاني هو من أطلق هذه العناوين على مقاماته أم غيره.[2]

تتمثل مقامات الهمذاني الإحدى و خمسون في: **المقامة القريضية و المقامة الأزاذية و المقامة البلخية و المقامة السجستانية و المقامة الكوفية و المقامة الأسدية و المقامة الغيلانية و المقامة الأذربيجانية و المقامة الجرجانية و المقامة الأصفهانية و المقامة**

[1] Al-Hamadani, Choix de Maqamat (séances) traduites de l'arabe par Régis Blachère et Pierre Masnou, Librairie Kliencksieck, Paris, 1957, pp 28, 29
[2] Idem, p 30

الأهوازية و المقامة البغدادية و المقامة البصرية و المقامة الفزارية و المقامة الجاحظية و المقامة المكفوفية و المقامة البخارية و المقامة القزوينية و المقامة الساسانية و المقامة القردية و المقامة الموصلية و المقامة المضيرية و المقامة الحرزية و المقامة المارستانية و المقامة المجاعية و المقامة الوعظية و المقامة الأسودية و المقامة العراقية و المقامة الحمدانية و المقامة الرصافية و المقامة المغزلية و المقامة الشيرازية و المقامة الحلوانية و المقامة النهيدية و المقامة الإبليسية و المقامة الأرمنية و المقامة الناجمية و المقامة الخلفية و المقامة النيسابورية و المقامة العلمية و المقامة الوصية و المقامة الصيمرية و المقامة الدينارية و المقامة الشعرية و المقامة الملوكية و المقامة الصفرية و المقامة السارية و المقامة التميمية و المقامة الخمرية و المقامة المطلبية و أخيرا المقامة البشرية.[1]

جاءت هذه المقامات في قالب قصة قصيرة، على لسان راوٍ من نسج خيال الهمذاني، وهو عيسى بن هشام، و بطلها خيالي أيضا، هو أبو الفتح الاسكندري، رجل ذو حيلة و ذكاء و بلاغة.

تفاوتت المقامات في الطول، و إن كان أغلبها قصيرة، تتراوح ما بين الصفحتين إلى خمس أو ست صفحات، تبدأ كلها بصيغة **"حدثنا عيسى بن هشام قال"**، تليها مقدمة تشرح أجواء القصة،وتعرف دخول شخصية غريبة غير معروفة فصيحة و نابغة لتنتهي بخاتمة قصيرة في

[1] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2002

معظم الأحيان يتعرف فيها عيسى بن هشام على صاحب هذه الشخصية الغريبة و هو أبو الفتح الاسكندري.[1]

تتسم مقامات الهمذاني بكثرة استخدام شتى ألوان البديع و الصور البيانية، خاصة السجع، الذي يعد الميزة الأساسية التي تجعل من المقامة فنا قائما بذاته، لا يشبه غيره من الفنون الأدبية.

كما لا تخلو المقامات من الشواهد الشعرية و الفكاهة و المواعظ الدينية و النصائح العلمية و التأثر بالقرآن الكريم، غير أنها لا تخلو في الوقت ذاته كغيرها من كتب الأدب (...) من المخالفات في العقيدة مثل الحلف بغير الله أو ذكر ما هو متصل بكبائر الذنوب كأم الكبائر (الخمر) أو المجون والفسق إلى غير ذلك مما لا يسلم منه كتاب في الأدب القديم الذي لم يتحر مُؤلفوها إلا نقل الأخبار والمُلح والفُكاهة بغض النظر عن الأحكام الشرعية لهذه الأعمال.[2]

[1] Al-Hamadani, Choix de Maqamat (séances) traduites de l'arabe par Régis Blachère et Pierre Masnou, Librairie Kliencksieck, Paris, 1957, pp 32, 33 ترجمة ذاتية

[2] موسى بن سليمان السويداء، الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، صيد الفوائد، http://www.saaid.net/wahat/a/65.html

1- 3- الترجمة الفرنسية:

يتناول هذا الفصل من مذكرتي تحليل و نقد الترجمة التي قام بها المستشرقان الفرنسيان **ريجيس بلاشير Régis Blachère** و **بيار ماسنو Pierre Masnou** للسجع في عدد من مقامات بديع الزمان الهمذاني، و الجدير بالذكر أنهما لم يترجما المقامات الإحدى و خمسين بل اكتفيا بترجمة خمسة عشر مقامة فقط سأنتقي منها ما يدعم القسم النظري من مذكرتي.

حرص المترجمان على أن يحتفظا بالكلمة الأصل العربية "مقامة"، و لكنهما آثرا أيضا أن يزوداها بترجمة فرنسية **séance** التي تعني المجلس أو الاجتماع.

أما فيما يخص عناوين المقامات الخمسة عشر، فقد قام المترجمان بترجمتها أحيانا و تزويدها بعنوان آخر شارح، و بترجمتها حرفيا عندما يتعلق الأمر بالأماكن التي تدور فيها أحداث المقامة.

1- 4- التعريف بالمترجمين:

ريجيس بلاشير مستشرق فرنسي ولد عام 1900 بفرنسا و تخرج عام 1922 من كلية الآداب في الجزائر. كان ملما باللغة العربية التي تعلمها بالمغرب. شغل منصب أستاذ بالعديد من البلدان كالمغرب و فرنسا أين كان أستاذا محاضرا في كلية الآداب في باريس. اشتهر بلاشير بترجمته لمعاني القرآن الكريم و بعدة مؤلفات أخرى تعنى باللغة العربية و آدابها منها: قواعد العربية الفصحى و تاريخ الأدب العربي. توفي عام 1973.

أما **بيار ماسنو** فلا يعرف عنه إلا القليل و هو أنه متخرج من مدرسة اللغات الشرقية الحية في باريس.

2- ترجمة السجع في بعض مقامات الهمذاني، تحليل و نقد:

سبق و أن أشرت إلى أنني سوف أتعرض لتحليل و نقد ترجمة السجع في مدونتي وفق معياري مدى تحقق و عدم تحقق إيقاع السجع في الترجمة الفرنسية، لذلك وقع اختياري على أربع مقامات من شأنها أن توضح جليا لجوء المترجمين إلى ترجمة السجع إلى الفرنسية بأمانة في بعض الأحيان و الامتناع عن ذلك أحيانا أخرى، رغم أن المقامات نفسها التي اخترتها لتجسد تحقق ترجمة السجع تحتوي هي الأخرى على مقاطع لم يترجم سجعها، ذلك أنه لا توجد مقامة مترجمة بأكملها للسجع كما أسلفت الذكر، و قد يوحي هذا بجزئيات و تفاصيل سوف يتم استنتاجها كلما تقدمت في عملية البحث.

و تتمثل المقامات الأربع التي اخترتها في مقامتين اثنتين أدرس فيهما مدى تحقق إيقاع السجع في الترجمة و هما:

المقامة القريضية La séance poétique ou Les beaux-esprits و **المقامة الجرجانية La séance de Jorjan ou Grandeur et décadence**

و مقامتين أخريين أدرس فيهما مدى عدم تحقق إيقاع السجع في الترجمة و هما: **المقامة المضيرية La séance de la Madira ou Le parvenu** و **المقامة الحلوانية La séance de Holouan ou Les barbiers.**

تعتبر المقاطع المسجوعة التي اخترت تحليل و نقد ترجمتها في نظري أكثر المقاطع إثارة للجدل مترجمة، سواء أكانت الترجمة قد احترمت سجعها الأصلي أم لا، حيث يمكن

أن نلمس من خلالها "موقفا" معينا اتخذه المترجمان لتحقيق أثر صوتي شبيه بأثر السجع أو تفادي تحقيقه.

و تجدر الإشارة إلى أن النقد الذي سأقدمه في الصفحات الآتية مبني على آراء المنظر **هنري ميشونيك** الذي اقترح نظرية إبداعية لترجمة النصوص الأدبية الفنية، و آراء **كاترينا رايس.** حيث تَعتَبِر إبداعية **ميشونيك** الترجمة سيئةً عندما تُدَمِّر النظام الإيقاعي للأصل و تفتقد لجماليته سواء أكان ذلك ناتجا عن إتباع الحرفية و النحل أم بالاقتصار على ترجمة المعنى، و تكون الترجمة جيدة عندما تبتكر لها إبداعية خاصة بها و تحتفظ بغيرية النص الأصلي.[1]

و يتوقف نقد الترجمات و تقييمها بالنسبة للنصوص الفنية عند **رايس** على مدى احترام الأسلوب الشخصي لكاتب النص الأصلي، و خلق الأثر الجمالي ذاته و إعادة الإبداع بالاستلهام من العناصر الشكلية للنص الأصلي و إيجاد عناصر شبيهة بها تحقق أثرها دون اللجوء إلى الحرفية و عدم تجاهل الشكل في الوقت نفسه، فالترجمة الجيدة هي تلك التي تكيف النظام اللغوي للغة الهدف مع عادات اللغة الأصل.[2]

[1] Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999, p 130

[2] Reiss, Katharina, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, trad C. Boquet, Artois Presse Université, 2002, pp 45, 46, 50, 51, 54

2- 1- تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية في *المقامة القريضية*:

تعد **المقامة القريضية** من المقامات التي كثر فيها استعمال السجع في أغلب المواقع، كما أنها أحسن نموذج تظهر فيه عبقرية الهمذاني في حسن استعمال هذه الظاهرة اللغوية إلى جانب مثيلاتها من محسنات لفظية بديعية و ألوان البيان المختلفة. و يأتي أول مقطع مسجوع يستوقفنا في مطلع المقامة، حيث يقول الهمذاني على لسان عيسى بن هشام:

"**فاستظهرت[1] على الأيام بضِياع أَجَلْتُ فيها يد العمارة، و أموال وقفتها على التجارة**" ص 17، 18

تحتوي هذه الجملة على وحدتين مسجوعتين، فيهما فاصلتان مختلفتان في الوزن و متفقتان في التقفية (**فيها و وقفتها**)، و فاصلتان متفقتان في الوزن و التقفية (**العمارة و التجارة**).

جاءت ترجمة الجملة كالتالي:

« Contre les mauvais jours, je tirais secours de propriétés que j'avais mises en valeur de ma main, de biens que j'avais consacrés au négoce... » p 59

إن أول ما يمكن ملاحظته في هذه الترجمة هو تكرار الصائت « ***o*** » في الجملة، فنجد الصائت « ***o*** » الطبيعي **voyelle naturelle** و المخنن **voyelle nasalisée**:

[1] **استظهر:** مادة ظهر"...معنى الاستظهار (...) الاحتياطُ والاستيثاق، وهو مأْخوذ من الظِّهْرِيّ، وهو ما جَعَلْتَه عُدَّةً لحاجتك." ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص203

« ***on*** »، و ما يحقق الصوت « ***o*** » و هو « ***au*** » أو صوتا مجاورا لهذا الصائت و هو « ***ou*** ».

أي أن المترجمين قاما باستعمال **تكرار الصوائت l'assonance** في الترجمة كتعويض عن القافية التي لم يحققاها إلا في موقع واحد: ***(jours, secours)***.

و لا يسعني سوى موافقة هذا التوجه نحو ترجمة السجع بهذا الأسلوب الفرنسي الذي يحقق أثرا صوتيا يعوض و بشكل كبير عن أثر القافية في غياب البديل، إذ لا يمكن في الكثير من الأحوال مطابقة الأصل من حيث عدد الوحدات المسجوعة و عدد الفواصل المسجوعة و لا حتى تحقيق السجع في ترجمة الكلمات ذاتها، و ذلك للفروق اللغوية و النحوية الكبيرة بين اللغتين و غنى اللغة العربية بالمترادفات التي لا تمتلكها الفرنسية بالضرورة. و سنلاحظ في المقاطع الكثيرة الموالية كيفية تعامل المترجمين معها.

تلي الجملة السابقة مباشرة وحدتين مسجوعتين أخريين هما: "**و حانوت جعلْتُه مثابة[1] و رفقة اتخذْتُها صحابة**" ص 18

تحتوي الوحدتان على فاصلتين مسجوعتين تتفقان في الوزن و التقفية، و جاءت ترجمة الجملة على هذا الشكل:

« ...d'une boutique dont j'avais fait un lieu de réunion, d'amis que j'avais choisis comme compagnons. » p 59

[1] **مثابة:** مادة ثوب "...ومَثابُ البئر: وَسَطها. ومَثابُها: مقامُ السَّاقي من عُرُوشها على فَم البئر. (...) ومَثابَتُها: مَبْلَغُ جُمُوم مائِها. ومَثابَتُها: ما أَشْرَفَ من الحجارة حَوْلَها يَقُوم عليها الرَّجل أَحياناً كي لا تُجاحِفَ الدَّلْوَ الغَرْبَ، ومَثابةُ البِئْرِ أَيضاً: طَيُّها، عن ابن الأَعرابي. قال ابن سيده: لا أَدري أَعَنَى بطَيّها موضِعَ طَيِّها أَم عَنى الطَّيَّ الذي هو بِناؤُها بالحجارة." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص51

لجأ المترجمان هنا إلى استعمال القافية بتكرار صوت ***ion*** لتحقيق الأثر الصوتي نفسه الموجود في الجملة العربية، و في ذلك دليل على وعيهما بضرورة خلق إيقاع موسيقي للجملة يكافئ الإيقاع العربي، لكن المتمعن في هذه الترجمة يرى أن فيها نوعا من الخيانة على مستوى المعنى، فالمثابة في الجملة العربية هنا تعني **مكانا للإقامة**[1] لا محلا للاجتماع كما ترجم لها **بلاشير** و **ماسنو**، لذلك يمكن القول أن الترجمة مالت إلى الوفاء للشكل على حساب المحتوى. لكن هذا الابتعاد البسيط عن الدقة لم يخل كثيرا بالمعنى، و أفترض أن المترجمين اعتمدا عند اختيارهما لكلمة **réunion** على الجملة الموالية، و هي اتخاذ الرفقة صحابة، التي أتت مباشرة بعد ذكر الحانوت، و قد يفهم من ذلك أن عيسى بن هشام يستقبل رفاقه في الحانوت، فآثر المترجمان المزج بين تحقيق الأثر الصوتي و الاقتراب من المعنى في محاولة منهما لتحقيق التوازن بين الشكل و المحتوى.

لكننا نجد إخفاقا في ترجمة السجع في الوحدتين المسجوعتين الموليتين:

"وجعلْتُ للدار، حاشيتي النهار" ص18

حيث ترجمت كالتالي:

« Je passais à la maison le début et la fin du jour » p 59

لم تحقق هذه الترجمة الأثر الصوتي المنشود، رغم تأدية المعنى بأمانة، و لا يمكن الحديث عن تعذر ترجمة السجع هنا، إذ يمكن تحقيقه بالقافية و إيصال المعنى بشكل أوفى في الوقت ذاته، و أقترح الترجمة التالية:

[1] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم،، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002، ص 18

« La maison était mon lieu de séjour, du début à la fin du jour »

أعتقد أن استعمال كلمة **séjour** هو الأنسب في هذه الحالة، لأنه يؤدي وظيفتين، تتمثل أولاهما في تقفية الجملة لتطابق الأحرف الأخيرة « ***our*** »مع كلمة **jour**، و بالتالي تتحقق ترجمة السجع، أما الوظيفة الثانية فتتعلق بترجمة المعنى على أكمل وجه، حيث يقول عيسى بن هشام أنه جعل من الحانوت مستقرا له، و أنه لا يقضي في بيته سوى طرفي النهار، أي أنه يمضي فترة معينة من الوقت في داره، و كلمة **séjour** تعني فترة إقامة طويلة كانت أم قصيرة لكنها محددة، لذا أحبذ استعمالها لما لها من دور في تحقيق ترجمة كاملة و أكثر أمانة للشكل و المضمون في آن واحد.

نجد عدم ترجمة للسجع في موقع آخر من المقامة في الجملة المسجوعة الآتية:

"...وتلقاءَنا شاب قد جلس غير بعيد ينصتِ و كأنه يفهمِ، و يسكتِ و كأنه لا يعلمِ" ص 18

نلاحظ أن هناك سجعا مرصعا في الجملة، حيث تتفق الفواصل المسجوعة في الوزن و التقفية في الوحدتين (**ينصت، يسكت**) و (**يفهم، يعلم**)، و هذا النوع من السجع قد يزيد من صعوبة ترجمته إلى الفرنسية التي لا تتحمل مثل هذا النوع من القوافي المتكررة، و هذا ما نلمسه في الترجمة التي لم تستعمل القافية، و جاءت على هذا النحو:

« ...voici qu'un jeune homme qui se trouvait à peu de distance prêta l'oreille, comme s'il comprenait, tout en se taisant comme s'il ne savait rien. » p 59

الواضح أن المترجمين قد ابتعدا قدر الإمكان عن استعمال القافية و استبدلاها بـ**تكرار الصوامت l'allitération** لتحقيق إيقاع صوتي يؤثر في أذن القارئ الفرنسي دون الوقوع في تكرار القافية المثيرة لاشمئزازه. لكن تكرار الصامتين « **t** » و « **s** »لا يمكنه أن يحقق وقع السجع العربي ذاته، و إذا ما غضضنا النظر عن الذوق الفرنسي، فإن ترجمة السجع ممكنة، و يمكن القول أنها محبذة كلما سنحت الفرصة لذلك في مثل هذه الحالات التي لا تتجاوز الوحدتين المسجوعتين و كتعويض عما قد يستحيل ترجمته عندما تتعدى الوحدات المسجوعة الأربع وحدات. لذلك أقترح الترجمة التالية:

« ...voici qu'un jeune homme qui se trouvait à peu de distance écoutait comme s'il comprenait, et se taisait comme s'il ignorait. »

قمت باستبدال **prêta l'oreille** بـ **écoutait**، و صرفتها في صيغة الاستمرار في الماضي **l'imparfait** على عكس المترجمين، و ذلك للموازاة بين الأفعال الأربعة الأخرى المصرفة هي الأخرى في هذا الزمن، و لأنه الزمن المشار إليه في العربية أيضا. و تسهل ترجمة السجع في هذه الحالات لتشابه العلامات الإعرابية في الفرنسية و تحقيقها لأثر صوتي بين الكلمات.

تأتي مباشرة بعد هذه الجملة وحدتان مسجوعتان هما: "**حتى إذا مال الكلام بنا ميله، و جَرَّ الجِدال فينا ذيله.**" ص 18

ترجمت كما يلي:

« Notre conversation ayant suivi son cours, les discussions entre nous traînèrent et se prolongèrent... » p 59

نلاحظ مرة أخرى تعويضا في الترجمة عما لم يترجم من سجع، ففي غياب ترجمة مكافئة للأصل تقوم بتحقيق مقطعين مسجوعين، ارتأى المترجمان تحقيق القافية في إحدى الفقرتين، بفضل العلامة الإعرابية « **èrent** ». و قد تحقق بذلك نوع من الإيقاع الصوتي و إن لم يكن بقوة الإيقاع العربي لعدم تطابق الوحدات المسجوعة من حيث العدد.

و الحقيقة أن لجوء المترجمين إلى التعويض يقع في أكثر من محل في المقامة كما في الجملة التالية حيث غيّر المترجمان مواقع السجع في ترجمتهما، فالجملة العربية تحتوي على أربع وحدات مسجوعة، تختلف الوحدتان الأوليان في سجعهما عن الوحدتين الثانيتين، لكن الترجمة جاءت بطريقة تغير مواقع السجع نهائيا، حيث أن الجملة العربية هي:

"قال: قد أصبتم عُذيْقه،[1] و وافيتم جُذيْله،[2] و لو شئتُ للَفَظْتُ[3] و أَفَضْتُ،[4] و لو قلتُ لأَصْدَرْتُ[5] و أَوْرَدْتُ"[6] ص 18

بينما جاءت الترجمة كالتالي:

« Vous avez parlé d'or et avez été au fond de la question. Si j'avais voulu, j'aurais parlé et j'aurais été éloquent. Or si j'avais parlé, j'aurais aiguisé et excité votre curiosité. » p 59

استطاع المترجمان تحقيق إيقاع صوتي في ترجمتهما بتغيير مواقع السجع، فأصبحت الوحدات الثلاث (**قد أصبتم عذيقه، و وافيتم جذيله، و لو شئت للفظت و أفضت**) وحدتين

---

[1] **عذيق:** مادة عذق "العَذْق بالفتح: النخلة." ابن منظور،لسان العرب، المجلد التاسع،.ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص80

[2] **جذيل:** مادة جذل "الجِذْل: أصل الشيء الباقي من شجرة و غيرها بعد ذهاب الفرع..." المرجع نفسه، ص105

[3] **لفظ:** مادة لفظ "لفظ بالشيء يلفِظ لفظا: تكلم." المرجع نفسه، ص216

[4] **أفاض:** مادة فيض "أفاض القوم في الحديث: انتشروا، و قال اللحياني: هو إذا اندفعوا و خاضوا و أكثروا." المرجع نفسه، ص251

[5] **أصدر:** مادة صدر "و أصدرته فصدر أي رجعته فرجع." المرجع نفسه، ص 210

[6] **أورد:** مادة ورد "و أورده غيره و استورده أي أحضره (...) و أورد عليه الخبر: قصه." المرجع نفسه، ص191

إيقاعيتين في الفرنسية تحققان صوتا مجاورا (**on , en**)، و تَحَقَّقَ نوعان من القافية في ترجمة الوحدة الأخيرة و هما قافية بحرف « **é** » و أخرى بالأحرف « **ité** ».

لكن تحقيق القافية في الجملة الأخيرة كان على حساب المعنى مرة أخرى، فالفكرة التي جاءت بها الترجمة و المتمثلة في إثارة الفضول لا أثر لها في العربية، و قول الهمذاني **لأصدرت و أوردت** يفيد التصرف في الكلام و التقديم و التأخير فيه[1]. و قد يدل هذا كما رأينا سالفا على رغبة المترجمين في تحقيق إيقاع السجع، حتى و إن كلفهما ذلك الابتعاد قليلا عن المعنى.

يستوقفنا السجع في موقع آخر من المقامة في الجملة التالية: "**فقلت: يا فاضل ادْنُ فقد مَنَّيْت، و هات فقد أَثْنَيْت**" ص 18

جاءت ترجمته على هذا النحو:

« -Approche-toi, homme éminent, dis-je alors. Tu as éveillé notre désir. Viens, exécute-toi, car tu as révélé ton mérite. » p 60

نلاحظ في الترجمة إيقاعا صوتيا متنوعا واضحا إذا ما قرئت الجملة بالنبرة التي تلازم رواية القصة، فهناك مزج بين صورتين بيانيتين و هما تكرار الصوائت و الصوامت، إذ نجد تكرارا للصامت « **v** » و الصائت « **i** » و تكرارا للصائت « **é** » أيضا، مما يعوض كثيرا عن السجع الذي قد يتم إهماله في مقاطع أخرى.

[1] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم،، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002، ص 18

و لعل الشيء الذي لفت انتباهي كثيرا هو قيام **بلاشير و ماسنو** باستدراك تقصيرهما في ترجمة السجع إن صح القول في مواقع أخرى كلما سنحت لذلك الفرصة، كما تشير إليه ترجمتهما للجملة التالية:

"سلوني أُحِبْكُم، و اسمعوا أُعْجِبْكُم" ص 18

« Interrogez-moi, je vous répondrai. Ecoutez-moi, je vous étonnerai. » p 60

أتاحت هنا العلامة الإعرابية الفرنسية « **rai** » الفرصة للمترجمين كي يحققا قافية في الترجمة، و لم يكتفيا بذلك، بل جاءت ترجمتهما في شكل فقرتين متكافئتين على مستوى التركيب تشبه تلك التي يتكرر وجودها في مقامات الهمذاني و أصبحت توحي بأنها سجع مرصع، فكانت الترجمة مكتملة على المستويين الشكلي و كذا المضموني.

أما في الجملة الموالية التي برع فيها الهمذاني في خلق ثلاث وحدات مسجوعة، فنجد أن الترجمة لم توفق تماما في تحقيق أثرها، حيث يقول الأصل العربي في حديث عن امرئ القيس:

"هو أول من وقف بالديار و عرصاتها، و اغتدى و الطير في وكناتها، و وصف الخيل بصفاتها."ص 18، 19 ترجمها **بلاشير و ماسنو** كما يلي:

« Il est le premier qui s'arrêta sur les campements et leurs emplacements, le premier qui partit au matin alors que les oiseaux sont encore au nid, le premier qui décrivit les chevaux avec leurs qualités. » p 60

لم يتحقق السجع هنا سوى مرة واحدة عندما تكررت الأحرف « **ements** »، و رغم وجود قافية فيما يخص كلمتي (**oiseaux, chevaux**) إلا أننا لا نلمس إيقاعا صوتيا وراء ذلك بحكم موقعهما في وسط الجملة، لذلك أقترح إجراء تغيير بسيط في موقعهما بواسطة التقديم و التأخير و تحقيق نوعين من القافية، و تكون الترجمة كالتالي:

« Il est le premier qui s'arrêta sur les campements et leurs emplacements, le premier qui partit au matin, alors que sont encore au nid les oiseaux, et qui décrivit les qualités des chevaux. »

يتكرر هذا النوع من الترجمات في مواقع كثيرة أخرى، مثل ما هو الحال في الجملة الآتية:

"**فَفَضَلَ[1] من تَفَتَّقَ للحيلةِ لسانه، و انْتَجَعَ[2] للرَّغْبَةِ بَنَانُه[3]**." ص 19 التي ترجمت بـ:

« Il était au dessus de ceux dont la langue ne se délie que par astuce et dont la main ne s'évertue que par désir de profits. » p 60

لجأ المترجمان هنا كذلك إلى تكرار الصوائت و الصوامت بتكرار الصامت « **d** » كثيرا في الجملة الذي يُحدث أثرا صوتيا واضحا، و تكرار الصائت « **i** » الذي لا يؤثر كثيرا في أذن السامع بحكم موقعه المتوسط في الجملة كما رأيناه في المثال السابق، لذلك أحبذ هنا أيضا تغيير موقع إحدى الكلمات إلى موقع أبعد كي تكون نهايات الجملة على وقع صوتي موسيقي، فتكون الترجمة كالآتي:

---

[1] **فَضَل:** مادة فضل "فَضَل فلان على غيره إذا غلب بالفضل عليهم (...) و فاضلني ففَضَلْته أفْضُلُه فضلا: غلبته بالفضل و كنت أفضل منه." ابن منظور،لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص193

[2] **انتجع:** مادة نجع "و يقال انتجعنا أرضا نطلب الريف، و انتجعنا فلانا إذا أتيناه نطلب معروفه." المرجع نفسه، ص199

[3] **البَنَان:** مادة بنن "الأصابع. و قيل: أطرافها، واحدتها بَنَانة." المرجع نفسه، ص157

« Il était au dessus de ceux dont, par astuce la langue se déli<u>e</u>, et dont la main ne s'évertue que par dési<u>r</u> de profi<u>t</u>s. »

فنلاحظ أن تجانس الأصوات هنا "مسموع" بشكل أفضل، و أرى أن يكون استعمال القافية أو تكرار الأصوات بشكل خاص وفقا لنفس القارئ، أي أن يكون موقعها عند توقف هذا الأخير (قبل الفاصلة أو النقطة...) خاصة عندما لا يكثر تكرار الصوت كما هو الشأن في هذا المثال.

في المثال التالي، يتحقق الإيقاع الموسيقي في الترجمة بشكل كبير بفضل حسن استعمال المترجمين لنوعين من المؤثرات الصوتية التي تحدث إلى حد كبير أثرا كأثر السجع العربي ذاته، إذ تقول الجملة العربية في زهير بن أبي سلمى:

"**يذيب الشعر و الشعر يذيبه، و يدعو القول و السحر يجيبه**." ص 19 ترجمها **بلاشير و ماسنو** بـ:

« Il fond la poésie et la poésie le fo<u>nd</u>. Il appelle la parole et l'enchantement lui ré<u>pond</u>. » p 60

في الترجمة وفاء كبير للسجع العربي حيث تتطابق الكلمات المقفاة في الفرنسية (**fond, répond**) مع الكلمات المسجوعة نفسها في العربية (**يذيبه، يجيبه**)، على عكس ما رأيناه سابقا، حيث حاول المترجمان تحقيق السجع في الجملة بشكل عام بغض النظر عن ترجمة الكلمات المسجوعة ذاتها، و هو الشيء الذي يصعب تحقيقه دوما، للاختلاف الجذري بين مفردات اللغتين، و الثراء اللغوي الأكبر في العربية فيما يخص المترادفات.

لم يكتف المترجمان باستعمال القافية، بل قاما بتكرار الصامت « **p** » في الكلمات التالية:

(**Poésie, appelle, parole, répond**)، و هو ما أسهم بشكل كبير في إضفاء حركة صوتية ملموسة في الجملة المترجمة.

