ألبرتو مانغويل

فنّ الترجمة

ترجمة
مالك سلمان

دار الساقي

انضم لـ مكتبة .. امسح الكود

انقر هنا .. اتبع الرابط

telegram @soramnqraa

فنّ الترجمة

صدر للمؤلف عن دار الساقي:

- تاريخ القراءة
- فنّ القراءة
- المكتبة في الليل
- يوميات القراءة
- مع بورخيس
- مدينة الكلمات
- الفضول
- عودة
- عاشق مولع بالتفاصيل
- كل الناس كاذبون
- ستيفنسن تحت أشجار النخيل
- أخبار من بلاد أجنبية
- ذاكرة القراءة
- شخصيات مذهلة من عالم الأدب
- حياة متخيّلة

تصميم الغلاف: عفيفة حلبي

ألبرتو مانغويل

مكتبة
t.me/soramnqraa

فنّ الترجمة

ترجمة
مالك سلمان

دار الساقي

مكتبة
t.me/soramnqraa

Alberto Manguel, *The Backside of the Tapestry: Notes on the Art of Translation*
© Alberto Manguel
c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria
www.schavelzongraham.com

الطبعة العربية
© دار الساقي 2024
جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الأولى 2024

ISBN 978-614-03-2330-8

Published 2024 by Dar Al Saqi

Dar Al Saqi
Gable House, 18-24 Turnham Green Terrace, London W4 1QP
Tel: +44 (0) 20 7221 9347

www.daralsaqi.com
www.saqibooks.com

تابعونا على

@SaqiBooks @DarAlSaqi

@SaqiBooks دار الساقي

Saqi Books DarAlSaqi

@saqibooks @daralsaqi

إلى الموريسكيّ المجهول الذي أنجز خلال شهرٍ ونصف في
منزل سرفانتس Cervantes ترجمة *Don Quixote* [**دونكيشوت**]
لسيدي حميدي بن عنجيلي مقابل عشرين كيلو من الزبيب
على جهده الهائل ذاك.

المحتويات

تقديم	١١
١. صحيح	١٥
٢. قدّيس	١٧
٣. هدوء	١٩
٤. طبيعة	٢١
٥. نقيّ	٢٣
٦. اسم	٢٥
٧. بذرة	٢٧
٨. سياسة	٢٩
٩. ترتيب	٣١
١٠. قَسَم	٣٥
١١. حكايات	٣٧
١٢. خيانة	٤١
١٣. كَون	٤٣

١٤. بيت ٤٧
١٥. تقويض ٤٩
١٦. ناجح ٥١
١٧. نَجم ٥٣
١٨. أزرق ٥٥
١٩. قانون ٥٧
٢٠. ضيافة ٥٩
٢١. قَرين ٦١
٢٢. صوت ٦٣
٢٣. صَحو ٦٥
٢٤. أمين ٦٧
٢٥. ولادة جديدة ٦٩
٢٦. إبحار ٧١
٢٧. عالم ٧٣
٢٨. قوّة ٧٥
٢٩. خرائطية ٧٩
٣٠. غِنى ٨١
٣١. أمانة ٨٥
٣٢. يقظة ٨٧
٣٣. وضوح ٨٩
٣٤. صُدفة ٩٣

٣٥. زمن ٩٧
٣٦. آدم ١٠١
٣٧. أسطورة ١٠٥
٣٨. موت ١٠٩
٣٩. نُسَخ ١١١
٤٠. نمط بَدئيّ ١١٥
٤١. سلسلة ١١٧
٤٢. بورتريه ١١٩
٤٣. ظلّ ١٢٣
٤٤. حشمة ١٢٥

تقديم

مكتبة
t.me/soramnqraa

لا لغة دون خداع.
إيتالو كالفينو، **مدنٌ لامرئية**

حتى وقتٍ متأخر من طفولتي، لم أكن أعرف بوجود شيءٍ اسمه الترجمة. فقد نشأتُ على تحدُّث الإنكليزية والألمانية على يد مربية تشيكية، ثم تعلّمتُ الإسبانية لاحقاً في سنّ الثامنة أو التاسعة. وخلال طفولتي، كنت أستخدم لغاتيَ الأولى بلا أي تمييز ودون تفضيل واحدةٍ على الأخرى، ولم أفكر فيها كعوالمَ منفصلة تتمتع بحدودٍ صارمة عليّ أن أتجاوزَها. فبالنسبة إليّ، كانت اللغة نوعاً من "بابل" مرِحة مكوّنة من عدة مجموعات من الكلمات تتمايز من حيث الصوت والأهمية لكنها تتشابه من حيث المعنى والقيمة. كنت أعرف أنّ عليّ استخدام كلمات معينة عندما أتحدث مع بعض الأشخاص (مثل مخاطبة الطبّاخة القادمة من ميونيخ بكلماتٍ تختلف عن تلك التي أستخدمها مع زائرٍ أمريكي)، لكنني لم أدرك حينها أنني أقوم، من خلال ذلك، بنَقلِ فكرةٍ من عالم لغويّ إلى عالم لغوي مختلف. ففي طفولتي لم تكن هناك

جوازاتُ سفر دلالية ولا هويات قومية. ولم أدرك أن هذا لا ينسحب على الجميع إلا عندما شعرتُ في أحد الأيام في المدرسة بنوع من التردد في استخدام الإسبانية وتكلمتُ مع معلّمتي الأرجنتينية باللغة الإنكليزية وتلقيتُ توبيخاً صارماً. هكذا أدركتُ وجودَ الحدود اللغوية وأنّ من واجبي احترامها. لكنني لم أنجح في ذلك قطّ. إذ إن الوقائع التاريخية التي دوّنها فاسكو براتوليني Vasco Pratolini واكتُشفت في الترجمات الإسبانية لأتيليو دابيني Attilio Dabini، ونسخة إيزابيل فلورنس هابغود Isabel Florence Hapgood الغريبة والمشذّبة لرواية غوغول Gogol، *Dead Souls* [**الأرواح الميتة**]، المنشورة بالإنكليزية تحت عنوان *Home Life in Russia* [الحياة المنزلية في روسيا]، والرواية الصينية الكلاسيكية *Dream of the Red Chamber* [حلمُ الحجرة الحمراء] في النسخة الألمانية للدكتور فرانز كون Franz Kuhn، كانت كلها تنتمي إلى اللغة التي قرأتها بها. لقد ساهم إهمالي للدقة الأكاديمية في إغناء مكتبتي الخاصة المكونة من الكتب الإنكليزية والألمانية (ولاحقاً، الإسبانية).

إن للقدرة على التحدث بعدة لغات فوائدَها الخاصة؛ فهي تمكّن المرءَ من تشكيل رؤية أوسعَ للعالم. يؤكد لنا علماءُ الأعصاب أنه عندما يتعلّم الطفلُ لغة ثانية قبل بلوغه السادسة من العمر، فإن فضاءً أو طريقاً يتخلّق في عقله ويسمح بتعلّم لغاتٍ أخرى أيضاً. أي، في عقل الطفل، لا تنحصر الكلمة المستخدمة للدلالة على الحيوان الذي يراه بـ"dog" (كلب) فقط (في حال كانت الإنكليزية لغتَه الأم)، بل تصبح واحدة من مجموعة من الكلمات التي تصف هذا المخلوق المكسوّ بالفرو.

إذ تصير كلماتُ "hund" و"perro" و"chien" و"cane"، بالنسبة إلى الطفل متعدد اللغات، الأسماءَ المكافئة والتبادلية لهذا الحيوان، باستثناء أنّ كلّاً منها يتطلّب سياقاً لغوياً مختلفاً، كما اكتشفتُ بطريقة محرجة في ذلك اليوم البعيد في المدرسة. نستخدم كلمةً معينة في حديث معين، وعلينا أن نبدّل تلك الكلمة في حال تغيّر الشخص الذي نتفاعل معه، كما نعرف كيف نتحوّل من "صباح الخير" إلى "مساء الخير" تبعاً للوقت. إن معنى الكلمات في التحية هو نفسه، لكنّ الضوءَ الذي يحيط بها يتغيّر.

حالما أدركتُ إمكانية الترجمة، بدأت في ترجمة النصوص التي أحببتها لأنني رغبتُ في مشاركتها مع أصدقائي الذين لا يعرفون اللغة التي قرأتُ بها تلك النصوص. وبمعنىً ما، كان ذلك فعلاً يبعث على الرضا والسعادة لأنك، كما يعرف كل قارئ، حالما تكتشف نصاً تحبّه فإنك تشعر برغبة عارمة في مشاركته مع الآخرين، إلى درجة أنك تُمسك بتلابيب صديقٍ لك وتصرخ في وجهه: "أنتَ أيضاً يجب أن تقرأ هذا!"؛ فالقراءة نشاطٌ يبدأ في نوعٍ من الحبس الانفرادي ثم يتحوّل، في الكثير من الأحيان، إلى تجربةٍ جماعية.

يمكن للترجمة أن تكونَ (ويجب أن تكون) الشّكلَ الأدق من القراءة، وعلى المترجم أن يعتمدَ – أكثر مما يفعل كاتبُ النص الأصلي – على حضور القارئ المعنيّ بالنص المترجَم. وبسبب هذه المسؤولية المتحولة، لا يمكن للمترجم العودة (ويجب ألا يعود) إلى

العمل الأصلي حالما ينتهي من الترجمة؛ فعلى القارئ نفسه أن يتابع من تلك النقطة. فبالنسبة إلى قارئ النص المترجَم، على النص الأصلي أن يختفي تماماً.

ربما تتمحور أسطورة أورفيوس Orpheus حول الترجمة؛ إذ إن أورفيوس، بصفته مترجمَ يوريديس Eurydice الميتة، يفقد حبَّه المترجَم آنَ ينظر إلى الخلف ليرى إن كانت تتبعه حقاً. يعرف أورفيوس أن النصّ، حالما ينتهي المؤلف منه، يبقى معلّقاً وثابتاً إلى أن يأتي قارئ وينقذَه من "مملكة الموتى". إن معجزة الترجمة تنطوي على فعلٍ قياميّ. وكان على أورفيوس أن يثقَ بقدرات فنّه السحرية.

يرى إسماعيل كاداري Ismail Kadaré في إحدى رواياته أن الآلهة لم تُرد ليوريديس أن تغادرَ "مملكة الموتى" لكنها وعدت أورفيوس بأنها ستطلق سراحَ يوريديس بعد أن يغني لها لأنها تعرف أنه لن يتمكن من مقاومة إغواء النظر إلى الخلف. لم تختفِ يوريديس، ولم تكن قطّ خلف أورفيوس، ولم تسمح لها الآلهة باللحاق به أصلاً. كانت الآلهة ترغب في سماع أغنية أورفيوس الرائعة، ولذلك طلعت بتلك الخدعة القائمة على غياب الإيمان عند الفنان. ولذلك كانت ترجمة يوريديس خيانةً وكذبةً على غرار جميع أنواع الترجمة. إذ لا يمكن إنقاذ الأصل من بين الأموات؛ فأقصى ما يأمل فيه المترجمُ هو إعادة تشكيل يوريديس مترجمةً إلى كلمات أخرى تندب فقدانَها إلى الأبد. كلّ ترجمةٍ رثاء.

١. صحيح

يتخلّق الفنُّ لأنّ اللغة محكومة بالفشل.

يحكي بلزاك Balzac قصة رسّامٍ مهووسٍ بإنجاز رائعة فنية خالصة لا ينفك يعدّل في لوحته حتى لا يبقى منها شيء سوى كتلة من الألوان المتسخة. فعلى النقيض من الرؤية "الصحيحة" التي تتشكل في الذهن، إن الرؤى الصحيحة المتخلّقة من الصنعة الفنية محكومة بالنقص. نحلمُ بذلك الشيء الصحيح الذي يمكن أن يتجسّدَ في أعمالنا، من حيث الشكل أو اللون أو الموسيقا أو اللغة. لكن هذا لا يحدث أبداً. ولكن نتيجة استحالة تحقق حالة "الصحّة" هذه، فإن الفنَّ يستدعي شريكاً سرياً يتمثل في المشاهد، أو المستمع، أو القارئ.

يذكّر فنُّ الترجمة القرّاءَ بعدم وجود قراءة "صحيحة". نعرف أن كلّ نصٍّ أدبي يوجد في لحظة تخلّقه ليدخلَ بعد ذلك في مرحلة سُبات، أو في حالة من التبرعُم المؤجل، إلى أن يأتي قارئٌ ويعيدَه إلى

الحياة، ولكن إلى حياةٍ تعكس تنوّعَ خبرة القارئ وفهمه الخاصين.

إن بلزاك الذي يتأتى من قراءة فرويد Freud ليس هو بلزاك الذي يتخلّق من قراءة ماركس Marx.

حتى ضمن قراءة واحدة، في لغة واحدة، تحمل الكلماتُ معانيَ يعجز أي قارئ عن حملها في وقت واحد. ففي اللغة الإنكليزية، تعني كلمة "fast" التحرك السريع كما تعني الثبات؛ وفي اللغة الفرنسية، تشير كلمة "ton" إلى نوعية الصوت ونوعية اللون؛ وفي اللغة الإسبانية، تعني كلمة "bala" رصاصة وثغاء الخراف. أما في اللغة الإيطالية فإن كلمة "piano" هي صفة تعني "بطيء" واسمٌ يعني خطة بناء. وفي اللغة اليابانية، فإن كلمة "sei" تعني ثمانية وعشرين شيئاً مختلفاً على الأقل، كلٌّ منها متمايزٌ وقائمٌ بذاته. وفي حقيقة الأمر، لا تحيل أية كلمة، في أية لغة كانت، إلى شيء واحد فقط بل إلى مقتطفات (anthology) من المعاني.

