الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري - قسنطينة

كلية الآداب واللغات
قســـم التـــرجمـــة
مـدرسـة الدكتـوراه
في الترجمة

رقم الإيداع.../....

إشكالية ترجمة شعر الأطفال:
لافونتين وشوقي نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الترجمة

إعـداد
حسناء بوعلاق

إشـراف
د/ أحمد مومن

لجنة المناقشة

1- الدكتور الطيب بودربالة	جامعة باتنـــة	رئيســـــــا
2-الدكتـور أحمـد مـومـن	جامعة قسنطينة	مقررا و مناقشا
3- الدكتور رشيد رايـــس	جامعة تبســـة	عضـــــــوا

السنة الجامعية
2009

إهـــــداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضعة هذه إلى كل من سقى بدعائه عزمي...أو روى بصادق أمنياته بذلي...أو شحذ بصافي كلماته سعيي...

إلى كل الكون ...أمي ....

إلى الدفق الحاني...أبي...

إلى ملاذ الروح ...إخوتي عبد الكريم، مفيد، محمد الصالح، وعبد السميع...

إلى نور العين...أختي آيــة...

إلى نفح العلم...أستاذي الدكتور أحمد مومن...

إلى أريج المعرفة... الدكتور ناصر لوحيشي...

إلى رفيف المودة...ريم عوداش والغالية الكريمة والدتها...

إلى صديقتي الدراسة...حسينة الواعر ونجيمة شرفي...

إلى المقربين من زملائي في الدفعة...والدفعة السابقة...

شـكر وعـرفـان

أقدّم حروف الشكر وآيات العرفان لكلّ من بذل لخروج هذا العمل المتواضع ذرة...
إلى أستاذي الدكتور أحمد مومن على ما بذل من نصح وما تكبّد من تعب غير ضانّ ولا مستاء على كثرة التردّد وحمولة الأشغال...
إلى عضوي لجنة التحكيم الموقرين: الدكتور الطيب بودربالة والدكتور رشيد رايس على تفضلهما بقراءة الرسالة وتكرمهما بمناقشتها...
إلى أساتذتي داخل الوطن وخارجه...
إلى الأستاذ الدكتور عمار ويس الذي لاقى من العناء لأجل تسيير مدرسة الدكتوراه ...
إلى الأستاذ الدكتور ناصر لوحيشي على ما أسدى من نصح وما جاد به من مراجع...
إلى الدكتور عدي شتات على ما قدم من مراجع...
إلى أسرتي جميعا على ما أسدوا من دعمهم وتعاونهم ...
إلى موظفي مكتبة العلوم الإنسانية...

وآخر ما أختم به أبيات أملاها على قلبي حسن إقرار الضمير...إلى كل من أهداني في الكون حرفا...إلى كل من علمني معنى...إلى أساتذتي الرائعين...

إذا كان شكر الناس من شكر خالقي
فكلّ زهـور الروح يا نـاس شكرانــي
إلى من حبا الأنوار تغتال ظلمتـــي
ومن مرّد القرطـاس قـوسـا لألوانـــي
ومن في دجى الأيّام والعمر واصب
سقى مهجتـي العطشـى بـودّ وتحنــان
وألفيت في يمناه ماءَ بعسرتـــــــي
ولاقيت فـي يسـراه بـردا لنيـرانـــي
إلى كلّ من روضي - على زهد نبته-
روى بنجيع العلم حرفـا على الثانــي
أزفّ نسيم النور والورد في يـــــدي
وأحنـي قبـاب القـول منـي بعـرفـــان

المقدمـــة

لا يختلف اثنان أن طفل اليوم شاب الغد، ولا يشك أحد في أن ه ذا البرعم المنتظرة ثماره يحتاج إلى أرضية خاصة مصقولة وممهدة، يمشي عليها أول عمره ليبدع طول حياته. وأول ما يحتاجه بعد الأمور البيولوجية العلم والتربية. وه ـذه الأخيرة تتأتى عبر وسائل عدة منها القصص. وتعود أهمية القصص إلى كونه م وجها ومقوما للسلوك بم ا يحويه من قيم أخلاقية وتربوية هادفة. لهذا لا يكاد يخلو مجتمع من مثل ه ـذا النوع الأدبي الذي يظهر في شكلين إما نثرا وإما شعرا.

وكما أن للكبار شعرا، فللصغار شعرهم أيضا. وه ذا الأخير شديد الصعوبة شائك، فهو يحوي ما يحويه أدب الكبار من مشاكل، ثم ينفرد هو بمشاكله ليَنْتُجَ مزيجٌ مكثف من الصعوبة التي يشرب المقبل على هذا المجال من كأسها المرة الحلوة، لأن العسير مكروه العثرات محبوب الثمرات. ورغم كل ذاك، تصدى له بعض الشعراء من أم ثال أحمد شوقي حين قام بكتابة قصائد للطفل، وأعظم من ذلك ما ترجم واقتبس عن لافونتين (La Fontaine)، الشاعر الفرنسي المعروف. وه ـذان شاعران لا منازع لهم ا من أصحاب المهنة ممن ع اصروهم ا أومم ن ج اءوا م ن بع دهما. فشوقي أ مير الشع راء ال عرب، ولافونتين (La Fontaine) أشهر من عند الغرب، يكرر الأطفال شعره حتى اليوم.

إن لكل من شوقي ولافونتين (La Fontaine) أسلوبا محكما وتصويرا دقيقا وشعرا مضبوطا وحكمة فوق ذلك. وعلى اختلاف لغتيهما، يكاد يحس ثنائي اللغة بالطلاوة ذاتها على شفتيه بعد أن يفرغ من قراءة كليهما. والسؤال ال ذي يطرح نفسه ه و: كيف حدث ذلك؟ أي بمعنى آخر كيف حافظ ش وقي على الأثر الج ماليّ ذاته في نفس القار ئ. ثمّ كيف - ورغم

تباعد الثقافتين - نشهد اقتراب الإبداع ؟ فالواحد فرنسيّ والآخر مصريّ ، ولكنّ الإبداع يكاد يكون مطابقا، لا في المضمون - فلشوقي ملعب جال فيه بأبياته بعيدا - ولكن في الشكل والرنّة.

وترجمة الشعر من الأمور التي أسالت الحبر طويلا لما فيها من جدل لا ينتهي. إذ الشعر بحر قاصية شطآنه، والمتوجم في لجج معانيه الخفيّة يعوم، حيث إذا حافظ على مراد الشاعر الأصليّ قد لا يقدر على الحفاظ على قالبه، وإن اهتمّ بالقالب الأصليّ قد تفلت منه بعض الأفكار، وقد تغيب عنه أصلا إذا كانت ضمنيّة أو رمزيّة، وقد تتبدّد بفعل الثقافة والحضارة، وقد تموت آثاره بتقادم العهد، وقد يخون الأسلوب أحيانا فتنتج ترجمة عرجاء. وهنا نجد من رفض إمكانية ترجمة الشعر وفصل في ذلك منذ قديم الزمان. وآخرون اشترطوا أن يكون مترجم الشعر شاعرا، وفئة ثالثة تنادي بالابتعاد عن الترجمة الحرفيّة، لأنها تفسد على الشعر وتذهب بجماله. وهذه قضايا مثيرة للجدل، تسعى نظريات ترجمة الشعر الوقوف عليها، فإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للشعر عامّة فكيف بشعر الأطفال خاصّة ؟

إنّ مثل هذا الموضوع شائك شائق، والبحث فيه قد يكون وسيلة من وسائل الكشف عن كيفيّة التعامل مع نصوص شعريّة ونصوص طفولة منظومة وترجمتها. وهنا أعود إلى نقطة البداية وهي شوقي، حيث نجد أن هذا الأخير يتململ ما بين ترجمة أحيانا وتكييف أحيانا أخرى، مستعينا بخلفيّته الثقافيّة العربيّة الإسلاميّة والمصريّة، متوكّئا على أسلوب فصيح عربيّ وقويّ، مستعينا بالقافية المحكمة والوزن الخفيف والكلمة المرحة - ولا أقول السهلة - لأن كلّ تلك الخصائص من شأنها مساعدة الطفل الذي لا يحتاج إلى سهولة الألفاظ - خاصّة وأنه في مرحلة التعلّم - بقدر ما هو بحاجة إلى يسر الأفكار واتضاحها. ومن هنا كان هذا البحث الذي يحاول

أن يدرس مشاكل ترجمة الشعر وشعر الأطفال والنظر في مدى إمكانيّة ترجمة هذا الأخير واستخلاص أنجع الطرق لتحقيق تلك البغية بتتبع اتجاهين ترجميين أحدهما نصير للمعنى والآخر محافظ على المبنى، ومنه النظر فيما إن كانت الحرفيّة مؤدّية إلى نتيجة، أم أنّ التصرّف وارد أو واجب، ومن ثمّ معرفة حدود مجال استخدام التكييف واللجوء إليه، ثم الكشف عن أيّ القوالب الشعرية أصلح لنقل قصيدة موجّهة للأطفال، دون نسيان قضيّة مترجم الشعر؛ ما إن كان من الضرورة أن يكون شاعرا أم لا، وكذا الأمور التي يجب توافرها فيه لينجح في مهمّته.

1- طرح الإشكال

هذا الموضوع الذي يحمل عنوان "إشكالية ترجمة شعر الأطفال: لافونتين وشوقي نموذجا" أثار اهتمامي حينما تعرّضت إلى قراءة المُنتجيْن وانتبهت إلى مكامن الاختلاف ومدى الحضور الثقافيّ في كلا النصّين وفي النصّ العربيّ بخاصّة، فآثرت أن أتناوله بالدراسة من حيث كيفيّة تعامل شوقي مع النصّ الأصليّ ومدى حفظه للمعاني الأصليّة، وأيضا مدى نجاحه في نقلها إلى الطفل العربيّ. ولقد فرضت عليّ طبيعة الموضوع دراسة تحليليّة وصفيّة، وذلك بوصف الإجراءات التي عمد إليها المترجم وتحليلها استنادا إلى نظريّات الترجمة. حيث ابتغيت تسليط الضوء على ترجمة شعر الأطفال من خلال ترجمة شوقي للافونتين (La Fontaine)، وذلك بغية الخلوص إلى معرفة مدى نجاعة ترجمة أحمد شوقي، والوقوف على إشكالية تحوير المعاني في ترجمة الشعر، والنزوع إلى الحفاظ على القالب الشعريّ ولو على حساب المعاني الأصليّة، وكذا المشاكل الثقافيّة المبثوثة في ربوع القصيدة الأصل، وكيفية التعامل معها.

2- التساؤلات

لقد انطلق البحث من مجموعة أسئلة تبادرت إلى ذهني؛ فهل ترجمة الشعر- ومن ثمّ شعر الأطفال - ممكنة حقّا؟ وما هي أفضل الطرق في ذلك؟ وأيّهما أحق بالتقديم على الأخرى أهي ترجمة المعنى أم ترجمة المبنى؟ وأيّ القوالب أصلح لترجمة القصيدة أهو قالب الشعر العمودي أم الحرّ؟

3- الفرضيات

تكمن فرضيّات البحث فيما يلي: إنّ ترجمة شعري تكون أحسن لو حافظنا على لبّ القصيدة الأصل، وحدوث تجاهلٍ للمعنى الأصليّ في ترجمة الشعر يؤدي لا محالة إلى إرساء نوع من التكييف.

4- أهداف البحث

إنّ هذا البحث يهدف أساسا إلى الكشف عن مدى إمكانيّة ترجمة الشعر عموما وشعر الأطفال على وجه الخصوص، وكذا محاولة إيجاد طريقة ترجمة تجمع ما بين الحفاظ على المعنى والمبنى في آن معا حتى لا يُحرم القارئ من تذوّق النصّ الأصليّ بلغته هو.

5- الدراسات السابقة للموضوع

لا أدّعي أنّ هذا البحث هو أول من طرق موضوع ترجمة الشعر، خاصة وأنّ الشعر هو أرقى آداب العرب، وأن له قدسية جعلت من موضوع ترجمته مسرحا خصبا لجدالات طويلة

ولّدت بحوثا مختلفة أسالت حبر الكثير من الباحثين والمترجمين بل وحتى الأدبـاء ممن نـاقشوا قضايا الأمانة والخيانة والحرية والتقيد بالنص الأصلي وغيـر ذلك من الأمور التي لها علاقة بترجمـة الشعر، بيد أنّ موضوع أدب الأطفال وشعرهم وترجمته قـد يكون من المواضيع الحديثة التي لم تتناولها أقلام كثيرة بسبب حداثة المجال في ذاته.

6- مراحل البحث

لقد مرّ البحث بمرحلتين، أولاهما مرحلة جمع المراجع وتحصيلها وقراءتها، وثانيهما مرحلة التحرير التي سُبقت باختيار الموضوع وتحديده ووضع العنوان وضبطه بما يتماشى والمراجع وكذا المادة العلمية المحصّلة.

7- **صعوبات البحث**

مـن البديهـي أنّ أيّ بحث يتطلب جهدا ومرانـا ومثابـرة وتواجهه عقبات كثيرة، ومـن أعتاهـا عليّ تحصيل المراجع المتخصصة ذات العلاقـة المباشـرة بالموضوع، خاصة فيمـا يتعلّق بأدب الطفـل الذي يُعد مجالا جديدا - نوعا ما - على العرب، وتقلّ مراجعه بكثرة في العالم العربـي وفـي الجزائـر خاصة. هذا إضافـة إلى شساعة الموضوع الذي يحتاج إلى الإلمام بالكثير من الجوانب الثقافية - وبالتالي المراجع المتعلقة بها - خاصة وأنّ عمـل شوقـي قـد نبـع مـن رحم البيئة العربية واصطبغ بصبغتها وتلوّن بثقافتها.

8- بنية البحث

لقد جـاء البحث مقسّمـا إلـى فصول أربعـة مسبـوقـة بمقدمـة ومذيّلـة بخاتمة. فأما الفصل الأول فقـد أسميتـه: الترجمـة: أقسـامهـا وأنـواعهـا، وفيـه تنـاولـت قضيـة الترجمـة تاريخيـا عند

العرب والغرب، ثم فصّلت في أقسام الترجمة الثلاثة: الترجمة العلمية والترجمة الأدبية وأشتات الترجمة، لأنتقل فيما بعد إلى أنواعها وذلك حسب الإجراءات التقنية للترجمة (les procédés techniques de la traduction) لفيني وداربلني (Vinay & Darbelnet). وفي الفصل الثاني: ترجمة الشعر، تدرّجت من تعريف الشعر ومختلف الآراء التي قيلت حوله إلى شعر الأطفال، فنبذة عن واقع هذا الأدب وأصوله، لأخلص في الأخير إلى طرائق ترجمة الشعر وهما اتجاهان أحدهما يميل إلى قداسة الشكل والآخر إلى أسبقية المعنى. أمّا الفصل الثالث فهو الجزء التطبيقي، وقد اجتبيت فيه ثمانية قصائد للافونتين (La Fontaine) ومقابلاتها لدى شوقي - وقبل ذلك عرّفت بالكاتبين وتحدثت عن أسلوب كلّ منهما - ثمّ قدّمت تلخيصا عن كلّ قصيدة لأنطلق في مقارنة الأصل بترجمته، مركّزة على أوجه الشبه والاختلاف الكائن ما بين الاثنين، وتفسير التغييرات التي أحدثها شوقي من حيث أصولها لأخلص في الأخير إلى تقديم اقتراح في قالب شعري. وآخر الفصول أسميته: نقاشات وتوصيات، وهو بالفعل مجموعة نقاشات تناولتْ صعوبة الترجمة وأسبابها، ثم باقة توصيات هي وليدة هذا البحث، وجاءت الخاتمة حاملة زبدة البحث ونتائجه المُتوصَّل إليها.

9- مراجع البحث

يعتمد بحثي أساسا على ديوان "الشوقيات" لشوقي و"خرافات لافونتين" "Fables de La Fontaine" كمدونة، وأما المراجع فهي ما بين عربية وأجنبية، منها ما

يخصّ الشعر ومنها ما يتعلق بالترجمة، وأخرى عن أدب الطفل، إضافة إلى تلك التي تتعلق بالأدب المقارن خاصة وأنّها تبين الاحتكاك بين الآداب وكذا أهمية الترجمة. وفيما يخص الاقتباسات من المراجع الأجنبية فإنني قد ترجمتها بنفسي فيما عدا الكتب المترجمة أساسا.

وختاما، أتمنى أن يكون هذا البحث إضافة بسيطة تفيد المكتبة العربية ولو بنصيب يسير، وحسبي أنني بذلت الجهد، وقدّمت التعب عربونا يشفع للنقائص، فليس على المحاول من تثريب.

الفـــصـــل الأول

التـرجمـة أنـواعـها وأقـسـامـهـا

مـقـدمـــة

1. 1 نبـذة عـن التـرجمـة

1. 2 تعريـف التـرجمـة
1. 3 أقســـام التـرجمـة
1. 3. 1 الترجمة الأدبية
1. 3. 2 الترجمة العلمية
1. 3. 3 أشتات الترجمة
1. 4 أنـــــواع التـرجمـة
1. 4. 1 التـرجمـة الحرفية
1. 4. 2 الترجمة كلمة بكلمة
1. 4. 3 الإقتــراض
1. 4. 4 النــســـــخ
1. 5 التـرجمـة الـحـــرة
1. 5. 1 الإبـــدال
1. 5. 2 التــعديــل
1. 5. 3 التـكـافــؤ
1. 5. 4 التكييــف
خـــاتــمـــة

مــقــدمـــة

نعيش اليوم في عالم للوقت فيه قيمة كبرى، وليس للمكان فيه معنى. الوقت فيه مهمّ لأنـه يعني سـرعة الإنجاز ودقـّة الإنتـاج، والحدود ملـغـاة لأنّ الكون أضحى قريـة. ولا يتخيّل أحـد

أحدا في خضمّ هذه التطورات وكل تلك التحركات جامدا لا أفعال ولا ردود، إنه التواصل المطلوب المفروض. ولا يتأتى هذا المفهوم إلا بالاحتكاك، فإنْ كان مع من نشاركهم اللغة والثقافة ذاتها سهل الأمر واستيسر، وأمّا إن كان مع بعيد تفصله عنا آلاف المسافات ويحمل خلفه جعبة تاريخ لا نفقه منها شيئا، وينطق لسانا لا نفهم منه حرفا كانت المعضلة التي لا حلّ لها إلا بوسيط يجيد الجمع بين الطرفين فلا يفوته من هذا جزء ولا من ذلك نصيب. أتكلّم عن الترجمة، تلك اللفظة العملاقة القديمة الحديثة الحيّة على مرّ السنين. لقد كان لها من التاريخ ما تباهي به الأيّام، ولها من الأنواع ما سالت له الأقلام، ومن الأقسام ما يطول عنه الكلام، ولا يكاد يستغني عنها بشر من الأنام. وعن هذا كلّه سأتحدّث في هذا الفصل، حيث سأتعرض إلى تاريخ الترجمة عند كلّ من العرب والغرب - باختصار - ثمّ إلى أنواعها فأقسامها.

1.1 نبذة عن الترجمة

الترجمة كلمة ضاربة في أعماق التاريخ من حيث الوجود، فلقد كانت منذ آلاف السنين ولا زالت مستمرّة حتى اليوم. ويعود وجودها إلى ضرورة اقتضتها حاجة التواصل، حيث يروي بعض الدارسين أنها تعود إلى قصّة بابل القائلة أنّ الناس كانوا على لسان واحد، وأنهم لمّا أرادوا الصعود على برجٍ- برج بابل - ليأتوا بأخبار السماء متجسّسين عاقبهم ربّهم بأن جعل ألسنتهم شيعا، كلّ فريق على لسان معيّن، فكانت الحاجة إلى الترجمة. ويقول إدمون كاري (2004: 8) في هذا الصدد إنّ الناس صعُب عليهم تفسير ظاهرة تعدّد اللغات فلجؤوا إلى تفسير واحد مقبول هو غضب الله المذكور في أسطورة بابل المشار إليها في أحد الكتب الأولى من سفر التكوين، فيؤكد الإنجيل أنه في ذلك الزمان لم يكن سوى لسان واحد على البسيطة. وبغض النظر عن أن هذه القصة صحيحة أم لا فإننا نؤمن بأن اختلاف اللغات قديم،

وأنه وجه من أوجه الحياة إذ يقول الله تعالى: {ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين}(سورة الروم، الآية 22)، بل إنّ هذا الاختلاف هو من ولّد الترجمة. والقائل بعكس ذلك مخطئ، خاصة وأننا نحتاج إليها لا على صعيد اللغة الواحدة فحسب، بل على مستوى كل فرد، وإلا فبما نفسر تحول الأفكار إلى كلمات؟ أليست تلك ترجمة؟ وعليه فإن الترجمة وظيفة طبيعية تنشأ مع الإنسان بمولده، وحاجة ماسة تزداد كلما اختلفت البيئات واللغات.

هذه الترجمة التي صرنا نصفها اليوم كعلم قائم بذاته أو كفنّ له من جانب العلمية نصيب لم تولد بالغة هكذا، ولم تنشأ بنظرياتها وقوانينها إلا بعد قدم عهد، وطول مران، وكثرة جدال. فمنذ القديم، كان الخطيب الروماني شيشرون (Cicéron) يصارع من أجل ترجمة حرّة ذات قيمة أدبية ترفع المترجم إلى صفوف الخطباء سعيا إلى إنتاج نص يرقى أن يشنف آذان المتلقين الرومان المعتزين بلغتهم وحضارتهم، وإن كان لم يفتح أمام الحرية في الترجمة جميع الأبواب، إذ المترجم مطالب في نظره أن يحفظ الإيقاع وكذا قوة النص، حيث يكتسي حلة الخطيب، ويتجاوز حدود المترجم البسيط (Oseki-Dépré, 1999: 19). أما سان جيروم (St. Gérôme)، رجل الدين الذي خالف شيشرون (Cicéron) في ما قاله وعكس اتجاه رياحه، فإنه ولطبيعته المتدينة - المسيحية - رمى بوجه الأدبية والجمالية جانبا واستقطب اهتمامه جانب الأمانة والحفاظ على النصوص، ديدنه في ذلك ديدن معاصريه الذين لا يجرؤون على إغضاب الكنيسة، فلقد كان ذلك زمنا تهاب فيه نصوص الدين وتخشى، ولذا ألزم نفسه بحفظها كما هي لغرض تبشيري بحت، حيث كان يهدف إلى تعريف الآخرين بدينه ومبادئه دون أدنى تغيير أو تحوير في المعنى بخاصة، وذلك بعدما كلفه "البابا داماس"

(le pape Damas) بمراجعة ترجمة la septante التي ظل يعمل عليها حتى وفاته، حيث كان يميز بين طريقة شيشرون وطريقته هو (Meschonnic, 1992: 38-39) وإن كان قد اعترف بنفسه أنه كانت تغلبه حالات وتستعصي عليه حواجز لا يتجاوزها إلا باللجوء إلى التغيير والتعديل للإفهام، إذ يضع نفسه مكان المترجم بدل أن يحلها محل المقلد أو الخطيب كما فعل شيشرون، فاصلا في كل ذلك بين النصوص الدينية والنصوص الأخرى التي يترجم فيها المعنى مقابل المعنى (Oseki - Dépré, *Op. Cit.*, 20). يقول أندريه لوفوفير André Lefevere (2002: 94):

> وقد أكد هوتيوس على هذا المنحى باقتباسه للقديس جيروم في قوله: ينبغي ترجمة كلمة بكلمة في الكتاب المقدس، حيث إن ترتيب المفردات يعد سرا من أسرار الدين، وإن العبارة التي لم تصقل بعناية كبيرة غالبا ما تحمل أكثر من معنى. وبما أن الجزء الأكبر من الكتاب المقدس لا ينبغي أن يدرس لجمال أسلوبه، فإن القديس جيروم يؤمن كذلك بأن النصوص الأخرى ينبغي أن تترجم بأسلوب مختلف.

ولقد كان الإغريق قديما لا يترجمون لأنّهم يعتبرون اللغات الأخرى بربرية دنيا، أما الرومان فقد افتتحوا الترجمة الأدبية (Meschonnic, *Op. Cit.*, 37)، فهم "قد وضعوا مصطلحات خاصة بالترجمة مثل (transvetere وvetere) [...] وكان أول مترجم فردي لهم [...] Livius Andronicus (284-205 ق م) وهو الذي ترجم الأوديسا في حوالي 240" (*ibid.*). وكانوا و- هم الغالبون- متأثرين باليونان حيث اقتدوا بهم وانتهلوا من تراثهم الكثير، يقول دراقي (1992: 9-10):

> أقدم ظاهرة عرفها الأدب في مجال التأثير هي التي حدثت بين اليونانيين والرومانيين في القرن الثاني قبل الميلاد. وكان فيها اقتداء الغالب بالمغلوب ذا نتائج حسنة على الأدب اللاتيني الذي استطاع أن يبني مجده المؤثل على الأدب الإغريقي الزاخر بالأغراض والأجناس. والشاهد على ذلك قول هوراسيوس (ت. 8 ق م) في كتاب فن الشعر: "اتبعوا أمثلة الإغريق واعكفوا على دراستها ليلا ...ونهارا" وفي هذا اعتراف ضمني وتنويه بما لمحاكاة اليونانيين من مزايا على أدب قومه.

وقد وصل الأمر إلى أن "القارئ لم يكن يشعر يومذاك بالغربة أو العزلة أو بقراءة أدب أجنبي لانتماء تلك الآداب إلى ثقافة رومانية واحدة، وفصيلة لغوية لاتينية واحدة وتقاليد أدبية كلاسيكية مشتركة" (المرجع نفسه: 12).

وفي العصر الوسيط سادت دول الغرب الترجمة الحرفية لأنها في نظرهم وسيلة المصداقية الوحيدة تفاديا للإخلال بالحقيقة. يقول غنيمي هلال (دت: 29):

> وفي العصور الوسطى التي امتدت من عام 1395 حتى عام 1453 م خضعت الآداب الأوروبية المختلفة لعوامل مشتركة، وحدت بعض اتجاهاتها ووثقت علاقاتها ببعضها البعض. وكان لهذا التوحيد في اتجاه الأدب مظهران عامان: أولهما ديني، كان رجال الدين فيه هم المسيطرين، فكان منهم القراء والكتاب معا. وتغلغل الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي، فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم ولغة الأدب. كما كانت هي لغة الكنيسة وثاني هذين المظهرين العامين كان الفروسة التي وجدت ما بين كثير من الآداب الأوروبية في العصور الوسطى.

وتميز القرن الخامس عشر بتوجه الأدباء الأوروبيين نحو الآداب القديمة وانسلاخهم من النصوص الدينية التي كانت تسيطر على الأجواء واكتسائهم النزعة الإنسانية، مما كان له أثره على الترجمة حيث عاد رجال الأدب في عصر النهضة إلى نظرية المحاكاة، محاكاة الأقدمين من يونانيين ولاتينيين، "وكانوا ولوعين بما في هذين الأدبين من اتجاهات إنسانية [...] ولذا كانت آلهة اليونان أقرب في صفاتها إلى الناس. ومن أجل هذا سميت حركتهم النزعة الإنسانية" (هلال، المرجع السابق: 30).

ولقد كان القرن السادس عشر القرن الأكبر الذي ازدهرت فيه الترجمة في أوروبا عامة وفرنسا بخاصة، وذلك لازدهار الأدب وحدوث التماس على مستواه في مختلف اللغات، فكان المترجمون يعتقدون أن الترجمة - في ذلك الوقت - في خدمة الأدب وأن الأدب جميعه فن

الـذاكـرة (Oseki- Dépré, *Op. Cit.*, 30). والاحـتكاك ذلك أدى إلى حدوث نوع من الوعي لضرورة الاهتمام بهـذا المجال. تقول عن ذلك Oseki-Dépré (*ibid.*, 12):

> فـي فرنسـا، هـذا اللفظ لم يظهـر لأول مـرة سـوى فـي 1540، من طرف Etienne Dolet [...] ولنذكـر أن القـرن 16 هـو القـرن الأكبـر للترجمـة، قـرن اكتشـاف الكتـاب الكـلاسيكـيين الإغريقيين-الرومانيين، والذين اتسع النشر لهم بسرعة بواسطـة الطباعـة التي ظهرت آنذاك.

فالترجمة وكما تأثرت بالأدب فكذلك حدث بها من أثر العلـم، وذلك لأنـهـا تجمع ما بين العلم والفن. ويرجـع البعض الأدب الأوروبي في جملته إلى التراث الإغريقي الروماني، إذ هو مدين لهـما بالكثير وكذلك الترجمة. حيث انكب المترجمون - من الأدباء خاصة - على نقـل الأعمال الأدبية من مختلف اللغـات لينهلوا منها ما استطاعوا وليُطْلِعـوا عليها جمهور القرّاء، وكان ذلك سواء بوعي منهم بالحاجة إلى ذلك، أو بإيعاز من حكام يدركـون أهمية النقل عن الآخرين وفائدته العظمى، كما حدث مع شارل الخامس (Charles V) حين طلب ترجمة أعمال أرسطو(Aristote) (Meschonnic, *Op. Cit.*, 40). ولقد كانت الترجمة عملا متوارثا ينقلـه الآباء إلى الأبنـاء في فرنسا، وحظي هؤلاء بلقب نبيل لشرف مهنتهم، حيث أصبحـوا يسمون "Truchement" فيما بعـد. أمـا التـرجمة الـفورية فقد سبقت التحريرية حيث تعود إلى سنة 1535 في فرنسا (Oseki-Dépré, *Op. Cit.*, 14).

ولا يمكننا الحديث عن الترجمة دون ذكر Etienne Dolet الذي أُحرق حيّـا سنة ست وأربعين خمسمائة وألف (1546) بتهـمة الهرطقة من طرف الكنيسة بعد سجنـه، وذلك بسبب الترجمة. وهو يعدّ أول منظّر للترجمة وضع قواعـد للتـرجمة الجيدة (*ibid.*, 24). وتتمثـل هـذه القواعد التي تعدّها Oseki-Dépré (*ibid.*) صالحة حتى اليوم فـي: فهم الموضوع، ومعنى النص، وكذا المعـرفة الجيدة للغتين الأصل والهـدف، وعدم التقيد بالحرفية على حساب النص

المتحصل عليه، وكذا تجنب المصطلحات المولدة (المبتكرة)، إضافة إلى استخدام فرنسية جيدة مشتركة الاستعمال، وأخيرا البحث عن أسلوب عذب محكم. ولعل عدم التقيد بالحرفية هو ما سبب له الخلاف مع الكنيسة آنذاك، حيث كان العرف الموروث عن سان جيروم (St. Gérôme) يقضي بالترجمة الحرفية دون تحوير فلقد كان يختص النصوص الدينية "المقدسة" بهالة تحول بينه وبين الترجمة الحرة.

ولقد ظلّ الحال كذلك طيلة العصر الوسيط (من القرن التاسع حتى القرن الرابع عشر) (*ibid., 23*)، "فأول الترجمات الفرنسيات كانت ذات طابع ديني [...] ومع نهاية العصر الوسيط بدأت تتغير حدة الحرفية، حيث أصبحت الأناقة، والوضوح، والمقروئية المبادئ الأساسية للترجمة" (*ibid.*). ثم بعد قرون، غيرت الكنيسة طريقة الترجمة بسبب العمليات التبشيرية حيث أصبح معيارها أن تكون دائما في متناول الجمهور (*ibid.*). "ومن جهتها، تبعت المدرسة العربية للمترجمين المنشأة في حوالي ق 9، المبادئ الكلاسيكية: بذل مجهود لبلوغ تعبير طبيعي في اللغة الهدف. وفعلت ذلك مدرسة طليطلة والترجمون الإيطاليون" (*ibid.*).

ولقد حصل الاحتكاك بين مختلف اللغات الأوروبية بفعل الترجمة، حيث تعد نقطة التقاء تصل بين الحضارات والثقافات والشعوب على اختلاف ألسنتها. ولعل هذا من أعلى وأنبل فوائد الترجمة وأدوارها. ولقد قال عنها إدمون كاري (المرجع السابق: 9):

> الترجمة إذن، هي المولدة الكبرى للأديان فالـ Vulgate هو اسم الترجمة اللاتينية للإنجيل من قبل جيروم. وهناك الـ (Kandjour) ثم إنجيل المورمون (Mormons) الذي ترجمه جوزيف سميث إلى لغة غريبة على أوراق من ذهب. كما أن الترجمة هي المولدة أيضا للحضارة الحديثة المأخوذة بالعلم والتقنية، وفي الآن نفسه الذي نقلت فيه النهضة (الرونيسانس) النصوص المقدسة من اللغات العامية،عملت على إحياء الثقافة الدنيوية

> العتيقة، ونشر الاكتشافات والاختراعات. ومذ يومها طفقت اللغات "البسيطة" تنافس اللاتينية. فمنذ اختراع المطبعة، إلى حدود مطلع القرن السادس عشر، كانت وما تزال تسعة أعشار الكتب المطبوعة تنشر باللاتينية. كما أن تطور اللغات القومية من شأنه أن أعطى دفعة قوية مباشرة للترجمات.

ولقد ظهرت ترجمات عدة من وإلى اللغات الأوروبية، إذ إنه "ومنذ القرن الرابع عشر أخذت تظهر ترجمات من الإيطالية على الفرنسية. وبدءا من القرن السادس عشر كانت تتوفر فرنسا على ترجمات من الإسبانية، كما توفرت على ترجمات من الإنجليزية منذ عهد لويس الرابع عشر، وعلى ترجمات من الألمانية بدءا من القرن الثامن عشر، إلخ" (المرجع نفسه). وهذا القرن السادس عشر ذاته وَلَدت فيه الترجمة ازدهار الأدب في فرنسا الذي يقول عنه دراقي (المرجع السابق: 64) إنه:

> لم يعرف انبعاثا حقيقيا في القرن السادس عشر إلا بعد الاستفادة من تجارب الإيطاليين الفنية والتأثر بهم في مجال الأفكار[...] وظل على تلك الحالة في القرن السابع عشر، وهو العصر الذي هيمن بواسطة الكلاسيكية على بقية الآداب الأوروبية يستلهم من الأدبين الإيطالي والإسباني خاصة بعض مقومات مسرحه المأساوي (مع كورناي) والهزلي (موليير).

ونلاحظ أنه في كل مرة يعود ذكر التأثير والاحتكاك بين الآداب وذلك راجع لكونه سببا ونتيجة في الترجمة، حيث إنّ مبعث التراجم كان احتكاك الألسن والآداب بخاصة، بدءا من القصص والأساطير، ونتيجة من كون الترجمة تؤدي إلى انتعاش الآداب، بل وعالميتها، وكذا من باب أن نظرية الترجمة لاقت مسرحا فسيحا في مجال الأدب، وحرّكت ألسنة النقاد والكتاب والمنظرين من قديم الزمان وحتى الآن. فلا مناص من التردد على هذا الموضوع - موضوع الاحتكاك والتأثر بين الآداب - من فينة لأخرى ومن عصر لآخر.

لم تتوقف عجلة الترجمة عن سيرورتها الدؤوبة منسابة ما بين الحضارات ترتع هنا وهناك لتأخذ حينا وتعطي أحيانا، حيث أسهمت في إثراء آداب وفنون من لغات إلى لغات أخرى

كما حصل مع الأدباء الإنجليز حين تأثرهم بالأدب الإسباني إبان القرن السابع عشر، حتى "اتسع مجال الأدب الغربي ليشمل، بالإضافة إلى التراث القديم، تراث الإيطاليين والإسبانيين الغني بمشاهير الأدباء و بدائع المؤلفات [...] وقد اجتاح فرنسا الأدب الإنكليزي منذ عام 1730 والألماني منذ عام 1770" (المرجع نفسه: 16) وهذا ما يفسر ازدهار نظرية الترجمة فيما بعد، حيث وبعد هذا الالتقاء الساخن، والتحصيل الكبير، والاغتراف فيما بين آداب تلك القارة أزهرت حركة الترجمة وتنبه الناقلون إلى صعوبة هذه العملية ومشاكلها وضرورة تقنينها، فكانوا يكتبون في مقدمات ترجماتهم ما عانوا حين النقل وما كابدوه عند الترجمة. كما ظهر تأثير الكلاسيكية على الحكم على الأدب حتى وصل الأمر بفرنسا إلى التوقف عن الأخذ من آداب الآخرين، معتقدة بعلو أدبها على أدب الغير (دراقي، المرجع السابق: 12)، فأصاب أنفها ما أصاب الرومانيين من غرور في لغتهم.

ولم تعتل الترجمة طاولة البحث بشكل مميز وجاد، وبنظرة حديثة مختلفة، وأقلام مدرارة مسهبة، وعلى بساط بحث نظري، وبمسمى علمي - علم الترجمة - إلا في القرن العشرين. تقول Oseki-Dépré (*Op. Cit.*, 61):

> لادميرال يشكل في الحقيقة، مع أنطوان برمان، واحدا من أوائل المنظرين الذين يستخدمون "علم الترجمة " للدلالة على مجال يتطلب استقلالية ذاتية بالنسبة للدراسات اللسانية والأدبية، وكذا لفظتي (مصدر) للنص الأصلي أوTD نص الانطلاق ، و(هدف) لنص الوصول أو(TA).

هذا ما يظهر أهمية هذا القرن الحافل بالدراسات المثمرة، والجدالات الخصبة التي تراوحت ما بين نصير لإمكانية الترجمة ورافض لذا المبدأ نظريا، وإن كان ذلك يبدو غريبا

ومضحكا، فالعالم مليء بالترجمات منذ فجر اختلاف الألسن، فمن أين جاء هذا المنظور المسيل للدموع ؟

وجذور الاستحالة تعود إلى القرن الثامن عشر، حيث إن كلمة غير قابل للترجمة "intraduisible" ظهرت في هذا القرن عند "Anne Dacier" (*ibid*., 62). كما أن مختلف نظريات الترجمة أينعت في القرن التاسع عشر، وإن كانت قد وُجدت - ولو بشكل غير رسمي - منذ القديم، وذلك أدل شيء على حركية الإنسان وتفكيره الواعي، وعلى أهمية الترجمة ومشاكلها المتشعبة، حيث ظهرت نظريات عن الترجمة الشعرية في الثمانينيات من القرن العشرين رادها مترجمون أمثال هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) الذي كتب حول ترجمة الشعر، وكذا أخصائي الشعر الروسي (Efim Etkind)، إضافة إلى جاكوبسون (Jakobson) الذي يقول باستحالة ترجمة الشعر (Samara, 2003: 306). وإن كنت أذكر أسماء قليلة ووجهات نظر محدودة في الترجمة، فإن هذا ليس على سبيل الحصر، لأن الأسماء في مجال الترجمة لائحتها طويلة، وكذا الآراء تكاد تعلو عن الإحاطة بها لشساعتها وتداخلها، وسآتي على ذكر بعضها في مجال ترجمة الشعر لاحقا.

أما العرب والمسلمون فقد كانت الترجمة موجودة عندهم منذ صباحات الإسلام الأولى، حيث وبعد رسوخ الدولة الإسلامية في شبه الجزيرة العربية وانطلاقها في حركة دائبة سعيا لتعريف العالم بالدين؛ كان لا بد من التقاء اللغات، وأينما ثقف هذا التباين نوديت الترجمة. ولعلّ بوادرها الأولى في زمن المصطفى صلى الله عليه وسلم كانت حينما طلب من أحد الصحابة وهو زيد بن ثابت أنْ يتعلّم العبرية ليأمن شرّ اليهود، ويستعين به عليهم بترجمة لغتهم التي كان

يجهلها؛ وحدثت المعجزة أن أتقنها الصحابي وتعلم السريانية في سبع عشرة يوما !
(الديداوي، 2005: 24-25).

ولموقع العرب ما بين الروم والفرس ومتاخمتهم لهم، يبدو للعقل منطقيا جدا أن تكون حدثت هناك تآلفات وأخذ وعطاء وتأثر باللغتين الفارسية والرومانية. ويبدو تأثير الفارسية في العربية واضحا لأنّ سكان شبه الجزيرة العربية كانوا على مقربة من حدودهم، فنجدهم يستخدمون ألفاظا "عن الهندية كالفلفل والجاموس والصندل، وعن اليونانية الإسطرلاب، والقنطار والترياق، وعن الفارسية الدولاب، والكعك والسميد والجلنار" (دراقي، 1994: 126).

بيد أن انطلاق الترجمة كان أوله في عهد الأمويين حيث كان أول من دعا إليها "الأمير الأموي - خالد بن يزيد بن معاوية [...] ولتحقيق هذه الرغبة أمر جماعة من فلاسفة اليونان الذين كانوا يقيمون في مصر ويجيدون اللغة العربية. فأمرهم بترجمة العديد من الكتب من اللغة اليونانية والقبطية إلى العربية وكان هذا أول من ترجم في الإسلام من لغة إلى لغة" (سالم العيسى، 1999: 19).

وغلب على الترجمات الأوائل إلى العربية طابعها الديني، وذلك لطبيعة المجتمع الذي كان حديث عهد بالرسالة السماوية المنزلة. وكانت معظم هذه الكتب منقولة من اللاتينية واليونانية ومن الإيطالية (المرجع نفسه: 16). ولقد ازدهرت الترجمة في العصر العباسي بشكل عظيم من خلال ترجمة آثار الإغريق القدماء والفلسفة الهندية، ويعود الفضل في ذلك كله إلى الخليفة المأمون وأبيه هارون الرشيد، إذ زرع الأب النواة الأولى لبيت الحكمة وأتم الابن البناء؛ حتى صار بيت الحكمة مكتبة عامرة بمختلف الكتب في مجالات شتى، ويقال إنها بلغت المليون كتابا في زمن المأمون (زيتون، 2004: 58).

ولئن كانت الترجمة على عهد الرشيد مورست على استحياء، متخذة من الكتب التي جلبها الرشيد معه من بلاد الروم حين عودته من أحد فتوحاته في مدن آسيا الصغرى مادة لها، فإنها بلغت الذروة في زمن خلافة المأمون. فلقد كان هذا الأخير يتميز بسعة اطلاعه وحبّه للمعرفة (المرجع نفسه: 56)، كما كان له بعد نظر، حيث أدرك أن ازدهار الحضارة إنما هو نتاج التفاعل والاحتكاك، وأنه ما من حضارة تقوم بمعزل عن العالم، فالموروث الإنساني خبرة مشتركة وثمرة غذتها البشرية جمعاء، وأن الذي يعتدّ بنفسه دون غيره تأسن أفكاره كما يأسن الماء الراكد. ومن هنا أطلق العنان للترجمات على اختلاف ميادينها ومصادرها. ولم يكتف بذلك وحسب، بل جعل لكل مترجم وزن ما ترجمه ذهبا (المرجع نفسه: 58). ومن مترجمي زمانه: يحي بن ماسويه، الحجاج بن مطر، حنين بن إسحاق وابنه إسحاق وغيرهم كثير (المرجع نفسه: 57). هذه الكتب هي التي أصبحت فيما بعد قنديل النهضة الأوروبية الحديثة، حيث اعتمدت عليها - من خلال الترجمة دائما - في نشاط إحيائي كبير لعلوم السابقين؛ لتصل عبر هذا الزخم العربي إنتاجا وترجمة إلى خروجها من حقبة الظلام التي كانت تتخبط في دياجيرها طويلا، وفي كلام سالم العيسى (المرجع السابق: 15) تفصيل في ذلك، حيث يقول:

> عندما افتتح العرب الأندلس كان ينطبق على الغرب ما قاله - فولتي - من تفشي الجهل والأمية ولهذا ما استقر الأمر في الأندلس، حتى أقبل الأوروبيون على الأندلس يترجمون العلوم والفلسفة وعلم الفلك وعلم الجدل، والاجتماع، فنقلوا عن اللاتينية أهم المصنفات العربية في هذه الفنون وفي المجالات الأخرى، وكانت مدينة طليطلة المركز العربي المهم الذي ارتاده الأوروبيون. واستمر تطور حركة الترجمة في التقدم خلال القرن الثالث عشر الميلادي، وحيث صادف خلاله نشوء الجامعات في أوروبا مما ساهم في زيادة الإقبال على الانتهال من العربية [...] وقد استمرت هذه الحركة بين فتور ونشاط إلى منتصف القرن الثامن عشر، وكل ذلك كان يتم نقلا عن العربية إلى اللغة الأجنبية.

و حكام الأندلس رعوا بدورهم حركة الترجمة وشجعوها. ويمكن القول إجمالا أن الترجمة قديمة قدم الحضارات، وأن العرب عرفوها شأنهم شأن غيرهم من الشعوب.

وتـواصلت سلسلـة الأخـذ عـن الشرق حتى القرن العشرين، وذلك بسبب انفتاح أوروبا على عالم الشرق، موطن السحر، ومبعث الخيال منذ القديم، وهو منبت القصص وأصل الخرافة، بل إنه ظل قبلة يتوافد الأوروبيون على دفاترها ليترجموا أدبها (Elfoul, 2006 :115)، في أعمال لا تزال ذات سحر حتى اليـوم.

وفي عصر النهضة الحديثة لاقت الترجمـة اهتماما فـي العالم العربي في كل مـن مصر والشام، ولم يلتحق المغرب العربـي بالركب آنـذاك لأنـه كـان مستعمرا، ويفصـل سالــم العيسى في ذلك بقوله (المرجع السابق: 36-37):

> فانطلقت في بادئ الأمر،على يد جماعة من السوريين واللبنانييـن الذين بذلوا جهـودا عظيمـة للتغلـب علـى الصعوبـات النـاشـئـة مـن افـتـقـار اللـغـة إلـــى المصطلحات والمـدلـولات الحضـاريــة، واختلاف التراكيـب بيـن العـربـيـــة واللغـات الأوروبية بالإضافة إلى جهل المترجمين للعلوم التي ينقلونها، فلمـا عـاد أعضـاء البعثــات المصـريـــة مـن الخارج كان عملهم أسهل مـن عمـل أسلافهـم.

وكما أن الشعـر نقطة جـدل عنـد الغـرب، فهـو كذلك عنـد العـرب المحدثين. فإضافـة إلى مـشكـل تحديد الأوزان والتحرر منها، هنـاك معـضلة ترجـمته أيضـا. فالروايـة، وإن كان هـذا عصرها، لم تلاق كل هـذا العنت المضني فـي مـيـدان الترجمة. ولكن الشعـر، لخصـائصـه، أتعـب المتـرجميـن والشعـراء. ولـهذا كانـت معظـم نـظريات النـقد تتحدث - عـند العـرب - عن ترجمـة الشعـر، متجاذبة مـا بين رافض لـها وسامح بها. دون أن ننسـى المجال العلمــي، الذي يعاني جفافــا على مستـوى المصطلحات التي إن وجـدت مقابـلات لهـا فـي العربيـة، قـد ترفض وقد تستهجن، وقـد يدور حولها صراع مـا بين المشارقـة والمغاربــة، إذ لكل ما يراه الأنسب.

1. 2 تـعريـف التـرجـمـــة

سبق وأن أشرت إلى أن الترجمة كلمة تعود إلى زمن قديم، حيث إن لها معان عدة، فأحيانا تعبر عن تفسير الكلام، وأحيانا أخرى عن نقله من لغة إلى لغة، وأحايين عن تعريف بشخصية وذكر سيرتها. ولا تكاد القواميس تخرج عن إطار هذه التعريفات الثلاث، فلقد جاء في لسان العرب المحيط (ابن منظور، دت: 316):"ترجم: الترجمان، والترجمان: المفسر للسان: وفي حديث هرقل: قال لترجمانه؛ الترجما ن، بالضم والفتح: هو الذي يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى أخرى، والجمع التراجم". كما أن الترجمة من ترجمة الكلام: نقله إلى لسان آخر، يقال "ترجمه بالفرنسية: أي نقله إلى اللغة الفرنسية وترجم عنه، أوضح أمره \\ وترجم الرجل له وعنه: ذكر سيرته" (قاموس المنجد الأبجدي، 1967: 244). و"ترجمات وتراجم، ما نقل من لغة إلى لغة أخرى، ج تراجم: - الأديب: سيرته، حياته" (المعجم العربي الأساسي، 1989: 197). ويجمع الديداوي (2005: 28) ذلك بقوله:

> الترجمة تعني التفسير والشرح، حتى عندما تطلق على سيرة المترجم له، إذ تبين تأريخه وتوضح معالم شخصيته وشخصه وتذكر إنجازاته، وترجمة الباب، أي عنوانه، تكشف عن محتواه و ترشد إلى موضوعه. وقد تعرض الأقدمون إلى مادة ((ترجمه)) وشرحها أكثرهم بأنها تفسير، [...] واختلف على أصلها، وفيما إذا كانت عربية أم معربة؟. وفي ذلك يقول التهاوني (ت بعد 1745) عن معناها في الفارسية ((بيان لغة ما بلغة أخرى)). أما الذين رأوها عربية، فمنهم الفيروزآبادي وابن منظور (1232-1311) و مرتضى الزبيدي (1790-1732).

ويتساءل أنطوان شكري مطر(1987: 13): "ما الترجمة؟ إنها التعبير في لغة عما هو في لغة أخرى" وهو تعريف يكاد يكون بديهيا. جاء في كلام Aziz & Lataiwish (11 : 2000-1999):

> إن كلمة "ترجمة" تستخدم للدلالة على العملية وعلى المنتج. كعملية؛ تعد الترجمة ذلك النشاط الإنساني الذي مارسه كل فرد تقريبا في فترة أو أخرى. والترجمة من هذا المنظور لها معنى واسع، إذ إننا نتكلم عن شخص يترجم عبارة إلى عبارة أبسط في اللغة ذاتها. كما أننا نستخدم لفظة الترجمة للدلالة

على ترجمة ألفاظ من لغة إلى أخرى، وكذا لترجمة كلمات إلى موسيقى أو حتى إلى أفعال.

والملاحظ أن هذا التعريف فضفاض جدا حيث إنه يتسع ليشمل الترجمة من جوانب مختلفة بدءا من مستوى اللغة ذاتها ومرورا إلى لغتين مختلفتين، بل إلى مجالين مختلفين كترجمة الكلمات إلى موسيقى...إلخ. أما المعنى المحدد الضيق فهو أن "الترجمة هي تعويض نص في لغة بنص في لغة أخرى" (*ibid.*, 11). ونجد كاتبا آخر يحصر الترجمة بدوره في مجال النصوص ولكن بشكل مختلف إذ يقول: "لطالما أطلقنا تسمية ترجمات على كل نوع من أنواع النصوص التي تحيل من قريب أو من بعيد على نص أصلي في لغة أخرى" (Elfoul, *Op. Cit.*, 28) حيث يعتبر كل نتاج ذو علاقة بالأصل ويحيل عليه ضمن لغة أخرى إنما هو ترجمة له. ثم يتحدث عنها - الترجمة - مرة أخرى فيقول: "هي - فيما يعادل إنتاج النصوص الأصلية - نشاط لساني وثقافي كلية، أي وأيضا فكرية، واجتماعية، وسياسية، بكل ما لهذه الكلمات من معنى. فهي ليست فقط "تعوم" في الثقافة، بل لها منها مجالات أكثر إستراتيجية" (*ibid.*, 169) و"هي استخدام أعلى حد ممكن من المعرفة والمجهود لنقل أعلى حد ممكن من الرسالة الأصلية إلى لغة أخرى" (*ibid.*, 276)، وفي هذا التعريف بالذات يبرز جانب آخر للترجمة وهو جانب المعرفة والتوثيق لنقل الرسالة الأصلية أو بالأحرى أعلى حدّ ممكن من الرسالة الأصلية إلى اللغة الأخرى، ولعلّ الكاتب يشكّك في إمكانية النقل التام للرسالة، أي أنه يقول بمبدأ الخسارة والفقدان عند الانتقال من لغة لأخرى. أمّا غزالة (1995: 1) فيقول إن: "الترجمة عموما تستخدم للإحالة على العمليات والأساليب المستخدمة لنقل معنى اللغة المصدر إلى اللغة الهدف"، وهو بذلك يثير مسألة ترجمة المعنى ونقله من لغة إلى لغة أخرى،

حيث يحصر الترجمة في مفهوم المعنى ونقله ويركّز على الإفهام بتكريس شتى الوسائل والطرق متجاهلا جانب الأسلوب تماما. وجاء في كتاب سالم العيسى (1999: 7):

> هي شرح و تفسير ما يقوله ويكتبه الآخر، من لغة أخرى إلى لغة المتلقي أو المستمع. فهي بالنسبة للمترجم تفسير فكرة مصاغة من قبل غيره ضمن لغة أخرى، وليس عليه أن يفتش عن هذه الفكرة في أي مكان بل كل ما يترتب عليه أن ينقلها بلغة أخرى. وبعبارة أخرى فالفكرة لا تعود إلى المترجم بل إلى منشئ النص، وبهذا يمكن القول بأن الكلام في الترجمة يعود بنفس الوقت إلى المؤلف وإلى المترجم في آن واحد.

إن سالم العيسى يثير تعريف الترجمة من وجهة أخرى بعيدة عن كل الوجهات السابقة، إذ يركز على الفكرة المطروحة للترجمة بحيث يجعلها مشتركة ما بين المؤلف والمترجم ناسبا إياها لكليهما، وهو بذلك يريد أن يقول أنّ المترجم يدٌ تعيد حياكة النص - وهو في الأصل فكرة - الذي يعمل عليه بنسيج صاحبه الأصلي الذي كتبه أول مرة ولا يمكنه الخروج من الشرنقة التي ضمّنها الكاتب فكرته، لأنها ليست له بل هي ملك لصاحبها - صاحب النص- فإذا التزم ذلك كان هو وصاحب النص شيئا واحدا، وأصبح الكلام بذلك ملكا لكليهما. وقد يُنظر إلى العملية الترجمية من المنظور الذي نجده لدى Vegliante (1996: 30)، حيث يقول عنها أنها:

> تتمثل وببساطة في النقل الصحيح لما كتب في لغة، إلى لغة أخرى. ولا يمكن أن نفعل ذلك بشكل صحيح دون معرفة عميقة ومتباينة للغتين المطلوبتين. بيد أن ذلك غير كاف. إذ بإمكاننا أن نكون قادرين على الفهم دون القدرة على النقل: فكم من عارف بالفن لا يجيد الرسم؟ وكم من متذوق للموسيقى لا يتقن العزف؟

وهنا نرى أن التركيز يكون على المُنْتَج، حيث تكون ثمرة الترجمة طازجة بشكل كاف يسهل على القارئ هضمها. وقد ينظر إليها أيضا - الترجمة - على أنها نشاط غريب يجمع ما بين احترام الأصل وإبداع الهدف، فباجو (1997: 60-61) يقول:

> الترجمة نشاط غريب: إن قراءة نص أجنبي ستنتج نصا ثانيا، أو نسخة ثانية عن الأول. ستصنع متابعة القراءات لنفسها كتابة سجينة ضرورات متناقضة

فـي الظـاهـر: فمـن جهـة احتـرام النـص الأصلـي، النص المصدر، ومن جهة أخـرى ضرورة إنـتـاج نص آخر، النص المستقبل، وهـو نـص مبـدع، وأعيـد إبداعه.