لكن الجملة العربية احتوت على سجع بالراء كذلك في كلمتي (**الشعر و السحر**)، و كان بإمكان المترجمين أن ينهجا أسلوب الترجمة نفسه في ترجمتهما، و استخدام القافية محققان بذلك أكبر قدر ممكن من الأمانة للشكل العربي دون الإخلال بالمعنى، و أقترح استبدال كلمة **enchantement** بـ **magie** فهي مرادفة لها و لا تغير في المعنى من شيء بل تفي به و تحقق في الوقت نفسه قافية بـ « **ie** » مع كلمة **poésie** و تكون الترجمة كالتالي:

« Il fond la poésie et la poésie le fond. Il appelle la parole et la magie lui répond. »

غير أن المترجمين يبتعدان في الكثير من الأحيان عن تحقيق القافية في ترجمتهما رغم عدم استحالتها، عند ترجمة الجملة التالية مثلا التي تثني هذه المرة على طرفة بن العبد:

"**هو ماء الأشعار و طينتها، و كنز القوافي و مدينتها.**" **ص 19** التي جاءت في الفرنسية كالتالي:

« Il est la sève et la substance de la poésie, le trésor et la cité des rimes. » p 60

و أقترح ترجمتها بالجملة الآتية:

« De la poésie, il est la sève et la substance. Des rimes, le trésor et la résidence. »

أُفضّل استعمال كلمة **résidence** كبديل عن كلمة **cité** لسببين. يكمن الأول بطبيعة الحال في كونها تؤدي الوظيفة الصوتية المقصودة في العربية بصورة أكبر بفضل الأحرف الأخيرة « **ence** » و تحقيقها لصوت مجاور لصوت « **ance** ». و يتمثل السبب الثاني فيما تحمله هذه الكلمة من شحنة دلالية أقوى من كلمة **cité** التي أرى فيها حرفية لم تأت بالفائدة لا للمعنى و لا للشكل. لأنني أفهم من الجملة العربية أن **"المدينة"** لم يأت ذكرها في سياق يفيد الفصل بين حياة البدو و الحضر كي تترجم بـ **cité** بل تعني مجازا موطن و "مقر إقامة" القوافي، للتعبير عن مدى تحكم طرفة بن العبد في القوافي، و استعمالها مع كلمة **كنز** خير دليل على ذلك. و كلمة **résidence** في اعتقادي أوفى غرضا لأن المعنى الأول الذي تحمله يوحي بالمسكن و الإقامة أكثر من كلمة **cité**.

و تأتي هذه الترجمة منسجمة مع ترجمة **بلاشير و ماسنو** للجملة التالية التي تصف شعر الفرزدق، و التي تقول: "**و الفرزدق**[1] **أمتن صخرا، و أكثر فخرا**" **ص20 التي** قام المترجمان بترجمتها كالآتي:

« Mais Farazdaq est d'une plus solide substance et d'une plus large jactance. » p 61

[1] الفرزدق: هو همام بن غالب بن صعصعة الدارمي التميمي، ولد عام 38هـ 658م، شاعر عراقي من كبار الشعراء العرب، اشتهر بهجائه المتبادل مع شاعر عربي آخر و هو جرير، لكنه نظم في الكثير من الفنون الشعرية الأخرى. توفي عام 110هـ 728م في منطقة كاظمة بالكويت.

وُفق المترجمان مرة أخرى في تحقيق ترجمة مقفاة للكلمات المسجوعة نفسها في العربية، و رغم أن التطابق جاء في الأحرف « **tance** »، إلا أن الصوت الذي يتحقق في آخر الكلمتين يتوافق و الترجمة التي اقترحتُها مسبقا لتكرار صوت « **ance** » أو « **ence** » مما يضفي على المقامة إيقاعا صوتيا ملموسا يكافئ إيقاع السجع العربي.

يواصل المترجمان على هذا المنوال في محاولة لتحقيق الأثر الصوتي للسجع في الفرنسية، كما تدل ترجمتهما للجملة التالية: "**و الفرزدق إذا افتخر أجزى**[1]**، و إذا احتقر أزرى** "[2] **ص 20** التي ترجمت بـ:

« Quand Farazdaq se célèbre, il écrase ; quand il méprise, il ravale... » p 61

لجأ بلاشير و ماسنو مجددا إلى الأسلوب الصوتي الفرنسي **l'assonance** بتكرار صوتي « **é** » و « **a** » محافظين على مواقع السجع العربية ذاتها، و في هذا تعويض آخر عن عدم استعمال القافية في بعض المواقع كما هو الحال في الجملة التالية:

"فأنلته ما تاح، و أعرض عنا فراح" ص 21

التي جاءت ترجمتها للفرنسية كما يلي:

« Je donnai alors à ce jeune homme ce que je pus, après quoi il s'éloigna de nous et partit. » p 61

[1] **أجزى:** مادة جزي "...و بعض الفقهاء يقول: أجزى بمعنى قضى." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص145

[2] **أزرى:** مادة زري "قال الليث: و إذا أدخل على أخيه عيبا فقد أزرى به و هو مزرىً به (...) و أزرى به، بالألف، إزراءً: قصَّر به و حقَّره و هوَّنه." المرجع نفسه، ص30

لم يستعمل المترجمان القافية أو أي أثر صوتي قوي يكافئها في ترجمتهما رغم إمكانية ذلك، فقد يصح القول مثلا:

« Je donnai alors à ce jeune homme ce que je pus, après quoi il s'éloigna de nous et s'en fut. »

و يكون بذلك للجملة وقع صوتي بفضل القافية بصوت « **u** ».

و الحقيقة أنني لا أجد تفسيرا منطقيا لاختلاف ميولهما في الترجمة من مقطع لآخر في هذه المقامة، فتارة يلجئان لاستعمال القافية عندما لا يستدعي الأمر ذلك أو حتى على حساب المعنى، مثل ما رأيناه في ترجمتهما للجملة **و لو قلت لأصدرت و أوردت** بـ **or si j'avais parlé, j'aurais aiguisé et excité votre curiosité** و قد يفهم من ذلك أنهما يعيا ضرورة تحقيق أثر السجع ذاته، لكنهما في الوقت نفسه يتغاضيان عن المؤثرات الصوتية عندما يستحسن استعمالها لتحقيق انسجام المقامة و خلق الإيقاع الموسيقي و لا نلمس جهدا أو محاولة جادة لتحقيق الأثر الصوتي كما في ترجمتهما للجملة **و جعلت للدار، حاشيتي النهار** بـ **Je passais à la maison le début et la fin du jour**. نجد هذا الموقف يتكرر في أغلب المقامات، لكن يمكن القول بأن شيئا من الإيقاع الصوتي قد تحقق في هذه المقامة نظرا لترجمة السجع بمؤثرات صوتية مختلفة في الكثير من المواقع مثل ما سنراه في المقامة التالية.

2- 2- تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية في *المقامة الجرجانية*:

تمتاز المقامة الجرجانية هي الأخرى بكثرة ورود السجع فيها كأغلبية المقامات، و يظهر في ترجمتها الكثير من الأمانة للشكل، كما نلمس عند قراءتها محاولة جادة لتحقيق أثر صوتي يضفي الإيقاع الموسيقي عليها في الفرنسية.

تبدأ المقامة بالجملة المسجوعة الآتية: "**بينا نحن بجرجان، في مجمع لنا نتحدث و ما فينا إلا منّا...**" ص 46

في الجملة أربعة فواصل تتفق في التقفية بحرف "**نا**" جاءت ترجمتها كالتالي:

« Nous trouvant à Jorjan, dans une de nos réunions, nous conversions n'ayant parmi nous que gens de notre milieu... » p 69

استعمل المترجمان أربع فواصل مقفاة أيضا، منها فاصلتان تنتهيان بـ « **ant** » و فاصلتان تنتهيان بـ « **ions** »، كما تكرر في ترجمتهما الصامت « **n** » مما أحدث أثرا صوتيا و إيقاعا موسيقيا في الجملة الفرنسية، و هي الطريقة التي كثر تبنيها في ترجمة جل المقاطع المسجوعة في هذه المقامة كما سنراه لاحقا.

إذا تأملنا الجملة العربية الآتية: "**يتلوه صغار، في أطمار.**"[1] ص 46 و ترجمتها إلى الفرنسية بـ:

« Il (...) était suivi de petits enfants en haillons. » p 69

[1] **أطمار:** مادة طمر "...الطِّمْرُ: الثوب الخَلَقُ، و خص ابن الأعرابي به الكساء البالي من غير الصوف." ابن منظور،لسان العرب، المجلد التاسع،ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص 144

سنلاحظ في الترجمة استخداما لصوتين متقاربين و متجاورين، تَحَقَّق بفضلهما الأثر الصوتي للسجع، و هي أكثر الترجمات وفاء للشكل و المعنى في آن واحد، كما حققت القافية بالحفاظ على موقعها الأصلي في العربية.

و من بين الترجمات التي وُفقت في تحقيق السجع في الفرنسية بالحفاظ على مواقع السجع الأصلية، ترجمة الجملة التالية:

"**فافتتح الكلام بالسلام، و تحية الإسلام، فَوَلاَّنا جميلا، و أَوْلَيْنَاه جزيلا.**" ص 46

« Il débuta par le *salam* et la salutation de l'Islam, se présenta à nous si aimablement que nous lui rendîmes sa politesse largement. » p 69

هناك وفاء جلي و مقصود للشكل العربي في هذه الترجمة، فالسلام و تحية الإسلام هما الشيء ذاته، و في استعمالهما دليل على الغاية الأولى من المقامة التي تكمن في إطراب السامع بمؤثرات السجع الصوتية إلى جانب إظهار البراعة اللغوية. كان بإمكان **بلاشير و ماسنو** مثلا الاكتفاء بترجمة جزء فقط من هذه الجملة، فيقولان: **(Il débuta par le *salam*)** أو **(Il débuta par la salutation de l'Islam)** لتأدية المعنى على أكمل وجه. لكنهما آثرا الحفاظ على تركيب الجملة الأصلي و التكرار ذاته و استخدما تقنية النحل لترجمة (**سلام**) لإحداث القافية مع كلمة (**إسلام**) في الترجمة، و لا يمكن تفسير ذلك بغير أنهما على وعي تام بأهمية السجع في هذا النوع من النصوص و ضرورة تحقيقه كلما كانت هناك وسيلة لذلك. و قد كانت عملية التقفية سهلة التحقيق في المقطع الثاني من الجملة بفضل علامة الحال الفرنسية « **ement** ».

أما المثال الموالي الذي جاء فيه: "**ما هُنْتُ**،[1] **حيث كُنْت**." ص 47

فقد جاءت ترجمته على هذا الشكل:

« Je n'ai jamais été traité avec mépris dans quelque endroit où je me sois trouvé. » p 69

رغم ورود الصوت « **é** » مرتين في الترجمة، إلا أننا لا نلمس أثرا صوتيا قويا، و أقترح تعويض **(traité avec mépris)** بـ **(méprisé)** لتقصير الجملة و لإحداث إيقاع موسيقي أكثر وضوحا ناجم عن أن الجملة تنقسم إلى قسمين عند قراءتها كما يمكن ملاحظته:

Je n'ai jamais été traité avec mépris / dans quelque endroit où je me sois trouvé.

و عند التعويض باستعمال (**méprisé**) تكون نهايتا القسمين متكافئتين من حيث الحرف الأخير، و تكون الترجمة كالآتي:

Je n'ai jamais été méprisé / dans quelque endroit où je me sois trouvé.

و في موقع آخر في المقامة نجد المقطع المسجوع الآتي:

"**فاعتضت**[2] **بالنوم السهر، و بالإقامة السفر**" ص 47

قام المترجمان بترجمته كالتالي:

« Au lieu du sommeil, la veille, au lieu du repos, le voyage. » p 70

[1] **هان:** مادة هون"...و الهُون و الهَوان: نقيض العز." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص112

[2] **اعتاض:** مادة عوض"...و تعوض منه، و اعتاض: أخذ العِوَض." المرجع نفسه، ص336

حيث غيرا من مواقع السجع الذي تحقق أثره الصوتي في الجزء الأول فقط من الجملة بتكرار صوت « **eil** »، إلا أن الأحرى هنا استعمال الأفعال بكل بساطة لتحقيق القافية، و يمكن القول إذن:

« J'ai été contraint, au lieu de dormir, de veiller, au lieu de me reposer, de voyager. »

و قد أضفت عبارة **J'ai été contraint** للتمكن من صياغة الجملة بالأفعال، و هي تتماشى مع سياق المقامة، حيث يفهم منه أن الظروف هي التي أجبرت أبا الفتح الاسكندري على السهر و السفر بدل النوم و الاستقرار.

أما فيما يخص الجملة الموالية، فقد لجأ المترجمان إلى تكرار كلمتين، مما حقق إيقاعا صوتيا داخل الجملة المترجمة، حيث يقول صاحب المقامة في الجملة العربية:

"**تترامى بي المرامي، و تتهادى [1] بي المواميِ [2]**" ص 47 و ترجمت بـ:

« Sans cesse jeté d'un lieu dans un autre, les déserts me passaient de l'un à l'autre... » p 70

أعتقد أن هذا النوع من الترجمات مناسب عندما يتعلق الأمر بالسجع المرصع كما هو الحال في هذه الجملة، فمن شأنه أن يضفي الأثر ذاته بتحقيقه لمقطعين متكافئين نوعا ما على مستوى التركيب، و هو ما قد نلمسه على الأقل في هذه الترجمة.

[1] **تهادى:** مادة هدي "التهادي: مشي النساء و الإبل الثقال، و هو مشي في تمايل و سكون." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص44

[2] **موامي:** مادة موم "المَوْماةُ: المفازة الواسعة الملساء، و قيل: هي الفلاة التي لا ماء و لا أنيس بها." المرجع نفسه، ص152

و لنتأمل المثال الذي يقول: "**فأُصبح و أُمسي أنقى من الراحة و أعرى من صفحة الوليد**"ص 47

و الذي ترجم كما يلي:

« Je me trouvais à tout moment plus nu que la paume de la main et plus dépouillé que la menotte de l'enfançon » p 70

نلاحظ في الترجمة أثرا صوتيا حققه الصامت « **m** » لكنه و إن أضفى حركة صوتية عليها، إلا أنه لا يكافئ أثر السجع العربي، لذلك أقترح تدعيمه بالقافية، و ذلك باستبدال كلمة **nu** بكلمة **dénudé** لتكوّن مع كلمة **dépouillé** إيقاعا موسيقيا بفضل صوت « **é** » في نهايتهما، و حرفي « **dé** » في مقدمتهما، و تكون في الوقت ذاته ترجمة مباشرة للكلمتين المسجوعتين في العربية (**أنقى، أعرى**). فتكون الترجمة على هذا الشكل:

« Je me trouvais à tout moment plus dénudé que la paume de la main et plus dépouillé que la menotte de l'enfançon »

و يستوقفني سجع مرصع آخر في القول التالي:

"**أُعاني الفقر، و أُمَانِي [1] القفر، فراشي المَدَر،[2] و وسادي الحجر.**" ص 47

ترجمه **بلاشير و ماسنو** كما يلي:

« Souffrant de la pauvreté, éprouvant la [dureté de la] terre nue, j'avais pour couche le sol et pour oreiller les pierres » p 70

[1] **أماني:** مادة مني "...و مَنَيْتُ الرجل منيا و مَنَوْتُه منوا أي اختبرته، و مُنِيتُ به منيا بُلِيتُ." ابن منظور،لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص 141

[2] **مَدَر:** مادة مدر "قطع الطين اليابس، و قيل: الطين العِلكُ الذي لا رمل فيه." المرجع نفسه، ص38

تفتقر هذه الترجمة إلى الإيقاع الموسيقي الموجود في الجملة العربية، فعدا قافية (**souffrant, éprouvant**)، لم يستعمل المترجمان أسلوبا من شأنه أن يؤثر في سمع القارئ، و جاءت كلمتا (**pauvreté, dureté**) مرة أخرى في مواقع لا تسمح لها بتحقيق أثر السجع العربي. و أقترح إجراء بعض التغييرات في الترجمة لتكون كالتالي:

« Souffrant de la pauvreté, éprouvant du sol nu sa dureté, j'avais pour couche la terre et pour oreiller la pierre »

و بالتالي، يكون لكلمتي (**pauvreté, dureté**) أثر صوتي محسوس بشكل أفضل بحكم موقعهما الجديد، كما تحقق كلمة **terre** التي استبدلتها عن كلمة **sol** قافية أخرى مع كلمة **pierre** في المفرد.

أما بالنسبة للجملة التالية: "**و لكني ملت لأعظمهم جَفْنَةَ**[1] **و أزهدهم جفوة.**" ص 48

فقد عمد المترجمان إلى ترجمتها قافية بقولهما:

« Mais je me rendis auprès du [chef] le plus large par son hospitalité et le moins enclin à la dureté » p 70

و قد كان بإمكانهما انتهاج الطريقة ذاتها في ترجمة الكثير من جمل المقامة المسجوعة على غرار الجملة الآتية: "**هَدَته الحاجة، و كدته الفاقة**" ص 49

التي ترجماها بـ:

« ...épuisé par le besoin, exténué par la pauvreté » p 71

[1] **جفنة:** مادة جفن"...الجَفنة معروفة، أعظم ما يكون من القصاع." ابن منظور،لسان العرب، المجلد الثالث، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص165

حيث يمكن استبدال **besoin** بـ **nécessité** رغم أن هذه الأخيرة أقل شحنة دلالية من الأولى التي تؤدي معنى الحاجة بصورة أفضل، لكنها لا تخل بالمعنى و تكون أوفى للشكل، و تكون الترجمة كالتالي:

« ...épuisé par la nécessité, exténué par la pauvreté »

و تكون هذه الترجمة مناسبة من حيث أنها تستعمل حرفين تَكَرَّر ورودهما في المقامة و هما حرفا « **té** ».

يتضح عموما أن السجع قابل للترجمة في بعض الأحيان أو على الأقل تحقيق أثر صوتي شبيه بأثره و أنه يمكن تجاوز التباينات بين اللغتين العربية و الفرنسية في ترجمته خاصة عندما تلجأ الترجمة إلى العلامات الصرفية و الظرفية و أزمنة الأفعال و صيغ المصادر.

و رغم عدم كون الترجمة مقفاة من أولها لآخرها، إلا أنه يمكن في بعض الأحيان "سماع" إيقاع صوتي شبيه بذلك الذي حققه السجع في المقامة العربية.

كما يتبين أن الموقف الذي قد يتخذه المترجم الفرنسي أمام ترجمة المقامة يبنى على أساس الذوق اللغوي العام للفرنسية كما لمسناه في ترجمة المقامتين السابقتين، حيث كان المترجمان يميلان إلى ترجمة وفية للسجع العربي، على حساب المعنى أحيانا، على الرغم من تفاديهما لذلك في بعض المواقع، و ربما كان ذلك خشية الاصطدام بشخصية القارئ أو السامع الفرنسي الذي ينفر من هذا النوع من الأساليب الكتابية كما سبق و أن أشرت إليه في الفصول النظرية من مذكرتي.

و قد أشار المستشرق **سالومون مونك Salomon Munk** الذي ترجم بعض مقامات الحريري بالنثر المقفى، إلى مسألة نقل السجع بأمانة إلى الفرنسية، و أبدى موقفه من ذلك، ففضّل الإبقاء على ميزة المقامات الشكلية و عدم تكييفها وفق الذوق الفرنسي، و هذا ما يعبر عنه بقوله:

« En offrant à des lecteurs français quelques échantillons d'un des plus célèbres écrivains arabes, (...), je ne me cache pas tout ce qu'un semblable essai a de téméraire et de présomptueux ; car les formes dont ce poète a revêtu ses compositions spirituelles, et qui ont tant de charme dans la langue originale, ne sont que trop étrangères aux habitudes de notre goût, j'ai besoin de réclamer l'indulgence du lecteur pour cette fleur orientale transplantée sur le sol européen. »[1]

"أقر أنني أجازف عندما أحاول تقديم نموذج عن أعمال أحد أشهر الكتاب العرب للقارئ الفرنسي، لأن الشكل الذي صاغ به هذا الشاعر مؤلفاته الروحانية، و الذي يخلق جمالية كبيرة في اللغة الأصل، غريب عما ألفه ذوقنا. فليغفر لي القارئ الفرنسي قيامي بزرع هذه الزهرة الشرقية فوق التراب الأوروبي."[2]

و هذا مقتطف من ترجمته الوفية للشكل العربي في المقامة الصنعانية للحريري:

« Hareth ben-Hammâm raconta :

Forcé par la misère de visiter une terre étrangère, je préparai le bâton du voyage et je me séparai des compagnons de mon âge ; et voilà que le sort me mène à Sanna dans le Yemène. En y entrant, je vis dépouillée ma valise, pas de souliers ni de chemise, pas un sou à cacher dans ma poche, rien à mâcher dans ma sacoche. »[3]

[1] Société asiatique (Paris, France), Nouveau journal asiatique, Volume 14, La société asiatique, Paris, 1834, page 540

[2] ترجمة ذاتية

[3] Société asiatique (Paris, France), Nouveau journal asiatique, Volume 14, La société asiatique, Paris, 1834, page 556

بالمقابل، نجد ترجمات تعطي الأولوية للمتلقي الفرنسي فتُكيّف الأصل المسجوع العربي إلى ما يتماشى و أسس الذوق الأدبي الفرنسي، و هذا ما نلمسه في ترجمة المقامتين المواليتين أين ابتعد **بلاشير و ماسنو** عن استعمال النثر المقفى في أغلب الأحيان مما أفقد المقامة الإيقاع الصوتي الموجود في العربية. و رغم ورود بعض المقاطع المقفاة بين الفينة و الأخرى في الترجمة، إلا أن الشكل النهائي للمقامة المترجمة لم يُحقق إيقاع السجع الصوتي، ذلك لأن ميول المترجمين إلى تفادي النثر المقفى هو الطاغي في هاتين المقامتين، و هذا ما سأتعرض إليه بالتحليل و النقد في الصفحات الآتية.

2- 3- تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية في *المقامة المضيرية*:

تعد هذه المقامة أطول مقامة من بين المقامات الأخرى المتوفرة، كما يكثر استعمال السجع فيها شأنها في ذلك شأن بقية المقامات، و قد جاءت الترجمة في بدايتها وفية بتحقيق أثر صوتي مماثل لأثر السجع كما هو الحال بالنسبة للجملة التالية:

"قام أبو الفتح الإسكندري يلعنها و صاحبها، و يمقتها و آكلها، و يثلبها [1] و طابخها" ص 90

التي ترجمت كما يلي:

« ...Abou-L-Fath Iskandari se mit à la maudire, elle et celui qui l'offrait, à la décrier, elle et celui qui en mangerait, à la dénigrer, elle et celui qui l'avait préparée. » p 89

و قد كان بإمكان المترجمين المواصلة على هذا المنوال في ترجمة الجملة التي تليها مباشرة، و تحقيق قافية بصوت **é** لكنهما لم يفعلا، حيث أن الجملة العربية:

"و ظننناه يمزح فإذا الأمر بالضد، و إذا المزاح عين الجد" ص 90 قد جاءت ترجمتها على هذا الشكل:

« Nous pensions qu'il s'amusait, mais c'était bien le contraire et ce que nous prenions pour du badinage était le sérieux même... » pp 89, 90

[1] **يثلب:** مادة ثلب "...ثلَبه يثْلِبُه ثلبا: لامه و عابه و صرح بالعيب و قال فيه و تنَقَّصه." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص31

في الترجمة تشبث بالحرفية مما يقلص من فرص تحقيق القافية التي تؤدي غرض السجع الجمالي، و أقترح الابتعاد قليلا عن الحرفية دون الإخلال بالمعنى لتحقيق قافية بصوت **é** من خلال حرفي ***er*** فتكون الترجمة كالتالي:

« Nous pensions qu'il s'amusait, mais nous finissions vite par nous détromper, car il était bien sérieux pour ne point badiner... »

و في موقع آخر من المقامة، يستوقفنا المثال المسجوع التالي: "**و لو حدثتكم بها لم آمن المقت، و إضاعة الوقت**" ص 90

الذي تُرجم بما اقترحه المترجمان:

« Si je vous le disais, je ne suis pas certain que vous ne m'en teniez rigueur et que vous n'y trouviez [de mon fait], perte de temps. » p 90

تُظهر الترجمة مرة أخرى ميول المترجمين إلى الحرفية و سعيهما إلى تحقيق الأمانة للمضمون قدر المستطاع، غير أنني ألمس عدم محاولة جدية لخلق ترجمة وفية للمعنى و الشكل معا رغم إمكانية ذلك، فأقترح إجراء تغيير طفيف على ترجمة (**إضاعة الوقت**) التي لم يتكبد المترجمان في ترجمتها عناء البحث عن مقابل آخر يفي بغرضها الشكلي و المعنوي، بل اكتفيا باستعمال أسرع ترجمة تتبادر للأذهان و هي (**perte de temps**) فلم يتحقق الأثر الصوتي للسجع. لذلك أقترح الترجمة التالية:

« Si je vous le disais, je ne suis pas certain que vous ne m'en teniez rigueur et je crains de vous faire perdre de votre temps des heures. »

و يتحقق بذلك نوع من الإيقاع الصوتي بفضل اشتراك كلمتين في صوت ***eur***.

و من الأمثلة الأخرى التي تُبين و بوضوح تفادي المترجمين استعمال القافية في الترجمة، المثال الآتي: "**و لو رأيت الدخان و قد غبَّر في ذلك الوجه الجميل، و أثَّر في ذلك الخد الصقيل...**" **ص 90**

حيث جاءت الترجمة على هذا النحو:

« Si tu voyais la fumée noircir son joli visage et laisser des traces sur cette joue pure... » p 90

نلاحظ أنه لا وجود لأي أثر صوتي في هذه الترجمة، و رغم امتلاك الفرنسية لمترادفات كثيرة (و إن لم تكن بغنى العربية)، إلا أن المترجمين لم يستغلا ذلك في الترجمة لتحقيق الأثر الصوتي الغائب في هذه الجملة الفرنسية. فقد كان بالإمكان ترجمة **وجه** بـ ***face*** التي هي مرادفة مباشرة لكلمة ***visage*** و أوفى غرضا منها كونها تحقق إيقاعا صوتيا للجملة نظرا لاشتراكها مع كلمة ***traces*** في الأحرف ***ace*** فتكون الترجمة على هذا الشكل:

« Si tu voyais la fumée noircir sa belle face et laisser sur sa joue pure des traces... »

لقد أشرت سابقا عند تحليلي للمقامتين السالفتين إلى بعض الطرائق و الأساليب و الخصائص اللغوية الفرنسية التي من شأنها تسهيل عملية تحقيق القافية في الترجمة، من بينها العلامات الظرفية أو علامات الحال **les adverbes** مثل علامة **ement**. لكن المترجمين لم يستغلا ذلك مجددا، و آثرا الابتعاد عن استعمال القافية كما هو الحال بالنسبة للجملة الموالية:

"قله تخمينا، إن لم تعرفه يقينا" ص 91

حيث ترجمت كما يلي:

« Dis-le approximativement, si tu ne le sais pas avec exactitude. » p 91

أليس من الطبيعي إضافة العلامة الظرفية *ement* في الشق الثاني من الجملة لتحقيق القافية فتكون الترجمة كالتالي:

« Dis-le approximativement, si tu ne le sais pas exactement. »

يمكن الاعتقاد أن عدم استعمال القافية في الترجمة في مثل هذه الجمل لم يكن وليد الصدفة أو نتاج تعذر وجود مكافئات في الفرنسية، بل كان هذا الموقف مقصودا و عن وعي، تماما مثل ما هو الحال عند تفضيلهما لاستعمال القافية حتى و إن كلفهما ذلك الابتعاد عن المعنى كما تطرقت إليه مسبقا.

تجنب المترجمان كذلك الترجمة بالنثر المقفى في المثال الآتي الذي يُرجى فيه من أبي فتح الاسكندري التأمل في حلقة باب:

"بالله دوّرها، ثم انْقُرَها [1] و ابْصُرَها" ص 92

« Fais-le tourner, je t'en conjure, puis frappe et observe-le ! »[2] p 92

[1] **نقر:** مادة نقر "النَّقْرُ: ضرب الرحى و الحجر و غيره بالمنقار. و نَقَرَهُ يَنْقُرُه نَقْراً: ضربه." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص335

[2] يعود استعمال le على anneau كترجمة لـ "حلقة"

في حين كان بمقدورهما استعمال قافية طبيعية غير متكلفة و لا مسيئة للأذن الفرنسية عن طريق علامة المصدر ***er*** التي تحقق صوت **é**، فيقولان مثلا:

« Je te conjure de le faire tourner, puis de le frapper et de l'observer ! »

إلى جانب هذه الأساليب البسيطة التي يمكن اللجوء إليها لترجمة النثر المقفى، فإن سبل تحقيق ذلك كثيرة و متنوعة، و لا تتوقف عند تصريف أزمنة الأفعال و علامات المصادر و غيرها من الخصوصيات اللغوية القادرة على خلق الأثر الصوتي للسجع، فكما أشرت إليه في أحد الأمثلة، تمتلك الفرنسية من المترادفات ما يسمح لها بتحقيق جمل مقفاة، لكن يبدو أن ميل المترجمين إلى تجنب القافية في النثر قد طغى على أغلب مواقع المقامة، و لنتأمل معا ترجمتهما للمثال التالي:

"فما أمتن حيطانك، و أوثق بنيانك، و أقوى أساسك" ص 92

« Comme sont solides tes parois, fortes tes charpentes, puissantes tes fondations ! » p 92

رغم ورود ثلاث كلمات "مسجوعة" في الترجمة، إلا أننا لا نلمس الإيقاع الصوتي المنشود في الجملة ككل، و ذلك لموقعها الذي لا يحقق أثرا صوتيا قويا، و لأنه و في اعتقادي، غالبا ما تحدث الكلمات في نهايات الجمل، أو في نهايات أجزائها صدى صوتيا أكبر من مثيلاتها الواقعة في وسط الجملة، لذلك ينبغي أن تكون التقفية في نهاية كل شق من الجملة ليكون وقعها أقوى و أبرز، فيمكن القول مثلا:

« Comme tes parois sont résistantes, tes charpentes sont fortes, tes fondations sont puissantes ! »

يواصل المترجمان الترجمة بغير النثر المقفى في الكثير من الأحيان، رغم عدم استحالة تحقيقه، و سوف نرى في المثال التالي دليلا إن صح القول على تفاديهما المقصود لاستعمال النثر المقفى، إذ أن الجملة العربية: "**و سلني: كيف حصَّلتها؟ و كم من حيلة احتلتها، حتى عقدتها؟**" **ص** 92 جاءت في الترجمة الفرنسية كالآتي:

« Mais demande-moi : Comment est-elle venue en ta possession, de quel procédé as-tu usé pour l'acquérir ? » p 92

تبين لنا من قبل أن **بلاشير و ماسنو** على وعي تام بأهمية الشكل في هذا النوع من النصوص، و بدا ذلك جليا في العديد من المواقع في ترجمتهما أين أدمجا القافية حتى عندما لم يقتض الأمر ذلك، لإدراكهما لضرورة خلق قالب إيقاعي للترجمة الفرنسية شبيه بالقالب العربي لتحقيق أكبر قدر ممكن من الأمانة. و هذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد أنه لم يخف عن المترجمين إمكانية تحقيق السجع في هذه الجملة مثلا، فأول ما يتبادر لذهن المترجم المقتنع بذلك هو ترجمة كهذه:

« Mais demande-moi : Comment est-elle venue en ta possession, de quel procédé as-tu usé pour son acquisition ? »

و هي ترجمة تجنبها المستشرقان الفرنسيان و آثرا اللجوء إلى تقنية **الإبدال la transposition** باستعمال صيغة المصدر **l'infinitif**: ***acquérir***.