في اليونانية، كلمة "anthology" تعني "باقة أزهار".

٢. قدّيس

مكتبة
t.me/soramnqraa

تبعاً لـ"الأسطورة الذهبية" (Golden Legend)، كتب القدّيس مرقس إنجيلَه كما سمعه من شفتَي معلّمه، القديس بطرس، ومن ثم قام بطرس، بعد معاينة النص المكتوب وإقرار صحّته، بالموافقة على استخدامه في تعليم جميع المسيحيين. ولذلك فإن **إنجيل مرقس**، بهذا المعنى، ليس نصاً أصلياً بل ترجمة مكتوبة لكلمات بطرس الملفوظة التي كانت بدورها ترجمة لصوت "الروح القدس".

إن جميع أنواع الترجمة ضربٌ من النّقل.

في "العصور الوسطى"، كانت كلمة "translatio" تعني نقلَ رفات قدّيس من مكان إلى آخر: الترجمة بصفتها إزاحة؛ استعادة الطبيعة المترحّلة للعلامة؛ استئصال شيء مقدس من الموقع الذي يستقر فيه ومَوضَعَتُه في منطقة أخرى – الترجمة بصفتها حركة؛ الترجمة بصفتها هجرة. وعلى غرار حاملي الرفات المقدس، يجرّد المترجمون النصَّ من مظهره الخارجي ويعيدون زراعته في تربة

لغتهم الأصلية. ويعمل السياقُ الجديد على تحويل النص وحفظه ومنحه جلداً جديداً: الترجمة بصفتها مجازاً. إن المجاز (metaphor) في اليونانية والترجمة (translation) في اللاتينية هما كلمة واحدة.

كان نقلُ (translatio) الآثار المقدسة، في بعض الأحيان، نوعاً من "furta sacra"؛ أي نوعاً من سرقة الآثار المقدسة لمصلحة المجتمع. ففي سنة ٨٢٨، سُرق جثمان القديس مرقس من المصريين في الإسكندرية ومن ثم نُقلَ إلى البندقية تحت شحنة من لحم الخنزير رفض حرّاسُ الحدود المسلمون لمسَها وتفتيشَها. هكذا اغتنَت البندقية.

على غرار اللصوص، يقوم المترجمون باختلاس ما ليس لهم لكي يُغنوا موطنَهم اللغويَّ الخاصّ.

القرصنة تحت اسم الوطنية.

٣. هدوء

هل يخلخلُ المترجمُ النصَّ؟

النص في حالة دائمة من الاضطراب. يقبع محبوساً داخل هوامش الصفحة، ومن ثم يطلق سراحَه القرّاءُ الذين يطلقون له العنان ليجوبَ عوالمَهم الخيالية، حيث تتماهى حدودُه مع تخوم الحسّ السليم للقارئ. ومن منظار المترجم، يمكن للنص أن يصبح أي شيء؛ إذ يمكن للنثر أن يتحول إلى شعر، ويمكن للخطاب السياسي أن يتحول إلى سرد تخييلي، والسرد التخييلي إلى نوع من اللاهوت، والمذكرات الشخصية إلى تاريخ رسمي، والتاريخ الرسمي إلى حكاية رمزية. فالقارئ (أو المترجم) يحوّل النص بشكلٍ متواصل؛ طبقة إثر طبقةٍ إثر طبقة من الجلد. والمترجم يستبدل حالة من الاضطراب بحالة أخرى. ولا يمكن لخيار المترجم أن يكون نهائياً وقاطعاً.

لا يرفل النصُّ في حالة من الهدوء إلا بين القراءات. فبعد أن تنتهي فورةُ المؤلف ويختم نصَّه بكلمة "النهاية"، وقبل أن يأخذ المترجمُ

الكتابَ ويفتحه بإيماءة إيروسيّة لإثارة الكلمات وعَصفها من جديد، فإن النصّ يبقى في حالة من الهدوء والسكينة في قبره الزجاجي مثل "الجميلة النائمة". أما المترجم فيؤدّي دورَ الأمير الموقِظ.

تحكي قصةٌ تندرج في المقتطفات المختارة اليابانية *Konjaku monogatari shu* [حكايات من أزمنة مضت] حكاية رجلٍ رأى، في شبابه، شيئاً قرمزياً يطفو في النهر. وعندما التقطه، وجدَ أنه ورقة برسيمون لوّنتها الغابة بالأحمر، وأنها تحمل قصيدة مكتوبة عليها. أعجب الشاب بجمال القصيدة ووقع في الحب، لكنه لم يعرف السبيلَ إلى التواصل مع الشاعرة المجهولة، فألّف نسخة مختلفة عن القصيدة مع الحفاظ على القافية نفسها، ثم نسخها على ورقة برسيمون أخرى ووضعها على الماء ليجرفَها التيار بعيداً.

بين اضطراب الحب الذي ألهمَ القصيدة الأولى واضطراب الحب الذي ألهمَ القصيدة الثانية، عملت الورقتان الطافيتان في مياه النهر على إعادة القصيدة (وترجمتها) إلى حالة من السكينة والهدوء.

٤ . طبيعة

في منتصف *Symposium* [**الندوة**] لأفلاطون، يوضح أريستوفان Aristophanes أن البشرَ الأوائل كانوا مخلوقاتٍ خنثوية تتمتع بجسد كروي، وأربع أرجل، وأربعة أذرع، ووجهين، ومجموعتين من الأعضاء الجنسية، الأنثوية أحياناً، والذكورية أحياناً أخرى، والاثنين معاً في بعض الأحيان. كانوا أقوياء ومتعجرفين إلى درجة أنهم هدّدوا بالصعود إلى السماء ومهاجمة الآلهة نفسها. ولكي يدرأ هذا الخطر، قام زيوس Zeus بقطع هذه المخلوقات إلى نصفين، ومنذ ذلك الوقت يتوق كلُّ نصفٍ إلى نصفه الآخر المقطوع.

على غرار تلك المخلوقات البشرية الأولى، فإن كل نصٍّ في البداية هو كائنٌ مفرد، لكنّ عينَ القارئ القاطعة هي التي تحيله إلى كينونة جَمعية. ففي فعل التخلّق، يقف النص وحيداً، ملتفاً على نفسه، ومسؤولاً عن تماسكه الخاص. وعندما يواجه القارئَ، يبدأ النصُّ الآن في التشكّل على الجانب الآخر من الصفحة، مقسوماً إلى اثنين: النص الأصلي، من جهة، والنص المقروء والمُؤوَّل والمترجَم، من

جهة أخرى. وعلى غرار كائنات أريستوفان المشطورة، فإن النصوصَ المنفصلة تتوق إلى الاتحاد مرة أخرى. فالكلمات المكتوبة تبحث عن الكلمات المقروءة؛ إذ إن مفردةً تنده على الأشياء بصوت، بينما تنده مفردة أخرى بصوتٍ آخر.

في قصة أفلاطون، لم يكن البشرُ الأوائل مُعرَّفين بالجنس. ولكن بعد شطرهم، كان على كلٍ جزء أن يعرّف نفسه جنسياً بشكل متغاير عن الآخر، كما تعرّف كلُ لغةٍ نفسَها من خلال تمايزها عن جميع اللغات الأخرى خارج حدود جغرافيتها الدلالية. ومع مرور الزمن، صارت اللغاتُ واعية لوجودها العلائقيّ مع لغاتٍ أخرى، فتحمل كل كلمة نقولها الآن – بشكل صريح أو ضمنيّ – تنافراً صوتياً أجنبياً من المكافِئات التي يتنافس كل منها مع الآخر على أجمل الكلمات.

في الكلام على الحب، يقول سقراط لأريستوفان، على المرء ألا يلتفت إلى جمال الكلمات بل إلى حقيقتها.

٥. نقيّ

في الليلة السابعة عشرة من شهر رمضان في سنة ٦١٠، وجد تاجرٌ متوسط في العمر وسعيد في زواجه نفسَه في كهفٍ يقع على منحدرات "جبل الحيرة" بالقرب من مكة. وبعد أن غطّ في النوم، سمع فجأة صوتاً يأمره بأن اقرأ. عجز التاجر عن الكلام وبقي صامتاً. ثم جاءه الصوتُ مرة أخرى: "اقرأ!"، ومرةً أخرى لم يقل التاجر شيئاً. ثم أمره الصوتُ للمرة الثالثة: "اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ، اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ، الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ، عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ". وفي هذه المرّة، لم يستطع محمّد المقاومةَ وتلفَّظ بالآيات الأولى من **القرآن**.

إن **القرآن**، الذي أملاه الله نفسُه، يشكل واحدة من صفات الله، على غرار حضوره الكليّ ومعرفته الكلية. وبما أن **القرآن** مكتوبٌ باللغة العربية القديمة، فهو تمثيلٌ مادي لقرآنٍ مخفيّ آخر يسمّيه الصوفيون "أم الكتاب". ولأن **القرآن** غاية في النقاء، لا تمكن إعادة إنتاجه في أية لغة أخرى أو شكلٍ آخر؛ ولأنه نزل على محمّد بالعربية،

لا تمكن تلاوته إلّا بتلك اللغة.

لا يمكن لنصٍّ نقيّ أن يوجد على هذه الهيئة في لغة أخرى؛ فالطريقة الوحيدة تتمثل في تأويله وتغليفه في نسخٍ أجنبية حيث تكتسب الكلماتُ الأصلية عدداً من المعاني المختلفة. إذ إن **القرآن الكريم** في لغة غير العربية لا يمكن أن يُسمّى **القرآن الكريم**، بل "معنى القرآن الكريم".

غالباً ما يواجه مفهومُ النقاء التحديات. فقد أُنجزَت الترجمات الأولى للقرآن بهدف إنكاره. ففي القرن التاسع قام نيسيتاس بيزانتيوس Nicetas Byzantius، الدارسُ المقيم في القسطنطينية، بإنجاز ترجمة يونانية تحمل عنوان *Refutation of the Koran* [دحض القرآن]. وبعد ثلاثة قرون قام روبرت الكيتوني Robert of Ketton، بطلبٍ من رئيس دَير كلوني، بإنجاز ترجمة إلى اللاتينية أسماها *Lex Mahumet pseudoprophete* [شريعة النبي المزيف محمد] تعمّد فيها تشويه ترجمة بعض الآيات لكي يتمكّن من دحضها بطريقة أسهل. وعندما نُشرت ترجمتُه هذه في القرن السادس عشر، كانت تحمل استهلالاً كتبه مارتن لوثر Martin Luther.

لا يمكن لنصّ مكتوب بلغة غير لغته الأصلية أن يدّعي النقاء؛ ولا حتى إن كان في لغته الأصليّة.

٦. اسم

فوق طور سيناء، تبعاً لـ**سفر الخروج**، ظهر ملاكٌ لموسى في لهيب نارٍ يخرج من دغلٍ لا يحترق. ذهل موسى والتفت لكي يرى المنظرَ العظيم، فكلّمه صوتُ الله من وسط اللهب وطلب منه أن يخلعَ نعليه لأنه يطأ أرضاً مقدسة. ثم قال الله إن اسمه "يهوه" لكي يتأكّد موسى من كليمه.

طالما اختلف الدارسون حول ترجمة اسم الله. فبعضهم يقول إن اسمه "هو الذي هو"، ويقول آخرون إنه "أنا من أنا"، أو "أنا الذي هو أنا"، أو حتى "نحن الذين هم نحن". ويعتبر دارسو **التلمود** أن هذا يعني أن الله مكافئ لذاته فقط؛ وهي طريقة أخرى للقول إن اسمه هو "هو الذي هو كل شيء" أو، كما قال أوديسيوس Odysseus لعمالقة السيكلوب، "هو الذي لا أحد"، بما أن الله في كليّته لا يمكن أن يكونَ شيئاً مفرداً، ولا حتى كليّته. ففي مفردات الله، يترادف كل شيء ولا شيء. وبالنسبة إلى معلّمي "الكابالا" المهتمين بعلم التأويل العبري، فإن "يهوه" يعني "هو الذي ينفخ ليجعل الأشياء تتساقط"،

وكأن الله هو عاصفة نفسه التي تدمر مخلوقاته.

لا تبدو مثل هذه الحلول الشاملة مقنعة. ولهذا السبب ربما، أدرك البحّاثة الحاخاميّون أن اجتراحَ ترجمةٍ دقيقة لاسم الله تتطلب فهماً راسخاً لطبيعته المحجّبة والمبهمة. "إن عرفتُه، سأكون هو"، كتب الفيلسوف هوسيه آلبو Jose Albo في القرن الخامس عشر.

لكن للقصة حاشية.

عندما يسمع موسى الله يكلمه ويطلب منه تعليمَ بني إسرائيل، فإنه يعترف بجهله وافتقاره إلى الفصاحة: "أنا ثقيلُ الفم واللسان"، فيسأله الرب: "ومن صنع للإنسان فماً؟ ومن يصنع الأخرسَ، أو الأصمَّ، أو البصيرَ، أو الأعمى؟ أليس أنا الرب؟ والآن اذهب، وسوف أكون مع فمك، وأعلمك ما تتكلم به".