من هذا المنظور يلاحظ القارئ أنّ الترجمة نشاط فريد من نوعه ووجه التفرّد - الغرابة - فيه هو كونه سلسلة واضحة من العمليات أو كونه معادلة خاصة: قراءة نص أجنبي تؤدي إلى نص ثان مبتدع أو أعيد إبداعه، وفي كل الأحوال يحاط النص الأصل بهالة احترام ولكنه يكون متبوعا بنص أعيد إبداعه وهذا أمر يبدو فيه شيء من التناقض وهنا مكمن الغرابة، وباختصار يبدو الكاتب وكأنه يقول ضمنيا أن إنتاج ترجمة مع احترام الأصل أمر مستحيل.

وكما أن النبتة اليانعة تحتاج إلى جهد خبير يرعاها و يسهر على إنباتهـا بكل ما أوتي من وسائل، فكذلك الترجمة تحتاج إلى أنامل ماهر تحيكها ببراعة، وعقل يقظ يدرك مواطن الحذر فيها، ومعرفة نبيه تسهم في تيسير فهمه وإفهامه. والحق أن هذه الشروط - وإن عزّت - مطلوبة لإنتاج نص مُرض يكون له في عين القارئ الهدف مكان.

1. 3 أقســـام التـرجمـــة

يمكن تقسيم الترجمة من زوايا مختلفة، فإذا نظرنا إليها من حيث الكيفية وجدناها كنشاط تنقسم إلى نوعين: كتابية وشفهيـة (فورية). فأما الكتابية فهي ما تتم عن طريق الكتابة، وأما الفورية فإنها تأتي مصاحبة للنص الأصلي أثناء إلقائه (المعجـم العـربـي الأساسي، المرجع

السابق: 197). أمّا إذا وجهنا العناية إلى الميدان الذي تتواجد به كنشاط رأيناها تنقسم إلى نوعين أيضا: شعرية ونثرية، حيث إنّ هذين المجالين لا ثالث لهما، فإما أن يكون النص منظوما أو منثورا. فإذا نظرنا إلى ما تعالجه هذه النصوص بنوعيها؛ كشفنا أنّ ما يمكن أن يُكتب ضمنها إمّا أن يكون نصوصا علمية، أو نصوصا أدبية، أو ما تبقى من مجالات تجمع بين خصائص من هاته وتلك. ومن هنا سمحتُ لنفسي أن أستعير من سالم العيسى (1999) تقسيمه للترجمات لأنه من الواضح أنه توصل إليه بالطريقة الاستنتاجية نفسها، وهو تقسيم تبنيته لأنه في نظري يحيط بجميع أنواع النصوص الممكنة. ولا بأس بالتفصيل قليلا:

1. 3. 1 الترجمة الأدبية

تحل الترجمة الأدبية مساحة واسعة من مساحة الترجمات على الساحة العالمية اليوم "ويقصد بها ترجمة الآثار والمؤلفات الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية والشعر والمقالات والدراسات ذات الطابع الفني والأدبي" (سالم العيسى، المرجع السابق: 109)، أي إنّ الترجمة الأدبية هي ترجمة كل ما يمت للأدب بصلة من فنون كتابية نثرية كانت أو شعرية. وتُحشر المقالات والمسرحية في صف هذا النوع باعتبار نص المقال ونص المسرحية من صميم الأدب. أمّا إنعام بيوض (2003: 44) فهي توافق نيومارك على كون الترجمة مزيجا من فن وعلم وتراها مقولة تنطبق خصوصا على الترجمة الأدبية، فهي علم حين يكون هناك مقابل صحيح أو متناه في الموضوعية لكلمة ما، أو جملة أو عبارة، وهي فنّ حين يكون هناك أكثر من مقابل ملائم، ويكمن الفن في الاختيار الأمثل لواحد من تلك المقابلات المتساوية في الجودة. ولا يخطر ببال أحد أن يتكلم عن الترجمة الأدبية دون ذكر خصائصها، ذلك أنها نوع خاص. فهي ليست مجرّد نقل بل إبداع، وإبداع في ماذا؟ في إطار النفس البشرية، ترجمة لأحاسيس ومشاعر، ونقل

للغة النفوس والقلوب علاوة على لغة الحروف والكلمات. من أجل ذلك قال حافظ إبراهيم (بيوض، المرجع نفسه: 115): "فمن رغب أن يترجم الأدب وجب أن يكون هو نفسه أديبا وأن تكون ثقافته مؤهلة لترجمة النصوص الأدبية، وأن تكون الأمانة رائده، والذوق السليم مرشده".

1. 3. 2 الترجمة العلمية

يقصد بالترجمة العلمية تلك الترجمة التي تخصّ جميع أنواع النصوص العلمية، أو التي تنتمي إلى مجالات متخصصة كالعلوم الدقيقة أو غيرها من الحقول المعرفية التي لا تتطلب مجهودا نفسيا ولا بذخا أسلوبيا حين تحريرها. ويعرفها سالم العيسى (المرجع السابق: 115) بقوله:

> يقصد بالترجمة العلمية ترجمة كتب العلوم الأساسية التي لها طابع علمي بحت، مثل كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء وعلم الأرض (الجيولوجيا) وعلم الحياة (البيولوجيا) وعلم النبات وعلم الحيوان، كتب العلوم التطبيقية: مثل: الطب وطب الأسنان والصيدلة والتمرين والعلوم الهندسية بجميع تفرعاتها والعلوم التقنية بكل أنواعها.

ويتميز هذا النوع من النصوص بترجمة أقرب إلى الحرفية، لأنها تتطلب وضع مصطلحات في مقابل أخرى دون الحاجة إلى التفكير في تأويلات ثقافية أو لغوية بشكل مكثف كما هو الأمر بالنسبة للنصوص الأدبية. وعليه فإن المترجم هنا مطالب بمعرفة الألفاظ المتخصصة إضافة إلى امتلاك لغة فصيحة تخوله من الترجمة بأسلوب واضح غير مختل. وتجدر الإشارة أن النصوص العلمية قابلة للترجمة الآلية على خلاف النصوص الأدبية، ولا يتدخل المترجم الإنسان إلا لتعديل العبارات إن وُجد خلل بسيط.

1. 3. 3 أشتات الترجمة

"إن الترجمات المشتتة التي ظهرت خلال القرن العشرين كثيرة جدا ومتنوعة تجمع ما هو ليس أدبيا بحتا ولا علميا خالصا" (المرجع نفسه: 122). ويخص هذا النوع من الترجمة النصوص التي تجمع بين خصائص النص الأدبي والعلمي من أسلوب يكتسي بعض الزينة الأدبية من بيان وبديع، وكذا الطابع العلميّ فيما يتعلق بالمادة المعالجة. وينتمي إلى هذا النوع النصوص السياسية والاقتصادية وكذا النصوص العلمية المبسطة التي نجدها عادة على صفحات المجلات والجرائد وكذا الكتب الموجهة إلى عامة الناس أو التي يكتبها غير ذوي الاختصاص.

1. 4 أنـــواع الترجمـــة

لا تتم الترجمة بطريقة واحدة، بل إنها على أنواع و يبرز فيها نوعان أساسيان هما: الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة، وهذان النوعان ينقسمان بدورهما إلى أنواع. وفيما يلي شرح عن ذلك:

1. 4. 1 الترجمة الحرفيــة (Traduction littérale)

أو ما يصطلح عليه فيني وداربلني بالترجمة المباشرة (Traduction directe)؛ وهي النقل من لغة إلى أخرى نقلا حرفيا (المعجم العربي الأساسي، المرجع السابق: 197)، و"الترجمة الحرفية، مبنية على المساواة على مستوى الدال بتحقيق المدلول. وهي ممكنة بل وتفضّل عندما يكون هناك توافق ما بين عبقرية اللغتين" (مطر، المرجع السابق: 135). و"هي تلك الترجمة التي تبقى قريبة جدا من نص الانطلاق دون أن تتعدى على لغة الوصول، إنها ترجمة لا نقوم بتحويرات فيها إلا بهدف احترام النحو الأساس للغة الوصول"
(Perrin, 1996: 54). ذلك يعني أنّ الحاجة إلى التحوير في مثل هذا النوع إنما يقتضيها النزوع إلى احترام قواعد اللغة الهدف، إذ لكلّ لغة عبقريتها الخاصة بها والتي قد تقبل ما لا تقبله اللغة الأصل. فاللغة العربية مثلا تستخدم غالبا الجملة الفعلية حيث تستعمل الفرنسية تركيبا اسميا

(حجار، 1986: 107). ويخص هذا النوع - الترجمة الحرفية - النصوص التي لا تحتاج إلى مجهود لغويّ كبير ولا تطرح إشكالات أسلوبية ولا معنوية، وتحدث خاصة في اللغات المتقاربة ذات الأصل الواحد عموما كالفرنسية والإيطالية مثلا. ويدخل تحت الترجمة الحرفية أنواع:

1. 4. 1. 1 الترجمة كلمة بكلمة (Traduction mot à mot)

"وهو منهج في الترجمة يحترم فيه ترتيب الكلمات، وكل كلمة تترجم منفردة بمعناها الأكثر شيوعا، بغضّ النظر عن السياق" (بيوض، المرجع السابق: 61) وغالبا ما يؤدي هذا النوع إلى ترجمة ركيكة فاقدة للمعنى في أحيان كثيرة، ويرتكبه المتوافدون الجدد على مجال الترجمة كالطلبة مثلا.

وتختلف الترجمة هذه عن الترجمة الحرفية في كون الأخيرة قد تكون مقبولة ذات معنى، أمّا وضع الكلمة في مقابل الكلمة فإنه أمر لا يقبل البتة، إذ إنّ الكلمة في ذاتها تحمل معنى مبهما لا يتضح إلا ضمن سياق يحدده ويعينه بل ويميزه عن بقية الاستعمالات الأخرى. ولذا يقع المترجم في مواقف محرجة إن هو اكتفى بمجرد النظر إلى المعنى الذي تحمله لفظة ما في قاموس معين، حيث سيجد أنّ لهذه اللفظة ما يقابلها من كلمات كثيرة يحتار في الاختيار بينها، ذلك وببساطة شديدة يعود إلى كون الكلمة تأخذ معناها مما حولها من كلمات ومواقف كلامية، فالناظر إلى الكلمات مفردة تلو الأخرى إنما هو كالممسك بفرط العنب لا يصنع منه عنقودا وإن أجهد.

1. 4. 1. 2 الإقتـــراض (L'emprunt)

يتحدث كلّ من فيني وداربلن ي عن الاقتراض كنوع من أنواع الترجمة المباشرة ويلتجأ إليه عادة "لمخادعة ثغرة ميتا لساني ة عامة (تقنية جديدة، مفهوم غير معروف)

[...] لخلق أثر أسلوبيّ. مثلا لإدخال لون محليّ نستخدم ألفاظا غريبة"

(Vinay & Darbelnet, 1977: 47)، كلفظة "كحول" العربية الأصل (من غول) والتي ساحت في أوروبا لتعود إليها بشكلها الأوروبي الجديد، أو كلمة همبرغر التي عدت لفظة عربية تستخدم في الكتابات وعلى اللافتات.

وبتقادم العهد على هذه الألفاظ داخل اللغة الجديدة تصبح و كأنها أصل فيها. جاء في كتاب مورو (Moreau) (1997: 136): "الاقتراض كلمة، مورفيم، أو عبارة يستعيرها متكلم أو مجموعة من لغة أخرى دون ترجمتها ".وإن كان هناك من يتخوف من هذه العملية ويعدّها خطرا محدقا باللغة الأصل، إلا أنها أحيانا تكون حلا أمثلا لتفادي هوة العجز الكائنة ما بين اللغات في المجال العلميّ خاصة. و يجدر بنا أن نكفّ - نحن العرب - عن النظر إليها من زاوية قاصرة الطرف على أنها شبح هادم للغة عريقة، بل علينا أن نستغلها للالتحاق بالركب الذي تخلفنا عنه مديدا، فليس العيب أن نأخذ من الغير وليس ذلك من الضعف في شيء، والحكمة ضالة المؤمن يأخذها حيث وجدت. وهذا ما تفعله جميع الحضارات الموجودة اليوم، لأن ناموس الكون مبنيّ على التراكم، ولا ينفع العند العنيد كما لا ينفع اللغة الجمود.

1. 4. 1. 3 النسخ (Le calque)

جاء هذا النوع أيضا ضمن مؤلف فيني وداربلني (Vinay & Darbelnet) (المرجع السابق: 47): "وهو اقتراض من نوع خاص: حيث نعير اللغة الغريبة وحدة تعبيرية،

لكن نترجم حرفيا العناصر المكونة لها "كعبارة science-fiction التي نجدها في الفرنسية حرفيا science-fiction. وتوحي لنا كلمة النسخ بأن العبارة أو الكلمة تكون مستنسخة كما تستنسخ الأوراق فتأتي مطابقة للأصل تماما.

والنسخ حسب رأي كل من فيني وداربلني (Vinay & Darbelnet, *ibid.*) - كما الاقتراض - قد يكون قديما طال استعماله في تلك اللغة إلى درجة عميقة تجعل منه في ذاته عائقا أمام المترجم بدل أن يكون حلا كحال الصديقات المزيفة (les faux amis). فالمترجم حيال مثل هذه المعضلة مطالب بالروية والتأني والحيطة والحذر لأن الخطأ اللغوي قد يُقبل ولكن الزلل في المعنى لا يمرّ وليس فيه شفاعة، لأنه ما من فائدة ترتجى من جهاز عاطل في عملية التواصل وما الترجمة إلا هذا الجهاز وتلك الوسيلة إن لم تكن هي التواصل عينه.

كما قد يكون النسخ حديثا وهو أيضا إشكال لأنه فيه بعض الغرابة الشكلية والنأي عن العبقرية اللغوية التي تعدّ نشازا في أذن السامع المتلقي، وكثير منها نسمعها في نشرات الأخبار ونقرأها هنا وهناك والتي جاءت نتيجة لثغرة موجودة في الأصل. مثال على ذلك عبارة" (économiquement faible) المستنسخة عن الألمانية" (*ibid.*, 48).

1. 5 الترجمة الحرة

وهي ترجمة غير مباشرة أو غير حرفية أو منحرفة (oblique) أو بتصرف، وهي التي "لا تتقيد بحرفية النقل" (المعجم العربي الأساسي، المرجع السابق: 197). يستخدم هذا النوع

في النصوص المنتمية إلى ثقافات متباعدة أو لغات مختلفة الأصول كالعربية والفرنسية مثلا.

يقول أنطوان شكري مطر (المرجع السابق: 135): "الترجمة التي نسميها حرة مبنية على التساوي على مستوى المدلول. إنها ضرورية عندما لا يكون هناك توافق بين عبقرية اللغتين" ويندرج تحت هذا المسمى عناوين عديدة:

1. 5. 1 الإبـــــدال (La transposition)

وتطلق هذه التسمية على العملية التي "تتمثل في تعويض جزء من الخطاب بجزء آخر دون تغيير معنى الرسالة" (Vinay & Darbelnet, *Op. Cit.*, 50) كتحويل الجملة الفعلية المصدرية إلى مصدر مباشرة مثل قولنا: "أريد أن أنجح"، فيمكننا الاكتفاء بمجرّد القول: "أريد النجاح". هذه الحالة من النقل غير إلزامية، ولكن هناك حالات أين يتوجب الإبدال دون خيار من المترجم، بحيث لا تملك اللغة الهدف سوى تلك الطريقة للتعبير عن ذلك المعنى كجملة: "dès son levé" التي تترجم بالضرورة بجملة "As soon as he gets up" (*ibid.*, 50). أما الديداووي (المرجع السابق: 365) فيفضّل أن يطلق عليه اسم التبديل معرّفا إياه على أنه:

> طريقة في الترجمة يجري فيها التقديم والتأخير وإعادة هندسة الجملة حسب قواعد النحو والإعراب بتبديل مواقع المفردات والتعابير من الجملة للوصول إلى المعنى المراد في اللغة المترجم منها بالتكييف مع مقتضيات اللغة المترجم إليها، وهي بمثابة التقاط صور فوتوغرافية من زوايا مختلفة للشيء نفسه لا يختلف باختلافها. وهذه الطريقة كثيرا مع (خطأ إملائي) تجتمع مع المعادلة في الترجمة من العربية وإليها.

إنّ في هذا التعريف شرح واضح لمعنى هذه العملية التي كثيرا ما يلتجئ المترجم إليها بغية مجاراة اللغة الأصل خاصة فيما يتعلق بالجانب اللغوي.

1. 5. 2 التـعديـل (La modulation)

أو التطويع عند إنعام بيوض (المرجع السابق: 88) هو استعمال عبارة ما في اللغة الهدف بالطريقة التي يستخدمها بها أصحاب تلك اللغة بحيث تخلق لديهم أثرا يجعلهم يحسون أنّ تلك العبارة ما كانت تصلح ترجمتها إلا بتلك الطريقة، ويشعرون بأنها من صميم لغتهم.

وإذا انتقل ذلك التعبير من مجرد الاستعمال على مستوى الأفراد واندرج ضمن القاموس اللغوي خرج من دائرة التعديل الحرّ إلى الاضطراري - الذين يتحدث عنهما فيني وداربلني (Vinay & Darbelnet, *Op. Cit*., 51) - بحيث يصبح عدم التعبير عن تلك العبارة بتلك الطريقة خطأ. ولئن كان الإبدال يخصّ الجانب اللغوي بشكل أكبر، فإن التعديل يُعنى بالجانب الثقافي أكثر، إذ يجعل المترجم من ترجمته أكثر تماشيا مع اللغة الهدف. واستعمال هذا النوع من العمليات يسهم في تقريب الترجمة من مفهوم الشفافية بمسافة شاسعة إذا ما صار "الأصل" مطوّعا على هوى "الهدف".

1. 5. 3 التكافؤ (L'équivalence)

يلتجأ إلى هذا الإجراء في حال وجود "وضعيات لا يمكن ترجمتها حرفيا أو بأسلوب المحاكاة بأي حال من الأحوال" (بيوض: المرجع السابق: 104)، إذ لكل لغة طريقتها الخاصة في التعبير عن الوضعية نفسها ولا يمكن الهروب من هذا المضيق إلا باللجوء إلى التكافؤ. فإذا قال المثل الفرنسي: "L'habit ne fait pas le moine" فإننا لا نترجم هذا المثل بشكل حرفي، وحينئذ لا نقول: لا يصنع اللباس الراهب، بل نقول:"لا تخدعنك المظاهر".

أما نيدا (Nida) فنجده يتحدث عن نوعين من التكافؤ هما التكافؤ الشكلي (formal equivalence) والتكافؤ الدينامي (dynamic equivalence) فيقول (نيدا، 1976:

308): "هناك في الأساس شكلان مختلفان من التكافؤ: الأول ويمكن أن يسمى التكافؤ الشكلي، والثاني يعتبر تكافؤا ديناميا بالدرجة الأولى". فأما التكافؤ الشكلي فإنه يقول عنه (المرجع نفسه):

> "يركز التكافؤ الشكلي الانتباه على الرسالة نفسها في الشكل والمحتوى معا. ويهتم المرء، في مثل هذه الترجمة، بتلك الحالات من التطابق مثل مطابقة الشعر بالشعر والجملة بالجملة والمفهوم بالمفهوم. وعندما ينظر المرء إلى هذا الاتجاه الشكلي فإنه يبدي اهتماما من أجل وجوب موازنة الرسالة المنقولة إلى لغة المتلقي بالعناصر المختلفة في لغة المصدر بأدق درجة ممكنة."

وأما عن الترجمة التي تتم عن طريق التكافؤ الدينامي فإنه يقول (المرجع نفسه: 309): "في مثل هذه الترجمة لا نهتم كثيرا بمكافأة الرسالة في لغة المتلقي بالرسالة في لغة المصدر" حيث إنها "تحاول ربط المتلقي بصيغ السلوك الملائمة ضمن بيئة ثقافته. وهي لا تصرّ على وجوب فهمه للأساليب الثقافية في بيئة لغة المصدر من أجل أن يستوعب الرسالة." (المرجع نفسه).

1. 5. 4 التكييـف (L'adaptation)

وهو الاقتباس والتصرف. والاقتباس لغة من "قبس يقبس قبسا فهو قابس: 1-النار: أشعلها ، 2- العلم: استفاد منه" (المعجم العربي الأساسي، المرجع السابق: 962) و"اقتبس منه علما: استفاد منه" و"اقتبس من الشعر أو النثر: أخذ فكرة أو عبارة وصاغها صياغة أخرى " اقتبس من مسرحية شكسبير" (المرجع نفسه) وكلها تتفق في فكرة الأخذ سواء من النار أو العلم أو الأفكار.

وأما معناه في الترجمة فيقصد به تلك العملية التي يلتجأ إليها "في حالة انعدام الوضعية التي تستند إليها الرسالة في اللغة الهدف، والتي يجب أن يعاد خلقها نسبة إلى وضعية أخرى يحكم عليها بأنها مكافئة. فهو بذلك نوع خاص من التكافؤ؛ إنه تكافؤ الوضعيات" (Vinay & Darbelnet, *Op. Cit.*, 52-53). والملاحظ أن التعريف اللغوي يتفق مع

التعريف الخاص للفظة، كما أن المسميات وإن اختلفت ظاهريا فإنها متطابقة في المعنى الذي تحيل عليه، فسواء قلنا كيّف أو تصرف أو حتى اقتبس فإنّ لذلك كله معنى متقاربـا؛ فالذي يأخذ من الشيء يشابهه ولو في مجـرّد الفكرة وإن تصرّف فيهـا وغيـّر أو بدّل أو كيّف، ذلك أنّ الاقتباس ليس على مستوى اللغـة والتعابيـر وحسب بل على مستوى الأفكار أيضـا. ويقول الديداوي (المرجع السابق: 367) بـشكل مختصر مفيد: "التكييف: التصرف في الترجمة لملاءمة النص مع مستلزمات اللغة المترجم إليه (خطأ إملائي) وثقافتها". ولقد استخدم الاقتباس في الكثير من الترجمات الأدبية الأوروبية الكبرى، بل إنه كان مبعـث أنواع من الآداب التي لم تكن موجودة في بعض الأمـم كقصص الخرافات التي اقتبسها الأوروبيون من آداب الشرق وتراثهم الشعبي (هلال، المرجع السابق: 69).

وإنْ كان هناك اتفاق من منظور ترجميّ على أن الترجمة نوعان: مباشـرة وغير مباشرة، أي ترجمة حرفية وأخرى حرة، فإنّ لهذين النوعين من منظـور الأدب المقارن معنى آخر. فالترجمة المباشرة في هذا المجال تعني النقل من الأصل مباشرة، أما الترجمة غير المباشرة فتعني النقل من كتابة غير أصلية، أي بمعنى آخر غير مباشرة، بحيث يكون العمل المنقول عنه في ذاته متـرجما، وهو أمر وارد في أعمال أدبية كثيرة. (دراقي، المرجع السابق: 48).

خـــاتـمـــة

إجمالا، يمكن القول إنّ الترجمة ليست ظاهرة جديدة علـى الإنسان، حيث إنها ولدت معه كعمليّة بيولوجيّة يعبّر بها عن أفكار مجرّدة عن طريق كلمات ليستجيب مع الكون الذي هو جزء منـه. وبتطـوّر الحيـاة وتقدّم وسـائـل الاتصـال، وجـد الإنسـان نفسـه مضطرا إلى مواكبـة هذا الاحتكاك المفروض عليه من حيث هو كائن اجتماعيّ لا يعيش بمفـرده ولا يتطوّر بنـاء على تجربـة فرديّـة، وهنا كان مـولد الترجمة. مذ ذاك بدأت الجدالات تنشأ حول هذا "الفن- العلم" ولم تخمد حتى اليوم. ويعود السبب الأكبر لوجود وازدهار الترجمات بهذا الشكل إلى الأدب، حيث ولّد الاحتكاك بين آداب الشعوب نوعا من الهوس الـترجميّ ممّا انعكس إيجابا على الترجمة. ولقد كانت معرفة الغرب للترجمة أسبق من علاقة العرب بها، ولكنّ بدايات الترجمات الغربيّة كانت لنصوص شرقيّة.

ولمّا جاء الإسلام وانطلقت الفتوحات وازدهرت الحياة العربيّة انهال العرب على النصوص اليونانيّة والهنديّة والفارسيّة يترجمونهـا، ثم جاء زمن صاروا فيه هم المنتجين، وهو زمن تلاه التحصيل الغـربيّ لما حفظه المسلمون من تـراث الأقدمين الذي ضـاع مـن الأوروبيين، فكانت نهضتهم. والترجمة عمليّة مركبة تتدخل فيها عوامل عـدّة. إذ يمكن تشبيههـا بورشـة تتضافر فيها جهود مختلفة وعوامل متباينة. ويعود سبب ذلك إلى كونها عمليّة إيضاح وتفسير، وهي بالوقت ذاته نقل وتمرير، حيث تمتدّ كجسر يربط ما بين ثقافتين لتمرّ عبره خبرة ونتاج الأولى إلى عالم الثانية فيحدث باللقاء التزاوج. لذا، يشترط في المترجم أن يكون ملمّا بهاتين الثقافتين إلماما يخوّله لعمليّة النقـل دون العبث بإحديهما أو كليهمـا، وهو مطالب في الوقت ذاتـه أن يتملك زمام اللغة المعبّر منها والمعبّر عنها بحيث ينأى بنفسه عن مواطن الخطأ ومكامن الزلل، ويقي قارئه سوء

استقبال الرسالـة أو التشويش فـي عملية الفهم. وعلاوة على ذلك يتـوجب عليه الفهم ليتمكن من الإفهام ولـهذا ينظر إليه أحيانا على أنه كاتب ثان.

والترجمة بأقسامها الثلاثة تحتاج من المترجم هذه الأوصاف ولكن بدرجات متفاوتة. فالترجمة الأدبيّة ناقلة حضارة وعائمة في الأحاسيس، وهو ما بتطلب عناء زائدا، وجهدا مضاعفا، وأسلوبا محكما إضافة إلى معرفة موسوعيّة، أي أنْ يكون له من كل حقل قدرا كافيا من المعرفة حتى لا يفوته من المعنى الأصليّ شيء، وحتى لا يفوت على القارئ المستقبل جزءا ولو قل. وأمـا الترجمة العـلمية فإنّ الأهمية فيها تنصب على المعلومات الدقيقة لا على اللغـة التي صيغت فيها هذه المعلومات. ولذلك نجـد أن المتـرجم يحس نوعـا مـن الراحة حيـال هذا النوع لأنه يشعـر بتحرر من طوق الأسلوب والتنميق، إذ لا ننتظر تحصيل المتعة من نص رياضي. ولـهذا بإمكان الآلة أن تحلّ محلّ أيّ مترجـم في هذا المجال شريطة أن تخضع العملية للمراقبة. وأما ما تبقى من النصوص فإنها تتطلب جانبا من الدقـة وقسطا من البيان، وفي كلا النوعين الأخيرين يتوجب توفر معرفـة كافية بالمصطلحات الخـاصة ولكن النصوص العلميـة أحـوج إلى معارف أدق وأكثر عمقـا.

وتنقسم الترجمة إلى عنوانين كبيرين هما الترجمة الحرفية وتندرج ضمنهـا الترجمة كلمة بكلمة والاقتراض والنسخ، والترجمة الحرة التي تنقسم إلى أربعة أنواع: الإبـدال والتعديـل والتكافؤ والتكييف. وتبقى الترجمة الأدبية أكثر هـذه الأنواع اتساعا في السوق وأشدها مدعاة إلى الجدال وفي مقدمتها جميعـا ترجمة الشعر.

الفـصـل الثـانـي

تـرجـمـة الشعـــــر

مقدمــة

2. 1 تعــريـف الشعــر

2. 2 شـعـــر الأطفـــال

2. 2. 1 شعر و أدب الأطفال في العالمين الشرقي و الغربي

2. 3 طرائق ترجمة الشعر

خــاتـمـــة

مقـدمــة

لفظة الشعر واسعـة تجـرّ خلفهـا حديثا طويلا، فهي إضافـة إلى كونـها شائكة المعنى، متشعّبـة الفروع والأنواع. ثم إنها بالإضافـة إلى ذلك كله إنتاج موجّه للكبار وللصغار على السواء. وبما أنه نصّ مكتوب وأدب في متناول العيون تقرأه كبقية الآداب الأخرى، فإنه من الموروث الإنسانيّ؛ وإذا قلنـا إنسانيا خرج عـن نطاق الأرض المحـدودة ليسع هؤلاء البشر كافة وذلك لا يكون إلا بالترجمـة. وللشعر ترجمتـه الخاصّـة بما أنـه نوع خاصّ. وما هذا الفصل إلا عناوين ستتحدّث عن الشعر بتعريفاته، ثمّ شعر الأطفـال بتفصيل موجز عن محطاته هنا وهناك في الشرق والغرب، ثمّ أخيرا حديث عن ترجمة الشعر.

1.2 تــعريــف الشــعـر

إنّ الناظر إلى الشعر بتاريخه الطويل يجد أنه كان مذ قديم العهود محلّ جـدال ونقاش لا ينتهيان؛ فلطبيعته الخاصّة وصنعته المميّزة وقف الشعراء والمنظّرون حيارى أمام تعريفه وتقـديـم "بطاقــة هويـّة" خاصّة به تسبر خبايا كنهه وترسم خط الفصل ما بينه وبين بقية الفنون الأخرى. ولقد تضاربت الآراء حوله عبر الزمن ما بين مقدس لشكله ونصير لمعانيه، وبين مستلهم من الخيال مبدع وبانٍ للقصيـدة عامد - متكلف حسـب البعض - يستحثّ الصور على التداعـي ليجعلها مصفوفة في بنيان أراده هو أن يكون كذلك. جاء في Dictionnaire des rimes françaises (1962: 7) أنّ:

> النظم فسيفساء يجب أن يكتمل فيها الرسم، وقطعها جميعا متواجـدة في النثـر؛ يكفي فقط اكتشافها، واختيارها، ووضعها في مكانها، وتكييفها بطريقة تصبـح فيها كل قطعة تحمل اختلافا طفيفا للوحة، حيث إن اجتمعت، دون أن تترك أي فـراغ، وبـغيـر أن تتأثـر سلبا، ودون أن تتخطى حدود المكان المخصص لها؛ تشكـل كلا تختفـي الصنعة والعمل فيه عـن الأنظار.

فالقصيدة - وبالتالي الشعر- حسب هذا التعريف عبارة عن لوحة تجتمع فيها قطع فسيفسائيّة ينتقيها الشاعر مما تتيحه اللغة من سائر كلامها النثري العادي بحيث يجمعها جمعا وينتقيها تنقية ترتفع بها إلى مستوى التعبير غير المتكلف أو المتصنع. وهنا يبرز إشكال كبير لاكته ألسنة النقاد والباحثين مديدا ألا وهو مسألة إنتاج الشعر: فهل هو وليد الإلهام أم أنه سليل الصناعة العامدة؟ وتأتي الإجابة عند علي خذري (1998: 19 - 20) مقسّمة ما بين الاتجاه التقليدي والتجديدي، فيقول بوجود ظاهرة لافتة للنظر، يلحظها كل من يتأمل تعريفات الشعر عند النقاد التقليديين، وهي إلحاحهم إلحاحا واضحا في تعريفهم للشعر على كلمة "الوحي" ومرادفها. في حين يرمي التجديديون بوجه العمودية جانبا ويجعلون من القصيدة تعبيرا عن ذات الشاعر وخلجاته وكلّ ما يعتريه من مشاعر نابعة من ذاته المعذبة أو الحساسة، أي أن الشعر عندهم ملاذ الروح تبوح فيه بأسرارها بصدق دونما مغالاة في تقديس الشكل وتقديم الوزن، فلعلّ الوزن يُسقط القصيدة - وإن أُحكِم - إذا ما خانها التعبير، ولعل النثر- حسبهم - يجذب القارئ ويكسب القصيدة أكثر مما يفعله الوزن، فهذا الأخير لا دخل له في المعنى. (المرجع نفسه: 46 - 47).

وهذا الأمر يدخلنا في كلام آخر حول الشعر والنظم، إذ النظم هو الموزون المقفى من الكلام، في حين يتجاوز الشعر ذلك إلى مسرح الخيال (المرجع نفسه: 57). وعليه، يكون النظم مجرد حلة تكتسيها المعاني، وهي حلة يُلبسها لها باني النص وصائغ العبارات بمراده وحسب ذوقه وما يريد. أما الشعر، فهو كل ما يتجاوز الشكل ليتغلغل في أعماق النفس ويسبر خباياها بحيث يلج القلوب دون استئذان، ويخترق الأسماع دون مقدمات؛ فقط لأنه شيء خاص، نغم خاص، وفنّ خاص، تغذى على الشعور، وترعرع في كنف الروح، ونما على أغوارها؛ فكان شيئا يربو عن

القيود وعن كل حيز يحتويه. وكأنّ هذا الكلام يعني أنّ كلّ ذات شاعرة وأنّ كلّ إنسان هو شاعر بالسليقة.

ولقد عرّف العرب الشعر بقولهم إنه: "كلام منسوج ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا" (عباس، 1996: 162 - 163). هذا الجنوح إلى الشكل الخارجيّ نجده في غالب الشعر العربي الذي يتميز بإغراقه في الكلاسيكية، وهو ما تعيبه الرومانسية على أصحاب هذا التوجه الذين يجعلون من الشعر وسيلة للتعبير عما حولهم من ظواهر، إذ إنّ كل ما هو موضوعي كلاسيكي وكل ما هو ذاتي رومانسي. (المرجع نفسه: 37).

ولقد آثر بعض الدارسين الانطلاق في تعريف الشعر من ذات الشاعر، لأن إحساساته وما ينتابه من المشاعر القوية حين يثار هي التي تلهم نفسه الشعر، ولننظر معا إلى هذا القول: "وما الشعر إلا حديث القلب عندما يثيره المنظر الرائع والصوت الحسن، والوجه الجميل والأنة الشاكية والدمعة الشجية...في الروض وفوق الجبل أو في أي مكان آخر. والشعور وحده هو الذي يجود بالشعر الجليل" (الشوا، 1983: 20). وهنا يتحول الشعر إلى مرآة صافية جلية تعكس ما بالنفس وتظهر كلّ مؤثر وكلّ تأثير. في حين يرى محمد الغزالي (1986: 150) في الشاعر مجرّد ساع إلى استثارة الوجدان وتحريك أوتار الشعور، فلا يبالي بما صوّره أن يكون غيّا أو رشدا، حقيقة أو تخيّلا. وهو - الغزالي - وإن كان يقدّم هذا التعريف من منظور ديني مطابق لقول الله عز وجل {والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون} (سورة الشعراء، الآيات 224 - 226) فإنه يحيل النظر على قضية مهمّة وهي أنّ الشاعر إنما هدفه الأول من شعره تحريك العواطف بغضّ

النظر عن المحرك الرئيس الذي يختفي وراء كتابته لمثل تلك الأقوال، وتصبح إذ ذاك المتعة الغاية القصوى من الشعر تماما كما يقرّ بذلك هوراس مشترطا فيه - أي الشعر - أن يعلّم، ويمتع، ويهزّ (عباس، المرجع السابق: 146). يقول نجيب (2001: 175): " الشعر نوع خاص من الأدب يتميز بموسيقاه التي تنبع أساسا من وزنه وقافيته. والشعر - وخاصة الحديث منه - يعبر أساسا عن العاطفة، ويثير في القارئ أو السامع أحاسيس وعواطف أكثر من إثارته للفكرة".

بيد أنّ القدماء والمحدثين كانوا ولا يزالون يلهثون سعيا لتحديد تعريف جامع، قائم إمّا على مدّ جسر بينه وبين أنواع الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى، أو حاصرين إياه في طوق الشكل، وكبول الوزن، وسطوة الإلهام، أو جاعلين منه أداة تعبيرية، ووسيلة ترفيهية، ورحلة تقطعها النفس صارخة بما أرّقها من شُقّة بعيدة أو واقع مرّ، في حين فضّل بعض المتخصصين الهروب من هذا المضيق باعتراف خطير جريء يقطع بعدم وجود تعريف للشعر، كقول موريس بوروا الذي ذكره بن سلامة (2006: 8):

> لم يجد أحد - حتى أرسطو - تعريفا كافيا للشعر، ونحن جميعا نعرف ماذا يكون الشعر، ولكن سرعان ما نجد أن فكرتنا عنه لا يشاركنا معاصرونا أياها (خطأ إملائي) فضلا عن كبار النقاد في الماضي. والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاولته تختلفان من عصر إلى عصر فهو يعيش بالتعبير، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة، وفن جديد. وما كان كافيا لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفي أخرى...

هذا اعتراف واضح صريح بأن الشعر أكبر من أن يعرّف، ذلك لأنه كالكائن الحي يتجدد في كل حين، وكالموضة تتبدل معاييرها في كل آن. ولقد قال عنه بوحوش (2006: 254) إنه يمكن القول فعلا أن الشعر لغة داخل لغة؛ أي أنه في لغته وأسلوبه مختلف عن الكلام العادي من

حيث الإثارة الفنيـة، لأن الشعـر كسر للنظام المألوف باستخدام المجاز الذي يعد من وسائل التصوير التي يتخذها الشاعر وسيلة خلاقـة فـي كشـف أسرار التشابه الخفيّ الكامن بين الأشياء التي تبدو في الظاهر غير متشابهة.

وللشعر فوائد جمة، فبالإضافـة إلى كونه مروحة تسلي عـن متذوقيه حرارة الظروف، وتبدّد عن أعينهم غبار الأيام، هو أيضا راية يرفعها دعـاة الحـق لنصـر الحقـوق، وصناع الحيـاة لبناء المستقبل، والمقهورون لدحر الظلم، والمتخبطون لتمزيـق الظلام، وهـو فـوق ذلك رسالة لمن يشاء أن يخطّ للبشر نهجا بنور قبسه يبصرون، ويرسم لأخلاقهم خطا لا يتجاوزونه، ولتصرّفهم حدّا لا يتعدّونه. مثل هذا القول ينطبق على الذين خصصوا من كلامهم للجيل القادم نصيبا، وبفضل هؤلاء كان لذا الجيل - من الأطفال - شعرهم الخاص بهم.

2. 2 شـــــعــر الأطــفــال

يجدر قبـل التطـرق إلى شعر الأطفال على وجه الخصوص، أن أعرّج على أدب الطفل عموما باعتباره الكلّ الذي ينضوي شعر الأطفال تحته، فجلولي (2003: 8) يقول:

> يذهب بعض الباحثين في أدب الأطفال إلى أن لهذا الأدب معنيان: معنى عام، ومعنـى خـاص، فأما المعنى العام فهو يعني الإنتـاج العقلـي المـدون فـي كتب موجهة للأطفال فـي شتـى فـروع المـعرفـة، كالمقـررات الدراسيـة والقـراءة الحرة، وأمـا المعنـى الخـاص لأدب الأطفـال فهـو الكـلام الجـيـد الجميل الذي يحدث فـي نفـوس الأطفـال متعة فنية، كما يساهم في إثراء فكرهم، سواء أكان أدبا شفويا بالكلام، أم تحريـريا بالكتابة.

من خلال هذا الكلام ندرك أنه لا يجب أن يتبادر لأذهان البعض أن أدب الأطفال هو ذلك الإنتاج الذي تقوم بحياكته أنامل غضة لبراعم صغيرة كوسيلة تعبيرية ساذجة تتماشى وسنهم الحديث، أو أنه ما ينتجونه بـأنـفسهـم لـذواتهم سـواء فـي المدرسة كواجب يلتزمون بـه،

أو كهواية، أو حتى كنوع من النشاط الذي يتسلّون بـه، بل إنـه ما ينتجه الكبار - سواء ناثرين أو شعراء - متوجهين به إلـى هـذه الفئة الهامة من المجتمع.

وهـذا الذي قيل عـن أدب الطفـل عمـوما يصلح أن يقال عن الشعر أيضا، حيث إن هذا الأخيـر إنتـاج يُكتـب موجهـا لفئـة البـراعـم خصيصا. ومـن الملاحـظ أنّ الطفل يولد مزودا بأذن رهيفـة رنانة تتمتع بموسيقيـة عالية تطرب لكل ما هو جميل وتتجـاوب مع كـل ما هـو لذيذ يُخصب الخيال، ويغنـي العـقـل، ويسلّـي النفـس. إذ "يـؤكد الدارسون أن الأطفال يتذوقون الشعر والأدب منذ نعـومة أظفـارهم، وذلك اعتمادا على شواهـد مختلفـة، لعل أبرزها ما أدركته المرأ ة العربية قديما وهي تهدهد صغيرها متغنية بأبيات من بحر الرجز، من أنها تستطيع تحقيق مبتغاها بذلك" (تازروتي، 2003: 31). لـذا فإنه من المؤكد أن الذي يشحـذ أنامـلـه لتخـط على سجـلّ الأدب شعـرا لمثـل هـؤلاء الفنانيـن بالفطرة، عليه أن يكـون مستعـدّا لبـذل أقصـى ما يملك من طاقة، وليستنزف أكبر ما يدّخر من أسلـوب وأفكار، لأنه لا يصحّ لأحـد أنّ يتخيل أن مثل هذا الأدب سهـل يسير يلتجئ إليه كلّ من عجزت كلماته أن تحدث في الكبار أثـرا. وفي هـذا الصـدد يقول مرتاض (1993: 93-94):

> ولقـد نعلـم بأن الشاعـر الذي لا يملك تجارب مسبقة في فنون الشعر المختلفة ويتجه مباشرة إلى نظم قصائـد للأطفـال، لا يـوفق فـي عملـه، لأن المفروض فـي شعـراء الأطفال وكتابهم بصفـة عامة ألا يتخصصوا في هذا الميدان دون غيـره مـن الميـاديـن الأخـرى، حتـى لا يظـل الحقل الذي يحرثون فيه أدبهم محلا أجرد محدودا.

إنّ الطفـل يفـوق الكبار حساسية تجاه كل ما هو جميل، ويتجاوزهـم تذوّقا لكل ما يوضع في متناوله، ذلك أنه مجبول على حب الطبيعة والجمال، ويمتلك مخـزونـا مـن الرومانسية بداخله

يخوله للكشف عن مكامن الحسن وأماكن المتعة. فالشاعر الذي يكتب لمثل هاته الفئة نحرير يجيد إيصال ما هو جميل بما هو بسيط مُعبّر مُثقّف وبنّاء.

ولأن الإنسان لديه نزوع دائم حيال عالم الطفولة بمعانيه السمحة وكل ما يلفّه من خيال مبدع به ينأى عن غبار الحياة الخانق كان دائما يلهث لتسلية - نفسه أولا - ثم البراعم المقبلة على العالم بقصص من نسج خياله، أو من الواقع، أو حتى من ربوع البقاع المجاورة تأثرا أو اقتباسا. هذا القصص بطبيعة الحال إما شعر وإما نثر. ومنه ما هو شفوي وما هو كتابي. فأما الشفوي، فهو ما ترويه الأم أو الجدة لينام الوليد، أو ما تتناقله الأجيال وتتسلمه أبا عن جدّ، أو حتى ما يروى حديثا على شاشات التلفاز، وما يقدم على خشبة المسرح. وأما الكتابي فهو ما وُثّق على قراطيس يمسكها الولد بين يديه ليقرأها أو لتقرأ له. ولكل نوع من هذه الأنواع متعته الخاصة به، ولا يمكن القول أن فضل هذا يربو عن فضل ذاك. بيد أن الكتاب يبقى الصديق الذي لا يموت.

وتتفق هذه الأنواع في كونها تسعى إلى غرس قيم معينة في شخصية الطفل وإعداده لرسالة البناء وتسلم راية الإنجاز بعد سنين قلائل مقبلة. فمسرح الصغار يهدف إلى تنمية ثقافة الطفل، وإضفاء السرور على روحه، ومعالجته من علل النفس والشخصية، كالخجل والانطوائية. وكذلك عروض التلفاز من شأنها أن تستغل كباعث للقيام بأعمال مفيدة، كحسن استغلال الوقت، وأيضا تنمية الذاكرة ومضاعفة قدرة الحافظة بربط ما يشاهده الطفل في التلفاز بما يقرأه في كتاب لهذا الذي شاهده بعينه، مما يزيد ذكاءه (رفعت، 1986: 124) دون أن ننسى أن للكتب أهمية كبرى لا تعدّ فوائدها ولا تحدّ. ويجمل مهدي عبيد (دت: 53) أهمية تلك المجالات قائلا:

> وأظن أنه من الأفضل للأطفال أن يكتسبوا خيالا خصبا، يفيدهم في مختلف مراحل حياتهم. فالانغماس في الكتب وقراءة المسرحيات تغذي أحلام اليقظة مفيد، وأصحاب المخيلة ينجحون عادة في حياتهم هذا ثابت علميا خصوصا بالنسبة لأصحاب المهن التي تتطلب نسبة كبيرة من الخلق كالروائي أو الشاعر أو المسرحي أو الرسام أو مصمم الأزياء. كما أنه مفيد في حقل الدعاية والعلم والطب والتجارة.

وإضافة إلى ما سبق، لا يجب أن ننسى أن القصص - الشعرية خاصة - من شأنها تنمية القدرة اللغوية عند الأطفال. ولا يمكن الكلام عن اكتساب اللغة دون الولوج في عالم السيرورة الذهنية المعقد، فالنمو العقلي للطفل وكل ما يكتسبه من مهارات إنما هو مربوط أساسا بالبيئة التي ينشأ فيها (تازروتي، المرجع السابق: 74). ولقد ورد في كتاب أحمد وكوجك (1987: 65) في الصدد نفسه:

> إذن فالتكوين العقلي للطفل مرتبط ومتلازم مع تكوينه الانفعالي ومتأثر بالبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها. والحديث عن النمو العقلي يقصد به تنمية قدرات عقلية مثل الذكاء والتفكير والانتباه والملاحظة والتخيل والتصور والفهم والابتكار... كما يتضمن المعنى أيضا ما يتعلمه الطفل وهو مكون من الحصيلة المعرفية أي المعلومات وما يكتسبه من مهارات عقلية.

وتعتبر اللغة قضية مثارة لأهميتها. ومن الذين أثاروها سليمان العيسى الذي اشترط فيها أن تكون راقية وأن تحوي رموزا غريبة وألفاظا صعبة، وحجته في ذلك أن للطفل موهبة فذة وقدرة عجيبة تمكّنه من الاستيعاب، في حين يرى آخرون أن اللغة المصاغة للطفل إنما هي لغة من المفروض أن تكون في متناوله ليتسنّى له فهمها (جلولي أ، 2004: 207-208). هذه القضية بحق على أهمية كبيرة لأنّ اللغة وسيلة التواصل والتعبير، وهي القالب الذي يصاغ فيه النص الشعري، ولذلك يُعدّ أدنى تعقيد عاملا مشوّشا يسهم في اضطراب الصورة وغبشها لدى الطفل، في حين أن الغاية القصوى للشعر هي نقل صور إيجابية وتمرير أفكار بناءة ليعيها الطفل. لكن الواقع يثبت في أحيان كثيرة عكس ذلك، فالمَلَكة الحافظة لدى الطفل رهيبةٌ

تمكّنه في أغلب الأحيـان من الحفظ حتى دون وعي منه للمعاني جميعا، بل إن هذه الكلمات الغامضة هي التي تدفع بـه إلى سهولة الحفظ ، لأن الغـريب يعلق فـي الذهن عادة، ثمّ إنها قـد تشكـل فـي ذهنـه الصغيـر رابطا حميميا يذكره في كل مرة تمرّ عليه تلك الكلمة بتلك الأغنيـة التي طالما ردّدها، وليـس أدلّ على ذلك من النشيد الوطني الذي رددناه منذ نعومة أظافـرنا على وعـورة ألفاظـه ولا يزال كثير منّا يحتفـظ بـه عالقا في حجرة الذاكرة كاملا، بل وحتـى غير منقـح مـن أخطـاء الصبا. كمـا أن اللغة باعث مهم على تثبيت الإحساس القومي لدى الطفـل باعتبارهـا الجعبة التي تحوي كنوزهـا جميعـا. فـالطـفـل، في رأي سليمان العيسى (مجلة العربي، 2005 : 84): "رادار عجيب يحـس ويتذوق و يفهم أكثر مما نتصور بكثير. وهـذا مـا تؤيـده البحوث النفسية والتربـوية الحديثـة [...] فالكلمة العربية الفصيحة الجميلة هي التي تبني شخصية الطفل القومية، إلى جانب دورها في تكوين فكره السليم"

ولا بأس فيما يلي أن أتعرّض إلى إشارات بسيطة عن أدب الطفل وشعره عند العرب والغرب، دون الغـوص عميقـا في تاريخهما وجذور العلاقة المتواترة الموجودة بينهما، لأن ذلك وحده يتطلب بحثا مطوّلا في مجال يكاد يكون بكرا في عالمنا العربي؛ أقصد مجال أدب الطفل.

2. 2. 1 شعر وأدب الأطفـال فـي العالميـن الشرقـي والغربـي

لأدب الطفل حكاية يحلو الإبحار بين دفتيها الممتدتين ما بين شرق وغرب، وما بين مدّ وجـزر، وأخـذ وعطاء متجاذبيّ الأطـراف، تـارة من مشرق الشـمس إلـى مغـربها، وتارة في الاتجاه المعاكس، لا لشيء إلا لأن هذه هي طبيعة الإنسان يمدّ ويأخـذ، يـعـطي ويـجـني. يـقول جلولي (2004ج: 19-20):

> بين أدب الأطفال والتراث علاقة قوية تظهر في كل الأدب وعند جميع الشعوب والأمم، ففي بداية تشكل هذا الأدب في العصر الحديث، كان التراث هو المصدر الرئيسي في الكتابة للأطفال، فمنه استلهم الكتاب في أوروبا عشرات القصص،[...] ويعود هذا لعلاقة أدب الأطفال بالتراث، فالتراث تعبير عن طفولة البشرية، وترجمة لتفكير المجتمعات الأولى، لهذا عد التراث من أهم الينابيع التي رفدت هذا الأدب بمادة ثرية غنية لا تنضب، فقد أتاح التراث للأدباء أن يقتبسوا منه ما يشاؤون من الأشكال والموضوعات.

"والتراث العربي بكل عناصره حافل بكثير من الظواهر القصصية وملئ بكثير من الخطابات السردية، ففيه من أيام العرب وحروبهم في الجاهلية والإسلام، وفيه أخبار الملوك والأمم وحكايات المناذرة والغساسنة وقد سجلت كتب التراث هذه الحكايات والأخبار" (المرجع نفسه: 20). وما يدل على أنهم مارسوا هذا النوع من الأدب اختراعهم لنوع شعري خاص به - بهذا الأدب - هو"الكان وكان" الذي يقول عنه بوفلاقة (2007: 120): "هو شعر عامي اخترعه البغداديون، وسموه بذلك لأنهم نظموا فيه الحكايات والخرافات، فكان قائله يحكي ما كان وكان".

ويُعدّ الشرق موطن السحر ومبعث الخيال وملهم القصص والأساطير، لذلك يرجع الكثير من الباحثين جنس القصص والحكايات الشعبية إليه - أقصد إلى كل من بلاد فارس وبلاد الهند - ثم انتقلت فيما بعد إلى أوروبا لتُنتج على غرارها أدبا فيه من طابعها الكثير، كالحكايات على ألسنة الحيوان مثلا، والتي لم يعرف الأدب العربي مثيلا لنوعها - عدا قليل من القصص التي تشبه الأمثال في إيجازها ولفظها - إلا بعد كليلة ودمنة (الشيخ، 1983: 96). فلقد "كانت ترجمة عبد الله بن المقفع سببا في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية. ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل كليلة ودمنة، كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم، أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد"

(هلال، المرجع السابق: 181). ومن الملاحظ أن هذه القصص الشرقية كألف ليلة وليلة على سبيل المثال ظلت تزوّد الغرب بخصب الخيال، وتدفع به دفعا إلى ترجمتها بطرق شتى. وعلى ذكر الترجمة، فإن هذه الأخيرة إنما هي الرابط القوي والدافع الأقوى لانتشار مثل هذه الخرافات والأقاصيص شعرا ونثرا، وتجوالها هنا وهناك دون جواز للسفر.

ولئن كانت أوروبا قد عرفت أدب الطفل مذ قديم الزمان، فإنّ العرب ما عرفوه إلا حديثا لأسباب كثيرة منها أن الاستعمار حال بينها وبين احتضان هذا الوافد الجديد. يقول عبروس (2003: 15) في ذلك:

> ويحدد ظهور أدب الطفل في معجم لاروس عام 1697م، كما يحدد استقلالية أدب الأطفال عن أدب الكبار الدكتور "علي الحديدي" حيث يقول: "لقد ظهر أدب الطفل كفن مستقل في القرن السابع عشر، في أوربا وفي الوطن العربي ظهر مع وجود "رفاعة الطهطاوي" على رأس إدارة التعليم في مصر، حيث أمر بنقل أدب الطفل إلى اللغة العربية.