يمكن تحقيق الأثر الصوتي للسجع أيضا بتكرار الصوت ***é*** الذي يكوّن قافية طبيعية كما أشرت إليه آنفا، في ترجمة كهذه:

« Mais demande-moi : Comment es-tu parvenu à la posséder ? De quel procédé as-tu usé pour te la procurer ? »

و في موضع آخر من المقامة، تستوقفني الجملة التالية:

"و له من المال ما لا يَسَعُهُ الخَزْن، و من الصَّامت[1] ما لا يَحْصُرُهُ الوزن" ص 92

ترجمها **بلاشير و ماسنو** بـ:

« Il (...) possédait des biens à ne savoir où les mettre, et des métaux précieux à ne pouvoir les peser. » p 92

لم تُحقق هذه الترجمة إيقاعا صوتيا قويا، و لم يكن استعمال كلمة ***mettre*** ملائما البتة هنا، لعدم تأديتها للغرض الشكلي بل و حتى المعنوي، فهذه الكلمة لا تحمل الشحنة الدلالية نفسها لكلمة **خزن**، و أحبذ استعمال كلمة ***déposer*** المشتقة من ***dépôt***: **المخزن** و التي تدل على معان كثيرة من بينها:

« Mettre en dépôt, confier, donner en garde. *Déposer de l'argent entre les mains de quelqu'un, à la caisse d'épargne.* » [2]

فهذه الكلمة أقوى دلالة، و أوفى غرضا من حيث الشكل حيث أنها تتلازم مع كلمة **argent** و بالتالي مع كلمة **biens** و تتماشى و كلمة ***peser*** و تكون الترجمة عند استعمالها كالتالي:

« Il (...) possédait des biens à ne savoir où les déposer, et des métaux précieux à ne pouvoir les peser. »

[1] **الصامت:** مادة صمت "...الذهب و الفضة." ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص278

[2] Dictionnaire Encyclopédique Quillet, Cot-Es, Libraire Aristide Quillet, Paris, 1983, p 1757

و يكون بذلك للجملة الفرنسية إيقاع صوتي بارز من خلال صوتي ***oir*** و ***zé*** و كذلك من خلال تكرار الصامت ***p*** **(l'allitération)** في الكلمات **(possédait, déposer, précieux, pouvoir, peser)**

كان من الممكن تحقيق إيقاع صوتي في موضع آخر من المقامة، و إعطاء نغمة جميلة للجملة الفرنسية إذا ما صيغت هذه الأخيرة بصورة مغايرة نوعا ما عمّا هي عليه، حيث أن الجملة العربية:

"تأمل بالله هذا الخِوان،[1] و انظر إلى عرض متنهِ، و خِفّة وزنهِ، و صلابة عودهِ، و حسن شكلهِ"

ص 96

جاءت ترجمتها على النحو التالي:

« Par Dieu, examine avec attention cette table et regarde la largeur de son dessus, sa légèreté, la dureté de son bois, la beauté de sa forme. » p 95

لا تفتقد هذه الترجمة للإيقاع الصوتي فحسب، بل إنها تفتقد أيضا للجمالية الأدبية و الشاعرية التي تتميز بها الجملة العربية في المقامة، و مرد ذلك مرة أخرى إلى الموقع غير الملائم للكلمات التي من شأنها تقفية الجملة، و يتكرر هذا النوع من الترجمات على طول المقامة، مما يجردها من الثوب الإيقاعي الذي تلبسه في العربية، لذلك أقترح هنا أيضا إجراء بعض التغييرات الطفيفة التي قد تكسب الجملة شيئا من الإيقاع الصوتي، و تكافئ الأصل العربي إلى حد ما، فأقول مثلا:

[1] **خوان:** مادة خون "...و الخُوان و الخِوان: الذي يؤكل عليه، معرب (...) الليث: الخِوان المائدة، معربة." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص184

« Par Dieu, examine avec attention cette table ! Regarde la largeur de son dessus et sa légèreté, son bois et sa dureté, sa forme et sa beauté ! »

رغم ورود بعض المقاطع التي ترجمت تقفية إلى الفرنسية، فإن السمة البارزة في المقامة المضيرية مترجمة هي تجنب النثر المقفى قدر المستطاع، و بالتالي يمكن القول أن إيقاع السجع لم يتحقق في الترجمة مقارنة مع المقامتين السابقتين أين تحقق نوع من الإيقاع الصوتي بفضل استعمال النثر المقفى و أساليب صوتية أخرى في أجزاء كثيرة من المقامة. و لكي تكون لنا رؤية أوضح، سوف أدرس مدى عدم تحقق إيقاع السجع في مقامة أخرى و هي *المقامة الحلوانية*.

2- 4- تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية في *المقامة الحلوانية*:

لا تختلف المقامة الحلوانية عن باقي مقامات الهمذاني من حيث أنها تعج بألوان البيان و البديع لا سيما السجع بطبيعة الحال، و تعد من المقامات القلائل التي يكون فيها الراوي عيسى بن هشام بطل الرواية لا أبا الفتح الاسكندري.

يظهر فيها هي الأخرى ميول المستشرقين **بلاشير و ماسنو** إلى الأمانة للمعنى و إهمال الوفاء للشكل و للإيقاع الصوتي، و سأقوم هنا بتحليل و نقد الترجمات الأكثر إثارة للجدل من حيث ابتعادها عن استعمال الجمل المقفاة. و تستوقفني الجملة العربية المسجوعة الآتية في مطلع المقامة و التي تقول:

"...**فاختر لنا حمّاما ندخله، و حجّاما نستعمله**" ص 140 و التي ترجمت كالتالي:

« Choisis-nous un bain où aller et un barbier auquel recourir. » p 104

تعد هذه الترجمة فقيرة من الناحية الصوتية، و رغم الحقيقة التي تقضي بكون اللغة العربية أغنى من حيث المترادفات مقارنة بالفرنسية و التي تسمح للمتمكن من أسرار اللغة كالهمذاني التحكم في هذا الثراء و حسن استعماله لتحقيق إيقاع صوتي جميل بالسجع دون تكلف، إلا أن الفرنسية لها من الخصوصيات ما يعوض عن ذلك كما أشرت إليه سابقا، فيمكن اللجوء مثلا في هذا النوع من الترجمات إلى صيغة المصدر و تكون الجملة الفرنسية كالتالي:

« Choisis-nous un bain où aller et un barbier pour nous soigner. »

خاصة و أن كلمة soigner تأتي في سياق الجملة التي تسبقها مباشرة و التي تقول في الأصل العربي: "أجد شعري طويلا، و قد اتسخ بدني قليلا" ص 140 و ترجمت إلى الفرنسية كما يلي:

« Je trouve longs mes cheveux et peu *soigné* mon corps. » p 104

فقد يتلخص دور الحجام الذي يعني المزين في السياق الذي يتحدث عنه الهمذاني[1] في الاعتناء بزبائنه ليجعلهم في أبهى حلة، و هو ما قد يتوق إليه عيسى بن هشام بعد أن وجد نفسه متسخ البدن طويل الشعر. فتحقق إذا كلمة soigner الأثر الصوتي باشتراكها مع كلمة aller في الحرفين الأخيرين المحققين لصوت *é*، و ذلك دون ابتعادها عن المعنى الذي تحمله الجملة العربية.

و من الأساليب الفرنسية التي من شأنها تحقيق نثر مقفى غير متكلف العلامات الظرفية كما رأيناه مسبقا، و هو ما لم يستعمله بلاشير و ماسنو عند ترجمة الجملة التالية: "فخرج مليّا،[2] و عاد بطيّا..." ص 140

بما اقترحاه لها:

« L'esclave sortit un long temps et revint tard... » p 104

[1] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم،، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002، 140

[2] **مليّا:** مادة ملا "...و المليّ: الهَوِيُّ من الدهر (...) و قد تمَلَّيت العيش تملّيا إذا عشت مليّا أي طويلا." ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ط6، دار صادر، بيروت، 2008، ص130

و كان من الممكن هنا تحقيق إيقاع صوتي طبيعي باستعمال الحال خاصة و أن الجملة العربية تحتوي عليه (**مليا، بطيا**)، فنقول مثلا:

« L'esclave sortit longuement et revint tardivement. »

و يتكرر هذا النوع من الترجمات مرارا مثل ما هو الحال بالنسبة لترجمة الجملة التالية:

"**و لبست الثياب وجلا، و انسللت من الحمام عجلا**" ص 142

« Je remis craintivement mes vêtements et, vite, m'esquivai du bain. » p 106

فلو كانت الغاية من الترجمة تحقيق الأثر الصوتي الإيقاعي، لكان من الطبيعي استعمال حال آخر بدل **vite** و الترجمة بـ **rapidement** و تكون الجملة الفرنسية على هذا الشكل:

« Je remis mes vêtements craintivement et m'esquivai du bain rapidement. »

أنتقل إلى نوع آخر من إمكانيات تحقيق نثر مقفى بفضل الاشتراك في صوت ***é*** مثلا، و الذي تعددت فرص تحقيقه في المقامة، في الجملة التالية مثلا:

"**ثم تلاكما حتى عييا، و تحاكما لما بقيا**" ص 141[1] التي ترجمت كما يلي:

« Et mes gaillards de se rosser jusqu'à ce que, épuisés, ils recoururent à un arbitre pour trancher leur litige. » p 105

[1] يجب التنويه هنا إلى أن بلاشير و ماسنو لم يترجما "لما بقيا" بل "لما لقيا" فهما يرجحان أن هذا هو المقصود من الجملة العربية و أن "لما بقيا" مجرد خطأ قاما بتصحيحه في ترجمتهما

نلاحظ عدم انتهاء الجملة بكلمة منبورة بصوت ***é*** و هو ما يجعلها فقيرة من الناحية الصوتية، أو بالأحرى لا يعد إيقاعها الصوتي قويا كفاية مقارنة بإيقاع الجملة العربية، و قد يكون الصوت محسوسا أكثر في ترجمة كهذه مثلا:

« Et mes gaillards de se rosser jusqu'à ce que, épuisés, ils recoururent à un arbitre pour que leur litige soit tranché. »

و لنتأمل مثالا آخر أين كان من الممكن ترجمة الجملة المسجوعة بالصياغة و عدد الوحدات نفسها حيث تقول الجملة العربية: "**فقُمْتُ و أَتَيْت، شِئْتُ أم أَبَيْت**" ص 141

و كانت ترجمتها إلى الفرنسية كالتالي:

« Je me levais bon gré mal gré... » p 105

رغم تكرار صوت ***é*** في الجملة الفرنسية، إلا أن وقع الترجمة لم يكن بقوة وقع العربية، و لعل ذلك راجع إلى نقص عدد الوحدات المحققة لصوت ***é*** مقارنة بالعربية، نظرا لعدم ترجمة كلمة ***أتيت***. و لا شك أن ترجمتها قد تزيد من قوة الجملة الفرنسية الصوتية و تبرز إيقاعها بصورة أفضل، فأقترح القول مثلا:

« Je me levais et me présentais bon gré mal gré... »

لقد أشرت في دراستي لترجمة السجع في المقامات السابقة لوسيلة من وسائل تحقيق أثره الصوتي في الترجمة و هي التقديم و التأخير في الجملة المتكونة من كلمات "مقفاة" من شأنها إضفاء إيقاع صوتي إذا ما جاءت في المواقع المناسبة، و ذلك ما أقترح القيام به تعديلا لترجمة **بلاشير و ماسنو** للجملة التالية:

"و لقد حضرت في شهر رمضان جامعها و قد أشعلت فيه المصابيح، و أقيمت التراويح" ص 142

حيث ترجمت إلى الفرنسية كما يلي:

« Je me suis trouvé au mois de *ramadan* dans sa mosquée, tandis que les luminaires flamboyaient et que se disaient les lectures nocturnes. » p 106

يمكن أن يتحقق في هذه الترجمة إيقاع صوتي قوي عند تكرار صوت **é** ثلاث مرات في المواقع المناسبة، بتأخير كلمتي **se disaient** إلى نهاية الجملة و يكون هناك إذن بعض التعويض عن المقاطع التي لم تترجم قافية، فنقول مثلا:

« Je me suis trouvé au mois de *ramadan* dans sa mosquée, tandis que les luminaires flamboyaient et que les lectures nocturnes se disaient. »

و يمكن في بعض الأحيان التصرف في الترجمة و عدم التشبث بالأصل العربي، كي تزيد فرصة تحقيق القافية، فيمكن اللجوء إلى الحذف أو الإضافة مثلا التي لا تخل بالمعنى و لا تؤثر عليه. و في الجملة التالية مثال على ذلك: "**تَسَلّ عن قليل خطرِه، إلى لعنة الله و حرّ سَقَرِه**" ص 142

حيث ترجمت إلى الفرنسية كما يلي:

« Console-toi d'une perte de peu d'importance, au prix de la malédiction de Dieu et de l'ardeur de son Enfer ! » p 106

لم يتصرف المستشرقان كثيرا في الترجمة، و كانت ترجمتهما وفية و أمينة للمضمون العربي، و هو ميلهما السائد في أغلب مواقع المقامة، و تكون فرص سماع صدى

الجملة الفرنسية محدودة إذا ما تمسكت الترجمة بالحرفية. لذلك أحبذ إضافة كلمة واحدة من شأنها تعزيز المعنى و تحقيق أثر صوتي يكافئ أثر السجع فأقول مثلا:

« Console-toi d'une perte de peu d'importance, au prix de la malédiction de Dieu et de l'ardeur de son Enfer en pénitence ! »

حيث تحمل كلمة **pénitence** إلى جانب دلالتها في الدين المسيحي عن التوبة و التكفير عن الذنب، معنى العقاب و القصاص، و قد يكون استعمالها ملائما في هذه الحالة باعتبار نار جهنم عقاب من الله سبحانه و تعالى في الآخرة، كما أنها تحقق أثرا صوتيا مع كلمة **importance** لمجاورة صوتيهما ***(ance, ence)***.

و من المواقع الأخرى التي نجد فيها ميول **بلاشير و ماسنو** للترجمة الحرفية، ترجمتهما للجملة التالية:

"وسَبَبْتُ الغلام بالعَضِّ و المصّ، و دَقَقْتُهُ دقّ الجصّ..." ص 142

« [A l'auberge,] de toutes sortes d'injures, j'accablai mon esclave et le battis comme plâtre... » p 106

إن ترجمة الشق الثاني من الجملة حرفيا يقلص من فرص تحقيق القافية، و إن كانت العبارة **battre comme plâtre** مكافئا لعبارة **دق الجص** إلا أنها لا تؤدي الغرض الشكلي للجملة العربية، فقد كان بإمكان المترجمين النهج على منوال ترجمتهما للشق الأول من الجملة، و استعمال تقنية **القولبة la modulation**، حيث أن عبارة

سببت الغلام بالعض و المص تعني عض عن أبيك و مص عن أمك[1] و قد قام المترجمان بقولبتها إلى **toutes sortes d'injures**. لذلك أقترح استعمال **القولبة** في الشق الثاني أيضا، لتحقيق القافية دون الابتعاد كثيرا عن المعنى، فعبارة **دققته دق الجص** تعني **الضرب الأليم الشديد،**[2] و من الممكن الاعتقاد أن هذا الضرب الشديد قد يولد جراحا و آثارا جسدية، فيمكن القول إذا:

« [A l'auberge,] j'accablai mon esclave de toutes sortes d'injures, et lui infligeai des blessures... »

و قد يكون هذا النوع من الترجمات حلا مناسبا لترجمة الشكل دون خيانة المعنى.

عموما، لم يتحقق إيقاع السجع كثيرا في هاتين المقامتين، اللّهم إلا في بعض المواقع التي لم تعوض عن فقر المقامة المترجمة من المؤثرات الصوتية التي تميز المقامة العربية، و لم تكن بذات الجمالية التي ميزت شيئا ما ترجمة المقامتين الأوليين التي درستهما، بفضل ورود العديد من الأساليب الصوتية الأخرى إلى جانب القافية في الترجمة الفرنسية و التي أكسبتها إيقاعا صوتيا شبيها بإيقاع السجع.

في النهاية، يبقى أن أدعم ما قمت به من تحليل و نقد لترجمة بعض المقاطع المسجوعة في أربع من مقامات الهمذاني بجدول يلخص أهم المواقع التي تم فيها تحقيق أثر السجع الصوتي في الترجمة سواء باستخدام القافية أو أي أسلوب صوتي مشابه، و آخر

[1] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم، دار و مكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، بيروت لبنان، 2002، ص 142

[2] المرجع نفسه

يلخص ما لم يتحقق من أثر له في النسخة الفرنسية، فتكون لنا صورة واضحة عن مدى وفاء المترجمين لشكل المقامة الخارجي.

-أهم مواقع تحقق أثر السجع الصوتي:

الجملة العربية	الترجمة الفرنسية
و حانوت جَعَلْتُهُ مثابة، و رفقة اتَّخَذْتُها صحابة. ص 18	…d'une boutique dont j'avais fait un lieu de réunion, d'amis que j'avais choisis comme compagnons. p 59
حتّى إذا مال الكلام بنا ميله، و جرّ الجِدال فينا ذيله. ص 18	Notre conversation ayant suivi son cours, les discussions entre nous traînèrent et se prolongèrent… p 59
قال: قد أَصَبْتُم عذيقه، و وافيتم جذيله، و لو شِئْتُ للَفَظْتٌ و أَفَضْت، و لو قُلْتُ لأَصْدَرْتُ و أَوْرَدْت. ص 18	Vous avez parlé d'or et avez été au fond de la question. Si j'avais voulu, j'aurais parlé et j'aurais été éloquent. Or si j'avais parlé, j'aurais aiguisé et excité votre curiosité. p 59
فَقُلْتُ: يا فاضل ادْنُ فقد مَنَّيْت، و هات فقد أَثْنَيْت. ص 18	-Approche-toi, homme éminent, dis-je alors. Tu as éveillé notre désir. Viens, exécute-toi, car tu as révélé ton mérite. p 60
سلوني أُجِبْكُم، و اسمعوا أُعْجِبْكُم. ص 18	Interrogez-moi, je vous répondrai. Ecoutez-moi, je vous étonnerai. p 60
يُذيبُ الشّعر و الشّعر يُذيبُه، و يدعو القول و السّحر يُجيبُه. ص 19	Il fond la poésie et la poésie le fond. Il appelle la parole et l'enchantement lui répond.
و الفرزدق أَمْتَنُ صخراً، و أكثرُ فخراً. ص 20	Mais Farazdaq est d'une plus solide substance et d'une plus large jactance. p 61
و الفرزدق إذا افْتَخَرَ أجزى، و إذا احْتَقَرَ أزرى. ص 20	Quand Farazdaq se célèbre, il écrase ; quand il méprise, il ravale… p 61

Il (…) était suivi de petits enfants en haillons. p 69	يَتْلُوه صغارٌ، في أطمار. ص 46
Il débuta par le salam et la salutation de l'Islam, se présenta à nous si aimablement que nous lui rendîmes sa politesse largement. p 69	فافْتَتَحَ الكلامَ بالسّلام، و تحيّة الإسلام، فَوَلاّنا جميلاً، و أَوْلَيْنَاه جزيلا. ص 46
Sans cesse jeté d'un lieu dans un autre, les déserts me passaient de l'un à l'autre… p 70	تَتَرَامَى بِيَ المَرامِي، و تَتَهَادَى بِيَ المَوامِي. ص 47
Mais je me rendis auprès du [chef] le plus large par son hospitalité et le moins enclin à la dureté. p 70	و لكنّي مِلْتُ لأَعْظَمِهِم جَفْنَة، و أَزْهَدِهِم جَفْوَة. ص 48
…Abu-L-Fath Iskandari se mit à la maudire, elle et celui qui l'offrait, à la décrier, elle et celui qui en mangerait, à la dénigrer, elle et celui qui l'avait préparée. p 89	قام أبو الفتح الإسكندري يَلْعَنُهَا و صَاحِبَهَا، و يَمْقُتُهَا و آكِلَهَا، و يَثْلِبُهَا و طَابِخَهَا. ص 90

-أهم مواقع عدم تحقق أثر السجع الصوتي:

الجملة العربية	الترجمة الفرنسية
و جَعَلْتُ للدّار، حاشيتي النّهار. ص 18	Je passais à la maison le début et la fin du jour. p 59
هو ماءُ الأشعارِ و طينتُها، و كنزُ القوافي و مدينتُها. ص 19	Il est la sève et la substance de la poésie, le trésor et la cité des rimes. p 60
فَأَنَلْتُهُ ما تاح، و أَعْرَضَ عَنَّا فَرَاح. ص 21	Je donnai alors à ce jeune homme ce que je pus, après quoi il s'éloigna de nous et partit. p 61
أُعَانِي الفَقْرَ، و أُمَانِي القفر، فراشي المَدَر، و وسادي الحَجَر. ص 47	Souffrant de la pauvreté, éprouvant la [dureté de la] terre nue, j'avais pour couche le sol et pour oreiller les pierres. p 70
هَدَتْهُ الحاجة، و كَدَّتْهُ الفاقة. ص 49	…épuisé par le besoin, exténué par la pauvreté. p 71
و ظَنَنّاه يَمزحُ فإذا الأمر بالضدّ، و إذا المزاح عين الجدّ. ص 90	Nous pensions qu'il s'amusait, mais c'était bien le contraire et ce que nous prenions pour du badinage était le sérieux même… pp 89, 90
و لو حدّثتُكم بها لم آمَنِ المَقْتَ، و إضاعة الوقت. ص 90	Si je vous le disais, je ne suis pas certain que vous ne m'en teniez rigueur et que vous n'y trouviez [de mon fait], perte de temps. p 90
و لو رأيتَ الدّخان و قد غبّر في ذلك الوجه الجميل، و أثّر في ذلك الخدّ الصقيل... ص90	Si tu voyais la fumée noircir son joli visage et laisser des traces sur cette joue pure… p 90
قُلْهُ تخميناً، إن لم تعرِفهُ يقيناً. ص 91	Dis-le approximativement,

si tu ne le sais pas avec exactitude. p 91	
Fais-le tourner, je t'en conjure, puis frappe et observe-le ! p 92	باللّه دوّرِها، ثم انْقُرْهَا و ابْصُرْهَا. ص 92
Mais demande-moi : Comment est-elle venue en ta possession, de quel procédé as-tu usé pour l'acquérir ?	و سَلْنِي: كيف حَصَّلْتَهَا؟ و كم من حيلة احْتَلْتَهَا، حتى عَقَدْتَهَا؟ ص 92
Il (...) possédait des biens à ne savoir où les mettre, et des métaux précieux à ne pouvoir les peser. p 92	و لهُ مِنَ المالِ ما لا يَسَعُهُ الخَزْنُ، و مِنَ الصَّامِتِ ما لا يَحْصُرُهُ الوَزْن. ص 92
Choisis-nous un bain où aller et un barbier auquel recourir. p 104	فاخْتَرْ لنا حمّاماً نَدْخُله، و حجّاماً نستعمِله. ص 140
Je trouve longs mes cheveux et peu soigné mon corps. p 104	أَجِدُ شعري طويلاً، و قد اتَّسَخَ بدني قليلاً. ص 140
L'esclave sortit un long temps et revint tard... p 104	فخرج مَلِيّاً، و عاد بَطِيّاً. ص 140
Je remis craintivement mes vêtements et, vite, m'esquivai du bain. p 106	و لَبِسْتُ الثّياب وَجِلاً، و انسللتُ من الحمّام عَجِلاً. ص 142
Console-toi d'une perte de peu d'importance, au prix de la malédiction de Dieu et de l'ardeur de son Enfer ! p 106	تَسَلَّ عن قليل خَطَرِه، إلى لعنةِ الله و حرّ سَقَرِه. ص 142
[A l'auberge], de toutes sortes d'injures, j'accablai mon esclave et le battis comme plâtre... p 106	و سَبَبْتُ الغلام بالعضّ و المصّ، و دَقَقْتُهُ دقّ الجصّ... ص 142

خاتمة:

تعتبر الأعمال الأدبية التي تتميز بصبغة فنية و جمالية كبيرة من أهم المقومات التي تبنى على أساسها ثقافات الأمم و تشكل مفخرة للشعوب و رمزا من رموز هويتها الفكرية و مرآة عاكسة لخصوصياتها المحلية تتجلى عبرها طبائعها و عاداتها اللغوية التي تمثل "غيريتها".

تعد المقامة، كسائر الكتابات الأدبية النثرية أو الشعرية التي تشكل ذخيرة المكتبة العربية، من أهم الأعمال الفنية القيّمة التي أَثْرَت تراث العرب الثقافي. فهي من أجود و أرقى ما أُنْتِج في الأدب العربي من حيث صياغتها الجمالية الإبداعية، و من حيث حبكتها و تصويرها الدقيق للحقبة الزمنية التي نشأت فيها، خاصة فيما يتعلق بمقامات الهمذاني و الحريري.

لكن لغة المقامة هي العامل الذي أسهم في تزويد الأدب العربي بأروع الأعمال الفنية التي فاقت نظيراتها من حيث صنعتها اللفظية العجيبة و غناها اللغوي الفريد و البديع المسترسل الجميل الذي يغلب على كتابتها و الذي قلما نجده في لغات أخرى.

لقد حظيت المقامة باهتمام عدد من الأعاجم، المستشرقين منهم خاصة، حيث انبهر البعض منهم أمام جمال كتابتها فارتأوا ترجمتها إلى لغاتهم للتعريف بها و إمداد شعوبهم بصورة عن جنس أدبي جديد يستخدم أسلوبا كتابيا "آخرا" و "غريبا" عما ألفته مسامعهم، و هو أسلوب السجع أو النثر المقفى.

لكن توجه معظم هؤلاء المستشرقين كان نحو إخفاء أثر "الآخر"، بدعوى عدم تحمل لغاتهم استعمال هذا الأسلوب "الخشن". فكان موقفهم من لغة المقامة، و من السجع بشكل عام، نافرا له و آثروا "تحسينه" في ترجمتهم.

هذه النزعة العرقية المركزية التي تقضي بتفوق اللغة الأم عن اللغات الأخرى، و التي تكثر في اللغات الأكثر هيمنة و سيطرة، أي الفرنسية و الانجليزية و الاسبانية وغيرها، هي الطاغية عندما يتعلق الأمر بترجمة "الغرابة"، حيث تَعْتَبِر كل ما ينافي قواعد لغتها المعيارية و ما لا تمتلكه "عبقريتها" من أساليب و وسائل لغوية موجودة في اللغة التي تترجم منها، عيبا إن صح القول أو ذوقا سيئا من واجبها إصحاحه و تعديله و تحسينه وفق القوانين الذوقية لها، و ذلك بالقضاء على خصوصيات اللغة المترجم منها.

لا يمكن لهذا النوع من المواقف في الترجمة أن يولّد ترجمات أمينة و وفية للأصل بكل ما يمتاز به من خصوصيات أسلوبية تنظم بنيته الخارجية و الداخلية، حيث تقف هذه الترجمات في موضع "متعال" إزاء النص الذي تترجمه، ينظر نظرة ازدراء و استصغار للأسلوب المكتوب به، فتقرر التدخل و التصرف لجعله أكثر "عقلانية" و أكثر "وضوحا".

و هي بذلك تقضي نهائيا على إيقاع النص الأصلي حين تهمل تماما نقل تلك الخصائص الغريبة عن لغتها، و تشوه الهيكل الخارجي للعمل الأدبي الفني الأصلي.

فمهما تمكنت الترجمة من إيصال الفكرة و الرسالة التي يحملها محتوى النص الأصلي، لن تكون مخلصة له ما لم تأخذ بعين الاعتبار القالب الذي كتب به، و طالما أهملت أهم التفاصيل الشكلية التي تُحدِث توازنا داخل النص و تسيّر معناه و تخلق له إيقاعا خاصا،

كالإيقاع الصوتي الموسيقي الذي يُحدثه السجع في المقامة التي لا يمكنها أن تكون "مقامة" بدونه.

من ناحية أخرى، لا يمكن أن تنقل الترجمة التي تعطي الأولوية للشكل على حساب المحتوى صورة وفية عن نوعية العمل الأدبي الذي تترجمه و الجنس الذي ينتمي إليه.

فإذا أهملت ترجمة السجع في مقامات الهمذاني، لن تتكون عند القارئ الأجنبي فكرة عما هو جنس المقامة، و قد يعتقد أنها مجرد قصة تروي مغامرات متسول يتمتع بالحيلة و الدهاء لكسب قوته، لكن هذا المتسول يتمتع بالبلاغة أيضا و بفصاحة اللسان اللذين يتجليان من خلال استعمال الهمذاني للسجع الذي يؤدي أكثر من وظيفة، من بينها التأثير في سمع القارئ و إطرابه، و إظهار القدرة اللغوية الكبيرة.

لا تقتصر المقامة إذن على سرد أحداث و مغامرات في قالب روائي، بل تعتمد و بشكل كبير، إن لم نقل كليا، على لغتها المسجوعة التي تبقى عالقة في الأذهان كقافية الشعر. فهي رواية أو قصة مؤلفة في قالب بلاغي مقصود يميزها عن باقي القصص المألوفة.