هذه هي الاستنارة التي يأمل فيها المترجمون؛ أن "الاسم الذي هو كل شيء" (أو "لا شيء") سوف يهبُ فهمَهم شيئاً من معنى النص الذي يتلقونه، شيئاً يمكن لهم – على الرغم من قدراتهم المتواضعة – أن يترجموه لنا إلى كلمات قابلة للتصديق.

٧. بذرة

احتاجت الإلهة أثينا Athena إلى سلاحٍ معين، فطلبت من إله الحدادة هفيستوس Hephaestus أن يصنعه لها. قال هَفيستوس إنه سيصنعه من باب الحب، فوافقت أثينا، وعندما دخلت إلى مشغله حاول اغتصابَها. هربت الإلهة، ولكن بعد أن تمكن منها هَفيستوس وترك على فخذها بعضاً من نِطافه أثناء مقاومتها له. مسحت أثينا عن فخذها النّطافَ بقطعة من الصوف ثم رمت بها على الأرض فخصّبَت بذلك "الأم الأرض". وعندما ولد الطفلُ، رفضته "الأم الأرض" وأسمته أثينا إركثونيوس Erichthonius، أو "صوف الأرض".

ما الذي حدث؟

رغب هفيستوس في ممارسة الحب مع إلهة العقل، لكنّ اتحاداً كهذا مستحيل؛ فالعقل يقع دوماً خارج مجال الفن مهما حاول الفنُّ احتواءه. ربما تُعجَب أثينا بأعمال هفيستوس (فهي راعية الفنون والحِرَف اليدوية) وتفهَمها، لكنها لن تقبل أبداً لفنّه أن يتملّكها.

فإن قبلت بذلك، فلن تكون حينها أثينا المولودة من رأس زيوس.

يمكن للفنان تخليق الأشياء في طيّات "الأم الأرض" فقط، لكنه حبٌّ من طرف واحد. فالأرض لا تعترف إلا بخلقها هي؛ إذ ترفض كل شيء آخر، وتعمل على إهلاكه وإسقاطه، فتأخذه الريح أو يجرفه الماء. وكما قال أفلاطون، الفنّ ليس الواقع؛ إنه مجرد ظلّ للأشياء الحقيقية يتولّد من نطاف الحِرفيّ المُراقة.

تنطوي الترجمة على شيء من هذه الطريقة غير التقليدية في التخليق. فعندما يحاول المترجم إعادة إنتاج النص في لغة أخرى، فهو يمارس العنفَ على الأصل، فتسقط البذرة على الأرض المشاع. وعلى أثينا، التي ترفض الوليدَ الغريب، أن تخلّصه وتمنحه اسماً.

المترجمون هم متبرّعون بالنّطاف. فكلمة "sperm" (النّطفة) مشتقّة من الكلمة اليونانية "sperma" (البذرة)، المشتقّة بدورها من كلمة "speirein" (يبذر، ينثر).

٨. سياسة

نقرأ ما نرغب في قراءته. بين النبوءة وفن الترجمة عُروة وُثقى، ويمكن استنطاق كل نصٍّ تبعاً لما يتخيّله القارئ أو يريده. الترجمة شكلٌ من أشكال التأويل. الترجمة فعلٌ سياسي.

لحماية النصوص الكلاسيكية من الفساد الذي ألمَّ بسدوم وعمورة، ارتأى المترجمون منذ "العصور الوسطى" قراءتَها بأسلوب تنقيحي. فتبعاً للباحث جون بوزويل John Boswell، كان صاحبُ سقراط الوسيم ألكيبيادس Alcibiades يظهر أحياناً في الأدب القروسطي بصفته امرأة. وفي مخطوطة أوفيد Ovid، *Art of Love* [**فن الحب**]، تم تغيير العبارة الأصلية "إنّ حبَّ الغلمان أقل شأناً بالنسبة إليّ" إلى "إنّ حب الغلمان لا يعنيني على الإطلاق"، كما أن كاتب المخطوطة أكّد في الهامش: "وهكذا تتأكد أن أوفيد لم يكن شاذاً سدومياً". وقد تم تحويل قصائد الحب المثلي التي كتبها مايكل أنجلو Michelangelo إلى قصائد حب عادية من قبل ابن أخيه الذي عمل على تغيير الضمائر في القصائد. كما خضعت قصائدُ

الشاعر الفارسي سعدي للتغيير نفسه، وكذلك "غزليات" حافظ، وصولاً إلى أواسط القرن العشرين. وحتى وقت متأخر، لم تظهر المقاطعُ المثلية في سلسلة الأعمال اليونانية الكلاسيكية التي نشرتها مؤسسة Loeb بالإنكليزية بل باللاتينية. وفي بعض الأحيان، يكون على المترجم اللجوء إلى الابتكار بهدف ممارسة نوع من الرقابة؛ ففي ترجمته لسويتونيوس Suetonius، عملَ روبرت غريفز Robert Graves على تضمين نسخة إنكليزية لعبارة غير موجودة للتنويه بأن القانون الروماني كان يحظر الممارسات المثلية.

استُخدمَت أساليبُ مشابهة في نصوص أخرى بهدف تحييد أو تغيير بعض المعاني المستهجنة. ففي "الرايخ الثالث"، كان يتم غالباً حذف أو تغيير أسماء الكتّاب اليهود عند الاضطرار إلى نشر كتبهم. فقد نُشرت قصيدة هاينريش هاينه Heinrich Heine وعنوانها "Die Lorelei" [لورَلاي] بصفتها أغنية شعبية مجهولة النّسب بهدف تفادي إسناد عمل أدبي كلاسيكي ألماني إلى كاتب يهودي.

هذا النوع من الإيماءات يندرج أيضاً تحت سياسات الترجمات.

٩. ترتيب

الترجمة تراتبية بطبيعتها؛ إذ تأتي نسخة بعد نسخة أخرى دون أن تقوى على الزعم بأنها الأخيرة. لكننا نحاول تقديم ترتيب عام لجميع الترجمات، لكي نصفَ بعضَها بالأدبية، وبعضها بالنسخ الحرة، وبعضَها الآخر بـ"الجميلة الخائنة" (belles infidèles). ولكن لا توجد أية ترجمة تنتمي إلى نوع متفرّد، لوقت طويل على الأقل. فقد اعتُبرت *Odyssey* [**أوديسة**] بوب Pope تجربة شائنة؛ أما اليوم فإنها تُصنَّف نصّاً كلاسيكيّاً. كما بدت النسخُ التي أنجزها عزرا باوند Ezra Pound عن الشعر الأنغلو-سكسوني خيالية فيما مضى، لكنها تُعدّ دقيقة الآن. وقد قُرِئ تأويل ريلكه Rilke لقصائد لويز لابيه Louise Labé بصفته ترجمة، أما اليوم فنعرف أنها قصائد كتبها ريلكه نفسُه من وحي شاعرة ليون. يبدو من المستحيل ترتيب هذه النسخ بشكل دقيق. يقول بريخت: "بمقدور أي شخص أن يكون مبدعاً، لكنّ التحدي الأكبر يكمن في إعادة كتابة الآخرين".

من المناسب أن تترجمَ "euthymia" عند أرسطو بكلمة "good" (جيّد)، و"arma virumque" عند فيرجل Virgil بعبارة "arms and the man" (السلاح والرجل)، و"Ewig Weibliche" عند غوته Goethe بعبارة "l'Eterno Feminono" (الأنثوي الأزلي)؛ إلا أن "euthymia" تدلّل على نوع من البهجة الغائبة من كلمة "جيّد"، وتنطوي "arma virumque" على امتيازاتٍ متولدة عن المرتبة الاجتماعية والجنس تعمل عبارة "السلاح والرجل" على تقويضها، كما أن غوته لا يفكر فقط بميزة أنثوية نمطية بل في تراتبية لاهوتية أيضاً.

تتكشّف كل لغةٍ بطريقة مختلفة ولأسباب شعورية ونحوية مختلفة. فالحديث عن الترجمة الصحيحة ضربٌ من التصنيف البيروقراطي وليس حاجةً جمالية، والمترجمون لا يتوخون البيروقراطية إلا إذا كانوا مصمّمين على الفشل. فغالباً ما يعملون في الخفاء، ولا ترد أسماؤهم إلّا فيما ندر حتى عندما ينجح كتابٌ ما – بفضل مواهبهم – باجتياز حواجز لغته الأصلية ويصبح جزءاً من كنز أمة أخرى.

في قصة نُشرت بعد وفاته بعنوان *Proofs of Holy Writ* [براهين الكتاب المقدس]، يصف كيبلينغ Kipling شكسبير Shakespear وهو يتعاون مع صديقه بِن جونسون Ben Jonson في ترجمة "إنجيل الملك جيمز". "من سيعرف أننا شاركنا في هذا العمل؟" يتساءل

بن جونسون بعد إنجاز بضعة أسطر من **سفر إسحاق**. "الله، ربما"، يجيب شكسبير، "إن حدث وأصغى إلى الأرض".

١٠. قَسَم

أن تترجمَ يعني أن تُقسِمَ بالنص الأصلي. ففي اللغات الجرمانيّة، تعني كلمة "shwur" في الأصل: "يُجيب". ولذلك فالترجمة إجابةٌ عن الأسئلة التي يطرحها النص الأصلي. مكتبة سُر مَن قرأ

يروي مونتين Montaigne، في مكان ما من كتابه *Essays* (II:32) [**مقالات**] حكاية فلاح إسباني يصرخ متألماً، عند تعرّضه للاستجواب والضغط بصفته شريكاً في جريمة القاضي الروماني لوشيوس بيسو Lucius Piso، قائلاً إنّ "على أصدقائه ألا يتركوه، وأن يكونوا واثقين بأنه لا توجد قوة في هذا العالم قادرة على انتزاع كلمة واحدة منه". هذا كل ما حصل عليه المحققون في اليوم الأول. وفي اليوم التالي، وبينما كان كانوا يقودونه إلى جلسة المحاكمة الثانية، أفلت الفلاحُ من حراسه وضرب رأسَه بالحائط في ثورة من الغضب والعنف وسقط ميتاً.

لكن ما لا يقوله لنا مونتين هو أن الفلاحَ أصرَّ على حقه في القسَم بلغة آبائه وأجداده السلتية–الأيبيرية وليس بلغة أسياده اللاتينية. كان

الفلاح يؤمن أن صمتَه سوف يُسمَع بلغته الأصلية حتى عندما ينكر التهمة من خلال رفضه التفوّه بكلمة واحدة. فالقسَم في المحكمة (حتى إن كانت صورية أو ظالمة) يتطلب غيابَ أي نوع من أنواع الوساطة اللفظية. فقد شعر الفلاحُ الإسباني أن الآلهة (آلهته هو، وكذلك الآلهة التي حملها الجنودُ الرومان عبر جبال البرانس) لن تسمحَ بتدخل الترجمة السافر.

لم يكن مونتين يثق بامتيازات الترجمة. فمع أنه اعترف بجهله باللغتين اليونانية والعبرية وكان سعيداً بقدرته على قراءة النصوص اليونانية الكلاسيكية باللغة الفرنسية، رأى في ترجمات **الإنجيل** المتنوعة نوعاً من المغامرة الخطِرة، إذ وجد أن خطورة التأويل الخطأ أكبر من تلك التي ينطوي عليها غموض النص. ففي حالة النص المقدس، يبدو أن مونتين فضّلَ القدسية على الفهم والاستيعاب.

أطنبَ مونتين في مديح الدارس البرتغالي أوسوريو دا فونسيكا Osório da Fonseca بصفته أعظمَ مؤرّخ في عصره. لكنه لم يعرف أن رائعة أوسوريو، *De rebus Emanuelis regis* [غراميّات الملك إيمانويل]، كانت ترجمة شبه حرفية لتاريخ الملك إيمانويل الذي خطّطَهُ (كما يذكّرنا إدوارد ولسون-لي Edward Wilson-Lee) المؤرشِف الملكي المنسيّ دمياو دو غوا Damião de Góis.

إن قراءة الترجمة بصفتها إجابةً غالباً ما تغفل عن السؤال الأصلي.

١١. حكايات

حاول مؤرّخو الفولكلور استكشافَ جذور بعض الحكايات في أحداث حقيقية (جيل دو ري Gilles de Rais بصفته مُلهماً لشخصية صاحب اللحية الزرقاء Bluebeard، ووحش جيفودان Beast of Givaudan كأصلٍ مُلهم للذئب في حكاية *Little Red Riding Hood* [**ليلى والذئب**])، لكن العوالمَ التي يستكشفونها لا تزال غامضة. أما علم النفس، الذي يغوص في عالم الحكايات الخرافية، فإنه يعمل في عالم سديميّ: تُترجَم المفردات الرمزية لبُنيتنا النفسية (حيث يخون الضمير "نا" نوعاً من الحدس الكوني) تبعاً لأعراف القبيلة التي ينتمي إليها كل فرد، ومن يقدر على القول إن كانت هذه الترجمات المختلفة لصور الخوف والحب والعائلة والشجاعة والثقة تنبع من أصلٍ عام غامض ومجهول. ليس بوسع أية قراءة استقصائية للحكايات الخرافية أن تقدّم تفسيراً وحيداً قاطعاً وواضحاً. فلا شيء يبدو قادراً على تفسير عوالمها الخيالية المليئة بالحجرات الدموية والغابات المخيفة المظلمة. فبعد جميع الجهود المبذولة في تشريح وتحليل آلياتها، وقولبة *Snow White* [**بياض الثلج**]

و*Puss–in–Boots* [**القط ذو الحذاء**] في أصناف محددة، تخرج الحكايات الخرافية سليمة معافاة وجاهزة للسرد من جديد، ليس كترجماتٍ لعوالمَ حقيقيةٍ بل بصفتها حقيقةَ العوالم الحُلمية نفسها.