"ولقد عرف العرب أدب الطفل تحديدا في القرن التاسع عشر، أي بعد قرن من معرفة الغرب له. وذلك عن طريق البعثات العلمية أو كبار الكتاب الذين كانوا يتقنون لغة أو أكثر إلى جانب العربية" (بقاعي، 2005: 85). والملاحظ عن أدب الطفل العربي أنه كان في بادئ الأمر مَعِينا أخذ الغرب منه، ثم وبعد طول ركود صار هو الآخذ عنهم والمستلف منهم سواء عن طريق الترجمة أو الاقتباس.

ولا يمكن أن أتكلم عن هذا الأدب عند العرب دون الإشادة بجهود الأدباء الذين تفانوا في صنع أيقونات عربية جميلة للأطفال كمحمد عثمان جلال الذي كتب للأطفال كتابه "العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ"، وكذا إبراهيم العرب الذي ألف خرافات على لسان الحيوان أطلق عليها مسمى "آداب العرب" (هلال، دت: 189)، هذا إضافة إلى الشاعر

محمد الهراوي الذي أغنى المكتبة العربية بأعماله التي بلغت نحو خمسة وعشرين عملا (عبروس، 2003: 21).

والذي يتتبع مسيرة أدب الطفل عند العرب عن كثب يجد أن المغرب العربي لم يلتحق بالركب إلا حديثا والسبب في ذلك هو وقوعه تحت نير الاستعمار مدة طويلة. ولكن ذلك لا يعني أنه لا يوجد بالمغرب العربي شاعر أو أديب كتب للأطفال، بل العكس هو الصحيح فالعديد من الكتاب والشعراء تصدّوا للكتابة للطفل وعن الطفل من أمثال "لخضر بدور" الذي كتب في الخيال العلمي (جلولي، 2004 ب: 28).

أمّا في دول الغرب، فيقول جلولي (2003: 13):

> ولقد كانت فرنسا في طليعة البلدان الأوروبية في الاهتمام بأدب الأطفال، ففي سنة 1697م ظهرت أول مجموعة قصصية للأديب الفرنسي شارلز بيرو (Charles Perrault) (1628 - 1703) بعنوان "حكايا ماما الإوزة " [...]، وهي تضم عددا من القصص منها "سندريلا والجميلة النائمة" و "الجنية والقط والحذاء الطويل" ومع هذا السبق في مجال أدب الأطفال فإن (بيرو) لم ينسب القصص لنفسه بل نسبها إلى ابنه (بيرو دار مانكور) خشية على مجده الأدبي.

هذا الكلام شاهد لما سبق وأن أشرت إليه من صعوبة مهمّة الكتابة للأطفال، فلولا خوف الأديب الكبير بيرو (Perrault) من خوض غمار هذا المجال لما خشي على اسمه من نقطة سوداء قد تلاحقه. ولقد كان جون دو لافونتين معاصرا له وقد تأثر بأعماله. (جلولي، المرجع نفسه). وفي القرن الثامن عشر، ومع ظهور جون جاك روسو (Jean Jaques Rousseau) (1712 - 1778) وكتابه (Emil) سنة 1762م قفز أدب الطفل قفزته النوعية، ومردّ ذلك أفكار روسو الجديدة التي تدعو إلى تفهم عقلية الطفل ومنحه حرية أكبر، مناديا باحترام

ميولاته ومنحه ظروفا تسهم في تطور مدركاته، وفي هذا خروج عن العقلية التقليدية وطريقة التربية القديمة (المرجع نفسه: 14).

أما في إنجلترا فقد كان يغلب على أدب الطفل الوازع الديني ممزوجا بالنصح والإرشاد، مصحوبا بالترغيب والترهيب، معتمدا على إيقاظ العقل، مهتما بإثارة الاحتفاء بالعلم. وبقي الوضع على حاله إلى أن ترجم روبرت سامبر (Robert Samber) عن الفرنسية حكايات ماما الإوزة عام 1719م (المرجع نفسه: 15).

وتُعدّ الدانمرك من الدول المتقدمة جدا في ميدان أدب الأطفال، حيث إن لها فيه رصيدا مزدهرا يتربع على مكانة ذات شأن بين بقية الآداب الأخرى، ولا أدلّ على ذلك من كون رائد أدب الأطفال في أوروبا كلها دانمركي، وهو Hans Christian Anderson (هانس كريستيان أندرسن) (1805 - 1875) الذي كتب أشهر قصص يعرفها العرب والغرب على السواء، وتحتل مكانة كبيرة على شاشة التلفزيون، بل لطالما حرّكت ريشة الرسامين وتردّدت على ألسنة الأطفال وحتى الكبار، وتعدّى الأمر ذلك حتى صارت أمرا يستدل به على الثقافة، إذ تحولت إلى موروث عالمي وملكية لكل براعم الدنيا مثل "ملكة الجليد" و"البنت الصغيرة بائعة الثقاب" و"البطة القبيحة" و"ثياب الإمبراطور الجديد" (المرجع نفسه: 18-19). وكان أندرسن (Anderson) قد كتب سنة 1837م كتابا بعنوان "كتاب مصور دون صور" استوحاه من ألف ليلة وليلة، كما كانت قصته "الحقيبة الطائرة" من وحي البساط السحري الطائر (عبد الحميد، 2005: 140). والملاحظ في كلّ مرّة أنّ كتب الشرق هذه يتكرر ذكرها وحضورها كأصل أو ملهم لإبداعات الغرب.

لقد كان للأدب الإنجليزي أثر كبير على الأدب الأمريكي، ولكنها - أمريكا - سرعان ما قوي ساعدها حتى صارت أقوى الدول في ذلك، ولعلّ إيمانها بالقوة متأصل فيها، حيث إنها آثرت أن تكون بداياتها حكايات عن القوة والبطولة، وفي هذا إشارة إلى العقلية والثقافة السائدة وتأثيرها في الكاتب والمتلقي ونوع الكتابة ذاته. ومن الذين كتبوا بول بنيان (Paul Bunyan) وت.س.إليوت (T.S.Eliot) الذي كتب قصصا شعريا للأطفال. وفي أواخر الثمانينيات أصبحت أمريكا تحتلّ مرتبة الصدارة في إنتاج أدب الطفل في العالم بحوالي ثمانية آلاف ناشر (جلولي، 2003: 19-20).

2. 3 طرائق ترجمة الشعر

كثيرة هي النظريات التي أثارت إشكالية الترجمة عموما، وكبيرة هي المكانة التي احتلتها ترجمة الشعر ضمن هذه النظريات. ويعود سبب ذلك إلى طبيعة الشعر الذي - كما رأينا منذ حين - لا يكاد يكون له تعريف واحد واضح ثابت وقارّ. هذا التشعب ليس على مستوى واحد فحسب، بل يتوزع مابين الشكل والمضمون، فالشعر كمنتج ضمن اللغة نفسها قد لا يتفق شخصان في النظر إليه، فقد يراه الواحد إبداعا كما قد يراه الآخر عملية صناعة، وقد يميل الفرد فيه إلى الإيقاع والقافية، في حين قد ينزع الثاني إلى الحرية تعبيرا وشكلا، كما أنّ الذي كان مستساغا منذ زمن بعيد قد يكون ذوقه ولّى وطوت عليه السنون صفحتها بحيث لا يدرك منه قارئ اليوم - مثلا - غير ثقل الروح وجفاف التعبير. هذه القضايا الشائكة تستخرج من الشعر ضمن لغته الأم فكيف به إذا أثير الكلام عنه على مستوى لغتين متباينتين؟ هذا ما دفع بي أن أحكم أوّل الأمر بالعسر العصيب لهذا المحور من الجدال والذي يبرّر كثرة البلبلات في حقه.

ولأنّ الشعر أو القصيدة عموما شكل ومعنى فإني سأتكلم عن ترجمة الشعر من خلال استخدام مذهبين أحدهما يصبّ اهتمامه على شكل النص بالدرجة الأولى والآخر يقدّم معناه على شكله، وسيكون ذلك بتطبيق آراء كل من الاتجاهين حول الترجمة عموما على ترجمة الشعر بوجه الخصوص، وذلك باعتبار الشعر نصا ذو جسم وروح. وهذان الاتجاهان أحدهما يولي للمعنى النصيب الأوفر والآخر يلحق بقالب الشكل الأهمية الكبرى، فأما الاهتمام بشكل النص فإنه يعني تفكيكه - النص الأصلي - بغية الوصول إلى نص مشابه للأصل في جميع خصائصه، وأما التركيز على المعنى فإنه يهدف إلى إنتاج نصّ يحوي المعنى نفسه المبثوث في النص الأصليّ، والاهتمام يكون في هذه الحال مكثفا حول النص الهدف. ويمكنني القول باختصار إني سأنظر إلى الشعر من زاويتيه وأطبق الآراء التي يتبناها كلّ من المهتمين بالمعنى والمهتمين بالشكل في الترجمة - بشكل عام - على ترجمته.

2. 3. 1 أنصـــار المعنـــى

تنظمّ تحت جنح هؤلاء مجموعة من الاتجاهات الترجمية. ويمكن اختصار مبدئها في كونها تسعى لخلق نصّ يحمل المعنى الأصليّ دون أن تولي اعتبارا كبيرا للقالب الذي صيغ فيه ذلك النصّ. ومن المنتمين لهذا الاتجاه المدرسة التأويلية (Interprétative) التي من روّادها دانيكا سيليسكوفيتش (Seleskovitch) وماريان ليدرار (Lederer) وهي مدرسة تهتمّ في الأصل بدراسة الترجمة الشفوية ضمن المؤتمرات، ومن خلال ملاحظة هذه العملية حاول أصحابها إيجاد تعريف لترجمة النصوص؛ ذاك أن المترجم والمترجم الشفوي - في نظرهم - لهما الهدف نفسه ألا وهو إيصال المعلومة (Seleskovitch & Lederer, 2001: 10) ولهذا السبب نجدها - المدرسة التأويلية -

تحصر عملية الترجمة في سيرورة من نوع خاص، بحيث يجمع المترجم أفكار النصّ - بعد استيعابها - في ذهنه، ثم يعيد بناءها من جديد بما ترسّب من معان ينقلها للقارئ دون حيف أو تحريف، بحيث لا يزيد ولا ينقص ولا يشوه، باعتبار المعنى الهدف الأسمى للعملية الاتصالية.

وترى ليدرار (Lederer, 2002: 18) أنّ المترجم يستخدم إحدى الطريقتين: فإما أن ينقل من لغة لأخرى باستخدام مقابلات تركيبية ومفرداتية موجودة في اللغتين، أو أنه يرسم صورة كاملة عن الحالة في ذهنه، ثم عندما يجد معنى النصّ يعبّر عنه بالتكافؤ (l'équivalence). ثم تستدرك فتعترف أنّ التطبيق يقتضي منه الجمع بين الاثنين في الحقيقة، أي إنه يقوم برسم الصورة العامّة للمعنى في ذهنه وصياغتها ضمن قوالب لغوية، فاللغة ما هي إلاّ أداة ناقلة ووسيلة في يد المترجم لا دخل لها في المعنى إطلاقا، وهذا الأخير ناتج من السياق الاتصالي الذي يمنحه معنى، إذ "مثلما أن الكلمات المأخوذة بمعزل ليس لها سوى دلالات افتراضية، فإن الجمل المفصولة عن سياقها ليس لها سوى معان إفتراضية" (Seleskovitch & Lederer, *Op.Cit.*, 17). لو قمنا بتطبيق هذا الرأي على ترجمة الشعر لن يكون الناتج النهائيّ سوى نصّ يحمل أفكار القصيدة الأصلية دون الاكتراث بشكلها باعتبار المعاني التي تحويها القصيدة هي الهدف الأسمى من ترجمتها.

أما نيدا (Nida) - وهو من التيار السوسيولساني - فإنه يولي العادات الاجتماعية والثقافية أهمية كبرى في الترجمة باعتبارها المحدّد الرئيس للمعنى وبالتالي للمكافئ الذي يترجم به هذا المعنى الأصليّ في اللغة الهدف. فالترجمة في نظره (Vegliane, 1996: 39-40) "تتمثل في إعادة إنتاج رسالة اللغة المصدر في اللغة المستقبلة بواسطة المكافئ

الأقرب والأكثر طبيعية، أولا فيما يتعلق بالمعنى، ثم فيما يتعلق بالأسلوب"، ومعنى ذلك أن الترجمة هي نقل للرسالة الأصلية بما يناسبها من معان وأفكار في اللغة الهدف، أي إنها "أقلمة" لها - إن جاز التعبير - مع بيئة المتلقي الثقافية بإخضاعها إلى طرق تعبيره، حيث إن الظواهر الثقافية هي التي تمنح للكلمات معناها لأنه لكل بيئة طريقتها في التعبير، فنجده يقول (شريم، 1982: 104): "لا نستطيع فهم الكلمات فهما صحيحا، إذا ما فصلناها عن الظواهر الثقافية المحددة التي ترمز إليها". ويركّز نيدا وتابر (Nida & Taber) على وظائف ثلاث على المترجم مراعاتها في عمله وهي: الوظيفة الإعلامية (informative function)، والوظيفة التعبيرية (expressive function)، والوظيفة الإلزامية (imperative function) (بوكروح، 2008: 48-49). فالوظيفة الإعلامية (الإبلاغية) تقتضي جعل النص المترجم مفهوما لدى قارئه، بحيث يغيّر المترجم الألفاظ الدخيلة التي تواجه القارئ ويعبّر عنها بمفاهيم تنتمي إلى ثقافة المتلقي، كمثل تعويض Jésus بعيسى، أو David بداود، بهدف خلق التأثير والاستجابة لدى القارئ. أما الوظيفة التعبيرية فتقتضي أنه إن كان للنصّ الأصليّ إيقاع خاص أو مظهر شعريّ وجب على النصّ المترجم احتواء الإيقاع نفسه، وإلا أخفق الفعل الترجميّ في تحقيق هدفه. في حين أنّ فحوى الوظيفة الإلزامية هي تكييف النصّ المترجم مع الواقع السوسيوثقافي المعاصر لكل قارئ، لأن النصوص الدينية تتضمن مبادئ إلهية لهداية البشر، وهذا الهدف يقتضي لا مجرد الفهم لرسالة الرسل فحسب، بل وتطبيق تعاليمها (المرجع نفسه).

وبالنظر إلى هذا الكلام نلاحظ نيدا (Nida) يركز على نقطة التأثير على القارئ ولذلك فإنه يفضل التغيير في النص لإحداث هذه الغاية. ولهذا السبب بالذات نراه يورد قضية الوظيفة

التعبيرية التي تقضي باحترام المظهر الشعري للنص 'الشعري مثلا' وما هذا التركيز على الحفاظ على المظهر ذاته إلا خدمة لعملية التأثير التي يضعها نصب عينيه، وذلك أنّ جانب المظهر والإيقاع له في عملية التأثير على المتلقي نصيبا؛ وهذا لا يعني البتة أنه يقرّ بأسبقية الشكل، وفي القول الموالي دليل على ما شرحت: "أما في الشعر فمن الواضح أنّ هناك تركيز انتباه على العناصر الشكلية أكبر من ذلك التركيز الذي نلمسه اعتياديا في النثر. وهذا لا يعني ضرورة التضحية بالمحتوى عند ترجمة قصيدة، بل يعني أن المحتوى يتقلص بالضرورة في قوالب شكلية معينة" (نيدا، 1986: 305). فمن هذا القول نلمس نزوح نيدا (Nida) إلى تقديس المعنى رغم كونه لا ينكر على الشعر أهمية شكله في الترجمة خصوصا وأن للشكل جانب تأثيريّ على المتلقي وللأثر عنده مكانة قصوى، وللنظر إلى قوله (المرجع نفسه، 313):

> "ولا بد من الاعتراف أن هناك مشاكل خاصة جدا تنشأ في ترجمة الشعر، لأن صيغة التعبير (الإيقاع والتفعيلة والسجع وغير ذلك) تعتبر أمرا جوهريا في إيصال روح الرسالة إلى المستمع. ولكن جميع عملية الترجمة، سواء ترجمة الشعر أو النثر يجب أن تعني (خطأ إملائي) أيضا باستجابة التلقي، ومن هنا يعتبر الغرض الأقصى، في ضوء ما يتركه من أثر على مستمعيه المقصورين، عاملا أساسيا في أي تقييم يجري للتراجم."

من خلال هذا القول نستشفّ أنه وإنْ كان يطالب بترجمة شكل الشعر باعتباره مهمّا في نقل المعنى فإنّ ذلك لا يعني بتاتا إهمال جانب التلقي والاستجابة، والقول التالي (المرجع نفسه، 317) يوضح جليا موقف نيدا (Nida) من ترجمة الشعر:

> إن التمسك بالمحتوى، دون اعتبار الشكل، يفضي عادة إلى إنتاج عمل مستو معتدل الجودة ولكنه لا يملك أي شيء من تألق وسحر النص الأصلي. ومن جانب آخر يمكن أن تولّد التضحية بالمعنى من أجل استخراج الأسلوب صورة مطبوعة فقط تفشل في إيصال الرسالة. ولكن الشكل يمكن أن يغير بشكل أكثر جذرية من تغيير المحتوى ويظل في نفس الوقت مكافئا في تأثيره على المتلقي إلى حد كبير. وطبقا لذلك، يجب أن يكون للتطابق في المعنى أولوية تسبق التطابق في الأسلوب.

حينما يتدرج قارئ هاته السطور متنقلا من كلمة إلى التي تجاورها يعتقد أن نيدا (Nida) سيتخذ حلا وسطا، حيث إنه يبدأ بامتداحه للتمسك بالمعنى ثم ينفي عن نص يتم فيه تجاهل الأسلوب والشكل حلة الجمالية، ثم ينتقل إلى المعنى فيجعل من التضحية به تحنيطا للنص الذي يغدو مجرد نسخة 'مطبوعة'، ولكنه هذه المرة يقدح في هذا العمل ليسربله بثوب الفشل لأنه يعجز عن نقل الرسالة. ولكن النتيجة الأخيرة تنحاز بدل التوسط، فيحيد نيدا (Nida) إلى المحتوى مضحيا بالأسلوب في سبيل إيصال الرسالة وإن كان له تأثير على المتلقي، وعليه فإن المعنى أولى عند ترجمة الشعر من الشكل.

وما يميز هذا الاتجاه هو النزوع إلى الوظيفة التواصلية للترجمة، فإذا قلنا بذلك، نعترف ساعتها أن الترجمة ما هي في الحقيقة سوى نقل للمعنى باعتبار أنّ الغاية القصوى للعملية التواصلية هي إيصال المعنى المراد إحداثه ما بين الأفراد. والتواصل في ذاته يتطلب وجود مرسل ومستقبل ورسالة وقناة. وما يمكن أن يفهم من التيار المعنوي - إن جاز التعبير - هو أنّ الرسالة التي يتناقلها كلّ من المرسل والمستقبل فيما بينهما إنما هي بيت القصيد. حينئذ يصبح المترجم - باعتباره قناة التواصل - المسؤول الرئيس عن نقل فحوى تلك الرسالة، وبهذا يصبح هو بؤرة الاهتمام التي ترتكز عليها عملية النقل. وهنا يبرز تفسير كون الدراسات التأويلية والسوسيولسانية تولي أهمية كبرى للمترجم والنصّ الهدف وحتى المتلقي الذي تسعى إلى إيصال ثقافة أخرى إلى ثقافته وتقاليده وبيئته هو.

وعموما وبتطبيق آراء هذا التيار (المركّز على النص الهدف)على ترجمة الشعر تصبح ترجمة قصيدة ما هي إلا البحث عن نقل المعنى والتنقيب عما تحتويه من أفكار لنقلها إلى القارئ. فإذا كان الشعر أو القصيدة عبارة عن جانبين لا ينفصلان هما الشكل والمعنى؛

فإن أصحاب هذا الاتجاه يلهثون حثيثا وراء الأغراض الحقيقية للقصيدة وكل ما تحتويه داخلها، إذ هم أشبه ما يكون بالغوّاص يخترق لجج البحر ليصيد صدفاته، ولا يهمّه منه سوى ذلك وإنْ كان للبحر جمال غير ذاك الجمال، فهُم لا يشوّشون على القارئ ولا على المترجم بجانب المبنى - وإن كانوا لا يهملونه - لأنه عنصر يلي المعنى مرتبة.

2. 3. 2 أنـــصـــار المبنـــى

جاء في كتاب مبادئ الترجمة (Aziz & Lataiwish, 1999-2000: 86) :

> بالإضافة إلى مشكلة المعنى في التكافؤ، هناك مشكلة الشكل. ففي بعض النصوص كالشعر والأنواع الأدبية الأخرى، يكون للشكل أسبقية على المحتوى. فشكل القصيدة له من الأهمية ما للمحتوى منها؛ وأحيانا يفوقها أهمية. في بعض النصوص يكون الشكل جزءا من المعنى، ويجب أن يترجم إلى اللغة الهدف بطريقة أو بأخرى.

في هذا القول تبدو قضية شكل القصيدة وضرورة ترجمته بوضوح، فأنصار المبنى يقبلون إقبالا شديدا على القالب الشعري، وهم يقدمونه لما له عندهم من حظوة واعتبار. فالشاعر ما كان ليجهد نفسه في صياغة كلامه على تلك الشاكلة وبذلك النمط لو لم يكن لذلك معنى معينا، ووظيفة محددة، بل وسطوة على القارئ في أحيان كثيرة. يقول محمد عناني (2000: 146-147):

> وعندما يتصدى المترجم لترجمة قصيدة غنائية من الانجليزية إلى العربية مثلا، فهو يضع في اعتباره كل هذه الخصائص، ويحاول أن يبرزها إلى جانب المعاني والألفاظ، لأن معنى الألفاظ لا يمكن أن يكون مساويا للقصيدة، وإلا فما ضرورة أن يعبر الشاعر عن نفسه شعرا بدلا من كتابة النثر في صورة من الصور؟ وهذا مبدأ [...] ينبغي أن يضعه المترجم نصب عينيه.
>
> وما دامت هذه الصفات تمثل جانبا كبيرا من "معنى" القصيدة، وهو ما نسميه "المعنى الشعري" للعمل الأدبي - تمييزا له عن المعنى النثري أو معنى الألفاظ في ذاتها - فلا بد أن تتمتع بالأولوية في الترجمة بحيث يخرج المترجم (الذي لا بد أن يكون قادرا على نظم الشعر هنا، بل

وأن يتمتع بحس فني مرهف) أقول بحيث يخرج المترجم مثيلا للقصيدة التي يترجمها بلغة الضاد - قصيدة تجمع خصائص العمل الأصلي أو معظمها، وأهمها كما قلت الوزن والقافية والمعاني والصور.

وعليه، يتحوّل إهدار المبنى جرما في حقّ الشاعر والقارئ معا، لأنه يضيّع على الأول مجهوده ومراده، وعلى الثاني متعته وإعجابه. ويعدّ ميشونيك (Meschonnic) على رأس قائمة المحدثين المنادين بالحفاظ على شكل الشعر، معتبرا أنّ المترجم مبدع فنان لكون الترجمة فنا - حسب رأيه - لأنها نتاج المفكرين الكبار الذين يعدّون في نظره فناني فكر (Meschonnic, 1999: 18)، وهي وسيلة لنقل الأدب وإطلاع القارئ عليه. هذا الرأي يقاسمه إياه أنطوان بارمان (Antoine Bermane) الذي يشكل معه ثنائيا شهيرا، له في هذا المجال باع طويل. وهذا الأخير يرى أنّ ترجمة الأعمال يجب أن تكون أمينة لأصلها، وهو ما يعني بالضرورة الأمانة للنسيج الأصل، والأمانة تلك لا تحوي أية حرفية مبدئية، وتقبل ألف شكل دقيق من أشكال التغيير (Bermane, 1991: 14).

أستخلص من هذا الكلام أنّ دعوته للحفاظ على شكل النص الأصل ليست تعصبا أعمى لمجرّد تكرار الحروف الأصلية، بل إنه إعادة إنتاج جديد لنصّ ما بما يحويه من معان وبما يثيره من أفكار. فترجمة المثل على سبيل المثال تتطلب حرفية، لا مجرّد "كلمة بكلمة"، فهي أيضا نقل لإيقاعه وطوله وقصره...إلخ، حيث إن "المثل شكل" على حد تعبير بارمان (*ibid.*). فإذا أسقطنا هذا الكلام على الشعر وجدناه يناسبه تماما، إذ إنّ الشعر كالمثل شكل، بل شكل الشعر أوضح من شكل المثل وأكثر بروزا.

ويقترح بارمان (المرجع نفسه: 54-61) مجموعة اتجاهات مشوهة في الترجمة (les tendances déformantes) وهي عمليات إذا وقع فيها المترجم أفسدت الترجمة

أهمها: التوضيح (la clarification) فالنص الأصليّ قد يحتوي على ما هو ضمنيّ وهذا العنصر المتضمَن لا يجب أن يوضّح عند الترجمة بما أنّ النصّ الأصليّ قد أخفاه. كما يذكر عنصر الإطالة (l'allongement) وهي أمر لا جدوى منه، حيث لا تضيف الإضافة شيئا، بل إنها تزيد من كثافة النص دون معانيه، كما أنها تؤثر في إيقاع النص. ضف إلى ذلك الارتقاء (l'ennoblissement) وهو الارتقاء بالنصّ إلى درجة يربو فيها عن النصّ الأصليّ جمالا، فهو إعادة كتابة النص الجديد انطلاقا من وعلى حساب النص القديم الأصليّ، أو النزول بلغته إلى العامية تقريبا له من القارئ، أو العبث بالأسلوب تخفيفا لثقله. ثم تدمير الإيقاعات (la destruction des rythmes) وذلك من خلال تزويق النص وتقطيع جمله بطريقة مفتعلة، كالتلاعب بعلامات الوقف والترقيم، وإضافة الفواصل بكثرة مما يفسد إيقاعه.
هذا والإفقار الكيفي (l'appauvrissement qualitatif) والذي يعني تعويض كلمات وعبارات وصيغ الأصل بأخرى لا تحمل الغنى نفسه، لا في وقعها ولا في دلالتها.

هذه التشويهات التي ذكرت ليست هي الوحيدة التي ذكرها بارمان، ولكني انتقيت منها ما رأيت أنّ له علاقة مباشرة بالشعر، فهذا الأخير صنعة خاصة ومعان مورّاة، ولذلك كان التوضيح مشوها لترجمته، وكذلك الإطالة، إذ الشاعر يكثف التعابير بمعنى معين وكلّ إطالة تحدث الملل في نفس القارئ وتبعث الضجر من نص القصيدة وتجعله أقرب ما يكون إلى النثر. أما الارتقاء فمن شأنه أن يفسد على الشاعر غرضه من نصه، فمن الشعراء من يختار عامدا أسلوبا جزلا غامضا ضاربا في الرقي، ومنهم من يختار أسلوبا عاديا، ولكلّ غرضه من ذلك، وليس من حق المترجم التدخل في لغة النص بإنزال اللغة القوية إلى متناول الجمهور أو تبسيطها إلى دارجته، وإلا تحولت الترجمة إلى سطو وتدخل في ممتلكات الغير.

وأما تدمير الإيقاعات فإنه أمر في غاية الأهمية، فالشاعر يختار فواصلـه ومواطن توقفه، ويستعمل النقاط الثلاثة لإيصال نوع القراءة الذي يريد للقارئ بحيث يحيله على أماكن التوقف والمواصلة، وذلك لخلق معنى معيّن أو أثر نفسيّ محدّد هو يريده، فإنْ حدث وتدخل المترجم بفواصله هو؛ حدث الهدْم وانهال بناء القصيدة وإيقاعها معه. وأخيرا الإفقار الكيفي، وهو ما ينزل بالأسلوب أو ينقص من قوة الصورة التي أرادها الشاعر، أو هو ما يُحدث التكرار في النص الأصليّ أحيانا حيث يعوّض بكلمة واحدة كلمات عديدة، فيشكّ القارئ في أسلوب الشاعر في حين أنه خطأ المترجم.

وتعدّ قضية شكل الشعر عويصة شائكة، ذاك أنها تشمل إضافة إلى القالب العام الوزن والإيقاع والقافية، وكلها أمور دقيقة متداخلة تسهم في زيادة صعوبة ترجمة الشعر، فميشونيك (Meschonnic) (Broda, nd: 81) يرى أنه: "بالنسبة للشعرية، تعدّ الترجمة السيئة هي تلك الترجمة التي تعوّض الشعرية (شعرية النص) بغيابها [...] وجيدة هي الترجمة التي تخترع حيال شعريّة النصّ شعريتها الخاصة" وهو ما يعني أن المترجم الجيد يكون مبدعا بحيث يخلق في نصه الجديد شعرية تضاهي تلك التي يشمل عليها النص القديم، وإلا كانت الترجمة سيئة. كما يعتبر أن الشكل له معناه الذي يترجَم، فيقول في ذلك: "من شكل المعنى في لغة ما، نمرّ إلى شكل المعنى في لغـة أخرى" (Meschonnic, *Op. Cit.*, 84) وما شكل المعنى ذلك إلا القالب الذي كُتب النص في حلته بكل ما يحويه من نغم وإيقاع وقواف إضافة إلى شكل النظم في حد ذاته. ولقد اكتفى ميشونيك (Meschonnic) بتشويهين اثنين وهما: الارتقاء (l'ennoblissement) والإطالة (l'allongement)، فهو يعتبر الارتقاء يصل بالمترجم إلى إضفاء بعد غنائي مبالغ فيه (surlyrique) على القصيدة. وأمّا الإطالة

الناتجة عن الإيضاح (explication) عادة فإنها تضعف من الخاصية الشعرية للنص لأنها تحطم الإيقاع (بوكروح، المرجع السابق: 74).

من خلال ما سبق ندرك أن المنتمين لهذا التيار ينطلقون من النص الأصل، فيدرسونه دراسة عميقة، ويفككونه تفكيكا دقيقا بغرض الوصول إلى ترجمة مماثلة لهذا المنتج الذي يلحقون إليه نوعا من "القداسة". بيد أنهم وإن كانوا يصرّون على ضرورة ترجمة الشكل فإن ذلك لا يعني إطلاقا أنهم يرمون بجانب المعنى ويهملونه؛ ففي كلّ مرّة يتحدّث فيها ميشونيك (Meschonnic) مثلا عن تعريف الترجمة نجده يدخل ذلك الجانب - جانب المعنى - أيضا، فهو القائل بخصوص الأمانة أنّ: "أمانة المترجم هي أولا أمانته تجاه كل من الشكل والمعنى" (Meschonnic, *Op. Cit.*, 89).

ويظلّ الكثير من المترجمين ينادون بضرورة إعادة الخلق، ومن هؤلاء (Efim Ethind) الذي يعتبرها "عملية إعادة خلق كامل" (Samara, 2003: 306). وفي هذا الصدد ترى رانيا سمارا (*ibid.*, 315) أنّ: "واجب المترجم الخبير هو إعادة كتابة القصيدة، وإعادة خلقها بطريقة ما في لغة أخرى".

إن مسألة الحفاظ على الشكل قد صارت عند البعض تمثل وجها من أوجه الحفاظ على المعنى، يقول Vegliante (1996: 32-33):

> حقيقة، يصبح المترجم محمولا بقوة النص الأصلي، في أسلوب من يترجم له. وهذه هي الطريقة الوحيدة ليكون النص أمينا للمعنى؛ فبالعبارة الدقيقة، والبناء المتشابه، نصل إلى الولوج والانسياب داخل عبارات ومسالك نص الانطلاق. هذا هو المثل الأعلى لكل ترجمة، حيث إن شكل النص الأصل محفوظ بأكبر قدر ممكن، بطريقة لا تقل فيها الكلمات عن المحتوى، ولا تنقص من بريق نغمة الألفاظ.

ويمكن أن ينظر إلى طرائق ترجمة الشعر من جهة أخرى، ألا وهي التنازع ما بين ترجمته شعرا ونقله نثرا. ففي حين يصرّ البعض على ترجمة الشعر في شكله الذي وجد به أول مرة، متمسكين بهيكل القصيدة، يرى البقية أنّ الشعر قد يترجم نثرا بأية وسيلة وبأي ثمن، حتى ولو فقدت الكثير على حساب الشكل طبعا. ومثال ذلك مادام داسييه (Mme Dacier) التي ترجمت الشعر نثرا قائلة إن: "الشعراء الذين يترجم لهم شعرا لا يصبحون شعراء، والنثر وحده بإمكانه أن يتتبع أفكار الشاعر، ويحفظ جمال صوره، وأن يقول كل ما يقول" (Meschonnic, *Op. Cit*., 44).

ويمكن أن أختتم هذا العنصر بما نقله عناني (المرجع السابق: 147) عن دريدان الذي لخص مذاهب الترجمة الأدبية إلى ثلاث حيث قال:

> ويفرد دريدان (أبو النقد الانجليزي في رأي الدكتور صمويل جونسون) بين ثلاثة مذاهب في الترجمة الأدبية في هذا الصدد: الأول هو النقل الحرفي للألفاظ في سياقها الأصلي، ويسميه métaphrase، أي الترجمة الحرفية. والثاني هو نقل المعاني فحسب، بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات في العبارة، وما لهذا من دلالات، وهذا ما يسميه paraphrase. والثالث هو إعادة سبك العبارات، بل القصيدة كلها إذا اقتضى الأمر بحيث يستطيع تقديم المثيل أو البديل للعمل الأصلي باللغة المترجم إليها. وهو يطلق على هذا اصطلاح imitation أو المحاكاة، أي محاكاة الشاعر فيما فعل من وزن وقواف وصور ومعان. وهذا هو في رأيي أصلح المناهج للترجمة الأدبية.

هذا القول يوضح الطرق المختلفة التي قد ينتهجها المترجمون على اختلافهم عند تصديهم لترجمة منتوج أدبي، حيث تكون ترجماتهم إما ترجمة حرفية، وإما نقلا للمعاني (وهو ما يتفق وآراء الاتجاه التأويلي والسوسيولساني) وإما محاكاة للشاعر.

خـــاتمـــة

يمكن القول إجمالا إن الشعر يمثل بؤرة توتر ما بين الكلاسيكيين والرومانسيين، ما بين أولئك الذين يعدّونه بوحا بما تحويه الروح من أشجان، والذين يعدونه تمسّكا بما تحمله اللغة من جمال. بين مـن يعدّونه إلهاما، ومن يـرون فيه صنعة، وهو في النهاية ليس سـوى كلّ مـن ذلك كلّه. إنه تعبير عـن الذات بذات اللغة، وإبراز للجـمال بجـمال التعبير، وهو فوق ذلك إلهام وإبداع وحرفة وصناعة، وهو تعبير عن الشعور في حالة الشعور وفي حالات اللاشعور.

والشاعر وإن كتب للكبار فأجاد وأحسن مُطالب بأن ينظم للصغار فيتحف ويبدع، ذلك أنّ الطفـل ليس لعبة سهلة تلعب بها أيدي الكبار كلما كلّت، ولا هو علبة تحوي مخلفات المتساقطين على الأدب منهم. إنّ الطفل أذكى مما نتصوّر وأكثر حساسيّة مما نتوّقع؛ فعلى الذي يفكّر في مجابهة مثل هذا القارئ الفتيّ الذكيّ أن يضع في حسبانه كلّ تلك الأمور.

وأدب الطفل متغلغـل في القديم قدم روح الأسطورة والمغـامرة في الإنسان، ممتدّ مدّ سيره على البسيطة. ولقد كان للعرب من هذا الميدان نصيب، والفضل يعود لابن المقفع الذي ترجم عن الفارسيّة والهنديّة بما يتناسب واللغة العربيّة. وكانت ترجماته تلك، لا مجرّد منبع للعرب وحدهم، بل وللغـرب أيضـا. وبعـدما أمدّ العرب أوروبا بالقصص والخرافات، تحوّلوا إلى آخذ عنهم بسبب نكسات الاستعمار التي خلّفتهم عن الركب.

وعمليّة الأخذ تتمّ بالترجمة التي أسالت الحبر في مجال الشعر. وقد قسّمت الآراء فيها إلى قسمين: قسم يقدّم المعنى كالتأويليين والسوسيولسانيين، وقسـم يفضل المبنى ويلحق به مكانة عزيزة كالحرْفيين. فالتيار الأول يؤثر الوظيفة التواصليّة للترجمة، ويجعل من المعنى هدفه

الأول، في حين ينظر الثاني إلى الشعر على أنه صنعة خاصّة وضعت في قالب معيّن بهدف معيّن وأنّ لهذا القالب في نفسه معنى يجب أن يُنقل، ولهذا يثيرون قضية الخلق والإبداع عند المترجم ويصرّون على أن يكون مبدعا.

الفصـــل الثـــالـــث
الـجـــــزء التطبيـقـــــي

مـقـدمـة

3. 1 لمحة عن لافونتين وأسلوبه

3. 2 لمحـة عن شوقي وأسلوبه

3. 3 القصائد المدروسة

القصيدة الأولـى

القصيدة الثانيـــة

القصيـدة الثـالثـــة

القصيـدة الـرابعة

القصيدة الخامسة

القصيدة السادسة

القصيدة السابعـــة

القصيـدة الثامنـــة

خـــاتمـــة

مقــدمــة

سيكون هذا الفصل مخصصا لدراسة الترجمة التي قام بها شوقي لقصائد لافونتين (La Fontaine)، حيث سأدرس أوجه الشبه ونقاط الاختلاف الكائن بينهما، مركّزة على الجوانب الثقافية والدينية المبثوثة في ترجمة شوقي، كما سأحلل الدوافع التي كانت من وراء اقتباساته وتوظيفه للمظاهر الثقافية العربية والإسلامية مقترحةً في آخر المطاف ترجمتي للنص الأصلي في قالب شعريّ عموديّ، ولكني سأستهله بتقديم عامّ لشخص لافونتين (La Fontaine) ونظيره شوقي، معرّجة على أسلوب كل منهما وخصائصه.

1.3 لمحــة عــن لافــونتيــن وأسلـوبــه

ولد جون دو لافونتين (Jean De La fontaine) في الثامن من شهر جويلية عام واحد وعشرين وستمائة وألف، في شاطو تياري (Château-tierry)، المدينة الفرنسية (Jean De La Fontaine- wikipidia.htm). ولقد جاء في موسوعة شربل (1996: 385) عن لافونتين (La Fontaine) أنه:

> ينتمي إلى عائلة بورجوازية في الريف، عمل كمأمور على توزيع المياه [...] فاستطاع من معاشرة الصالونات حيث تتم قراءة أحدث الإنتاجات الفكرية والأدبية، فبدأ كتابة خرافاته ذات المغزى والتي تدور على ألسنة الحيوانات، وكان قد كتب على مثالها الكاتب الإغريقي إيزوب، والكاتب العربي ابن المقفع.

ولم يكن لافونتين (La Fontaine) قد كتب خرافاته في سن مبكرة فـ: "في الواحد والثلاثين من مارس سنة ثمانية وستين وستمائة وألف، كتب لافونتين (La Fontaine) كتابه الأول "Fables choisies". يحتوي هذا الديوان على مائة وأربعة وعشرين خرافة مقسمة إلى كتب [...] وكان عمره حينها سبعة وأربعون عاما" (Jean De La fontaine.htm).

ولقد كتبت الخرافات ما بين سنة ثمانية وستين وستّمائة وألف، وأربعة وتسعين وستمائة وألف (Jean De La Fontaine wikipidia.htm). وتمثل الخرافات مجموعة من القصص تشكل الحيوانات أبطالها الرئيسية، ويقول شربل (المرجع السابق): "ظهرت الكتابات في عدد من المجلدات على مدى أكثر من خمس وعشرين سنة وأهداها إلى شخصيات فرنسية معروفة. غلف نقده للمجتمع بالإشارة إلى الحيوانات وإلى الطبيعة عموما [...] بدلا من الإشارة إلى الأفراد وأنفسهم".

والخرافة جنس أدبي مختلف ذو طبيعة خاصة، ولقد ورد تعريفه (Les Fables De Lafontaine.htm) كما يلي:

> الخرافة حكاية صغيرة في شكل أبيات، تهدف إلى توضيح حكمة. وتأتي كلمة (Fable) من اللاتينية (Fabula) التي تعني قصة، حكاية...تستخدم الخرافات شخصيات رمزية لبعض المجموعات الاجتماعية في تلك الحقبة: حيوانات أو نباتات تعبر عن بعض المواقف. ويبالغ لافونتين دائما في أخطائها ليجعلها ساخرة بشكل أفضل. وتعد الحيوانات الشخصيات الرئيسية لخرافات لافونتين: الأسد، الثعلب، الذئب، اللقلق، النملة، الديك، الصرصور...

ويتميز أسلوب لافونتين (La Fontaine) بالجمال، إضافة إلى رونق الأسلوب الذي جعله متفردا. كما يتميز باستخدام اللغة الساخرة، والعبرة العميقة المؤثرة، والنقد اللاذع غير المباشر، مما جعله ذائع الصيت وجعل العديد من الكتاب والشعراء ينتهلون من أسلوبه الذي قيل عنه (*ibid.*):

> إن لافونتين راو رائع. وأسلوبه اللامتناهي السلاسة يستعير تعبيره من شتى الأحاسيس. أما مفرداته، فتعكس كل الغنى اللغوي الكلاسيكي، مستعيرا - عمدا - تعابيرا من لغة القرن السادس عشر [...] وهو يستعمل الأبيات الحرة، ويعدد الحوارات بين الشخصيات الرئيسية، وينثر خلال حكايته لمسات وصفية [...] ملبسا حيواناته زيا غريبا بأسماء وألقاب[...] وما يصنع تفرد الخرافات هو المرح الذي يتخلل العمل كله.

خرافات لافونتين (La Fontaine) هذه قد تأثر فيها بكتاب كليلة ودمنة، تقول الفيصل (1998: 79): "فلافونتين الذي استفاضت شهرته لدينا بعد ترجمة أحمد شوقي وعثمان جلال حكاياته شعرا، قرأ (كليلة ودمنة) بعد ترجمتها من الفارسية إلى الفرنسية وقبل تأليفه حكاياته".

وتتميز قصائد لافونتين (La Fontaine) بعبرتها النهائية، حيث إنها مهمة جدا بالنسبة له، وهذه العبر:"هي حقيقة عالمية أو نصيحة يمليها الضمير الواعي. ويمكنها أن تتموضع في بداية الخرافة أو نهايتها" (*ibid.*). ولقد كتب لافونتين (La Fontaine) دروسه هذه عن قصد، كما آثر أن يلبسها ثوب الحكاية عن عمد، فلقد قال في مقدمة خرافاته (1934: 11):

> كان أفلاطون يتمنى أن يرضع الأطفال أمثال الأساطير مع اللبن فكان يوصي مرضعاتهم بأن يلقّنهم إياها إذ لا يليق بالإنسان أن يبادر إلى معالجة الحكمة والفضائل ولو قبل أوانها إنه لأحسن أن نسعى إلى إصلاح عاداتنا ما دام الخير والشر عندنا سواء من أن نهذبها حين يؤول بنا الأمر إلى تهذيبها فأي طريقة إذا أنفع لهذا من الأمثال.

هذا دليل واضح على أنه وإن كان يخفي أغراضا سياسية خلف كتاباته التي تصلح للكبار فإنّه أراد بها الصغار أيضا وبدرجة كبيرة لأنها تصلح لتربيتهم كما تصلح لنصح الراشدين، وهو متفق في هذه الخصوصية مع شوقي كما سنرى معا حين يكون أوان الكلام عنه.

إن الحكمة النهائية لخرافات لافونتين (La Fontaine) قد ظهرت في آخر أعماله في صورة دعوة واضحة صريحة لكل الأنام، دون قناع أو لثام، جاء في موقع (Jean De Lafontaine.htm, *Op. Cit.*):

> وآخر خرافاته " Le juge, l'hospitalier, et le solitaire" لا تنتهي بحكمة بل بنوع من الدعوة لجميع الناس وخصوصا إلى كبار العالم:
>
> Magistrats, Princes et Ministres,
> Vous que doivent troubler mille accidents sinistres,
> Que le Malheur abat, que le bonheur corrompt,

Vous ne vous voyez point, vous ne voyez personne.

يا لها من جملـة خارقـة تعبر لكبراء العالم أن قوتهم، ثروتهم، وحتى سعادتهم تدفعهم إلى الهلاك.

وماذا عن الأبيات الأخيرة؟:

Cette leçon sera la fin de cette ouvrage:
Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir!
Je la présente aux Rois, je la propose aux sages:
Par où saurais-je mieux finir?

هذه الحكمة البالغة التي أنهـى بهـا أعماله كانت جوهرة وضعها نقطة للنهاية، وكأنه آثر ألا يرحل دون أن يدع بصمته الخاصة الرائعـة إلـى أبعد الحدود، أو كأنه عاش كريم الفكر سخي الحكمة، فكان الوداع بهاته الشاكلة التي خلدت اسمه في دنيانا وقد كان شهيرا ذائعا في دنياه.

غادرت روح لافونتين (La Fontaine) جسده في الثالث عشر من شهر أفريل سنة خمسة وستين وستمائة وألف في باريس (Jean De La Fontaine-wikipidia.htm).

3. 2 لمحــة عـن شـــوقـــي وأسلـوبـــه

هـو: "أحمد شوقـي بن علي شوقي بن أحمد شوقي" (www.egyptsons.com)، ولد "سنة ثمانية وستين وثمانمائة وألف فـي القاهرة، من أسـرة غنية موسـرة كـان محمد علي باشا الكبير قد أتى بها إلى مصر ليكون أفرادها عونا له في حكم مصر [...] في الثلث الأول من الـقرن التاسع عشـر" (شوقي، 1996: 5). والغـريـب أنه قد تملك زمام اللغة العـربيـة على أصـوله غير العربية، إذ: "أبوه كردي، وأمه تركية، وجدته لأبيه شركسية، وجدته لأمه يونانية، وكانت تعمل في قصر الخديوي إسماعيل" (www.ho.com.sa).

ولما كان نابغـة فـي العلم، قريبا من الخديوي، بعثه هذا الأخيـر إلى فـرنسا ليتم بها دراسة الحقوق، سنة سبعـة وثمانين ثمانمائة وألـف (الأبياري، 1995: 417). ولقد اتجه إلى الحكاية على لسان الحيـوانات منذ كان يدرس في فرنسا (www. RUOWAA.com). ولقد كتب حكاياته تلك ما بين اثنين وتسعين وثمانمائة وألـف وثلاثة وتسعين وثمانمائة وألف، وقد تم جمعهـا في ديوان "منتخبات من شعـر شـوقـي فـي الحيـوان" ، وهي تفوق الخمسين حكاية (www.ho.com.sa). ويقول جابر عصفور(http://www.ndp.org.eg):

> هنـاك شوقـي القديم الذي أفنى شعره في تقليد القدماء ومحاولة التفوق عليهم، [...] وهناك شوقي المجدد الذي يحاول أن يفيد من الشعر التاريخي الذي هداه إليه الشـاعـر الفـرنسـي الرومانسـي فكتـور هوجو في ديوانه أحاديث القرون، [...] وهنـاك لافونتيـن الشـاعـر الفرنسي الذي تعلم منـه شـوقـي كيفيـة كتـابـة أمثولات شعرية للأطفال.

ولم يكن شوقي قد تأثر بلافونتين (La Fontaine) فحسب، بل إنه تـرجـم له حكاياته، فلقد جاء في بحث شبلول (www.ho.com.sa):

> ويقول د. أنس دواد: "لـم يـدر لافـونـتـين أن أعظم شعراء العربية - صاحبة تراث كليلة ودمنة - سوف يفتتـن بحكاياتـه منـذ بواكيـر حياتــه، وسوف يكون ضمن مشــروعاته الإبداعيــة، أن يعيد صياغة هذه الحكاية شعرا عربيا [...] وأن يبدأ بها في الأدب العربي أولى صفحات أدب الأطفال في الشعر الحديث.

ويـتميز أسلوب شوقي بإغراقـه في العـربـية القديمة، كما يطغى عليه جانب البيئة العربية والإسلامية. ويفسر المطيري (www.ROUAA.com) سبب ذلك بقوله:

> وكان شوقي مثقفا ثقافة متنوعة الجوانب، فقد انكب على قراءة الشعر العربي فـي عصـور ازدهـاره، وصحب كبـار شعـرائه، وأدام النظـر فـي كتـب اللغـة والأدب، وكان ذا حافظة لاقطة [...] حتى قيـل أنــه كان يحفظ أبوابا كاملة من بعض المعاجم، وكان مغرما بالتاريخ يشهد على ذلك قصائده التي لا تخلو من إشارات تاريخية لا يعرفها إلا المتعمقون في دراسة التاريخ.

ولقد شُهد لشوقي بسعة الثقافة، وغاية الإتقان اللغوي، حتى غدا شبيها أو مضاهيا للأدباء القدامى المتحكمين باللغة. يقول الأبياري (المرجع السابق: 510): "ويكاد شاعرنا شوقي يلحق بشعرائنا الأوائل غزارة مادة، وغزارة أخيلة، وغزارة معان، هذا لأن معجمه اللغوي كان يعدل معاجمهم، أو يقارب أن يعدلها".

وكما شعر لافونتين (La Fontaine) ، تميز شعر شوقي بالحكمة التي يعدد عطية (www.egyptsons.com) مصادرها في كونه أخذ عن السابقين واستفاد من المطالعة، هذا وانتهاله من تجاربه الحياتية الطويلة خاصة وأنه كان يجوب أوروبا وقضى بإسبانيا مدة نفيه، بالإضافة إلى مخالطته لمختلف الطبقات الاجتماعية. هذا وقد تأثر شوقي بمدرسة البارودي الشعرية المتميزة بفصاحة الأسلوب، فجاء شعره خاليا من كل حشو أو غريب، جميلا، رائعا، بديعا، ولعل ذلك كله عائد إلى سعة ثقافته وحفظه للقرآن. وفوق ما ذكره عطية من أسباب، يضيف المطيري (ww.ROUAA.com) قائلا: "وإلى جانب ثقافته العربية كان متقنا للفرنسية التي مكنته من الاطلاع على آدابها والنهل من فنونها والتأثر بشعرائها، وهذا ما ظهر في بعض نتاجه وما استحدثه في العربية من كتابة المسرحية الشعرية لأول مرة". هذه شهادة أخرى للسبق الذي أحرزه شوقي في اللغة العربية، فلم يكن من مفتتحي أدب الأطفال وحسب بل هو مستهل المسرح الشعري العربي أيضا. ولقد تعددت إنتاجاته بأنواعها، وأشعاره بأغراضها، فما كاد يترك غرضا إلا وزرع فيه من بذره الطيب وورده الزاكي قصائد جميلة، وديوان "الشوقيات" يحوي تلك القصائد الثمينة.

لقد كان لشوقي الشرف حيّا والخلد بين الأحياء ميتا بفضل بدائع عبره، ونسائم قصصه، ودرر قصائده. وأدع المطيري (www.ROUAA.com) يختتم الكلام قائلا: "ظل شوقي محل

تقدير الناس وموضع إعجابهم ولسان حالهم، حتى إن الموت فاجأه بعد فراغه من نظم قصيدة طويلة يحيي بها مشروع القرش الذي نهض به شباب مصر، وفاضت روحه الكريمة في [...] الرابع عشر من أكتوبر اثنان وثلاثين تسعمائة وألف".

3.3 القصـائـد المـدروسـة

1- الكلب والحمامة (ص، 711)	1- La Colombe et la Fourmi (p. 54)
2- الحمار والجمل (ص، 715)	2- Le Loup et le Chien (p. 16)
3- الديك والدجاج البلدي (ص، 708)	3- La Lice et sa Compagne (pp. 47-48)
4- النعجتان (ص، 698)	4- Les Deux Mulets (pp. 15-16)
5- الثعلب وهو في السفينة (ص، 696)	5- Les Loups et les Brebis (pp. 83-84)
6- الظبي والعقد والخنزير (ص، 693)	6- Le Cerf se Voyant dans l'eau (pp. 157-158)
7- ولي عهد الأسد والحمار(ص، 692)	7- L'Âne et le Petit Chien (pp. 99 - 100)
8- الطاووس (ص، 626)	8- Le Paon se Plaignant à Junon (p. 60)

القصيدة الأولى

LA COLOMBE ET LA FOURMI

L'autre exemple est tiré d'animaux plus petits.
Le long d'un clair ruisseau buvoit une colombe,
Quand sur l'eau se penchant une fourmi y tombe.
Et dans cet océan l'on eût vu la fourmi
S'efforcer, mais en vain, de regagner la rive.
La colombe aussitôt usa de charité:
Un brin d'herbe dans l'eau par elle étant jeté,
Ce fut un promontoire où la fourmi arrive.
Elle se sauve; et là-dessus
Passe un certain croquant qui marchoit les pieds nus.
Ce croquant, par hasard, avoit une arbalète*.
Dès qu'il voit l'oiseau de vénus**,
Il le croit en son pot, et déjà lui fait fête.
Tandis qu'à le tuer mon villageois s'apprête,
La fourmi le pique au talon.
Le vilain retourne la tête:
La colombe l'entend, part, et tire de long.
Le soupé (sic)du croquant avec elle s'envole:
Point de pigeon pour une obole***.

---

* "قذافة: قوس قديمة استعملت لقذف الحجارة والسهام الخ" (السابق، 1997: 34).