لقد توصلت من خلال دراستي التحليلية و النقدية لترجمة بعض المقاطع المسجوعة في أربع من مقامات **بديع الزمان الهمذاني**، و التي قام بها المستشرقان الفرنسيان **ريجيس بلاشير** و **بيار ماسنو** إلى أن موقفهما إزاء التعامل مع ظاهرة السجع العربي في أثناء الترجمة كان متأرجحا، و إن كانت كفتهما تميل أكثر إلى ترجمة المعنى. فتارة يحترمانه بترجمته نثرا مقفى في الفرنسية أو يحققان على الأقل أثرا صوتيا شبيها نوعا ما بأثره الصوتي باستعمال أساليب صوتية أخرى متوفرة في اللغة الفرنسية المعتادة على

سماعها أكثر من القافية في النثر، و تارة يمتنعان عن استخدام النثر المقفى و لا أي أسلوب صوتي آخر من شأنه التعويض عن غياب السجع، فيكتفيان بنقل المعنى مهملين بذلك الشكل و إيقاع المقامة الأصلي.

أحسست من خلال تمعني في الترجمات التي اقترحها المترجمان لبعض المقاطع المسجوعة أنهما كانا على يقين تام بمكانة هذا الأسلوب عند العرب عموما، و بأهميته الفائقة في المقامة خاصة، و ذلك عندما ترجما السجع قافية حتى و إن تطلب منهما الأمر أحيانا الابتعاد قليلا عن المعنى، فكانا يؤولان الجملة العربية أحيانا أو يقومان بقولبتها لتحقيق القافية أو أي أثر صوتي مسموع بتكرار الصوائت أو الصوامت، كما قاما به عند ترجمة الجملة التالية: **و لو قلت لأصدرت و أوردت** حيث أفهم أنهما افترضا أن الرجل عندما يتصرف في الكلام و يقدم و يؤخر فيه كما تحيل عليه الجملة العربية، يثير فضول السامعين، فكانت ترجمتهما "صوتية" و "موسيقية" حيث جاءت كما يلي:

Or si j'avais parlé, j'aurais aiguisé et excité votre curiosité.

لكن المترجمين ابتعدا في الكثير من الأحيان عن تحقيق الأثر الصوتي للسجع، في المواقع التي كان تحقيقه فيها طبيعيا و غير متكلف، باستعمال علامات الحال أو علامات المصدر مثلا حيث يتحقق بتكرارها في الجملة إيقاعا صوتيا لا يمكنه أن "يؤذي" الأذن الفرنسية. ففي الجملة التالية مثلا: **و لبست الثياب وجلا، و انسللت من الحمام عجلا**، لم يعمل المترجمان على تحقيق الأثر الصوتي ذاته للسجع حيث قاما بترجمتها:

Je remis craintivement mes vêtements et, vite, m'esquivai du bain.

و قد كان بالإمكان استخدام حال آخر بدل **vite** كـ **rapidement** مثلا لتحقيق أثر صوتي أقوى.

عموما، فإن المترجمين و إن وفقا في ترجمة السجع أحيانا، كانا يميلان أكثر إلى ترجمة المعنى على حساب شكل المقامة الأصلي، و كأنهما "يجازفان" باستعمال النثر المقفى أحيانا، ثم يتراجعان في باقي الجمل، و يمتنعان عن استخدامه مفضلين إعطاء الأولوية للمعنى، فتَدَمّر إيقاع المقامة في أغلب الأحيان.

و حتى استعمالهما للنثر المقفى كان على فترات متباعدة في الكثير من الأحيان، و قلّما استعملاه في جمل متقاربة و متتالية كما في العربية، ففي المقامتين **القريضية** و **الجرجانية** التي سبق و أن تعرضت لهما في الفصل التطبيقي، ورد استعمال عدد لا بأس به من المقاطع المقفاة في الترجمة، خلق نوعا من الإيقاع الصوتي الموسيقي مقارنة بالمقامتين **المضيرية و الحلوانية**، لكنه لم يكن بقوة إيقاع الأصل العربي.

يمكن القول إذن أن ترجمة **بلاشير** و **ماسنو** كانت أَمْيَل لاحترام ذوق اللغة الفرنسية الأدبي، و حريصة على عدم صدم شعور القارئ الفرنسي، فكانت تُدمج القافية أحيانا كلمحة بسيطة عن شكل الجمل في الأصل، لكنها لم تنتج نصا نثريا مقفى يعطي صورة واضحة عن ماهية المقامة العربية، و لم تحترم إيقاعها.

أعتقد أن موقف المترجمين كان ينم عن حرصهما الشديد على كيفية تلقي القارئ الفرنسي للترجمة، حيث جاءت بأسلوب كتابي مألوف و غير غريب عن اللغة الفرنسية، لكنهما دمرا بذلك جزءا كبيرا من إيقاع المقامة الأصلي.

و لا أستطيع أن أقر بكونهما استصغرا أسلوب النثر المقفى العربي غير المحبوب في اللغة الفرنسية، خاصة و أن **ريجيس بلاشير** من محبي اللغة العربية و ممن عملوا على تطويرها و تعمقوا في دراستها و تدريسها.

في النهاية، آمل أن يحفز بحثي المتواضع الدارسين للتعمق في هذا المجال، و الاهتمام بترجمات الأدب العربي القديم لإعادة بعثه من جديد، لأنه ثروة كبيرة في الثقافة العربية، فلا بد أن يحفظ من الضياع بتسليط الضوء على ترجماته، و لما لا إعادة ترجمته للتعريف به لدى الغرب علّه يرقى بصورة الثقافة العربية و يسهم في زيادة الإنتاج الإبداعي داخل اللغة العربية نفسها.

كما لا يفوتني أن أنوه بالمساعدة و النصائح القيمة التي لم يضن بها علي الأستاذ المشرف، و على جميل صبره وسط الصعوبات الجمّة التي تخللت إنجاز هذه المذكرة.

ملخص البحث:

لطالما كان الإنسان يتوق إلى التواصل مع غيره بغية التعبير عما يجول بداخله و الاحتكاك به و التقرب منه. و لّما ازدادت حاجته للتفاهم مع من لا يفقه لغته، كانت الترجمة خير معين له في التعامل مع "الآخر" و التعرف عليه.

لعل أكثر ما يقرب بين الأمم و الشعوب، و ما يسمح بالتفتح على عوالم أخرى و توسيع آفاق المعرفة و التغلغل إلى أكبر عدد ممكن من الثقافات، الأدب بكل ما يعكسه من عادات و معتقدات و أنماط عيش مجتمع ما. فتلازم وجوده مع الترجمة التي أدركت ضرورة نقله بين مختلف اللغات، و كانت الوسيلة المثلى للتعريف بخصائص و صفات "الآخر".

لكن ترجمة الأدب مهمة شاقة تستدعي تفانيا كبيرا من المترجم الحريص على إنتاج عمل أمين و وفي للعمل الأدبي الأصلي، مقارنة مع الأنواع الأخرى من الترجمات، حيث أن النص الأدبي يتوفر غالبا على مزايا فنية جمالية تتطلب حسا إبداعيا كبيرا لنقلها.

يؤدي المترجم الأدبي في أثناء قيامه بترجمة عمل أدبي دور المترجم و دور المؤلف الجديد و المبدع، خصوصا عندما يتعلق الأمر بترجمة الأعمال الأدبية التي تقوم أساسا على بنائها الشكلي الخارجي، أي على لغتها و أسلوبها الكتابي الذي يؤثر في نفوس القراء أكثر من المضمون التي تحتوي عليه، و تتمثل خاصة في المؤلفات الشعرية و النصوص النثرية الفنية التي تخلق لغتها أثرا جماليا باستعمالها شتى الوسائل البيانية و البديعية التي تضفي عليها طابعا جماليا يعطيها رشاقة و رونقا يؤديان وظيفة تعبيرية و تأثيرية لا بد من تحقيق أثرها في الترجمة.

تعد المقامة من الأعمال الأدبية الفنية التي تنتمي إلى الأدب العربي الراقي، و تعتمد بشكل كبير على صنعتها اللفظية المتنوعة و خاصة على أسلوب النثر المقفى أو السجع الذي يمثل الركيزة الأساسية لها، حيث يمددها بأثر موسيقي تحدثه الأصوات المتكررة في نهايات الجمل، كما يحدد نظامها الإيقاعي.

من الضروري أن يأخذ المترجم الأدبي شكل المقامة الخارجي بعين الاعتبار عند قيامه بالترجمة، و لا يمكنه تجاهله و إهماله كونه العنصر الأهم فيها، حيث أن لغة المقامة و الأسلوب الذي استعمله أشهر من ألف فيها لكتابتها هو ما يجعل منها مقامة، أي جنسا أدبيا قائما بذاته، و إن كانت تحمل مضمونا معينا بطبيعة الحال.

تعتبر مقامات **بديع الزمان الهمذاني** من أرقى ما زخرت به المكتبة العربية. و يعد استعمالها لأسلوب النثر المقفى الخاصية الأساسية التي تميزها، و تتجلى فيها عبقرية الهمذاني و قدرته الكبيرة على التحكم في أسرار اللغة. فيكمن الغرض الأساسي منها في إظهار البراعة اللغوية و إطراب المسامع بالتكرار الحكيم و غير المتكلف للأصوات، أي باستعمال السجع. و الأحرى إعطاء الشكل حقه عند ترجمة هذه المقامات، و احتساب ما له من أهمية في تحقيق إيقاعها إلى جانب الاهتمام بمحتواها.

لا شك أن ترجمة هذا النوع من الأجناس الأدبية لا يخلو من الصعوبات، خاصة عندما تكون الترجمة نحو لغة مختلفة جذريا عن اللغة العربية، أو نحو لغة تنحدر من عائلة لسانية أخرى، كالفرنسية مثلا.

هذا ما أتناوله بالدراسة في مذكرتي، حيث أحاول الإحاطة بكل ما لترجمة هذا النوع من النصوص النثرية الفنية من صعوبات، بتحليل و نقد ترجمة السجع في بعض مقامات الهمذاني إلى الفرنسية على يد **ريجيس بلاشير Régis Blachère** و **بيار ماسنو Pierre Masnou**، و مدى تحقق إيقاعه الصوتي الموسيقي، أي مدى وفاء المترجمين لإيقاع المقامة الأصلي.

لا تقتصر المشاكل التي من شأنها أن تعيق عملية نقل السجع العربي إلى الفرنسية على اختلاف النظامين الفونولوجيين للغتين العربية و الفرنسية اللتين لا تمتلكان الظواهر الصوتية نفسها، و لا لعدد الصوامت و الصوائت ذاته، مما قد يقلص من فرص إيجاد مقابلات في اللغة الفرنسية للأصناف الهائلة من السجع العربي، و المترادفات العديدة و المتنوعة التي تزخر بها العربية.

يتجاوز الأمر إلى عدم "تحمل" اللغة الفرنسية للأصوات المتكررة في نهايات الكلمات المتقاربة خاصة في النثر، أي أنها تنفر من إدماج القافية فيه، على عكس اللغة العربية التي تعتبر الاستعمال الجيد لهذا النوع من الأساليب الكتابية فصاحة و بلاغة. ففي حين تعد العربية النثر المقفى أو السجع مظهرا من مظاهر الذوق الكتابي الرفيع، تصنفه الفرنسية ضمن الأساليب الكتابية الخشنة المسيئة لأذن القارئ الفرنسي.

إضافة إلى أن إيقاع الفرنسية الموسيقي لا يعتمد على النثر المقفى، و لا تحدث القافية (التي اقترضها الفرنسيون من العرب) إيقاعا إلا في الشعر، بينما يشكل السجع في العربية عنصرا هاما من عناصر إيقاعها.

عند التعامل إذن مع هذا النوع من الظواهر البلاغية و الأسلوبية في الترجمة، يجد المترجم الأدبي نفسه أمام مسألة حساسة غالبا ما تتطلب منه اتخاذ موقف محدد يتبعه عند القيام بترجمته.

فهل يترجم السجع العربي و يجازف بنقله قافية فيصدم شعور القارئ الفرنسي غير المتعود على هذا النوع من "الرداءة" الصوتية أم لا يأخذ في الحسبان إلا مضمون المقامة، و كيفية تلقي السامع الفرنسي فيفضل استعمال أساليب أخرى تتماشى و العادات اللغوية الفرنسية، حتى و إن لم تقارب السجع العربي، فيضرب بذلك عرض الحائط إيقاع المقامة الأصلي.

قد يميل المترجم إلى اتخاذ موقف وسط باستعمال أساليب صوتية غير القافية، لكنها تحدث أثرا صوتيا مسموعا قد يعوض عن الخسارة التي تحدث جراء تفادي استعمال القافية، فيترجمها بأساليب مألوفة في اللغة الفرنسية كتكرار الصوائت أو الصوامت **l'assonance, l'allitération** و غيرهما. لكن هذا النوع من الأساليب الصوتية، و إن كان يحقق شيئا من أثر السجع الصوتي، إلا أنه لا يحقق إيقاع السجع ذاته، و لا يكون بقوته حيث لا تكون نهايات الجمل رنانة و مطربة كما قد يكون الحال باستعمال القافية، فيتدمر بذلك جزء كبير من إيقاع المقامة.

ينبغي على المترجم إذن أن يتكيف مع أسلوب النص الأصلي الذي لم يختره المؤلف جزافا لصياغة عمله، و أن يتعامل مع الشكل دون أحكام مسبقة و آراء ثابتة تسير عاطفته و ميله الشخصي غير المحب لنوع معين من الأساليب اللغوية، أو ما لا "تتحمله" و ما لم

تعتد عليه لغته الأم، لكي يستطيع الوصول إلى الظروف و الأسباب التي أملت على الكاتب اختياره لأسلوب دون آخر و استخراج الإيقاع الأصلي و الاستلهام منه للترجمة بأسلوب مشابه من شأنه عدم القضاء على مميزات و تفاصيل النص الأصلي، حتى و إن اقتضت الضرورة منه إدماج أساليب غريبة و غير مألوفة في ترجمته. فمن المهم إذن إعطاء الأولوية لترجمة الشكل في النصوص الأدبية الفنية الإبداعية، على غرار المقامة، لتحقيق أكبر قدر ممكن من الأمانة لميزات هذا الجنس الأدبي و التعريف الوفي به.

عموما، تبقى الترجمة الأدبية الفنية من أكثر الترجمات تعقيدا، و تستدعي مهارات خاصة من المترجم الحريص على إنتاج ترجمات وفية للشكل و المضمون في آن واحد، و لا بد أن يتمتع بقدر كبير من الحس الفني الإبداعي للتمكن من تقمص شخصية و أسلوب المؤلف الأصلي، و إعادة كتابة عمله في لغة جديدة، فتحدث ترجمته أثر العمل الأدبي الأصلي ذاته.

Résumé :

Depuis la nuit des temps, l'homme n'a cessé d'éprouver le besoin de communiquer avec son prochain en vue de transmettre des messages ou d'en recevoir. Bientôt ce besoin devint une nécessité absolue avec l'expansion de la race humaine et ce qui s'en suivit comme inventions, découvertes et nouvelles connaissances dans moult domaines qui devaient trouver écho partout dans le monde et rapprocher de ce fait les cultures les plus lointaines.

Nul ne peut nier le rôle prépondérant qu'a rempli la traduction pour effectuer cette mission de communication et aller au-delà des divergences ethniques, linguistiques et culturelles pour rassembler l'humanité entière autour d'un seul et unique objet qu'est le fruit de la réflexion humaine.

La littérature, véhiculant une part considérable de pensées, de coutumes et d'idéologies d'un peuple, a longtemps constitué un champ fertile pour la traduction qui a produit à son tour des œuvres littéraires de grande qualité, ayant pu offrir une image assez fidèle de ce qu'est « l'autre », de ce que

représente son monde, de ce qu'il pense et de ce qu'il a pu réaliser.

Cette tâche noble a réussi au fil du temps à transcender les frontières entre les peuples et les nations en leur apportant un aperçu sur le mode de vie et de pensée des « autres » et en leur ouvrant ainsi de nouveaux horizons, mais elle a également montré ses limites et ses lacunes lorsqu'elle se heurtait à des barrières qu'il lui était difficile, voire impossible de franchir, et cela représente le propre même de la traduction littéraire.

Il est indubitable que la traduction littéraire est de loin la traduction la plus difficile. N'a-t-elle pas fait couler beaucoup d'encre de théoriciens soucieux d'apporter des solutions à tout ce qu'elle comporte comme problèmes ?

Sans doute est-elle la traduction la plus complexe parce qu'elle requiert de la part du traducteur un double effort : celui de traduire et celui d'écrire avec créativité. Le traducteur littéraire se doit de revêtir l'habit de l'auteur original, de transpercer le fond de sa pensée, et de lui emprunter sa plume afin de recréer le plus fidèlement possible le style employé dans l'œuvre originale et produire le même effet sur le lecteur de l'œuvre

traduite que celui qui a été produit sur le lecteur de l'œuvre dans sa langue d'origine.

La mission du traducteur littéraire se révèle très délicate et non sans difficultés. Son rôle ne se limite plus à transmettre le contenu de l'œuvre et son sens, mais à formuler dans la mesure du possible les mêmes idées dans le même moule littéraire, tant que la langue réceptrice le permet. En d'autres termes, il doit respecter la « forme » de l'original.

Ce respect de la forme de l'œuvre originale devient une tâche encore plus ardue lorsque le traducteur a affaire à des textes à grande valeur esthétique, ou ce qu'on appelle « les textes de qualité », qui reposent en grande partie sur l'effet poétique puisé dans la langue et le style particulier employés par leurs auteurs, mais aussi sur leur « oralité » et sur leur rythme.

Le traducteur littéraire aura à créer un nouveau texte tout aussi poétique, tout aussi beau. Sa tâche sera difficile en ce sens que les styles langagiers différent entre les langues, et qu'il aura à épouser une position pour traduire. Celle du respect de la forme originale au risque de surprendre et heurter la

sensibilité et le goût commun de la langue réceptrice ; ou alors celle du rejet de cette forme uniquement au profit du sens, au risque cette fois de détruire le rythme du texte original.

En dépouillant l'original de ses particularités, il laissera dans l'ombre un style d'écriture qui, même exotique, pourrait enrichir le patrimoine littéraire de la langue réceptrice.

Le choix du style littéraire pour lequel opte l'auteur n'est sans doute pas fortuit. La langue utilisée, les expressions, les figures de style, les jeux de mots répondent tous à un besoin précis et visent également à atteindre un objectif bien déterminé selon chaque auteur. Il incombe donc au traducteur de prendre en considération les penchants stylistiques de l'auteur du texte original pour produire le même effet sur le lecteur de la traduction et réaliser ainsi un travail fidèle à l'original sur le plan formel et sémantique.

J'ai voulu, à travers ce modeste mémoire, étudier de près la démarche adoptée dans la traduction française faite par **Régis Blachère et Pierre Masnou** de l'une des œuvres majeures de la littérature arabe ancienne, qui représente un genre littéraire particulièrement arabe, où l'auteur étale sa

grande maîtrise de la langue arabe recherchée et raffinée : **la maqama** ou **la séance** de **Badî Ezzaman Al Hamadhani**.

Cet écrivain d'origine persane a été à l'origine de la création d'une œuvre littéraire d'une grande beauté qui repose en grande partie, si ce n'est entièrement, sur des effets esthétiques et poétiques grâce à son abondance en matière de figures stylistiques de tous genres mais surtout, grâce au style de son écriture, parfaitement prisé par les Arabes, et qui reflète leur goût et leur amour de la belle langue.

Il s'agit ici de la prose rimée ou du **sadj'**, un procédé littéraire considéré comme une manifestation élégante de la langue arabe, et qui enchante et charme l'ouïe par ses effets sonores et répétitifs.

C'est la traduction vers le français de ce procédé stylistique arabe et du rythme qu'il crée au sein de la maqama qui fait l'objet de mon étude.

Il convient de noter au passage que le terme arabe **sadj'**, a connu différentes traductions en français dont : **assonance, prose assonancée, prose rimée ou prose rimée et rythmée.**

Le terme **prose rimée** me paraît le plus approprié, le **sadj'** étant une rime au sein de la prose.

On pourrait supposer que la maqama, dont le sens premier renvoie à une assemblée ou à une réunion de personnes, se récitait oralement dans des salons mondains où l'on s'entretenait de culture, de philosophie et de belles lettres.

Cela explique le choix de la prose rimée pour narrer les aventures d'un « picaro » qui use de malice, de fourberie et d'une grande éloquence pour amadouer les gens et parvenir à ses fins personnelles. La prose rimée et rythmée, se conformait aux usages langagiers de l'époque abbasside, et au goût des Arabes qui admiraient tout écrivain ou orateur capable d'user de ce style littéraire, naturellement et à bon escient.

L'on pourrait croire que si la maqama se disait beaucoup plus oralement qu'elle ne se lisait, la prose rimée remplirait parfaitement la fonction expressive essentielle dans ces circonstances. Elle « impressionnerait » les auditeurs par ses beaux effets sonores et resterait gravée dans leur mémoire pour longtemps, et la maqama pourrait même être retenue par cœur. Le message qu'elle contient, qui n'est pas à négliger, serait vite

transmis, et il serait donc tout à fait naturel de penser que le traducteur doit tenir compte de ce choix de style dans sa traduction, et lui accorder une importance particulière.

La maqama, bien que présente dans certaines littératures étrangères telles que la littérature persane, hébraïque et syriaque, est un genre purement arabe qui connut une grande floraison surtout lorsque **Al-Hariri** s'y prêta. Plusieurs auteurs arabes ont écrit des maqamat utilisant le style de la prose rimée et suivant le modèle des deux grands maîtres en ce genre, **Al-Hamadhani** et **Al-Hariri.** Les plus célèbres parmi eux sont **Sadi, Al-Zamakhchari et Al-Jazari.**

Des auteurs plus contemporains tels que **Naçif Al-Yaziji et Al-Muwaylihi** ont également écrit des maqamat. C'est dire combien la maqama a marqué pour longtemps le paysage littéraire arabe.

Elle était néanmoins étrangère aux littératures européennes, ou du moins, celles-ci ne connaissaient pas un genre qui lui ressemblait au niveau de sa forme et de son contenu, à part le roman picaresque, qui racontait les

aventures d'un héros similaire à celui de la maqama, mais qui n'avait que cette particularité comme point commun.

Ces littératures n'eurent vent de ce genre littéraire qu'à travers sa traduction. Certains parmi ses traducteurs ne cachèrent guère ce que sa traduction comportait comme difficultés et de pertes dans la langue réceptrice sur le plan formel. Et rares sont ceux qui respectèrent sa forme originale, à savoir la rime employée dans la prose, non dans la poésie.

Les maqamat ont connu beaucoup de traductions vers les langues persane, hébraïque, syriaque et turque. Elles ont été traduites vers les langues européennes avec un peu moins d'enthousiasme, et c'est surtout grâce aux orientalistes conscients de leur grande valeur littéraire qu'elles furent présentées aux civilisations européennes. C'est ainsi qu'elles devinrent célèbres spécialement dans les milieux intellectuels et lettrés après leur traduction vers le français, l'anglais, l'allemand, le russe et l'espagnol…

En réalité, la prose rimée était un procédé d'écriture assez courant chez les Arabes qui s'exprimaient en phrases rimées généralement d'une manière naturelle et instinctive. Elle était

utilisée par les devins pendant la période antéislamique et continuait à cultiver le champ littéraire arabe jusqu'à une époque plus récente, dans l'art épistolaire, les discours religieux, les séances et autres genres. Celui qui maîtrisait son usage suscitait l'admiration et était considéré comme verveux.

Ce qui n'est pas le cas dans la langue française. La rime était peu louable dans la poésie même, on lui préférait un procédé stylistique plus « subtil » : l'*assonance*. Ce n'est qu'en côtoyant les Arabes que la rime fut introduite dans les poèmes et qu'elle fut peu à peu apprivoisée par les Français.

Mais les choses en restèrent là. La langue française a emprunté à l'arabe la rime pour l'utiliser dans la poésie mais ne l'a pas adoptée pour autant dans la prose. Des grammairiens dont **Vaugelas** ont signifié clairement leur répugnance pour la rime dans la prose, la jugeant trop artificielle, trop bizarre, trop rude pour l'oreille française. La prose rimée qui fait tout le charme des œuvres arabes, et qui leur crée un rythme musical et sonore harmonieux, produit pour ainsi dire une sorte de « cacophonie » chez les Français.

J'essaye dans ce mémoire de cerner ce genre de difficultés de traduction qui ont trait au goût et aux habitudes d'une langue qui se heurtent à ceux d'une autre langue.

La traduction entre l'arabe et le français a toujours présenté des problèmes en comparaison avec celle qui se fait entre deux langues appartenant à une même famille linguistique.

Le genre de la maqama par exemple, a connu diverses traductions vers la langue hébraïque qui est une langue sémitique tout comme l'arabe. Mais on s'est moins penché sur sa traduction vers les langues indo-européennes, on s'est même généralement contenté de ne traduire qu'une partie regroupant un certain nombre de maqamat, ce qui prouve la délicatesse et la difficulté d'une telle tâche.

On peut aisément constater que la traduction entre le français et l'anglais présente beaucoup moins de difficultés que la traduction entre ces deux langues et l'arabe par exemple.

Les différences entre la langue française et la langue arabe, pouvant présenter des obstacles lors de l'opération de la

traduction littéraire, ne sont pas uniquement relatives aux problèmes de goût, d'habitudes et de normes des deux langues.

Elles concernent également les systèmes phonologiques et sonores des deux langues. La traduction ne pourrait en aucun cas reproduire exactement les mêmes effets sonores entre l'arabe et le français pour la simple raison que le système vocal et consonantique des deux langues est entièrement différent.

La maqama, grâce à la richesse de la langue arabe en matière de synonymie, présente une grande variété de mots créant un effet sonore à partir de la prose rimée employée. Les unités rimées et rythmées peuvent être très nombreuses, mais le français ne peut pas toujours atteindre le même nombre de clausules rimées, ce qui peut affecter l'organisation rythmique originale si l'on se limite au respect de la forme sans se soucier des normes de la langue réceptrice.

On a longtemps considéré que la traduction était quasi impossible lorsqu'il s'agissait de rendre les mêmes effets sonores de manière exacte. Mais on a également appelé à « transgresser » au moins les normes de la langue réceptrice et dépasser la question de goût et des habitudes linguistiques qui

ne « supportent » pas telle rime, telle répétition, ou telle longueur…

D'aucuns estiment que les traducteurs ont tendance à imputer leur infidélité au style original au fait que la langue vers laquelle ils traduisent réponde à des normes et des règles entièrement opposées à celles de la langue source et qu'elle ne puisse tolérer l'introduction d'étrangetés et de bizarreries susceptibles de nuire à son harmonie et à son homogénéité.

Les particularités du texte original, quel qu'elles soient, et du moment qu'elles sont « inconnues » chez le lecteur cible et qu'elles lui sont étrangères, sont simplement effacées, on ne leur trouve parfois aucune trace dans la traduction.

Cette position qui consiste à « éradiquer » les manifestations des spécificités de « l'autre » touche essentiellement certaines langues réputées (à tort ?) avoir le plus de clarté et de précision que d'autres langues, telles que les langues française, anglaise ou espagnole…

Ce préjugé inhérent à la personnalité de certains traducteurs contribue à la destruction du rythme original du texte source, à cause de l'effacement des particularités

stylistiques et linguistiques étrangères aux normes de la langue réceptrice et la suppression de tout élément « nouveau » qu'elle ne possède pas.

De telles positions **ethnocentriques** en traduction ne feraient qu'élargir le fossé entre les cultures lointaines, et détourneraient la traduction de son objectif le plus noble et le plus précieux : rapprocher les Hommes ! Cette ambition ne pourrait aboutir si on persiste à faire disparaître « l'autre », à le « marginaliser » en le « toisant » et en modifiant son mode d'expression pour satisfaire les règles de la langue réceptrice.

Si la traduction ne tient compte que du sens, néglige la forme et le style originaux, et les considère comme « incompatibles » avec les habitudes langagières de la langue vers laquelle on traduit, elle ne pourra pas être fidèle spécialement lorsqu'elle concerne les œuvres créatives qui dépendent justement de leur forme. Il ne s'agit pas évidemment de respecter littéralement la forme et de la calquer telle quelle, mais à utiliser les outils propres à la langue réceptrice pour produire un effet poétique semblable, pour que le lecteur soit « impressionné » de la même manière que l'a été le lecteur de l'œuvre originale.

Les traducteurs, animés par de bonnes ou de mauvaises intentions, tombent inévitablement dans le piège de la déformation de l'original comme l'a souligné **Antoine Berman**. Ils répondent tous à un moment donné à l'envie de clarifier, d'allonger, de supprimer, d'écourter des passages, en somme, de modifier (souvent inconsciemment) l'organisation rythmique de l'original.

C'est pourquoi certains théoriciens à l'instar **d'Henri Meschonnic** appellent à mieux « écouter » le texte, pour dégager son rythme et sa poétique et en créer une autre semblable dans la langue cible, en respectant son altérité et son historicité.

La prose rimée arabe, dont j'étudie la traduction vers le français dans ce mémoire, fait partie, comme j'y ai déjà fait mention, des procédés stylistiques peu goûtés par les Français. La jugeant « inutile », et relevant du mauvais goût, on a plutôt tendance à ne pas la traduire fidèlement.

Or la maqama est quasi entièrement rimée, son rythme dépend des effets sonores créés par le **sadj'**. Le traducteur d'une œuvre de ce genre se voit contraint d'adopter une

position avant de traduire. Devrait-il respecter ce choix de style et l'utiliser dans sa version traduite, ou alors vaudrait-il mieux l'ignorer et tenir prioritairement compte de la sensibilité du récepteur de la traduction et de ce qu'il a l'habitude de lire ou d'entendre ?