ولكن لماذا نروي الحكايات الخرافية؟

ربما لأننا نكره أن نرى الأشياء التي نحبها تتلاشى وتسقط، فقد تخيّلنا أمكنةً تتمتع بجمالٍ دائم وثابت، مثل البندقية، لا تمرّ عليها عادياتُ الزمن؛ أماكنَ يصبح فيها خلوُّ البال وضعاً قائماً.

على مدى قرون متواصلة، يدخل الزوار إلى البندقية وكأنهم يدخلون إلى حلم شخصٍ آخر، بصفتهم شهوداً على شيءٍ لا يبدو أنّ له وجوداً مادياً ويشكّل رمزاً على الزمن المتوقف. وربما كانت صورة المدينة هذه هي التي ألهمت باسيل Basile، أثناء إقامته في البندقية في وقت ما من السنوات الأخيرة للقرن السادس عشر، لكتابة نسخة من الحكاية الشعبية القديمة *Sleeping Beauty* [**الجميلة النائمة**] أسماها *Sun, Moon and Talia* [الشمس، والقمر، وتاليا]. في قصة باسيل، تلاحق الأميرة تاليا لعنةٌ تطلقها جنيّة شريرة تُنذر بموتها عندما تتعرض إصبعها لوخزة ناجمة عن ألياف الكتان ولكن، بفضل سحرٍ مضادٍّ تلقيه جنية طيّبة، تتحول نومة الموت إلى نومٍ هادئ وطويل؛ وفي نسخة لاحقة تتعرض إصبع الأميرة

لوخزة مغزلٍ ثم توقظها قبلة من حبيبها.

من قصر كابيلافاستو الذي حصّنه والدُ بوذا Buddha كي يحجب عن ابنه رؤية آلام هذا العالم، إلى مُعتزَل الأمير بروسبيرو Prospero الذي صمم ليمنعَ دخول "الموت الأحمر"، ومن دَير شانغرلي–لا في أعالي جبال التبيت، إلى قلعة قيصر باربروسا Kaiser Barbarossa حيث لا يزال الإمبراطور يغط في نومه الهادئ القديم والخالي من الأحلام، لا تزال الأماكنُ التي تسعى إلى إيقاف عجلات الزمن الطاحنة تُتَرجَم إلى حكايات في آدابنا كلّها.

١٢. خيانة

في تحليله واستنطاقه للعبارة الإيطالية القديمة "traduttore, traditore" (كلّ مترجم خائن)، أضاف واكيم دو بيلي Joachim du Bellay – في القرن السادس عشر – إلى فكرةِ الخيانة الشائنة فكرةَ السرقة. "ولكن ماذا عليّ أن أقولَ عن أولئك الذين يستحقون صفة الخيانة أكثر من أنهم مترجمون، بما أنهم يخونون أولئك الذين يتعهدون بتوضيح مقاصدهم، ويسلبون مجدَهم، ويعملون على إغواء القرّاء الجاهلين من خلال تزويدهم بمعلومات مغلوطة؟".

مثال:

أثناء اجتياح المكسيك ونهبها، عمل هيمان كورتيز Hemán Cortés – على غرار دو بيلي – على خلط مفاهيم السرقة والترجمة والخيانة في حملاته. يروي فري بارتولومي دي لاس كاساس Fray Bartolomé de las Casas، مؤلّف كتاب *A Brief Account of the Destruction of the Indies* [التاريخ الموجز لتدمير جزر الهند الغربية]،

كيف أن كورتيز احتاج في أحد الأيام إلى التواصل مع زعماء القبائل وأتوه بامرأة محلية تجيد لغات عدة مناطق. كان لدى كورتيز ضابط إسباني تعلّم لغة يوكاتان؛ كانت المرأة تفهم هذه اللغة بالإضافة إلى لغة تاباسكو. ولكي يتواصل مع زعماء تاباسكو، كان كورتيز يعطي رسالته للضابط الذي ينقلها إلى المرأة الهندية التي تترجمها بدورها إلى لغة تاباسكو. كان اسم المرأة مالينشي، وكان الإسبان يسمونها مارينا. على مدى سنوات، كانت لا مالينشي La Malinche مرافقة كورتيز ومترجمتَه ودليلَه، ومن ثم وهبَها لأحد ضباطه. وبعد عودة الضابط إلى إسبانيا، أخذها كورتيز لتعيش معه ثانية وأنجبا صبياً أحبّه كورتيز وأصبح لاحقاً حالمَ سانتياغو.

صوّر المؤرخون لا مالينشي بطرق متعددة ومتباينة؛ بصفتها بطلةً شجاعة، وخائنة حقيرة، ومهتدية مؤمنة، وجاسوسة محتالة، وجارية محبّة، وخادمة مثالية للعرش الإسباني. وبصفتها جسراً بين لغات العالم الجديد والعوالم القديمة، وكونها ليست محلية تماماً ولا أوروبية بشكل كامل، فإن لا مالينشي تُعدّ رمزاً مثالياً لدور المترجم.

إن اسمَ لا مالينشي مشتقٌ من اسم الشهر الثاني عشر في تقويم الآزتك المرتبط بالجنوب وبحياكة الحبال أو الخيوط. الترجمة، والسرقة، والخيانة؛ ثلاثة أشياء محبوكة ساهمت في تأسيس اللغة الجديدة للأميركتين.

١٣. كَون

في بدايات القرن الثاني عشر، وفي الأندلس، وعلى الرغم من التضييق الذي كان يمارسه نظامُ الموحّدين، ظهرت واحدة من تلك الشخصيات الفذة التي تحدد عالمَ العصر الثقافي. كان أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي، المعروف باسم ابن طفيل، طبيباً وفقيهاً وفيلسوفاً عمل وزيراً في بلاط الخليفة الموحّد أبي يعقوب. كان عمله الأشهر، **رسالة حيّ بن يقظان في أسرار الحكمة الشرقية**، يُعرف في الغرب باسم *The Self-Taught Philosophe* [الفيلسوف العصامي]. يروي الكتابُ، الذي يشكل السلفَ السحري لرواية *Robinson Crusoe* [**روبنسون كروزو**]، قصة طفلٍ نشأ بعيداً من البشر في جزيرة نائية. وفي هذه الحكاية الرمزية، يصف ابن طفيل – المتأثر بتعاليم الغزالي وابن سينا – الرؤية الصوفية للعالم في حوار مع عقلانية أرسطو. ترك الكتاب أثراً كبيراً وواسعاً. وقد قرأه كلٌّ من بيكو دي لا ميراندولا Pico de la Mirandola وسبينوزا Spinoza ولا يبنتز Leibniz وليسينغ Lessing وغراسيان Gracián، وآخرون كثُر وجدوا فيه دفاعاً عن

العقل الطبيعي وإقراراً بأهمية الإيمان، في الوقت نفسه.

بطلُ الكتاب هو حيّ بن يقظان، وهو اسم مأخوذ من ابن سينا. يأتي حيّ إلى عالمٍ عليه أن يفهمه ويفسّرَه من خلال العقل والشعور؛ وهي استراتيجية ستمكنه من تحقيق الاستنارة ومن ثم التخلص من سلّم الفلسفة الذي ساعده في الوصول إليها. كانت غزالة تهتم بحيّ في طفولته وترضعه، ومن ثم بدأ يتعلم من خلال ترجمة العالم من حوله إلى طبيعته البشرية: الحيوانات الأخرى، والأشجار والنباتات، والصخور، والنجوم. بدا العالمُ لحيّ، عندما نقرؤه بشكل صحيح، كتاباً مترجماً قابلاً للفهم والإدراك، فأصبحت الجزيرة مكتبتَه؛ صارت مكاناً للتعلّم يتحدد بفضوله الطبيعي وذكائه. وفي فترة لاحقة من حياته، وبعد أن يخوضَ تجربة صوفية ذاتية "تتجاوز الكلمات"، يلتقي حيّ بإنسان آخر هو أبسال Absal، الباحث عن الاستنارة والذي يعيش على جزيرة أخرى لجأ إليها وتنسّك فيها سعياً إلى نوع من البحث الروحي. كان أبسال قد سمع بجزيرة حيّ ومضى للقائه. وعلى غرار علاقة كروزو مع فرايدي Friday، يبدأ أبسال بتعليم حيّ اللغة البشرية واستخدام الكتب، ويكتشف حيّ أن الاستنارة التي بلغها أقرب إلى تلك التي وجدها أبسال في مكتبته.

يستنتج الرجلان أن الفلسفة، سواء درسناها في الكتب أو في الطبيعة، هي الأداة المفيدة الوحيدة لترجمة تجربة العالم إلى تجربة صوفية. فمكتبة أبسال المكونة من الكتب ومكتبة حيّ الطبيعية

مصممتان تبعاً لحاجات القرّاء؛ فكلتاهما مكتبتان تعليميتان مكرستان للتعليم وليس للبحث. فلكي تتعلم، عليك أن تعرف ما ترمي إليه؛ ففي البحث عن الاستنارة، عليك أن تسمح للإجابات بالتدفق دون تشكيل الأسئلة وطرحها.

إن مكتبتَي حيّ وأبسال عبارة عن ترجماتٍ لأشياءَ تتجاوز التعبير البشري.

مكتبة
t.me/soramnqraa

١٤. بيت

اعتقد دانتي Dante بعدم إمكانية إزاحة أية ترجمة من موطنها الأصلي؛ فعندما يتخلّق النص للمرة الأولى، بشكل ناجح أو لا، فإنّ عينَ الوحي توجّه يدَ الشاعر فيأتي البيتُ الذي يشيّده الشاعر من الكلمات بالعدد الصحيح من الأبواب والنوافذ ويرتقي إلى الارتفاع المطلوب. فضّلَ دانتي ألّا يقرأ هوميروس Homer (فعلى غرار الكثير من معاصريه، لم يكن يعرف اللغة اليونانية) على أن يقرأه تحت سقفٍ مترجَم، لكن ذلك لا يمنعه من إبداع هوميروس في "القلعة النبيلة" من "الدائرة الأولى" في كتابه *Inferno* [**الكوميديا الإلهية–الجحيم**] حيث تعيش الأرواح الخيّرة التي جاءت قبل المسيحية في جوّ من الاسترخاء والسكينة.

"فليعلم الجميع أن التناغم الذي يشكله الوحي لا يقبل الترجمة دون التضحية بعذوبته وتناسقه"، كتب دانتي في كتابه *Convivio* [اللقاء]. "وهذا هو سبب افتقار الأشعار في **سفر المزامير** إلى عذوبة الموسيقا والتناغم، لأنها تُرجمت من العبرية إلى اليونانية ومن اليونانية

إلى اللاتينية، ومنذ الترجمة الأولى بدأت تلك العذوبة في الانحسار والتلاشي". كان دانتي يفضل بناء بيتٍ جديد للنص من قبل المترجم على بيتٍ يُقسَر النصُّ على الإقامة فيه ويفقد ألقَه وحيويته.

بعد دانتي بعدة قرون، رفض فولتير Voltaire فكرة بناء المترجم لبيته من كلماتٍ تحرص على إعادة توليد كل طوبةٍ يتشكل منها البناءُ الأصلي: "اللعنة على صانعي الترجمات الحرفية الذين يقومون بتحويل كل كلمة وتجريدها من معناها! فهنا يمكننا القول بدقة إنّ الحرفَ يقتل والروحَ تخلق الحياة!".

١٥. تقويض

في سنة ١٥٧٨، نشرت مارغريت تايلر Margaret Tyler ترجمة للحكاية الرومانسية *Espejo de príncipes y cavalleros* لدييغو أورتونييز دي كالاأورا Diego Ortúñez de Calahorra تحت عنوان *Mirour of Princely Deeds and Knighthood* [مرآة الأفعال الأميرية والفروسية]، وأعطت لنفسها – بصفتها مترجمة – الحقَّ في الاستماع إلى الطرف الآخر من منظار أنثوي. في تقديمها للترجمة، تتناول تايلر تقليدَ خطف النساء واغتصابهنّ في روايات الفروسية التي يكتبها رجالٌ يهدونها، في بعض الأحيان، إلى عشيقاتهم. وبصفتها قارئة ومترجمة لهذا النوع من الحكايات الرومانسية، كتبت تايلر ما يلي: "إن كان الرجالُ يهبون أعمالهم هذه للنساء الرقيقات، فهل علينا نحن النساء أن نقرأ أعمالَهم هذه التي يهدونها لنا [...] وفوق ذلك، لماذا لا نخوض من خلال الترجمة في مثل هذه النقاشات، خاصة أن هذا النوع من النشاط ينبع من الاهتمام أكثرَ ممّا يتعلق بالابتكار أو الدراسة الدقيقة؟ [...] إن قناعتي تتلخص فيما يلي: من حق المرأة أن تكتب حكاية كما من حق الرجل أن يوجّه حكايتَه إلى المرأة".