** "الحمامة" (Le Littré, 2000: 1114)

*** "أبول: وحدة وزن ونقد في اليونان قديما" (السابق، المرجع السابق: 690).

الكلـب والحمـامـة

حكـايـة الكلـب مـع الحمامـــهْ تشـهـد للجنسيـن بالكـرامـــــهْ

يقـال: كـان الكلـب ذات يـــوم بيـن الريـاض غـارقـا في النـوم

فجـاء مـن ورائـه الثعـبـانُ منتـفـخـا كـأنـه الشيـطـــــانُ

وهـم أن يغـدر بالأميـــن فـرقـت الورقـاء للمسكيـــن

ونـزلت تـوّا تغيـث الكلـــبا ونـقـرتـه نـقـرة فـهـــــبّا

فـحمـد الله علـى السلامـــهْ وحـفـظ الجميـل للـحمـامـــهْ

إذ مـر مـا مـر مـن الزمـــان ثـم أتـى المـالـك للـبستـــان

فسبـق الكلـب لتـلك الشجـرهْ لـينـذر الطـير كـما قـد أنـذره

واتخـذ النبـح لـه علامـــهْ فـفـهمت حـديثـه الحمـامـــهْ

وأقلـعت فـي الحـال للخـلاص فسلمـت مـن طـائر الرصـاصِ

هذا هو المعروف يـا أهل الفطنْ النـاس بالنـاس ومـن يعـن يعـنْ

تلخيــص القصيدتيــن

تتحدث قصيدة لافونتين (La Fontaine) عن حمامـة كانت تشرب من غدير وإذ بنملة صغيرة تنحني فتسقط فـي المـاء فتحـنّ عليـهـا الحمامة وترمي بعشبة في الماء تتخذها النملة مطيّـة وتنجـو على ظهرها إلى بر الأمان. في هـذه الأثنـاء يمـرّ قـرويّ فيلمح الحمامة، وكان القرويّ حافياً فتقرصه النملة لتثنيه عن صيده الـورقـاءَ بقذافـة كانت معـه؛ فيستدير ليرى مبعث الألم فتطير الحمامة ويطير عشاؤه.

أما شـوقي فيحدثنا عـن كلب كان يغطّ في نومه تحت ظلال شجرة وإذ بثعبان يحاول غدره، فتنزل الورقاء بمنقارها ناقرة الكلب، فيهتـزّ ناجـيا ويحفظ الجميل لها. وذات يوم، يأتي صاحب البستان إلى بستانه، فيسبقه الكلب إلى الشجرة نابحا تحت عشّ الحمامة، منذرا إياها بقدوم الصياد، فتطير بعيدا وتنجو، لتنتهي القصة بحكمة جميلة هـي أنّ من يمدّ يده اليوم مغيثا تمتد له الأيدي مستغيثا.

بيـن قصيـدة شوقــي ولافونتيــن

هاتان القصيدتان المتقاربتان في الحجم، المشتركتان في الحكمة، المتشابهتان في الشخصيات تخفيان أمورا. وبدءا من العنوان تتضح الحيوانات التي تلعب في القصيدة دور البطولة. ففي حين اختار لافونتين(La Fontaine) الحمامة والنملة (la colombe et la fourmi)، وضع شوقي الكلب والحمامة. ولئن كانت الحمامة بطلا مشتركا، فإنّ الحيوان الثاني مختلف تمام الاختلاف، فما أبعد الكلب عن النملة ! إذ الكلب ذو حجم وصوت وعيـون وأمانـة، وللنملة ضآلة وخرس وعمى ومثابرة. فما الذي دفع بشوقي إلى النزوح كل هذه المسافة بعيدا عن مسـرح لافونتيـن (La Fontaine)؟

ولقد مهّد شوقي لحكايته - كما فعل لافونتين (La Fontaine) مع حكايته أيضا - بالبيت المذكور أعلاه، حيث سعى كلّ منهما لجلب القارئ وإضفاء نوع من الشوق على روحه، فلا أحد يقاوم حين يسمع كلمة "حكاية" خاصة إذا كان طفلا يعشق الحكايات، ويهيم بعالم الحيوانات، فلا يُردّ سعده إذا سمع أنّ القصة حول هذا العالم الساحر. بيد أن شوقي أشار في الشطر الثاني من بيته الأول إلى منحى القصة ومسارها الذي ستعبر. فكلمة "الكرامة" التي جعلها حلّة للحيوانين المعنيّين وهما الكلب والحمامة تومئ إلى معنى جزئي أو درس ابتدائي يمكن أن يستخلص - غير مباشر- منذ الأول، ألا وهو رقي أخلاق الجنسين، وكذا حسن تعاشرهما. في حين أنّ لافونتين (La Fontaine) ولج الحكاية ذاكرا إطارها المكاني وهو الغدير(ruisseau) والشخصية الأولى - إن جاز التعبير- وهي الحمامة. هذا ما فعله شوقي في بيته الثاني حينما - وبعد تعريفه ببطليه - صوّر لنا "الشخصية" الأولى وهي الكلب نائمة بين الرياض.

ولو قُدّر لنا أن شاهدنا كلتا القصتين على خشبة المسرح لرُفع الستار عند لافونتين (La Fontaine) على غابٍ به غدير، وحمامة تشرب من مائه الرقراق. في حين يُرفع الستار عند شوقي على روضة بأشجار كثيفة ذات ظلال وكلبٌ ممدّدٌ تحت إحداها يغطّ في نومه. ثم يأتي دور الحبكة والعقدة - بما أن لكل قصة عقدتها - فيحدث طارئ، ويتغير الركون، ويتحرّك السكون، وتبرز في قصة لافونتين (La Fontaine) ثاني الشخصيات وهي النملة، فتمد بجسمها المتناهي الصغر إلى ساقية الماء فتجرفها كأنها المحيط، ويحيط بها الغرق من كل جانب.

أما شوقي، فتظهر الحبكة عنده بسبب شخصية ثانوية وهي الثعبان، حيث إنه جسّد الخطر في شخص الثعبان وسمّه الزاحف خفية متربصا بدم الكلب النائم. وهنا استخدم طباقا لافتا للنظر ما

بين يغدر والأمين، فالثعبان هو الشرّ الغادر، والكلب المسكين أمين. أي أنه - شوقي - يركز على قيمة أخلاقية هي الأمانة، حيث الكلب موسوم بهـا في ثقافات كثيرة. فكأنّ الصورة التي أراد أن يرسمها ليست ثعبانا في مقابل كلب، بل غدرا مقابل أمانة، وهذا في ذاته درس وعبرة.

ومن الملاحظ أن صورة الأمانـة هـذه غـائبة في نص لافونتين (La Fontaine)، حيث أردف حبكته بحل تدريجي مبعثه رحمةٌ أو شفقةٌ (charité) بُثَّتْ في نفس الحمامة - وهي الأكبر حجما - فرمت بقشة في الماء اتخذت منها النملة مطيّةً نحو الضفة، ونجت بها من هلاك محتوم.

أما شوقي فقد جعـل الحلّ على منقار الحمامة - وهي الأصغر حجما - حيث رأفت - وهو الدافع نفسه عند لافونتين (La Fontaine) - على الكلب المسكين فنقرته ليفرّ. وعلى فور نجاته، وككل مسلم، شكر الناجي ربه على السلامة، وككل وفيّ عربيّ، حفظ الجميل لمنقذته الحمامة. هذا البيت ممهّد لما بعده، ملخّص لشخص الكلب - الأمين - وباثّ لنوع من الهدوء في النص، حيث إنه يفصل بين الأحداث التي كانت سريعة سرعة طيران الحمامة وهبوب الكلب.
ثم يأتي - شوقي - بعد ذلك بمقدمة عهدتْها أسماع المتوافدين على عالم الحكايات، حيث كلمة "الزمان" تتردد، فذكر الفاصل الزمانيّ ما بين الحادث الماضي والذي سيلي. ثم يعود إلى الوقائع، وتدبّ الحركة من جديد في نَفَس القصة الرتيب منذ بيت وشطر، فيروي أنّ المالك قد أتى بستانه، والكلب صاحب للمالك لا محالة، فسبق إلى الشجرة منذرا الحمامة بعلامة نباحه، ففهمت الورقاء كلامه وفرّت بنفسها سالمة من رصاص صاحب البستان. فالعقدة الثانية في القصة - وهذه ميزتها - فحواها الخطر الـذي كان يتوعـد الحمامة، منقـذة الكلب الأمين. وجاء الحلّ على يد هذا الأخير، حيث ردّ الجميل، ووفّـى الديْـن اللصيق بالكلاب - لوصفهم بالأمانة - بإرجاعه حق الحمامة.

هـذا التذبذب أو المدّ والجزر ما بين العقدة والحل، إنما هـو لضرورة اقتضتها طبيعة القصـة، فهي ذات بطلين يحتاج كل منهما الآخر في نقطة زمانية معينة، فيقوم الواحد بواجبه ليردّ الآخر دينه، فتنتهي القصة بحكمة بالغة إذ يقول شوقي (1996: 711):

هذا هو المعروف يا أهل الفطنْ الناس بالناس ومن يُعِن يُعَنْ

وبالعودة إلى لافونتيـن (La Fontaine) يتضح غياب العامل الديني - حمد الله - كما يغيب التركيز على الجميل ودينه المعلّق على الرقاب. فيخرج بنا - قرّاءه - من صراع النملة مع الماء وتخبطها فوق قطراته الجمّة، ليدخل بنا من جديد خطرا جديدا، فلا يترك للنملة فرصة التفكير في التخيير ما بين ردّ الجميل أو كفرانه، ولا يدع للقارئ فرصة استرجاع أنفاسه. فيذكر أن قرويّاً (croquant) يمرّ حافي القدمين، وفي هذا إشارة إلى القسوة، فله من الصلابة ما يخوّله المشاء بأرجل عارية تدوس كل ما يصادفها، وهذه القسوة ليست من قسوة الثعبان ببعيدة. هذا القروي، المصحوب بقدّافته تلمح عينه الحمامة فيطير به السعد إلى حدّ يجعله يراها في جعبته، فيحتفي لذلك أيما احتفاء. ولكنّ نملة صغيرة دقيقة تثنيه عن هدفـه، وتحرمه من صيده، تقرص عقبه فتوجعه، ينزل رأسه ليرى ما يحدث فتطير الحمامة ويطير معها عشاءه.

تنتهي القصة هكذا، وتوصد هنا، فلا حكمة بعد. ولكنّ القارئ سيستخلص الدرس من ثناياها، ويستسقيه من أحداثها، فلولا الحمامة رأفت بالنملة دون مقابل لما سلمت النملة، وبالنملة كُتب لها عمر جديد.

هذه الجولة القصيرة في ربوع القصيدتين تكشف لنا عن مدى تقاربهما، تعالـقهما، وتباعدهما. فالأولـى - القصيدة الفرنسية - سبب في الثانية، بيد أن الثانية ابتعـدت عن الأولى

في أوجه كثيرة. فلا يمكن لأحد أن ينكر أنّ قصيدة شوقي إنما هي ترجمة لقصيدة لافونتين (La Fontaine)، ولا يخفى على أحد تشابه العبرة النهائية وتوحّد الدرس، ولكن لا يفوت أحدا أيضا نقاط الاختلاف فيما بينهما. أي إنّي، ودون إطالة، أقول أن ترجمة شوقي ترجمة غير حرفية بل تصرف، وتكمن نقاط التصرف فيما يلي:

- تغيير شخصية النملة وتعويضها بالكلب.
- إضافة عبارات مثل: "حمد الله على السلامة، وحفظ الجميل للحمامة" (شوقي، المرجع نفسه).
- استخدام عبارات خاصة كالأمين تعويضا للكلب، ومنتفخا كأنه الشيطان وصفا للثعبان.
- إضافة العبرة النهائية بوضوح في نص شوقي في حين غيابها عند لافونتين (La Fontaine).

ورغم ذلك، فهو - شوقي - أبقى على بعض الأشياء التي قد لا ينتبه إليها مترجم عادي، كتعويضه للحمامة بالورقاء في مقابل تعويض لافونتين (La Fontaine) لـ: la colombe بـ: l'oiseau du Vénus، وكذا ذكره للوازع الذي دفع بالحمامة للتصرف، وهو الرأفة، فقال: "فرقت الورقاء للمسكين" (شوقي، المرجع نفسه) مقابل: La colombe aussitôt usa de charité (La fontaine, *Op. Cit.*).

كما أن المشهد الثاني الخاص بالخطر الذي كاد أن يودي بالحمامة متشابه، فكلتاهما - الحمامتان - تربّص بهما صيّاد سواء أكان متمثلا في مالك بستان أو قرويّ.

وتبقى القصتان متطابقتين عموما لولا تلك الاختلافات التي استخدمها شوقي تعبيرا منه عن ذاتيته، وإظهارا منه لبصمته الفنية من جهة والشخصية من جهة أخرى. وبتفصيل أكثر، بالإمكان القول أنّ شوقي قد قام خلال ترجمته بإعادة بناء القصيدة من جديد، كما لو كان هو صاحبها، مستعملا رصيده الديني والأخلاقي والثقافي. وبدءا بكلمة "الرياض"، فإن الرياض والجنان وكل ما له علاقة بالخضرة والنعيم يحبه المسلم ويحب الحديث عنه، لأنه ذو علاقة بالجنة، دار المقامة الخالدة التي وُعدها المتقون جزاءا موفورا. كما أن شعراء العربية يؤثرون الكلام عن الخضرة والروض كنعيم لأن بيئتهم المقحطة تتوق إلى مثل تلك المظاهر التي تعدمها، فيبنون دائما صور الفؤاد هائما بين رياض المحبوب، أو يصوّرون الممدوح أميرا بين الجنان، سائحا بين الظلال. وما أكثر تلك الأبيات المتغنية بالرياض كقول حمدونة (بوفلاقة،1995: 25):

"ومن نهر يطوف بكل روض ومن روض يرف بكل وادي"

وقول ابن زيدون (فوزي عيسى، 2004: 109):

"يا روضة طالما أجنت لواحظنا وردا جلاه الصبا غضا ونسرينا"

ولقد بلغ بهم الشغف بـ"البساتين" حتى ألّفوا فيها المدح، كما فعلت أم العلاء بنت يوسف الحجازية واصفة بستانها (بوفلاقة، المرجع السابق: 232):

"لله بستانـــي إذا يهفو به القصب المندى

فكأنما كف الريا ح قد اسنـــدت بندا فبندا"

فلا غرابة أن يفعل شوقي ببطل قصته ذلك، ثمّ يجعل الخطر المحدق "ثعبانا" بدل الصورة الساذجة للماء عند لافونتين (La Fontaine)، فالماء يدل على الركود أكثر منه على الحركة، حتى ولو كان ماء وادٍ جار، لأنه لا تبدو حركته، بل أشد ما يعبر الماء عنه عادة هو السكون.

فالخطـر جـاء في تلك الصورة جامـدا وكأن النملة مَـن أودت بنفسهـا للهـلاك، فـي حيـن استخدام صورة الثعبان أحيت الحـدث عنـد شـوقـي. فالثعبـان أول مـا يـرمـز لـه كما قلـت الغدر.

ولنتخيّل هذا "الغدر" يزحف - والزحف ليس له أرجل تحدث فوضى - ليغدر بالكلب الغافل نوما من ورائه. أليس هذا غدرا على غـدر؟ ثـم أضاف وصفـا آخـر زاد المشهـد تهويـلا، وزاد ناقـوس الخطر دقـا، حين قال: "منتفخا كأنه الشيطان" (شوقي، المرجع السابق). فالشيطان عادة - عندنا نحن المسلميـن - إضافة إلى كونه عـدوّا فإن له صورة بشعـة جـدا، ولـه عـلاقـة وطيدة بالانتفاخ. فهو لولا انتفاخه أول الأمر تعاظما بنفسه لما تحوّل مـن طـاووس الملائكـة إلـى شيطان رجيم، فكأن الانتفاخ هذا لصيق به وامتدّ إلى فعله، فهو النافث بين الناس ليغير العداوات ...إلخ. كما أنه ينتفخ إذا ذكِر ويخسأ إذا ما استعيذ بالله منه، فالشيطان مخلوق من نار، والنار من خصائـصها الانتفاخ والتوهـج، وكذلك هـو.

ونجد شوقـي استخدم صورة الشيطان في وصف عدوّ الكلب وهو الثعبان لأنه مطابق لهذا الأخير في خاصية النفث والنفـخ بدليل حـديث رسـول الله صلى الله عليـه وسلـم (النووي، 2003: 38): "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم من همزه ونفخه ونفثه". ثم يستخدم صورة "الأمين" وهي صفة - علاوة على كونها تختص بالكلب صديق الإنسان المخلص لصاحبه الذي ضرب فيه المثل "أوفى من كلب" (غزالة، 1995: 119) - فإنها تثير الشفقة في نفس القارئ حيال هذا الكائن الذي لا يستحق الغدر، وهو ما قذف الرحمـة في قلب الحمامة وجعلها تحنو عليه، وهي صورة نجدها عند لافونتين (La Fontaine) حين تعطف الحمامة على النملة الصغيرة، إلا أن وسيلة حمامـة شـوقـي منقـارهـا الـذي نقـر، ووسيلة حمامة لافونتين

(La Fontaine) منقارها الذي نقل، فالأولى نقرت الكلب فهب ونجا، والثانية نقلت القشة لتضعها قرب النملة فتنجو.

وهذه الصورة لافتة تكشف عن عقلية المسلم العربي ونظيره الغربي. فشوقي جعل الحمامة تهبّ من نفسها لتنقذ الكلب، فتسارع لتخليصه بجزء مباشر منها هي ودون أن يكون للكلب دخل في العملية، وهذا ديدن المسلم يهبّ لإغاثة أخيه، فيعين الضعيف، ويحمل مع الكل، لأن له في ذلك صدقة، بدليل الحديث: "عن كل مسلم صدقة [...] يعين ذا الحاجة الملهوف" (الغزالي، دت ب: 165)، فهو يكمل معه الصنيع إلى آخره، والمعروف إلى نهايته، حتى ولو لم يكن له منه طائل. بينما الغربي قد يقدّم غوثا حتى ولو دون مقابل - ولكن يكون للمستغيث في العملية نصيب. هذه العقلية الثقافية السائدة هي على الأرجح ما جعل لافونتين (La Fontaine) يدفع بالحمامة إلى الإغاثة، ولكنها لم تقم بالمعروف على أكمل وجهه، ولم تتحمّل كامل المسؤولية في ذلك، فأشركت النملة في غوثها، فلم يصوّرها وقد حملتها بمنقارها - وهو أمر كان بمقدورها وفي متناولها - بل جعلها تضع القشة قرب النملة، لتصعد هذه الأخيرة عليها فتنجو.

هذا لا يعني إطلاقا أني أقول أنّ عقلية شوقي - والمسلمين جميعا - إتّكاليّة تسلّم الزمام للمغيث، أو أنه يريد أن يزرع في نفس قارئه تفكيرا وهِنًا وصِفة التواكل المذمومة، كلاّ، فما أراد أن يبثه في النفوس هو الإتقان والتفاني في صنع الصنيع وإغاثة الملهوف، بحيث يجود المرء على أخيه بأحسن ما لديه، ويساعده بتفانٍ حتى يخرج من ورطته.

ولا ينسى أن يذكر الحمد وهو حقّ على كل مسلم، ويؤكد على جميل الحمامة. ثم يجعل متنفسا من الوقت من شأنه أن ينسي الكلب جميل الورقاء، ولكنه لم يفعل. في حين نجد النص الفرنسي خاليا من عبارات الحمد ولفظ الجميل. ولهذا نجده لم يفصل بين نجاة النملة على 'منقار' الحمامة ووقوع هذه الأخيرة في خطر بدورها. فمن البديهي أنّ النملة - الضئيلة جدا - وبعد خروجها من ورطة مودية، تهبّ لفزعة الحمامة، إذ إنها لا تزال تحت تأثير الحالة النفسية المتولدة من حسن صنيع الحمامة معها.

ويذكر شوقي أن مالك البستان قد أتى لبستانه، فاستبق الكلب الشجرة منذرا الحمامة بصوته لتنجو من رصاص الرجل، في حين يحكي لافونتين (La Fontaine) - مسهبا - عن قرويّ يمشي وبحوزته - قدرا - قذافته، وما إن يرى الحمامة حتى يظنها في قبضته، فيسعد ويستعدّ لقتلها، فتقطع عليه النملة بقرصة صغيرة تغيّب الحمامة عن عينه لبرهة، فتطير والعشاء. ففي حين يركّز لافونتين (La Fontaine) على وصف القرويّ تقريبا لصورة الخطر الذي كان يلاحق الحمامة، نجد شوقي يركز على الكلب - ومن خلاله على ردّ الجميل - حيث طفق إلى الحمامة نابحا - وكأنه أراد أن ينطقه - لتخرج الحكمة النهائية صادحة أنّ منْ يقدّم العون يلقى من يعينه. وهذه الحكمة الأخيرة أضفت على قصيدة شوقي رونقا، وطبعت عليها بصمة مميزة، مربّية، تعلق بالأذهان لتطبقها.

أسلوب شوقي في هذه الترجمة

تميّزت قصيدة شوقي بخصائص عدّة أولها الوزن الخفيف، حيث اختار لها ما يناسبها والأطفال، وزنا لطيفا سهلا وجميلا، ألا وهو بحر الرجز.ولهذا الاختيار علله، ذاك أنه بحر تألفه العرب، وتخصصه للغناء لخفّته، إذ انتشرت لديهم الأرجوزة وهي: "قصيدة من بحر

الرجز" (منجد الطلاب، 1999: 231)، فهو بحر محبوب، تعانقه آذان الأطفال منذ نعومة أظافرهم، لذلك فهو سهل الحفظ، وهذه ثاني خصائص قصيدة شوقي - على عكس قصيدة لافونتين (La Fontaine) - فبمجرّد إعادتها مرات معدودات تعلق بالذاكرة، لا لشيء سوى أن وزنها خفيف وتعبيرها ظريف. وزاد من جمالها: الأبيات ذات القافية المختلفة، وذلك تخفيفا لقوّة القصيدة وإضفاء لطابع النشيد عليها؛ حيث جعل أبياته يبدو كل شطر فيها بيتا بحيث تصلح أن تكتب عموديا بدل الشكل الأفقيّ، ذاك أنه وحّد الضرب وهو"التفعيلة الأخيرة في العجز" (لوحيشي، 2002: 26) مع العروض وهو "التفعيلة الأخيرة في الصدر" (المرجع نفسه) حتى غدت تبدو عبارة عن ثنائيات من الأبيات في حين أنها أحادية (كل بيت منفرد بنفسه وقافيته). وهذا تصرف ذكيّ لأنه يخلق نغمة يحبّذها الطفل، ويجعل مهمّة الحفظ أيسر، لأنّ الأبيات صارت تبدو أقصر، فهي بمثابة الخدعة البصرية ولكنها ذات فائدة. بيد أن أبياته موسومة بالوحدة العضوية، على خلاف لافونتين (La Fontaine) الذي يستعمل المعاظلة الشعرية (l'enjambement) "وهي ارتباط معنى القافية في بيت بمعنى البيت الذي يليه" (السابق، المرجع السابق: 305). ومثال ذلك (La Fontaine, *Op. Cit.*) :

Elle se sauve; et là-dessus

Passe un certain Croquant qui marchait les pieds nus

إنّ لافونتين أتاح بتغييره للقوافي فرصة للمترجم أن ينوّع بما يناسب لغته، فالقصيدة الفرنسية ليس فيها من غريبِ معان ولا شاذ أفكار، فلماذا نزع شوقي إلى الابتعاد عن الأصل واختار تلك الصور النائية عنه تماما؟ ألم يكن بمقدوره أن يقول قصيدة - وهو أمير القوافي - تحفظ للنص الأصليّ معلوماته؟ لقد جعل شوقي برفعة أسلوبه من قصيدته هو روضا تنعم الأذن بين حنايا

موسيقاه العذبة ويرتع الخيال في ربوع صوره الخصبة، بيد أنه بدا كإبداع أصليّ نابع من ذات المترجم وألغى النصّ الأصليّ وطمس معالمه، وليس من مدعاة إلى ذلك والنصّ الأصليّ ليس سوى قصة تعلّم الصغار والكبار كيف أنّ الذي يساعد غيره يلقى من يساعده. فهل بإمكان طفل يقرأ قصيدة شوقي دون أن يعرف أنها من أصل فرنسي أن يدرك هذه الحقيقة؟ إني أجزم أنه لن يعي ذلك حتى ولو درس قصيدة لافونتين (La Fontaine) نفسها، بسبب كل تلك المسافة التي خطاها شوقي بعيدا عن لافونتين (La Fontaine)، في حين أنه من حق هذا البرعم الصغير أن يطّلع على النصّ الأصليّ ليحصّل نوعا من الثقافة خاصّة وأنّ كتابات لافونتين (La Fontaine) تُعدّ موروثا عالميا يكاد يطلع عليه كلّ أطفال العالم.

من أجل ذلك أقترح هذه القصيدة وما أراني أقدّمها مقارعة لشوقي فهو من هو، ولكني أقدّمها فقط لأبيّن أنّ الإبقاء على القصيدة أمر ممكن، وأنّ حفظ المعاني والقالب شيء غير مستحيل، وأنّ يد المترجم تتدخل لتقارب النصين أكثر لا لتبعدهما، وأنّ أي تغيير - مهما كان طفيفا - في ذات القصيدة الأصل يجب أن يكون غير مؤثر سلبا بل خادما للنص الأصلي، فنوعتُ ما بين القوافي كما فعل لافونتين (La Fontaine)، وأبقيت على شخصياته وحتى على بعض قاموسه لأحفظ للنص غرائبيته كمثل كلمة أوبول التي تستعمل في العربية أيضا، فرأيت أنه ما من بأس في استخدامها، بل إنها قد تجلب أذن القارئ وعينه لتثير فضوله. وهذا نص الاقتراح:

الحمـامـة والنملـة

مثَلـي الآخـر قـد أخرجتـــه مـنْ حيـوان أكثـر صغَـرا

فحمامـــةُ قـدْ كانـتْ تشـــربُ أمواها مِنْ عـذبِ المجـرى

إذْ بـالنـملـةِ مـالـتْ، سقطـتْ وسط غديرِ الماءِ الـواســـعْ

ورآهـا الطيـرُ بِـلا جـــدْوى كيْ تصعدَ للبـرّ تُصـــارعْ

رقّـتْ فـي الحيـنِ الـورْقـاءْ فـرمـتْ عُشبا وَسَـط المـاءْ

فارْتقـتِ النملـةُ مـنْ فـوقـهْ فنـجَـتْ، وإذا رجُـلٌ جـاءْ:

فـلاحٌ حـــافـــي الأقْـــدامْ والقـذافـةُ كانـتْ بيـــدِهْ

فـرأى الطيْـرَ فخالـهُ ملكَـهُ فتـهيّـأ فـي الحـالِ لِصيـْـدِهْ

وإذا النملـةُ قـرصـتْ عقِبـهْ فاستنْفـرَ ينظـرُ مـا قرصـهْ

سمعتْـهُ الـورقـاءُ فطـارتْ وعشـاؤه قـدْ طـار بـِدورِهْ

لا طيـرَ حمـامٍ حصّـلـهُ وبأوبـولٍ لـنْ يشـريَـهُ

القصيـــدة الثانيــة

LE LOUP ET LE CHIEN

Un Loup n'avait que les os et la peau,
Tant les chiens faisoient bonne garde.
Ce Loup rencontre un Dogue* aussi puissant que beau,
Gras, poli, qui s'étoit fourvoyé par mégarde.
L'attaquer, le mettre en quartiers,
Sir Loup l'eût fait volontiers;
Mais il falloit livrer bataille,
Et le mâtin** étoit de taille
À se défendre hardiment.
Le Loup donc l'aborde humblement,
Entre en propos, et lui fait compliment
Sur son embonpoint, qu'il admire.
«Il ne tiendra qu'à vous beau sire,
D'être aussi gras que moi, lui repartit le chien.
Quittez les bois, vous ferez bien:
Vos pareils y sont misérables,
Cancres, hères, et pauvres diables,***
Dont la condition est de mourir de faim.
Car quoi? Rien d'assuré: point de franche lippée;
Tout à la pointe de l'épée.
Suivez-moi donc: vous aurez un bien meilleur destin. »
Le Loup reprit: « Que me faudra-t-il faire?
-Presque rien, dit le chien: donner la chasse aux gens
Portants bâtons, et mendiants;
Flatter ceux du logis, à son maître complaire:
Moyennant quoi votre salaire
Sera force reliefs de toutes les façons,
Os de poulets, os de pigeons,
Sans parler de mainte caresse.»
Le loup déjà se forge une félicité
Qui le fait pleurer de tendresse.
Chemin faisant, il vit le col du Chien pelé.
«Qu'est-ce là? Lui dit-il.- Rien.- Quoi? rien? - Peu de chose »
- Mais encore? - Le collier dont je suis attaché

De ce que vous voyez est peut-être la cause.
- Attaché? Dit le Loup: vous ne courez donc pas
Où vous voulez? - Pas toujours; mais qu'importe?
- Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrois pas même à ce prix un trésor. »
Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encore.

---

* "كلب صيد ذو رأس كبير وخطم مسطح" (Larousse, 1990: 202)

* * "كلب صيد ضخم" (المرجع نفسه، 400)

*** "الرجل المسكين" (إدريس، 2007: 399)

الحمـــار والجمــل

كان لبعضهـم حمــار وجمــل ... نالهمــا يومــا مــن الرق ملل

فانتظـــرا بشـــائـــر الظلمـــاء ... وانطلقـــا معـا إلــى البيـداء

يجتليـــان طلعـــة الحـريـــــهْ ... وينشقـان ريحهـا الزكيـــــه

فاتفقـا أن يقضيـا العمـر بهـا ... وارتضيـــا بمائهـا وعشبهـا

وبعـد ليلـــة مـــن المسيـــــر ... إلتفـت الحمـــار للبعيـــــر

وقـال كـرب يا أخـــي عظيـم ... فقـف فمشيـــي كلـــه عقيـم

فقـال سـل فـداك أمـي وأبـــي ... عسى تنال بي جليل المطلـب

قال انطلـق معي لإدراك المنى ... أو انتظر صاحبك الحر هنـــا

لا بـدَ لـــي مـن عـودة للبلـد ... لأننـي تركـت فيـــه مقـودي

فقال سـرْ والـزم أخـاك الوتدا ... فإنمـــا خلقـت كـــي تقيـــدا

تلخيـــص القصيدتيــن

يبتدئ لافونتين (La Fontaine) قصيدته بذئب هـزيل ليس له سوى عظم وجلد، يلتقي بكلب سمين وجميل، ضـاع سهوا. يشتهي الذئب أكله، ولكنّ ذلك أمرا يكلفه حـربا، والكلب ليـس بالهيّن السهـل المنال، فيفضّل مداراته وينطلق في حوار وإياه. فيكلمـه أول الأمر عن سمنته التي يعجب لها. فيجيبه الكلب في لباقة كبيرة تكشف عن قيمة اجتماعيـة تاريخيـة لنص لافونتين (La Fontaine)، حيث يصور كيفيـة دوران الحـديـث علـى ألسنـة الطبقـة الرفيعـة 'المـؤدبـة' التـي يركز على وصفها بذا الوصف. وزبـدة جوابـه - الكلب - أنّه سهلٌ علـى الذئب أن يصيـر كذلك. فيقتـرح عليه تطليق الغـابـة، لأنها مبعـث على الموت جوعا، فلا شيء فيها مضمون، بل تحصيل الأكـل هناك مـرهـون بحد السيف. ثم يقترح عليـه فـي كرم واحترام أن يتبعه ليحظى بقَدَر أروع.

يتلهف الذئب لذلك فيرد بسرعة: ماذا عليّ أن أفعـل؟ فيخبـره الكلـب أن الأمـر يسيـر: عليه فقط طرد المتسولين، ومـدح أصحـاب البيـت، وملاطفـة سيّده مقابل أجر شهيّ من عظام دجاج وحمام وحنو من أصحابه. يتباكى الذئب سعدا، ولكنه يلمح - وهو يصطحب الكلب - طوقا في رقبة هذا الأخير فيسأله عنه، فيرد الكلب أنْ لا شـيء. ولكنّ الذئب يصـر فيخبره الكلب أنـه مقـوده، فيفـزع الذئب مـن التقييد ويسأله في تعجب ألا يجري حيث يشاء؟ فيرد الكلب بلا مبالاته المعهودة أن هذا ليس في حسبانه، فيخبره الذئب بحكمة بالغة أنّ كل وجباته ما كانت لتغنيه عن حريته ولو تلقّى كنزا. قال ذلك جاريا فرّا.

أما قصيدة شوقـي فمضمـونها أن حمـارا وجمـلا فرّا من الرق بعدما سئماه، فانطلقا في الظلام يقصدان البيداء. وبعد ليلة من المسير، توقف الحمار ليخبـر البعيـر عـن خطب ألـمّ به.

فلمّـا سأله الجمل - عارضا عليه المساعدة - عن كربه، أجـاب أنـه المقـود الـذي نسيـه خلفـه والذي يبغي العودة لتحصيله، فقال الجمل كلاما حُقَّ له أن يُسطَّر على لوح الذاكرة:

"سر والزم أخاك الوتدا فإنما خلقت كي تقيدا" (شوقي، المرجع السابق: 715).

مقارنـة بيـن القصيـدتيـن

1 - أوجــه الشبــه

تتفق القصيدتـان فـي نقطـة واضحـة جليـة هـي كونهمـا تعالجان قضية الحرية والقيد. فكلب لافونتين (La Fontaine) رضي بالقيد وكذلك حمـار شـوقـي، بينمـا جمل هـذا الأخير أبى العبودية على غرار ذئب لافونتين (La Fontaine).

2 - أوجــه الاختـلاف

تعـج قصيـدة شـوقـي بما هو مختلف عما في قصيدة لافونتين (La Fontaine) من أمور وأحداث، ويبدو ذلك من العنوان. ولئن كان كلا الشاعـرين التزما بشخصيتيـن اثنتيـن، فإنّ كلاً منهما تفرّد بما اختاره هو. ففي حين وضع لافونتين (La Fontaine) الذئب والكلب، جاء شوقي بالحمار والجمل. وهذا أول الاختلافات مابينهما. ويمكن تعداد 'الاختلافات' هذه فيما يلي:

- الحمار والجمل مقابل الذئب والكلب
- البيداء مقابل الغابة
- الماء والعشب مقابل لحم الدجاج وعظم الحمام
- "يا أخي" مقابل "vous "
- "فداك أبي وأمي" مقابل "beau sire"

- "تنال بي" مقابل "suivez- moi"

- (التهكم) "فإنما خلقت كي تقيدا" مقابل: "vos repas

je ne veux en aucune sorte"

بشيء من التفصيل أقول: إن الكلب حيوان تحبه الحضارة الغربية، ويدلله أصحابها، ولعلّ هذا ما جعل لافونتين (La Fontaine) يختاره ليعبّر به عن طبقة اجتماعية مدللة - تدليلهم الكلب - مرفهة رغيدة. وجعل في مقابله الذئب ليدل به على فئة مهمشة تعيش الجوع، وتسكن العراء، وتحيا التناحر في بيئة موحشة هي الغابة. فهو يريد بذلك أن يصوّر لنا تناقض المجتمع الفرنسي الذي تتسع فيه الهوة - في زمنه - ما بين برجوازيين يعيشون على أبواب الملوك بمدحهم وإطرائهم، ويقتاتون على ما يقدّمه هؤلاء لهم، وبين عامة الشعب المضنى المتعب من التناحر وقسوة العيش ومرارة الكسب.

أما شوقي فقد اختار من بين حيوانات العرب أهونها وأشرفها. فالحمار مضرب للغباء والهوان، ترتبط صورته بالعصا، والعقاب، والذل، والخنوع لرب العصا. وأما الجمل، فمن أشرف الحيوانات عند العرب وأمجدها عرقا، شرّفها الله في القرآن الكريم، وجعل منها آية تستحق النظر: {أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت} (سورة الغاشية، الآية 17)، كما تغنّى العرب بصبره وقدرته على التحمل حتى سموه سفينة الصحراء، وشبهوا الرجل إذا كان "ضخم الأعضاء تام الخلق" بالجمل لعظمته (مكتبة المعاجم واللغة العربية، لسان العرب، باب الجيم)، وتُمدح المرأة التامة الطول والحسن بقولهم: "امرأة نياف" (منجد الطلاب، المرجع السابق: 851) وهي صفة النوق والجمال الطويلة في ارتفاع.

هذه الأوصاف الجليلة للجمل هي التي جعلت شوقي يربطه بالحرية - خاصة وأنه متأثر بكلام الأولين وشعرهم - ويسم الحمار بالعبودية، وتلك إشارة إلى أن العربي الحق حر لا يرضى بقيد، وهو يجسد بيت المتنبي الذي يلصق العصا بالعبد إذ ألصق العصا بالحمار، يقول المتنبي (الجندي، 1993: 93):

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

وكما أراد لافونتين (La Fontaine) أن يغرس في نفوس معاصريه من العوام أنْ لا حياة مع الذل، ولا رغد مع القيد، وأنّ الجوع أهون من الطوق، كذلك أراد شوقي أن ينحت في عقول العرب تمثال الحرية الفارّة من الذل ولو إلى مجهول. ومن هنا، أرى أن شوقي قد وُفّق في اختيار شخصياته بينما أخفق لافونتين (La Fontaine) في تصوير الشعب بالذئب، فحتى ولو كانت الذئاب تعيش حرة طليقة، وحتى لو جسدت صورة الهزال والجوع وحيف الغابة تبقى رمزا للغدر والبطش، ودليلا على سوء الطبع، إلا إذا كان يريد أن يعبّر بها عن خطر محدق وبركان يترصد فرصة الانفجار والانتقام. ولست أسوّغ بقولي هذا التغييرات التي ألحقها شوقي بالشخصيات وبالحكاية ككلّ.

ولقد استعمل لافونتين (La Fontaine) الغابة فضاء له رمزيته الخاصة، ولكونه أيضا نوعا من تضاريس فرنسا التي تنتشر على أرضها. فالخضرة تميز أرض أوروبا عامة، وهو الأمر الذي نجده يكاد يختفي في البيئة العربية الصحراوية التي تميزها البيداء، وتطغى على شعرها ووصفها. وشوقي الذي حذا حذو القدامى في شعره، لم يخرج عن ناموسهم في استخدام هذه البيئة المقفرة التي لها علاقة وطيدة بالجمل، شخصيته البطلة. هذه البيداء تمتاز بكونها نادرة الماء والعشب، لذا نجد العرب تغنوا كثيرا بموارد الماء

ومـواطـن الخـضـرة، فالشيء إن عزّ طُلِب. من هذا المنطلق، قام شوقي بذكر هذه الخاصية التفصيلية الدقيقة التي أضفت علـى قصيدتـه جـوا عـربيـا حـارا بحـتـا. كما أنها فـوق ذلك بينت شخصيـة الجمل - العربي - الذي فرّ إلى مجهول من ذلّ معلوم ورضي بالقليـل مـن عشب ومـاء هـربـا مـن نيـر العبودية، في حين انطلق لافونتين (La Fontaine) من صورة معاكسة، وهي فرار الذئب من الجوع إلى صنوف الطعـام المختلفـة، وهذا إيمـاء إلـى مجتمـع بائـس فقيـر يتـوق إلـى لحم طيـر ممـا يشتهون، فذكر عظم الدجاج وعظم الحمام إحالة على الدجاج والحمام ذاته والذي ينعم به المالكون دون البقية الباقية.

والملفت للنظر بعض الصيغ التي تفـرد بـها نص شوقي دون نص صاحبه، وهي ألفاظ ضاربـة في البيئة العربية، متغلغلة في حقلهـا. فعبـارة النـداء "يا أخي" التي استعملها الحمار فـي مخاطبـة الجمـل، تكشـف عـن حميمية كبيـرة مـا بيـن الحيـوانين، حميمية رفعت الكلفة ما بينهما، وهذا ديدن العرب في معاملة خلطائهم، حيث شاع بينهم "شـرط الألفـة رفـع الكلفة". فهذا الأمر هو قمة الظرف عندهم، وقمة الود. بينما يكشف الخطاب مـا بيـن الكلب والذئب في النص الفرنسي على التكلف الكبير ما بينهما، ويبدو ذلك فـي استخدام ضمير جمع المخاطب "vous" لنداء أحدهما الآخر. هذا التكلف الذي سـمـاه لافونتين (La Fontaine) "بـالأدب" حين وصف الكلب في رابع الأبيات بجملة صفات منـهـا "poli" (La Fontaine, *ibid.*)، ينـمّ عن جفوة في طباع الأوروبيين، كما يبين أسلوب المعاملة الذي كان منتشرا بينهم.

هذا الحنوّ وتلك الجفوة تبدوان أكثر في جواب كل من الجمل والكلب، حيـن بادر الأول صديقه بقـولـه "سل فداك أمي وأبي" (شوقي، المرجع السابق)، إذ يبـدو حنـونـا عطـوفـا كريمـا مستعـدا لبـذل النفيس للتنفيس عن كربة أخيه، بينما بادر الكلب الذئب حين مدح حجمه

بقوله "beau sire" (La Fontaine, *ibid.*)، فهو يخاطبه بكلفة كبيرة فينعته بالسيد علاوة على تفخيم الضمير. ثم يقول الجمل لخله: "عسى تنال بي جليل المطلب" (شوقي، المرجع السابق). هذا القول في الحقيقة يبين بشكل جليّ كيف أنّ الجمل ولشدة استعداده للتضحية يتمنى أن يجعل من نفسه وسيلة مباشرة في تحقيق مراد الحمار ومطلبه.

في الجهة المقابلة، يقول La Fontaine (*ibid.*):"suivez-moi". هذا الفعل يدل على أن الكلب وإن كان يساعد إنما هو يقدم العون من بعيد، إذ يتطلب الأمر حركة الذئب. كما أنّ في هذه العبارة نوعا من الإحساس بالتفضل، حيث يكون هو في المقدمة ومن ورائه الذئب. ومن الترجمة العربية تتضح شخصية العربي المستعد للبذل، المجبول على الكرم، وهي صفة أراد شوقي أن يعلّمها للأطفال.

وهناك ملمح اجتماعي فرنسي آخر هو في كلام الكلب حين قال بأنه يحصّل مكافآته مقابل طرد المتسولين عن باب الأسياد. تلك ظاهرة تنبئ عن كيفية معاملة الأسياد للفقراء في ذلك الوقت، وفي هذه الصورة تركيز من لافونتين (La Fontaine) على تحقير أولائك لهؤلاء.

بقيت الحكمة النهائية وهي "فإنما خلقت كي تقيدا" (شوقي، المرجع السابق). هذه الحكمة البالغة غير المباشرة توحي لقارئها بدرس فحواه أنّ العبودية في النفس وليست في المستعبِد. فصوّر لنا - في أسلوب تهكمي بليغ - الحمار أخا للوتد لا يفارقه. بينما خلص لافونتين (La Fontaine) إلى أن الحرية لا تشترى بالكنوز، وأن الحر يجوع ولا يُطوّق. وهنا يكمن الاختلاف الأكبر في الترجمة، حيث العبرة النهائية وإن تكلمت عن الحرية، فمن

منظور آخر هـو ذلك الذي شرحتـه منـذ حيـن. وفـي هـذا المقـام أقتـرح ترجمـة للقصيـدة الفـرنسيـة تحتفـظ بالقصـة والعبـرة بدل اللجوء إل التصرف الذي التجأ إليه شوقي:

الذئــب والكلــب

ذئـبٌ هــزيـلُ الجسم ذو عظم وجلدٍ منعتــهُ الأكـلَ أســرابُ الكــلابِ
طالمــا كانت تشـدّ الحـرصَ جــدًّا فيعــودُ الذئبُ مَطْـويَّ الجِـرابِ
إلتقــى يومــا بكلــب ذي جمــــالٍ وقــــويٍّ وسميــــنٍ ذي مـهــــابِ
ضاع سهوا فاشتهى الذئب سعيــــدا أنْ يُســــوّيــهِ قطيـْعـاتٍ بِنــابِ
بيْد أنّ الأمــر هــذا ليــس يُجنــــى ما عدا بالحـرب أوْ قطْـع الرقــابِ
ثــمّ إنّ الكلـب هـذا كــــان يقــوى أنْ يُفـادي نفســهُ كــلّ الصعــابِ
فــــدنــا الـذئـب بــذلٍّ ثــم راحَ يمـدحُ الكلـبَ علـى حجمٍ عُجــابِ
فـأجــاب الكلب فـورا: "هـذا أمـرٌ فـي يديـكُم، فاثركوا عيْشـا بغــابِ
تصبحوا مثلـي ولا يُخشــى عليــكمْ ميتــة البـؤس وعيـْش فــي عذابِ
إذْ غِذاكـمْ ليـس مضمونـا وكَــــلاّ ليس يجنيــهِ سـوى نصلُ الحِـرابِ
فاتبعونــي يأتــكم عيــشٌ رغيــدٌ مُسرعًـا، مرحــى لهُ مِنْ كلّ بــابِ"
فأجـاب الذئبُ: "مـا يحتــاج هذا؟" قـال: "لا شيء سوى لعق الصحـابِ
وكــذا طــردِ الذي يســألُ سـُؤْلا عندهـا تُجـزون مـا يُجـري لعابـي:
عظــمَ طيــرٍ مِـنْ دجـاجٍ وحمـامٍ ثمّ لُطفـًا دُون مــنٍّ أو عتــابِ"
فتباكــى الذئب مِــنْ كثــرةِ سعــدٍ وحُنُــوٍّ ومشــى درْبَ الذهــابِ
عنـدهــا فـوجــئ أنْ شاهـدَ طـوْقًـا فــوْق جيـدِ الكلبِ يُنبـي بارتيـابِ

قال: "مـا هذا؟" فقال الكلبُ: "طـوقٌ أنـا لا أوليــه سطْـرا فـي حسابـــي"

فأجاب الذئـبُ: "يعنــي يـــا حبيــبـــي لا تَسيــحون بعدوٍ فــي الروابـــي؟"

فأجـــاب الكـلـبُ: "لا ليـس مُهمّـــــا - "بـلْ مهـمّ أنّنـــي أحيـــا شبابـــــي

ليـس يُغنـيـنـــي طعـامٌ قـدْ وصفـتم لا ولا كنـــزٌ يفـادينـــي مُصابـــــي"

قالهـا الذئبُ ومـدّ الخطــوَ جرْيـــــا يسبـــقُ الريـــحَ بعيـدًا كالشهـــابِ

القصيــدة الثـالثــة

LA LICE ET SA COMPAGNE

Une Lice étant sur son terme,
Et ne sachant où mettre un fardeau si pressant,
Fait si bien qu'à la fin sa Compagne consent
De lui prêter sa hutte, où la Lice* s'enferme.
Au bout de quelque temps sa Compagne revient.
La Lice lui demande encore une quinzaine;
Ses petits ne marchoient, disoit-elle, qu'à peine.
Pour faire court, elle l’obtient.
Ce second terme échu, l'autre lui redemande
Sa maison, sa chambre, son lit.
La Lice cette fois montre les dents, et dit:
« Je suis prête à sortir avec toute ma bande,
Si vous pouvez nous mettre hors.»
Ses enfants étoient déjà forts.
Ce qu'on donne aux méchants, toujours on le regrette.
Pour tirer d'eux ce qu'on leur prête,
Il faut que l'on en vienne aux coups;
Il faut plaider, il faut combattre.
Laisser-leur prendre un pied chez vous,
Ils en auront bientôt pris quatre.

---

* "كلبة صيد" (السابق، المرجع السابق: 556).

الديــك والدجـــاج البـلدي

بينا ضعـاف مـن دجاج الريفِ ... تخطـر فــي بيت لهـا ظريــفِ

إذ جاء هنـدي كبيـر العــرف ... فقــام فـي الباب قيـام الضيـفِ

يقول حيــا الله ذي الوجـوهـا ... ولا أراهــا أبــدا مكــروهــا

أتيتكــم أنشــر فيكـم فضلــي ... يوما وأقضـــي بينكــم بالعــدل

وكـل مــا عندكـمُ حـــــرامُ ... علــيّ إلا المـــــاء والمنـــام

فعــاود الدجــاج داءُ الطيـــش ... وفتحت للعلـج* بـاب العـــش

فجــال فيــه جـولــة المليــكِ ... يدعـو لكـل فــرخـــة وديــك

وبــات تلك الليلـــة السعيـــده ... مــمــتعــا بــداره الجـديـــده

وباتـت الدجـــاج فـــي أمـــان ... تحلــم بـالـذلـــة والهـــــوان

حتـــى إذا تهــلل الصبـــاحُ ... واقتبست من نــوره الأشبـــاحُ

صاح بهــا صاحبهـا الفصيـحُ ... يقــول دام منــزلـــي المليـــحُ

فانتبهت من نومهــا المشـؤوم ... مذعورة من صيحـــة الغشـــوم

تقول مــا تلك الشــروط بيننــا ... غــدرتنـــا والله غـــدرا بيّنـــا

فضحــك الهنـدي حتى استلقى ... وقال ما هـذا العمــى يا حمقــى

متــى ملكتــم ألسـن الأربــابِ ... قد كـان هـذا قبـل فتـح البــابِ

---

* "حمار الوحش السمين القوي. الرجل الضخم القوي من كفار العجم" (منجد الطلاب، المرجع السابق: 494)

تلخيـص القصيدتيــن

ملخص قصيدة لافونتين (La Fontaine) أنّ كلبة صيد أشرفت على الولادة، ولم تجد لنفسها مأوى، فراودت صاحبتها عن بيتها. وقبلت الأخرى الخروج لتعود بعد أسبوعين، فتعيد الكلبة تمديد المدة بدعوى أن أبناءها لم يمشوا بعد. تقبل الصاحبة وتمضي لتعود بعد مدة، تستقبلها الأخرى بأنيابها هذه المرّة قائلة بصريح العبارة أنها تخرج لو قدرت تلك على إخراجها وأبنائها الذين اشتدّ عودهم وصاروا عصبة أقوياء. هكذا يعلّمنا لافونتين (La Fontaine) أنّ من نعطيه شيئا نستردّه بالقوّة، وأنّ من نُدخله بيتنا يستولي عليه.

لقد صاغ لافونتين (La Fontaine) هذه القصة في أسلوب جميل حاكه ببراعة مبهرة، حيث تمازجت سلاسة اللغة وعبقرية الأفكار لتنتج نصا رائعا يستحق أنْ يكون حكمة تعلقها كلّ دولة دستورا تمشي به. إنّ البعد السياسيّ لهذه القصيدة مستتر خلف طفولة القصّة وبراءتها، حيث لم تظهر سوى تلميحات سريعة وومضات خاطفة تومئ لذلك المبتغى كاستعماله كلمة "combattre" (La Fontaine, *Op. Cit.*, 47) وكذا قوله "دعهم يدخلون رجلا لديك، فسيدخلون الأربعة" (المرجع نفسه). إذ يبدو هنا أن النطاق أوسع من مجال بين فردين عاديين - وإن كان يصلح لذلك المقام أيضا - إلا أنّ الاحتمال الآخر أكثر قربا من المعنى وأوضح تعالقا بالمقصد.

بيد أنّ شوقي قالها بوضوح مضبّب، وبصوت جهوري خافت، وبعبارة أخرى إنّه لم يصرّح علنا بأنها قضيّة وطنيّة، إلا أنّه لمّح لها من خلال بعض الصور التي استعملها؛ فهو يحكي عن دجاج الريف وديك هندي. إذ كانت الدجاجات في بيتها بينما جاءها هنديّ كبير العرف. هذه الصورة تذكّرنا بصورة الوطن العربيّ - ومصر بالأخصّ - "الريفي" أي المتخلّف

عن ركب الحضارة ودُولِ الاستعمار أو الانتداب أو الوصاية التي جاءتها كبيرٌ عرفها، أي من منطق القوّة. ولعلّ كلمة "هنديّ" هي ما توضح تلك الصورة أكثر، فهي تلميح لغير العربيّ. هذا الهنديّ وقف على الباب محييا الدجاج، مظهرا له جانب الودّ، مدّعيا أنه جاء لينشر فيهم فضله، ويقضي بينهم بعدله. وهذه في الحقيقة هي الصورة الواضحة عما كنت أقول، إذ إنّ الدول المستعمرة دخلت الوطن العربيّ تحت مسمّى إعادة الإعمار ثقافيّا، وإلحاقه بالركب حضاريّا، ولكنّ شوقي يصرّ أنهم كانوا في حالٍ تغنيهم عن ذلك حين وسم بيتهم - بيت الدجاج - بأنه ظريف، أي أنـه مقتنع بوضع الدجاجات الريفيات. ولعلّه وصف العرب بالدجاج لضعفهم من جهة - والدجاج ضعيف - ولوداعتهم من جهة أخرى فالدجاج مسالم.

ويخدع الهنديّ الدجاج ببضع عبارات وقليل وعود، فيدخله العشّ بطيش عاوَده، فالطيش مِن وصفِ الدجاج بالفطرة. ثمّ يصم الهنديّ بالعلج، وهو وصم يصْدُق أنْ يقال أنه ألصقه بعدوه لأنّ له وجهين أجملهما بشع. فإنْ قصد به الحمار السمين - على أساس التفسير المذكور أعلاه للكلمة - فإنه وصف تهكميّ - وشوقي معروف بسخريته المعهودة - يريد به أن العدوّ حقير مع غلظة. والمعروف أنّ أحدهم إذا أراد أن يقزّم من عدوه وصفه بالسمنة مع الغباء، لأنها تزيد صورة الغبيّ بلاهة، ولننظر إلى موباسان (Maupassant, 147-146: 2004) يصف جندي العدو:

> مذ دخوله إلى فرنسا مع جيش الغزو، كان والتر شناف يرى نفسه أكثر الناس بؤسا. لقد كان منتفخا، يمشي ببطء، [...] وفجأة إنطلقت من غويبة صغيرة، بحجم راحة اليد، حربة البندقية. فوقف والتر شناف أول الأمر جامدا [...] ولكنه فكر أنه يجري كسلحفاة مقارنة بالفرنسيين الرشيقين القادمين عدوا كما الجياد.

لقد صوّر لنا الكاتب عدوّه منتفخا بطيئا جبانا، ثمّ جعل في المقابل جنود وطنه رشيقين سريعين مما يجعل القارئ يحبّ جنود فرنسا - بلد الكاتب - ويتأثر بهم مستخفّا في نفسه بجنود العدوّ. ومن الممكن أنّ شوقي أراد بالعلج: الكافر الضخم القوي، وهذا وصف واضح جليّ مباشر لا حاجة فيه إلى تفكيك أو تحليل؛ فعدوّ الوطن العربيّ والإسلاميّ كافر قويّ ضخم.