La meilleure position reste sans doute celle où on crée un effet sonore sans pour autant avoir recours à la rime malaimée par la langue française dans la prose.

Les procédés sonores propres au français et différents de la rime dont l'assonance et l'allitération, suffiraient-ils pour autant à produire le même effet esthétique du **sadj'** arabe et créer son rythme musical ?

Il faut également noter que les éléments constitutifs de l'organisation rythmique d'un texte dans la langue française ne sont pas toujours les mêmes que ceux dans la langue arabe. L'élément le plus important pour la création d'un rythme musical et sonore d'un texte en prose en arabe est le **sadj'.** Le rythme de la prose française par contre, ne repose nullement sur la rime dont la fonction rythmique est restreinte au domaine de la poésie.

Mais la question majeure qui se pose dès lors que l'on voudrait traduire un texte qui propose des jeux de sonorités entre l'arabe et le français est bien liée aux différences de goûts et de normes de la langue. Elle dépasse le stade des différences qui se situent au niveau des systèmes phonologiques des deux langues, car la langue française, n'offrant certes pas la même multitude de choix entre les synonymes et les mots de sonorité identiques que la langue arabe, peut toutefois créer un effet esthétique et sonore grâce à la rime si on daigne aller au-delà des normes stylistiques françaises.

La prose rimée ou le **sadj'** est donc traduisible. Et c'est ce qu'on peut constater dans la traduction de **Régis Blachère** et **Pierre Masnou,** qui n'ont pas eu de peine à trouver des équivalents rimés en langue française aux phrases exprimées en **sadj'** dans les maqamat d'**Al-Hamadhani** comme le montre leur traduction de la phrase arabe :

يذيب الشعر و الشعر يذيبه، و يدعو القول و السحر يجيبه.

Il fond la poésie et la poésie le fond. Il appelle la parole et l'enchantement lui répond.

Ils ont également opté pour l'utilisation d'autres procédés sonores susceptibles de créer un tant soit peu l'effet musical de la prose rimée.

Mais ils n'ont pas souvent eu recours à la prose rimée dans la traduction, et ont généralement évité son introduction, privilégiant la transmission fidèle du sens contenu dans la maqama, et préférant ainsi ne pas « outrer » le lecteur français avec des sonorités désagréables.

La traduction suivante par exemple exhale le peu d'effort des deux traducteurs pour être fidèle à la forme, en formulant une phrase française fidèle uniquement, sur le plan sémantique, à la phrase arabe qui dit :

فأنلته ما تاح، و أعرض عنا فراح.

La traduction, elle, n'était point rimée et n'offrait aucun effet sonore perceptible comme celui de l'original arabe. Les deux traducteurs ont donc proposé cette traduction :

Je donnai alors à ce jeune homme ce que je pus, après quoi il s'éloigna de nous et partit.

C'est ce genre de traductions qui domine dans la version française des maqamat. Le rythme original des séances d'**Al-Hamadhani** a perdu de son poids dans la traduction, essentiellement à cause du non usage de la rime, l'élément le plus important qui organise la structure de la maqama arabe.

On peut déduire que les deux orientalistes français ont tenu à ne pas surprendre le lecteur français avec des sons bizarres, et ont donné la priorité au sens au détriment de la forme dans la plupart des cas.

En somme, on peut conclure que la traduction de textes littéraires à valeur poétique n'a jamais été chose aisée, et qu'elle a toujours été une mission délicate qui demande un dévouement entier de la part du traducteur alerte et intègre.

Le traducteur littéraire doit également être pourvu d'une certaine sensibilité pour se laisser séduire sans préjugés par le style d'écriture adopté par l'auteur original, et avoir un brin de perspicacité pour savoir déceler les raisons et les circonstances qui dictent à l'auteur le choix de tel ou tel style d'écriture.

La poétique et le rythme qui animent le texte littéraire seront ainsi vite dégagés permettant au traducteur de se munir

d’outils essentiels pour créer une nouvelle poétique et un rythme équivalents dans sa traduction et réaliser de ce fait un travail jumelant harmonieusement la forme et le sens et être le plus fidèle possible à l’œuvre première.

Abstract:

Man has always aimed at communicating with his fellows in order to transmit and receive different messages. This natural need became more and more important with the expansion of the human race and the flourishing of knowledge in different fields all over the world, which needed to be shared between people to get them closer together.

Translation is the best tool ever known that fulfilled Men's wish to shorten distances between nations and cultures and to be in touch with all what happens in the farthest regions. No one can deny the essential role it played in helping people overpass ethnical and cultural differences by gathering them around one common thing: the human thought.

Literature is one of the aspects that reflect the way of living, the culture and the ideological thoughts of a given nation. It became thus necessary to focus on this domain that depicts the best the identity of peoples, but also gives a glimpse of their ways of expression. Some cultures use a precise and clear language while others like to draw from a much more

complicated, though beautiful language to express their thoughts.

But literature is, in general, the only field where the language stands at the same rank as the information it contains, or even stands at a higher level of importance if we may venture to say so.

Almost all literary works depend on their formal appearance and on the style of writing peculiar to each author more than the information they include. Some of them, such as poems, require a serious devotion from the translator to transmit them faithfully to the target language.

The translator becomes a new author, a creator whose translation must impress the new reader as if it were the original. He has to adopt the same literary artistic style, to produce the aesthetic effect which characterizes the original text.

This is a tough task for the translator whose work does no longer consist of translating faithfully the content of the text, but demands a real awareness of the importance of the form which is tightly linked to the meaning.

The translator should therefore be very attentive to the external structure of the literary work, and thus, to its rhythm.

The respect and fidelity of the form of the original text is a difficult issue since languages are completely different as for the way of expression, the taste and habits of each one.

When translating aesthetic literary works, the translator adopts a specific attitude: he either respects the original form at the risk of offending the common taste of the target language, or neglects the form and takes only meaning into account at the risk of destroying the whole original structure and rhythm.

By erasing the original work peculiarities, the translator prevents the literary patrimony of the target language from being highly enriched with a new style of writing.

The writer does not choose his style of writing at random. The used language, the expressions, the figurative images are all intentionally chosen by the author to achieve a particular aim, but essentially to impress the reader.

The translator should therefore take into account stylistic tendencies of the author of the original work to produce the same effect on the reader of the translation. His translation will

thus be faithful to the original work both formally and semantically.

In this modest work, I try to study closely this type of translation by analyzing and criticizing the translation to French of one of the most elegant stylistic procedures in Arabic language: **the rhymed prose** or **sadj'** as called in Arabic.

I study here the translation of this rhetorical style used in the maqamat of **Badi Ezzaman Al-Hamadhani** and the rhythm it creates within this literary genre.

The maqama genre belongs to the greatest ancient Arabic literary works where the author displays his mastership of the language and his good handling of stylistic procedures that supply the maqama with an aesthetic effect which impresses the reader especially through the use of the rhymed prose that creates a resounding rhythm which delights the Arabic listener.

The maqama narrates the adventures of a wily man who achieves his personal aims, and meets his daily needs by using trickery and mainly by attracting people with his great eloquence.

The maqama, though existing in some foreign literatures such as Persian, Hebrew and Syriac ones, is a purely Arabic genre which was better known when **Al-Hariri** wrote his own maqamat.

Many Arab authors among whom **Sadi, Al-Zamakhchari** and **Al-Jazari** wrote some maqamat using rhymed prose.

Other contemporary writers such as **Nacif Al-Yaziji** and **Al-Muwaylihi** also produced literary works of this genre. That shows how much the maqama has marked the Arabic literature.

However, the maqama was unknown in European literatures. They don't possess an artistic literary work similar to the maqama as far as the form and the content are concerned, except the picaresque novel which has nearly the same content as the maqama.

European literatures got wind of this literary genre only through its translation. Some of its translators admitted the difficulty of translating the maqama and the losses it engenders in the target language, as regards the formal side of the

maqama, and only few of them “risked” translating faithfully its original form, that is the rhyme in prose not in poetry.

The maqamat were translated a lot into Persian, Hebrew, Syriac and Turkish. European literatures however, were less enthusiastic towards their translation. But thanks to some translators who were aware of their great literary value, they were introduced to European civilizations and became well-known especially among intellectuals and literate people after their translation into French, English, German, Russian and Spanish…

The rhymed prose used by Al-Hamadhani is one of the most beloved stylistic procedures to the Arabs. It shows the great eloquence of the person if naturally and advisedly used.

In fact, the rhymed prose was a current way of writing among Arabs who used to speak naturally and instinctively in rhymed sentences. It was used by soothsayers before Islam and continued to be used in letters, religious speeches and other genres. Those who used this procedures well were admired and considered as eloquent.

French grammarians, however, banish the introduction of the rhyme within the prose, and restrict its use within poetry. They deem such kinds of expressions so strange, so weird, and so “harmful” to the French ear which prefers order and clearness to the repetitive and superfluous sounds.

In other terms, while Arabic considers rhymed prose as an eloquent and harmonious manner of expression, French simply considers it as being of bad taste. French linguistic and stylistic habits don’t “bear” such ways of writing.

One should mention the fact that rhyme was borrowed by the French from the Arabs, and that they began using it in poetry after they used to introduce another stylistic and resonant procedure they believed to be more subtle which is the *assonance*.

The maqama has its origins from assemblies and literary mundane circles; one can thus suppose that it used to be orally recited. The use of the rhymed prose is hence more appropriate in such circumstances since it captivates the attention with its sonorous effects. The translator has to take into account this important characteristic when translating the maqama,

otherwise the whole rhythm of the maqama is damaged, and the genre itself cannot be perfectly known in other cultures.

The translation of the Arabic sadj' or rhymed prose doesn't lack of problems and difficulties particularly when it comes to do it between two very different languages: Arabic and French.

Phonological systems are indeed so different between the two languages that it can be very difficult, even impossible to reproduce exactly the Arabic rhymed prose sound effects.

The other problem that can hinder the translation of the rhymed prose is that of the reluctance of the French to such a style of writing as I previously said.

In fact, this last point can be mainly linked to an ethnocentric tendency in translation, which essentially concerns the dominating and "superior" languages, among which French. This latter tends to consider any "strange" and unknown peculiarity as a defect in the language that it must "enhance" and modify in the translation, by deleting every local characteristic it doesn't possess.

This is how the Arabic rhymed prose is regarded by French. If the translator renders the maqama with this

prejudice in mind, the Arabic rhythm will be seriously damaged, and his translation cannot be faithful as it erases the main element on which depends the maqama. His translation can never be a maqama without rhymed prose.

The translator should not of course translate literally the form of the original, but he has to use the own tools of the target language in order to create the same poetic effect of the original, so that the new reader is impressed in the same way as the original reader was.

Translators, in good or bad faith, deform the original. They all want to lengthen, to delete, to shorten… in short, to modify (usually unconsciously), the rhythmical organization of the original text.

That is why; some theorists like **Henri Meschonnic** propose to "hear" better the text, to be able to define its rhythm and its poetics and to create another similar poetics in the target language by respecting its different peculiarities.

Most French translators prefer not to "shock" the expectations of the French reader and decide not to use the rhyme, and sometimes resort to other French sound procedures

as compensation. These other procedures, even though they create some sound effects within the text and are more tolerable by French, cannot create the same musical rhythm of the Arabic sadj'.

That is what I noticed in the translation to French of some of the maqamat of Al-Hamadhani by **Régis Blachère** and **Pierre Masnou** as they were inclined to respect the habits and norms of the French language by not using rhyme a lot of times or turning to some specific French procedures such as the assonance or the alliteration.

However, they sometimes "deigned" translating faithfully the Arabic rhymed prose, which proves that they were well aware of the importance of this kind of expression in the structure of the maqama.

This example shows the great fidelity to the form of the Arabic rhymed sentence and also to its content:

يذيب الشعر و الشعر يذييه، و يدعو القول و السحر يجيبه

Il fond la poésie et la poésie le fond. Il appelle la parole et l'enchantement lui répond.

The following translation however, shows how far the two translators were from being faithful to the form, as they were only faithful to the content of the Arabic sentence which says:

فأنلته ما تاح، و أعرض عنا فراح

The translation was not rhymed and there was no perceptible sound as in the original sentence:

Je donnai alors à ce jeune homme ce que je pus, après quoi il s'éloigna de nous et partit.

This kind of translations is the most dominating in the French version of the maqamat. The original rhythm of the maqamat of **Al-Hamadhani** losts its musicality in the translation, mainly because the rhyme which constitutes the most important element that organizes the structure of the maqama has not been used.

In conclusion, I can say that translating literary artistic works which mainly rely on their formal and aesthetic structure is a very difficult task and a delicate mission which demands an entire devotion from an honest translator.

It also requires a kind of sensitiveness and a clear-sighted spirit to be able to pierce through the author's soul and to be impregnated with his style to rewrite with creativity and produce a good and faithful translation as regards the form and the content of the original work.

The poetics and the rhythm of the literary text will be then defined and the translator can equip himself with the necessary tools with which he creates a new poetics and a rhythm equivalent to those of the original text.

قائمة المراجع

- القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر 1998.

- القرآن الكريم و بالهامش، زبدة التفسير من فتح القدير، محمد سليمان عبد الله الأشقر، ط1، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، الكويت، 1985.

المدونة الأصلية:

- مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح و تعليق الدكتور علي بوملحم، الطبعة الأخيرة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002

- Al-Hamadani, Choix de Maqamat (séances) traduites de l'arabe par Régis Blachère et Pierre Masnou, Librairie Kliencksieck, Paris, 1957

1- قائمة المراجع العربية:

1 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ط3، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2006.

2 إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003

3- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط5، دار العلم للملايين، سبتمبر 1974.

4- بيتر نيومارك، الجامع في الترجمة، تر: حسن غزالة، دار الحكمة، طرابلس الغرب، 1992.

5- بير برونيل، أ.م.روسو، كلود بيشوا، ما الأدب المقارن، تر: عبد المجيد حنون، نسيمة م. عيلان، عمار رجال، منشورات مخبر الأدب العام و المقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2005.

6- جورج مونان، اللسانيات و الترجمة، تر: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.

7- جوزيف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، ط6، دار المشرق، بيروت، لبنان 1995.

8- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

9- رابح العوبي، المقامة البغدادية، تقديم و شرح و تحليل، ط1، مطبعة سيبوس، عنابة، جوان 2005.

10- روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و فيكتور هوكو، ط4، الاتحاد العام للكتاب و الصحفيين الفلسطينيين، دمشق، 1985.

11- سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

12- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، 1989.

13- عبد الرحيم جبر، أحمد شفيق الخطيب، مقرر متكامل في الترجمة، نصوص و مصطلحات و عروض كتب، ط1، دار السلام، القاهرة، 1999.

14- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

15- فيكتور الكك، بديعات الزمان، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، آذار 1961.

16- محمد عناني، فن الترجمة، ط5، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

17- مريان لوديرار، الترجمة اليوم و النموذج التأويلي، تر: نادية حفيز، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2008.

18- مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق، الجزائر، 2008.

19- يسري عبد الغني عبد الله، ديوان بديع الزمان الهمذاني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

20- يوجين أ. نيدا، نحو علم الترجمة، تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام- الجمهورية العراقية، 1976.

21- يوسف إسماعيل، المقامات، مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007

2- قائمة المراجع الفرنسية:

1- Bacry, Patrick, Les figures de style et autres procédés stylistiques, Ed Belin, 1992.

2- Bensoussan, Albert, J'avoue que j'ai trahi : essai libre sur la traduction, L'Harmattan, 2005.

3- Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain, Ed du Seuil, Paris, 1999.

4- Berman, Antoine, Pour une critique des traductions : John Donne, Ed Gallimard, 1995.

5- Bresnier, Louis Jacques, Chrestomathie arabe, Lettres, actes et pièces diverse avec la traduction française en regard, 2ème Edition, Bastide, Libraire-Editeur, Alger, 1867.

6- De Sacy, Antoine Isaac Silvestre, Chrestomathie arabe, ou Extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers, avec une traduction française et des notes, Tome 1er, L'imprimerie royale, 1826.

7- De Waard, Jan, Nida, Eugène, D'une langue à une autre, Traduire : l'équivalence fonctionnelle en traduction biblique, Trad : Janine de Waard, Alliance biblique universelle, 2003.

8- Elfoul, Lantri, Traductologie. Littérature comparée, Casbah Ed, Alger, 2006.

9- Lacheret-Dujour, Anne, Beaugendre, Frédéric, La prosodie du français, CNRS Editions, Paris, 1999.

10- Le Bon, Gustave, La civilisation des Arabes, SNED, Alg, 1969.

11-Meschonnic, Henri, Ethique et politique du traduire, Ed Verdier, 2007.

12- Meschonnic, Henri, Poétique du traduire, Ed Verdier, 1999.

13- Miquel, André, L'Islam et sa civilisation VIIe- XXe siècle, 2nde édition, Armand Colin, Paris, 1979.

14- Nowotna, Magdalena, D'une langue à l'autre-Essai sur la traduction littéraire, Aux Lieux D'Etre, 2005.

15- Oseki-Dépré, Inês, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin.

16- Redouane, Joëlle, La traductologie, Science et philosophie de la traduction, Office des Publications Universitaires, 1985.

17- Reiss, Katharina, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, trad C. Boquet, Artois Presse Université, 2002.

18- Ricalens-Pourchot, Nicole, Dictionnaire des figures de style, Armand Colin, Paris, 2005.

19- Ubersfeld, Anne, Ruy Blas Tome 1, Presses Univ. Franche-Comté.

3- قائمة المراجع الانجليزية:

1-Baker, Mona & Malmkjaer, Kirsten, The Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Illustrated, 1998.

2-Basnett, Susan, Translation Studies, 3rd edition, Routledge, London and New York.

3-Class, Olive, Encyclopedia of Literary Translation into English, Volume 2, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000

4- Ghazala, Hassan, Essays in Translation and Stylistics, Dar el-Ilm Lilmalayin, First Edition, Beyrouth, 2004.

5-Herman, Theo, The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, Routledge, 1985.

6-Meisami, Julie Scott, Starkey Paul, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume 2, Routledge, 1998

7- Monroe, James T, Al-Maqamat Al-Luzumiyah, by Abu L-Tahir Muhammad Ibn Yusuf Al-Tamimi Al-Sarqusti Ibn Al-Astarkuwi, Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2002.

8-Munday, Jeremy, Introducing Translation Studies. Theories and Applications, Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.

9-Yowell y. Aziz, Muftah S. Lataiwish, Principles of Translation, Dar Annahda Alarabiya.

4- المعاجم و القواميس بالعربية:

أحادية اللغة:

- لسان العرب، ابن منظور، ط6، دار صادر، بيروت، 2008.

ثنائية اللغة:

1- المنهل، قاموس فرنسي- عربي، سهيل إدريس، دار الآداب للنشر و التوزيع، ط34، بيروت، 2005.

2- قاموس لاروس المحيط فرنسي- عربي، بسام بركة، أكاديميا إنتراناشيونال، بيروت، 2007.

3- معجم اللغات الوسيط انكليزي- فرنسي- عربي، جروان السابق، ط1، دار السابق للنشر، بيروت، لبنان.

4- معجم عبد النور الحديث عربي- فرنسي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 2001.

5- المعاجم و القواميس الأجنبية:

أحادية اللغة:

1- Dictionnaire Encyclopédique Quillet, Cot-Es, Libraire Aristide Quillet, Paris, 1983

2-Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, A S Hornby, 3rd Edition, Oxford University Press, 1974.

ثنائية اللغة:

-Harrap's New Standard French and English Dictionary, J. E. Mansion, Volumes One & Two, Harrap, London & Paris, 1972.

5- المجلات العربية:

1- مجلة الآداب العالمية، العدد132، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

2- مجلة التراث العربي، العدد 98، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

3- مجلة التواصل، عدد4، جامعة عنابة، جوان 1999.

4- مجلة الموقف الأدبي، العدد 412، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

5- مجلة جامعة الملك سعود، م16، اللغات والترجمة، 2004.

6- المجلات الفرنسية:

- Société asiatique (Paris, France), Nouveau journal asiatique, Volume 14, La société asiatique, Paris, 1834.

7- أعمال ملتقيات:

1- Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation, Cahiers Champollion, 2002

2- La traduction littéraire, scientifique et technique, Ed La Tilu.

8- المواقع الالكترونية:

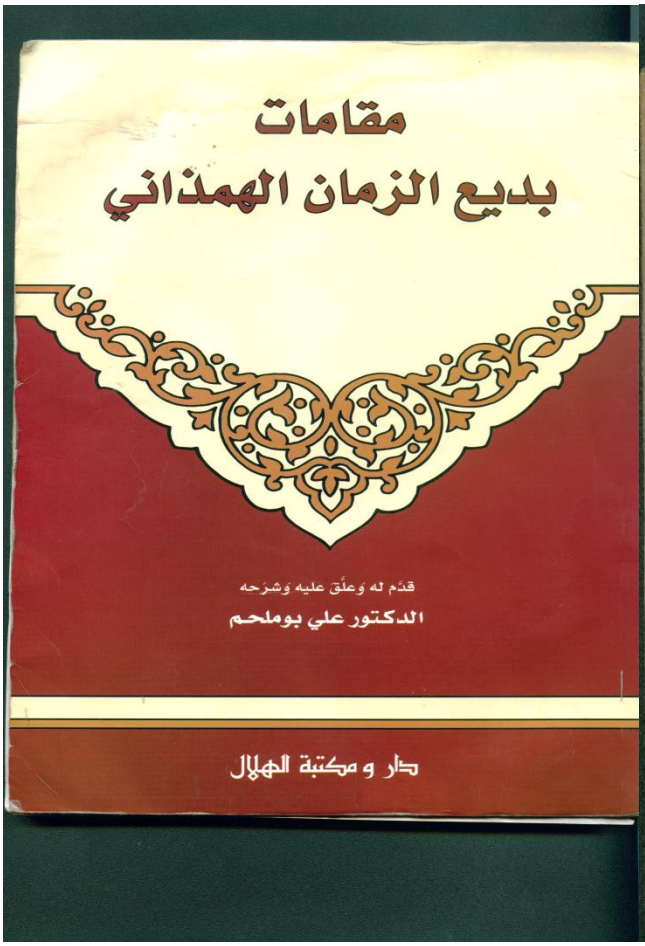
1-www.islamonline.net, 2001
2-www.diwanalarab.com, 2009
3-www.aawsat.com, 2002
4-www.elazhar.com (consulté en avril 2010)
5-ourouba.alwehda.gov.sy, 2009
6- http://webs.ono.com/iferrando/mda02.htm (consulté en octobre 2009)
7-www.jewishencyclopedia.com (consulté en septembre 2009)

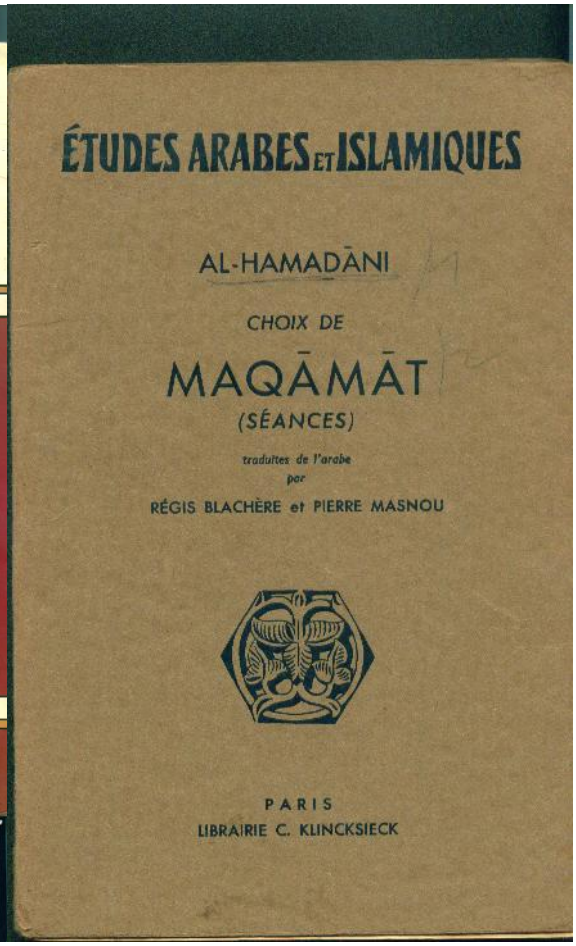
8-www.larousse.fr (consulté en septembre 2009)
9-www.sacred-texts.com (consulté en novembre 2009)
10-www.adabfan.com, 2007
11-www.espacefrançais.com (consulté en septembre 2009)
12-www.wikepedia.org (consulté en septembre 2009)
13-www.etudes-litteraires.com (consulté en novembre 2009)
14-www.flsh.unilim.fr, 19 mai 2005
15-www.trigofacile.com (consulté en novembre 2009)
16-hebdo.ahram.org.eg (consulté en novembre 2009)
17-www.odabasham.net (consulté en janvier 2010)
18-www.alnoor.se, 2007
19-www.arabicnadwah.com (consulté en janvier 2010)
20-www.alfaseeh.com (consulté en février 2010)
21-adabwanaqd.blogspot.com, 2008
22-semen.revues.org, 2007
23-abardel.free.fr (consulté en décembre 2009)
24-lessard.iquebec.com, 2001
25-www.saaid.net (consulté en février 2010)
26-www.remue.net (consulté en février 2010)
27-www.ahlabaht.com (consulté en novembre 2009)
28-www.awu-dam.net, 2005, 2007
29- http://digital.library.ksu.edu.sa (consulté en février 2009)

الملاحق

ملاحظة:

نظرا لطول المقامة المضيرية فإنني لم أدرج منها سوى الصفحات التي انتقيت منها المقاطع المسجوعة في دراستي التطبيقية.





الْمَقَامَةُ ٱلْقَرِيضِيَّةُ(١)

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ(٢) قَالَ:

طَرَحَتْنِي ٱلنَّوَى مَطَارِحَهَا(٣) حَتَّى إِذَا وَطِئْتُ جُرْجَانَ ٱلْأَقْصَى(٤). فَٱسْتَظْهَرْتُ(٥) عَلَى ٱلْأَيَّامِ بِضِيَاعٍ أَجَلْتُ فِيهَا يَدَ ٱلْعِمَارَةِ، وَأَمْوَالٍ

(١) المقامة القريضية: المقامة الشعرية، نسبةً إلى القريض أي الشعر، لأنها تدور حول بعض الشعراء وتتضمن أحكاماً نقدية على أشعارهم. والمقامة أحد فنون النثر العربي، عبارة عن حديث قصصي السياق يحكى في مجلس من المجالس.

(٢) عيسى بن هشام: راوية مقامات بديع الزمان الهمذاني، شخصية اخترعها الهمذاني ونسب إليه مقاماته، ويرد ذكره في جميع المقامات.

(٣) النوى: الغربة. وطرحتني النوى: أبعدتني إلى بلاد بعيدة.

(٤) وطئت جرجان الأقصى: دست أرضها برجلي، دخلت مدينة جرجان وهي عاصمة بلاد خوارزم قديماً.

(٥) استظهرت: استعنت.

وَقَفْتُهَا عَلَى ٱلتِّجَارَةِ، وَحَانُوتٍ جَعَلْتُهُ مَثَابَةً(١)، وَرُفْقَةٍ ٱتَّخَذْتُهَا صَحَابَةً، وَجَعَلْتُ لِلدَّارِ، حَاشِيَتَيِ ٱلنَّهَارِ(٢)، وَلِلْحَانُوتِ بَيْنَهُمَا، فَجَلَسْنَا يَوْماً نَتَذَاكَرُ ٱلْقَرِيضَ وَأَهْلَهُ، وَتِلْقَاءَنَا(٣) شَابٌّ قَدْ جَلَسَ غَيْرَ بَعِيدٍ يُنْصِتُ وَكَأَنَّهُ يَفْهَمُ، وَيَسْكُتُ وَكَأَنَّهُ لَا يَعْلَمُ حَتَّى إِذَا مَالَ ٱلْكَلَامُ بِنَا مَيْلَهُ، وَجَرَّ ٱلْجِدَالُ فِينَا ذَيْلَهُ(٤)، قَالَ: قَدْ أَصَبْتُمْ عُذَيْقَهُ، وَوَافَيْتُمْ جُذَيْلَهُ(٥)، وَلَوْ شِئْتُ لَلَفَظْتُ وَأَفَضْتُ، وَلَوْ قُلْتُ لَأَصْدَرْتُ وَأَوْرَدْتُ(٦)، وَلَجَلَوْتُ ٱلْحَقَّ فِي مَعْرِضِ بَيَانٍ يُسْمِعُ ٱلصُّمَّ، وَيُنْزِلُ ٱلْعُصْمَ، فَقُلْتُ: يَا فَاضِلُ ٱدْنُ فَقَدْ مُنِّيتَ، وَهَاتِ فَقَدْ أُتْنِيتَ، فَدَنَا وَقَالَ: سَلُونِي أُجِبْكُمْ، وَٱسْمَعُوا أُعْجِبْكُمْ.

فَقُلْنَا: مَا تَقُولُ فِي امْرِىءِ ٱلْقَيسِ؟(٧) قَالَ: هُوَ أَوَّلُ مَنْ وَقَفَ بِالدِّيَارِ وَعَرَصَاتِهَا(٨)، وَٱغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا(٩)، وَوَصَفَ الخَيْلَ

(١) مثابة: مكان الإقامة.

(٢) حاشيتي النهار: طرفي النهار، أي صباحه ومساؤه.

(٣) تلقاءنا: قبالتنا.

(٤) جرّ الجد فينا ذيله: جرى بيننا نقاش.

(٥) قد أصبتم عذيقه ووافيتم جذيله: العذيق تصغير العذق أي النخلة وثمارها. والجذيل تصغير الجذل أي العود الذي يحك به الأجرب جلده. والمعنى أنكم أدركتم صاحب البيان الذي تنشدونه. وربما نظر الهمذاني في هذه العبارة إلى القول المأثور عن الحباب بن المنذر «أنا عذيقها المرجب وجذيلها المحلك».