تُدخل تايلر إلى ترجمتها بعض العناصر الحاذقة التي تغيّر من أهمية بعض المشاهد كما يحدث، على سبيل المثال، عندما تسامح الليدي بريانا Briana مغتصبها ترباشيو Trebatio وتقبل به، كما تفعل يوروبا Europa مع مغتصبها زيوس، زوجاً من أجل ابنها المستقبلي. ففي الأصل، يقول المؤلف إن بريانا فعلت هذا "*como viesse faltar remedio para lo passado*" (بما أنها لم ترَ مهرباً مما وقع)؛ لكن ترجمة تايلر تقول: "عندما لم ترَ مهرباً مما وقع". "بما أنها" تدلّل على الخضوع؛ أما "عندما" فتُسنِد إلى بريانا دوراً فاعلاً وسبباً للتغلب على الجريمة المرتكبة ضدها. ففي ترجمة تايلر، لا يمكننا قراءة العاطفة الذكورية أو ذريعة الزواج بصفتهما نوعاً من الموافقة.

إنّ تأكيدَ الأنثى اللاحقَ على عزيمتها هو فعل تقويضي مبني على فعل العنف "الواقع ضد إرادتها"، وعند ترجمة ذلك – من دون تبرير فعل المغتصب أو مسامحته – من منظارٍ أنثوي، تتم ترجمة أسطورة الاختطاف إلى مجازٍ تأسيسي.

١٦. ناجح

تعمل أجيالٌ من الدارسين على نصّ من أجل إنتاج قراءة ناجحة؛ أي، قراءة تُداني قدر الإمكان التوهّمَ بوجود النص الأصلي. ومع ذلك، لا يوجد أصلٌ ناجح تماماً. فناهيك من التردد والتنقيح والأخطاء التي يسلّم بها الكاتبُ عند لحظة النشر، لا يكون النصُّ المنشور – في معظم الحالات – أكثر من المسوّدة الأخيرة في عملية تخليقٍ متقطعة.

تزعم الكابالا أن جميع لغات العالم سوف تعود، بعد إطلاق الأبواق الأخيرة، لتنصهرَ في اللغة التي تكلّم بها آدم مع الله في الجنة. وفي تلك اللحظة الأخيرة فقط سوف تُردم الهوة بين ما نريد قوله وما نقوله، وبين ما يتم التعبير عنه في نظامٍ معين من الكلمات ويتم بناؤه ثانية بشيء من التردد في نظامٍ آخر، وبين ما نحدس به وما نفهمه، وسنتمكن عندئذٍ من فهمِ بعضنا بعضاً.

عبّر لويس كارول Lewis Carroll عن هذه الفكرة المربِكة في الجزء الثاني من كتابه *Sylvie and Bruno* [سيلڤي وبرونو] في كتابة

كل كتابٍ ممكن. فقد قال: "سوف يأتي اليوم الذي يُكتب فيه كل كتابٍ ممكن، لأن عدد الكلمات محدود". ثم أضاف: "بدلاً من أن يقول المؤلف 'ما نوع الكتاب الذي سأكتبه؟'، عليه أن يسأل نفسَه، 'أي كتاب سأكتبه؟'" أو سأترجمه.

ومن ثم سيختفي الأدب.

من بين الدارسين الأربعة، تبعاً للشروحات التلمودية اللاحقة، الذين نجحوا في الوصول إلى "Pardes" (هي حالة من الصفاء الذهني الخالص مكنتهم من استيعاب معنى كلمة الله)، مات بن عزاي Ben Azzai، وجُنَّ بن زوما Ben Zoma، وصار إليشا بن أبويا Elisha ben Abuyah مهرطقاً، ونجا الحاخام أكيڤا Akiva فقط.

من وجهة نظر الحاخام أكيڤا، لم تكن هناك أية كلمات فائضة في التوراة؛ وقد كان هذا وحده سببَ نجاح لغته.

١٧. نَجم

كلّ مترجمٍ يتبع نجمَه.

هناك جزيرة قريبة من شاطئ نيو غيني أطلق عليها المستكشفون الهولنديون في القرن السادس عشر اسم جزيرة سَلَمَندر. تشير الوثائق التاريخية القديمة إلى أنّ سكان "سلمندر" كانوا بدائيين وهمجيين ويتحدثون لغة خاصة بهم لا تشبه أية لغة أخرى. وفي سنة ١٨٥٩، استقرّ مبشّرٌ من أنتويرب في تلك الجزيرة لينشر بين سكانها الهائمين كلمة الله. وبعد أن تعلّم لغتَهم وأتقنها، بدأ يترجم إليها *Epistle to the Ephesians* [**رسالة القديس بولُس إلى أهل أفسُس**] حيث يطلب الرسولُ من الوثنيين أن يتبعوا الربَّ، "ليس في هذا الدهر فقط بل في المستقبل أيضاً". أمضى هذا المبشّر سنواتٍ طوالاً في ترجمة الكلمات المقدسة إلى لغة أهل سلمندر. لكن الجسد ضعيف. فقد بدأ سكانُ الجزيرة يُصابون بالجُدَريّ الذي كان المبشّر قد التقطه قبل رحلته. وفي اليوم الذي انتهى المبشّر من مهمّته في تدوين رسالة بولس بلغة أهل الجزيرة، دخل آخرُ الناجين إلى كوخه ولم يخرج منه

إلا جثماناً يُدفن مع من سبقه إلى ما كان أهل الجزيرة يسمونه "البحر القابع وراء البحر". لقد أكملَ المبشّرُ ترجمتَه إلى لغةٍ لا يتحدث فيها الآن أحدٌ سواه.

كلُّ مترجمٍ يتبع نجمَه؛ وكلُّ لغةٍ أيضاً.

١٨. أزرق

نرى زهرة العنبريّة فيترجمها عقلُنا إلى "زهرة العنبرية"، ونودع هذا الاسم كلَّ شيء لا نتمكن من رؤيته: البذرة التي تسقط على الأرض، والجذور الأولى التي تخترق التربة، والجذع المتسامق ببطءٍ نحو الشمس، والأوراق التي تتفتح برفق، والبرعم المتفتح كالقبضة التي تصير يداً زرقاءَ، والمِدقّات تَحنو آنَ تلمسها يدٌ، والمياسم تقدم طلعَها للنحل، والذبول الخريفي والانحلال، والرائحة العطرة للتعفّن النباتي، ودورة التجدد إذ تبدأ من جديد كرمزٍ شائع لحياتنا. هذا ما تعنيه "زهرة العنبرية"، لكن ما نراه لا يتعدّى نقطة زرقاءَ في طبيعة فسيحة.

اللغة تترجم تجربتَنا، لكنها لا تقتصر على ترجمتها فقط بل تُغنيها بكل الأشياء الصامتة التي تنطوي عليها تلك التجربة. نرى شيئاً واحداً، لكن اللغة تسمّي ذلك الشيء، ومحيطَه، والعالمَ الذي يحتضنه، والزمنَ السابقَ له واللاحق، ومواكبَ النجوم التي طالما كانت هناك والتي يصل ضوؤها الآن فقط إلى ذلك الشيء الذي نراه.

لكن المكان الوحيد الذي لا نراه هو الأرض التي نقف عليها، وزهرة العنبرية الزرقاء تحت قدمنا. ولكن بمقدور اللغة أن تراه.

قبل وقت طويل من توصيف روّاد الفضاء لعالمنا كما رأوه من الفضاء الخارجي وحاولوا أن يترجموا لنا تلك التجربة المستحيلة، كان بول إيلوار Paul Eluard قد رأى سلفاً (كانت كلماتُه قد ترجمت سلفاً) تلك الرؤية المستقبلية. فكتب:

"الأرضُ زرقاءُ كبرتقالة".

١٩. قانون

الكاتبُ يكتب. فكرة معينة، أو قصة معينة، تخطر على ذهن الكاتب؛ صورة أشبه بحديقة يلمحها المرء عصراً من نافذة قطار. إنها مجرد لحظة، لكن عين الذهن تستمر في رؤية تلك الحديقة التي تتغير باستمرار وتفقد تفاصيلَها مع مرور الوقت. يحاول الكاتبُ رسم تلك الرؤية بالكلمات. وبسرعة، وقبل أن تتلاشى الحديقة مرة أخرى، أو تفقد ملامحَها، يترجم الكاتبُ الحديقة إلى نصّ، حيث يختار الكلمات التي تسمّي الأشياءَ التي يخالُ أنه قد رآها ويقاطع الرؤية المتنقلة بمصطلحٍ يختاره لكل قطعة عابرة. فالشجرة تصبح "شجرة"، والسياج يصبح "سياجاً"، والزهرة تصير "زهرة". ثم تأتي كلماتٌ أخرى تساعد في ترجمة التدرجات اللونية، والأشكال، والتباينات: "طويلة"، "خضراء"، "متفتحة"، "داكنة"، "منخفضة"، "حمراء كالياقوت". لكن الكلمات نفسها لا تكفي؛ يستحضر الكاتبُ المقارنات والمجازات بهدف تعميق الصورة وتوسيعها. وفي النهاية، هناك حديقة لكنها لا تشبه تلك الحديقة التي لمحها بسرعة خاطفة والتي لا يذكر الآن شيئاً من تفاصيلها.

إن ترجمة الصورة إلى كلمات لا تتطلب سوى نظام نصف واعٍ من التخليق. فالكتّاب يعرفون ماذا يفعلون لكنهم لا يفهمون النظامَ بشكل كامل. إذ يستخدمون كلماتٍ لأسباب يمكنهم تفسيرها وأخرى لأسباب يعجزون عن توضيحها ويعملون على تلفيق التفسيرات التي يرونها مناسبة. إن كل تأمّل شعري في ماهية الشعر ينطوي على الكذب. فحقيقةُ الأمر هي أن الكاتب لا يدرك تماماً الأسبابَ الكامنة وراء خياراته.

تتطلب الترجمة من مجموعة كلماتٍ إلى أخرى نظاماً أكثر صرامةً، إذ يجب الاهتمام بالمعنى وليس بالمظهر فقط. فعلى المترجم أن يقوم بتفكيك واعٍ لما بناه الكاتبُ في نوبة ضبابية من الفهم. يجب توضيح الظلال الخفيفة، وإعطاء النبراتِ وقعَها الدقيق، وتفكيك الحبكات المرهفة ونسجها من جديد، وإنما بدوافعَ واضحة هذه المرة. إن قوانين الترجمة أشدُّ صرامةً من قوانين الكتابة لأنها تتضمن قوانينَ الكتابة. فالترجمة هي المحكمة العليا، حيث لا تَسامُح مع زلّات اللّسان.

في الترجمة، يمكن لتلك الحديقة العابرة أن تستعيدَ شيئاً من وضوحها الأصلي.

٢٠. ضيافة

يعتقد القرّاءُ أن مكتباتهم مكونةٌ من أعمال أصيلة. فالقراء الفرنسيون مقتنعون أن أعمال دوستويفسكي Dostoyevsky وكيبلينغ تقبع على رفوفهم؛ كما يعتقد قرّاءُ الإنكليزية أنهم يمتلكون أعمالَ بروست Proust وكاواباتا Kawabata؛ بينما يؤمن القراء اليابانيون أن أعمالَ راسين Racine وشكسبير التي يحتفظون بها في مكتباتهم هي فعلاً لراسين وشكسبير. ولكن للأسف الشديد، كلّنا مخطئون. فعندما نقرأ آدابَ لغاتٍ أخرى، فإننا نقرأ أعمالَ المترجمين الذين نادراً ما نتذكّر أسماءَهم ونادراً ما يأتي أحدٌ على ذكرهم في كتب التاريخ الأدبي الرسمية.

لكنّ الكلمات التي تشكل الكتبَ التي نسميها روائعَ هي كلماتُهم، وليست كلمات المؤلّفين الذين تتصدّر أسماؤهم أغلفةَ هذه الكتب. فهم الذين يستضيفون في لغتنا، بهدوء وتواضع ودَأب، الأعمالَ المولودة خارج أسوار المدينة؛ وبفضلهم يحصل الكتّابُ، الذين تَحول الإجراءاتُ البيروقراطية دون حصولهم على

تأشيرات إقامةٍ دائمة، على الإذن بالإقامة والحق في التكريم الوطني. فبفضل هذه الدعوات، أُعيد بناء "الجدار الصيني" لكافكا Kafka في تلك "المملكة الوسطى" التي لم يحلم قطّ برؤيتها، وبفضلهم يمكن استقبال السيد مكاوبر Micawber من رواية ديكنز Dickens عند وصوله إلى أستراليا بصفته صديقاً. إذ يصبح هؤلاء الضيوف المدعوّون إلى طاولتنا لفترة وجيزة مقيمين دائمين، وما كان "نائياً" و"في زمن بعيد" يصبح في الترجمة "هُنا" و"الآن".