هذا العلج وبعد ولوجه عشّ الدجاج - والعشّ لفظ هشّ - أخذ يدور ويجوب أنحاءه ليخْبَرَ ما فيه وما له من ضعف وقوّة، تماما كما فعل الأوروبيون حين دخولهم بلاد العرب. ولقد صوّر لنا شوقي كيفية تجوال العلج، إذ قال "فجال فيه جولة المليك" (شوقي، المرجع السابق: 708)، حيث إنه ومنذ لحظته الأولى في العشّ كان مُبيّت النية، فما هو خجِلا خجل الضيوف، بل يتمطى متجوّلا كمليك ذي سلطان. ثمّ عاد للتهكّم من جديد حين قال (المرجع نفسه): "يدعو لكل فرخة وديك" فهذا الدعاء إنما هو جزاء إدخالهم إياه دارهم من بابها العريض، أي وكأنه يدعو لهم على استعماره إياهم. ثمّ ينقل لنا شكله مُمَتّعا بداره الجديدة، في غاية السعد، بينما الدجاج بات تلاحقه - رغم أمانه - كوابيس الذلة والهوان. وجاء الصباح، وانطلق صوت الديك داعيا بدوام منزله المليح، ففزعت الدجاجات من صوته وعرفت أنه مخادع غشوم وعدهنّ بمكوثه مدّة يوم واحد، وإذا به يريد الدهر كله، وراحت تحاججه بسابق الشرط بينهم، فقابلها بلؤمه ضاحكا ضحِكَ المتغطرس حتى استلقى من شدته، وسقط القناع، وبانت الحقيقة، وعوّض عبارات الدعاء والتحايا كلامٌ لاذع شاتم، إذ وصفهنّ بالعمى، مردفا بالحمق، ثمّ مقولة أخيرة هي من العبرة أبلغ، ومن الأرى أحلى، ومن الحقيقة أحقّ:

"متى ملكتم ألسن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب" (المرجع نفسه).

فتماما مثل كلبة لافونتين (La Fontaine)، أدخل الدجاج إلى عشّه دخيلا ضيفا ليستولي على المكان. فحكمة الشاعرين هي أنّ الذي يفتح بابه يسهُل إخراجه، فليس كلّ ضيف ضيفا.

مقـــارنة بيـــن القصيدتيـــن

1 - أوجـــه الاختـــلاف

لقد اختار لافونتين (La Fontaine) لنفسه في هذه القصيدة طابعا أسلوبيا جميلا حيث نجده يتحدّث عن حَمل الكلبة فيصفه بالحِمل: " fardeau" (La Fontaine, *Op. Cit.*, 47)، إذ إن الحمل حمل وعبء. ثمّ أراد أن يركز على جانب العلاقة الموجودة ما بين الكلبة المخادعة والأخرى المظلومة حين سمّاها بـ: " sa compagne" (المرجع نفسه)، وهذا ليبين غدر الصديق ومرارته. ثم يعبّر بتدرّج جميل عن مطلب الكلبة المهضوم حقها حين جاءت تطالب ببيتها، غرفتها، وسريرها. هذه عبارة تبعث على شعورين: شعور بمدى رحمة الكلبة المسكينة بالمتعدّية حين أعطتها أجمل وأكثر أشيائها خصوصيّة، وهي الغرفة والسرير، وهذا الأخير يحيل أيضا على الراحة، إذ آثرتها على نفسها وضحّت بنومها وراحتها لتسترها في أصعب الأحوال.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى تخلق شعورا بمدى سذاجتها مع هذه اللئيمة، فكأنّه حين تدرّجَ نازلا بتلك الصورة التي سمّى بها مفقوداتها، إنما أراد أن يركز على مدى حمقها وغبائها، إذ كيف تتنازل عن كل شيء ولا تُبقي لنفسها أيّ شيء. ولعب لعبة جميلة حين قدّم النتيجة عن السبب، أي حينما ذكر كيف أنّ الكلبة أخرجت أنيابها لتطرد صاحبة الدار من دارها وما كان لها ذلك لولا أن قويَ ظهرها بسند أبنائها الذين هدّدتها بهم. ورغم أنّ الكلب محبوب لدى الأوروبيين عامة، إلا أن لافونتين (La Fontaine) اختاره لأنه - وإن كان

موسوما بالأمانة - موصوم بالغدر والدناءة والخسة حتى أنّ منه صفة الكلبنة (la chiennerie) وهي الخسة (السابق، المرجع السابق: 135).

أما شوقي فإنّه لم يجعل الدجاج يخرج من داره، بل جعله يشرّع بابه للزائر المضمر السوء فينخدع. وكلبة لافونتين (La Fontaine) خدعتها واحدة من بنات جنسها. وإنه وإن كان قد جعلها تستخدم ضمير المخاطب الجمع تكلفا أو ربما تهكما واستفزازا لصاحبتها، فإنه قد جعلهما في المستوى نفسه، فلم يخالف الجنس ولا النوع، في حين مايز شوقي ما بين الديك والدجاج. فالأول ذكر قويّ ومختلف الفصيلة عن الدجاج الضعيف الصغير الحجم مقارنة به. فكأنّ لافونتين (La Fontaine) يريد أن يصل إلى أنّ الذي يفتح ربوعه للآخر يرتع فيها حيث يشاء يستقوي عليه بما أعطاه ليردّ له الصنيع شرّ طردة. بينما أراد شوقي أن يقول أنّ الضعيف الذي يرحّب بالذي هو أقوى طائش، لأنّ الذي يدوس بأقدامه مُلكا أدنى من ملكه لا يرتاح إلا وقد ضمّه إلى ما عنده.

ولقد استخدم شوقي خصائص عربيّة جدّا. وبدءا بالديك، يعدّ هذا الأخير ذا علاقة مباشرة بالثقافة العربية لأنها تمجده. ولقد وُرثت هذه القيمة من التراث الإسلامي، فهو مؤذن كان منبّهَ الأجدادِ الطبيعيّ الذي يوقظهم للصلاة كونه يرى الملائكة، فعن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: "وإذا سمعتم صياح الديكة فاسألوا الله من فضله فإنها رأت ملكا" (النووي، 2003: 239). ولعله - شوقي - استخدمه مع الدجاجات، لأن الدجاجة أضعف من الديك. ولكن قد يقول قائل، إنّ هناك تناقضا في اختيار شوقي، فالديك المؤذن ذو المرتب الرفيع يجعل منه علجا ! فأقول إنه لو قال ديكا وسكت لكان أخطأ في الاختيار، ولكنه حين ألحق به لفظة "الهندي" رفع عن نفسه كل إصبع متّهِم، لِما في هذه اللفظة من معان كثيرة، فهي أوّل الأمر تبتعد بنا عن الديك مذكّر

الدجاجة، وتحيل بنا على جنس آخر هو جنس الدِيَكة الهنديّة. وهذه الأخيرة، إضافة إلى كونها متهجّمة، فإنها عصبية المزاج، كثيرة الانتفاخ، منفوشة الريش، ذائعة الصوت، وشديدة.

ولقد اقتبس شوقي من قاموسه المصري لفظة نشهدها من العنوان، وهي "الدجاج البلدي". حيث ينعت المصريّون الريف بقولهم "البلد". فهو إذ يقول دجاج الريف، سمح لنفسه باستعارة هذه الكلمة العامية لإحداث الأثر. ثمّ يذكر لفظة "ضيف"، وهي لفظة ذات علاقة بالثقافة الإسلامية والعربية، فللضيف مكانة خاصة ومقام كريم لدى العرب، ولهم في إكرامه قصص وأشعار، كقول حاتم الطائيّ (العربي، 2002: 25):

"أضاحك ضيفي قبل إنزال رحله ويخصب عندي والمحلّ جديبُ"

ولا تتوقف مكانة إكرام الضيف بينهم إلى ذلك الحدّ وحسب، بل إنه تحوّل إلى دليل على حسن الطباع، وصار مبعثا للشرف، بل هو من أشرف الصنائع التي تنجي المرء من مصرع السوء أو خطير الأحداث ومداهمها. ولقد ورد في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم أنّه حين نزل عليه الوحي وروّعه جبريل الذي ما كان قد عرفه، طمأنته أم المؤمنين خديجة رضي الله عنها قائلة: "كلا، أبشر فوالله لا يخزيك الله أبدا، إنك لتصل الرحم [...] وتقري الضيف" (الغزالي، دت أ: 91).

وكما أنّ للضيف مكانته، فإن له مكانه، إذ لا يدخل ديار الناس عنوة، ولا يجرح بيوتهم دون إذن، بل يقف عند الباب، ويطرق طرقا خفيفا غير مروّع، وغيرها من الآداب التي جعلت شوقي يقول (المرجع السابق): "فقام في الباب قيام الضيف". ثم استخدم عبارة تحيّة خاصّة بالمسلمين والعرب وهي: "حيّا الله ذي الوجوها" (المرجع نفسه). والمسلم عادة لا يبادر بالكلام قبل طرحه

للسلام، فلقد ورد فـي سنن الترمذي (www. Islam Spirit.Com) أنّ الرسول صلى الله عليه وسلّم قال: "السلام قبل الكلام". من هذا المنطلق، أطلق شوقي السلام على لسان الديك لتلك الدجاجات، كما استعمل شوقي الدعـاء، وهـو أسلوب تدرجه العرب في كلامها كجزء من ثقافتها، لأنه ليس أعزّ على العربيّ والمسلم من دعاءٍ لهُ بالستر من البلاء، فيقول: "لا أراها - يقصد الوجوه - أبدا مكروها" (شوقي، المرجـع السابق)، وفي هذا تصوير لشـدة دهـاء الهنـديّ ومداهنتـه لأصحاب الـدار، وفوق ذلك كثرة نفاقه، إذ أظهر عكس ما أضمر، فبيّن الأمـان وبـادر بالسـلام، وأخفى فـي صدره الغـدر والمكر والمكيدة.

ونجد كلمة أخرى من ربـوع الدين الإسلاميّ هي كلمة "حرام". وللحرام عند المسلمين رهبة، ولهم منه وجل، فلا يُقدِمُ عليه إلا بـائع لدينه وأخـراه. فـإذا قال أحد لأحد: "ذلك الشيء حرام" فإنما يقوله على سبيل التغليظ، أي ليبين أنه لن يَقرَبه، فكأنما هـو بمثـابـة قسَمٍ مضمـر. ولكنّ الهندي حنث، فذنبه فوق الغدر الحنث. ويصرّ على الدعاء، حين عاد إليه في الفعل "يدعـو" وهـو تركيز علـى صـورة الـغش والنفاق التي تطوق الهنـدي تكريها للقارئ في شخصـه، فليس أكره للمؤمن من رجل يستخفي بقناع الدين من رزاياه، ويتخذ منه وسيلة استعطاف لينال ما هو أدهى.

ولفت انتباهي لفظ "فرخة" إذ حملني مباشرة إلى مصر ولهجتها العاميّة. فحتى وإن كان لها أصل في العربية، إذ تعني مؤنث الفرخ وهو ولد الطائر (منجد الطلاب، المرجع السابق: 542)، إلا أنها مغرقة في اللهجة المصريـّة، إذ يستخـدمها المصريون للدلالة على الدجـاجـة. هـذا مـا أوحـى لشـوقي باستخـدامها وسهّـل ذلك عليـه، فللثقـافـة المصرية والعربية والإسلامية في إنتاجه تأثيـر بليـغ.

ولم تدم المدة طويلا على لؤم الهندي، بل انكشف في الصباح. ولفظة "الصباح" بالذات يستخدمها العربي للدلالة على انقضاء الأجل، ومرور مدة الانتظار، يقول تعالى: {فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم من أحد إلا امرأتك، إنه مصيبها ما أصابهم. إنّ موعدهم الصبح. أليس الصبح بقريب} (سورة هود، الآية 81). فالليل دائما هو زمن الانتظار، لأنه غموض، ولأنه خيال، ولأنه شبح. والصبح نور يتهلل وينير على ذلك الشبح ليظهره، ويسطع على ذلك الغموض ليكشفه، وكذلك انكشف الديك، رافعا صوته، مجهرا صائحا مفصحا عما أضمره بالليل. وهذه الصورة تشبه ما قاله أبو نواس (العربي، المرجع السابق: 131):

فقلتُ الوعد سيدتي وقالت كلام الليل يمحوه النهار

حيث إن الديك وعد بالليل فعفا النهار عمّا وعده في جنح الظلام، وهذا ديدن المخلف للوعد. وعاد المخادع مجدّدا إلى الدعاء، ولكن بصدق هذه المرة، لأنّه دعاء لنفسه بدوام السكن في ذلك المكان. هذا الدعاء يوحي - بدوره - بسخرية الديك وغطرسته، فهو من الوقاحة بحيث تجرّأ بصفاقة أن يستهلّ يومه ويوم مكرميه بإزاحة الغطاء عن المستور، بحيث أفسده عليهم من أوله دون أدنى اعتبار لهم، ولمْ يرْعَ فيهم ذمة، ولم يصبر حتى يطلع النهار جليا. فأفسد نومهم، وقطع 'كوابيسهم'، فانتبهوا إذ وقعت عليهم 'صيحته' كما تقع الصيحة على آخر الناس في الأرض، أقصد صيحة البوق آخر الزمان. وهذا لفظ مستعار آخر من البيئة الإسلامية، إذ يرمز البوق إلى النهاية والدمار والخراب، وسوء المفاجأة. فصيحة الديك أشبه ما تكون بصيحة البوق.

ثم يستخدم شوقي القَسَم بوضوح في "والله" وهي عبارةٌ إضافة إلى جمالها ضمن السياق لها معزى هو التوكيد. والملاحظ أنّ شوقي أراد ذلك، حيث جعل القسم يتوسط فعلا ومفعولا مطلقا من "الغدر": "غدرتنا والله غدرا بيّنا" (شوقي، المرجع السابق: 708) وهذا بهدف

التوكيد. والملاحظ أنه استخدم هذا الأسلوب - التوكيد - طوال قصيدته من خلال إعادة التحية تبيانا للسلام الكاذب، وتكرار الدعاء إبرازا للسخرية والهزء من جهة، وللنفاق من جهة أخرى. هذا إلى جانب الأساليب اللغوية كالتوكيد من خلال الفعل ومفعوله المطلق كما جاء في: "فقام في الباب قيام الضيف" (شوقي، المرجع نفسه) ليبيّن حالة التمسكن التي وضع الديك المنافق بها نفسه لتخوّله التمكن.

كانت هذه جولة قصيرة في النزوحات الثقافية لشوقي عن القصيدة الأصلية. بيد أنّ النص لا يخلو من بعض التشابهات:

2 - أوجــه الشــبه

إن بطل قصيدة شوقي، كما هو بطل لافونتين (La Fontaine)، من الجنس المؤنث، وكلاهما أيضا من الضعف بمكان. فكما أن الكلبة صاحبة الدار طُردت لضعفها عن مقاومة سرب الكلاب وأمّهم، كذلك وقفت الدجاجات عاجزات أمام الديك الهندي، لضخامة حجمه، وذكورة جنسه، وشدّة جبروته. كما حافظ شوقي على وجود شرط زمني بين الديك والدجاج إذ تواعدوا مدة يوم واحد، كما فعل لافونتين (La Fontaine) حين ركز على مدة الخمسة عشرة يوما ثم انقضائها، ثم تمديد الأجل من جديد. كما اتفقا في العقدة، وهي الغدر، وفي الحل وهو حيازة الغدّار مطلبه من الساذج الذي يشرّع بابه لكلّ رجْلٍ واطئة.

ولكن النهاية والعبرة تختلف نوعا ما، فلافونتين (La Fontaine) يريد أن يقول إنّ الأعداء إذا أدخلت منهم جزءا - أو أحدا - فسيدخلون جميعا، لذلك جعل الكلبة واحدة، ولكنها حين دخلت صارت كثيرا، فكل عدوّ - للوطن خاصة - له خلفه جيش من الأعداء، ويكفي أن

يدخل منهم واحد. هذا بالضبط مثال الكلبة، فبمجرّد دخولها صار لها من يساندها، فاستحكم ثبوتها وأصبحت ربّةً تطرد صاحبة المكان أصلا. أمّا شوقي، فقد جعل الدجاج كثير العدد مقابل هندي واحد، فالدجاج على كثرته ضعيف، وهو كثير الفوضى والبلبلة والكلام، طائش، قليل الصبر، جزوع إن أصابه الكرب أو لاحقه مكروه. وهذه أوصاف تنطبق على العرب تماما. فهم رغم كثرة عددهم وطول كلامهم لن يفعلوا أمام الهنديّ شيئا لأنه أقوى وأصلب، فهو متغطرس، منفوش الريش، منتفخ الصدر، طويل العرف، صلب الساقين، طويل الأظافر، عالي الجذع، وله صوت غريب يوحي بقوة وصلابة في صدره بحيث يرهب كلّ عدوّ؛ لذا لم يكن شوقي بحاجة إلى جمْعٍ ليواجه بهم الدجاج، بل قلب الصورة لكي لا يقلب الوضع.

لكنّ الذي يقرأ نص شوقي سيجهل تماما جذوره الفرنسية لمَا رأيناه سابقا من الإغراق في العربيّة والثقافة الإسلاميّة والنزوح إلى التصرّف. ولئن كان الطفل بحاجة إلى أخذ العبرة من هاته القصة الأكثر من رائعة، بحيث يتعلّم منها عدم الانقياد بسهولة للعدو، وعدم ترك الفرصة له لدخول الحمى، إلا أنه كان سيستفيد أيضا من قصيدة لافونتين (La Fontaine) ودرسها الخاصّ أيضا، كما كان سيستفيد من الحضارة الأخرى شيئا مختلفا. وهنا أتوقف لأقدّم اقتراحا بترجمة قصيدة لافونتين(La Fontaine):

كلبــة الصيــد وصــاحبتــها

لــمــّا كـانـتْ كلبــةُ صيـــدٍ تـوشـكُ أنْ تلـدَ وَمَـا كانتْ

تمـلكُ بيتـًا أيْن تُـواري الــ حِمْـلَ ولحظتُـها قـدْ حانتْ

أعملـتِ الجـهـدَ بـإحكـــامٍ حتــى تقتنـــعَ صديقتُــهـا

أنْ تمنحـهـا البيْـت لأجَـلٍ فـاقتنعـتْ تلكَ وأعطتْـهـــا

مــرّت أيـــّام ولـيـــــالٍ لِتـعـودَ الكلبــةُ للـــــدّارْ

لـكـنّ الأمّ تــرجّــتْـهـا: "مهـلاً فـالأولادُ صغـــارْ"

ثـمّ رمــتْ وعـــدًا فحـواهُ أنْ تـذهـبَ فـي أسبـوعينْ

لكـنّ المــدّة قــد قُـضِيَتْ لِتخُـون مـواثيـقَ الدّيْـــنْ

فالكلبــةُ صاحبــةُ المـــأوى عــادتْ كيْ تسكـنَ مـأواهـا

فـأجـابـتْ تِلكـمْ بِنِيـــابٍ جُـمْلــةَ تهديـدٍ فحْـواهـــا:

« أخرُجُ مع عصبةِ أولادي إنْ كــانَ بمقْــدوركِ تـــوَّا

أنْ ترمي بي وَمعي نسْلي» والفِئيــةُ قـــدْ بلغُــوا القوَّةْ

تنْـدم حيـن تُقــدّم شيئـــا للأشـــرار فلــنْ تــأخـــذهُ

إلاّ بـالضـّرْب وبــالشكوى وعـــراكٍ كـيْ تسترْجعَـهُ

إنْ تتـرُكْهـمْ حينـًا يـومـًا يطـؤونَ بِرجْـلٍ واحـــدةٍ

بيتــكَ لــنْ تُمسِكهـمْ حتى يطـؤونَ البيْـتَ بِـأرْبعَــةٍ

القصيـدة الرابعــة

LES DEUX MULETS

Deux Mulets cheminnoient, l'un d'avoine *chargé,
L'autre portant l'argent de la gabelle**.
Celui-ci, glorieux d'une charge si belle,
N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.
Il marchoit d'un pas relevé,
Et faisoit sonner sa sonnette:
Quand l'ennemi se présentant,
Comme il en vouloit à l'argent,
Sur le Mulet du fisc une troupe se jette,
Le saisit au frein et l'arrête.
Le Mulet, en se défendant,
Se sent percer de coups; il gémit, il soupire.
«Est-ce donc là, dit-il, ce qu'on m'avoit promis?
Ce Mulet qui me suit du danger se retire;
Et moi j'y tombe, et je péris!
- Ami, lui dit son camarade,
Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi:
Si tu n'avois servi qu'un meunier, comme moi,
Tu ne serois pas si malade.»

---

* "شوفان، قرطمان" (السابق، المرجع السابق: 52)

** "ضريبة الملح، رسم الملح" (المرجع نفسه: 394)

النعجتـــان

كــان لبعض النــاس نعجتــان وكانتــا فــي الغيـط ترعيــان

إحــداهمــا سمـينـــة والثانيــهْ عظامها من الهــزال باديـــهْ

فكانت الأولــى تباهــي بالسمَن وقولهــم بأنهــا ذات الثمــن

وتــدّعـــي أن لــهــا مقـــدارا وأنهــا تستــوقف الأبصــارا

فتصبــر الأخــت علـى الإذلال حــاملـــة حـــرارة الإدلال

حتــى أتـــى الجزار ذات يــوم وقلّـب النعجـــة دون القــوم

فـقــال للمـالــك أشتـــريـــهـــا ونقـد الكيـس النفيـس فيهـــا

فـانطلقت مـن فـورهــا لأختهـا وهــي تشك في صلاح بختها

تقــول يــا أختــاه خبـرينـــــي هــل تعرفيــن حامل السكيــن

قالت: دعيني وهزالي والزمــنْ وكلمي الجزار يا ذات الثمــنْ

لكــل حــال حلوهـــا ومــرّهـــا ما أدب النعجــة إلا صبرهـــا

ملخـص القصيـدتيــن

فحوى قصيدة لافونتين (La Fontaine) هـي أنّ بغـلين كانـا يسيران معـا، أحدهما يحمل شوفانا، والآخر يحمل ضريبة رسم الملح. وكان هذا الأخير فخورا أيما فخر لذلك. فكان كلّمـا خطـا خطـوة دق ناقـوس جرسـه. وفجـأة بـرز لـه عـدوّ، وانقضّت عليه عصابة أوقفته، وألقمته ضربا موجعا فراح يصيح مما حلّ به، مغبطـا البغـل حامـل الشوفان لأنه نجـا من الخطر الذي وقع وحده فيه، فردّ عليه الآخـر بحكمة بـالغـة أنّ المنصب الرفيع - ومنصب البغل الرفيع هنا في حمله المال - ليس دوما مفيدا لصاحبه، فلو كان مجرد حمال شوفان مثله لما كانت تلك نهايته.

أمـا القصيـدة العربية - لشوقي - فجاء فيها أنّ نعجتين كانتا لصاحبهما، وكانتا ترعيان معا. تتميّز إحداهما بالهـزال، بينما الأخرى تمتاز بالسمنة، ولهذا الوصف بالذات تتباهى السمينة على الهزيلة مدّعية أنها الثمينة التي تستوقف الأبصـار إعجابا. وتصبر الأخرى على إذلالها، وفي قلبها نار تتأجج من ذلك. إلى أن يأتي يـوم يـزور فيـه الجـزار الرجل ويقلب النعجة دون غيرها، ويـدفع في مقابلها ثمنا باهضا، فتفزع منه وتجزع نحو أختها باكية شاكية من مصابها، فتبادرها بالسؤال عن حامل السكين. وتلقى الجـواب الذي ظل حبيسا طوال سنين: "دعيني وهزالي والـزمن/ وكلمي الجزار يا ذات الثمن" (شوقي، المرجع السابق: 698). ويختتم شوقي بقولة حكيم وحكمة عارف: "لكل حال حلوها ومرها / ما أدب النعجة إلا صبرها" (المرجع نفسه). فالدنيا أيام ودول، تماما كمـوج البحـر يمتـدّ وينحسـر، فليس مـن هو آخذ دون أن يؤخذ منه، ولا من هو مسلوب دون أن يعطى، والأبقى من جعل الأدب لـه زادا، وحسـن الخلـق لـه عـدة، فلـم يعـلُ على إخوانه وخلطائه، واحتمل الأذى منهم، فالأيام تبدي ما استتر.

مقـــارنـــة القـــصيدتيـــن

أول ملاحظـة تلاحظ هـي أنّ شـوقي استبـدل البغلين بنعجتين. ففي حين يركز لافونتين (La Fontaine) على الاستناد لبيئته الغابيّة والعشبيّة، ينـزح شوقي - مبتعدا عن الأصل ككلّ مرّة - إلى استخدام بيئته مستعيرا ألفاظها وأفكارها أيضا. ومثـال ذلك كلمـة "الـغيـط" التـي تستعمـل بكثـرة فـي اللهجـة المصرية للدلالة على الغوط.

وفي حين انطلق لافونتيـن (La Fontaine) في التمهيد لحكمته بوظيفة ألحقها بالبغلين، إذ لكلّ منهما عمله المخصص له، جعل شوقي من محرك قصته وصفا في ذات النعجتين، إذ إحداهما هـزيلة والأخرى ذات سمن وثمن. واستطـرد فـي الوصـف حيث بيّـن بوضوح الاختلافَ بين النعجتين بالتأكيد على شدّة نحافة الأخرى، فـ "عظامها من الهزال بادية" (شوقي، المرجع السابق)، في حين اكتفى لافونتين (La Fontaine) بالتعريف بما يحملـه بغلاه، وإنْ كان في استخدامـه للفظة "محمّل" " chargé" (La Fontaine, *Op. Cit.*, 15) تعريض بالبغل الأول مقارنـة بلطافـة لـفـظه "حاملا" " portant" (المرجع نفسه) التي ألحقها بالبغل حامـل المـال.

وتُكثِـر النعجـة السمينة التباهي والتفاخر على أختها المسكينة، فيأتي البيت الثالث والرابع لـوصـف ذلك والتركيز عليه، كما فعـل لافونتيـن (La Fontaine) ببغلـه. ولكنّ الفرق أنّ شـوقي استخدم أفعـالا مضارعة في معظمهـا لتحيي الصورة، وتُسرّع من نَفَس القارئ، وتُحدِث فوضى في دماغه، لا بمعنى التشويش بل الصخب، هذا إضافة إلـى استخدام المصادر، في حين اكتفى لافونتين (La Fontaine) بصفة وفعل في زمن الماضي الناقص.

وللنظر معا إلى شوقي (المرجع السابق) يقول:

"فكانت الأولى تباهي بالسمن وقولهم بأنها ذات الثمــن

وتدّعـــي أنّ لــهـــا مقـــدارا وأنها تستوقف الأبصارا"

هذان بيتان يخترقهما تيار كهربائيّ يحسّس القارئ بشدة تباهي تلك على أختها، مما يسوّغ لشوقي أن يُتبع أبياته بالحديث عن صبر الهزيلة المسكينـة علـى الإذلال، وعن أوار صدرها حيال تمادي تلك عليها.

أمـا لافونتينن (La Fontaine) فاستعمـل صفـة "فخور" " glorieux"، إضافة إلى جملة فعلية في الماضي الناقص "Il faisoit sonner sa sonnette" "كان يقوم بقرع جرسه" (La Fontaine, *ibid.*)، حيث أراد صنع صخب يشبه صخب المتباهين، فوضع الفعل "sonner" وألحق به مفعوله المطلق "sa sonnette" ليصنع جلبة في الجملـة، وليـركّـز - كما قلده شوقي في ذلك - علـى تقعّـر البغـل وتماديـه في العجب، ولكنه رغـم ذلك قفز على شعور البغل الحمّال ولم يصفه، تاركا للقارئ أن يتصوّر إحساسـه بنفسـه، حتى إذا مـا جاءت النهاية بأنْ انسلّ هاربا تاركا الآخر يصارع الموت بمفرده، أشيح الغطاء إذ ذاك عن مكنونات الرفيـق وعذاباته التي كان يقاسي، فلا يُصدم القارئ بردّة فعله، بل يسوّغها إن لم نقل يساندها.

وفي حين هجم على بغـل لافونتيـن (La Fontaine) - السامـي المقـام - عصابة، روّع نعجة شوقي السمينة جـزار ذو سكين. فاستقبـل البغـل اللكمات وجُـرّد مـن ماله، واستقبلت النعجة تقليب المشتري الذي دفـع مـن أجلهـا المـال الوفير، الذي عبّر عنه شوقي (المرجع السابق) " بالكيس النفيس "، والكيـس تعبير مجازيّ، فالعرب تعبّر عن المال بـالكيس أو الصرّة لأنـه

يـوضع فيها. قال الهمذاني (2003: 51): " وليس معي عقد، على نقد ". فالعقد هو عقد الإزار الذي كان يصنعه القدامى ليضعوا فيه النقود، وهو من ضروب الكيس الذي يعوّض ذكر المال. ولهذا يكمل الهمذاني بعد أسطر قائلا: "ويطرّف بالعقد إزاره" (المرجع نفسه). هذه العبارة التي قالها الهمذاني على لسان عيسى ابن هشام واصفا الأعرابي إنّما ذكرها ليبيّن غنى الأعرابي الذي كان عاقدا أطراف الإزار على المال الذي يملكه، مما جعل المحتال ابن هشام يطير به صيدا ثمينا. ومن هنا نلمس استخدام الهمذانيّ للصرر تدليلا على المال الوفير تماما ككيس شوقي.

يعبّر شوقي بعد ذلك عن جزع النعجة وانطلاقها لأختها، وفي هذه الكلمة الأخيرة ملمح جميل عن الثقافة العربية والإسلامية عموما. فالواحد إذا هاجمته هموم، أو صادمته خطوب، أو حزبه ويل؛ جزع لأخيه أوّلا، لذلك يقول الله تعالى في محكم تنزيله: {يوم يفرّ المرء من أخيه، وأمّه وأبيه، وصاحبته وبنيه} (سورة عبس، آيات 34-35- 36). فقدّم الله عز وجلّ الأخ لمكانته من الأخ، إذ هو عند العرب أقرب من كل أولئك الذين ورد ذكرهم في الآية، بدليل قول قتادة (ابن كثير، 2002: 476) في تفسيرها: "الأحب فالأحب، والأقرب فالأقرب من هول ذلك اليوم". وكذلك يقول الفرزدق (العربي، المرجع السابق: 44):

"يمضي أخوك فلا تلقى له خلفا والمال بعد ذهاب المال مكتسب"

هذا الوجه الثقافيّ لم يكن موجودا في نصّ لافونتينن (La Fontaine)، حيث اكتفى بلفظة صديقي "ami" وصاحب بقوله "son camarade" (La Fontaine, *ibid.*). ضف إلى ذلك أنّ بغله المتغطرس لم يتخلّ عن عجرفته حتى وهو في الشدة، فها هو ذا يقول عن صديقه (المرجع نفسه): "ce Mulet qui me suit" "هذا البغل الذي يتبعني"، أي إنه لا

يزال يرى نفسه في الريادة حتى وهو تحت أقدام اللصوص، وفي هذا إشارة إلى عقليّة بعض ذوي المناصب المتكبرين المقيتين.

وتأتي النهاية مختلفة الحكمة، حيث وكما شرحت آنفا، يريد لافونتين (La Fontaine) أنّ علوّ المناصب قد يكون وبيل العاقبة، بينما انحنى شوقي ليبتعد عن الأصل، فبيّن أنّ الأيام دول بين الناس، فلا تدع أحدا في مكانه.

وغالب ظني أنّ شوقي قد اتّفقت حكايته - ولم تتطابق - مع حكاية لافونتين (La Fontaine) إلى غاية البيت ما قبل الأخير، ولو أنه لم يضف آخر أبياته لكانت عبرته تماثل عبرة القصيدة التي اقتبس عنها. حيث إنّ النعجة الهزيلة بردّها ذلك تكون قد عرّفت النعجة السمينة - كما عرّف البغل البغل - أنّ السمنة - كما الرفعة عند لافونتين (La Fontaine) - ليست فضلا، وأنه قد يأتي يوم تنقلب فيه الأوضاع. ولكنه - شوقي - آثر أن يتفرّد بنصيحته هو، حيث جعل مراد قصته هو أن نصبر على المسيء، فالأيام متقلبة.

تلك التكييفات كان بوسع شوقي أن يجعل منها ترجمة تحمل خصائص النص الأصليّ، لتعمّ الفائدة. وهذا اقتراح حاولت فيه حفظ النص بأكثر تقريب ممكن، في قالب شعري:

البغـــلان

كـــان بغـــلانِ يسيـــران ســـويـَّـــا واحـــدٌ يحـــمـــلُ شـوفـانـًا كثيـــرَا

ورفيقُ الدربِ رسمُ الملح - زهـــوًا - فـــوْقـــهُ يحـمـلُـــهُ مـــالا وفـيـــرَا

كـانَ ذاكَ البغـــلُ يمشـــي باختيـــالٍ ليـْـس يُنْئِـــي مالـــهُ وقتـًا يسيـــرَا

مُـرسِـلا فـــي كـلّ خطـوٍ صوتَ دقّ نابـــعٍ مِـنْ جـــرَسٍ إذْ مـــا أُثيـــرَ

إذْ برهـطٍ فـــي طريـق البغـل أهْوى هاجِمـًا، والوضعُ قدْ أضحـى خطيرَا

أوْقـف البـرذونَ *منْ طـرْفِ لجـامٍ ثـــمّ والـــى طعنـــهُ طعنـًـا مريـــرَا

"أبهـذا كافـؤونـي؟" راحَ يعلـــي صـوْتَـــهُ شكـــوَى ويسْقيـهـا زفيـــرَا

"إنّنـــي أُوقِعـْتُ فـي الشَرْكِ وخِلّـــي لـمْ يُصبْ، صُيِّر لي الموتُ مصيـرَا"

-"صـاح، ما في رفعةِ المنصب دوما نعمـــة تُجـْـزى ألا فـاعْلـــمْ خبيـــرَا

صاح، لوْ طحّانَ مثلـــي كنتَ خِلّـــي ما جرَى أنْ كنتَ هلْكانـًا حسيـــرَا "

---

* "دابة حمل ثقيلة" (منجد الطلاب،المرجع السابق: 29).

القصيـدة الخامســة

LES LOUPS ET LES BREBIS

Après mille ans et plus de guerre déclarée,
Les loups firent la paix avecque les brebis.
C'était apparemment le bien des deux partis;
Car si les loups mangeaient mainte bête égarée,
Les bergers de leur peau se faisaient maints habits.
Jamais de liberté, ni pour les pâturages,
Ni d'autre part pour les carnages:
Ils ne pouvaient jouir qu'en tremblant de leurs biens.
La paix se conclut donc: on donne des otages;
Les loups, leurs louveteaux, et les brebis leurs chiens.
L'échange en étant fait aux formes ordinaires,
Et réglé par des commissaires,
Au bout de quelque temps que messieurs les louvats
Se virent loups parfaits et friands de tuerie,
Ils vous prennent le temps que dans la bergerie
Messieurs les Bergers n'étoient pas,
Etranglent la moitié des agneaux les plus gras,
Les emportent aux dents, dans les bois se retirent.
Ils avoient averti leurs gents secrètement,
Les chiens, qui, sur leur foi, reposoient sûrement,
Furent étranglés en dormant:
Cela fut sitôt fait qu'à peine ils le sentirent.
Tout fut mis en morceaux; un seul n'en échappa.

Nous pouvons conclure de là
Qu'il faut faire aux méchants guerre continuelle.
La paix est fort bonne de soi;
J'en conviens; mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi?

الثعلب وهو في السفينة

أبو الحصين جال في السفينهْ فعرف السمين والسمينهْ

يقول إنّ حاله استحالا وإنّ ما كان قديما زالا

لكون ما حلّ من المصائب من غضب الله على الثعالب

ويُغلظ الأيْمان للديوك لمّا عسى يبقى من الشكوك

بأنهم إن نزلوا في الأرض يرون منه كل شيء يُرضي

قيل: فلما تركوا السفينهْ مشى مع السمين والسمينهْ

حتى إذا ما نصفوا الطريقا لم يُبقِ منهم حوله رفيقا

وقال إذ قالوا عديم الدين لا عجب إن حنثت يميني

فإنما نحن بني الدهاء نعمل في الشدة للرخاء

ومن تخاف أن يبيع دينهْ تكفيك منه صحبة السفينهْ

نظـــرة فـــي القصيدتيـــن

يملّ معشـر الذئـاب وجمـاعـة الرعـاة بعـد ألف سنـة من الحرب، فخراف الرعاة إلى بطون الذئاب، وجلود الذئاب إلى أجسام الرعاة، فلا ينعم أحد بما يظفـر بـه. حينهـا يقـررون إبرام ميثاق سلام يقضي بتسليـم رهائـن، فتعطـي الذئـاب جراءهـا، وتقـدّم الـرعـاة كلابها. ويمضي الزمان، وتكبـر الذئـاب وسط حظيرة الخراف وتغـدو ضاريـة متعطشـة للـدم، فتستغفـل الرعــاة وتقضي على ما في الحظيـرة، وتمضي إلـى الغـابـة وقـد اتفقت مـع ذويـهـا، فتقتـل الكلاب عـن بكـرة أبيـهـا لتأتـي الحكمة بالغة واضحة: أنّ السلم وإن حلا في ذاته لا نفع له مع من ليس له دين.

هذه الحكمة بالذات هي التي يقتبسها شـوقـي، فيؤلف انطلاقا منها قصيدة جميلة موضوعها أنّ الثعلب وهو في السفينة راح يجول حتى عرف منهـا سمـان الحيوانات ذكورهـا وإناثها. وراح يخبرهم بتغير حاله، وأنه لم يعد منه ما كان لأنّ الغضب الرباني سببه الثعالب، حالفا لهم ليأمنوه، حتى إذا نزلوا على الأرض؛ مشى معهم واحدا واحدا، فلم يُبْقِ لهم باقية. ثم راح يبـرّر لنفسه فعله بأنهـم نعتـوه بعديـم الدين، وهـذا سهـلٌ أنْ يحنث باليميـن، ناسبـا خيانته إلى الدهاء والتخطيـط ساعـة العسـرة، ليختتم شـاعـرنـا قصتـه بحكمة لافونتين (La Fontaine) نفسها أن كل من نخشى أن يبيع دينه، لا أمان له ولا سلم معه.

مقارنـــة بيـــن القصيدتيـــن

ينطلق لافونتين (La Fontaine) في قصيدته الطويلة نوعـا مـا من تقديم الحلّ على الواقعة، أي الحديث عن السلم قبل الحرب. فذكر الهدنة قبل أن يفصّل في سببهـا الـذي هـو سَأمُ الفريقين من عدم استقرار العيـش والهنـاءة بمـا يجنيـه الجنسان. ثـم يتدرّج فـي تفصيل الأحداث، وكيف أنّ السلم انقلب إلى وبـال لأنّ أحـد الطرفيـن غـدّار بلا ديـن، ليبيـن الدرس والعبـرة بصريـح

العبارة، إذ لا سلام مع اللئام، ولا هدنة مع بائع دين. في حين ينطلق شوقي من شرح الأحداث والتدرج فيها، ثم النتائج. فالحكمة النهائية مطابقة لحكمة النص الأصلي، وهي على الأرجح كلّ ما أبقى منه بوضوح.

ولقد رمز لافونتين (La Fontaine) إلى الغدر بالذئب، وإلى المغدور به بالنعاج مركزا على فكرة ميراث الغدر من طرف الأبناء عن آبائهم، حيث إنّ الجراميز هم الذين نقضوا العهد وخرقوا الموثق، مُودين بحياة الكلاب، مسبّبين الخسارة للرعاة، جاعلا من الوبال وخيما على أكثر من طرف ليهوّل من المشهد، ويشدّد على صورة بائع الدين، بينما اتخذ شوقي من الثعلب رمزا للغدر، مركّزا على القسم ليظهر شدة الحنث، حيث كان - على عكس ذئاب لافونتين (La Fontaine) الكثر - وحيدا وأودى بحياة الجميع بمكرٍ وسوء غدر.

وإذ ينطلق لافونتين (La Fontaine) - وكما هي حاله دائما - من بيئته التي تنتشر فيها الغابات والحظائر والذئاب والرعي والرعاة وحتى اللباس السميك من فرو الذئاب حيث الجوّ القارس، فإنّ شوقي انطلق من بيئة عربيّة، حيث استخدم الثعلب، وهو ذو علاقة وطيدة مع الصحراء موطن العرب. فكثيرا ما نسمع عن ثعلب الصحراء وذئب الغابة. وشوقي لم يخرج عن إطار الشعر العربيّ القديم الذي يُستخدم فيه الثعلب كرمز للمكر إذ خصّه العرب باستخدام واسع في لغتهم، وليس أدلّ على ذلك من تكنيتهم إياه بأسماء عربيّة كأبي الحصين التي استعملها شوقي. هذا إضافة إلى اشتهاره بينهم بالغدر والتحايل بذكاء ودهاء، ومثال ذلك قول طرفة بن العبد واصفا غدر قومه (العربي، المرجع السابق: 86):

أسلمني قومي ولم يغضبوا لسوءة حلّت بهم فادحه

كل خليل كنت خاللتـــــه لا ترك الله له واضحه

كلهمُ أروغ مـــن ثعلـــب ما أشبه الليلة بالبارحـه

ثـم يستعمـل شوقي لفظـا إسلاميّـا بحتـا هـو "السفينـة"، سفينـة نوح عليه السلام التي نقلت على متنها الحيـاة، فـرمـز بها إلى الحياة بدوره، فالسفينة هي الدنيا والحيوانات عُمّارها بخبيثهم وطيبهم، وليس الثعلب سوى ذلك الخبيث الذي يستغل اضطراب الظروف وتأزمها - لأنّ ظهر سفينة نوح محنة صارعت طوفانا وعدمُ استقرارٍ واجه موجا كالجبال - فيتقرّب من الخائفين بلؤمه ليظفر بهم ساعة انقضاء العسرة. هذا الاستخدام للسفينة من شأنـه أن يضفي على النص طابعا دينيا، رمزيا، أسطوريا، وتاريخيـا في آن واحد، مما يضفـي رونقا وجمالا على النص، ويزيد من تعلق النفوس به، وشغف القلوب الصغيرة الغضة بسحره فيمنحها ثقافة، ويعلمها السؤال عن المجهول، والاستعانة بالكبار لفهم الغامض، والبحث لفكّ الرموز، وهـذا كله مفيـد للغاية، وإن كان يبتعد بهم عن أصول النص الحقّة وثقافته الأم.

ويدخل الثعلب بسلاسـة فـي علاقة مع كل الحيوانات السمينة، وهـو وصف ركّز عليه شوقي كما فعل لافونتين (La Fontaine, *Op. Cit.*, 84) بلفظة " gras"، ذلك أنّ السمنة مشهيّة للأكل، فالسميـن مُشْبعٌ مُسْكتٌ للجوع. ثم يقوم - الثعلب - بالتودد لهم، ذاكرا أنّ حاله تغيّر، ومكره قد زال، وأنه قد تاب عمّـا كان، لأنّ ما حل من مصائب يعود إلى غضب الله على جنس الثعالب. والمصائب هنا كناية عن الطوفان، وهذا يحتاج إلـى تفسير دينيّ محض ليفقه الصغار أنّ المصائب هنا تعني هذا المعنى بالذات. فالثعلب ينسب ذلك الهـول الذي حـاق بالخلـق أجمعين لسوء فعل قومه. فكأنما هو بذلك يقرّ بالذنب لاستعطافهم، وليدلّل على توبة نصوح تشفع له عندهـم، وتجعلهـم يصدّقون أيْمانه التي أغلظهـا مؤكّـدا أنـه وحيـن يغيـض المـاء وتستـوي السفينة على الجوديّ، وتعود الأمور إلى النصاب، سوف يكون معهم مسالما ذا سلـوك مُرْض.

لكنّه، وبعد النـزول، غدر بهم منفـردا بكلّ سمين على حـدة ليلتهمـه بمعـزل، إلى أن أنهى الجميع. وراح يسوغ لنفسه حنثه بأنه عديم دين، ولذلك خلص النصّ إلى أنّ مثل هذا لا يُستأمن ولا يسلم معه أحد.

والملاحظ أنّ ألفاظ "الأيمان" و"حنثت" و"يمينـي" (شوقـي، المرجع السابق: 696) كلهـا ألفاظ مستقاة من ثقافة دينية إسلامية، وهي ذات أثر كبير من حيث تكرارها، إذ تدلّ على إغلاظ القسَم، وللقَسَم عند المسلم قداسـة، وللحانث مـن الله عقوبـة، فكيـف بحالف مزوّر ارتكب - في نظرنا نحن المسلمين - يمينا غموسا جزاؤها النار!

بهذا يخـرج الثعلب بصـورة الماكر جدّا، ولهـذا نُسب إليه انعدام الدين والعياذ بالله. وتكرار القسـم أيضـا، يجعلنا نتعاطف - كمسلمين - مع الحيوانات، ونبعد عنها صفة الغبـاء، حيث إنها خُدعـت تماما كما خُـدع أبونا آدم وزوجه حينما أغلظ لهما الشيطان القسم ليخرجهما من الجنة، يقول تعالـى في سـورة الأعراف (الآيات 20-22): {فـوسوس لهـما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سوآتهما وقال ما نهاكما ربّكما عن تلكما الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين، وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين، فدلاهما بغرور}، فلا أحد ينسب صفة الغباء إلى أبوينا - حاشاهما - فحتى الله سبحانه وتعالى حين عاتبهما في محكم تنزيله، ذكر أنّ أبانا آدم نسي تحذير الله له ولم يذكر أنه قد كان مغفّلا أو غبيّا - حاشاه عليه السلام - فقال عنه: {ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزما} (سورة طه، الآية 115).

لكن ومن زاوية أخرى، كثرة الحلف إنما هي دليل على تردّد صاحب القسم وشكّه في ما يقول، فلا أحلفَ من الكذاب، ذاك أنّه، ولزعزعةٍ في نفسه، يحبّ أن يؤكد للمخاطب صدقه،

فيغلظ القسم حتى لا يشعر بكذبه، حتى أن الله تعالى يقول: {ولا تطع كل حلاف مهين} (سورة القلم، الآية 10)، فما نسب كثرة الحلف لشريف صدوق بل لمهين له من الصفات الدميمة ما تحويه الآيات التالية لهاته الآية، كما أنّه تعالى يقول عن المنافقين الكاذبين: {يحلفون لكم لترضوا عنهم، فإن ترضوا عنهم فإنّ الله لا يرضى عن القوم الفاسقين} (سورة التوبة، الآية 96). هذه الآية تنطبق تماما على ذلك الثعلب الحالف كذبا، فهو فاسق، والفاسق بائع الدين، وهذا هو المقصد من ذي القصيدة.

ولقد استخدم شوقي الديك، وهو رمز من الرموز التي استخدمها للدلالة على سلالة طاهرة، حيث للديك عرف، والعرف تاج، والتاج رفعة. هذا النبيل الذي يحبّ الثعلب التهامه جدّا، يسهل أن يخدع بأيْمان غليظة، لأنّ الأصيل في ذاته لا يشكّ في خُلُق مَنْ أمامه، فما بالنا إن كان حالفا بشتّى أنواع اليمين؟ لهذا نجده يقول (شوقي، المرجع السابق):

ويغلظ الأيمان للديوك لما عسى يبقى من الشكوك

وفيما يركز لافونتين (La Fontaine) على عدم الإيمان، يركز شوقي على انعدام الدين وبيعه. وثعلب شوقي يتكلم عن نفسه وأهليه، فيصمهم ببني الدهاء، وهؤلاء يعملون في الشدّة للرخاء، والشدّة في الاضطراب والهول وعدم الاستقرار على ظهر الأمواج فوق لوح السفينة، والرخاء حين النزول والوثوق من الأرض واستتباب الحياة. هذه هي الصورة التي نجدها بشكل آخر عند لافونتين (La Fontaine)، حيث إن الشدة عند ذئابه في ملاحقة الرعاة لهم، بحيث لا يهنؤون بعيش، ولا يستلذون بأكل، لأنّ خطر الموت متربّص بهم في كلّ حين. وأمّا الرخاء عندهم فهو ميثاق السلم الذي أعطاهم الفرصة لتُربّى جراؤهم في عقر دار أعدائهم، فينالون بذلك كريم المأكل.

إنّ الغاية من هاتين القصتين ذات بعد سياسيّ خطير، فهما تركزان على أنّ دولة لا تعطي دولة موثق سلم ما دامت لا تثق بها، والتاريخ شاهد بأمثلته على دول ضاعت بموجب هدنة. وقد تصلح تلك الحكمة أنْ تُطبّق على مستوى فرديّ، فالواحد لا يجوز بأية حال من الأحوال أن يثق بمن لا دين له، وليس عليه أن يبرم معه سلاما لأنّ الغادر لا أمان معه.

وتعدّ قصيدة شوقي قصيرة مكثفة جدّا، تحتاج تحليلا وتدقيقا ووقوفا أمام معانيها لفهمها بدقة. فكأنما لها وجهان، واحد ظاهر يفهمه الطفل وأبوه، والآخر خفيّ لا يفهمه غيرُ أبيه، وهو البُعد المستتر خلف الصور البريئة والحكاية البسيطة.

بيد أنّ الانزواء الكبير، والابتعاد عن القصيدة الأم أحدث شرخا ما بينهما، حتى لم يبق من صلة تجمعهما سوى الخاتمة أو معنى الحكمة. وهنا أقول ككل مرة، أين الطفل وحقه في الاطلاع على الموروث الأدبي؟ لهذا أقترح هذه المحاولة التي - ككلّ سابقاتها - حاولت فيها أن أكون أمينة بأكبر قدر ممكن في إيصال المعنى ولوْ بصورة مجملة عامّة، مركّزة على الأفكار البارزة والمغزى نفسه، ساعية أن تكون بالشكل الشعري نفسه:

الذئــاب والنعــاج

بعـــد آلاف السنيـــن مِــنْ حُـــروبٍ مُعْلنـهْ

عَقــدَ السلـمَ الذئـــابُ والـنعـــاجُ المثـخنـــهْ

كـانَ هــذا خيــر حــلٍّ لِكِلا الجنْسيـْن حثمَـــا

فــإذا جـمْــعُ الذئـــابِ لَقــمَ القطْعــانَ لقْمَــا

جـلِـدهُ يُضْحـــي لباسًـا لِـرُعـاةِ الظّـأنِ جمّـَهْ

هـذا يعْنـــي لا أمـــان لا لِـذِئـْبٍ أوْ لِغنْمـــهْ

أُبرم السلـــمُ فـأعْطـــى كـل سـربٍ مـا وَعـَدْ

ومضـى الأمـرُ على مرْ أى لِـجـانٍ وانـعَقـــدْ

طـرفُ الـرعْيـانِ أعْطوا مَـــا لَدَيـْهـمْ مـنْ كِلابْ

والجراميزَ* إلـى الرُعْـ يـانِ أعْطاهـَـا الذئـابْ

بعدمـا أضْحى الجرامِيـ ز ذِئـــابًـا ضَاريـَـهْ

غافلُـــوا عـنْ صيـــرةٍ كـلَّ الرعـاةِ اللاهيَـهْ

خنقُوا نصفَ الخـــرافِ حملـوهـا بـالّنـيـَـبْ

ومَشـــوا لِلـغـــابِ كـلٌ بخـرُوفٍ قـَـدْ ذَهَـبْ

والـكـــلاب النـائـــمونَ فـــي أمـــانٍ وثِقَـــهْ

مُـــزّقـــوا فـــي غفـلـــةٍ جمْعًـا وَمـــاثـُوا خَنَقـا

مِـنْ هنـا نخلُصُ أنّ الـ حَـرْبَ ضدّ المجْرِميـنْ

واجـبٌ، فـالسلـْمُ هـــدْرٌ مـعَ خصـمٍ دونَ دِيـنْ

---

* "جرموز: الذكر من أولاد الذئاب" (السابق، المرجع السابق: 569).

القصيــدة السادســة

LE CERF SE VOYANT DANS L'EAU

Dans le cristal d'une fontaine
Un cerf se mirant autrefois
Louoit la beauté de son bois,
Et ne pouvoit qu'avecque peine
Souffrir ses jambes de fuseaux,*
Dont il voyoit l’objet se perdre dans les eaux.
« Quelle proportion de mes pieds à ma tête?
Disoit-il en voyant leur ombre avec douleur:
Des taillis les plus hauts mon front atteint le faître (sic);
Mes pieds ne me font point d'honneur.»
Tout en parlant de la sorte,
Un limier** le fait partir.
Il tâche à se garantir;
Dans les forêts il s'emporte.
Son bois, dommageable ornement,
Nuit à l'office que lui rendent
Ses pieds, de qui ses jours dépendent.
Il se dédit alors, et maudit les présents
Que le Ciel lui fait tous les ans.

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile;
Et le beau souvent nous détruit.
Ce Cerf blâme ses pieds, qui le rendent agile;
Il estime un bois qui lui nuit.

---

* مغزل (السابق، المرجع السابق: 392).

** "ضرو: كلب كبير الجثة شديد المراس يستخدم في صيد الوحوش" (المرجع نفسه: 558).

الظبـي والعقـد والخنـزيـر

ظبـي رأى صورتـه فـي المـاء فـرفـع الـرأس إلـى السمـاء

وقـال يـا خـالـق هـذا الجيـد زنـه بعقـد اللـؤلـؤ النضيـد

فسمـع المـاء يقـول مفصحـا طلبت يا ذا الظبي مـا لـن تمنحـا

إنّ الـذي أعـطـاك هـذا الجيـدا لـم يبـق فـي الحسـن لـه مـزيـدا

لـو أنّ حسنـه علـى النحـور لـم يخـرج الـدر علـى البحـور

فـافـتـتـن الظبـي بـذي المقـال وزاده شـوقـا إلـى اللآلـي

ولـم ينـلـه فـمـه السـقـيـمُ فـعـاش دهـرا فـي الفـلا يهيـمُ

حتـى تقضـى العمـر فـي الهيـام وهـجـر طـيـب النـوم والـطـعـام

فسـار نحـو المـاء ذات مـره يشكـو إليـه نـفـعـه وضُـره

وبينمـا الجـاران فـي الكـلام أقبـل راعـي الديـر فـي الظلام

يتبعـه حيـث مشـى خنـزيـرُ فـي جيـده قـلادة تنيـر

فـانـدفـع الظبـي لـذاك يـبـكـي وقـال مـن بعـد انجلاء الشـك

مـا آفـة السعـي سـوى الضـلال مـا آفـة العمـر سـوى الآمـال

لـولا قضـاء الملـك القديـر لـمـا سعـى العقـد إلـى الخنزير

فـالـتـفـت المـاء إلـى الـغـزال وقـال: حـال الشيـخ شـرّ حـال

لا عـجـب أن السـنـيـن مـوقـظـه حفظت عمرا لو حفظت موعظـه

تلخيص القصيدتين

يظهر في القصيدة الفرنسية أيل، وينظر إلى نفسه في بلور نافورة فتعجبه صورة قرونه المنعكسة أيما إعجاب، ولكن سرعان ما تحزنه قدماه الرفيعتان كالمغزل، فيتساءل عن أي تناسب ما بين رأسه وقدميه. وبينا هو في تفكيره ممعن، إذ بضرو يلاحقه، فيلوذ بالغابة فرارا. فكانت قدماه تندفعان به جريا كالريح، في حين تعلق قرونه بما يصادفها لتعيق جريه، حتى كادت تودي به. فراح - سخطا - يلعن هدايا السماء المتمثلة في قرونه. وتنتهي الحكاية بحكمة يلخصها لافونتين (La Fontaine) في كوننا نقدّر الجميل وهو هادم، ونحقر المهم ولو كان نافعا. فكذلك انتقص الأيل قدميه وهما تجريان به سريعا، وقدّر قرونه التي ألحقت به الضرر.