(٦) أصدر وأورد: رجع عن الماء وأتاه. والمعنى أنه يقدم الكلام ويؤخره أو يتصرف فيه كما يشاء.

(٧) امرؤ القيس: شاعر جاهلي فحل من أصحاب المعلقات العشر. لها في شعره وتغزل ووصف. امتاز قريضه بجودة السبك والجزالة وحسن التشبيه.

(٨) عرصات الديار: باحاتها.

(٩) وكنات الطير: أعشاشها.

بِصِفَاتِهَا، وَلَمْ يَقُلِ ٱلشِّعْرَ كَاسِباً، وَلَمْ يُجِدِ ٱلْقَوْلَ رَاغِباً[1]، فَفَضَلَ مَنْ تَفَتَّقَ لِلْحِيلَةِ لِسَانُهُ، وَٱنْتَجَعَ لِلرَّغْبَةِ بَنَانُهُ[2]، قُلْنَا: فما تَقُولُ في النَّابِغَةِ؟[3]، قَالَ: يَثْلِبُ إِذَا حَنِقَ، وَيَمْدَحُ إِذَا رَغِبَ، وَيَعْتَذِرُ إِذَا رَهِبَ، فَلاَ يَرْمِي إِلاَّ صَائِباً، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ في زُهَيْرٍ؟[4] قَالَ: يُذِيبُ الشِّعْرَ وَالشِّعْرُ يُذِيبُهُ، وَيَدْعُو ٱلْقَوْلَ وَالسِّحْرُ يُجِيبُهُ[5]. قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ في طَرَفَةَ[6]؟ قَالَ: هُوَ مَاءُ الأَشْعَارِ وَطِينَتُهَا، وَكَنْزُ ٱلْقَوَافِي وَمَدِينَتُهَا، مَاتَ وَلَمْ تَظْهَرْ أَسْرَارُ دَفَائِنِهِ، وَلَمْ تُفْتَحْ أَغْلاَقُ خَزَائِنِهِ، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ في جَرِيرٍ[7]

(١) أي لم يتكسب في شعره.
(٢) أي لم يتحرك طلباً للعطاء.
(٣) هو النابغة الذبياني: شاعر جاهلي فحل نصب حكماً في سوق عكاظ، من أصحاب المعلقات العشر، يدور شعره حول السياسة والمديح والهجاء والرثاء والفخر والغزل والاعتذار. وقد أشار الهمذاني إلى بواعث شعره الهامة وهي الغضب الذي يدفعه إلى الهجاء، والرغبة التي تحمله على المديح، والخوف الذي يجري به إلى الاعتذار.
(٤) هو زهير بن أبي سلمى المزني، شاعر جاهلي فحل، ومن أصحاب المعلقات العشر، امتاز شعره بالمتانة والرصانة والحكمة والتنخل، فلقب بحكيم الجاهلية لدعوته إلى السلام والتعقل.
(٥) يعني أن شعر زهير يتسم بالعذوبة والسلاسة وقوة التأثير أو السحر.
(٦) هو طرفة بن العبد البكري، من شعراء الجاهلية الفحول وأصحاب المعلقات العشر، توفي في السادسة والعشرين من عمره ونظم الشعر مبكراً، ودعا إلى مذهب اللذة في الحياة.
(٧) جرير: هو جرير بن عطية بن الخطفي التميمي أحد شعراء المثلث الأموي الذي يضمه مع الأخطل التغلبي والفرزدق التميمي. استعرت بينهم حرب هجائية شغلت عصرهم ودعت للمفاضلة بينهم. والهمذاني يدلو بدلوه فيرى أن جريراً أرق شعراً وأغزر معنى وأوجع هجاء وأشجى نسيباً وأسنى مديحاً. أما الفرزدق فكان أمتن مبنى وأكثر فخراً وأوفى وصفاً.

وَالْفَرَزْدَقِ؟[1] أَيُّهُمَا أَسْبَقُ؟ فَقَالَ: جَرِيرٌ أَرَقُّ شِعْراً، وَأَغْزَرُ غَزْراً، وَالْفَرَزْدَقُ أَمْتَنُ صَخْراً، وَأَكْثَرُ فَخْراً، وَجَرِيرٌ أَوْجَعُ هَجْواً، وَأَشْرَفُ يَوْماً، وَالْفَرَزْدَقُ أَكْثَرُ رَوْماً، وَأَكْرَمُ قَوْماً، وَجَرِيرٌ إِذَا نَسَبَ أَشْجَى، وَإِذَا ثَلَبَ أَرْدَى، وَإِذَا مَدَحَ أَسْنَى، وَالْفَرَزْدَقُ إِذَا افْتَخَرَ أَجْرَى، وَإِذَا احْتَقَرَ أَزْرَى، وَإِذَا وَصَفَ أَوْفَى، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ في الْمُحْدَثِينَ مِنَ الشُّعَرَاءِ وَالْمُتَقَدِّمِينَ مِنْهُمْ؟ قَالَ: الْمُتَقَدِّمُونَ أَشْرَفُ لَفْظاً. وَأَكْثَرُ مِنَ الْمَعَانِي حَظّاً، وَالْمُتَأَخِّرُونَ أَلْطَفُ صُنْعاً، وَأَرَقُّ نَسْجاً، قُلْنَا: فَلَوْ أَرَيْتَ مِنْ أَشْعَارِكَ، وَرَوَيْتَ لَنَا مِنْ أَخْبَارِكَ، قَالَ: خُذْهُمَا في مَعْرِضٍ واجِدٍ، وَقَالَ:

أَمَـا تَـرَوْنِي أَتَغَشَّى طِمْـرَا ... مُنْتَطِياً في الضُّرِّ أَمْراً مُرّا[2]
مُضْـطَبِناً عَلَى اللَّيَـالِي غِمْرَا ... مُـلاَقِياً مِنْهَـا صُـرُوفاً حُمْرَا[3]
أَقْصَى أَمَـانِيَّ طُلُوعُ الشِّعْـرَى ... فَقَـدْ عُنِيتُ بِـالأَمَـانِي دَهْـرَا[4]
وَكَـانَ هـذَا الْحُـرُّ أَعْلَى قَـدْرَا ... وَمَاءُ هـذَا الْوَجْهِ أَغْلَى سِعْـرَا[5]

(١) الفرزدق: هو همام بن غالب بن صعصعة التميمي عاش في القرن الأول الهجري في العصر الأموي، واتصل بالخلفاء ومدحهم شأنه شأن الأخطل وجرير، ولكنه مدح أيضاً زين العابدين علي بن الحسين في ميميته المشهورة.
(٢) أتغشى طمراً: ارتدي ثوباً بالياً. ومنتطياً أمراً مراً: راكباً العسرة.
(٣) مضطبناً: حاملاً. غمراً: حقداً. الصروف الحمر: النوازل الشديدة.
(٤) الشعرى: نجم في السماء يظهر عند الفجر. يريد أن يقول انه يتطلع إلى انتهاء الليل ليتخلص من الأرق.
(٥) هذا الحر: يعني نفسه، إنه كان سيداً عالي القدر لا يريق ماء وجه مستعطياً. وكان يعيش في السراء بايوان كسرى ودارا من ملوك الفرس. ولكن الدهر قلب له ظهر المجن وتنكر له فغدا فقيراً معدماً، ولولا امرأته العجوز وأولاده الصغار المقيمون بسر من رأى لقتل نفسه.

ضَرَبْتُ لِلسِّرِّ قِبَاباً خُضْرَا ... فِـي دَارِ دَارَا وَإِوَانِ كِسْـرَى
فَـانْقَلَبَ الـدَّهْـرُ لِبَطْنِ ظَهْـرَا ... وَعَادَ عُرْفُ الْعَيْشِ عِنْدِي نُكْرَا
لَمْ يُبْقِ مِنْ وَفْـرِيَ إِلاَّ ذِكْـرَا ... ثُـمَّ إِلَـى الْـيَـوْمِ هَـلُمَّ جَـرَّا
لَـوْلاَ عَجُـوزٌ لِي بِسُـرَّ مَنْ رَا ... وَأَفْـرُخٌ دُونَ جِبَـالِ بُصْـرَى
قَـدْ جَلَبَ الـدَّهْـرُ عَلَيْهِمْ ضُـرَّا ... فَقُلْتُ يَـا سَـادَةُ نَفْسِي صَبْـرَا

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَأَنْلْتُهُ مَا تَاحَ[1]، وَأَعْرَضَ عَنَّا فَرَاحَ، فَجَعَلْتُ أَنْفِيهِ وَأُثْبِتُهُ[2]، وَأُنْكِرُهُ وَكَأَنِّي أَعْرِفُهُ، ثُمَّ دَلَّتْنِي عَلَيْهِ ثَنَايَاهُ، فَقُلْتُ: الإِسْكَنْدَرِيُّ وَاللهِ، فَقَدْ كَانَ فَارَقَنَا خِشْفاً، وَوَافَانَا جِلْفاً[3]، وَنَهَضْتُ عَلَى إِثْرِهِ، ثُمَّ قَبَضْتُ عَلَى خَصْرِهِ، وَقُلْتُ: أَلَسْتَ أَبَا الْفَتْحِ[4]؟ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيداً وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمُرِكَ سِنِينَ؟ فَأَيُّ عَجُوزٍ لَكَ بِسُرَّ مَنْ رَا؟ فَضَحِكَ إِلَيَّ وَقَالَ:

وَيْـحَـكَ هَـذَا الـزَّمَـانُ زُورُ ... فَـلاَ يَـغُـرَّنَّـكَ الْـغُـرُورُ
لاَ تَـلْـتَـزِمْ حَـالَـةً، وَلَـكِـنْ ... دُرْ بِـالـلَّيَـالِي كَـمَـا تَـدُورُ

(١) ما تاح: ما تيسر وأمكن.
(٢) أنفيه وأثبته: أنفي معرفته وأثبتها.
(٣) الخشف: ولد الظبية، والجلف: الغليظ. يعني أنه فارقهم صغيراً بهيَّ المنظر كولد الظبية، وعدا اليوم غليظاً.
(٤) أبو الفتح الإسكندري: بطل مقامات الهمذاني، وهو شخصية وهمية اخترعها بديع الزمان ونسب إليه هذه الأعمال والأقوال والصفات.

الْمَقَامَةُ الْجُرْجَانِيَّةُ

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

بَيْنَا نَحْنُ بِجُرْجَانَ، فِي مَجْمَعٍ لَنَا نَتَحَدَّثُ وما فينا إِلاَّ مِنَّا، إِذْ وَقَفَ عَلَيْنَا رَجُلٌ لَيْسَ بِالطَّوِيلِ الْمُتَمَدِّدِ، ولا الْقَصِيرِ الْمُتَرَدِّدِ[1]، كَثُّ الْعُثْنُونِ[2]، يَتْلُوهُ صِغَارٌ، فِي أَطْمَارٍ[3]، فَافْتَتَحَ الْكَلاَمَ بِالسَّلاَمِ، وَتَحِيَّةِ الإِسْلاَمِ، فَوَلَّانَا جَمِيلاً، وَأَوْلَيْنَاهُ جَزِيلاً، فَقَالَ: يا قَوْمُ إِنِّي امْرُؤٌ مِنْ أَهْلِ الإِسْكَنْدَرِيَّةِ، مِنَ الثُّغُورِ الأُمَوِيَّةِ، نَمَتْنِي سُلَيْمٌ وَرَحَّبَتْ بِي عَبْسٌ[4]، جُبْتُ الآفاق، وَتَقَصَّيْتُ الْعِرَاقَ[5]، وَجُلْتُ الْبَدْوَ والحَضَرَ،

(١) المتردد: البالغ القصر.
(٢) كث العثنون: كثير شعر اللحية.
(٣) أي يتبعه صغار في ثياب بالية.
(٤) أي رفعتني قبيلة سليم وكرمته قبيلة عبس.
(٥) تقصيت العراق: بلغت أقصاه.

وذَارَيْ رَبِيعَةَ ومُضَرَ، ما هُنْتُ، حَيْثُ كُنْت، فَلا يُزْرِينَّ بِي عِنْدَكُمْ مَا تَرَوْنَهُ مِنْ سَمَلي وأَطْماري، فَلَقَدْ كُنَّا واللهِ مِنْ أَهْلٍ ثَمٍ ورَمٍ[1]، نُرْغِي لَدَى الصَّباحِ، ونُثْغِي عِنْدَ الرَّواحِ[2].

وفِينَا مَقَاماتٌ حِسَانٌ وُجُوهُهُم وأَنْدِيَةٌ يَنْتَابُها القَوْلُ والفِعْلُ
عَلَى مُكْثِرِيهِمْ رِزْقُ مَنْ يَعْتَرِيهِمُ وعِنْدَ المُقِلِّينَ السَّمَاحَةُ والبَذْلُ[3]

ثُمَّ إِنَّ الدَّهْرَ يا قَوْمُ قَلَبَ لِي مِنْ بَيْنِهم ظَهْرَ المِجَنِّ[4]، فاعْتَضْتُ بِالنَّوْمِ السَّهَرَ، وبالإِقامَةِ السَّفَرَ، تَتَرَامَى بِي المَرَامِي، وتَتَهَادَى بِي المَوَامِي[5]، وقَلَعَتْنِي حَوَادِثُ الزَّمَنِ قَلْعَ الصَّمْغَةِ[6]، فَأَصْبَحُ وأُمْسِي أَنْقَى مِنَ الرَّاحَةِ وأَعْرَى مِنْ صَفْحَةِ الوَلِيدِ[7]، وأَصْبَحْتُ فَارِغَ الْفِنَاءِ، صِفْرَ الإِنَاءِ، مالِي إِلَّا كَآبَةُ الأَسْفارِ، ومُعَاقَرَةُ السَّفَارِ[8]، أُعَانِي الْفَقْرَ، وأَمَانِي الْقَفْرَ، فِرَاشِي الْمَدَرُ، ووِسَادِي الحَجَرُ[9].

(١) من أهل رم وثم: من أهل الإصلاح، القليل والكثير.
(٢) أي نعطي الراغية أو الأبل، كما نعطي الناغية أو الغنم، دلالة على الجود.
(٣) البيتان لزهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي الحكيم يفتخر بأبناء قومه ذوي الوجوه الحسان، وبالأندية التي يؤمها من يقول ويفعل، وبالكرم الذي يشمل كل من ينزل بهم.
(٤) قلب الدهر ظهر المجن: ناصبني العداء وتنكر لي.
(٥) تتهادى بي المواهي: تسلمني كل صحراء إلى أختها.
(٦) أي لم يبق له من الثراء مسحة، كالصمغة التي تجتث من الشجرة فلا يبقى لها أثر.
(٧) أغدو فقيراً ليس عندي من المال إلا مثل ما في وجه الوليد أو في راحة الكف من الشعر.
(٨) السفار: جلدة توضع في أنف البعير وتتصل بمقوده كناية عن ملازمة الأسفار.
(٩) أي نيام على الحصى (المدر) ويتوسد (يتخذ مخدة) الحجر.

بِآمِدَ مُرَّةً وبِرَأْسِ عَيْنٍ وأَحْيَاناً بِمَيَّا فَارِقِينَا
لَيْلَةً بِالشَّامِ ثُمَّتَ بِالعِرَاقِ وَازِ رَحْلِي وَلَيْلَةً بِالْعِرَاقِ[1]

فَمَا زَالَتِ النَّوَى تَطْرَحُ بِي كُلَّ مَطْرَحٍ، حَتَّى وَطِئْتُ بِلَادَ الحَجرِ وأَحَلَّتْنِي بَلَدَ هَمَذَانَ، فَقَبِلَنِي أَخْيَاؤُهَا، وأَشْرَأَبَّ[2] إِلَيَّ أَجِبَّاؤُهَا، وَلَكِنِّي مِلْتُ لأَعْظَمِهِمْ جَفْنَةً، وأَزْهَدِهِمْ جَفْوَةً[3].

لَهُ نَارُ تُشَبُّ عَلَى يَفَاعٍ إِذَا النِّيرَانُ أُلْبِسَتِ القِنَاعَا

فَوَطَّأَ لِي مَضْجَعاً، ومَهَّدَ لِي مَهْجَعاً، فَإِنْ وَنَى لِيَ وَنْيَةً هَبَّ لِيَ ابْنٌ كَأَنَّهُ سَيْفُ يَمَانٍ، أَوْ هِلَالُ بَدَا فِي غَيْرِ قَتَمانٍ، وَأَوْلانِي نِعَماً ضَاقَ عَنْهَا قَدْرِي، وَاتَّسَعَ بِهَا صَدْرِي، أَوَّلُهَا فَرْشُ الدَّارِ، وآخِرُهَا أَلْفُ دِينَارٍ، فَمَا طَيَّرَتْنِي إِلَّا النِّعَمُ حَيْثُ تَوَالَتْ، وَالدِّيَمُ لَمَّا انْثَالَتْ[4]، فَطَلَعْتُ مِنْ هَمَذَانَ طُلُوعَ الشَّارِدِ، وَنَفَرْتُ نِفَارَ الآبِدِ، أَفْرِي[5] الْمَسَالِكَ، وَأَقْتَفِرُ الْمَهَالِكَ، وَأُعَانِي المَمَالِكَ، عَلَى أَنِّي خَلَّفْتُ أُمَّ مَثْوَايَ وَزُغْلُولاً لِي[6].

كَأَنَّهُ دُمْلُجٌ مِنْ فِضَّةٍ نَبَهٌ فِي مَلْعَبٍ مِنْ عَذَارَى الحَيِّ مَفْصُومُ[7]

(١) آمد ورأس العين وميافارقين والشام والأهواز والعراق أسماء بلدان في ايران والعراق وسوريا.
(٢) اشرأب: تطلع.
(٣) أي ذهبت إلى أكرمهم وأكثرهم حفاوة.
(٤) الديم لما انثالت: السحب الماطرة.
(٥) أفري: أقطع.
(٦) أم مثواه: زوجته. الزغلول: الولد.
(٧) يشبه ابنه بدملج المرأة المصنوع من الفضة، النفيس القيمة لجماله. ولكنه عندما غاب عنه انكسر قلبه وغدا كالملقى على الأرض.

وَقَدْ هَبَّتْ بِي إِلَيْكُمْ رِيحُ الاحْتِيَاجِ، وَنَسِيمُ الإِلْفَاجِ[1]، فَانْظُرُوا رَحِمَكُمُ اللهُ لِنِقْضٍ مِنَ الأَنْقَاضِ مَهْزُولٍ، هَدَتْهُ الحَاجَةُ، وَكَدَّتْهُ الْفَاقَةُ:

أَخَا سَفَرٍ، جَوَّابَ أَرْضٍ، تَقَاذَفَتْ بِهِ فَلَوَاتٌ؛ فَهْوَ أَشْعَثُ أَغْبَرُ[2]

جَعَلَ اللهُ لِلْخَيْرِ عَلَيْكُمْ دَلِيلاً وَلَا جَعَلَ لِلشَّرِّ إِلَيْكُمْ سَبِيلاً

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَرَقَّتْ وَاللهِ لَهُ القُلُوبُ، وَاغْرَوْرَقَتْ لِلُطْفِ كَلَامِهِ العُيُونُ، وَنُلْنَاهُ مَا تَاحَ فِي ذَلِكَ الوَقْتِ، وَأَعْرَضَ عَنَّا حَامِداً لَنَا، فَتَبِعْتُهُ، فَإِذَا هُوَ وَاللهِ شَيْخُنَا أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ.

(١) الإلفاج: الحنين إلى الأهل.
(٢) هذا البيت للشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة الذي وقف شعره على الغزل الإباحي. وقد ورد في قصيدته الرائية التي مطلعها: أمن آل نعم أنت غاد فمبكر الخ..

الْمَقَامَةُ الْمَضِيرِيَّةُ

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

كُنْتُ بِالْبَصْرَةِ[1]، وَمَعِيَ أَبُو الْفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ رَجُلُ الْفَصَاحَةِ يَدْعُوهَا فَتُجِيبُهُ، وَالْبَلَاغَةِ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُهُ، وَحَضَرْنَا مَعَهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُّجَّارِ، فَقُدِّمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ[2]، تُثْنِي عَلَى الْحَضَارَةِ[3]، وَتَتَرَجْرَجُ فِي الْغَضَارَةِ[4]، وَتُؤْذِنُ بِالسَّلَامَةِ، وَتَشْهَدُ لِمُعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللهُ بِالإِمَامَةِ[5]، فِي قَصْعَةٍ يَزِلُّ عَنْهَا الطَّرْفُ، وَيَمُوجُ فِيهَا الظَّرْفُ[6]، فَلَمَّا أَخَذْتُ مِنَ

(١) البصرة: مدينة تقع جنوبي العراق.
(٢) المضيرة: طعام يتألف من اللحم واللبن الحامض والتوابل.
(٣) الحضارة: التقدم في صناعة الأطعمة وغيرها.
(٤) تترجرج في الغضارة: تموج في القصعة.
(٥) أي أن معاوية يحب هذا النوع من الطعام، وعرف بنهمه.
(٦) الظرف: الحسن والدماثة.

الْخُوَانِ مَكَانَهَا، وَمِنَ الْقُلُوبِ أَوْطَانَهَا، قَامَ أَبُو الْفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ يَلْعَنُهَا وَصَاحِبَهَا، وَيَمْقُتُهَا وَآكِلَهَا، وَيَثْلِبُهَا وَطَابِخَهَا، وَظَنَنَّاهُ يَمْزَحُ فَإِذَا الأَمْرُ بِالضِّدِّ، وَإِذَا الْمِزَاحُ عَيْنُ الْجِدِّ، وَتَنَحَّى عَنِ الْخِوَانِ، وَتَرَكَ مُسَاعَدَةَ الإِخْوَانِ، وَرَفَعْنَاهَا فَارْتَفَعَتْ مَعَهَا الْقُلُوبُ، وَسَافَرَتْ خَلْفَهَا الْعُيُونُ، وَتَحَلَّبَتْ[1] لَهَا الأَفْوَاهُ، وَتَلَمَّظَتْ لَهَا الشِّفَاهُ[2]، وَانْتَقَدَتْ لَهَا الأَكْبَادُ، وَمَضَى فِي إِثْرِهَا الْفُؤَادُ، وَلَكِنَّا سَاعَدْنَاهُ عَلَى هَجْرِهَا، وَسَأَلْنَاهُ عَنْ أَمْرِهَا، فَقَالَ: قِصَّتِي مَعَهَا أَطْوَلُ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا، وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ آمَنِ الْمَقْتَ، وَإِضَاعَةَ الْوَقْتِ، قُلْنَا: هَاتِ، قَالَ: دَعَانِي بَعْضُ التُّجَّارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِبَغْدَادَ، وَلَزِمَنِي مُلَازَمَةُ الْغَرِيمِ، وَالْكَلْبِ لأَصْحَابِ الرَّقِيمِ[3]، إِلَى أَنْ أَجَبْتُهُ إِلَيْهَا، وَقُمْنَا فَجَعَلَ طُولَ الطَّرِيقِ يُثْنِي عَلَى زَوْجَتِهِ، وَيُفَدِّيهَا بِمُهْجَتِهِ، وَيَصِفُ حِذْقَهَا فِي صَنْعَتِهَا، وَتَأَنُّقَهَا فِي طَبْخِهَا وَيَقُولُ: يَا مَوْلايَ لَوْ رَأَيْتَهَا، وَالْخِرْقَةُ فِي وَسَطِهَا، وَهِيَ تَدُورُ فِي الدُّورِ، مِنَ التَّنُّورِ إِلَى الْقِدْرِ وَمِنَ الْقِدْرِ إِلَى التَّنُّورِ[4]، تَنْفُثُ بِفِيهَا النَّارَ، وَتَدُقُّ بِيَدَيْهَا الأَبْزَارَ[5]، وَلَوْ رَأَيْتَ الدُّخَانَ وَقَدْ غَبَّرَ فِي ذَلِكَ الْوَجْهِ الْجَمِيلِ، وَأَثَّرَ فِي ذَلِكَ الْخَدِّ الصَّقِيلِ، لَرَأَيْتَ مَنْظَراً تَحَارُ فِيهِ الْعُيُونُ، وَأَنَا أَعْشَقُهَا لأَنَّهَا تَعْشَقُنِي، وَمِنْ سَعَادَةِ الْمَرْءِ، أَنْ يُرْزَقَ الْمُسَاعَدَةَ مِنْ خَلِيلَتِهِ، وَأَنْ يَسْعَدَ بِظَعِينَتِهِ[6]، وَلا

(١) تحلبت لها الأفواه: سال لعابها.
(٢) تلمظت لها الشفاه: لحس اللسان ما على الشفتين من آثار الطعام.
(٣) أصحاب الرقيم: أصحاب الكهف الذين ورد ذكرهم في القرآن.
(٤) التنور: الفرن، ما يخبز فيه الخبز.
(٥) الأبزار: جمع بزر، ما يوضع على الطعام كالفلفل والقرنفل وسائر التوابل.
(٦) الظعينة: المرأة.

سِيَّما إِذَا كَانَتْ مِنْ طِينَتِهِ، وهِيَ ابْنَةُ عَمِّي لَحًّا[1]، طِينَتُهَا طِينَتِي، وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتِي، وَعُمُومَتُهَا عُمُومَتِي، وَأُرُومَتُهَا أُرُومَتِي[2]، لَكِنَّهَا أَوْسَعُ مِنِّي خُلُقاً، وَأَحْسَنُ خَلْقاً، وَصَدَّعَنِي[3] بِصِفَاتِ زَوْجَتِهِ، حَتَّى انْتَهَيْنَا إِلَى مَحَلَّتِهِ، ثُمَّ قَالَ: يَا مَوْلايَ تَرَى هَذِهِ الْمَحَلَّةَ؟ هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ، يَتَنَافَسُ الأَخْيَارُ فِي نُزُولِهَا، وَيَتَغَايَرُ الْكِبَارُ فِي حُلُولِهَا، ثُمَّ لا يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُّجَّارِ، وَإِنَّمَا الْمَرءُ بِالْجَارِ وَدَارِي فِي السُّطَةِ مِنْ قِلادَتِهَا[4]، وَالنُّقْطَةِ مِنْ دَائِرَتِهَا، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أَنْفِقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟ قُلْهُ تَخْمِيناً، إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِيناً، قُلْتُ: الْكَثِيرُ، فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللهِ! مَا أَكْبَرَ هَذَا الْغَلَطَ! تَقُولُ الْكَثِيرَ فَقَطْ؟ وَتَنَفَّسَ الصُّعَدَاءَ[5]، وَقَالَ: سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الأَشْيَاءَ، وَانْتَهَيْنَا إِلَى بَابِ دَارِهِ، فَقَالَ: هَذِهِ دَارِي، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أَنْفَقْتُ عَلَى هَذِهِ الطَّاقَةِ[6]؟ أَنْفَقْتُ وَاللهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ[7]، وَوَرَاءَ الْفَاقَةِ[8]، كَيْفَ تَرَى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا؟ أَرَأَيْتَ بِاللهِ مِثْلَهَا؟ انْظُرْ إِلَى دَقَائِقِ الصَّنْعَةِ فِيهَا، وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا، فَكَأَنَّمَا خُطَّ بِالْبِرْكَارِ[9]، وَانْظُرْ إِلَى حِذْقِ النَّجَّارِ فِي صَنْعَةِ هَذَا الْبَابِ، اتَّخَذَهُ

(١) لحا: أي شديدة القرابة.
(٢) الأرومة: الأصل.
(٣) صدعني: سبب لي الصداع أو ألم الرأس.
(٤) السطة: الوسط.
(٥) تنفس الصعداء: زفر الهواء من صدره وأطال ذلك دليل التفريج عن الكرب أو الشدة.
(٦) الطاقة: الشباك أو النافذة الصغيرة.
(٧) الطاقة: القدرة.
(٨) الفاقة: الحاجة والعوز. إذ انه أنفق مالاً كثيراً على شرائها.
(٩) البركار: آلة لرسم الدوائر على الورق يستعملها المهندسون.