"لقد دُعيتُ للمجيء إلى لغتكم"، يقول الكاتبُ المترجَم لجمهوره. "لقد مُنِحتُ ثياباً جديدة، وسلوكيات جديدة، وملامحَ جديدة، وصوتاً جديداً. وقد استُقبلْتُ بصفتي أخاً أو أختاً، ودخلت إلى منزلكم ولقيتُ التكريم والتبجيل. والآن صارت كلماتي كلماتكم أنتم، وعندما تقتبسون كلماتي فإنكم تفعلون ذلك في هيئتي الجديدة. لا أزال أنا نفسي، لكنني شخص آخر أيضاً. وبسببكم أنتم حقّقتُ نوعاً من الخلود المتواضع".

٢١. قَرين

هل تشكل الترجمة قرينَ النص الأصلي؟

في رواية *O Homem Duplicado* [القرين]، يروي ساراماغو Saramago قصة البروفسور تيرتوليانو ماكسيمو أفونسو Tertuliano Máximo Afonso الذي يكتشف في أحد الأيام، وهو يشاهد شريطَ فيديو تافهاً نصحه به أحدُ زملائه، أن أحد الممثلين الثانويين هو توأمُه الحقيقي الأصغر. تتملّك تيرتوليانو فكرةُ التعرف على الشخص الذي يعتقد أنه قرينُه ويتمكّن، بعد مشاهدة عشرات الأفلام الأخرى، من معرفة اسم الممثل ومكان إقامته. أخيراً يلتقي بطلُ الرواية وصورته. وبما أن قوانين الطبيعة الثابتة تقتضي استحالة وجود شيءٍ في مكانَين مختلفَين في الوقت نفسه، لا يمكن لرجلٍ وقرينه أن يبقيا على قيد الحياة معاً؛ فعلى أحدهما أن يختفي احتراماً للنظام الكوني القائم. ولذلك فإن الرواية تنتهي بالموت الحتمي.

إن حكايات القُرَناء هي حكاياتٌ عن التحول تصبح نموذجية بحد

ذاتها؛ أي نماذجَ للكلّ المتحول الذي – ومن باب المفارقة – لا يتغير أبداً. يلخّص أوفيد هذه الفكرة في "الكتاب الخامس عشر" من *Metamorphoses* [**التحوّلات**]:

"كلّ شيء يتغير، ولا شيء يموت؛ فنَفَسُ الحياة يرتحل من مكانٍ إلى آخرَ، يسكن كما يشاء جميعَ أنواع المخلوقات؛ من أجساد الحيوانات يعبر إلى أجساد البشر، ومن أجسادنا إلى أجساد البهائم؛ ولا ينطفئ أبداً. والشمعُ الطيّع، الذي يتشكل بين يدَي النحّات ولا يبقى كما كان بل يأخذ دوماً أشكالاً جديدة، هو دوماً الشمع نفسه؛ كذلك هي الروحُ أيضاً، أقول لكم، تبقى نفسها أينما حلّت في أشكالها المتباينة".

بصفتنا شهوداً على التغيير، فإننا نبقى غامضين. نَنعى زوالَ الأشياء، وكيف تعمّر وتنتهي إلى تراب، وكيف يتلاشى نصٌّ قرأناه في طفولتنا في سديم ذاكرتنا المعمّرة؛ وفي الوقت نفسه، نتمتّع بجدّة كل تغيير يحصل؛ ذوبان الثلج والبراعم الجديدة المتشكلة على الأوراق، وترجمة جديدة لتلك الرائعة الكلاسيكية المحبوبة والمنسية. نتحدث عن التحولات بصفتها أشياءَ مُتعبة، لكننا نبتهج في الوقت نفسه للتجارب التحوّلية المتتالية. نخاف من رؤية وجهٍ في المرآة لا نعرفه، لكننا نحبّ النضوجَ والحكمة التي تأتي أحياناً مع التجربة.

الترجمة هي قرينُ النص الأصلي.

٢٢. صوت

في حالات كثيرة، لا يكون الأصلُ نصَّ الكاتب الأصلي. فمقالات أرسطو عبارة عن مجموعة من الملاحظات التي دوّنها طلابُه، كما أن *Aeneid* [**الإنيادة**] لفرجيل (كما تقول الحكاية) قد اكتملت على أيدي محرّرين مجهولين، وتتشكل مسرحياتُ شكسبير من نُسَخ الممثلين المترددين؛ مع ذلك، وفي كل حالة، نفترضُ وجودَ نصّ أوليّ معصوم على غرار ذلك النص الموجود على شاشاتنا الإلكترونية التي تمحو جميعَ النصوص التي سبقته.

يسعى المترجمون إلى تضمين أعمالهم أصداءَ الأصوات الأصلية. لكنّ استشعارَ يونانية أرسطو في اللغة الإيطالية، أو لاتينية هوراس Horace في اللغة اليابانية، أو إنكليزية جين أوستن Jane Austen في اللغة العربية معجزةٌ تنكرية لا يمكن اجتراحُها إلا فيما ندر. ففي معظم الأحيان، كما في حالة الممثلين المُدَبلَجينَ في فيلم أجنبي، لا تتطابق الملامحُ ولا الإيماءاتُ مع الصوت الجديد الذي منحهم المترجمُ إياه. إن المزامنَة الصوتية الدقيقة هي ما

يسعى المترجمُ إلى تحقيقه.

أدرك فيكتور هوغو Victor Hugo العلاقة بين الصوت ومصدر الصوت. فقد كتب في *Les Contemplations* [**التأمّلات**]:

يمكن أن تنبثق الكلمة من بئرٍ شنيعة.
لا تسأل ما هي. إن كانت الهوّةُ هي الفم،
فماذا، يا إلهي، يكون الصوت؟

٢٣. صَحو

يمكن للترجمة أن تكون نوعاً من الرقابة، أو التعزيز، أو التجريد، أو التحويل. كما يمكن أن تكونَ أداةً لتغيير الأمزجة، والمقاصد، والأخلاق. ففي مواجهة النص الأصلي، يمكن للمترجم أن يتجاهلَ ليس فقط بعض الكلمات أو المقاطع المعينة، بل بعض العواقب والنهايات أيضاً. ففي الترجمة، ليس من الضرورة أن يموتَ أيٌّ من كورديليا Cordelia والملك لير Lear، وربما لا يتذكر دون كيشوت أنه ألونسو كويخانو Alonso Quijano، ويمكن لمدام بوفاري Madame Bovary أن تتحاشى الانتحار أو الزنى.

في ترجمات كونستانس غارنيت Constance Garnett الشهيرة التي قدّمت الروائيين الروس العظام للقرّاء الإنكليز في بدايات القرن العشرين، يتحدث أبطالُ دوستويفسكي الأشرار وأوغادُ تولستوي Tolstoy الثرثارون بلغة البرجوازية الإنكليزية المنمّقة. وفي ترجمته لـ**ألف ليلة وليلة**، لا يكتفي غالاند Galland بحذف المشاهد الإيروسية فقط، بل يعمل على تشذيب سلوكيات اللصوص

والأوغاد. وتتحاشى ترجمة إنريكو بيسيني Enrico Piceni (١٩٣٩) لرواية David Copperfield [**ديفيد كوبرفيلد**] اللغة العامية للشخصيات اللندنية المحلية (الكوكني)، مثل السيد بيغوتي Peggoty، مما يرفع من مرتبتها الاجتماعية ويقوّض جهودَ ديكنز الرامية إلى تصوير الفروقات الطبقية.

تفادياً لإخافة الأطفال (الذين يجب أن يخافوا) من الليالي المظلمة العاصفة في غابات حكايات غريم Grimm الخرافية، قرّر المترجمُ الإسباني غوميز إسترادا Gómez Estrada أن يسمح للضوء بالتسرب إلى تلك المناطق الحالكة. ففي ترجمته، تهرب "بياض الثلج" عبر أيكة تغمرها الشمس، ويُطلق هانسل Hansel وغريتل Gretel لنفسيهما العنان في حرش ربيعي. كما أنه منحَ "صاحب اللحية الزرقاء" حجرة سرية مليئة بالقطع الذهبية بدلاً من الزوجات المقتولات، وحوّلَ المجرمَ السادي والفاسق إلى شخص بخيل. وقد عُرفت ترجماتُه، التي باركتها الكنيسة، باسم "الحكايات الصّحَوية" (The Fair Weather tales).

٢٤. أمين

ما الترجمة "الأمينة"؟

قال أمبرتو إيكو Umberto Eco مرّة إن حدث وكلّف أحداً بترجمة جديدة لرواية *Pinocchio* [**بينوكيو**] إلى الإنكليزية وجاء المترجمُ بنصّ يبدأ بعبارة "عائلتان تتمتعان بالقدر نفسه من النبل والشرف في فيرونا الجميلة"، فسوف يكون له الحقّ في رفض الترجمة لأن النص الجديد، بصفته ترجمةً، لن يكون أميناً للنص الأصلي.

ربما لا تستطيع الترجماتُ أن تكون أمينة بما أن عليها، بالضرورة، أن تحجبَ المظهرَ الأصلي للنص. يقول دون كيشوت في نهاية الجزء الثاني من مغامراته: "أعتقد أنه عند الترجمة من لغة إلى أخرى، باستثناء الترجمة من اليونانية واللاتينية، يتصرف المترجمُ مثل شخص ينظر إلى المعلّقات الجدارية الفلمنكية من الخلف حيث تبدو الأشكالُ – على الرغم من وضوحها – مليئة بالخيوط التي تشوّشها فلا تظهر بسلاسة وألوان الأشكال كما تبدو من الأمام".

"أن تفعلَ شيئاً من خلف ظهر شخص" يعني أن تنقصك الأمانة؛ والعكس هو أن "تُظهِرَ وجهَك". في معظم الأحيان، لا يُظهر المترجمون وجوهَهم.

خلال القرن التاسع عشر، وفي اجتماع مع رهبان أبرشيته، اتّهم الكاهن الموقر ريتشارد واتلي Richard Whatley إخوته بالخداع. أمسك بنسخة من "نسخة **الإنجيل** المُجازة" وأعلن بصوتٍ هادر: "هذا، أيها السادة، ليس **الإنجيل!**" وعندما نمّت عن الحضورُ علاماتُ الذهول والخشية الورعة، أضاف قائلاً: "هذه مجرد ترجمة للإنجيل!".

٢٥. ولادة جديدة

كلُّ ترجمة هي ولادة جديدة.

يموت النصُّ الأصلي في الصفحة آنَ يدوّن الكاتبُ الكلمة الأخيرة؛ فالنقطة الأخيرة هي إيذانٌ بموته، ومن ثم ينتظر انبعاثَه من خلال قارئه المستقبلي. يُحدث المترجمُ في النص نوعاً من التقمص الروحي؛ فمن خلال الترجمة، يعود النصُّ إلى الحياة في جسدٍ آخرَ وتحت شمسٍ أخرى مرة بعد مرة.

لكن هذا التقمص الجديد لا يتأتى دوماً بالشكل المطلوب. "فليباركك الله، يا بوتوم! ليباركك الله! فقد تحوّلت"، يقول النجّار كوينس لبوتوم النسّاج عندما يتحول إلى حمارٍ في *Midsummer Night's Dream* [**حلم ليلة صيف**]. ففي بعض الأحيان، ينبعث النص في جلد حمار.

سواء كانوا سعداءَ أو غيرَ راضين بالنتائج التي يتوصلون إليها،

فإن المترجمين يمنحون النصَّ مظهراً ما، غبياً أو حكيماً، يمكن للآخرين، من أمثال كوينس، أن يميّزوه.

أعلن مترجمو "إنجيل الملك جيمز" هذا الغرضَ في *Introduction to the Reader* [مقدمة إلى القارئ]. "ولكن كيف يمكن للرجال التأمّل في شيء لا يفهمونه؟ وكيف لهم أن يفهموا ما يبقى حبيسَ لغةٍ مجهولة لهم؟"، تساءلَ المترجمون العارفون. "فكما هو مكتوب، **إلا أنني أدرك أثر الصوت، سوف أكون لمن يتحدث بربرياً، ومن يتحدث سيكون بربرياً بالنسبة إلي**". ثم يضيفون: "إن الترجمة تفتح نافذة يدخل منها الضوء، وتكسر القشرة كي نأكلَ اللبَّ، وتزيح الستارة لتمكننا من رؤية المكان المقدس، وترفع غطاء البئر لكي توفر لنا الماء، حتى كما دحرج يعقوبُ الصخرة عن فم البئر فارتوَت قطعانُ لابان".

من إيماءاتٍ كهذه يولد المعنى.

٢٦. إبحار

يقول العلماء إننا مخلوقاتٌ بحرية تم نقلُها (translated) إلى الأرض.

إن أحد أقدم مجازاتنا هو ذلك الذي يصوّر فعلَ الخلقِ بصفته إبحاراً في غياهب المجهول. "Vela dare" (الإبحار)، يقول فرجيل في الكتاب الثاني من *Georgics* [**القصيدة الريفية**]، ولاحقاً، عندما يتحدث عن إنهاء عمله، "vela trahere" (إنزال الأشرعة). إن هذه الحركة الدائرية، التي تبدأ وتُنهي فعلَ الإبحار، أساسية في فكرة السفر عبر النص. فالكتابة تنضوي على خاتمتها، كما أن نقطة انطلاقها تفترض نقطةَ وصول. فكل سردٍ يعلن "في نهايتي تكمن بدايتي"، بما أن البطل المسافر سوف يبدأ، فور وصوله، الرحلة ثانيةً من خلال سرد مغامراته للقارئ.