أمّا ظبي شوقي فإنه يرى صورته في الماء فيعجب بجيده بشدّة، فيدعو الله أن يمنحه عقدا يزينه به. فيسمع الماء الدعاء فينصح له قائلا أنّ جيده أجمل من أن يُزيَّن وأنه ليس بحاجة إلى ما يجمّله به، فيزيد قول الماء لهيب الغزال، فيمضي في رحلة طويلة تمتدّ به حتى يشيخ، بحثا عن العقد المطلوب، دون أن يجني مطلبه. ويقضي عمره هائما في الصحارى، سقيما، لا يستلذ مطعما أو مرقدا، حتى يعود إلى الماء كما أوّل مرة، ليشكو إليه ضرّه. وهما منغمسان في الحديث، إذ براهب وخنزيره في أعقابه يخبّان في الظلام، وإذا جيد الخنزير تتلألأ عليه قلادة وضّاءة. فاندفع الظبي باكيا، لأنه أدرك ما قاله له الماء قديما، مُقرّا بأنّ آفة السعي الضلال، وآفة العمر الآمال، فلو أنه رضي بقدر الله لما أمضى عمره لاهثا خلف ما لا طائل منه ولا جدوى. فالأمور تجري بمقادير، ولولا ذاك لما سيق العقد النضيد لعنق الخنزير. وهنا التفت الماء إلى صاحبه مشفقا على حاله، فعمره ولّى وما استفاق إلا حينذاك، فقال قولة حكيم (شوقي، المرجع السابق: 693):

لا عجب أن السنين موقظه حفظت عمرا لو حفظت موعظه

فأوضح بذلك أنّ الذي يتمادى في خطئه لا بدّ وأن توقظه الأيام، ولكنه حينها يدرك أنه قد ضيّع عمره، فماذا لو فهم الدرس أوّل الأمر ولم يصرّ فيخسر؟

مقــارنة بيــن القصيــدتين

كعادته، ينطلق لافونتين (La Fontaine) من الغابة ليستعمل حيوانا يناسب بيئته هذه وهو الأيل، إذ إنه حيوان غابيّ، بينما يستعمل شوقي في مقابله الظبي، وهو حيوان يعيش في الصحراء وله عند العرب مكانة، فهو رمز الجمال والخفة والأناقة. ولقد أحسن كل منهما الاختيار، لأن لكل من الحيوانين من الخصائص ما هو صالح للمقام تماما. فالأيل ذو قرون كثيرة متشعبة تجعل من رأسه يبدو عظيما، ثمّ له رجلان رفيعتان كما المغزل، تمتازان بالرشاقة والقوّة معا، ممّا يدفع به عند الجري كالريح. ولكنه، ولأنه من سكان الغابة - تعلق قرونه المتشعبة بما يصادفه من نباتها الكثيف، وهذا ما دفع لافونتين (La Fontaine) إلى اختياره من بين الحيوانات لهذه القصة بالذات، حيث إنّ قرنه ترصّع رأسه كالتاج ولكنّها تضرّ به وقت الاحتياج، وحينما يهبّ للفرار لن تنفعه سوى قدماه الرفيعتان. أمّا الظبي، فإنه مشتهر بجمال شكله، وحسن قدّه، واسترسال جيده الذي يبدو لامعا رائعا. كما أنه خفيف الحركة، رشيق القوام، وله قرنان غير متشعبتين، على عكس الأيل. فلا حاجة لشوقي بالقرون، ولذا اختار الظبي دونًا عنه، لأنه بحاجة إلى الجيد، وجيد الظبي أنسب لذلك، فكثيرة هي الأشعار التي تمدحه - الظبي - لذلك العضو بالذات، فهذه حفصة بنت الحاج تقول في أبيات من الغزل (بوفلاقة، 1995: 240):

زائر أتى بجيد الغزال مطلع تحت جنحه للهلال

كما أنّ الظبي ابن الفيافي، لذا فهو الأنسب لبيئة شوقي الصحراوية.

وإذا كان شـوقي حافظ على الانطلاق من رؤية الحيوان لصورته في الماء والإعجاب الذي اجتاحه، فإنه خالف لافونتين (La Fontaine) في نقطة الإعجاب تلك. فبطل لافونتين (La Fontaine) هام بقرنيه، ومباشرة قارنهما بقائمتيه ليبدي استياءه من عدم التناسق ما بينهما في نظره، في حين أنّ ظبيه وَلِهَ بجيده فأراد له سحرا أكثر، فتمنى له ما على جيود الحسان من عقود نضيدة، فرفع رأسه إلى السماء في مشهد يحيل على عقليةٍ مسلمة حقّة؛ إذ المسلم مسلّم لربّه، فإذا ما اشتهت نفسه شيئا، رفع رأسه إلى السمـاء حيث مولاه وناداه ليمنحـه سؤلـه. وطريقـة النـداء ذاتهـا مغرقـة فـي التـديـن، فلقد قـال (شوقي، المرجع السابق): "يا خالق هذا الجيد"، ثم طلب.

هذه الطريقة هي التي أوصانا الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بها في آداب الدعاء، حيث يتودّد السائل لربّه بما منّه عليه من نعمة ثناءً عليه عز وجلّ ثمّ يخبره بسؤله، يقول النبي صلى الله عليه وسلم: "إذا صلى أحدكم فليبدأ بتمجيد ربه جل وعز، والثناء عليه، ثم يصلي على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم يدعو بعد بما شاء" (سابق، 2000: 413)، والصلاة هنا يقصد بها الدعاء. ولكنّ هذا الغزال يكشف بدعائه هذا عن عدم قناعته بما هو عليه من جمال، وعدم رضاه بما في حوزته من نعمة، تماما كأيل لافونتين (La Fontaine) الذي راح يتساءل عن التناسب ما بين قرونه الجميلة وأرجله الرفيعة التي يعدّها نقطة عار عليه.

وكما يقطع لافونتين (La Fontaine) على الأيل تفكيره بضررٍ يلاحقه لِيُعَرّفهُ حين يجري وبعدما أعاقته قرونه عن الفرّ قيمة الأقدام وسوء القرون، قطع شوقي على الظبي دعاءه بأنْ أجابه الماء مبيّنا كنه الأمور، مجلّيا الحقيقة التي لم يرها الظبي بعين اليقين، مخبرا إياه أن الله قد

حبا جيده جمالا ليس بعده جمال، فلو كان للنحور مثل حسنه لما فجّر الله بالدرّ يمّه. ولعلّ شوقي اقتبس هذه الصورة من ابن الرومي (العربي، المرجع السابق: 49):

أغناه حسن الجيد عن لبس الحلا وكفاه طيب الخلق أن يتطيبا

وبدل أن يطفئ نصح الماء لهب الظبي أشعله حرقة إلى اللؤلؤ، فراح هائما على وجهه يبحث عنه في كلّ مكان. وفي حين اتخذ الأيل الغابة مسرح جريه مدّة وإن طالت فهي قصيرة، كان مسرح الظبي الفلا عمره كلّه إلى أن شاخ وشاب.

ولفت انتباهي عبارة استخدمها شوقي هي (شوقي، المرجع السابق): "ولم ينله فمه السقيم". هنا تعجّبتُ لحسن بنائه ودقة تصويره وقوّة تحكّمه في اللغة، حيث عوّض اليد - عضو البطش للإنسان - بالفم وهو الذي يمسك به الحيوان، فقال (المرجع نفسه): "ولم ينله فمه السقيم "بدل" لم تنله يده"، وفي هذا بناء محكم وملاحظة متيقظة، وألحق بالفم وصف السقيم، لأنه قضى العمر هاجرا النوم والطعام، ومن يفعل ذلك يلق أسقاما. والحق أنّ الذي يحفد وراء مطلب سوف يؤرّقه ويسهده ويُنْبي جنبه عن وساده، ويتركه محموما مهموما، بالضبط كما صوّر شوقي ظبيه الذي شيّخه بُعد مطلبه.

إنّ الأيل في النص الفرنسيّ، وبعد التناقض الذي عنّاه من اللاتناسب بين قرنه وقدميه شكلا، ثم التناقض ما بينهما والنظرة التي كان يرقبهما بها، أي اكتشافه سوء القرنين على إعجابه بجمالهما، وإدراكه فائدة القدمين على تذمّره منهما، أبدى سخطه وتذمره للمرّة الثانية، حيث راح يلعن هدايا السماء، في حين اندفع الظبي باكيا لمّا رأى أنّ ما أفنى العمر في طلبه على حسنه وجماله مُلكٌ لغيره على بشاعته ودمامته، فهذا خنزير يمرّ مرتديا القلادة التي شيّخته ولم يطلها،

ليدرك خطأه الذي قضى العمر عائما فيه، متعاميا عمّا قاله الماء حينما وعظه يوما. فسخطُ الأيل كان على السماء، بينما سخطُ الظبي صار على نفسه. وهنا تكشف الحضارات عن عقلياتها؛ ففي حين يحاجج غير المسلم ربّه، يقرّ المسلم بعيبه. وشتّان ما بين البكاء واللعن.

وهناك ملمح عربيّ يبدو في ذكر شوقي لصلة الجيرة، حيث يصور لنا الجارين وهما الماء والظبي في أحسن صورة، إذ الجار يصغي لجاره، كما فعل الماء، ويشكو الآخر له ويحدّثه بما في نفسه من سعد وبؤس كما فعل الظبي. والعرب قديما ثمّنت الدار بالجار، والإسلام حثّ على حقوقه حتى كاد أن يجعله من الوارثين، وجعل المؤمن الحقّ هو الذي يبيت جيرانه آمنين من شرّه، فالرسول صلى الله عليه وسلم قال: "والله لا يؤمن، والله لا يؤمن، والله لا يؤمن. قيل من يا رسول الله؟ قال:الذي لا يأمن جاره بوائقه" (الغزالي، 2000: 10). فالجار أمان وسكون وحضن دفيء لجاره كما كان الماء للظبي.

وتطفو عقلية عربية إسلامية قحّة على النصّ حينما ربط شوقي بين الخنزير وراعي الدير. فهؤلاء يحبّون الخنازير ويعشقونها ويولونها مكانة، فهي بمثابة الغنم مِنّا. ولهذا نجد شوقي قد جعل الخنزير تابعا للراهب ولم يجعله مجرّد خنزير برّيّ وكان بإمكانه فعل ذلك. كما أنه ألحقه بالراهب ليبرر وصول القلادة إلى عنقه، وفي هذا - كما قلت - إشارة إلى قيمة الخنزير عند المسيحي. كما أنه أراد أن يبين 'القدر' وتحكّمه في تسيير الأمور، فالقلادة لو خُيّرتْ إلى أيّ الجيدين تمضي لسارت بل لطارت إلى جيد الظبي، ولكنّ القدر سيّرها بحكمته إلى عنق الخنزير. هذا هو التوازن الرباني، فلا حاجة لجيد يطيش بالألباب سحرا لعقد يزيّنه، فلما لا يمضي إلى عنق تحتاجه؟ هذه الحكمة هي باختصار ما قاله الماء آنفا، فلم يلق له الظبي بالا، وهي بالضبط ما أدركه بعد انطواء عمره، وتناثر أيامه ما بين سقم وسهاد، ليعيد الماء تذكيره من جديد أنه ما

كان ليذهِب عمره مع الريح لو سمع لموعظة ألقيت عليه ذات يوم، فآفة العمر الأمل، وحسرة العبد سعيه فيما ليس يطاله، وعماه عمّا هو بحوزته من مفيد، وعمّا بين يديه من جميل، وهذا الكلام منطبق على الحديث الذي رواه ابن مسعود عن رسول الله صلى الله عليه وسلم (النووي، 2000: 195-196) حيث قال:

> خط النبي صلى الله عليه وسلم خطا مربعا، وخط خطا في الوسط خارجا منه، وخط خُططا صغارا إلى هذا الذي في الوسط من جانبه الذي في الوسط، فقال: هذا الإنسان، وهذا أجله محيطا بهأ (خطأ مطبعي) وقد أحاط به وهذا الذي هو خارج أمله وهذه الخطط الصغار الأعراض، فإن أخطأه هذا، نهشه هذا، وإن أخطأه هذا نهشه هذا.

ولعلّ شوقي قد استقى الدرس من الحديث، خاصة وقد غيّر الحكمة الأصلية وجعلها تسير وفق هذا المنحى. ويقول الغزالي في الصدد نفسه (دت ب: 27): "أتدري كيف يسرق عمر المرء منه؟ يذهل عن يومه في ارتقاب غده، ولا يزال كذلك حتى ينقضي أجله، ويده صفر من أي خير". ولقد جاء كلام شوقي مشابها إلى حدّ ما كلام لافونتين (La Fontaine) الذي ركّز على أنّنا نحبّذ ما هو جميل، ونحقر ما هو مفيد، كما فضّل الأيل قرون الزينة وحقر قدميّ النجاة.

ولئن كان شوقي قد تصرّف في حكاية لافونتين (La Fontaine) وحوّر، فإنني أقترح هذه الترجمة التي ركّزت فيها - لا على ثقافة المستقبِل شأن شوقي - بل حاولت قدر الإمكان إعادة النص الأصلي بأكبر حرص ممكن.

الأيــل ناظرا إلــى نفســه فــي المــاء

قــديمًــا قَـدْ رأى أيـــلٌ علـــى بلـــور نافـوره

صــورةَ قَــرْنــهِ فغـدَا سعيدا مِــن بَهَا الصوره

ولـكــنْ لا يكـــادُ يُطيــ ق أقداما كمــا المغـزلْ

فحيـــنَ ظِـلاّلها شَهِـدَ مضى من حزنه يسـألْ:

"أيّ تنـــاســقٍ مـــا بيْــ ن أقدامي مَعَ رَأســـي؟

جبينــي في السما العالي وأقدَامـي بها بُؤســـي"

وبيْنًــا كـانَ فــي التفْكيــ رِ كلبُ الصيدِ لاحقـــهُ

فَـلاذَ بغــابــةٍ هَــرَبًــا عســـى تُبلغــهُ مَأمَنَـــهُ

فكـانتْ قـرنُ زينتــهِ الــ مُضِرّةِ تُوقِـفُ الهَرَبَــا

وتُفسِدُ خـدمـة الأقْـدا مِ تمْنَعُهَا مِــنْ انْ تَثْبِــا

كـذلك نـحـنُ نحتـرمُ الــ جميــلَ ونَحْقِــرُ النافِـعْ

ومِـعْـوَل ذا الجميـلِ بهَدْ مِــهِ أعْــقَــابَـنَـا تَـابِـعْ

فــذاك الأيــلُ كان يسبّ أقــْدامـــًا تَفِــرّ بـــهِ

ويُلحِـقُ كـلّ منــزلـــةٍ بِـقَـــرْنٍ فــي مَسُوءَتِـهِ

القصيـدة الســابعـة

L'ÂNE ET LE PETIT CHIEN

Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce :
Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
Ne sauroit passer pour galant.
Peu de gens, que le ciel chérit et gratifie,
Ont le don d'agréer infus avec la vie.
C'est un point qu'il leur faut laisser,
Et ne pas ressembler à l'Ane de la fable,
Qui pour se rendre plus aimable
Et plus cher à son maître, alla le caresser.
«comment? disoit-il en son âme,
Ce chien, parce qu'il est mignon,
Vivra de pair à compagnon
Avec monsieur, avec madame;
Et j'aurai des coups de bâton?
Que fait-il? il donne la patte;
Puis aussitôt il est baisé:
S'il en faut faire autant afin que l'on me flatte,
Cela n'est pas bien malaisé.»
Dans cette admirable pensée,
Voyant son maître en joie, il s'en vient lourdement,
Lève une corne toute usée,
La lui porte au menton fort amoureusement,
Non sans accompagner, pour plus grand ornement,
De son chant gracieux cette action hardie.
«oh! oh! quelle caresse! et quelle mélodie!
Dit le maître aussitôt. Holà, martin- bâton*!»
Martin- bâton accourt: l'Ane change de ton.
Ainsi finit la comédie.

---

* "رجل مسلح بعصا [...] العصا مشخصة " (Le Littré, *Op. Cit.*, 986).

ولــي عهــد الأســد والحمــار

لمّــا دعــى داعــي أبـي الأشبال ... مبشّــرا بــأول الأنـجـــــال

سعـت سبــاع الأرض والسمــاءِ ... وانعقــد المجلــس للهنـــــاءِ

وصدر المـرسـوم بـالأمـــــان ... فـي الأرض للقاصي بها والدانـي

فضـاق بـالذيــول صحــن الـدارِ ... مــن كل ذي صوف وذي أوبــارِ

حتــى إذا استـكـمـلــت الـجمعيـه ... نــادى منــادي الليث فـي المعيــه

هـل مــن خطيب محسـن خبيـرِ ... يدعــو بطـول العمـر للأميـر؟

فنهـض الفيــل المشيــر الســامـي ... وقــال مــا يـلـيــق بـالمـقـــامِ

ثــم تــلاه الثـعلـب السـفيـــــرُ ... ينشـد حتــى قيـــل ذا جـريـرُ!

واندفــع القــرد مديــر الكــاسِ ... فقيــل: أحسنــت أبــا نـــــواس!

وأومـــأ الحمـــار بـالعقيـــــره ... يـريـد أن يشــرف العـشيـــره

فقــال: باســم خــالــق الشعيــر ... وبـاعـث العصا إلــى الحميـــرِ!

فأزعــج الصــوت ولــي العهــد ... فمـات مــن رعـدتــه فـي المهـــدِ

فحمــل القــوم علـــى الحمــار ... بجملــة الأنيــاب والأظفـــــار

وانتــدب الثعــلــب للتـأبيـــن ... فقــال فـــي التعريض بالمسكيـن:

لا جعـــل الله لـــه قـــــرارا ... عــاش حمــارا ومضى حمــارا!

تلخيــص القصيدتيــن

موضوع حكاية لافونتين (La Fontaine) جليّ منذ البداية، إذ قلب القصيدة شاقوليّا، فجعل الحكمة أعلاها ثم القصة أسفلها، حيث هذه الأخيرة مجرّد مثال يوضّح ويؤكّد على الحكمة المذكورة أوّل القصة. فهو ينصحنا بأنْ لا نجهد مواهبنا فوق طاقتها وألا نعمِلها فوق جهدها، فلكلّ ما جُبل عليه وما وهبته السماء - برأيه - حيث الثقيل لن يكون خفيف دم ولو أُجهد، والذي يُتعب فطرته لينال ما وُهب الآخرون مخطئ كحمار الخرافات. فهذا الأخير رأى كلبا لظرفه ولطفه يعيش سعيدا مع أسياده، محظيّا بين مالكيه، يتقلّب ما بين قبلاتهم وملاطفاتهم، فقط لأنه يعطيهم قدمه. ففكّر الحمار إذ ذاك أنّ الأمر يسير، وأنه قد يجني مثل جَنْي الكلب مِنْ حُبّ وتدليل، مؤمّلا نفسه بوداع العصا. وبينا هو غارق في بحر أمنيته، مستلذّا بالمهمة التي عدّها سهلة، وإذ بسيّده يقبل عليـه، فاتّجه نحوه برأسه في حركته الثقيلة، مسدّدا حُبّهُ إلى ذقن المالك في شكل نطحة موجعة ثنّى عليها بنغمة سعيدة أطلقها ليطرب مولاه. وبدل أن يطير المالك سعدا كما ظنّ، طار فزعا ونادى بالعصا، وتحوّل شدْوُ الحمار بكاءً، لينتهي المشهد بكوميديا من نوع آخر.

بينما نأى شوقي عن كلّ ذلك ليدخل بنا في قصّة متشعّبة الشخصيات ذات إطار زمانيّ ومكانيّ وعقدة وانفراج. إلا أنّ انفراجها لم يكن فرجا أبدا. فالحكاية تدور في بيت ملك الغابة الأسد، زمن مولد ابنه الأوّل ووليّ عهده، فيصدر مرسوما بالأمان لكلّ حيوان، فتأتي إليه الأسراب من كلّ حدب وصوب وفجّ وعشّ ووكر وغار، لتهنّئه بهذا الخبر السارّ. ويجتمعون في داره سويّا، فينادي مناديه بخطيب يدعو لوليّ العهد بطول العمر، فيتصدّى للمهمّة الفيلُ مستشار الملك، فيقول ويجيد، ثمّ الثعلب سفير الحاكم، فيتكلم ويحسن، فيكون جرير الجلسة، ثمّ يندفع القرد ساقي السلطان، فيسقي خاطبا حتى يكون أبا نواس الوليمة، ثم ينطلق الحمار بصوته، يريد أن

يشرّف قومه، فيسمّي باسم خالق الشعير وباعث العصا إلى الحمير. فيرتعش وليّ العهد، ويهزه الصوت المزعج إلى أن ينفق، فيتكالب القوم عليه، كلّ بسلاحه، حتى يتبع وليّ العهد مثخنا بآثار الأنياب والأظفار. فيقوم الثعلب مؤبّنا، وبدل أن يذكر له خصلة يدعو عليه ألا يجعل الله له قرارا، فلقد عاش ومات حمارا.

مقارنــة بيــن القصيدتيــن

يمـيّز قصيدة لافـونتين (La Fontaine) طـابـع الصفـات حيث استخـدم مـنها الـعـديـد: (lourdaud, aimable, cher, galant, gracieux, hardie) وكلّها أوصاف علّقها بـالحمـار سواء كأحد أفعاله أو إحدى مبتغياته. هذه الكلمات تعبّر عن مجال - كما قلت - متعلق بالحمار، وهي تكشف أيضا عن مدار القصة وفلكها، فكلها تحيل على حقيقة الحمار أو ما يصبو إليه من وصف معاكس لحقيقته. ولقد يبدو للقارئ أنها نوع من التكرار، ولكنها أيضا ترسيخ للفكرة وتركيز عليها، فلا يفـرغ أحـد مـن قراءة القصيدة إلا وقد علق في ذهنـه منها تلك النعوت أو بعضها على الأقلّ، بما ينبّه على أنّ الذي له صفة معينة فليعش بها على سليقته ولا يُجهد فطرته فتنتكس وينتكس جدّه معها. كما استخدمها أيضا ليبيّن لنا مدى الجهد الذي أبلاه الحمار في تحصيل مطلبه دون جدوى، وكأنما كلّ صفة متكررة هي محاولة متكررة، ليبين في الأخير أنّ الفشل نصيبُ من يجري وراء ما لا يحقّق.

أمّا شوقي، فقد طغت على قصيدته ألفاظ سياسيّة تمتّ بصلة للدولة ونظامها وللحكّام والرعيّة مثل: داعي (الملك)، المرسوم، الأمان، الأرض، الجمعيّة، منادي الليث، خطيب، الأمير، المشير السامي، السفير، ولي العهد، القوم... وكلّ هذه الألفاظ قد استُعملت لتبيّن خطورة الموقف وجدّية المجلس، ولتوضح لنا خطأ الحمار وشناعته، فلم يرتدع وهو في حضرة الملك وفعل ما فعل،

فحصل ما حصل، وكأنما شوقي يقول أنّ ما حدث له حقيق به، وأنه من أودى بنفسه إلى المهالك، فما شأن الحمار وهو مِن أبسط الخلائق وأكثرهم نبذا بهؤلاء الأشراف؟ وكيف تجرّأ أصلا أن يدفع نفسه بين المستشار السامي والسفير والساقي والأسد الملك ليخطب وهو من هو وهم من هم؟

وتتميّز حكمة هذه الخرافة أنها مذكورة حتى في كتب علم النفس وأمور الحياة كوسيلة من وسائل تحقيق الذات والرضا بما هي عليه، يقول دايل كارنيجي (1998: 89): "‹ارض بما ليس منه بد› مقولة قالها اليونان قبل الميلاد بنحو أربعة قرون". وحكمة الخرافة تلك هي الحكمة ذاتها التي صاغها شوقي باختلاف طفيف في حلة بعيدة كلّ البعد عن الأصل. حيث عمد إلى إظهار أنّ الحمار يظل حمارا، ولا يمكن أن يتحوّل إلى ذكيّ لبقٍ عبقِ الصوت ولوْ حاول، لذلك اختار له ألا يقلّد ذوي المواهب إن كان فاقدها لكي لا ينتهي بمصرع سوء وخاتمة وبال.

ولقد أبقى شوقي على الحمار بطلا رئيسا ومثلا للعبرة لأنّه مَضْربٌ لثقل الروح وسوء الصوت، فلقد قال عنه الله تعالى: {إنّ أنكر الأصوات لصوت الحمير} (سورة لقمان، الآية 19). ولكنّ حمار لافونتين (La Fontaine) كان يتوق إلى العطف والتقبيل، وتطليق العصا وضربها الثقيل، في حين أنّ حمار شوقي رغب في تحصيل قيمة بين القوم، وصنع خطبة تعليه شأنهم، وترفع قدر عشيرته بينهم.

وفي حين تراوحت شخصيات لافونتين (La Fontaine) ما بين حيوانات وأشخاص، اقتصر نصّ شوقي على حيوانات فقط. وتوظيف لافونتين (La Fontaine) يُلمس فيه نوع من

النزوع لثقافته، حيث تعزيز الكلب وملاعبته وتدليله وملاطفته، بينما توظيف شوقي كان عامّا فهي حيوانات مختلفة مختلطة لا تنبئ ببيئة بعينها.

لكنّ هذا لا يعني أنّ الجانب الثقافي غائب في القصيدة، بل حاضر بقوة ووضوح كبيرين. فلقد استعمل، بادئ ذي بدء، جملة "يدعو بطول العمر للأمير" (شوقي، المرجع السابق: 692)، وهذه عبارة يدعو بها العرب لملوكهم إذا كانوا في حضرتهم كما تنقله لنا الأفلام عن كتب التاريخ. ثم يستعمل اسم جرير الشاعر المعروف من الشعراء العرب المشتهر بأسلوبه الجزل، فشبّه الثعلب به لأنّ الثعلب ذكي داهية، طويل اللسان، خفيف الحركة، ولهذا ألحق به صفة السفير، على عكس الفيل الذي جعل منه مشيرا لثقل حركته وجسمه معا، حيث تتطلب المشورة رزانة وثباتا جسّدهما في وزن الفيل وبُطئه، فالثعلب إذن خفيف، سهل الحركة، منطلق السجيّة، خطيب بليغ، مقنع، وكلها صفات حقيقة بالسفير، ولذلك اختار له هذا المنصب، إضافة إلى صفة المكر والدهاء والمداهنة التي يجب أن تتوفر في سفير الملك، حيث يجب أن يتلوّن مع المواقف والبلدان، ليأمن طباع الملوك الذين يدخل عليهم، ويطرح القضايا بين أيديهم.

من هنا كان تشبيه الثعلب بجرير مشروعا. كما أنّه حين ذكر هذا الشاعر ذو المكانة بين دواوين العرب وشعرائهم، أوحى لنا بعذب كلامه، وطلاقة لسانه، وكثرة تأثيره في النفوس حتى شهدت له تلك النفوس بذلك. أمّا القرد، فهو ذاك الحيوان الخفيف الخسيس، في آن معا، والذي يخصّه شوقي في ديوانه بأوصاف سيّئة وينقل عنه دائما صورة الخفيف - غير الرزين - الكذوب أو السيّئ الوصف حيث سبق وأن ألحق به وصم الكذب في قصيدة أخرى حين قال (المرجع نفسه: 691):

لم يتفق مما جرى في المركب ككذب القرد على نوح النبي

هذا كلّه مقتبس من ثقافة شوقي الإسلاميّة. فالقرد حيوان مسيخ عند المسلمين بدليل قول الله عز وجل: {فَلَمَّا عَتَوْا عَمَّا نُهُوا عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ} (سورة الأعراف، الآية 166). ولهذا لا يُتوقّع منه أن يستخدمه كحيوان حَسَن الطباع، هذا إضافة إلى كونه في حقيقته خفيفا جدّا وذا أذى وتَمَرُّد وسوء خلق.

ومن هذا المنطلق صوّر لنا الشاعر القرد يندفع، وفي الاندفاع قوة الفعل مع تدفق. ولْنتصوّر الحدث معا: فالجمعية مكتملةُ الأفراد، وكلّ حيوان جالس في مكانه، يقوم داعي الملك ويفتتح الجلسة بطلبِ مفوّه يُدخل السرور على قلب الملك في يوم جميل كيومه ذاك، فينهض الفيل في هدوء، فيقول كلاما لائقا بالمناسبة والمجلس، ثم يليه الثعلب منشدا، وفي الإنشاد خفّة وحلاوة وعذوبة وطلاوة، فيُقال عنه جرير. فيندفع القرد في رشاقته المعهودة بصورة مباغتة، والدليل على ذلك انتقال شوقي ما بين حروف العطف، فاستعمل ما بين نهوض الفيل وقيام الثعلب حرف تعقيب وترتيب ذو فسحة زمنية هو "ثمّ"، في حين وضع مجرّد "واو" ما بين فِعل الثعلب واندفاع القرد.

ولقد اختار الشاعر للقرد ما يناسبه من الوظائف فعيّنه مديرا للكؤوس، أي سقّاءً للملك ومجلسه، وهذه مهمة تعتمد على خفّة الجسم والحركة، وليس أنسب لها من القرد. ثم إنّ الكأس في ذاتها تُحيل على لفظ الخمر، فكثيرا ما يعبّر بها الشعراء عنها، ومثال ذلك قول الخيام (2003: 191):

زمن الورد ذا وضفـــــة نهـــر

ورياض وبضع حـــور حســـان

عاطني الكأس فالنشـاوى صباحا

حـُرروا مـن مساجــدٍ وجنـــان

فالكأس إضافة إلى تبيانها لعمل القرد كَسَقّاء، توحي بواحدة من صفات القرد وهي السكْر، وهذا ما يؤكّد على ما قلنُه بأنّ شاعرنا يخص القرد بسوء الأخلاق، ولهذا شبّهه بأبي نوّاس شاعر الخمريّات والفواحش الذي قال عن نفسه تائبا مقرا بذنوبه (العربي، 2002: 66):

حتــى إذا الشيب فاجـأنــي بطلعتـه أقْبِـح بطلعــة شيـب غيـر مبخـوتِ

عنـد الغـوانـي إذا أبصـرن طلعتــهُ إذنّ بـالصـــدم مــن ردّ وتـشـتـيـــتِ

فقـد ندمـت علــى ما كان من خطل ومــن إضاعــة مكتـــوب المواقيــتِ

أدعـوك سبحانـك اللهـم فاعف كما عفوت يا ذا العلى عن صاحب الحوتِ

هذه الأبيات التي استشهدت بها على سوء أخلاق أبي نواس - دون اللجوء إلى ذكر شعره الذي يشهد فيه على نفسه بالتردد على الخمّارين، أو الذي يصف فيه أمورا بمجون - تبيّن أيضا حسن أسلوبه وجمال صناعة الشعر لديه. فكما اجتمع الشعر والسكْر لدى أبي نواس، جمع شوقي على قرده تلك الصفتين، حيث إنّ القرد لم يقم بمجرّد توزيع الشراب على الحاضرين، بل وأيضا قال كلاما له من البلاغة ما جعلتهم يشهدون أنه أبو نوّاس.

كل هذه الصوّر التي استقاها أحمد شوقي من ثقافته العربية ومخزونه الأدبيّ، جنّدها خدمة لمشهده الموالي وهو أهمّ مشهد باعتباره تأزّم مفاجئ للأحداث، وبصمة فُكاهيّة للقصة، وخطوة واضحة نحو انفراج الحبكة، وسير جليّ إلى مكامن الحكمة. فها هو الحمار ذا، وبمجرّد انحباس القرد عن حركته، وسكوت مقولته، يطلق لصوته العنان، ليرجّ بعقيرته المكان، وينطق بما يُضحك ويُبكي. فكلامه إنما هو حجّة عليه بدل أن يكون حجّة لقومه كما أراد، باعث للخزي بدل

أن يكون مبعثا للفخر كما ابتغى. فسمّى باسم خالق الشعير، والشعير أدنى من القمح، وأقرب للفقر، كسرته سوداء، ويمنح للدواب علفا. فكأنما الحمار لا يعرف من الطعام سوى الشعير، ولا يحصي لله نعمة إلاّه. ثم إنّ الواحد إذا ذكر الله مادحا، شكر أفضل نعمائه، وهذا ما يوحي بأنّ الحمار يعدّ الشعير أرقى أنواع الطعام وأفخرها.

ولا بأس أنْ أحيل - قبل الاستئناف - على ملمح ثقافيّ آخر، فمن عقيدة المسلم أن يسمّي الله عند افتتاحه الكلام، فلا خير فيه إن لم يفعل. يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه ببسم الله الرحمن الرحيم فهو أقطع" (النووي، 2003: 29)، فحتى الكلام المكتوب في الخطب والرسائل والكتب مسبوق بالتسمية بأحبّ أوصاف الله تعالى إليه وهي الرحمن الرحيم، فهو رحمن الدنيا رحيم الآخرة، وفي القرآن، حين كتب سليمان عليه السلام كتابه لبلقيس سمّى الله تعالى، فالآية تقول: {إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم} (سورة النمل، الآية30).

وإنْ كان الرحمن الرحيم اسمين ووصفين يحبّهما الله عز وجل، ويذكر المسلم ربّه بهما مادحا متودّدا باعتبارهما اسمين لكماله وعظيم سلطانه وواسع رحمته، فإنّ الحمار عوّضهما بما يراهما وصفين يستحقان التمجيد والتعظيم. فهو أوّلا خالق الشعير(الطعام الفاخر للحمير)، ثمّ هو باعث العصا إلى الحمير. فكأنما الحمار يرى صفة القادر، الغالب، القاهر فوق عباده، متجليّة في بعثه للعصا عليهم، فهو الأقوى لأنّه مسيطر، يغلب التي أكلت من جنوبهم لحومها. وكأنه أيضا ربّهم الذي يربّيهم ويؤدّبهم، فكانت العصا وسيلة لذلك، ولهذا غدت مفخرته، لأنها بمثابة التشريع الذي يعّلمهم الحق ويهديهم الطريق، وباختصار، فإنّه يرى العصا كتابهم وتشريعهم ورسولهم الذي بُعث إليهم ليهديهم سواء السبيل.

ويختتم شوقي حكمته بدعاء تأبين - والتأبين عادة ذكر محاسن الميت وسننه الفضلى - على لسان الثعلب. والدعاء للميّت من عقيدة المسلمين، حيث يقف الإمام وخلفه المشيّعون ليدعوا له، دون أيّ كلام آخر. فلم تفت شوقي هذه اللفتة، ولم تزلّ قدمه عند هذه الختمة، فذكر أنّ تأبين الثعلب دعاء، ولكنّه دعاء من نوع آخر، دعاء على غير العادة بالسوء على الميت وبئس المصير، فلقد عاش ومات حمارا، غبيّا، من ضعاف القوم وفقرائهم، فلماذا تدخّل بين الشرفاء؟ ومن قصيريّ اللسان، ثقلاء الدم، فما شأنه والخطب أصلا؟

وفي دعاء الختم صرّح شوقي بلفظ الجلالة "الله" على خلاف لافونتين (La Fontaine) الذي يستعمل السماء "le Ciel"، ولكنّه يماثل النص الفرنسيّ في ذكر العصا وإلحاقها بالحمار المسكين، كما يشاركه النهاية البئيسة وإنْ كانت نهاية لافونتين (La Fontaine) أقلّ وبالا.

كما يستخدم لافونتين (La Fontaine) لفظة كوميديا (comédie) علنا كآخر كلمة، لتبيّن من جهة سخريته من هؤلاء الذين يحذون حذو الحمار، ومن جهة أخرى الجانب الكوميديّ لقصيدته، بينما تظهر كوميديا شوقي - دون إفصاح منه - في مشهد الحمار وكلامه غير المنطقيّ أو النابع من منطق حمار، ليضحك القارئ من 'جمال' خطابته، و'حسن' حلتها، و'بديع' ديباجتها!

ولمّا رأيت روعة قصيدة شوقي، وشدّة بعدها عن أصلها، حاولت أن أقدّم هذه المحاولة التي تعيد بناء لافونتين (La Fontaine) في العربية شعرا، ولست أحكم على نوعه وجودته، ولكنْ حسبي أنّه شعر عمودي لأوضّح أنّ تجربة شوقي كانت رائدة ولكنها كانت ستكون أروع لو أكمل للأطفال فرحتهم، ومنحهم فرصتهم ليتجوّلوا في ربوع النصّ الفرنسيّ بلغتهم الأمّ دون هذا التصرّف الذي صبغ جميع نصوصه.

الحمـــار والكلـب الصغيـر

لا يـكلّـفْ أحـــدٌ مـــوْهبـــتـــهْ لَيْســتِ الأعْمــالُ فنّـًا وَكيـاسَـهْ

أبدًا لــنْ يُصبــحَ الأخْــرقُ مهْمَــا حــاولَ الجهْدَ لطيــفًا ذا سَلاسَـهْ

قِلّــةٌ مِنّــا حبــاهــا الله مَـنّــــًا هِبــة السيْـر مــعَ هــذي الحَيــاةْ

فـاتــرُكِ الأمــرَ لــهُــمْ تنْــجُ وَلاَ تفعَـلَـنْ مِثْلَ حِمـــارِ الخُـرافـاتْ

إذْ بَـغَـى يـوْمــًا بأنْ يغـدُو رقِيـقًـا فَـأتــى المـالكَ فـي لُطفٍ لِـلـمْسِـهْ

قالَ في نفسهِ: "كيـفَ الكلبُ يحيَـا مــع أسْيــادِه فــي سُعْـد لِظُرْفـهْ؟

وأنا ألقَـى العصا ضربــًا؟ وليــسَ يفعــلُ الكلبُ سِوى مَـدّ القوائــِمْ

بعْـدهــا يستقبِـل التقبيــلَ، هـــذا لِيُحبّــونِــيَ ســهــلٌ لا يُقـــاومْ"

بينمــا كــان يـزهــو الحُــلْمِ ســاهٍ يُفعِل التفكيــرَ فـي مَا سوْف يفْعلْ

أقبــل السيّــد فــامتـــدّ بلُــطـفٍ يُرسِلُ الصــكّ على الذقْن ويرْكُلْ

مُـردِفًـا شـدْوا جميــلاً كــيْ يُتــِمّ زينــة الفعْـــل الجَسُـور الحَسَن

وإذا مــالِـكُـهُ صـــاحَ: "إلــهـــــي أيّ لُطــْفٍ وغِنـــَـاءٍ شَـجِــن!"

ثــمّ نـــادى بــالعصـــا فاسْتُقـدِمَـتْ وإذا صــوْتُ الحمــارِ الغرّ بــُدّلْ

هـكـذا قــدْ إنْتـهــى المشْهــدُ وَالــ كوميــدِيا عنْها سِتارُ الختْم أُسدِلْ

القــصـيدة الثــامنـــة

LE PAON SE PLAIGNANT À JUNON

Le Paon se plaignoit à Junon*
« Déesse, disoit-il, ce n'est pas sans raison
Que je me plains, que je murmure:
Le chant dont vous m'avez fait don
Déplaît à toute la nature;
Au lieu qu'un Rossignol, chétive créature,
Forme des sons aussi doux qu'éclatants,
Est lui seul l'honneur du printemps. »
Junon répondit en colère:
«Oiseau jaloux, et qui devrois te taire,
Est-ce à toi d'envier la voix du Rossignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies;
Qui te panades, qui déploies;
Une si riche queue, et qui semble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire**?
Est-il quelque oiseau sous les cieux
Plus que toi capable de plaire?
Tout animal n'a pas toutes propriétés.
Nous vous avons donné diverses qualités:
Les uns ont la grandeur et la force en partage;
Le Faucon est léger, l'Aigle plein de courage;
Le Corbeau sert pour le présage;
La Corneille avertit des malheurs à venir;
Tous sont contents de leurs ramages.
Cesse donc de te plaindre, ou bien, pour te punir,
Je t'ôterai ton plumage.»

---

* "إلهة إيطالية ثم رومانية، زوجة جوبيتير، إلهة الأنوثة والزواج" (Larousse Le Multidictionnaire du français)

** "جوهري، نحات (الحجارة الكريمة)" (السابق، المرجع السابق: 543).

الطـــاووس

سمعت بـأن طـــاووســـا أتـــى يومـا سليمـــانـــا

يجـرر دون وفـد الطـيـــ ر أذيـــالا وأردانـــــــا

ويظهـــر ريشـــه طـورا ويخفي الريش أحيـانـا

فقـــال: لـــديّ مســألـــة أظـــن أوانـهـا آنـــــا

وهـا قد جئت أعـرضهـا علـى أعتـاب مـولانـا:

ألست الـروض بـالأزهـــا ر والأنـــوار مزدانـا؟

ألـم أستـوف أي الظـــر ف أشكـــالا وألـوانـا؟

ألـم أصبـح ببـابـكـــمُ لجمـع الطير سلطانـا؟

فكيـف يليـــق أن أبقـــى وقـومـي الغر أوثـانـا!

فحسن الصوت قد أمســى نصيبـي منـــه حرمانـا

فمـــا يتمـــت أفئـــــدة ولا أســكـــرت آذانـــا

وهـــذي الطيـــر أحقرهـا يـزيد الصـب أشجـانـا

وتـــهتـــزّ الملـــوك لـــــه إذا مـــا هـــز عيدانـا!

فـقـــال لـــه سليمـــانُ لقـد كـــان الـذي كـانـا

تعالـت حكمـــة البـــاري وجـل صنيـعـه شـانـــا

لقـــد صغّرْت يـا مغـــرو رُ نـعمـــى الله كفرانـــا

ومـلك الطيـــر لم تحفـــل بـــه كبـــرا وطغيـانـا

فلـــو أصبحت ذا صـوت لـمـا كلّمت إنسـانـــا

تلـــخيص القصيدتيــن

اشتكى الطاووس لجونون (Junon) من سوء صوته الذي لا يعجب أحدا، وراح يقارن نفسه بالهزار الهزيل ذي الصوت الجميل الذي يفجّر الربيع غناء، فأجابته بسخط أنه طائر حسود وعليه أن يلتزم الصمت لأنه لا يُعقل أن يحسد العندليبَ على صوته مَن مُنح عُنُقا حريريا بألوان قوس السماء، وذيلا ينتشر زاهيا كمثل محلّ الجواهر الكريمة، فلا أحد مـن الطيور يضاهي إعجابُنا به إعجابَنا بالطاووس. ثمّ راحت تنبّه إلى الأمور ومجاريها، فلكلّ حيوان خصائصه وأوصافه، فمنها ما هي ذات حجم ومنها ما هي ذات قوّة، فللصقر خفّته، وللعُقاب شجاعته، كما أنّ الغراب للفأل، والزاغ للإنذار، وكلّ أولائك سعيد بزقزقته وصداحه. ثمّ تعنّفه مهدّدة أنه إذا لمْ يصمت عن الشكوى عوقِب بأنْ يُخلـع منه - جماله - ريشه.

أمّا النص العربي فيصوّر لنا طاووسا أقبل على الملك النبي سليمان مجرّرا ذيله وحريره، نافخا إيّاه طورا، مخفيا إيّاه تارة أخرى. فراح يطرح مسألة بين يديّ النبيّ، إذ كيف وهو الروض بتهاويله وزهوره ونوره يبقى مجرّد شكل دون صوت كأنّه الوثن. ثم يعبّر مفصحا عن استيائه من حرمانه الصوت الشجيّ الساحر، في حين يهزّ أحقر الطير أعظم الملوك بشدوه. فردّ عليه سليمان أنّ الله قد جلّ في علاه، فهو الخبير الذي يعلم طبيعة ما خلق، ولم يُنقص ذلك عن الطيـر لنقص في خلْقه عز وجل، فقول الطاووس إنما كفران لنعمة الله، ولو كان هذا ملِكا على الطيور - وهو الطاغية المتكبّر- وتمّتْ له نعمة الصوت لما كلّـم أحدا.

من هنا يرى شوقي أنْ يخبرنا أنّ الله خبير بشؤونه، يعلم كيف يقسم آلاءه بين عباده: فلا يمنح أحدا أجنحة النعم كلّها لكي لا يرفرف بها بعيدا في سماء الآخرين، ولا يعطي المتجبّر العطايا جميعها لكي لا يمرّغ بكِبْره أنوف العالمين.

مـقـارنــة بـيـن القــصيدتيــن

تظهر في هذه القصيدة - قصيدة لافونتين (La Fontaine) - عقيدة عبادة الآلهة المتعددة. حيث يأتي الطاووس مشتكيا إلى جونون (Junon) من صوته، جاحدا النعم الأخرى. في حين وفي النص العربي تبدو عبادة التوحيد، حيث ذكر الله الواحد الباري. وانطلق شوقي فيه من سؤْل الطاووس بدل الشكوى، لأنّه لا يمكنه أن يجعلَ مِنْ الطائر يكلم الله ويسأله ما دام الله في علاه والطاووس خلق من خلقه، فاضطرّته عقيدته المسلمة الموحّدة أن يبدّل الإلهة بنبيّ الله سليمان، وهو النبي الملك الذي كلّم الطير والنمل وفقه لغاتها. من هذا المنطلق، جعل بدل الشكوى سؤلا، لأنّ الشكوى من الخالق بين يدي نبيّ الله كفر على كفر، فاستعمل صيغة السؤال للتلطيف من حرارة التذمّر والسخط.

وفي حين ابتدأ لافونتين (La Fontaine) قصيدته بصوغ الشكوى ومقارنة الطاووس نفسه بالهزار وصوته، موضّحا منذ البداية موضوع كلامه، سبّق شوقي وصف الطاووس على سؤاله، ثم جعله يطرح سؤاله مكمّلا الوصف، لتظهر النعمة التي هو فيها أكثر قبل أن يقول كلامه الساخط علنا. هذا الوصف التقى مع النصّ الأصليّ في نقاط، حيث حافظ على بعض الأوصاف مثل:

أردانا = soies

يظهر ريشه طورا = qui déploies une si riche queue

أشكالا وألوانا = arc-en-ciel -

-Boutique d'un lapidaire

ولكنّه قدّم الوصف على طرح المسألة ليبيّن كيف أنّ الطير يتظاهر بالأدب بين يدي النبي، فيسوّغ لنفسه - متحبّبا له بكونه سلطان الطير الواقف ببابه - سؤاله، فأيّ سبب في رأيه بعد كلّ هذه النعم أن يُحرم نعمة الصوت؟ ولكنْ هذه في الحقيقة حجّة عليه وليست له. إذ أظهر الشاعر أنّ ما تحبّب به إلى النبيّ هو ما تبغّض إلى الله به، فكيف يسأل مُنعما عن نعمة وكيف يتدخل في شأن الباري؟

أمّا لافونتين (La Fontaine) فقد جعل هذه النعم تتلوها الإلهة جونون (Junon)، لأنها في حديث مباشر مع الطاووس، ولذلك راحت هي تذكّره بما لديه من المواهب والأوصاف. فهي توقظه من غفلته، وتحضّه على تجاهله النعمة التي يعوم فيها وعلى توْقه إلى ما امتلكه الهزار ناسيا أنّ الهزار ضعيف هزيل وإنْ كان مطربا منَ الطراز الأول.

وبَيْنَـا تقوم جونون (Junon) بتعداد صنوف الطير وخصائصها وما مُنحتْ من مواهب شتى لتبيّن للطاووس خطأه وتوضّح له كيف تسري الأمور، اكتفى الطاووس في قصيدة شوقي بكلمة "الطير" جملة واحدة، ملحقا بها صفة الحقارة، فتلك هي الصفة التي فصّل بها أصناف الطير التي تمتاز بحسن الصوت، وهذا ما يُظهر تكبّره وتجبّره، إذ لمْ يكلّف نفسه حتى تسمية نوع منها. فبالنظر إلى هذه النقطة بالذات، يتّضح لدينا السبب الذي جعل شوقي يسرد الأوصاف على لسانه، حيث جاء إلى النبيّ متظاهرا بالأدب متكلّفا أمامه، ولكنّه أفرد كلامه كلّه لتعداد نعوته الجميلة ومزاياه الرائعة، حتى أبلغ نفسه مرتبة سلطان الطيور التي نفا النبي عنه - في البيت ما قبل الأخير- احتفاءه بها واستحقاقه لها حين قال (شوقي، المرجع السابق: 626):

وملك الطير لم تحفل بــه كبـرا وطغيانــا

وتأتي الأبيات التي تحمل ردّ سليمان النبيّ محمّلة بثقافة إسلاميّة ومشبعة بحسّ دينيّ، إذ ذكر لفظ الجلالة وعوّضه باسم الله "الباري"، ونسب لذاته العليا صفة الجلال، ونزّهه عن كل تصغير، ونسب النعماء كلّها له، مقرّا به غير كافر.

ولمْ تنل يد شوقي قصيدة لافونتين (La Fontaine) بتغيير في ترتيب الأشياء وحسب، بل تعدّت ذلك إلى المساس بالعبرة النهائيّة حيث انصبّ نظر لافونتين (La Fontaine) على وجوب الرضا بالنعم مخافة زوالها، في حين صبّ شوقي أنظارنا على سبب فقدان بعض النعم ولزوم الرضا بذلك إيمانا بحكمة الباري العليم بخوافي الأمور.

وعلى خلاف القصائد الأخرى فإنّني أشاطر شوقي فعله في التغيير الذي أحدثه بجذع القصيدة، فهي كما قُلتُ مشحونة بحمولة دينيّة بدءا من أشخاصها ومعناها وكلامها إلى غاية الحكمة، ولذلك فإنّ الأمر ليس بالسهولة التي قد تُعتقد.

إننا لوْ فرضنا أنّ ترجمة قصيدة لافونتين (La Fontaine) بشكلها الحَرفيّ ممكنة شكلا، فإننا لا يمكننا كمسلمين قبول هذا المنتج الجديد في بيئة إسلاميّة موحِّدة لأنّه مَفسَدَة لعقيدة الأطفال. أنا لا أتخيّل شاعرا أو مترجما ذا شخصيّة مسلمة سويّة يقدّم لابنه حديث السن نصّا فيه أنّ جونون (Junon) الإلهة تكلّم الطير مباشرة، فإنْ تمكّن الابن من فهم أنّ الله واحد وهؤلاء وثنيّون، فلن يتفهّم لماذا إلهتهم تتواضع لتكلّم الناس مباشرة وإلهنا لا يكلّم عامّة الناس. كما لنْ يفهم كيف أنّ امرأة تكون إلهة في حين يحفظ في المسجد أنّ الرجال قوّامون على النساء. أولى بالمترجم إذ ذاك أن يغيّر النص بكلّ معانيه العقديّة الفاسدة ويترجمه ـ كما فعل شوقي ـ بطريقة موغلة في ثقافتنا العربيّة الإسلاميّة، ليحفظ الطفل ما يربّيه ويزيد إيمانه توثيقا، لا ما يذبْذب

عقيدته في قلبه. ثم إنّ في ديننا وموروثنا الثقافي ما يغنينا عن الأخذ مِنْ مثل هذا المورد الراكد الكدر السيّئ المغبّة. وبعدما ينتهي المترجم من صقل درّته الكريمة، محافظا على أكبر قدر ممكن من صور النص، يهمّش تحته نثرا، شارحا القصيدة الأصل بخطّ يكون من الصعب على الأطفال أن يميّزوه، حتى إذا ما كبروا ووعوا وثبتت العقيدة في نفوسهم، واتّسعت قدرة التحليل في عقولهم، وصاروا قادرين على قراءة تلك الشروح دون أن تتسرّب شوائب الآخرين لتفسد على صفاء ثقافتهم الدينية، قرؤوها دونما إشكال، فيكونون بذلك قد حصّلوا علما وأدبا في الصغر، وثقافة واطّلاعا في الكبر، وبالتأكيد فإن هذه العملية لن تنجح بتدخل الكبار الذين عليهم التهرب من قراءة الشرح أو على الأقل من التفصيل في قراءته.

وما قلته من قبل عن لجوء المترجمين إلى التصرّف لا يعني السماح لهم بالتغيير أينما شاءوا، فهم مطالبون بحفظ النصّ بأكبر قدر ممكن، فلا يدوسون الصور المبثوثة في النصّ عمدا متحجّجين بالثقافة المتباينة، فما لا يضرّ لا يُشطب، وإلا تحوّلت الترجمة إلى لعبة الكسالى وقليليّ الدراية.