مِنْ كَمْ؟ قُلْ: وَمِنْ أَيْنَ أَعْلَمُ، هُوَ سَاجٌ مِنْ قِطْعَةٍ وَاحِدَةٍ لا مَأْرُوضٌ وَلا عَفِنٌ[1]، إِذَا حُرِّكَ أَنَّ[2]، وَإِذَا نُقِرَ طَنَّ[3]، مَنِ اتَّخَذَهُ يَا سَيِّدِي؟ اتَّخَذَهُ أَبُو إِسْحَاقَ بْنُ مُحَمَّدٍ الْبَصْرِيُّ، وَهُوَ وَاللهِ رَجُلٌ نَظِيفُ الأَثْوَابِ، بَصِيرٌ بِصَنْعَةِ الأَبْوَابِ، خَفِيفُ الْيَدِ فِي الْعَمَلِ، للهِ دَرُّ ذَلِكَ الرَّجُلِ! بِحَيَاتِي لَا اسْتَعَنْتَ إِلاَّ بِهِ عَلَى مِثْلِهِ، وَهَذِهِ الْحَلْقَةُ تَرَاهَا اشْتَرَيْتُهَا فِي سُوقِ الطَّرَائِفِ مِنْ عِمْرَانَ الطَّرَائِفِيِّ بِثَلاثَةِ دَنَانِيرَ مُعِزِّيَّةٍ[4]، وَكَمْ فِيهَا يَا سَيِّدِي مِنَ الشَّبَهِ[5] فِيهَا سِتَّةُ أَرْطَالٍ، وَهِيَ تَدُورُ بِلَوْلَبٍ فِي الْبَابِ، بِاللهِ دَوِّرْهَا، ثُمَّ انْقُرْهَا وَانْصُرْهَا، وَبِحَيَاتِي عَلَيْكَ لا اشْتَرَيْتَ الْحَلَقَ إِلاَّ مِنْهُ؛ فَلَيْسَ يَبِيعُ إِلاَّ الأَغْلاقَ[6]، ثُمَّ قَرَعَ الْبَابَ وَدَخَلْنَا الدِّهْلِيزَ، وَقَالَ: عُمِّرْتَ يَا دَارُ وَلا خَرِبْتَ يَا جِدَارُ، فَمَا أَمْتَنَ حِيطَانَكِ، وَأَوْثَقَ بُنْيَانَكِ، وَأَقْوَى أَسَاسَكِ، تَأَمَّلْ بِاللهِ مَعَارِجَهَا[7]، وَتَبَيَّنْ دَوَاخِلَهَا وَخَوَارِجَهَا، وَسَلْنِي: كَيْفَ حَصَّلْتُهَا؟ وَكَمْ مِنْ حِيلَةٍ احْتَلْتُهَا، حَتَّى عَقَدْتُهَا[8]؟ كَانَ لِي جَارٌ يُكْنَى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هَذِهِ الْمَحَلَّةَ، وَلَهُ مِنَ الْمَالِ مَا لا يَسَعُهُ الْخَزْنُ، وَمِنَ الصَّامِتِ[9] مَا لا يَحْصُرُهُ الْوَزْنُ، مَاتَ

(١) الساج: شجر يطول كثيراً ويوجد في بلاد الهند. المأروض ما أكلته الأرضة وهي دويبة صغيرة (السوس). العفن: الذي أصابته العفونة أو الرطوبة.
(٢) انّ: أخرج صوتاً مؤلماً من فمه.
(٣) إذا نقر طن: إذا دق عليه أحدث صوتاً اسمه الطنين.
(٤) سوق الطرائف: سوق ببغداد لبيع الطرائف أو الأشياء الجديدة والنفيسة. الدنانير المعزية: نسبة إلى المعز لدين الله الفاطمي.
(٥) الشبه: النحاس الأصفر.
(٦) الأغلاق: جمع علق أي النفائس.
(٧) المعارج: الأدراج أو السلالم.
(٨) عقدتها: كتبت فيها العقد الذي يثبت البيع والشراء.
(٩) الصامت: الذهب والفضة.

حَبُّهُ[1]؟ وَكَمْ يُسَاوِي دَنُّهُ؟ وَبَقِيَ الْبَقْلُ كَيْفَ احْتِيلَ لَهُ حَتَّى قُطِفَ؟ وَفِي أَيِّ مَبْقَلَةٍ رُصِفَ؟ وَكَيْفَ تُؤْتَنُ حَتَّى نُظِّفَ؟ وَبَقِيَتِ الْمَضِيرَةُ كَيْفَ اشْتُرِيَ لَحْمُهَا؟ وَوُفِّيَ شَحْمُهَا؟ وَنُصِبَتْ قِدْرُهَا، وَأُجِّجَتْ نَارُهَا، وَدُقَّتْ أَبْزَارُهَا، حَتَّى أُجِيدَ طَبْخُهَا وَعُقِدَ مَرَقُهَا؟ وَهَذَا خَطْبٌ يَطُمُّ[2]، وَأَمْرٌ لا يَتِمُّ، فَقُمْتُ، فَقَالَ: أَيْنَ تُرِيدُ؟ فَقُلْتُ: حَاجَةٌ أَقْضِيهَا، فَقَالَ: يَا مَوْلايَ تُرِيدُ كَنِيفاً يُزْرِي بِرَبِيعِيِّ الأَمِيرِ، وَخَرِيفِيِّ الْوَزِيرِ[3]، قَدْ جُحِّصَ أَعْلاهُ وَصُهْرِجَ أَسْفَلُهُ، وَسُطِّحَ سَقْفُهُ، وَفُرِشَتْ بِالْمَرْمَرِ أَرْضُهُ، يَزِلُّ عَنْ حَائِطِهِ الدُّرُّ فَلا يَعْلَقُ، وَيَمْشِي عَلَى أَرْضِهِ الذُّبَابُ فَيَزْلَقُ، عَلَيْهِ بَابُ غِيرَانَهُ[4] مِنْ خَلِيطَيْ سَاجٍ وَعَاجٍ، مُزْدَوِجَيْنِ أَحْسَنَ ازْدِوَاجٍ، يَتَمَنَّى الضَّيْفُ أَنْ يَأْكُلَ فِيهِ، فَقُلْتُ: كُلْ أَنْتَ مِنْ هَذَا الجِرَابِ، لَمْ يَكُنْ الْكَنِيفُ فِي الحِسَابِ، وَخَرَجْتُ نَحْوَ الْبَابِ، وَأَسْرَعْتُ فِي الذَّهَابِ، وَجَعَلْتُ أَعْدُو وَهُوَ يَتْبَعُنِي وَيَصِيحُ: يَا أَبَا الْفَتْحِ الْمَضِيرَةَ، وَظَنَّ الصِّبْيَانُ أَنَّ الْمَضِيرَةَ لَقَبٌ لِي فَصَاحُوا صِيَاحَهُ، فَرَمَيْتُ أَحَدَهُمْ بِحَجَرٍ، مِنْ فَرْطِ الضَّجَرِ، فَلَقِيَ رَجُلُ الْحَجَرَ بِعِمَامَتِهِ، فَغَاصَ فِي هَامَتِهِ[5]، فَأَخَذْتُ مِنَ النِّعَالِ، بِمَا قَدُمَ وَحَدُثَ، وَمِنَ الصَّفْعِ بِمَا طَابَ وَخَبُثَ، وَحُبِسْتُ إِلَى الْحَبْسِ، فَأَقَمْتُ عَامَيْنِ فِي ذَلِكَ النَّحْسِ، فَنَذَرْتُ أَنْ لا آكُلَ مَضِيرَةً مَا عِشْتُ، فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا لَهْمَذَانَ ظَالِمٌ؟.

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقَبَّلْنَا عُذْرَهُ، وَنَذَرْنَا نَذْرَهُ، وَقُلْنَا: قَدِيماً جَنَتِ الْمَضِيرَةُ عَلَى الأَحْرَارِ، وَقَدَّمَتِ الأَرَاذِلَ عَلَى الأَخْيَارِ.

(١) قبّر حبه: طلي بالقار دنه (حُبُّه).
(٢) خطب يطم: رزء يشتد.
(٣) أي حماته، يحتقر بأزائه مكان إقامة الأمير أثناء الربيع والخريف.
(٤) العيران: الفواصل.
(٥) غاص في هامته: دخل في رأسه، أي شجّه.

الْمَقَامَةُ الْحُلْوَانِيَّةُ

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

لَمَّا قَفَلْتُ مِنَ الْحَجِّ فِيمَنْ قَفَلَ، وَنَزَلْتُ مَعَ مَنْ نَزَلَ، قُلْتُ لِغُلَامِي: أَجِدُ شَعْرِي طَوِيلاً، وَقَدِ اتَّسَخَ بَدَنِي قَلِيلاً، فَآخُذَ لَنَا حَمَّاماً نَدْخُلُهُ، وَحَجَّاماً نَسْتَعْمِلُهُ[1]، وَلْيَكُنِ الْحَمَّامُ وَاسِعَ الرُّقْعَةِ، نَظِيفَ الْبُقْعَةِ، طَيِّبَ الْهَوَاءِ، مُعْتَدِلَ الْمَاءِ، وَلْيَكُنِ الْحَجَّامُ خَفِيفَ الْيَدِ، حَدِيدَ الْمُوسَى، نَظِيفَ الثِّيَابِ، قَلِيلَ الْفُضُولِ[2]، فَخَرَجَ مَلِيًّا، وَعَادَ بَطِيًّا، وَقَالَ: قَدْ اخْتَرْتُهُ كَمَا رَسَمْتَ، فَأَخَذْنَا إِلَى الْحَمَّامِ السَّمْتَ[3]، وَأَتَيْنَاهُ فَلَمْ نَرَ قَوَّامَهُ[4]، لَكِنِّي دَخَلْتُهُ وَدَخَلَ على أَثَرِي رَجُلٌ وَعَمَدَ إِلَى قِطْعَةِ

(١) الحجام: المزين.
(٢) قليل الفضول: قليل الكلام والتدخل فيما لا يعنيه.
(٣) السمت: الجهة، والمعنى توجهنا إلى الحمام.
(٤) قوامه: القائم عليه أو صاحبه.

طِينٍ فَلَطَّخَ بِهَا جَبِينِي، ووضَعَهَا عَلَى رَأْسِي، ثُمَّ خَرَجَ وَدَخَلَ آخَرُ فَجَعَلَ يَدْلُكُنِي دَلْكاً يَكَادُ الْعِظَامَ، وَيَغْمِزُنِي غَمْزاً يَهُدُّ الأَوْصَالَ، وَيُصَفِّرُ صَفِيراً يَرُشُّ الْبِزَاقَ[1]، ثُمَّ عَمَدَ إِلَى رَأْسِي يَغْسِلُهُ، وَإِلَى الْمَاءِ يُرْسِلُهُ، وَمَا لَبِثَ أَنْ دَخَلَ الأَوَّلُ فَحَيَّا أَخْدَعَ الثَّانِي بِمَضْمُومَةٍ فَقْعَتْ أَنْيَابَهُ[2]، وقالَ: يَا لُكَعُ مَا لَكَ وَلِهَذَا الرَّأْسِ وَهُوَ لِي؟ ثُمَّ عَطَفَ الثَّانِي عَلَى الأَوَّلِ بِمَجْمُوعَةٍ هَتَكَتْ حِجَابَهُ[3]، وَقَالَ: بَلْ هَذَا الرَّأْسُ حَقِّي وَمِلْكِي وَفِي يَدِي، ثُمَّ تَلاكَمَا حَتَّى عَيِيَا، وَتَحَاكَمَا لِمَا بَقِيَا، فَأَتَيَا صَاحِبَ الْحَمَّامِ، فَقَالَ الأَوَّلُ: أَنَا صَاحِبُ هَذَا الرَّأْسِ؛ لأَنِّي لَطَّخْتُ جَبِينَهُ، وَوَضَعْتُ عَلَيْهِ طِينَهُ، وَقَالَ الثَّانِي: بَلْ أَنَا مَالِكُهُ؛ لأَنِي دَلَكْتُ خَامِلَهُ، وَغَمَزْتُ مَفَاصِلَهُ، فَقَالَ الْحَمَّامِيُّ: ائْتُونِي بِصَاحِبِ الرَّأْسِ أَسْأَلْهُ، أَلَكَ هَذَا الرَّأْسُ أَمْ لَهُ، فَأَتَيَانِي وَقَالاَ: لَنَا عِنْدَكَ شَهَادَةٌ فَتَجَشَّمْ[4]، فَقُمْتُ وَأَتَيْتُ، شِئْتُ أَمْ أَبَيْتُ، فَقَالَ الْحَمَّامِيُّ: يَا رَجُلُ لا تَقُلْ غَيْرَ الصِّدْقِ، وَلا تَشْهَدْ بِغَيْرِ الْحَقِّ، وَقُلْ لِي: هَذَا الرَّأْسُ لأَيِّهِمَا، فَقُلْتُ: يَا عافَاكَ اللهُ هَذَا رَأْسِي، قَدْ صَحِبَنِي فِي الطَّرِيقِ، وَطَافَ مَعِي بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ[5]، وَمَا شَكَكْتُ أَنَّهُ لِي، فَقَالَ لِي: اسْكُتْ يَا فُضُولِيُّ،

(١) البزاق والبصاق والبساق: ماء الفم إذا خرج منه. ويصفر: يصوت.
(٢) الأخدع: عرق في العنق. والمضمومة: اليد التي تضم أصابعها. قعقعت: صوتت. المعنى: ما كاد الثاني يبدأ بدلكي حتى عاد الأول فضربه بجمع يده ضربة اصطكت لها أسنانه.
(٣) عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابه: حمل الثاني على الأول بضربة يد أضعفت قوته.
(٤) فتجشم: تحمل مشقة الذهاب لأداء الشهادة.
(٥) طاف بي في البيت العتيق: كان معي أثناء الطواف في الكعبة المكرمة كتأدية فريضة الحج.

ثُمَّ مالَ إِلَى أَحَدِ الْخَصْمَيْنِ فقالَ: يَا هَذَا إِلَى كَمْ هَذِهِ الْمُنَافَسَةُ مَعَ النَّاسِ، بِهَذَا الرَّأْسِ؟ تَسَلَّ عَنْ قَلِيلِ خَطَرِهِ، إِلَى لَعْنَةِ اللهِ وَحَرِّ سَقَرِهِ[1]، وَهَبْ أَنَّ هَذَا الرَّأْسَ لَيْسَ[2]، وَأَنَّا لَمْ نَرَ هَذَا النَّيْسَ.

قالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقُمْتُ مِنْ ذَلِكَ الْمَكَانِ خَجِلاً، وَلَبِسْتُ الثِّيَابَ وَجِلاً[3]، وَانْسَلَلْتُ مِنَ الْحَمَّامِ عَجِلاً، وَسَبَبْتُ الْغُلامَ بِالْعَضِّ وَالْمَصِّ[4]، وَدَقَقْتُهُ دَقَّ الْجِصِّ[5]، وَقُلْتُ لآخَرَ: اذْهَبْ فَأْتِنِي بِحَجَّامٍ يَحُطُّ عَنِّي هَذَا الثِّقَلَ، فَجَاءَنِي بِرَجُلٍ لَطِيفِ الْبُنْيَةِ، مَلِيحِ الْحِلْيَةِ، فِي صُورَةِ الدُّمْيَةِ، فَارْتَحْتُ إِلَيْهِ، وَدَخَلَ فقالَ: السَّلامُ عَلَيْكَ، وَمِنْ أَيِّ بَلَدٍ أَنْتَ؟ فقُلْتُ: مِنْ قُمَّ[6]، فقال: حَيَّاكَ اللهُ! مِنْ أَرْضِ النُّعْمَةِ وَالرَّفَاهَةِ وَبَلَدِ السُّنَّةِ وَالْجَمَاعَةِ، وَلَقَدْ حَضَرْتُ فِي شَهْرِ رَمَضَانَ جَامِعَهَا وَقَدْ أُشْعِلَتْ فِيهِ الْمَصَابِيحُ، وَأُقِيمَتِ التَّرَاوِيحُ، فَمَا شَعَرْنَا إِلاَّ بِمَدِّ النِّيلِ، وَقَدْ أَتَى عَلَى تِلْكَ الْقَنَادِيلِ، لَكِنْ صَنَعَ اللهُ لِي بِخُفَّ قَدْ كُنْتُ لَبِسْتُهُ رَطْباً فَلَمْ يَحْصُلْ طِرَازُهُ عَلَى كُمِّهِ[7]، وَعَادَ الصَّبِيُّ إِلَى أُمِّهِ، بَعْدَ أَنْ صَلَّيْتُ الْعَتَمَةَ وَاعْتَدَلَ الظِّلُّ، وَلَكِنْ كَيْفَ كَانَ حَجُّكَ؟ هَلْ قَضَيْتَ مَنَاسِكَهُ كَما وَجَبَ، وَصَاحُوا: الْعَجَبَ الْعَجَبَ؟ فَنَظَرْتُ إِلَى الْمَنَارَةِ، وَمَا أَهْوَنَ الْحَرْبَ عَلَى النُّظَّارَةِ، وَوجدْتُ الْهَرِيسَةَ عَلَى حالِها، وَعَلِمْتُ أَنَّ الأَمْرَ بِقَضَاءٍ مِنَ اللهِ وَقَدَرٍ، وَإِلَى مَتَى هَذَا الضَّجَرُ؟ وَالْيَوْمُ وَغَدٌ،

(١) سقره: نار جهنم.
(٢) ليس: لا وجود له، أصلها لا إيس. والأيس: الوجود.
(٣) وجلاً: خائفاً.
(٤) أي قلت: عضّ عن أبيك، ومص عن أمك.
(٥) دققته دق الجص: ضربته ضرباً أليماً أو شديداً.
(٦) قم: مدينة إيرانية.
(٧) ليس للحق طراز: أي لم يوشّ ويزين.

وَالسَّبْتُ وَالأَحَدُ، وَلا أُطِيلُ، وَمَا هَذَا الْقَالُ وَالْقِيلُ؟ وَلَكِنْ أُحْبَبْتُ أَنْ تَعْلَمَ أَنَّ الْمُبَرِّدَ[1] فِي النَّحْوِ حَدِيدُ الْمُوسَى، فَلا تَشْتَغِلْ بِقَوْلِ الْعَامَّةِ؛ فَلَوْ كَانَتِ الاسْتِطَاعَةُ قَبْلَ الْفِعْلِ[2] لَكُنْتُ قَدْ حَلَقْتُ رَأْسَكَ، فَهَلْ تَرَى أَنْ نَبْتَدِئَ؟

قالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَبَقِيتُ مُتَحَيِّراً مِنْ بَيَانِهِ، فِي هَذَيَانِهِ، وَخَشِيتُ أَنْ يَطُولَ مَجْلِسُهُ، فَقُلْتُ: إِلَى غَدٍ إِنْ شاءَ اللهُ، وَسَأَلْتُ عَنْهُ مَنْ حَضَرَ، فَقَالوا: هَذَا رَجُلٌ مِنْ بِلادِ الاسْكَنْدَرِيَّةِ لَمْ يُوَافِقْهُ هَذَا الْمَاءُ، فَغَلَبَتْ عَلَيْهِ السَّوْدَاءُ، وَهُوَ طُولَ النَّهارِ يَهْذِي كَمَا تَرَى، وَوَرَاءَهُ فَضْلٌ كَثِيرٌ، فَقُلْتُ: قَدْ سَمِعْتُ بِهِ، وَعَزَّ عَلَيَّ جُنُونُهُ، وَأَنْشَأْتُ أَقُولُ:

أَنَا أُعْطِي اللهَ عَهْداً مُحْكَماً فِي النَّذْرِ عَقْدَا[3]
لا حَلَقْتُ الرَّأْسَ مَا عِشْـ ـتُ، وَلَوْ لاَقَيْتُ جَهْدَا

(١) المبرد: هو محمد بن يزيد الثمالي الأزدي المصري عاش في القرن الثالث الهجري (٢١٠ - ٢٨٥) وأصبح امام النحو واللغة في عصره. أهم كتبه «الكامل» و«المقتضب» و«التعازي».
(٢) الاستطاعة قبل الفعل أو معه: مسألة كلامية كثر حولها النقاش بين المعتزلة والأشاعرة.
(٣) أي أعاهد الله عهداً محكماً لا رجوع عنه، وعقداً واجب النفاذ، على ألا أحلق شعري ما دمت حياً.

LA SÉANCE POÉTIQUE

ou

LES BEAUX-ESPRITS

'Isa ibn Hicham nous a raconté ce qui suit[1] :

« Mon humeur vagabonde me poussa tant et tant que mes pieds foulèrent le Jorjan[2] extrême. Contre les mauvais jours, je tirais secours de propriétés que j'avais mises en valeur de ma main, de biens que j'avais consacrés au négoce, d'une boutique dont j'avais fait un lieu de réunion, d'amis que j'avais choisis comme compagnons. Je passais à la maison le début et la fin du jour, et au magasin ce qui est entre les deux.

Un jour que nous étions assis, nous entretenant de la poésie et des poètes, voici qu'un jeune homme qui se trouvait à peu de distance prêta l'oreille, comme s'il comprenait, tout en se taisant comme s'il ne savait rien. Notre conversation ayant suivi son cours, les discussions entre nous traînèrent et se prolongèrent jusqu'à ce que ce jeune homme nous dit :

« Vous avez parlé d'or et avez été au fond de la question. Si j'avais voulu, j'aurais parlé et j'aurais été éloquent. Or si j'avais parlé, j'aurais aiguisé et excité votre curiosité. J'aurais fait briller la vérité dans un exposé d'une évidence qui aurait fait entendre les sourds et descendre les chamois de leurs montagnes.

— Approche-toi, homme éminent, dis-je alors. Tu as éveillé notre désir. Viens, exécute-toi, car tu as révélé ton mérite. »

« S'étant approché, le jeune homme reprit :

« Interrogez-moi, je vous répondrai. Écoutez-moi, je vous étonnerai.

— Que dis-tu d'Imrou-l-Qaïs[3] ?

— Il est le premier qui s'arrêta sur les campements et leurs emplacements[4], le premier qui partit au matin

alors que les oiseaux sont encore au nid[5],

le premier qui décrivit les chevaux avec leurs qualités[6]. Jamais il ne chanta par esprit de lucre! Jamais il ne polit un discours par désir de récompense! Il était au-dessus de ceux dont la langue ne se délie que par astuce et dont la main ne s'évertue que par désir de profits.

— Que dis-tu d'An-Nabigha[7] ?

— Il expose les titres d'infamie[8] quand il hait; il chante les louanges quand il convoite; il s'excuse quand il a peur; il ne décoche son trait que pour atteindre le but.

— Que dis-tu de Zohaïr[9] ?

— Il fond la poésie et la poésie le fond. Il appelle la parole et l'enchantement lui répond.

— Que dis-tu de Tarafa[10] ?

— Il est la sève et la substance de la poésie, le trésor et la cité des rimes. Il est mort sans que ses richesses soient apparues et sans qu'aient été ouvertes les serrures de ses coffres.

— Que dis-tu de Jarir[11] et de Farazdaq[12] ? Lequel des deux vient en tête[13] ?

— Les vers de Jarir sont plus délicats et son œuvre plus ample. Mais Farazdaq est d'une plus solide substance et d'une plus large jactance. Jarir lorsqu'il lance un trait satirique est plus cruel, et la « journée »[14] qu'il célèbre en devient plus brillante. Farazdaq est plus riche d'intentions et plus noble d'origine. Quand Jarir chante l'amour, il émeut; quand il vilipende, il avilit; quand il adresse des louanges, il porte aux nues. Quand Farazdaq se célèbre, il écrase; quand il méprise, il ravale; quand il dépeint, il est parfait.

— Que dis-tu des poètes modernes[15] et anciens?

— Les anciens sont plus nobles par l'expression et plus riches par les idées. Les modernes sont plus fins par leur art et plus délicats par la composition.

— Et si tu nous faisais entendre quelques-uns de tes vers et nous racontais quelques-unes de tes histoires?

— [Volontiers]. Attrapez donc les deux, en un seul jet :

9 Ne me voyez-vous pas enveloppé d'un manteau râpé[16], vivant,
dans le besoin, des jours amers et couvant ma haine contre des
temps d'où me viennent noires vicissitudes?
3 Mon désir suprême est de voir se lever Sirius[17], car nous avons été
un long temps tenaillés de désirs.
Cet homme libre [que je fus] était de haute condition
et l'éclat de son visage[18], d'un grand prix.
5 J'avais édifié, du fait de ma prospérité, des coupoles vertes
près du Palais de Darius et de l'Arc de Chosroès[19].
Mais les temps ont changé
et ce qui était pour moi fait coutumier de la vie
est devenu pour moi fait insolite.
7 De mon opulence ne reste plus qu'un souvenir.
Ensuite, il en fut ainsi jusqu'à ce jour.
Si je n'avais à Samarra[20] une vieille épouse
et, près des montagnes de Boçra[21], des bambins
que les vicissitudes ont éprouvés,
je me tuerais, Seigneurs, sans rien tenter.

'Isa ibn Hicham reprit :

« Je donnai alors à ce jeune homme ce que je pus, après quoi il s'éloigna de nous et partit. N'était-ce pas lui? Était-ce lui? Je ne le remettais pas et pourtant je croyais le reconnaître. Soudain ses longues dents me mirent sur la piste :

« Mais c'est Iskandari, par Dieu! m'écriai-je. Il nous avait quittés jeune faon, et nous revient adulte ». Je m'élançai sur ses traces et le saisis par la taille.

« N'es-tu pas Abou-l-Fath? Ne t'avons-nous pas vu petit enfant grandir au milieu de nous? N'es-tu pas demeuré des années avec nous ? Quelle épouse as-tu à Samarra? »

« Il me rit alors au nez disant[22] :

1 Ce siècle, malheureux, est dupeur. Que ses fallacieuses tromperies
ne t'abusent point!
Ne t'attache pas à un état, mais avec les jours, tourne comme ils
tournent!

---

[1] Ed. de Beyrouth (1908), p. 9 et suiv.

[2] Sur cette province et son chef-lieu, voir *supra*, p. 24 et n. 7.

[3] Poète préislamique d'origine princière, considéré comme l'inventeur de la *qaṣîda* classique. Voir Huart, dans *EI*, II (*Imru' al-Ḳais*), p. 506.

[4] Allusion à la *mu'allaqa* de ce poète, commençant par le vers :
Arrêtez-vous afin que je pleure en souvenir d'une
amie et d'un campement aux confins du pays
des sables entre Daḫûl et Haumal.
Voir Ahlwardt, *Divans*, p. 146, n° 48, vers 1.

[5] Paraphrase et citation du vers 47 du même poème.

[6] Allusion à la fameuse description du cheval dans le même poème, vers 48 et suiv.

[7] Poète préislamique de l'Arabie centrale qui chanta alternativement les louanges des souverains lakhmides de Hira, vassaux des Sassanides, et celles des souverains ghassanides de Damascène, vassaux de Byzance. Voir Ben Cheikh dans *EI*, III (*Nâbigha*), p. 859 et suiv.

[8] *Maṯâlib* « titres d'infâmie ». Ce sont les actes de trahison ou de couardise individuelle ou collective qui pouvaient être imputés à un groupe tribal et que chaque tribu arabe, avant et au début de l'Islam, retenait contre ses ennemis pour alimenter la satire poétique. Cf. Sauvaget, *Introduction*, p. 40.

[9] Poète préislamique qui vivait encore au début de l'Islam. Il avait la réputation de mettre et remettre ses vers vingt fois sur le métier. Voir Krenkow dans *EI*, IV (*Zuhair*), p. 1306.

[10] Poète préislamique, assassiné dit-on dans la fleur de l'âge, l'un des plus célèbres panégyristes de la cour de Hira. Voir Krenkow dans *EI*, IV (*Tarafa*), p. 696.

[11] Panégyriste célèbre des Califes omayyades de Damas, mort vers 110/728, qui fut l'ennemi acharné d'un autre poète, Farazdaq. Voir Schaade dans *EI*, I (*Djarîr*), p. 1054.

[12] Autre panégyriste réputé, mort vers 110/728, dont on s'est plu à signaler la verve obscène. Voir Schaade dans *EI*, II (*Farazdaq*), p. 84.

LA SÉANCE DE JORJAN

ou

GRANDEUR ET DÉCADENCE

'Isa ibn Hicham nous a raconté ce qui suit[1] :

« Nous trouvant à Jorjan, dans une de nos réunions, nous conversions n'ayant parmi nous que gens de notre milieu, quand soudain survint un homme. Il n'était ni démesurément grand, ni d'une excessive petitesse, portait une barbe hirsute et était suivi de petits enfants en haillons. Il débuta par le *salam* et la salutation de l'Islam, se présenta à nous si aimablement que nous lui rendîmes sa politesse largement. »

« Bonnes gens, ajouta-t-il, je suis un homme originaire d'Alexandrie, une des places frontières des Omayyades[2]. Les Solaïm[3] m'ont donné la noblesse et les 'Abs[4] me reconnaissent des leurs. J'ai parcouru le monde, visité à fond l'Iraq, circulé chez les nomades et les sédentaires, sur les territoires des Rabi'a et celui des Modar[5]. Je n'ai jamais été traité avec mépris dans quelque endroit où je me sois trouvé. Que mon manteau usé et mes haillons ne me discréditent donc pas à vos yeux! Nous étions par Dieu des hommes de grands moyens.

Nous faisions grogner les chameaux le matin, et bêler le petit bétail le soir.

1 « Nous tenions des assemblées dans lesquelles
des hommes montraient belle figure, et des
réunions où, à tour de rôle,
s'exerçaient la parole et l'action [6].
Aux fortunés incombait la subsistance de
ceux qui se présentaient à eux et même ceux
qui possédaient peu se manifestaient par
la générosité et la noblesse. »

Ensuite, bonnes gens, mon destin parmi eux se retourna complètement : au lieu du sommeil, la veille, au lieu du repos, le voyage. Sans cesse jeté d'un lieu dans un autre, les déserts me passaient de l'un à l'autre et je fus arraché à ces gens, par les coups du sort, [à grand' peine], comme à l'arbre est arrachée sa gomme. Je me trouvais à tout moment plus nu que la paume de la main et plus dépouillé que la menotte de l'enfançon, sans demeure, le besace vide, n'ayant que la misère des voyages et la contrainte des départs. Souffrant de la pauvreté, éprouvant la [dureté de la] terre nue, j'avais pour couche le sol et pour oreiller les pierres,

1 « tantôt à Amid [7], puis à Ras-Aïn [8], tantôt à Mayyafariqin [9][10],
un jour en Syrie, puis en Khouzistan [11], un autre jour en Irak » [12].

Le destin m'ayant poussé sans cesse à travers le monde, je mis enfin le pied au pays de Hajr[13] avant que ma course m'arrêtât au pays des Hamdan[14]. Ces tribus me firent bon accueil et les gens cherchèrent à me voir. Mais je me rendis auprès du [chef] le plus large par son hospitalité et le moins enclin à la dureté,

« qui avait un feu allumé sur un haut lieu, tandis que les [autres feux étaient voilés pour échapper aux regards » [15].