الترجمة هي تعقّبُ الطريق الذي سلكه المستكشفُ الأول. لا يترك البحرُ أثراً لتلك الرحلة الأولية؛ ولا خرائط هناك إلا في سيرة المسافر، وعندما يتبع الكلماتِ على الصفحة فيما بعد، على المترجم أن يوجّه نفسَه من خلال تخطيط النص بواسطة الأمواج والنجوم. يُحكى أن

البحّارة البولينيزيين قادرون على قراءة البحر من خلال استشعار التيار بأيديهم. وبالطريقة نفسها، يمكن للمترجمين استشعار وُجهة النص الأصلي، والدوّامات التي يتفاداها، والعواصف التي يتجنّبها، والمياه الضحلة التي تنتظره. فالمترجمُ يخوض المجازفات التي واجهها الكاتبُ، ولكن يمكنه أن يتعلّمَ من تجربة الكاتب ما عليه أن يفعله وما عليه أن يتفاداه، ومتى يُبحر ومتى يُنزل الأشرعة، وعندما يستسلم للأعماق السحيقة ويغرق فيها.

"الرجل الذي يولد يغرق في حلم كما يغرق رجلٌ في البحر. فإن حاول الصعود إلى الهواء كما يحاولُ الأغرارُ أن يفعلوا، فإنه يغرق"، كتب كونراد Conrad. "لكن النجاة تكمن في الاستسلام لهذه القوة التدميرية، وعلى امتداد يديك وقدميك في الماء دعِ البحرَ العميقَ يرفعك إلى الأعلى".

يتحدث الإسلام عن "بحر الحكايات". على المترجمين أن يخوضوا في ذلك المدى الشاسع لكي يتمكنوا من إخضاع النصّ المنيع.

٢٧. عالم

في بدايات العالم، كما يُحكى، كان جميعُ سكان الأرض يتكلمون اللغة نفسها ويستخدمون الكلمات نفسها. ونتيجة قدرة البشر على التواصل بوضوح، توطدت أواصر العلاقة فيما بينهم وعملوا على تطوير تقنياتٍ هائلة مكّنتهم من الشروع في مشاريعَ مذهلة، مثل بناء مدينةٍ ينتصب فوقها برجٌ سامقٌ يعانق السماء.

لكنّ الله نظر إلى أولئك البنّائين وفكّر في نفسه: "انظروا إلى الناس شعباً واحداً، بلسان واحد، وقد شرعوا في هذه الأشياء، ولن يمنعهم شيءٌ الآن عن تنفيذ ما يرتسم في خيالهم. فلنهبط إليهم الآن ولنُبلبِل لغتَهم كيلا يعود أحدُهم يفهم على الآخر".

بعد ذلك، شتّتَ اللهُ البشرَ في أركان الأرض الأربعة حيث تبعثرت لغاتُهم وتباينت إلى يومِنا هذا.

اللغة بصفتها قوةً موحّدة أو اللغة بصفتها حاجزاً يعيق الفهم. فإن

كانت بابل طريقة الله في إعاقة تقدمنا، فالترجمة هي الوسيلة (أو جزء من هذه الوسيلة) الكفيلة لاستعادة قوتنا وتحقيق أهدافنا. فإن كانت لعنةُ الله قد تمثلت في شرذمة الخيال للحيلولة دون تناسُج الأفكار العامة، فإن الترجمة تعمل على جمع أجزاء اللغة المبعثرة بحيث لا تعود المواجهة بين اللغات نوعاً من التعارض بل ضرباً من التفاعل المتبادل.

كان فيلون السكندري Philo of Alexandria قد أكّدَ، في القرن الأول، حتميةَ تفويض المسؤولية الأدبية، واقترح لكل كاتب مصدراً عاماً: "فالنبيّ لا ينشر شيئاً نابعاً من إرادته الحرة، لكنه يعمل على تأويل شخصية أخرى تُملي عليه جميعَ الكلمات التي يتلفظ بها في لحظة الإلهام".

تبعاً لـ**سفر التكوين**، "بابل" هي تورية للكلمة العبرية "balal" التي تعني "يُربِك". وبالتالي، عالمُنا مكوّنٌ من كلماتٍ متأتية عن البلبلة والارتباك، ومن الطبيعي أن تفتقرَ – نتيجة هذا التبعثر اللغوي – إلى القوة اللازمة لتسمية أشياء هذا العالم بكل ألقها. لكننا نستمرّ في المحاولة.

٢٨. قوّة

إن ترجمة النص تعني إرغامَه على التجاوب مع قراءة معينة ومحدّدة.

مثال:

في سنة ١٨٥٨، أرسل الشاعر إدوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald ترجمتَه لـ**رباعيات** عمر الخيّام إلى محرّر *Fraser's Magazine*. وبعد مرور سنة، ودون أن يصله أيّ رد، طلب استردادَ المخطوطة ونشرها على نفقته الخاصّة. وبما أن الكتيّبَ لم يبع نسخة واحدة، انتهى به الأمر في صندوق الكتب الرخيصة خارج مكتبة للكتب المستعملة حيث وقع عليه الشاعران دانتي غابرييل روزيتي Dante Gabriel Rossetti وتشارلز سوينبيرن Charles Swinburne وقرآه واحتفيا به بصفته رائعة أدبية. وسرعان ما ارتفع سعرُ الكتيّب من قرش واحد إلى جنيه إسترليني أو ربما أكثر. وبفضل روزيتي وسوينبيرن لمعَ اسمان في وقت واحد: اسم عمر الخيام واسم إدوار فيتزجيرالد، كما أصبحت **الرباعيات** أحد أكثر الأعمال اقتباساً وشهرة

في الأدب الإنكليزي.

ولكن من هو المؤلف؟

كان عمر الخيام شاعراً فارسياً عاش في القرن الثاني عشر ونظمَ سلسلة من "الرباعيات" حول هشاشة الوجود البشري ولذة اللحظة الحاضرة. أما إدوارد فيتزجيرالد فكان رجلاً إنكليزياً هادئاً درس اليونانية والإسبانية والفارسية، وكتب رسائلَ مسلّية لأصدقائه، ولم يسافر إلى أي بلد أجنبي. وقد زاوَجَ القرّاءُ الاسمين معاً للإشارة إلى مؤلف **الرباعيات**؛ ومع أن القصيدة الأصلية هي من تأليف الخيام، فإنّ فيتزجيرالد حوّل وأضاف الكثير إلى نسخته الإنكليزية.

ننظر بعين القبول إن أن كاتدرائية، أو أداءً مسرحياً، أو حفلة موسيقية هي نتاج أكثر من فنان واحد؛ لكننا نادراً ما نعزو عملاً أدبياً لمؤلفين جماعيين، خاصّةً عندما تفصل سبعة قرونٍ بين المؤلفين المتعاونين الذين يعيشون في قاراتٍ مختلفة. ارتأى فاليري Valéry أن ننظر إلى الأدب كله بصفته نتاجَ "مؤلّف" يكتب بأسماء مستعارة ويتمتع بأذواق اصطفائية. فإن كانت هذه هي الحالة، فإن "المؤلّف" قد أنتج، تحت الاسم المستعار الخيّام-فيتزجيرالد، واحداً من أعظم أعمال الأدب الإنكليزي يقدّم، من خلال قراءة معينة، مثالاً كلاسيكياً على الحكمة الفارسية القروسطية، كما يقدّم

– في ضوء قراءة أخرى – لحظة نموذجية من لحظات الاستشراق البريطاني في القرن التاسع عشر.

يشكّل هذا الغموضُ مكمنَ قوّته أيضاً.

٢٩. خرائطية

قارنَ الدارسون الصينيون في عهد سلالة شينغ Ch'ing فنَّ الترجمة مع فن رسم الخرائط بما أن تمثيلَ الملامح الطبيعية ليس ثنائيّ الأبعاد ويحتوي على الكثير من التفاصيل عن الحيوانات والنباتات والشخصيات اليومية. وتتضمن لُفافات الخرائط الصينية في القرن الثامن عشر البعدَ الرابعَ المتمثل في الزمن، بما أن الأحداث المدوّنة على الطبيعة المخططة تتطور من طرف اللفافة إلى طرفها الآخر؛ إذ يمكن للطرف الأول أن يمثل أحداثَ الصباح، بينما تمثل الأحداثُ المدونة على الطرف الثاني أحداث المساء. وتأخذ كل خارطة بالحسبان أحداثَ الإمبراطورية الرئيسة وتأثيرَ الأفلاك على الأحداث الأرضية.

كما نوّه الدارسون الصينيون إلى أن الترجمة تنطوي على هذه الأبعاد أيضاً؛ فلكلّ بداية نهاية، ولكل سطحٍ ممثّلٍ حجمٌ يتوجب تمثيله أيضاً، ولكل فضاءٍ مترجَمٍ عنصر زمنيٍ. "يمكنك أن تترجمَ كلمة مثل 'شرق'"، يقول هؤلاء الحكماء، "لكنّك تضع في اعتبارك

أن القارئ سيفكر أيضاً في 'الغرب'". فعلى غرار رسم الخرائط، يجب على الترجمة أن تتوخّى الدقة دون أن تميلَ إلى الاستبعاد.

تقول أغنية من عهد سلالة سابقة:

قوسُ القزح في الشرق، لا أحد يجرؤ أن يشيرَ إليه.
عندما ترتحلُ الفتاة، تنأى عن أبيها وأمها وإخوتها.
عند الفجر هناك سديمٌ يطلع في الغرب، سوف تمطر طوال الصباح. مكتبة سُر مَن قرأ
عندما ترتحل الفتاة، تنأى عن أبيها وأمها وإخوتها.

٣٠. غِنى

في بدايات القرن الأول قبل الميلاد، استقرت قبيلةٌ قادمة من الشمال في المنطقة المعروفة اليوم باسم "تشياباس" في المكسيك. كانوا يُعرفون باسم "التزوتزيل"، أو "شعب الخفاش"، ثم أصبحوا بعد بضعة قرونٍ الموردين الرئيسين لريش طائر "الكَنزَل" وحجر الكهرمان لعاصمة إمبراطورية الآزتك في تينوشتيتلان.

قام الغزاة الإسبان بتحويل "التزوتزيل" إلى عبيد؛ فقد أُرغم الكثيرون على مغادرة منازلهم، وأصبح قسم آخر منهم خدماً لدى الأسياد الإسبان. قاموا بثلاث ثورات فاشلة، وبعد قوانين إصلاح الأراضي التي فرضها بينيتو خواريز Benito Juárez في سنة ١٨٦٣، خسروا حتى الأراضي المشتركة التي كانوا يملكونها. في أساطيرهم، يبدو "إله الأرض" سيداً بديناً وثرياً يعيش تحت الأرض، وعلى كل من يستخدم مواردَ هذا الإله، من خشب أو حجارة أو ماء، أن يعوّضَه بتقديم أضحياتٍ طقسية.

تبعاً لشعب "التزوتزيل"، لكلّ شخص روحان. تقبع الروحُ الداخلية في القلب والدم، وتتكون من ثلاثة عشر جزءاً، يمكن للشخص أن يفقدَ أيّاً منها نتيجة عقاب الآلهة أو في لحظة من الخوف الشديد، و"الشامان" هو الوحيد القادر على استرجاع الجزء الضائع من خلال طقوس استشفاء معينة. أما الروح الخارجية فهي روحٌ حيوانية يشترك فيها كلّ شخصٍ مع حيوانٍ بريّ يمكن أن يكون فهداً أو سنجاباً أو ذئباً. تقوم الآلهة بحراسة هاتين الروحين؛ ففي حال حاولت إحداهما الفرار فإن الشخص الذي تنتمي إليه يواجه خطراً كبيراً وعليه اللجوء إلى "شامان" لكي يُعيدَ الروحَ الهاربة إلى الأسر.

تتميز الروحُ الداخلية بالفرادة عند كل شخص وتنتقل، بعد الموت وفترة من التطهّر، إلى وليدٍ من الجنس المغاير. أما الروح الخارجية فهي ترجمة الشخص في العالم المادي متجسدة في حيوان. وتحصل هاتان الروحان على اسم يمنحه الحيوانُ المقترن بالشخص، وتشكل هذه السماء معجماً معقّداً في لغة "التزوتزيل".

في شهر كانون الثاني/ يناير من سنة ١٩٧٦، ركع المعجميّ روبرت لافلين Robert Laghlin أمام كبير قُضاة مدينة زيناكانتان في تشاباس وهو يمسك بكتابٍ أمضى في جمعه أربع عشرة سنة: "معجم توتزيل-إنكليزي". قال لافلين، باللغة التي أمضى سنواتٍ في تدوينها، وهو يقدّم الكتابَ للقاضي: "إن جاء أجنبيٌّ وقال إنكم

مجرد هنود أغبياء وحمقى، أرجوك أن تُريه هذا الكتاب الذي يحتوي على آلاف الكلمات التي تنطوي على معرفتكم وحكمتكم".

يمكن للترجمة أن تكشفَ عن غِنانا الخفيّ.