هذا السبب الأخير دفع بي إلى اقتراح تغيير في قصيدة شوقي. حيث إنه في أبياته الثلاثة الأخيرة ابتعد بالحكمة ولم يحفظ للنص الأصليّ معلوماته الأخرى، إذ كان بمقدوره أن يُجري الوصف - الذي سكت عنه الطاووس - على لسان سليمان، متحدّثا بإسهاب عن نعم الله ومنّه على الطير لينتهي في آخر المطاف بالنهاية نفسها، وها هنا حشرتُ قلمي ما بين إبداع لافونتين (La Fontaine) ونظيره شوقي، لأقدّم أبياتا كانت ستجعل ترجمة شوقي - في نظري - صحيحة جدّا لوْ وضعها بأسلوبه الرائع بدل تلك الخاتمة التي صاغها، وإذ ذاك أسمح لنفسي

- على استحياء - بإعادة قصيدة شوقي المبدعة مع حذف أبياتها الأخيرة ووضع أبيات جديدة

- الأبيات الستة الأخيرة - تحوي المعاني الغائبة والتي كانت حاضرة في النصّ الأصليّ.

الطـــاووس المشتكـــي

سمعتُ بأنّ طـــاووسًـــا أتـــى يومـا سليمـانـــا

يُجـرّر دون وفْـد الطيـــ ر أذيـــالا وأردانـــــا

ويُظهِـــر ريشـــهُ طـوْرا ويُخفِي الريشَ أحيانَا

فقَـال: لـــدَيّ مســألـــةٌ أظـنّ أوانَـهَـا آنَـــــا

وهـا قدْ جئتُ أعرضُهـا علَـى أعْتَـابِ مـوْلانَا:

ألستُ الـروضَ بـالأزْهـــا ر والأنـوارِ مُـزْدانَـا؟

ألـمْ أستـوفِ أي الظـــرْ فِ أشْـكَـالاً وألْـوانَـا؟

ألـمْ أصبـحْ ببـابـكـــمُ لِجـمْعِ الطيْـرِ سُلطانَا؟

فكيْـفَ يليـــقُ أنْ أبقـــى وقـوْمـي الـغُـرّ أوْثـانـا!

فحُسْنُ الصوْت قدْ أمْســى نصيبِـي مِنْـهُ حِـرْمَـانَـا

فمـــا يتّمْـــتُ أفئـــــدةً ولا أسـكـرتُ آذانَـــا

وهـذي الطيـْرُ أحقرُهـا يزيدُ الصبّ أشْـجَـانَـا

وتـهـتـزّ الملـــوكُ لـــهُ إذا مَـا هـزّ عيـدَانَـا!

فقـال لـــهُ سليمـــانُ لـقدْ كـانَ الـذي كَـانَـا

تـعـالـتْ حـكـمـةُ البـاري وجـلّ صنـيـعُـهُ شَـانَـا

لـقدْ أعطـى جُمُـوعَ الطيـ ـرِ كـلاً مَـا بِـهِ ازْدانَـا

حَبـَـا للصقْــرِ خـِقّتـَـــهُ وأعْطـَى البأسَ عقبـَانـَا

وخـَصّ الـزّاغ بـالتّحْذيــ ـرِ والإنــذارِ غـِرْبـَانـَا

لـكلّ صــوْتُ زقْــزقــةٍ رضًا يشــدُوهُ نَشْـوانـَا

فـقِـفْ عـنْ صوْغِ شكْواكَ فــإنْ أسخـطتَ مـوْلانـَا

رمَـى بالـرّيـشِ عــنْ جسدٍ وخـلّـى عنْـكَ عـرْيـَانـَا

كلمة المترجم:

القصيدة الأصليّة للشاعر الفرنسي لافونتين، وتتحدّث عن طاووس أتى إلى جونون (إلهة الأنوثة والزواج عند الرومان) مشتكيا بين يديها من سوء صوته، مقارنا نفسه بالهزار الصغير الحقير في نظره، والذي له صوت تطرب له الطبيعة بينما صوته يزعج السامعين. فبادرته باللوم والتحضيض ونهته عمّا يقول لأن لكلّ حيوان ما يميّزه عن بقيّة الحيوانات الأخرى، لتنهي حديثها بتهديد تتوّعده فيه بأنْ تنزع عنه ريشه عقابا على كفرانه للنعمة. والأبيات الأخيرة الستّ تنقل ما تحويه القصيدة الأصلية، أما ما جاء قبلها فهو من خيال الشاعر المترجم.

تنبيه: لقد قمت باستخدام خط واضح وكبير في هذا النموذج خلاف ما كنت اقترحت حتى يكون مقروءا.

خـــاتـمـــة

إنّ قصائد شوقي قد تميّزت بجمال الشعر وحسن التصوير وأغرقت في التكييف نظرا لطبيعة شوقي وبيئته وأفكاره، بل ولموضة الشعر الموجّه للأطفال في ذلك الزمن، أين كانت ترجمة أعمال الطفولة عمليّة استفادة من خبرات الآخرين. فالتجأ إلى الاغتراف من كلّ ما هو دينيّ أو أدبيّ سواء القرآن أو الحديث أو الشعر العربيّ القديم، مما أضفى على ترجمته طابعا عربيّا محضا، كما تميّزت قصائده بأسلوب جميل مناسب للطفولة أحيانا وللطفولة التي هي على أعتاب الشبيبة أحيانا أخرى، وذلك لصعوبة التراكيب تارة، أو لصعوبة تحليل المضامين تارة، على أنّ الوزن كان في متناول الأطفال وحتى حديثيّ السنّ منهم.

الفصـل الرابـع

نقـاشـات وتـوصيـات

مـقـدمـة

1. 4 النـقـاشـات

4 . 2 التـوصيـات

خـاتـمـة

مقــدمــة

بعدما رأينا معا الترجمة التي قام بها شوقي، سأقوم في هذا الفصل بمناقشة الترجمة هذه مقارنة بما أسلفتُه من حديث عن نظريّات الترجمة الخاصة بالشعر سعيا للخروج بحلّ فيما يخصّ هذا المجال - مجال ترجمة الشعر - الذي يعدّ مهمة مستعصية أسالت حبر الباحثين والمهتمين كثيرا.

1.4 النقــاشـــات

لقد أتاحت دراسة العمليّة الترجميّة للقصائد الشعريّة المدروسة معرفة مدى صعوبتها ومشقتها على المترجم المحترف وغير المحترف على السواء. وتعود هذه الصعوبة إلى نوعيّة النصّ ولغته وكذا نوعيّة المترجم في حدّ ذاته. يقول كاري (2004: 92):

> ليس هناك من شك في أن الترجمة الشعرية تطرح صعوبات هائلة ملازمة. الشيء الذي يجعل القارئ يشعر دوما بأنها تختلس ما هو جوهري في الأثر الأصلي. وفي الحقيقة تعتبر الصعوبة الأولى مشتركة بين كل ترجمة فنية. تلك هي صعوبة نقل الشكل والأسلوب والشخصية الذاتي ة للأثر.ففي الشعر يمتلك الشكل - في حد ذاته - قيمة. وإن التنقيح النزيه الذي يقوم به مترجم متوسط ليكفي تجاه رواية جيدة محررة بلغة محايدة. وهكذا، سيتم نقل الأثر بصورة موفقة إلى حد ما، دون أن يُخان. أما في الشعر، فلا تتمّ المسألة على هذا المنوال مطلقا؛ ذلك أن الشاعر لا يتكلم لغة "كل الناس". ولذا كان على المترجم أن يعيد - بطرقه الخاصة - عنصرا ذاتيا محضا.

إنّ المترجم الذي يتصدى لترجمة الشعر مطالب بأن يكون من نوع خاصّ. فهو إضافة إلى كونه معنيّا بالمعرفة الكافية باللغة المصدر والمعرفة التامة باللغة الهدف والتي تخوّله التصدي لأيّ نوع من الترجمات وليس الترجمة الشعرية فحسب، فإنه مطالب أيضا بأن يكون صنعة خاصة، ونسيجا خاصا، وباختصار؛ أن يكون شاعرا بالدرجة الأولى من حيث مشاعره وذوقه الأدبيّ الراقي، وحسّه الشعريّ المرهف، وكذا حرفة صناعة القصيدة. فإذا نظرنا إلى آراء النظرية التأويلية والسوسيولسانية وجدنا أن الترجمة تُعنى بالمعنى. وبهذا المنظور المختصر

ندرك أنّ الترجمة تحتاج مترجما فاهما مفهما، يحلّل النص لنفسه ثم ينقله إلى غيره بطريقة أو بأخرى، وهذا بيت القصيدّ؛ إذ إننا نقبل بهذا المعنى أن ينقل العاكف على النصّ المعاني غير مكترث بشدّة بالصيغة التي ورد بها الناتج النهائيّ. وإذ ذاك قد لا يبقى من هذا الأخير سوى أفكاره فقد يُنقل كما هو، ولكنّ التركيز يكون على جانب المعنى. والحقّ أنّ القول بمثل هذا الكلام قد يحرم الشعر الكثير، وقد يفعل بصاحب النصّ الأفاعيل. وأنا إن قلت هذا فليس على سبيل النفي لما أوردته هذه النظريات العملاقة التي هي نابعة في أصلها من ممارسة الترجمة، ولكني أقول إنها قد تنفع لمجالات أخرى غير الترجمة الشعريّة.

إنّ الشاعر الحقّ في نظري يقوم بكتابة نصّ يجتهد فيه عامدا للحفاظ على نمط معيّن من الكتابة، ويتعب نفسه ليخرجه في شكل خاصّ، ويلبسه حلّة من نوع مختلف عن جميع الحلل الأخرى المتوافرة ضمن رفوف وصنوف الكتابات. وإني أرى أنّ التلاعب بشكل الشعر وتجاهله إنما هو تلاعب بإبداع أكبّ المنتج الأوّل على إخراجه في أبهى الصور. ثم إنّ القارئ المسكين مِن حقه أنْ ينعم بقراءة نصّ كُتب أساسا له، وليس من حقّ المترجم - وهو مستأمن على النصّ الأصليّ - أنْ يحوّر فيه ليكون نصيب القارئ في اللغة الهدف منه صورة خاطئة يبلورها، أو انطباعا ظالما يكوّنه، دون أن يدري أنّ ما يقرأه ليس النصّ الأصليّ إلا في أفكاره.

إنّ عدم الاكتراث بديباجة الشعر الأصليّة نوع من المساس بحقّ القارئ، بل إنني أرى أنّ مثل هذه الممارسات تهرّب من مسؤولية المترجم حيال النصّ الشعريّ الذي لا يعوّضه النصّ النثريّ وإن حاول، ولا يحلّ محلّه وإن أُجهد، ولا يبلغ به شأوه وإن كان أمينا على بنات أفكاره الأولى.

إنني - أو أيّ مترجم - إن حاولت نقل قصيدة عموديّة للمتنبّي على سبيل المثال، ما أمكنني أن أنقلها إلى الفرنسية - مثلا - في شكل كلام نثريّ، مرسل، حامل للمعنى كلّه دون نقصان ودون تحوير، وأدّعي مع ذلك أنني أبدعت وأتحفت في حين أنني قصّرت؛ فلئن نقلت الروح فأين هو الجسد؟ لا يمكن بأية حال أن أدّعي أن قارئ النصّ المترجم سيكوّن انطباعا حسنا عن شعر المتنبّي، بل إنه سيكوّنه عن معاني شعره.

إنّ القصيدة روح كما أنها جسد. إنها تماما كابن آدم، إذا فُصل أحدهما عن الآخر مات الجسد وتحلل وإن بقيت الروح ففي برزخ لا يراها الأحياء إلا في منام. تلك حال القصيدة تماما، تموت إنْ ذهب الجسد وتعتلّ إن هو اعتلّ، ولا يبقى من روحها سوى علامات. ولننظر معا إلى رانيا سمارا (2003: 315) التي تطلب من المترجم إعادة كتابة القصيدة، وإعادة خلقها في لغة أخرى، قائلة إنه:"سيجد ألفاظا وتراكيب مشابهة ذات الأثر المماثل على قارئ اللغة الهدف، ولكنه أحيانا مضطر إلى الابتعاد عن النص جدا إلى درجة أن الرسالة تتغير تماما".

هذا الكلام معناه أنّ المترجم يقوم، كمحترف، بإعادة بناء القصيدة الأصليّة محاولا جهده في إيجاد ما يقابل الكلمات المصدر في النصّ الجديد، باحثا عن خلق الأثر المماثل لدى القارئ المستقبل، لكنه - المترجم - يجد نفسه حيال حالات يضطرّ فيها للابتعاد عن الأصل متصرّفا. وهذا الرأي مماثل لرأي نيدا (Nida) الذي يهتم بالأثر المكافئ الذي يطبعه في نفس القارئ، وكذا الرسالة التي يسوّغ لتمريرها أيّة طريقة وإن كانت الابتعاد عن الأصل. فإذا أقررنا بهذا المبدأ في ترجمة الأشعــار كان ذلك إيذانا بإبادتها، اللهمّ إلا إن كان الغرض من الترجمة بعيدا عن الترجمة ذاتها، كأن تكون محلّ اقتباس للفكرة لمجرّد الاستلهام منها، ثمّ خلق نصّ جديد مغاير للأصل.

ولا تكمن الصعوبة على مستوى المترجم فحسب، بل إنها تتعداه إلى النصّ واللغة التي كُتب بها، إذ إنّ لهذه الأمور في الترجمة حسبان. والشعر نصّ ليس ككلّ النصوص؛ بل إنه طريقة أخرى في التعبير وسبيل آخر للكلام، والميزة الأساسة له - إضافة إلى شكله - المواضيع أو الأغراض التي ينقسم لها، إضافة إلى ما يميّزه من إيقاع ونغم. كما تعدّ القصيدة ذات قداسة في مذهب كل القراء، فهي نص يصلح أن يكون دستورا ومنهاجا لما تحويه من حكم ودروس، كما أنها طريقة في التعبير لا يجيدها كل الناس ولم تمنح لكلّ البشر، ولذا صيغت بها كلّ الأمور التي تعبّر عما هو مهمّ لدى الأمم والدول من ملاحم، وتواريخ، وحتى نصوص الدين أو تشريعاته كمثل "متن ابن عاشر" الذي يحوي مجموع الفرائض عند المسلمين ويلخصها في أبيات شعرية، أو حتى الأمور التي يُخشى عليها من براثن النسيان، أو التي استعصى حفظها في الأذهان كمثل "ألفية ابن مالك" التي تحوي قواعد اللغة العربية شعرا. كلّ هذه الخصائص والوظائف التي يمتاز بها الشعر زادت من صعوبة اقتحامه كمجال كتابة وإبداع، فكيف بها إذا تحوّل بها الأمر إلى إعادة كتابة وتقليد للإبداع ضمن لغة أخرى؟

إنّ أنصار المعنى أدركوا تماما هذا الأمر الذي كنت أتحدّث عنه، ألا وهو قيمة المعاني التي يحويها نصّ من النصوص، ولكنّ النص ذو وجهين وللمعنى فيه قالبان. فلا أظنّ أن الذي كتب نصا شعريّا من بحر الرجز - على سبيل المثال - كان غافلا عمّا لهذا البحر من ميزات. ولهذا أركّز على الشحنة المعنويّة المخزونة في ثنايا الشكل، والتي يجب أنْ تُترجم، شاء المترجم أم أبى. وهنا أفضّل الإتيان على ذكر "الشكلانيين" أوالحرْفيّين الذين يصرّون على إعادة خلق القصيدة شكلا ومعنى، وهؤلاء هم ميشونيك (Meschonnic) وبارمان (Bermane) ومن شاركهما الرأي. وما يهمّ من رأيهم هو أنهم ما قصدوا بالحرفيّة مجرّد الاكتفاء بتصوير

النصّ شكلا دون التركيز على معانيه، إذ النصّ قلب وقالب. ففي الشعر "تمثل الشعرية أو الكتابة الخلاقة (creative writing) والتي تضم تحتها المقالات والروايات، وغيرها، النقطة الأصعب في الترجمة. ويُعدَ المعنى والشكل مهمان في الشعر، ولكن الأهمية الكبرى تعود للشكل الذي يتضمن الإيقاع، والوزن، والقافية، والرنات التي تحدثها بعض الأصوات في قصائد معينة" (Aziz & Lataiwish, *Op. Cit.*, 136). ومن هذا الكلام نفهم نظرة الدعاة إلى تقديس الشكل، حيث ينزعون إلى نقل القصيدة بقصيدة أخرى، والسبب في ذلك هو - وكما أسلفت - أنّ للشعر في شكله معنى.

بيد أنّ المغالاة في تقديس الشكل قد يكون لها آثارها الوخيمة على الترجمة وعلى الناتج النهائيّ. فالذي يصبّ اهتمامه على الجسد ليُخرج في المقابل جسدا آخر، قد يجرّ به هذا الفعل إلى الانغماس في تعديل شكل المُنتَج الجديد والسهو عن المعاني، فقد يلجأ إلى تغيير الكلمات مثلا خدمة للقافية، وقد يبدّل بعض المعاني أو ينقص أو يزيد لما يفرضه الوزن أو طول البيت وقصره.

من هنا، كان الالتزام بأحد الاتجاهين دون الآخر في ترجمة قصيدة ما غير كاف وغير مضمون النتائج. فلا التركيز على الشكل يحفظ القصيدة، ولا التركيز على المعنى ينقل القصيدة من حيث هي مزيج بين هذا وذاك. جاء في كتاب محمود عزب (2006: 41-42):

> أخيرا وليس آخرا يحدثنا أحمد الزيات (1885 - 1968م) وقد عانى الترجمة وقاسى صعوباتها: "أنا أنقل النص الأجنبي إلى العربية نقلا حرفيا على حسب نظمه في لغته، ثم أعود فأجريه على الأسلوب العربي الأصيل، فأقدم وأؤخر دون أن أنقص أو أزيد، ثم أعود ثالثة، فأفرغ في النص روح المؤلف وشعوره بالتحفظ الملائم والمجاز المطابق، والنسق المنتظم، فلا أخرج من هذه المراحل الثلاثة إلا وأنا على يقين جازم بأن المؤل ف لو كتب قصته أو قصيدته باللغة العربية لما كتبها على غير هذه الصورة".

هذا القول إنّما هو تلخيص جامع للرأيين معا، وهو ما أعتقد أنّ المترجم مطالب بأن يفعله حين ترجمته. فهو يحافظ على النصّ الأصليّ بحذافيره، ثم يتصرّف معه كما لو كان عربيّا من حيث الأسلوب، وذلك محاولة منه لنفخ روح جديدة في هذا المنتَج الحديث الولادة، ليستحسنه القارئ المستقبِل كما فعل معه القارئ الأصليّ. إنّ الترجمة في رأيي هي إفادة للقارئ بالدرجة الأولى وليست مجرّد تسلية، فلا ينتفع القارئ من نصّ ليس حظّه من الأصل إلا فكرته العامّة، وليس يستفيد من ترجمة لم تأخذ من اللغة الأمّ عدى الأفكار.

وبالعودة إلى شاعرنا شوقي، أراه قد ابتعد عن النصّ الأصليّ في جميع قصائده المدروسة في هذا البحث ولم يُبق منها سوى بعض أفكارها، أو مجرّد فكرة، أو الدرس والحكمة النهائيّة، محوّرا جميع المظاهر الثقافية للنصّ الأصليّ ذي البيئة الفرنسيّة المحضة، فلم أعثر على قصيدة واحدة تحمل مدلولا ثقافيّا غربيّا أو غير عربيّ. وسبب ذلك يعود إلى شخصيّة شوقي الذي رُبّي في بيئة محافظة ونشأ على تعاليم الدين، علاوة على حفظه القرآن، وفوق ذلك كلّه تأثره بالشعر العربيّ الكلاسيكيّ، فهو يوظّف مختلف خصائصه - خصائص الشعر العربيّ - بما في ذلك البيئة التي انطلق منها، وهي بيئة عربيّة، بدويّة، وصحراويّة قحّة.

إنّ شوقي لم يلتزم في ترجمته أيّا من المنهجين المذكورين بشكل كامل في ترجمة الشعر، ولم يجنح لأيّ منهما، وبعبارة أخرى أقول إنه حافظ من الشكل على قالب الشعر واحتفظ من المعنى ببعض الأفكار، لذا لا يمكن أن تُعدّ الطريقة التي اتّبع والنهج الذي انتهج سبيلا جديدا لحلّ معضلة الترجمة الشعرية؛ فما قام به كان تصرّفا حيث يأخذ القصيدة الفرنسية ويقوم بتشريحها، واستخلاص أهمّ الأجزاء فيها والتي يراها صالحة أو التي توحي إليه بمعنى معيّن هو يريد الوصول إليه من خلال الترجمة التي هو بصدد القيام بها، وعندما يرسو على برّ تلك الأجزاء،

ينتقل إلى المرحلة التالية، فيستدعي من مخيّلته وذاكرته كلّ الصور والمعاني العربية ليسبغ بها النصّ الجديد، ثم يقوم أخيرا باستخلاص الدرس النهائيّ الذي كان كلّ ذلك الجهد مبذولا بُغية الوصول إليه. فأمّا تلك الأجزاء التي يستخلصها فهي التي يقوم إمّا بنقلها متصرّفا في الصورة التي يضعها فيها وكذا المكان الذي يجعلها فيه، وإمّا باستخراج الصور العربيّة المكافئة لها كاستعماله للثعلب في قصيدته "الثعلب وهو في السفينة" (شوقي، 1996: 696) تعويضا للذئب الذي استخدمه لافونتين (La Fontaine) (nd., 83-84) حيث أبقى على صورة الخداع والغشّ وبيْع الدين، وقام بترجمتها ترجمة حرفيّة: "sans foi" بـ"عديم الدين"، ولكنه غيّر الحيوان بما رآه مناسبا لبيئته، كما سبق ذكره في الفصل السابق.

هذا التغيير الذي أحدثه شوقي ليس أمرا مستحبّا أبدا - برأيي - في الترجمة الشعريّة لأنه كان في غنى كبير عن أنْ يفعل ذلك، خاصة وهو من هو، بأسلوبه البديع الذي كان من شأنه أن يغنيه عن الابتعاد عن الأصل، وأن يعينه على الالتزام بالنصّ. وتبدو قصيدة "الظبي والعقد والخنزير" لشوقي (المرجع السابق: 693) من الوهلة الأولى مطابقة للأصل الفرنسيّ "Le cerf se voyant dans l'eau" (*ibid.*, 157-156)، حيث توحي لنا كلمة الظبي الموجودة في كلا العنوانين بذلك، ولكنْ بتدقيق بسيط تكشف لنا الفرق بين الظبي والأيل وعلاقة كلّ منهما بالنصّ الذي انبثق منه.

من هنا يبدو تشبّث شوقي بالموروث والبيئة العربيّين، فلم يستطع حتى أن يتنازل عن نوع الغزال الذي يستخدمه، فغيّره ليؤقلمه مع البيئة التي يريد أن يضع النصّ فيها في حين كان أولى به أن يضع الأصل ببيئته الأصليّة.

إنّ اعتماد شوقي على التصرّف الموغل في ترجمته جعلها تنأى عن النصّ كثيرا. ففي قصيدة كقصيدة "الطاووس" (المرجع السابق: 626) قام بالحفاظ على بعض خصائص النصّ ومشاهده، ولكنّه ابتعد بنا أيّما ابتعاد عن الأصل، حتى غدا النص يبدو للذي يقرأه إبداعا عربيّا محضا؛ فهو قد حافظ على الشخصية الأساسيّة " le paon" وترجمها ترجمة حرفيّة "الطاووس"، كما حافظ على مناطق وصفه: " riche queue" بـ "أذيالا" وهو إبدال عوّض المفرد فيه بالجمع، بيد أنّ السبب في الإبدال هو كلمة " riche" في ذاتها، والتي تدلّ على كثرة الريش. هذا إضافة إلى "cent sortes de soies " التي ترجمها بـ"أردانا" وهو أيضا إبدال للعبارة الدالة على الجمع بكلمة واحدة تدلّ على الجمع أيضا. كما احتفظ بسبب الشكوى الذي هو "سوء الصوت"، ولكنّه قدّم وأخّر وأضاف وحذف في مواطن كثيرة ذكرتُها مفصّلة في الفصل التطبيقيّ.

وما يقال عن هذه القصيدة يمكن أن يقال عن باقي القصائد الأخرى التي لا تكاد تخرج عن الأنواع الثلاثة من أقسام الترجمة: الترجمة الحرفيّة (لبعض الكلمات)، والإبدال (لبعض العبارات)، والتصرّف (لجلّ القصائد).

من زاوية أخرى، وبالتوجّه إلى أدب الأطفال وما قيل سابقا - في الفصل الثاني - عن خصائص الكتابة له؛ يكون شوقي مبدعا من الدرجة الأولى. فلقد جمع في أسلوبه ما بين سلاسة التعبير، وحسن سبك العبارات، وجمال الصور الثقافيّة، وروعة السرد والحكاية، وفكاهة المثن، وسخرية الدرس، ونقاء العبرة، إضافة إلى تملّك ناصية الشعر، وبديع الوزن الذي أعطى قصائده ميزة خاصة، علاوة على المسمّى الخاص الذي أصبح مميّزا لشاعرنا: "أراجيز شوقي". فاللغة التي كتب بها إنما هي لغة ثريّة، غنيّة، سليمة، خفيفة، تخضع للشروط التي اشترطها

المتخصّصون، وللضوابط التي وضعها المهتمّون، وهو ما من شأنه أن يزيد من ثراء لغة الطفل، وجرأته على اقتحام عالم اللغة العربيّة الذي قد يكون بالنسبة له عالما جديدا نظرا لارتباطه الوثيق باللهجة العامية من حيث هو حديث سنّ. كما أنّ تلك الصور الكاريكاتورية الضاحكة من شأنها أن تسهم في تعلّق الطفل بالشعر والحكاية ومن ثمّة بالكتاب.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تنْحية الخوف الكامن في داخل الطفل حيال الشعر باعتباره، في نظره كطفل، صعبا لا يفهمه سوى الكبار. كما سيمنحه الثقة بنفسه عن طريق الألفاظ السهلة، وذلك بمنحه فرصة الإحساس أنه قادر على أن يحلّله ويفقهه دون الحاجة إلى الكبار. أضف إلى ذلك أنّ غناه بالصور والمشاهد تدفع خيال الطفل إلى العمل دفعا، من خلال تصوّر تلك المشاهد على الواقع ورسمها على صفحة المخيّلة، مما ينمّي الذكاء لدى الطفل ويمنحه الفرصة أن يكون مبدعا بدوره مستقبلا. وأهمّ ما في شعره من المميزات هو ذلك الارتباط الوثيق بالبيئة العربية وخصائصها، وكذا التعاليم الدينيّة الصحيحة، مما ينشئ الطفل سليم التربية، صحيح الدين، ومتعلّقا بتراثه القوميّ وثقافة بيئته.

إنّ كلّ هذه الميزات لشعر شوقي ترفعه كشعر ولكنها كترجمة تستدعي إعادة النظر. فالترجمة التي قام بها ابتعدت كثيرا عن النصّ الأصليّ مما يجعلها تبدو غير متعلّقة به أصلا لولا بعض الأمور التي تدلّل على التعالق فيما بينهما. لهذا التصرّف من يناصره ويُبيحه كالنصّ الذي جاء في كتاب ريس (Reiss, 2002: 130-13) والذي تقول فيه:

> إن المتلقين الطبيعيين لترجمة كتاب موجه للأطفال هم الأطفال. وهذه حقيقة تشكل معيار التقدير لمثل هذه الترجمة. لكن، حينما نترجم للأطفال أو الشباب رواية من الأدب العالمي مثل دون كيشوت (Don Quichotte)، رحلات جولفير (Les voyages de Gulliver)، روبنسون كروزي (Robinson Crusoé)، أو مغامرات بينوكيو

(Les aventures de Pinocchio)، فإننا نعدّل النص الأصل بحيث نجعله في متناول الأطفال والجمهور المستهدف في اللغة الهدف. في هذه الحالة، يفضل أن نتحدث عن التصرف، عن ترجمة معدلة، وحتى عن حكاية مستوحاة بحرية من...حسبما يكون المترجم قد ابتعد عن محتوى أو شكل النص-المصدر. مثل هذا العمل من التغيير يرتبط بالترجمة، بيد أنه في مثل هذه الحالة، يخضع الأصل إلى تدخلات مكثفة أحيانا (اختزالات، حذف، تبسيطات، تغيير اللهجة أو السجل، إلخ.) قبل أن تثبت الترجمة-الهدف. وبالتالي، نتيجة مثل هذا الإجراء ليست ترجمة بالمعنى الضيق. وعليه، يكون الناقد ملزما بتعليق المعايير والأصناف المعتادة في نقد الترجمات. ولتقديم حكم موضوعي وملائم، عليه أولا دراسة ما إذا كان ذلك التكييف يقوم بأداء الوظيفة الخاصة التي اكتسبها، أي بالتزامن، إذا كان الأصل مبدلا، «مع احترام الطفل»، مهما كان المعنى الممنوح لتلك العبارة".

إن هذا القول يوصي بضرورة أن يكون النصّ ملائما للغة الطفولة ويقرّ بالتصرّف في هذا المجال؛ بيد أنه يفتح الباب على مصراعيه أمام مترجميّ أدب الأطفال، لأنّ النزوع إلى مثل هذا التصرّف يخرج بالمترجم من جانب الإبداع الجماعيّ المكتسب إلى إبداع فرديّ محض. فالطفل كما هو بحاجة إلى من ينمّي ثقافته الأمّ، هو أيضا إلى من يمنحه ثقافة الآخر. فإذا كانت الكاتبة تقصد باحترام الطفل هو احترام اللغة السهلة البسيطة والسلسة، أو تذييل الصعوبات الثقافية ذاتها بشرحها أو تقديم ما يقابلها إن كانت لن تُفهَم البتّة، أو كانت منافية لِما نشأ عليه الطفل، فهذا وارد. أمّا ما فعل شوقي من تغيير ما هو واضح، فهذا أمر - في نظري - يستدعي النظر.

قد يكون فعلُ شوقي ذاك نابعا من غرض تربويّ أو أدبيّ، إلاّ أنّ الغاية التثقيفيّة فيما يخصّ اللغة الأصل غائبة. وبناء على ما سبق فإنّه لا مسوّغ لما قام به من تحويرات إلاّ في قصيدة واحدة هي قصيدة "الطاووس" التي - على العكس - أحْسَنَ إذ كيّفها مع الثقافة العربيّة الإسلاميّة، ولا داعي أن أعيد ما شرحت في الفصل السابق.

ولمّا رأيت أنّ الطفل العربيّ بحاجة أن يقرأ النصّ الأصليّ كما هو وأنْ يطّلع عليه في قالب شعريّ عربيّ، ولمّا أحسست بالمسؤوليّة تجاه هذا الأمر الخطير، رأيت أنْ أقدّم اقتراحات، هي

عبارة عن ترجمات للنصّ الفرنسيّ حاولت فيها أن أحفظ المعاني الأصليّة في قالب شعريّ كما هو قالب النص الأصليّ. فلقد أعملت الجهد بقدر المستطاع سعيا لحفظ الصور ذاتها والمشاهد نفسها، متتبّعة مسار القصّة الأصليّة إلى غاية المنتهى دون تدخّل منّي في المعاني على وجه الخصوص. ولقد أحدثت بعض الأمور في بعض القصائد لضرورات كما حدث في قصيدة "le cerf se voyant dans l'eau" (La Fontaine, *Op. Cit.*, 157) حين قمت بحذف ردة فعل الأيل:

Il se dédit alors, et maudit les présents

Que le ciel lui fait tous les ans.

هذه القصيدة التي جاءت على وزن بحر الهزج اتّبعت فيها مجرى الأحداث نفسه بطريقة التعبير نفسها، ولم أقدم فيها على التغيير بالحذف إلا في هذا الكلام المذكور أعلاه لِما رأيت فيه من عقيدة فاسدة ليس الطفل بحاجة إليها، خاصّة وأنّ هدف الشعر الموجّه للطفولة هو التربية والبناء لا الإفساد والهدم. ولهذا السبب ذاته كنت مع شوقي في قيامه بالتحويرات التي قام بها في قصيدة الطاووس، لأنّي أرى أنه إذا ما تعلق الأمر بالعقيدة جاز للمترجم التدخل في القصيدة، ويخفّ الضرر حينما يكون الأمر ذا صلة بالثقافة.

ولقد جاءت هاته القصيدة بدورها على وزن الهزج، وهو وزن لم أختره أنا بل اتّبعت فيه شوقي لأني تقمّصت قصيدته وحذفت منها ما لا يناسب وجهة نظري الترجميّة، لأضيف ما يجب حفظه من أفكار النصّ الأصليّ. ومن العنوان يبدو الاختلاف بين ترجمتي وترجمة شوقي حيث اكتفى هو بمجرّد ذكر البطل في حين ألحقت بالمبتدأ خبرا يجعل عنواني أقرب إلى العنوان

الأصليّ الذي ورد فيه فعل الشكي الذي أفسد عليه المشتكى إليه وهي تلك الإلهة الوثنيّة التي تمنعني عقيدتي المسلمة من ذكرها في العنوان وباقي النصّ.

كما حذفت في قصيدة "les loups et les brebis" كلمتيّ (bêtes égarés) وهما كلمتان إضافة إلى كون الوزن لا يستقيم بهما لأنهما تحتاجان إلى بيت خاصّ ممّا يضطرّني إلى الإضافة ممّا تمليه مخيّلتي أنا فإنهما أيضا لا تفسدان على المعنى بغيابهما، إذ إنّ الذئاب تأكل من النعاج ما ضاع منها وما كان محروسا في الحظيرة حين تغافل الرعاة، أي إنّ المعنى لم ينقص ولم يفسد. هذا وحذفت أيضا:

Il avoient averti leur gens secrètement (*ibid.*)

هذا الشطر ليس له تأثير كبير إذا ما حُذف عن القصيدة؛ ذاك أنه يُفهم من بقيّة الكلام، فهو لا يُخلّ بالمعنى إن غاب لأنه ليس له دور فيما يلي من أحداث، كما أنّ القارئ يفهم - بما أنّ الذئاب الصغيرة قد التحقت بالغاب مباشرة - أن هذا تم بالاتفاق السرّي بينها. لكنّني مع ذلك قد حفظت للقصيدة معانيها وحتى نهايتها فلم أشطب منها معلومة أو فكرة مهمّة، بل جعلت النصّ العربيّ مطابقا قدر الإمكان للنص الفرنسيّ. كما جعلت القافية متنوعة مثنى مثنى لتبدو بشكل أنشودة سهلة الحفظ، ولتبدو أيضا قريبة من القصيدة الأصليّة حيث القوافي متنوعة أيضا.

وفي قصيدة "Le loup et le chien" (*ibid.*, 17) استغنيت عن تكرار السؤال في الحوار الذي دار بينهما (بين الكلب والذئب):

« Qu' est-ce là? » lui dit-il. - Rien. – Quoi? rien? – Peu de chose.

ولقد قمت بالحذف من باب أنّ هذا الكلام لا يضرّ حذفه، فالذئب سأل: ما هذا؟ واستفهامه حقيقيّ غرضه من ورائه الحصول على إجابة، والكلب يردّ: لا شيء، ثم يعيد الأوّل سؤاله، فيعيد الآخر الإجابة نفسها بطريقة مختلفة، فلا فرق عندي بين لا شيء وشيء لا يهمّ في هذا السياق، ذاك أنّ المعنى الذي أراد لافونتين (La Fontaine) بيانه هو أنّ الكلب لا يعير ذلك الطوق اهتمامه. وعليه اكتفيت بسؤال واحد وإجابة أخّرتُ فيها شعور الكلب عن المسمى لأظهر لا مبالاته أكثر. فحين يجيب الكلب مباشرة يبدو عدم اكتراثه بذلك القيد أكثر مما لو قالها في تردّد ممهّدا لها بـ: لا شيء. ثمّ أبدلت الجملة الاسميّة " peu de chose" بجملة فعليّة في العربيّة وشحنتها بلا مبالاةِ الكلب لتكون بديلا عن ركاكة ذلك الحوار المقتضب الذي لا تقبله العربيّة، فقلت: "أنا لا أوليه سطرا في حسابي".

أمّا الإضافات التي قمت بها فهي على سبيل المثال عبارة "مطويّ الجراب" التي أضفتها في هذه القصيدة بالذات. ولئن كان اللفظ الذي استخدمْتـه غير موجود في قصيدة لافونتين (La Fontaine) فإنّ المعنى موجود، فالقصد من هذه الصيغة هو أنّ الذئب يعود كلما اتّجه ليصيد ما يُسكِت به بطنه خائب الرجاء، خاوي الكفّين لا غُنم ولا مطعم. فجعلت تلك الصورة كناية عن ذلك. كما عبّرت عن الحرب أو المعركة الضارية التي ذكر لافونتين (La Fontaine) بقوله:

Mais il falloit livrer bataille (*ibid*., 17)

عبّرت عنها بضراوة فأضفت "وقطع للرقاب"، ممّا جعل الخطر المحدق بالذئب إذا ما فكّر في مواجهة الكلب واضحا، دون المساس بالمعنى. بل على العكس، هي صورة تضفي نوعا من التشويق المشبوب باستثارة الأطفال الذين يعشقون المغامرات بالفطرة. كما أنّ كلمة حرب

تحيل دائما على الفتك والتنكيل وفصل الرأس عن العاتقين. ولقد جاءت القصيدة من بحر الرمل وهو بحر تجعل منه تفعيلاته المتكررة المتشابهة ذا طابع خاصّ. وفي القصيدة احتفظت للأحداث بتسلسلها الأصليّ وللنصّ بطابعه القصصيّ، فلم أمح الحوار لأعوّضه بصوت الراوي مثلا، بل تركت للبطلين التعبير بنفسيهما. كما أبقيت على أسلوب التكلّف الطاغي على كلام كلّ من الكلب والذئب حين مخاطبته للآخر، فعوّضت ضمير المخاطب الجمع في النصّ الفرنسيّ (vous) بضمير التفخيم في العربيّة (كُم) لإبراز التكلّف عند الترجمة أيضا.

أمّا في قصيدة "L"âne et le petit chien" (*ibid.*, 99-100) فقد قمت بإضافة صفة "الشجِن" إلى غناء الحمار الذي أراد أن يُطرب به صاحبه، وذلك لنقل صورة السخرية الفاكهة التي رسمها لافونتين (La Fontaine) في نصّه حينما جعل صوت الحمار - هزءا - نغمة تعجّب السيّد منها:

« Oh! Oh! Quelle mélodie! (*ibid.*, 100)

وجاءت القصيدة على وزن بحر الرمل لما ذكرته آنفا من الخصائص التي يمتاز بها هذا البحر إضافة إلى كونه قريبا جدّا في طول شطره من طول أبيات القصيدة الأصليّة. ولقد قمت في قصيدة "البغلان" (*ibid.*, 15-16) بإضافة عبارة "والوضع قد أضحى خطيرا"، وذلك حينما وصفت الهجمة التي باغت بها اللصوص البغل، حيث إنّ لافونتين (La Fontaine) عبّر عن مفاجأة العدوّ للبغل ثم راح يوالي حركاته بفعل مضارع يحرّكها على حركيّتها، ممّا يخلق سرعة في إيقاع المجريات، وهو ما قمت بتعويضه في الجملة العربيّة بالعبارة الدالّة على الخطر لتسريع ضربات قلب الطفل كما فعل بوجيبه نصّ لافونتين (La Fontaine). ولقد جاءت القصيدة كسابقتها من بحر الرمل، ويبدو أنّه الأخفّ لنقل الكلام الطويل نسبيّا. وفيها - القصيدة -

استخدمت من العربيّة ألفاظا يستعملها العرب كلفظة 'صاح' لنداء الصاحب و'خلّي' لنداء الخليل، وكذا الفعل 'أهوى' الذي يُستخدم للدلالة على الهجوم المباغت للكاسر مثلا على فريسته، وكلّ ذلك بغية منح النصّ صبغة عربيّة دون الابتعاد عن الحلّة الأصليّة.

ولقد جاءت كلّ من قصيدتيْ "كلبة الصيد وصاحبتها" و"الحمامة والنملة" على وزن بحر الخبب، وهو بحر خفيف على الأذن يُحدث فيها ما يشبه الموسيقى الراكضة التي تتوقف بين فواصل متساوية الطول وهي بالتحديد نهاية كلّ تفعيلة من تفعيلاته المتشابهة الأربع.

وأما قصيدة "الحمامة والنملة" فيميّزها غرائبية لفظة (أبول) التي أبقيْت عليها عمدا لترسخ في ذهن الطفل وتجذبه للنصّ، هذا بالإضافة إلى لفظة (القذافة) التي تبدو مشاغبة في النصّ تحمّس الطفل وتعرّفه عادة من عادات الفلاّح القرويّ قديما، حيث كان يصطحب معه تلك الأداة ليصطاد بها فريسته، وليس هناك من سبيل لتعويضها بآلة صيد عصريّة كالبندقية مثلا بحجّة أنّ الطفل يعرفها ويجهل القدّافة لأنّ الغرض الرئيس من الترجمة هو نقل النصّ كما هو بأفكاره ومعانيه، وما دامت القدّافة قابلة للفهم وللمثول إلى التخيّل فهي أولى أن ترد دون أدنى تحوير أو تغيير. ولقد وجدتني أتراوح ما بين توظيف "الحمامة" أحيانا و"الورقاء" تارة أخرى اقتداء بالنصّ الأصليّ الذي وردت فيه لفظة (le pigeon) وعبارة (l’oiseau de Vénus) تعويضا لها.

وتبدو قصيدة "الكلبة وصاحبتها" مقتضبة إلا أنّها صعبة نوعا ما، وقد كلّفتني ترجمتها أكثر من مرّة. وتكمن صعوبتها في كونها عالية التركيز مع اقتضاب، أي إنّ النصّ الفرنسيّ استطاع أن يحوي عددا من المعلومات في كلّ بيت، في حين تتطلّب العربيّة لكلّ معلومة بيتا بحيث

يصعب التلاعب بين الضمائر وخلطها في بيت واحد. وعلى العموم حافظت على أكبر قدر ممكن من خصائص النصّ ومعلوماته متّبعة مجرى الأحداث نفسه وطريقة التعبير ذاتها.

إنّ ما قمت به من ترجمة ليس أبدا عملا أباري به شوقي وهو أمير الشعراء دون منازع، ولا أدّعي أنـّه منهج يسير المترجمون عليه حين قيامهم بالترجمة في مجال الشعر، وإنـّما هو محاولة منـّي لأبين كيف أنّ الشعر يمكن أن يترجم من لغة كالفرنسيّة إلى لغة بعيدة عنها في أصلها وعبقريّتها وهي العربيّة دون الحاجة إلى الابتعاد عن النصّ الأصليّ أو التخلّي عن الشكل. فالمترجم يحتاج أن يُعمل فكره وأن يشحذ همّته، ويستعين بما حصّل من موروث فكريّ وثقافيّ في أمّته ليعبّر لبنيها عن أفكار الغير وينقل إليهم آداب هؤلاء دون الحاجة إلى تتويههم أو مخادعتهم ولو بغير نيّة سيئة. وليحدث هذا، مطلوبٌ منه أن يكون مترجما شاعرا.

2.4 التوصيـــات

لقد توصلت من خلال هذا البحث إلى أمور عدة رأيت وجوب التنبيه عليها:

أولا، المترجم مطالب بالمحافظة على المعاني الموجودة في النصّ الأصليّ فلا يحوّر ولا يغيّر زيادة أو نقصانا سواء على مستوى العنوان أو النصّ في ذاته. ثمّ عليه مراعاة اللغة التي يجب أن يخاطب بها الأطفال في سنـّهم الحديث، فلا يكتب ما هو مُغرق في الغموض، ولا يختار من الصور ما يصعب على الطفل بناؤها في مخيلته.

وبما أنّ الشعر نوع خاصّ من الكتابة وجب على المترجم مراعاة شكله والحرص على نقله في القالب نفسه، فخصوصيّة الشعر تكمن في شكله، وجمالُه جزء من نظمه، فلا يحقّ للمترجم إذ ذاك التجرّؤ وإفساد هذا الشكل. كما يتوجّب الانتباه إلى الأمور الثقافيّة التي تثري ثقافة الطفل

ومحاولة نقلها له دون تحوير وذلك بالاستعانة بالتبسيط أو بما تسمح به اللغة الهدف من إمكانيّات كاستعمال المكافئات العربيّة التي تؤدّي المعنى نفسه الذي يؤدّيه الأصل إذا كان هذا الأخير مُعَقّدا ويتعذر فهمه على عقل الطفل الصغير. بيد أنه إذا تحوّلت تلك الأمور الثقافيّة إلى خطر يحدق بدين الطفل وشخصيّته العقديّة وانتمائه وأخلاقه كان التكييف مشروعا، بما أنّ الهدف الأسمى من وراء ترجمة هذا النوع من الأدب هو تحقيق تربية ونشأة سليمة وبناء شخصية سويّة للطفل.

ويُفضّل علاوة على ذلك كلّه نقل القصائد في قالب الشعر العموديّ لأنه أسهل للحفظ باعتباره منظّما واضحا بالنسبة للطفل أكثر من الشعر الحرّ. ومن الأمور التي يجب الحرص عليها بدرجة كبيرة أيضا هي استخدام التشويق والإثارة وكذا كلّ ما من شأنه أن يسهم في تكوين الخيال وتنمية الذكاء والقدرات العقليّة لدى الطفل. هذا، والحرص على نقل الصور الكاريكاتورية الضاحكة والسخرية المازحة التي تمنح للعمل طعما وتزيد تعلّق الأطفال به. كما يُطلب من المترجم محاولة الإبقاء على أجزاء النصّ الأصليّة وإنقاذ ما أمكن إنقاذه من عمليّة الحذف حتى في حال القصيدة ذات الصلة المباشرة بالعقيدة. وأخيرا، محاولة انتقاء الأوزان الأكثر خفّة وتداولا في شعر الأطفال عموما.

خاتمـــــة

لقد مكّننا هذا الفصل من معرفة مدى صعوبة ترجمة شعر الأطفال ومدى إمكانها في الوقت ذاته، مؤكدا أنّ الترجمة الأمينة في هذا المجال هي التي تنقل للطفل النص الأصل كما هو، باستخدام ما يناسبه من أمور ثقافية دينيّة وأخرى أسلوبيّة تعبّر عن مدى احترام سنه. كما بيّن أنّ للتكييف ضوابطه التي تحدّد حركاته داخل العمل الترجميّ، فهو آخر الدواء، وأفضل دواء حيال

النصوص البعيدة كل البعد عمّا هو مفيد وعمّا هو بنّاء باعتبار أنّ الترجمة إفادة وتشييد إذا تعلّق الأمر بأدب الأطفال.

الخـــاتمــة

تعتبر ترجمة الشعر من أعتى الأمور وأعقدها على المترجم والناقد معا. فالشعر لون أدبيّ خاصّ يتميّز عن بقيّة الآداب الأخرى بشكله والمعاني التي ينقلها كلّ شاعر من ذاته إلى بياض الصفحات ليحتار المترجم فيما بعد في نقلها إلى عقول البشر وأفْهامهم. هذه الصعوبة تزداد تعقيدا كلّما تعلّق الأمر بفئة عمريّة أقلّ سنّا وأحدث خبرة بأمور الحياة، فلئن كان التأليف للصغار أمر عصيّ على المؤلف الذي يعبّر عن آرائه هو- لطبيعة الفئة التي يتعامل معها، وكذا أهداف المهمّة التي يرنو إليها - فكيف بالمترجم المسكين وهو يقف حيال نصّ بهذه الصعوبة لينقله إلى لغة أخرى؟ هذا الأمر هو ما دفع بي لدراسة مثل هذه المسألة الشائكة. فأيّ السبل أنجع لترجمة شعر الأطفال: أهي الترجمة الحرفيّة أم أنّها التكييف أم أنّ هناك سبيلا ما بين هذين السبيلين؟ وهل التركيز يكون على المعنى أم المبنى في ترجمة شعر الأطفال هذا؟

وكنت قبل التطرق إلى الإجابة - عن التساؤلات تلك - قد أنخت رحالي عند الترجمة، متتبّعة بعض مسارها التاريخيّ باعتباره حافلا متشعّبا، ولكونه ذا صلة ما بين العرب والغرب. وبعد وقفة غير مطوّلة على ضفاف تاريخها، رحت أتنقّل هنا وهناك سعيا لتقديم تعريف لها، ثمّ عرّجت على أقسامها، فأنواعها، ثمّ انتقلت - في الفصل الموالي - إلى الكلام عن الشعر، ومن بعده شعر الأطفال وأدبهم، وبعد ذلك طرائق ترجمة الشعر.

وبجولة خلال تيّارين في الترجمة أسقطتُهما على الموضوع، خلصت إلى أنّ التركيز على المعنى الذي ينادي به كل من السوسيولسانيين والتأويليين أمر لا يمكن الاكتفاء به، حيث إنّ المعنى - وإن كان يمثل لبَّ القصيدة - فهو لا يُجزل عن شكلها، لأنّ للشكل في الشعر معنى. وبتقصّي الحرفيّين المنادين بضرورة الاحتفاظ بالشكل، دعاني إغراقهم في تقديس هذا الجانب

- وإن كانوا لا يهملون المعنى - دعاني ذلك أنْ أحكم بعدم نجاعة هذا الرأي بمعزل لوحده، فهو غير كاف، حيث إنّ المترجم بحاجة إلى كلا الوجهين في القصيدة الموضوعة أمامه إبّان عمليّة النقل ولا نجاح له دون نقل كليهما.

ولقد نزع أحمد شوقي في ترجمته إلى الاعتماد على التكييف الذي نأى به جانبا عن النصّ الأصليّ، فحفظ الشكل الذي نقله في قالب عموديّ جميل، بيد أنّه تجاهل إلى حدّ بعيد المعاني التي طرحها الشاعر الأصليّ وانكبّ على ما يخدم شكل شعره أو مراده الذي رسمه هو نفسه كعبرة نهائيّة من القصيدة. ويمكن أنْ يُستخلص من ذلك أنّ شوقي قدْ مال إلى الحرفيّين أو ما أسميتهم بالشكلانيين وغلب عليه ميله فلمْ يأبهْ لذوي المعنى إلاّ قليلا يسيرا. ولقد تمكّن البحث من الوصول إلى النتائج التالية:

ترجمة الشعر ممكنة، والحفاظ على القالب الشعريّ ممكن عند الترجمة، فالتكييف عمليّة يُلتجأ إليها عند تعذر الترجمة بمفهومها العاديّ أي حين وجود معوقات ثقافية أو عقدية عند الترجمة. أمّا الترجمة الموجّهة للأطفال فتختلف عن تلك الموجّهة لغيرهم من الفئات العمريّة من حيث اللجوء إلى استخدام التبسيط في الأسلوب والتنميق اللغويّ والاستعانة بكلّ ما هو جذاب، مرح، وغير معقّد. وإذ ذاك تكون الحاجة فيها إلى مهارة أكبر وجهد مضاعف باعتبارها أصعب من الترجمة المخصصة للكبار.

وعلاوة على ذلك، يعدّ التمكّن من اللغة الهدف شرطا ضروريّا لضمان نجاح ترجمة القصيدة الموجّهة للطفولة، كما يعدّ القالب العموديّ أنسب لنقل قصيدة من هذا الجنس الأدبيّ. وبتتبّع ترجمة أحمد شوقي نجده لم يأبه للمعاني الأصليّة بل قدّمها على روح القصيدة الأصليّة

فأنتج نصّا لا يكاد يمتّ بصلة لأصله، وهو ما يؤكّد أنّ المترجم مطالب بأن يولي اهتمامه للشكل وللمعنى في الوقت ذاته، أي إنّ الترجمة التي تجمع ما بين الحفاظ على المبنى والمعنى في آن معا هي الترجمة الأنجع غالبا في نقل شعر الأطفال باعتبار أنّ معانيه واضحة والمقصد منه ظاهر.

أمّا الأمور الدينيّة والعقديّة فلا يمكن ترجمتها إلا بما يتماشى والعقيدة الهدف - في نصّ الطفولة - والسبيل إلى ذلك المطمح هو التكييف، في حين يلتزم المترجم بالحفاظ على أكبر قدر ممكن من المظاهر الثقافيّة المغنية للطفل معرفيّا، والمسهمة في تعريفه بالآخر على سبيل الانفتاح الباني الذي له في مستقبله نصيب مهمّ، خصوصا وأنّ مثل هذه الغرابات الثقافية تنمّي القدرة التساؤليّة لدى الأطفال كما تسمح بتوسيع عالمهم الضيّق ليسرح خيالهم بعيدا والخيال أبو كل إبداع.

كما على المترجم أن ينتبه إلى المتشابه والمشترك ما بين الأصل والهدف من أمور الحياة ومن المفاهيم الإنسانيّة وينقلها بحذافيرها لأنّ ذلك قد يكون التفاتة جميلة تحسّس الطفل بتقارب الحضارات، ممّا يخلق في نفسه الإحساس بأنه ليس الكائن المنعزل في جزيرة موروثاته الفطرية التي رضعها دون تدخّل منه أو اختيار، وإن كنت لا أعني بهذا الذوبان في الآخر أو الامتزاج بمعاول هدمه الوبيل خطبها، لأنّ الغاية القصوى من ترجمة شعر الأطفال هي إعداد جيل واع يأخذ الحكمة من كلّ موطن ليسطع على الكون حينما يبلغ أشده. وهذا كله لا يتمّ دون التمكّن من اللغة العربيّة وتراثها، ولا يتأتّى إلاّ باللجوء إلى الكتب والمراجع في الأدب وفي الدين وعلى رأسها القرآن، باعتبار أنّ له في العربيّة وأدبها نصيب كبير.

ختاما، أقول إنّي حاولت أن أُسْهِم بهذا البحث المتواضع - وحسبي ذلك - في تزويد المكتبة العربيّة بعمل - ولو كان بسيطا - لسدّ فراغ مهما كان صغيرا، والله المستعان.

قـــائـــمة المـــراجـــع

أولا- المراجع باللغة العربية

1- الـكـتـــب

القرآن الكريم

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل (2002): تفسير القرآن العظيم، المجلد الرابع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

أحمد، سعد موسى، وكوچك، كوثر حسين (1987): تربية الطفل قبل المدرسة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2.

الجندي عاصم (1993): أبو الطيب مالئ الدنيا وشاغل الناس، دار المسيرة، لبنان، ط1.

الخيام، عمر(2003): رباعيات عمر الخيام، تعريب: أحمد الصافي النجفي، تقديم: السعيد بوطاجين، دار الريحانة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

الديداوي، محمد (2005): منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

الشوا، عبد الدايم (1983): في الأدب المقارن دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والانجليزي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2.