Il me fit préparer un lit et un lieu pour dormir. Si sa sollicitude venait à se relâcher, alors un de ses fils accourait vers moi, svelte comme sabre du Yemen, ou nouvelle lune paraissant dans un ciel clair. Il me fit remettre des dons plus que je ne pouvais en recevoir et mon cœur en fut dilaté. Cela commença par le lit de la maison et se termina par mille dinar. [Pourtant] les bienfaits, là où ils se succédaient, et le flot des faveurs, en se répandant, me donnèrent des ailes. Je quittai les Hamdan à la manière d'un vagabond, et m'éloignai comme une bête sauvage, brûlant les étapes, franchissant les déserts, traversant à grand peine les provinces. Cependant je laissais derrière moi la maîtresse de mon foyer et un jeune enfant

« semblable, eût-on dit, à un riche bracelet d'argent non fermé,
jeté au milieu des jeux des vierges de la tribu [16]. »

« Le vent de la détresse et le souffle de la misère m'emportèrent alors vers vous. Jetez un regard (que Dieu ait pitié de vous!) sur un de ces pauvres hères, famélique, épuisé par le besoin, exténué par la pauvreté,

« voyageur, franchisseur d'espaces, happé par les déserts qui se le
disputent, hirsute et couvert de poussière [17]. »

« Que Dieu nous donne un guide pour le bien et qu'il ne vous mette pas sur la route du mal! »

'Isa ibn Hicham reprit :

« Les cœurs, par Dieu, s'attendrirent pour cet homme et les yeux se remplirent de larmes à la délicatesse de ses paroles. Nous lui donnâmes ce dont nous disposions alors. Il s'éloigna en nous adressant des louanges. Je le suivis et m'aperçus soudain, par Dieu, que c'était maître ABOU-L-FATH ISKANDARI. »

---

[1] Éd. de Beyrouth, p. 51 et suiv. A remarquer que cette *Séance* comme les deux précédentes est encore située à Jorjan.

[2] Le texte porte *mina t-tuġūr al-umawiyya* « une des places frontières omayyades ». Le mot *ṯaġr* signifie en général « province frontière », « marche ». Il se rencontre parfois

LA SÉANCE DE LA MADIRA

ou

LE PARVENU

'Isa ibn Hicham nous a raconté ce qui suit[1] :

« Je me trouvais à Bassora avec ABOU-L-FATH ISKANDARI. C'était un beau parleur (quand il appelait l'éloquence elle venait à lui) et un maître ès rhétorique (quand il commandait à celle-ci, elle se mettait à son service). Assistant avec lui à un repas donné par quelque commerçant, on nous présenta une *madira*[2], gloire de la civilisation citadine, frémissant dans le large plat, promesse de plaisir, qui aurait fait proclamer comme imam feu Mo'AWIYA[3] (que Dieu lui fasse miséricorde). Éclatante de splendeur, elle était dans un vaisseau sur lequel glissait le regard. Mais à peine la *madira* eut-elle trouvé sa place sur la table et chaque cœur se fut-il préparé à la recevoir qu'ABOU-L-FATH ISKANDARI se mit à la maudire, elle et celui qui l'offrait, à la décrier, elle et celui qui en mangerait, à la dénigrer, elle et celui qui l'avait préparée. Nous pensions qu'il s'amusait, mais c'était bien le contraire et ce que

nous prenions pour du badinage était le sérieux même car il s'écarta de la table, abandonnant la compagnie des convives. Nous fîmes alors enlever la *madira* [mais] les cœurs arrachés la suivirent, les regards partirent derrière elle, l'eau en resta à la bouche, les lèvres continuèrent à s'agiter, les estomacs à s'embraser et les entrailles à l'accompagner. Ayant toutefois accédé au désir d'Abou-l-Fath, nous interrogeâmes celui-ci sur cette affaire de *madira*. »

« Mon récit sur ce mets, dit-il, sera plus long à raconter que ne fut la peine de m'en priver. Si je vous la disais, je ne suis pas certain que vous ne m'en teniez rigueur et que vous n'y trouviez [de mon fait], perte de temps.

— Raconte toujours, lui fut-il répondu.

« Un certain négociant m'avait invité à déguster une *madira*, alors que je me trouvais à Bagdad. Il s'attacha à moi comme le créancier [à son débiteur], ou comme le chien aux Hommes d'ar-Raqim[4], tant et si bien que j'acceptai et que nous partîmes. Le long du chemin, il se prit à me vanter son épouse, à me dire qu'il sacrifierait sa vie pour elle, à me décrire son habileté dans la préparation d'une *madira* et le raffinement qu'elle y apportait. »

« Ah! si tu la voyais, Seigneur, avec le tablier autour de la taille, aller et venir dans la maison, du four aux chaudrons et des chaudrons au four! Si tu la voyais souffler de sa bouche sur le feu, piler de ses mains les condiments! Si tu voyais la fumée noircir son joli visage et laisser des traces sur cette joue pure, tu serais témoin d'un spectacle qui enchanterait les yeux. Et moi, je l'aime passionnément, parce qu'elle m'aime passionnément. C'est un bonheur pour l'homme que d'être assisté de son épouse légitime et d'être aidé par elle, surtout quand elle est de même sang. Or, c'est ma cousine germaine du côté de mon père. Son sang est le mien, sa ville natale est la mienne, ses oncles maternels sont les miens, son origine est la mienne. Elle a toutefois meilleur caractère et est mieux faite que moi ».

« Il me rompit la tête avec les qualités de son épouse jusqu'à notre arrivée au quartier qu'il habitait, puis il continua :

« Tu vois ce quartier, Seigneur? C'est le plus noble de Bagdad. Les notables se disputent pour y habiter et les grands rivalisent pour s'y installer. Mais il n'y a là que des négociants; or tels voisins, tel homme. Ma maison est le joyau au milieu de ce collier de maisons, le centre de leur cercle. Seigneur! combien estimes-tu qu'on ait dépensé pour chacune de ces demeures? Dis-le approximativement, si tu ne le sais pas avec exactitude. Beaucoup? Gloire soit rendue à Dieu! Comme ton erreur est considérable. Tu dis seulement : « Beaucoup! » Puis, exhalant un profond soupir, il reprit : « Gloire soit rendue à Celui qui connaît toutes choses ».

Nous parvînmes enfin à la porte de sa maison. « Voici ma demeure, dit-il. Combien estimes-tu que j'ai dépensé pour cette porte? Par Dieu, j'ai dépensé un argent fou et de quoi me jeter dans la misère. Comment juges-tu la manière dont elle a été travaillée? Et sa forme, en as-tu déjà vu, par Dieu, une semblable? Regarde la finesse de sa facture et observe la beauté de son galbe. Elle semble avoir été tracée au compas. Regarde l'habileté du menuisier dans la façon de cette porte! Dans quelle espèce de bois l'a-t-il choisie? Dis, le sais-tu? Eh bien, c'est du bois de teck en un seul tenant, non piqué de vers et non vermoulu. Lorsqu'elle est mise en mouvement, elle gémit et lorsqu'elle est frappée, elle rend un son clair. Qui donc l'a faite, Seigneur? C'est Abou Ishaq ibn Mohammed de Bassora : un homme de bonne réputation, expert dans l'art de faire des portes, adroit de ses mains dans le travail. Quel excellent homme c'est! Par ta vie, je n'aurais jamais recours à personne d'autre pour semblable besogne.

Et cet anneau de porte, tu le vois? Je l'ai acheté au marché des objets rares à 'Imran Taraïfi, pour trois dinar de Mo'izz[5]. Et combien de cuivre jaune contient-il? Il y en a six livres. Cet anneau tourne autour d'une vis enfoncée dans la porte. Fais-le tourner, je t'en conjure, puis frappe et observe-le! Par ma vie, tu ne dois pas acheter d'anneau de porte à un autre qu'à 'Imran. Il ne vend que des choses précieuses. »

Il frappa à la porte et nous pénétrâmes dans le vestibule.

« Ô maison! s'écria-t-il, que Dieu te conserve! Qu'Il ne vous détruise pas, ô murs! Comme sont solides tes parois, fortes tes charpentes, puissantes tes fondations! Regarde avec attention ces marches, par Dieu. Examine bien cette maison en ses parties intérieures et extérieures. Mais demande-moi : « Comment est-elle venue en ta possession, de quel procédé as-tu usé pour l'acquérir? » J'avais un voisin prénommé Abou Solayman. Il habitait ce quartier, possédait des biens à ne savoir où les mettre, et des métaux précieux à ne pouvoir les peser. Il mourut (que Dieu lui fasse miséricorde!) laissant un fils qui dépensa son héritage dans le vin et les plaisirs, et le dilapida au tric-trac et au jeu. Je craignais que, poussé par la nécessité, il ne fût amené à céder sa maison, qu'il ne la vendît dans un moment de désespoir, ou qu'il ne la laissât menacer ruine. J'aurais vu ainsi m'échapper l'occasion de l'acheter et j'aurais soupiré de regrets jusqu'à ma mort. Je pris donc des vêtements dont la vente n'était pas facile. Je les lui portai, les lui présentai, et lui consentis un prix de sorte qu'il me les acheta à crédit. Celui que la chance abandonne considère la vente à crédit comme un don et celui dont les affaires ne sont pas bonnes la considère comme un cadeau. Il s'exécuta et contracta un engagement en ma faveur. Ensuite, je négligeai de lui réclamer sa dette jusqu'à ce qu'il fut au bord du précipice[6]. Je me rendis alors auprès de lui et exigeai mon dû. Il me demanda des délais que je lui accordai. Il me supplia de lui vendre d'autres vêtements; je les lui apportai. Je lui demandai de me donner

LA SÉANCE DE HOLOUAN

ou

LES BARBIERS

'Isa ibn Hicham nous a raconté ce qui suit[1] :

« Étant revenu du Pèlerinage avec qui en revenait, et m'étant arrêté à Holouan[2] avec ceux qui s'y arrêtèrent, je dis à mon esclave : « Je trouve longs mes cheveux et peu soigné mon corps. Choisis-nous un bain où aller et un barbier auquel recourir. Que ce bain soit spacieux, qu'il ait un sol propre, une atmosphère parfumée, une eau tiède ! Que le barbier ait la main légère, le rasoir aiguisé, des vêtements nets et qu'il soit discret ! »

L'esclave sortit un long temps et revint tard, disant : « J'ai fait choix comme tu m'as prescrit ».

Nous mîmes le cap sur ce bain qu'en arrivant nous aurions pu ne pas voir [tant il était petit]. J'y pénétrai pourtant, suivi d'un homme qui s'empara d'un morceau d'argile dont il me barbouilla le front et qu'il me plaqua sur la tête[3]. L'homme sortit, et un autre entra. Celui-là se mit à me masser à m'en user les os, à me pétrir à m'en briser les muscles, tout en poussant un sifflement qui faisait fuser sa salive. Ensuite

il s'en prit à ma tête qu'il lava à grands flots d'eau. Bientôt après le premier rentra et, voyant qu'on me rinçait la tête, salua la nuque du masseur d'un coup de poing qui lui fit claquer les dents.

« Vil coquin, hurla-t-il, qu'as-tu à faire avec cette tête ! elle est à moi ».

Le masseur lui décrocha un coup de poing qui lui coupa le souffle[4], en s'écriant : « Pas du tout ! cette tête est mon bien, ma propriété, ma chose détenue ».

Et mes gaillards de se rosser jusqu'à ce que, épuisés, ils recoururent à un arbitre pour trancher leur litige[5]. Ils allèrent donc trouver le maître du bain.

« Je suis le propriétaire de cette tête, dit le premier. J'ai enduit ce front d'argile ! Je l'y ai plaquée ! »

Mais le second de répliquer :

« Non pas ! Je suis le maître de cette tête, parce que j'ai massé celui qui la porte et que je lui ai pétri les jointures. »

— Amenez-moi celui auquel appartient cette tête ! dit alors le maître du bain, afin que je lui demande si cette tête est à toi ou à cet autre. »

Les deux gaillards étant revenus vers moi, me dirent : « Nous réclamons ton témoignage ! exécute-toi ! »

Je me levais bon gré mal gré et le maître du bain me dit : « Ô homme ! ne parle qu'avec sincérité et ne témoigne que de la vérité ! Dis-moi, cette tête, auquel des deux appartient-elle ?

— Que Dieu te préserve ! répliquai-je. C'est ma tête, elle m'a accompagné sur la route du Pèlerinage; elle a effectué en même temps que moi les tournées rituelles autour de la Kaaba[6]. Je n'ai jamais douté qu'elle ne fût à moi.

— Tais-toi, bavard ! » interrompit le maître du bain. Puis se tournant vers l'un des deux adversaires :

« Dis donc, toi ! jusques à quand va durer cette querelle entre hommes, pour cette tête ? Console-toi d'une perte de peu d'importance, au prix de la malédiction de Dieu et de l'ardeur de son Enfer ! Suppose que cette tête n'ait pas existé et que nous n'ayons jamais vu ce bouc. »

« [À ces mots,] reprit 'Isa, je me levai de cet endroit, plein de confusion. Je remis craintivement mes vêtements et, vite, m'esquivai du bain. [À l'auberge,] de toutes sortes d'injures, j'accablai mon esclave et le battis comme plâtre, puis dis à un autre :

« Va ! et ramène-moi un barbier pour qu'il me retire cet emplâtre ! »

Il revint avec un homme bien fait, de belle mise, à l'image d'une statue. Je me sentis en confiance et, à peine entré, il me dit :

« Que le salut soit sur toi ! De quelle ville es-tu ?

— De Qomm[7].

— Que Dieu te prête longue vie ! Tu es de la terre de félicité et d'opulence[8], de la ville des Sunnites et de l'Orthodoxie ! Je me suis trouvé au mois de *ramadan* dans sa mosquée, tandis que les luminaires flamboyaient et que se disaient les lectures nocturnes[9]. Or, au moment où nous nous y attendions le moins, voici que le Nil déborda et s'éleva jusqu'aux lampes[10]. Mais Dieu fit pour moi, d'une chaussure que j'avais mise, quelque chose de doux, et aucune broderie n'arriva sur sa manche. Puis le jeune garçon revint vers sa mère, après que j'eus fait la Prière du soir quand l'ombre a la même longueur que l'objet.

Mais comment s'est accompli ton Pèlerinage ? T'es-tu acquitté des actes de dévotion comme il se doit ?

« Prodige ! Prodige ! » cria-t-on. Je regardai alors le minaret. Combien a peu d'importance la guerre pour ceux qui la voient [de haut]. Je trouvai la *harisa*[11] telle qu'elle était. Je sus que l'affaire résultait d'un décret de Dieu et du destin. Jusques à quand [va durer] cet ennui ? Ce jour et le lendemain, samedi et dimanche. Je ne serai pas long. Que sont ces bavardages ? Je veux que tu apprennes que Mobarrad[12] est, en grammaire, semblable au tranchant du rasoir. Ne t'occupes pas de ce que dit la foule. Si la *possibilité* avait existé avant l'*action*, je t'aurais déjà rasé la tête. Estimes-tu que nous devions commencer ? »

« Je demeurai stupéfait, poursuivit 'Isa ibn Hicham, de l'éloquence dont il faisait preuve dans ses élucubrations, et craignis que la séance ne se prolongeât. Aussi lui dis-je : « A demain, si Dieu le veut ». J'interrogeai à son sujet des personnes présentes.

« C'est, me répondit-on, un homme de la ville d'Alexandrie. L'air de ce pays ne lui convient pas[13]; la mélancolie l'a emporté sur lui et, à longueur de jour, il divague comme tu l'as vu. Et pourtant, derrière cette apparence, un grand mérite se dérobe.

— J'ai ouï déjà cela, répondis-je, et sa démence me fait peine ». [Mais] je me pris à réciter[14] :

« Envers Dieu, je fais promesse et vœu qui me lie :
Point ne ferai raser cette tête, tant que je vivrai, dussé-je
en éprouver tourment ! »

---

(1) Ed. de Beyrouth, p. 180 et suiv.

(2) Ḥulwān aujourd'hui totalement dévastée, était située à l'entrée des Défilés du Zagros, dans un cadre de vergers; c'était au Xe siècle, une ville importante et prospère. Voir *EI*, II (art. *Ḥalwān*), p. 354.

(3) Ce détail marque l'homme qui prend ses dispositions pour raser les cheveux de Isa. D'où la querelle avec le garçon masseur qui va s'en suivre.

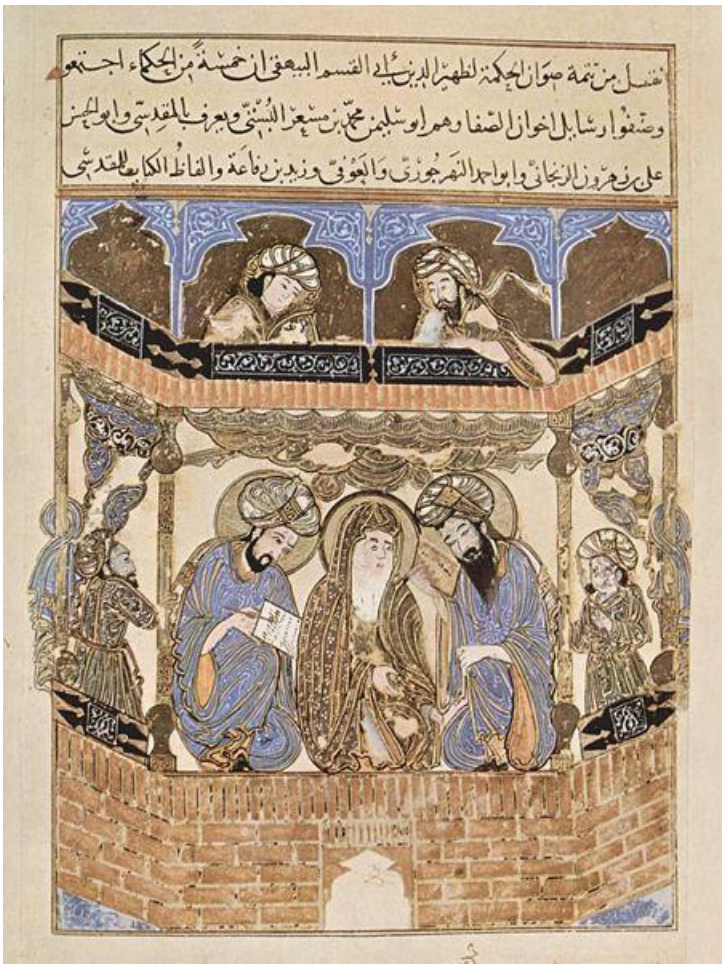
(4) Text. : *qui déchira le voile*. Mais peut-être faut-il comprendre : *qui l'atteignit à la poitrine*. Le terme *ḥiǧāb* désigne en effet « un voile » en général, et aussi la « plèvre ».

(5) Le texte porte *limā baqiyā* « parce qu'ils survivaient ». Peut-être faut-il corriger : *limā laqiyā* « pour ce qu'ils avaient rencontré » = « pour trancher leur litige ».

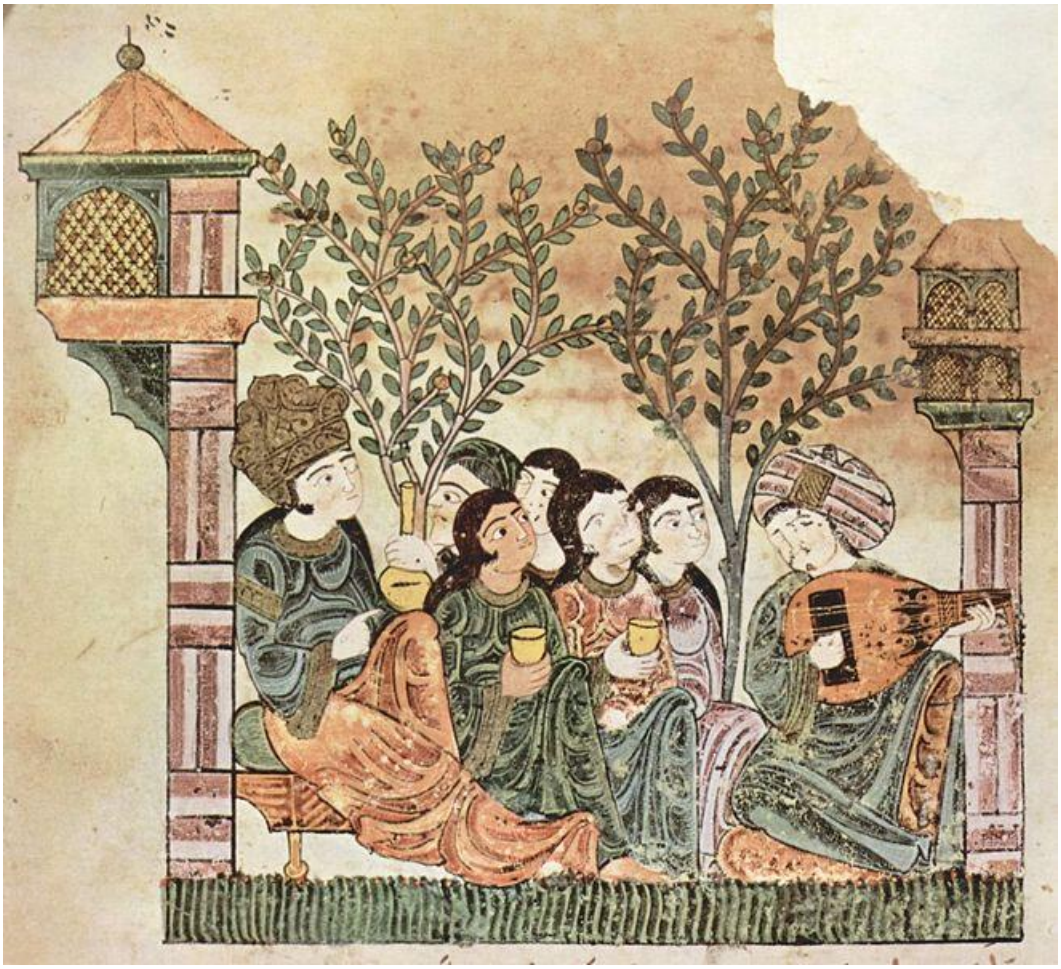
(6) 'Isa cherche, par ce discours, à en imposer à son interlocuteur, par sa qualité de *ḥāǧǧ* (= ḥadj) ou « pèlerin ».

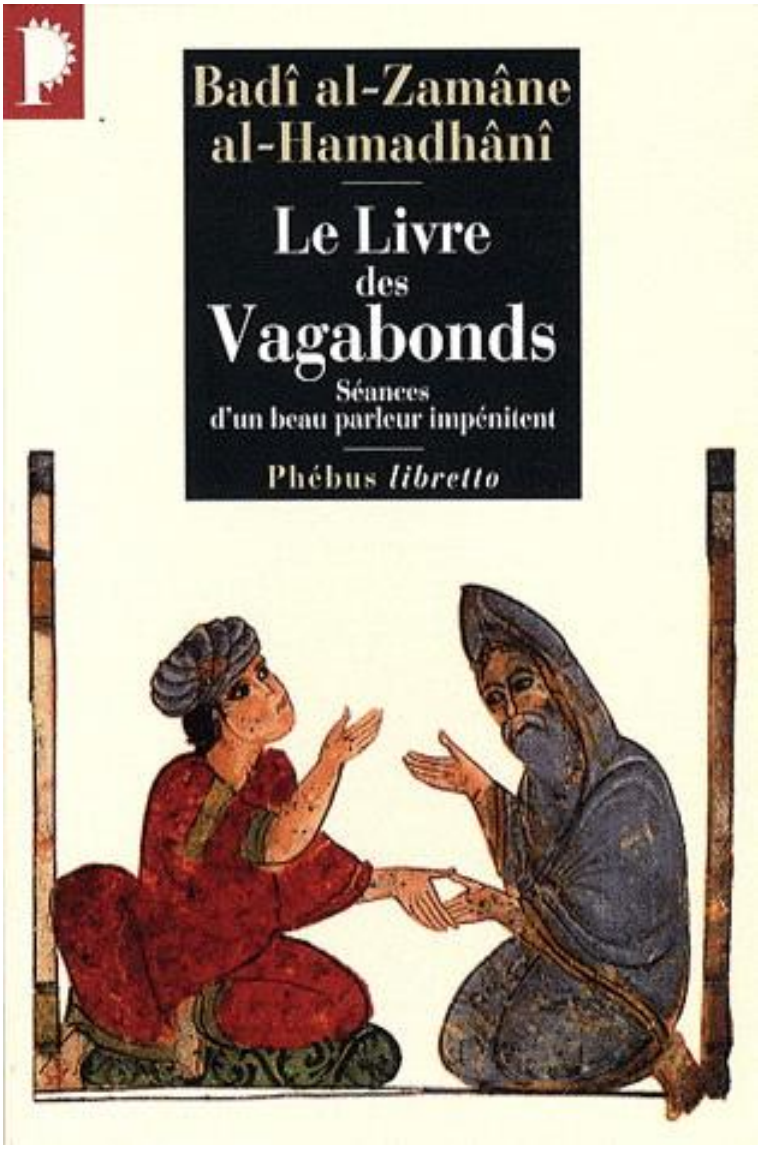
(7) Qumm, au Nord d'Ispahan, était en fait à l'époque de Hamadānī une ville en pleine décadence; cf. Muqaddasi, p. 392. C'était en outre encore un centre presque entièrement rallié au chi'isme bien que, par ailleurs, la dévotion y fût très tiède; voir *id.*, p. 395.

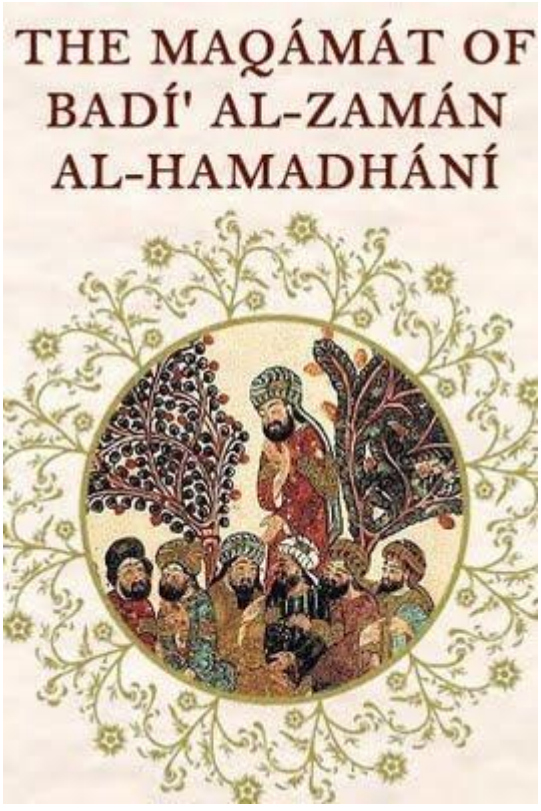
وكاد يزعزع الجمال الشمر والنشد
ما الحج سبرك تاويا وادلاجا ولا اعتياما لك اجمالا واجدا



نقل من تتمة صوان الحكمة لظهير الدين ابي القسم البيهقي ان خمسة من الحكماء اجتمعوا
وصنفوا رسايل اخوان الصفا وهم ابو سليمن محمد بن مشعر البستي ويعرف بالمقدسي وابو الحسن
علي بن هرون الزنجاني وابو احمد النهرجوري والعوفي وزيد بن رفاعة والفاظ الكتاب للمقدسي




Badî al-Zamâne
al-Hamadhânî
Le Livre
des
Vagabonds
Séances
d'un beau parleur impénitent
Phébus libretto


THE MAQÁMÁT OF
BADÍ' AL-ZAMÁN
AL-HAMADHÁNÍ

الفهرس

الصفحة

مقدمة.....أ

الفصل الأول: *المقامة العربية وترجمتها في اللغات الأخرى*

تمهيد..... 2

- ***الترجمة الأدبية***..... 3

1- **تعريف المقامة و خصائصها**..... 12

1- 1- **تعريف المقامة**..... 12

1- 2- **خصائص المقامة**..... 15

2- **المقامة في العربية و في الثقافات الأخرى**..... 18

3- **ترجمة المقامة العربية**..... 23

خاتمة الفصل..... 30

الفصل الثاني: *ظاهرة السجع بين العربية و الفرنسية*

تمهيد..... 32

1- **ماهية السجع**..... 33

2- تجليات السجع أو النثر المقفى في العربية و الفرنسية..... 37

3- مصطلح السجع في العربية و ما يقابله في الفرنسية..... 43

4- مشاكل ترجمة السجع..... 48

4- 1- الاختلافات على مستوى النظام الصوتي..... 49

4- 2- الاختلافات على مستوى الأسلوب.....51

خاتمة الفصل..... 59

الفصل الثالث: *إيقاع النثر العربي و مشاكل ترجمته إلى الفرنسية*

تمهيد..... 61

1- ماهية الإيقاع..... 62

2- عناصر إيقاع النثر في العربية و الفرنسية..... 66

2- 1- عناصر الإيقاع في العربية..... 66

2- 2- عناصر الإيقاع في الفرنسية..... 71

3- مشاكل ترجمة الإيقاع..... 74

خاتمة الفصل..... 81

الفصل الرابع: *دراسة تحليلية و نقدية لترجمة السجع في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني*

تمهيد 83

1- **التعريف بالمدونة** 85

1- 1- **بديع الزمان الهمذاني** 85

1- 2- **مقامات بديع الزمان الهمذاني** 88

1- 3- **الترجمة الفرنسية** 91

1- 4- **التعريف بالمترجمين** 91

2- **ترجمة السجع في بعض مقامات الهمذاني، تحليل و نقد** 93

2- 1- **تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية**

في المقامة القريضية 95

2- 2- **تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية**

في المقامة الجرجانية 109

2- 3- **تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية**

في المقامة المضيرية 118

2- 4- تحليل و نقد ترجمة السجع إلى الفرنسية

في المقامة الحلوانية 127

- ***أهم مواقع تحقق أثر السجع الصوتي*** 135

- ***أهم مواقع عدم تحقق أثر السجع الصوتي*** 137

خاتمة 139

ملخصات البحث

ملخص البحث بالعربية 145

ملخص البحث بالفرنسية 150

ملخص البحث بالانجليزية 169

قائمة المراجع 181

الملاحق 190