الشيخ، محمد عبد الغني (1983): النثر الفني في العصر العباسي الأول إتجاهاته وتطوره، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط.

العيسى، سالم (1999): الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية تاريخها - تطورها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط.

الغزالي، محمد (دت أ):فقه السيرة، دار الشهاب، باتنة، دط.

الغزالي، محمد (دت ب): جدد حياتك، دار المعرفة، دط.

الغزالي، محمد (1986): نظرات في القرآن الكريم، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، دط.

الغزالي، محمد (2000): خلق المسلم، دار القلم، دمشق، سوريا، ط14.

الفيصل، سمر روحي (1998): أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط.

النـووي، محيـي الديـن أبو زكريـا بن شـرف (2000): ريـاض الصـالـحيـن، تحقيق: محمد محمد تامر، دار العنان، القاهرة، دط.

النووي، محيي الدين أبو زكريـا بـن شـرف (2003): الأذكـار مـن كـلام سيـد الأبرار، دار الحديث، درارية، الجزائر، دط.

الهمذاني، أبو الفضل بديع الزمـان أحمـد بـن حسيـن (2003): مقامات بديع الزمان الهمـذاني، تحقيق وشرح: محمد حسني مصطفى، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1.

باجو، دانييل- هنري (1997): الأدب العـام والمـقـارن، تر: غسـان السيـد، منشـورات اتحـاد الكتاب العرب،دمشق،دط.

بن سلامة، الربعي (2006): تطور البناء الفني في القصيدة العربيـة،دار الهـدى، عيـن مليـلـة، الجزائر، دط.

بوحوش، رابح (2006): اللسانيات وتطبيقاتها على الخطـاب الشعـري، دار العلـوم، الحجار، عنابة، الجزائر، دط.

بوفلاقة، سعد (1995): الشعـر النسـوي الأندلسـي أغراضـه وخصـائصـه الفنيـة، ديـوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط.

بوفلاقة، سعد (2007): الشعريـات العربيـة المفـاهيـم والأنـواع والأنمـاط، منشورات بـونـة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1.

بيوض، إنعام (2003): التـرجـمـة الأدبيـة مشـاكـل وحلـول، منشورات ANEP الأبيـار، الجزائر، ط1.

تازروتي، حفيظة (2003): اكتسـاب اللغـة العربيـة عنـد الطفـل الجـزائـري، دار القصبـة للنشر، الجزائر، دط.

جلولي، العيد (2003): النـص الأدبـي للأطفـال فـي الجزائر، بمساهمة ولايـة ورقلـة تحت إشراف مديرية الثقافة، دار هومة، الجزائر، دط.

خذري، علي (1998): نـقـد الـشعـر مقاربـة لأوليـات النقد الجـزائـري الحـديث، ديـوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بقسنطينة، دط.

دراقي، زبير (1991): محـاضـرات فـي الأدب الأجـنبـي، ديوان المطبـوعات الجامعيـة، بـن عكنون، الجزائر، دط.

دراقي، زبير (1992): محـاضـرات فـي الأدب الـمقـارن، ديوان المطبوعـات الجامعيـة، بن عكنون الجزائر، دط.

دراقي، زبير (1994): محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2.

رفعت، محمد (1986): الطفل عناية وتربية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيرو، لبنان، ط1.

سابق، سيد (2000): فقه السنة، دار الفتح للإعلان العربي، القاهرة، مصر، ط1، الجزء1.

شريم، جوزيف ميشال (1982): منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

شوقي، أحمد (1996): الشوقيات، تعليق: يحي شامي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1.

عباس، إحسان (1996): فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

عبروس، حسين (2003): أدب الطفل وفن الكتابة، دار مدني، دط.

عبيد، مهدي (دت): أطفالنا والحياة المعاصرة، دار القلم، بيروت، لبنان، دط.

عزب، محمود (2006): إشكاليات ترجمة معاني القرآن الكريم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.

عناني، محمد (2000): فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط5.

عيسى، فوزي، صلوات في هيكل الحب، في محمد مصطفى أبو الشوارب (2004): مناهج في قراءة الشعر وتذوقه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، دط، (ص، 125-178)

كارنيجي، دايل (1998): دع القلق وابدأ الحياة، تر: لجنة من المؤلفين، دار رحاب للطباعة والنشر والتوزيع، وحدة الرغاية، الجزائر، دط.

كاري، إدمون (2004): الترجمة في العالم الحديث، تر: عبد النبي ذاكر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط.

لوحيشي، ناصر (2002): مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، دط.

مرتاض، محمد (1993): الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري عند الغماري- ناصر- حرز الله- مسعودي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط.

نجيب، عز الدين محمد (2001): أسس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية وبالعكس، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ط4.

نيدا، يوجين أ (1976): نحو علم الترجمة ، تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دط.

هلال، محمد غنيمي (دت): الأدب المقارن، دط.

2- المعـاجـم

ابن منظور (دت): لسـان العرب المحيـط، معجم لغـوي علمـي، تقديـم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، المجلدان1-3.

إدريس، سهيل (2007): المنهل، قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط37.

العربي، حامد كمال عبد الله جسين (2002): معجم أجمـل مـا كتـب شعـراء العـربيـة، دار المعالي دار التوزيع والتسويق الدولية، عمان، الأردن، ط1.

جماعة من كبار اللغويين العرب (1989): المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربيـة للتربيـة والثقافة والعلوم، توزيع لاروس ALESCO، دط.

قاموس المنجد الأبجدي (1967)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3.

منـجـد الـطـلاب (1999)، نظر فيـه ووقف على ضبطه: فؤاد إفرام البستاني،دار المشـرق، بيروت، لبنان، ط46.

3- المـوسـوعـات

المـوسـوعـة الشـوقيـة، الأعمال الكاملة لشوقي (1998)، جمع وترتيب وشرح: إبـراهيم الأبياري، المجلد1: شوقي بين الشعراء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2.

شربل، موريس حنا (1996): موسوعـة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، طرابلـس، لبنان، دط.

4- الرسائل الجامعية والمخطوطات

بوكروح، نعمان (2008): الأمثـال والعبـارات الشعبيـة في ترجمة الرواية الجزائريـة إلى اللغـة الفرنسيـة: روايـة اللاز نموذجـا، مذكـرة مقدمـة لنيـل شهـادة المـاجيستير في الترجمة، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة.

5- المـقـالات

العيسى، سليمان (2005): "مختـارات مـن أشعـار للأطفال"، مجلة العربـي، الكويت، مطابع الشروق، القاهرة، عدد 561، أغسطس 2005، (ص، 84-89).

بقـاعـي، إيمان (2005): "كيـف انتبـه العـرب لأدب الأطفـال؟"،مجلـة العـربي، الكويت، مطابع الشروق، القاهرة، عدد 557، أبريل 2005، (ص، 82-87).

جلولي، العيد (2004أ): "اللغـة فـي الخطاب السردي الموجه للأطفال فـي الجـزائـر"، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 03، ماي 2004، (ص، 205-220).

جلولي، العيد (2004ب): "أدب الخيـال العلمـي فـي أدب الطفـل العربـي"، أعمال الملتقى المغاربي الأول حول أدب الطفل، يومي 12-13 ماي 2004، منشورات المركـز الجامعي سوق أهراس، (ص، 19-30).

جلولي، العيد (2004ج): "استلهام التراث العربي في القصص الموجه للأطفال في الجـزائـر ألف ليلـة وليلـة- كليلـة ودمنـة- نوادر جحا- نموذجا، مجلـة المـوقـف الأدبـي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 400، آب 2004، (ص، 19-28).

زيتون، عادل (2004): "بيت الحكمـة رمـز للحـوار بيـن الحضـارات"، مجلـة العربـي، الكويت، مطابع الشروق، القاهرة، عدد 543، فبراير 2004، (ص، 56-57).

عبد الحميد، بندر (2005):"الذكرى 200 لمـولـد هـانـز كريستيـان أندرسـن حكايات سحرية لكـل الأجيـال"، مجلـة العـربـي، الكـويـت، مطـابع الشروق، القاهرة، عدد 561، أغسطس 2005، (ص، 138-141).

ليفيفير، أندريه: مقدمـة كتـاب "الترجمة - التاريخ - الثقافـة"، تر: أحمد مومن، حـولية مخبر التـرجمة فـي الأدب واللسانيـات، جـامعة منتـوري بقسنطينة، كلية الآداب واللغـات، قسم اللغات الأجنبية، مطبعة البعث، قسنطينة، أكتوبر 2002، (ص، 90-101).

ثـانيـا- المـراجـع باللغـات الأجنبيـة

1 -الكتـب

Aziz, Yowel & Lataiwish, Muftah. (1999). *Principles of Translation*.Dar Annahda Alarabya.

Bermane, Antoine. (1991). "Traduction Spécialisée et Traduction Littéraire". In La Tilu (ed.), *La Traduction Littéraire Scientifique et Technique*, Acte du Colloque International organisé par l'Association Européenne des Linguistes et Professeurs de Langue (AELPL), 21-22 mars 1991, Paris, pp. 9-15.

Bermane, Antoine. (1999). *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Editions du Seuil.

Elfoul, Lantri. (2006). *Traductologie Littérature Comparée Etudes et Essais*. Alger: Casbah Editions.

Ghazala, Hassan. (1995). *Translation as Problems and Solutions*. Malta: ELGA Publication.

Hajjar, N. Joseph. (1986). *Traité de Traduction Grammaire, Rhétorique et Stylistique*. Dar El Machreq.

La Fontaine, Jean De. (1934). Préface des Fables, Œuvres Complètes, Tome1, p. 2, Collection Les Textes Français, Paris. In. André Roman (1980*): Théorie et Pratique de la Traduction Littéraire du Français à l'Arabe*. Paris: Méridiens Klincksieck. pp. 40-41.

La Fontaine, Jean De. (nd). *Fables*, Maxipoche Classiques Français.

Lederer, Marianne. (2000). "Correspondances et équivalences faits de langue et faits de discours en traduction". In Fortunato Israël (ed.) *Iden0tité, altérité, équivalence? La traduction comme relation*, Paris: Cahiers Champollion. pp. 17-33

Mattar, Antoine C. (1987). *La Traduction Pratique Arabe-Français Français-Arabe*. Beyrout: Dar El Machreq SARL.

Maupassant. (2004). *Contes De La Becasse*. Paris: Classique Bordas, présenté par Philippe Lehu.

Meschonnic, Henri. (1999). *Poétique du Traduire*. Verdier.

Meschonnic, Henri. (nd). "Transformer Le Traduire". In Martin Broda (ed.), *La Traduction-Poésie à Antoine Bermane*, Presses Universitaire De Strasbourg, pp. 69-85.

Moreau, Marie-Louise. (1997). *Sociolinguistique: Concepts de Base*, Mardaga.

Oseki-Dépré, Inês. (1999). *Théories et Pratique de la Traduction Littéraire*, Paris: Arman Colin.

Perrin, Isabelle. (1996). *L'Anglais: Comment Traduire?*. Paris : Hachette Supérieure.

Reiss, Katarina. (2002). *La Critique des Traductions, ses Possibilités et ses Limites,* Traduit de l'allemand par C. Bocqut. France: Artois Presse Université.

Samara, Rania. (2003). "La poésie, d'une traduction à l'autre". In Salah Mejri et autres (ed.), *Traduire la Langue Traduire la Culture*, Sud Editions - Tunis, Maisonneuve et Larose, pp. 305-362.

Seleskovitch, Danica & Lederer, Mariane. (2001). *Interpreter Pour Traduire*. Didier Edition. (4eme ed.).

Vegliante, Jean-Charle. (1996). *D'écrire la Traduction*. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle.

Vinay, J.P & Darbelnet, J. (1977). *Stylistique Comparée du Français et de L'Anglais*, Didier.

2- المعاجم والموسوعات

Dictionnaire des Rimes Françaises. (1962). Edition revue et Complétée par R. Lacroix de L'ISLE, Larousse. Paris.

Larousse, Petit Dictionnaire de Français Poche. (1990). Alger: ENAL.

Le Littré, Dictionnaire de la Langue Française en un Volume. (2000). Paris: Hachette.

Sabek, Jerwan. (1997). *El Kanze*, Dictionnaire Français-Arabe, (2emeéd.). Maison Sabek SARL, Edition spéciale pour le PRL-Paris.

ثـالثـا- المـراجـع الالكتـرونيـة

1- الموسوعات

مكتبة المعجم واللغة العربية، مكتبة العريس للكمبيوتر

Larousse Le Multidictionnaire du français, Prestige, Franclin

2- مواقع الانترنت

1-www.mosaiquedu monde.net

2- Jean De La Fontaine.wikipédia.htm

3- www.egyptsons.com

4- www.ho.com.sa

5- www.ndp.org.eg

6- www.ROUAA.com

7- www.IslamSpirit.com

مـــلـــحـــق

ملخــص

هذا البحث دراسـة لترجمة شعر الأطفال من خلال نموذج لافونتين (La Fontaine) وأحمد شوقي. لهذا خصصت فصلا للترجمة، وأفردت فصلا آخر للشعر وشعـر الأطفـال، ونظريـات ترجمـة الشعر. وحينئذ، سينطلق البحث من محطة تاريخية، بحيث يجـوب الحيّز الذي شغلتـه الترجمـة عبر العصور بشكل مقتضب. فالترجمة ليست وليدة العصر، بل إنها تعـود إلى زمن بعيد. وما قصة بابل الشهيرة سوى محاولة لتفسير ظاهرة تعدد اللغات، وهي - تعدد اللغات - الظاهرة التي أدّت إلى ظهور الترجمة.

ومنذ القديـم، ظهـر الجدال حول الترجمة الحرّة والحرفيّة، وذلك لوجود مسألة الأمانة التي حاول كثير من الباحثين تقديم تعريـف لها، فكان الخطيـب شيشرون (Cicéron) ينصر الترجمـة الحـرّة باعتبـاره يدافع عن الأسلوب الخطابيّ ومن ثمّة رفعة الأسلوب، في حين كان سان جيروم (St. Jerome) متحيّزا للحرفيّة في ترجمة النصوص المقدسة وإن كان يتساهل مع النصوص المنتمية إلى المجالات الأخرى.

هـذه النزعة الحرفيـّة التي كانت طاغيـة فـي ترجمة النصوص المقدّسة طبعت العصر الوسيط، ولكـنّ القـرن الخامس عشر تميّز بعودة أدباء أوروبا إلى المحاكاة، ممّا كان لـه أثـره في الترجمـة، فظهـر إيتيان دوليه (Etienne Dolet) بـدعوته إلى التحرّر من الحرفيّة، وكانت نهايته المـوت حـرقـا متّهمـا بالهرطقة سنة 1546 (Odeki-Depré, 1999: 14). وازدهرت الترجمة في القرن السادس عشر في أوروبا، وفرنسا على وجه الخصوص. وقد تميّز القرن الموالي بسيطرة النزعة الكلاسيكيّة أيـن ازدهـرت حركة الترجمة وظهر الاحتكاك بشكل عظيم ما بين الآداب الأوروبيّة بفعل تلك الحركة (*ibid.*, 30). وفي القرن الثامن عشـر تنبّه الناقلون

إلى صعوبة الترجمة ومشاكلها، فراحوا يكتبونها في مقدّمات ترجماتهم. بيد أن الطابع الرسميّ للترجمة اكتسته إبّان القرن العشرين مع ظهور الدراسات المختصّة في هذا المجال، وإن كانت إرهاصات النظرية تعود إلى القرن الثامن عشر مع ظهور مصطلح "غير قابل للترجمة". فظهرت نظريات عديدة منها النظرية السوسيولسانية والتأويلية وكذا الاتجاه الحرفيّ، ولقد أوردتُ آراء أصحابها في هذا البحث.

وانطلقت الترجمة عند العرب بشكل رسميّ في العصر العباسيّ، لكنّ انفتاح العرب على اللغات قد سبق هذا التاريخ بكثير أي في الجاهليّة. هذا أمر منطقيّ طالما أنّ العرب قبائل امتهنت حرفة التجارة وتتموقع ما بين الفرس والروم وبلاد الهند، وتتعامل مع اليهود. ومن نماذج الكلمات المأخوذة عن هؤلاء الجيران: كلمة "فلفل" الهنديّة، أو"القنطار" اليونانيّة، أو"الجلّنار" الفارسيّة. وفي القرآن نماذج عن ذلك كمثل " سندس" و"إستبرق" وغيرهما (دراقي، 1994: 126). وبمجيء الإسلام، وظهور العداوة ما بين المسلمين واليهود، أمر الرسول صلى الله عليه وسلّم أحد صحابته وهو زيد بن ثابت بتعلّم العبريّة ليترجم له ما كانت تقوله اليهود (الديداوي، 2005: 24-25) وهذا تلميح للانفتاح على اللغات ومن ثمّ على الترجمة في ذلك الزمن.

ولقد شهد العهد الأمويّ انطلاق حركة الترجمة ولكن في حيّز ضيّق بتحفيز من الأمير خالد بن معاوية للفلاسفة المقيمين في مصر من اليونانيّين المتقنين للعربيّة على ترجمة الكتب من تلك اللغة - والقبطيّة أيضا - إلى العربيّة. ولقد كان يغلب على تلك الترجمات الطابع الدينيّ، لأنّ المجتمع كان حديث عهد بالرسالة (سالم العيسى، 1999: 19).

أمّـا فـي العصر العباسيّ، فقد بلغت الترجمة شأنا آخر، حيث أنشأ هارون الرشيد خـزانـة الحكمة، التي ملئت بكتب مختلفـة، ثـمّ جـاء المأمـون ليحـوّلهـا إلى بيت الحكمة الشهير، الذي كان منطلق حركة ترجمة واسعة النطاق عند العرب، حيث عمل فيه العـديـد من المتـرجميـن أمثال: يحي بن ماسويـه، ويحي بن البطريق، والحجاج بـن مطر، وغيرهم (زيتون، 2004: 56-57).

ولقد كان لهذه الكتب التي تُرجمت في بيت الحكمة الفضل فـي انطلاق عصر النهضة في أوروبّا من خلال ما حفظته من تراث اليونان والإغريق، إضافة إلى ما اكتشفه العرب الذين تحوّلوا بعـد مرحلة الترجمة إلى مرحلة العطاء والإبداع، فظلّ الغرب ينتهلون من المعين العربيّ منذ القرن الثالث عشـر للميلاد - وهو قرن إنشاء الجامعات عندهم - إلى غاية منتصف القرن الثامن عشر، الذي تُرجمت فيه عيون الأدب العربيّ كألف ليلة وليلة (سالم العيسى، المرجع السابق: 15). ولـم يتوقّـف ذلك حتى القرن العشـرين، حيث ظلّ الأدب العربـيّ النابـع من الشـرق محلّ استغـراب وإعجاب بمـا يحويـه مـن خصائـص وغـرائب نابـعة من سحر الموطن ذاته. ولاقـت التـرجمـة فـي عصر النهضة الحديثـة احتفاء فـي العـالـم العربيّ، في دول المشرق خاصّة؛ لأنّـها الدول التي تحرّرت تاريخيّا قبل دول المغرب العربـيّ، الذي التحق بالركب بعد استقلاله.

والترجمـة، كتعـريف، تعني النـقل مـن لغـة إلى لغـة أخـرى. ولقد اختلفت الأقوال في تعريفها، فهناك مـن الباحثين من يكتفي بالنظـر إليها من جانبها الوظيفيّ على أنّها التعبير في لغة عمّا هو في لغة أخرى. في حين ينزع آخرون إلى التدقيـق فـي انتمـائهـا، فينسبـونـها إلى العلم من جهة، وإلى الفنّ من جهة أخرى.

وللترجمة أقسام ثلاثة، فهناك الترجمة الأدبية، وهي التي تختص بالمنتجات الأدبيّة، وتستأثر بمساحة واسعة من الترجمات على الساحة العالميّة الحديثة. وهناك الترجمة العلميّة، وهي ما تصدّت لترجمة النصوص العلميّة البحتة، ثمّ أشتات الترجمة، وهي البقيّة الباقية من النصوص التي لا هي من الأدب الخالص ولا هي من العلوم الصرفة.

وللترجمة كذلك أقسام، فهي تنشطر إلى قسمين رئيسين ينبثق عن كلّ منهما أقسام أخرى. وأمّا القسم الأول فهو الترجمة الحرفية (Traduction littérale)، وأما الثاني فهو الترجمة الحرة (Traduction libre).

أوّلا: الترجمة الحرفيّة ويندرج تحتها كلّ من الترجمة "كلمة بكلمة" (le mot à mot) ، وهذه تعني عدم تغيير ترتيب الكلمات بحيث تترجم الكلمات منفردة، والاقتراض (l'emprunt) الذي هو استعارة لفظة من اللغة الأخرى لخلق أثر في الأسلوب ككلمة "كحول"، بحيث تتحوّل الألفاظ تلك بتقادم العهد إلى أصلٍ في تلك اللغة، والنسخ (le calque) وهو اقتراض خاصّ يتمّ فيه استعارة عبارة بدل لفظة فريدة.

ثانيا: الترجمة الحرّة، وهي الترجمة غير المباشرة. يتمّ فيها عدم التقيّد بالحرفيّة، ولها أربعة أجزاء: الإبدال (la transposition)، وهو تعويض جزء من الخطاب بجزء آخر، كتعويضنا للجملة الموصولة بجملة مصدريّة. وهو غالبا ما يُلتجأ إليه في جانب اللغة الملائمة للغة الأصل. ثم التعديل (la modulation) وهو متعلّق بالأسلوب، حيث يلجأ المترجم إلى تطويع العبارة الأصل حسب مقتضيات اللغة الهدف، مما يمنح النصّ طابع تلك اللغة، بحيث لو عبّر عنه بطريقة غير تلك الطريقة لاستهجنه قرّاء اللغة الهدف. ثم التكافؤ (l'équivalence)، وهو

خاصّ بترجمة الأمثال عموما، بحيث يعبّر المترجم عن ذلك المثل بما يقوله أهل اللغة المترجم إليها. وأخيرا التكييف (l'adaptation)، وهو نوع خاص من التكافؤ يُلجأ إليه في حال انعدام ذلك الوجه الثقافيّ أو تلك الوضعيّة التي يستند إليها النصّ الأصليّ عند قارئ اللغة الهدف.

بعد هذه الجولة القصيرة في رحاب الترجمة ساقني البحث إلى ميدان الشعر. إذ شكّل جدالا لدى النقاد والشعراء تماما كما فعلت الترجمة بالمترجمين والمنظرين. فهناك من الدارسين من يعرّفه من حيث جانبه الشكليّ، فيرى أنّه قواف وموسيقى وإيقاع وأوزان، إلى غير ذلك من الأمور الشكليّة. وهناك من يجعل الأمر متعدّيا إلى ما يحمله الشعر من شحنة تعبيريّة ومشاعر إنسانيّة ووجهات نظر وتصوير للواقع ولما يحويه الفؤاد من أحاسيس. كما يرى بعض الدارسين أنه مجرد وسيلة إمتاع ومؤانسة، بينما يرى البعض الآخر أنّه رسالة وسلاح وكفاح. ويفضّل البعض من النقاد الإقرار أنّه شيء متجدّد متغيّر يختلف باختلاف الفترات التي يحيا فيها.

هذا عن الشعر عموما، أمّا شعر الأطفال فهو نوع من الإنتاج الأدبيّ الموجه من الكبار إلى الصغار بهدف تربيتهم وتثقيفهم وإنباتهم بشخصيّة سويّة ومتوازنة. ويُعدّ هذا النوع من الأدب ذا أهميّة كبيرة، ليس لتلك المهامّ التي يقوم بها فحسب، بل لأنّه شيء يكاد يكون فطريّا، بل حبّه وتذوّقه فطرة جُبل عليها الصغار الذين يولدون مزوّدين بمهارة سماع وحفظ عجيبة، إضافة إلى أذن موسيقيّة رنّانة. هذا ما يضفي نوعا من الصعوبة في طريق أولئك الذين يكتبون هذا النوع من الأدب، إذ هم مطالبون بتملّك بعض الخصائص واحترام بعض الأمور، لأنّ ما يكتبونه مختلف عمّا يُكتب للكبار، بل وأصعب.

والحديث عن شعر الأطفال غير منفصل عن أدب الطفل عموما باعتبار هذا الأخير هو الإطار العامّ الذي يندرج شعر الطفولة تحته، وله تطوّر في كلّ من العالمين الغربيّ والشرقيّ. فلقد كانت الانطلاقات الأولى لأدب الطفل من رحم القصص الشعبيّ الذي كان موضوعه الأسطورة والبطولة (جلولي، 2004ج: 19-20)، وهذه عموما ميزة مهمّة في أدب الطفل، إذ يهدف إلى التسلية بما هو غريب وفي الوقت نفسه إلى ترسيخ تلك الصور البطوليّة في مخيّلة الطفل ونفسيّته إضافة إلى تكوينه وتزويده بالكمّ المعرفيّ والثقافيّ الذي يحتاجه وهو يشقّ رحلة الحياة حينما توكل إليه مهامها.

ولأنّ الشرق هو موطن الأساطير والحكايات كان بديهيّا أن يدين له العالم أجمع بهذا النوع من الأدب. وأما التراث العربيّ فقد كان حافلا بمثل تلك القصص بداية من آثار ابن المقفع، التي كانت سببا مباشرا في خلق هذا الأدب في اللغة العربية (هلال، دت: 181).

أمّا أدب الطفل كجنس أدبيّ منفصل حامل لهذا المسمّى فإنّه ما عرفه العرب إلاّ قريبا بسبب الاستعمار، فوفد إليهم في القرن التاسع عشر، في حين ظهر في أوروبا منذ عام سبعة وتسعين وستعمائة وألف (1697) (عبروس، 2003: 15). و من أشهر من أسهم في هذا المجال من العرب نجد أحمد شوقي، وإبراهيم العرب بديوانه آداب العرب، وكذا محمد الهراوي الذي أغنى المكتبة العربية بأعماله التي بلغت نحو خمسة وعشرين عملا (المرجع نفسه: 21).

وكانت فرنسا، من بين دول الغرب، كثيرة الاحتفاء بهذا الجنس الأدبيّ، فظهر منها لافونتين (La Fontaine)، وشارلز بيرو (Charles Perrault)، وجون جاك روسو

(Jean Jacques Rousseau). وفـي انجلترا غلب عليها الطابع الدينـيّ، بينما كانت الدانمارك من الدول المتقدّمة في هذا المجال، وأشهر كُتابها أندرسون (Anderson) الذي استوحى بعض قصصه من ألف ليلة وليلة. أمـّا أمريكا فانهـالت علـى ترجمة الأدب الانجليزيّ ليقوى ساعدها فيما بعد وتصبح في دول الطليعة في هذا المجال (جلولي، 2003: 13).

ولـدراسـة الطرق التي يمكن أن تخضع لها طـريقـة تـرجمـة الشعـر، تحدّثت عن النظرية السوسيولسانيــة مــع نيدا وتابر (Nida & Taber) وكذا النظرية التأويلية لدانكا سيليسكوفيتش وماريان ليـدرار (Seleskovitch & Lederer) وهما اتجـاهـان يـؤكدان علـى ضرورة التـركيـز علـى ترجمـة المعنـى باعتبار الترجمة عمليّة تواصليّة بالدرجة الأولى. كما تحدث نيدا (Nida) على ضرورة خلق الأثر المكافئ لدى قارئ النص الهدف؛ خاصّة وأنّ النظريـة التـي انتهجها نابعة من واقع ترجمته للكتاب المقدس، فمن هذا المنظور رأى أن الترجمة يجب أن تؤثّـر في القارئ الهـدف فـي زمانه انطلاقـا من كون النصوص الدينيّة تعاليم للتطبيق (بوكروح، 2008: 48-49). وأمّا تركيز التأويليين علـى المعنـى فنابـع مـن طبيعـة نظريّتهـم المهتمّة أصلا بالترجمة الشفويـة، أي الوظيفة التبليغيّة والتواصليـّة، وهذا ما يفسّر اعتبارهم للغة مجرّد قشرة يقبع المعنى خلفها، ووسيلة ناقلة توصل المعنى ولا معنى لها في ذاتها.

وفي الفصل ذاته ورد ذكر الاتجاه الحـرفيّ الذي خصصت فيه بالذكر كلاّ مـن أنطوان بـارمـان وهنري ميشونيك (Bermane & Meschonnic)، ويركّز هذان المنظّران على ترجمـة الشكل - شكل القصيدة - باعتبار أنّ القصيدة لها قالبها الخـاصّ ذو الـوظيفـة المعيّنـة، وأنّ الإخـلال بهـذا الشكل قـد يُفقـد النـصّ الأصلـيّ. وإن كانـا لا يهمـلان المعنـى، فإنهـما ركـزا كثيرا حدّ المبالغة على تقديس الشكل. ولقد تحدث كلّ منـهـمـا عـن التشويهات التي

تحصل في الترجمة وتفسدها. وفي حين اكتفى ميشونيك (Meshonnic) بذكر الارتقاء (l'ennoblissement) والإطالة (l'allongement) تكلّم بارمان (Bermane) عن عدّة تشويهات كالتوضيح (la clarification) والإطالة (l'allongement) وتدمير الإيقاعات(la destruction des rythmes) والارتقاء(l'ennoblissement) إضافة إلى الإفقار الكيفي (l'appauverissement qualitative) (Bermane, 1991: 54-61).

أمّا الجانب التطبيقيّ من البحث، فقد انطلق من دراسة مجموعة من القصائد - ثمانية قصائد - تمّت مقارنتها ببعضها لملاحظة الاختلافات ووصف أنواعها، وهي اختلافات من حيث الشكل والمعنى، كما أنها فروقات ثقافيّة غالبة على الترجمة مقارنة بالأصل. فلقد قام شوقي بتحوير النصّ الأصليّ لخدمة نصّ جديد أكساه حلّة عربيّة وإسلاميّة محضة.

ولقد حاولت تسليط الضوء على ما قام به شوقي عند تصدّيه لترجمة القصائد الفرنسيّة ثمّ جعلت بدوري أقترح ترجمة جديدة لكلّ قصيدة حسب ما أراه مناسبا أو أكثر قربا للنصّ الأصليّ، لأتوصّل في الأخير إلى أنّ شوقي لم يلتزم بترجمة معاني القصيدة الأصليّة ممّا جعل ترجمته تبدو منفصلة تماما عن منبعها الأصليّ، وهو ما دفع بي إلى القول إنّ الترجمة الناجحة هي التي تجمع بين روح النصّ وجسده، وهو ما حاولت إبرازه - على استحياء - من خلال تلك الاقتراحات التي قدّمْت.

وجاءت دراسة تلك القصائد لتبيان مدى إمكانية ترجمة الشعر وشعر الأطفال وأيّ الطرق أنجع في ذلك. ولقد اتّبعت لهذا الغرض منهجا تحليليّا وصفيّا حيث قمت بتتبّع النصّ الأصليّ والمترجَم والنظر في عمليّة الترجمة واستخراج ما لها وما عليها.

وموضوع هذا البحث عموما هو دراسة كيفيّة ترجمة شعر الأطفال باعتباره يطرح إشكاليّة كبيرة ويتضح ذلك من العنوان (إشكاليّة ترجمة شعر الأطفال: لافونتين وشوقي نموذجا). ولقد كان الغرض من هذا البحث هو محاولة الخروج بحلّ فيما يخص ترجمة هذا النوع الخاصّ من الأدب.

ويأتي آخر الفصول ليناقش صعوبة الترجمة من حيث هي إنتاج يشترك فيه الكاتب الأصليّ والمترجم والقارئ وأيضا النصّ. كما قمت فيه بمناقشة الترجمات التي اقترحتها. ولقد خلصت فيه إلى توصيات عدّة. هذا وقد انتهى البحث إلى نتائج، فالمترجم أحمد شوقي لم يلتزم بحفظ المعاني حين ترجمته لعمل لافونتين (La Fontaine)، ثمّ إن التكييف يُلتجأ إليه حين تعذر الترجمة بشكلها العاديّ.

وتعدّ الترجمة الموجّهة للأطفال مختلفة عن تلك التي نتوجه بها لجمهور من القراء الكبار، حيث إنّها تحتاج إلى جهد مضاعف، هذا وتعدّ المهارة اللغويّة شرطا ضروريّا لتحقيق ترجمة صحيحة وراقية، وأهمّ من ذلك؛ يتوجب أن يكون مترجم الشعر شاعرا، وأن يبني قصيدته شعرا عموديّا - إن أمكن - باعتبار هذا الأمر يسهّل على الطفل التلقي والحفظ، وهذا الغرض الأخير - الحفظ - يتطلب استخدام الأوزان الخفيفة التي تتغنى بها الأذن لتعلق في الذهن. كما يُطلب من المترجم الإبقاء على الصور الضاحكة الساخرة التي ترْسخ في ذهن الطفل، وأن يصنَعَ له من الصور- كما في النصّ الأصليّ - ما يُخصب الذهن ويشحذ الخيال، وفي حال التباعد الشديد بين الثقافتين، ووجود أمور ماسّة بالعقيدة، يتوجّب على المترجم توخّي الحذر والابتعاد عن الترجمة الحرفيّة واللجوء إلى التكييف، حافظا كلّ ما أمكن حفظه من النصّ الأصليّ، مستعملا لغة تُناسِب الطفل، وقالبا شعريّا لا غير.

Résumé

Problématique de la Traduction de la Poésie Destinée aux Enfants

La Fontaine et Chawki Comme Modèle

La présente recherche est une étude sur la poésie destinée aux enfants et basée sur la traduction des Fables de La Fontaine réalisée par Ahmed Chawki.

D'abord, j'ai commencé par le terme `traduction´ qui a existé depuis plusieurs siècles: on a toujours parlé de l'histoire de Babel, qui fut la source de la diversité du langage, ce qui a donné pour conséquence la nécessité de recourir à la traduction.

Depuis toujours, il y avait des querelles autour de la traduction libre et la traduction littérale car on cherchait souvent à définir la`fidélité´. Cicéron, l'orateur romain, combattait pour une traduction libre, comme étant orateur qui s'intéresse au style, tandis que Saint Gérôme cherchait toujours à traduire le texte religieux littéralement sans insister sur ce procédé dans les autres domaines.

C'est la traduction littérale qui dominait au moyen âge, mais au quinzième siècle, l'Europe s'inclinait à l'imitation, et ce tournant avait son influence sur la traduction: Etienne Dolet, brûlé à vif en 1546, a exhorté les traducteurs à renoncer à la traduction littérale (Oseki-Dépré, 1999: 14).

Au seizième siècle, la traduction devenait prospère dans toute l'Europe, et spécialement en France. Tandis que le siècle suivant s'est caractérisé par le classicisme, et c'est là où la traduction est arrivé à son apogée.

Au dix-huitième siècle, les traducteurs commencèrent à rédiger les difficultés qui leur faisaient face dans la traduction; mais c'est au vingtième siècle qu'on commença à parler scientifiquement et officiellement de la traduction comme étant un domaine indépendant par rapport aux études linguistiques et littéraires (*ibid*., 61). Par conséquent, certaines théories ont eu lieu; telles que la théorie sociolinguistique, interprétative, et le courant littéraliste, qui ont été utilisés dans cette recherche.

D'autre part, dans le monde arabe, la traduction existait même avant l'arrivée de l'Islam, car il y avait un certain contact entre les arabes et leurs voisins romains et perses à qui ils empruntèrent quelques mots.

Quand les juifs commencèrent à causer des troubles aux musulmans; le prophète, saluts et bénédictions soient sur lui, demanda à un de ses compagnons d'apprendre leur langue afin de traduire ce qu'ils disaient (الديداوي، 2005:24-24).

Les Omeyyades commencèrent la traduction, à leur tour, grâce à l'émir Khaled Ben Mouaouia qui ordonna les philosophes grecs, qui maîtrisaient la langue arabe de traduire les livres grecs en arabe (سالم العيسى،1999:19).

Mais, officiellement, la traduction exista durant le règne des Abbasides, grâce à Haroun Arrachid et à son fils El-Mamoun qui encouragèrent la traduction. Au dix-neuvième siècle, les pays arabes ont pratiqué tard la traduction à cause du colonialisme.

Le mot "traduction" a plusieurs définitions. Certains disent que c'est: transmettre à une langue ce que dit une autre. Mais certains autres

préfèrent aborder le sujet du coté de son appartenance; raison pour laquelle ils l'attribuent à la science d'une part, et à l'art d'autre part.

On peut répartir la traduction en trois branches: la traduction littéraire qui s'intéresse aux produits littéraires, la traduction scientifique qui vise les textes purement scientifiques, et "les bribes de la traduction" qui sont le reste des textes qui n'appartiennent ni à la littérature ni à la science, mais qui contiennent des caractéristiques des deux genres.

Il existe aussi deux autres genres de traduction: libre et littérale. Cette dernière contient la traduction "mot à mot", qui consiste à respecter l'ordre des mots en les traduisant un par un. Elle englobe aussi l'emprunt, qui est l'emprunt d'un mot d'une langue dans une autre pour créer un certain effet de style. Enfin, le calque, qui est un emprunt spécial consistant à emprunter toute une tournure au lieu d'un mot isolé.

La traduction libre englobe quatre procédés. D'abord la transposition, qui est le remplacement d'une partie du discours par une autre, tel le remplacement d'une phrase verbale par une phrase nominale: (as soon as he gets up = dès son levé). Ensuite, la modulation (qui concerne le style). Le traducteur a recours à ce procédé pour donner à une tournure les traits

de la langue cible de façon à pousser le lecteur à déclarer que c'est ainsi qu'il aurait dit lui-même en parlant sa langue. Par ailleurs, l'équivalence est un procédé spécifique à la traduction des proverbes en général. Le dernier procédé est l'adaptation, qui est un cas spécial de l'équivalence. Il est utilisé en cas d'absence d'une situation culturelle pareille dans la langue cible.

Dans le deuxième chapitre, consacré à la poésie, textes poétiques destinés aux enfants, en plus des théories de la traduction de la poésie, j'ai d'abord abordé la poésie en tant qu'une notion aussi vaste qu'ambiguë. Pour certains, un poème est un texte écrit selon des règles métriques, ayant un rythme, un ton, etc. Mais pour d'autres, c'est l'expression de sentiments ou encore, de ce qui existe à l'intérieur et à l'extérieur de l'âme. Et pour le cas du poème destiné aux enfants, c'est la même chose sauf que ce dernier est destiné pour ces êtres, qui par l'instinct, ont une ouïe vigilante et une inclination à ce genre d'art, ce qui ajoute une autre difficulté à la tâche du traducteur et de l'auteur.

Le monde arabe qui connaissait le récit depuis Ibn El-Mukafaa - qui fut la source d'inspiration de la Fontaine et de plusieurs autres écrivains et traducteurs français - n'avait entamé ce genre littéraire - dont le récepteur

est l'enfant - qu'au dix-neuvième siècle, date de l'indépendance des pays arabes. Tandis qu'en Europe, cette littérature voyait déjà la lumière en 1697 (15 :3003 ،عبروس).

La Fontaine et Rousseau sont les écrivains les plus connus dans ce domaine en France, tandis qu'en Angleterre cette littérature avait une tendance religieuse (13 :2003 ،جلولي).

Pour étudier les méthodes selon lesquelles la traduction d'un poème peut se réaliser, j'ai parlé dans le deuxième chapitre de la théorie sociolinguistique ainsi que la théorie interprétative. Ces deux courants insistent sur la traduction du sens, considérant que la communication est le premier objectif de la traduction.

La théorie interprétative insiste sur la fonction communicative de la traduction et néglige la langue qui est regardée comme un simple véhicule transmetteur de sens. Marianne Lederer et Danica Seleskovitch (partisanes de cette théorie) voient que les mots isolés n’ont pas de sens sauf s’ils sont mis dans leur situation de communication, car seul le contexte leur donne un sens.

Tandis que Nida, qui est un sociolinguiste, insiste beaucoup plus sur les traditions et la culture, car le sens leur est liées. La traduction, pour lui, consiste à rendre le message du départ par le sens qui lui correspond dans la langue d'arrivée; c'est en d'autres termes `l'adaptation´ du sens original avec la culture du récepteur. Cela explique la notion de (l'équivalence dynamique) qu'utilise Nida et selon laquelle il vise à avoir le même effet chez le récepteur du texte cible.

Le traducteur, toujours selon Nida doit prendre en charge trois fonctions lors de la traduction: la fonction informative, expressive, et impérative. La fonction informative - avec plus de détails - exige que le texte traduit soit lisible en changeant les mots qui peuvent apparaître bizarres pour le lecteur par des mots de sa culture. Ainsi Jésus se rend par عیسی et David par داود, et tous cela est dans le but de créer le même effet chez le lecteur du texte cible.

Pour la deuxième fonction qui est la fonction expressive, le texte traduit doit contenir le même rythme que contient le texte source. Tandis que la fonction impérative constitue l'adaptation du texte cible avec la réalité socioculturelle de chaque lecteur.

Il parait que Nida insiste sur le point de l'effet. Par conséquent, il préfère changer le texte afin de réaliser cette intention, et donc même s'il - Nida - proclame la nécessité de garder le rythme d'un poème, cela ne sera plus au dépend du sens.

En général, on peut dire qu'une bonne traduction, pour Nida, est celle qui garde le sens original même si elle sacrifie la forme du texte, car seul le sens porte un effet sur le récepteur.

Le courant littéraliste, au contraire, insiste sur la traduction de la forme, car un poème contient - dans sa forme - un sens qui dépasse celui des mots. Certes ses partisans - Henri Meschonnic et Antoine Bermane - ne négligent pas le sens, mais ils se concentrent sur la texture du texte. Meschonnic ainsi que Bermane parlent des tendances déformantes qui peuvent déformer une traduction; seulement Meschonnic se contentait de deux tendances: l'ennoblissement et l'allongement (بوكروح، 2008: 74) tandis que Bermane en a compté plus de dix, dont je n'ai pris que cinq: la clarification, l'allongement, la destruction des rythmes, l'ennoblissement, et l'appauvrissement qualitatif (Bermane, 1991: 54-61):

1- La clarification: le texte original peut contenir un sens implicite. La traduction doit submerger ce sens.

2- L'allongement: il est inutile d'allonger un texte car ce qu'on lui ajoute ne lui apporte rien.

3- l'ennoblissement: c'est le fait d'orner ou de simplifier le style du texte traduit par rapport à celui du texte original.

4- La destruction des rythmes: cela arrive lorsque le traducteur exerce des changements sur le texte en lui changeant la ponctuation par exemple.

5- L'appauvrissement qualitatif: il signifie le remplacement des mots ou de la structure originale par d'autres qui n'ont pas la même richesse au niveau du sens ou de l'effet.

Je conclus en disant que pour les littéralistes, le texte traduit est une création: le traducteur respecte la forme du texte original et essaie de la rendre telle qu'elle est dans la langue d'arrivée.

J'ai consacré la partie pratique à l'étude de la façon dont Chawki a traduit les huit poèmes de la Fontaine que j'ai choisis en les comparant afin de relever les différences qui y existent. J'ai constaté que les

traductions ne correspondent presque pas au sens, car Chawki a totalement changé les textes pour les adapter à sa propre culture. Par conséquent, le lecteur, en lisant les textes de ce dernier, a l'impression que ce sont ses propres poèmes, et donc sa traduction est mauvaise. C'est pour cette raison que j'ai essayé de proposer ma propre traduction qui ne constitue qu'un exemple montrant la possibilité de garder le sens ainsi que la forme dans la traduction d'un poème (sauf si ce dernier contient des notions qui peuvent toucher à la religion ou à la doctrine; car dans ce cas on doit recourir à l'adaptation).

Si je dis que la traduction de Chawki n'est pas parfaite, cela ne veux pas dire qu'il est un mauvais poète. Tout le monde sait que Chawki est en tête de liste des poètes arabes. Il connaît à la fois et profondément l'arabe et le français, et je peux même dire que c'est grâce à sa vaste culture dans ces deux langues qu'il a crée son chef - d'œuvre 'Al Chawkiat'.

Cependant, lorsqu'on observe sa traduction, on constate qu'il s'est éloigné du texte original, qu'il a réécrit le texte français à sa façon, et qu'il a donné au lecteur un récit arabe au lieu de l'histoire française contenue dans le poème de La Fontaine.

Dans le dernier chapitre, j'ai discuté de la traduction de Chawki en appliquant les courants traductifs indiqués depuis tout à l'heure. Ensuite, j'ai discuté de ma propre traduction, qui n'est qu'une suggestion.

Parlant de ma propre traduction, j'ai d'abord essayé de rester fidèle au texte, non pas au niveau de l'ordre des mots, mais plutôt à celui du sens. Le texte français est inspiré d'une atmosphère française, et c'est justement sur quoi je me suis concentrée. Pour moi, le lecteur a le droit de lire le texte comme il a été écrit dans sa langue originale, il a le droit de goûter, de sentir, et de vivre les menus détails qui existent dans le texte source, et ce but se réalise par une traduction fidèle au sens et à la forme.

Avant d'enchaîner, je veux détailler un peut plus de quoi s'agit mon sujet et comment je l'ai choisi. Il y a quelques années, j'ai lu les fables ainsi que leur traduction, et j'ai constaté qu'il y a des nuances entre les textes par rapport à leur traduction. Plus tard, après plusieurs lectures approfondies je me suis persuadée que ce ne sont pas des nuances mais plutôt des différences.

La Fontaine a écrit ces poèmes à partir d'une culture qui est tout à fait française, tandis que Chawki a produit sa traduction à partir de sa propre culture arabe. Ce point là constitue la problématique qui a révélé les questions posées dans cette étude et à qui je cherchais une réponse.

Revenant à la culture, je me pose la question: si un poème contient des détails appartenants à une autre culture, comment le traducteur va-il traduire le texte? Mais ce n'est pas la seule question qui se pose; il y en a sûrement d'autres. Par exemple, le poème lui-même est-il traduisible? Admettons qu'il l'est, sur quel plan doit-on insister: la forme ou le sens? Et le traducteur, a-t-il le droit de changer le texte lors de la traduction?

Dans ma recherche j'ai suivi un certain résonnement qui s'impose à fur et à mesure dans mon travail. J'ai commencé par la lecture des livres constituant la source de mes informations et qui soutiennent les opinions que j'ai mises dans les différentes parties de cette recherche. Quand j'ai senti que j'ai rassemblé un bagage cognitif plus au moins suffisant pour la rédaction, j'ai commencé cette opération sans trop m'éparpiller entre les différents chapitres et les différents livres. J'ai essayé toujours de m'organiser de façon à finir chaque point avant de passer au suivant.

Concernant les difficultés que j'ai rencontrées au cours du travail, je déclare que tout chercheur affronte des obstacles. Personnellement, la phase de la lecture m'était un obstacle non pas au niveau de la lecture elle-même, mais plutôt du coté du manque des livres, spécialement dans la spécialité de la littérature destinée aux enfants.

Finalement, après avoir fini ma recherche, je suis arrivée à proposer quelques conclusions et recommandations.

- La traduction de la poésie est possible.

- On recourt à l'adaptation lorsque la traduction littérale est impossible.
- La traduction destinée aux enfants diffère de celle destinée aux adultes.
- Le traducteur doit transmettre le sens du texte original.
- La traduction des textes destinés aux enfants demande un effet double ainsi qu'une habileté langagière et créatrice.
- Le traducteur doit garder le sens ainsi que la forme du poème.
- Le traducteur doit prendre en considération la langue qu'il utilise dans sa traduction parce qu'il s'adresse à un lecteur plus jeune.
- Le traducteur de la poésie doit être poète.

- La langue utilisée dans un texte destiné aux enfants est différente de celle qu'on utilise pour des lecteurs plus âgés.

- un poème contient dans sa forme un charme qui doit être rendu lors de la traduction.

- L'objectif premier de la littérature destinée aux enfants est l'éducation de cette catégorie, et donc quand le texte source contient quelque chose qui peut toucher à cet objectif on doit recourir à l'adaptation.

- Le texte original porte un culture bizarre pour le jeune destinataire, et le traducteur doit la lui transmettre.

- Garder l'ironie du texte original est une tâche difficile mais indispensable.

- Un poème constitue l'équivalent le plus convenable pour un poème.

- Le traducteur ne doit pas négliger les aspects culturels communs entre la culture d'origine et celle d'arrivée, car cela permet à l'enfant de s'ouvrir sur la culture de l'autre.

- Le rythme est important pour attirer un enfant à un poème, par conséquent le traducteur doit en choisir un qui peut représenter la langue d'arrivée convenablement dans le but de créer le même effet chez cet enfant.

Summary

This research is a study of the poetry written for children. It is based on the translation of La Fontaine fables realized by Ahmed Chawki.

When I read the poems of La Fontaine and those of Chawki I recognized that there is a big difference between the texts and their translation. La Fontaine extracted his poems from a French atmosphere while Chawki adapted them according to his Arabic culture.

From this observation a lot of questions invaded my mind: how did Chawki deal with the original text? Did he really maintain the original meaning of the poem? Did he transmit this meaning succesfully? Can one truly translate a poem? What is the best way to translate a poem? During our translation, are we obliged to keep the form or the meaning of the source text?

I focused my research on the translation of Ahmed Chawki in order to see to what extent he succeded in his translation and to what extent he revealed the cultural problems hidden through the original poem.

In this research work the following hypothesis was put forward: it is better to translate a poem by keeping its original meaning, because neglecting the source meaning will certainly lead to the use of adaptation.

Like any other research work, mine passes by two phases. First, I collected the books that I needed in my work. Second, I started writing after I had read carfully the necessary literary survey I used in this research.

From the title '*The Problem of Translating Children Poetry: La Fontine and Chawki as a Model'* emerged the difficulties that I faced. The title contains three key words which are the axes of all my dissertation. Those key words are: translation, poetry, and children. This variety of words needs a variety of books, and this was a very demanding task because it requires reading many ressources.

I devided the research into four chapters in which I discussed the three notions mentionned in the title. I started with ‘translation’. This concept has existed for many centuries ago.

In the middle ages, the litteral translation was dominant. But at the fifteenth century, European writers returned back to imitation which had an influence on translation studies and practices.

It is worth mentioning that the church at that age encouraged the litteral translation of the sacred book. This explained the cause of the terrible end of Etienne Dolet who was burnt because of his new way of translation in which he revolted against the litteral translation.

Translation prospered in the sixteenth century, while in the seventeenth century dominated the classicism which produced a big prosperity to translation thanks to the contact between the European litterature which were written in different languages.

In the eighteenth century translators started to write down the difficulties they faced while translating as an introduction to their writings. But the twentieth century was the date

of birth of the ‘science of translation’ thanks to the emergence of several theorists in this field.

Translation may be twofold: litteral and free. Both of them is devided into other parts which I surveyed in the first chapter. Whereas, the second chapter was devoted to poetry, children litterature, and translation theories. Poetry is something vast and obscure. No one can give a clear definition to a poem. It is on the wing, and it is like electricity. A poet is like a draughtsman, he uses the details of the whole universe to draw his own universe.

However, children poetry is a kind of litterature specially written for children. This special text needs a special writer, because it is not easy to create a good poem for a child.

The third point of this chapter was the translation theories. I tried at that level to extract some opinions of some theorists and apply them on poetry translation. I gave an overview of interpretative, sociolinguistic, and litteral theories of translation.

In the third chapter, I chose eight poems of La Fontaine and compared them with Chawki’s translations. I noticed that there

are big differences between the source and the target texts. This is why I suggested my own translations trying to prove that the trnslator can keep the original poem as it is, and that he can save both meaning and form.

Finally, in the last chapter, I discussed Chawki's translation as well as my own one. At the end I suggested some recommendations and conclusions as running below:

- The translator must translate the meaning and the form of a poem.
- The translator of poetry must be himself a poet.
- The translator adapts the poem when the target culture does not accept some notions of the source culture.
- Translators have to save the original text if it is possible.
- The rythm is an important tool that a translator can use to attract the child to his creative translation.

الفهرس

إهداء 1

شكر وعرفان 2

المقدمة 5

الفصل الأول

الترجمة أنواعها وأقسامها

مقدمة 13

1. 1 نبذة عن الترجمة 13

1. 2 تعريف الترجمة 25

1. 3 أقسام الترجمة 29

1. 3. 1 الترجمة الأدبية 29

1. 3 . 2 الترجمة العلمية 30

1. 3. 3 أشتات الترجمة 31

1. 4 أنواع الترجمة 31

1. 4. 1 الترجمة الحرفية 31

1. 4. 1. 1 الترجمة كلمة بكلمة 32

1. 4. 1. 2 الاقتراض 33

1. 4. 1 .3 النسخ 34

1. 5 الترجمة الحرة 35

1. 5. 1 الابدال 35

1. 5. 2 التعديل 36

1. 5. 3 التكافؤ 36

1. 5. 4 التكييف 37

خاتمة 39

الفصل الثاني

ترجمـــــة الشعـــر

مقدمة 42

2. 1 تعريف الشعر 42

2. 2 شعر الأطفال 46

2. 2. 1 شعر وادب الأطفال في العالمي الشرقي والغربي 50

2. 3 طرائق ترجمة الشعر 55

2. 3. 1 أنصار المعنى 56

2. 3. 2 أنصار المبنى 61

خاتمة 67

الفصــل الثـالـث

الجــزء التطبيقـــي

مقدمة 70

3. 1 لمحة عن لافونتين واسلوبه 70

3. 2 لمحة عن شوقي وأسلوبه 73

3. 3 القصائد المدروسة 76

القصيدة الأولى 77

القصيدة الثانية 91

القصيدة الثالثة 102

القصيدة الرابعة 115

القصيدة الخامسة 123

القصيدة السادسة 132

القصيدة السابعة 141

القصيدة الثامنة 152

خاتمة 161

الفصل الرابع

توصيات ونقاشات

مقدمة 163

4. 1 النقاشات 163

4. 2 التوصيات 178

خاتمة 179

الخاتمة 181

قائمة المراجع 185

ملـــحـق

ملخص باللغة العربية 194

ملخص باللغة الفرنسية 203

ملخص باللغة الإنجليزية 217

الفهرس 222