٣١. أمانة

يبدو أن هناك مدرستَين فكريتَين في الترجمة بشكل عام. ترى الأولى (أسسها الفيلسوف الأخلاقي فرانسيس وليام نيومان Francis William Newman في سنة ١٨٦١ بطريقة تنطوي على إدانتها) أنّ "على القارئ أن ينسى، إن كان ذلك ممكناً، أن ما يقرؤه هو ترجمة ويتوهّم أنه يقرأ نصاً أصلياً؛ شيئاً أصلياً (إن كانت الترجمة إلى الإنكليزية) صدر عن كاتب إنكليزي". أمّا الثانية، التي يدافع عنها نيومان نفسُه بشراسة، فتقول إن على المترجم أن "يقبضَ على خصوصيات النص الأصلي ما أمكنه ذلك، مع توخي العناية الشديدة في حالة النصوص المغرقة في الاختلاف والتباين"، فـ"لا يغفل القارئ أبداً عن عملية التقليد التي يقوم بها بالاعتماد على مادة مختلفة". كان واجبُ المترجم الأول "تاريخياً؛ أي أن يتوخّى الأمانة".

كان ماثيو آرنولد Matthew Arnold قارئاً شغوفاً، وناقداً فطناً، ومربّياً موهوباً، وشاعراً جيّداً في بعض الأحيان. وقد أشار إلى أن وجهتي نظر نيومان تتقاطعان في فكرة الأمانة، "إنّ السؤال المتأصل

في كلتيهما يتعلق بمكوّنات هذه الأمانة". لكنه قال إن تمكّن نيومان من تحقيق هدفه في القبض "على خصوصيات النص الأصلي"، فمن يؤكد له أن ما فعله يتساوق مع أسلوب هوميروس وطريقته في التفكير؟ "فالحكَم الوحيد الموثوق في هذه المسألة، أي اليونانيون، قد ماتوا"، يقول آرنولد.

نصح آرنولد المترجمين الجدد بالتخلي عن طرح مجموعة من الأسئلة – مثل مسألة وجود هوميروس، أو إن كان هوميروس شخصاً واحداً أو مجموعة من الأشخاص – لأن أية إجابات ممكنة عن هذه الأسئلة لن تفيد الترجمة في شيء. كما على المترجم ألا يفترض أن الحساسية الحديثة موائمة للقصص القديمة؛ فمهما كانت معتقدات القدماء، علينا التسليم باختلافها عما نؤمن به اليوم. على مترجم هوميروس أن يحقق أربعة أشياء: السرعة السردية، والتعبير الواضح والمباشر، والتفكير الواضح والمباشر أيضاً، والنُبل. أدرك آرنولد أن هذه الخصائص ربما تكون "عامّة جداً فلا تفيد أحداً"، باستثناء شاعرٍ مستقبلي يحاول ترجمة هوميروس و"يمتلك (وهذا شرط نجاحه) ذلك الإحساس الحقيقي بموضوعه، وذلك الحبّ المجرّد له؛ وهما خاصتان نادرتان في الأدب ويتمتعان بأهمية بالغة".

٣٢. يقظة

الكتّابُ يكتبون (أو يحاولون أن يكتبوا) لجميع الأزمنة؛ أما المترجمون، وبقدرٍ أكبرَ من التواضع، فيكتبون لأبناء جيلهم. فهناك بروست إنكليزي للإدواردين (Edwardians)، وبروست آخر للمحاربين القدماء الذين شاركوا في الحرب العالمية الثانية، كما هناك بروست ثالث للعصر الإلكتروني. فقد تم إيقاظ كتّاب القرن التاسع عشر الروس من سُباتهم في أوروبا المتوحدة، وشكسبير في الصين المستيقظة بعد ماو. فالقرّاء الجدد يحتاجون إلى نسخ جديدة من الروائع الأدبية الكلاسيكية لكي يحولوها إلى أعمال معاصرة. ولذلك فإن وظيفة المترجمين تتمثل في تحديث الأدب.

إلّا أنّ أملاً خفيّاً يهدهد المترجمين. ربما تكون ترجماتُهم موجّهة إلى المكان والزمن الحاضرين، وربما يستخدمون المفرداتِ المجترحَة للاستخدام الحالي والتي لم يكن للكتّاب الأصليين أن يعرفوها، لكنّ المترجمين يأملون في شيء أكبر من ذلك. فكلُّ ترجمةٍ تنطوي على رغبةٍ في تجاوز قرّاء المكان والزمان الحاضرَين إلى

أولئك القراء الذين لم تتشكل لغتهم بعد وستفتح الكلماتُ الجديدة أعينَهم على معانٍ جديدة.

يتمنى المترجمون (بشكل واعٍ أو عن غير وعي) لو كان بمقدورهم أن يترجموا للمستقبل. ولذلك فإن شيئاً، غيرَ متشكلٍ تماماً وغيرَ واضحٍ تماماً حتّى للمترجم، يتسرّب إلى الترجمة في هيئة توقٍ لمعنى آتٍ، لمعنى سوف يستيقظ مثل زهرة متبرعمة لمّا تتفتّحْ بعدُ، لمعنى لا ينفكّ يحلم بقارئٍ لمّا يولدْ بعد.

٣٣. وضوح

هناك مشهد في مسرحية غوته، *Faust* [**فاوست**]، يحاول فيه الدكتور المبجل ترجمة **إنجيل يوحنا** ليرى إن كان بمقدوره أن يفهمَه. يقول فاوست إنه لكي يتغلب على الإحباط الناجم عن "عدم المعرفة"، سوف يلجأ إلى "المعنى الضمني" (das Überirdische) الذي يشعّ قيمةً وجمالاً في **العهد الجديد** كما لا يفعل في أي كتاب آخر. ولكي يفهم معناه، يتابع فاوست، فإنه سيحاول ترجمته.

يتمحور المشهدُ حول اللحظة التي يحاول فيها فاوست فهمَ معنى كلمة "Wort"، الكلمة التي استخدمها لوثر لترجمة "logos" من اليونانية القديمة، وهي كلمة عادة ما تُترجم إلى الإنكليزية بـ"Word" (الكلمة). يقول فاوست:

"مكتوب هنا: 'في البدء كان الكلمة!'
لكنني في مأزق هنا! من يقدر على مساعدتي؟ هذا عبثٌ،
ضربٌ من المستحيل، فلكي أتمكّنَ من تبجيل هذه الكلمة

عليّ أن أقولَها بشكل مختلف
إن كان إلهامي يأتي من 'الروح'. أرى
أنني كتبتُ هنا: 'في البدء كان 'العقل' (Sinn)'.
دعوني أتأمّل تلك الجملة الأولى،
قبل أن يتسرّع قلمي بالانتقال إلى ما يليها!
هل هو 'العقل' الذي يُشغّل ويخلق العالمَ الذي نحيا فيه؟
على الجملة أن تقول: 'في البدء كانت 'القوة'! (Kraft)'
ولكن حتى وأنا أكتب الكلمات،
أسمع تحذيراً بأنني لم أدانِ بها المعنى الدقيق.
فلتأتِ 'الروح' إلى مساعدتي! صار المعنى في قبضتي الآن، كما هو.
أكتب بيقينٍ راسخ: 'في البدء كان الفعل (Tat)'!"

إن هذه المعاني الثلاثة (وأكثر منها، بالتأكيد) موجودة في كلمة "logos" التي تحتلّ نحو ثلاث عشرة صفحة من كتاب باربرا كاسين Barbara Cassin، *Dictionary of Untranslatables* [معجم الكلمات والمصطلحات والمفاهيم العصيّة على الترجمة]. فكيف يمكن لمترجمٍ، حتى لمترجمٍ دارس مثل الدكتور فاوست، أن ينجح؟ يفعل فاوست ما بوسعه من خلال اقتراح ثلاث "مسوّدات" مختلفة للنص تركز كلٌّ منها على خاصيةٍ معينة دون أن تطالَ أيٌّ منها الخصائص كلها. ربما كان لوثر الأقربَ إلى النجاح في اختياره كلمة "Wort" ترجمةً لكلمة "logos"، فتفادى بذلك أية إيحاءات ضيقة وفضّل فتح

الكلمة على معانٍ ومضامينَ متعدّدة.

في رسالة وجّهها مايمونايدس Maimonides في سنة ١١٧٥ إلى مترجمه وتلميذه صموئيل بن تبون Samuel ibn Tibbon، اقترح عليه الاستراتيجية التالية: "إن المترجم الذي يسعى إلى ترجمة كل كلمة بشكل حرفي ويلتزم بإذعان لترتيب الكلمات والجمل في النص، سيواجه مشكلات جمّة وسوف تأتي النتيجة ملتبسة وسيئة. فهذه ليست الطريقة الصحيحة. على المترجم أن يحاول أولاً فهمَ المادة الأصلية بشكل كامل، ومن ثم يعبّر عن الموضوع بوضوح تام في اللغة الأخرى. لكن هذا يستدعي تغيير ترتيب الكلمات، وترجمة كلمة واحدة بعدة كلمات، أو العكس، وإضافة بعض الكلمات وحذف بعضها، فيأتي الموضوعُ واضحاً ومفهوماً في اللغة التي يترجم إليها".

هذا هو المفتاح الذي يبحث عنه لوثر (وفاوست): أي، أن "يأتي الموضوعُ واضحاً ومفهوماً في اللغة التي يترجم إليها".

٣٤. صُدفة

ربّما لا يكون ما نسمّيه الصدفة أكثرَ من عجزنا عن رؤية نقاط الترابط التي ترقّط الكونَ كله. فالكون لا يشعر بالحاجة إلى تفسير آلية عمله، وعلينا – نحن القرّاءَ – أن نفهمَ القصة التي يرويها.

قررتُ، قبل سنوات طويلة، أن أترجمَ نصاً قصيراً لبورخيس Borges بعنوان "La trama" (الذي يعني "الشبكة" و"الحبكة" معاً). المقطعان اللذان يشكلان هذا النص قصيران بشكلٍ خادع. يصف المقطعُ الأول بكلمات قليلة موتَ يوليوس قيصر Julius Caesar وينتهي، مع إدراكه لوجود صديقه بروتوس Brutus بين القتَلَة، بتلك الصرخة المحزنة: "حتى أنتَ، يا بُنيّ!" أمّا المقطع الثاني فقد ترجمتُه كما يلي:

"يرفلُ القدرُ في التكرارات، والتنوعات، والتناظرات. بعد تسعة عشر قرناً، وفي جنوب مقاطعة بوينس آيرس، يتعرّض راعي بقر لهجومٍ من مجموعة من الرعاة. وأثناء سقوطه، يميّز بينهم وجهَ

أحد أبنائه بالمعمودية ويقول له بشيء من اللوم والدهشة (يجب أن تُسمَع هذه الكلمات، لا أن تُقرأ): 'Pero che!'، ثم يموت دون أن يعرف أنه يموت لكي يكرّرَ مشهداً.

"Pero che!" غير قابلة للترجمة. إنها واحدة من تلك التعابير المحلية التي لا يعتمد معناها فقط على النبرة والإيماءات التي تُقال بها، بل أيضاً على طفولةٍ يقضيها المرءُ في أحياء بوينس آيرس، وعلى أحاديثَ في المقاهي الظليلة وعلى نوع من الحنين القسري. وفي النهاية، طلعتُ بالعبارة الضعيفة "غير معقول!" التي لا تلامس حتى المفارقة والأسى اللذين تنطوي عليهما عبارة "Pero che!".

لكن الترجمة هي فنُّ تخيّلِ ما يقوله نصٌّ معين في لغة أخرى ومن منظارٍ آخر. فالترجمة لا تتطلب من القارئ ذكاءَ النص فقط، بل أيضاً بناءَ نصٍ آخرَ مختلفٍ يمكّن قارئاً آخرَ من التمتع بالذكاء نفسه. ففي أفضل حالاتها، الترجمة هي فنُّ الفَهم.

عزّيتُ نفسي بفكرة وجود عبارة "Pero che!" خارجَ اللغة الأدبية، وأنها – تقنياً – ليست إسبانية على الإطلاق بل مجرد لفظةٍ أقربَ إلى نوع من المحاكاة الصوتية (onomatopaeia)، على غرار "ماذا؟" أو "آه؟". قلت لنفسي إنه من الظلم بمكانٍ أن أجد نفسي مرغماً على ترجمة "Pero che!" إلى الإنكليزية، كما حدث عندما طلبت "الملكة

الحمراء" من أليس أن تترجم "Fiddle-de-dee" إلى اللغة الفرنسية.

لكنني نسيتُ أن الترجمة هي أيضاً فنُّ الصدفة. فبعد ذلك ببضعة أشهر، كنت أقرأ كتابَ ج. ك. تشسترتن G. K. Chesterton، *A Short History of England* [موجز تاريخ إنكلترا]، وهو كتابٌ كان بورخيس يعرفه جيداً. وفجأة وقعتُ على السطور التالية:

"يُعتقد أن الدولة البريطانية التي اكتشفها قيصر كانت قد تأسست على يدي بروتوس. إن هذا التناقض بين الاكتشاف الجاف والتأسيس المذهل ينطوي على شيءٍ هزلي؛ كأن عبارة قيصر 'Et tu Brute' يمكن أن تُترجَم إلى 'ماذا، أنت هنا؟'".

في اللغة الإسبانية، الترجمة المثالية لهذه الكلمات الأخيرة – كما كان بورخيس يعرف بلا شكّ – هي "Pero che!" بكلّ بساطة.

٣٥. زمن

هل يمكننا التخلص من لعنة بابل؟ جميعُ الكلمات تستدعي معرفة الآخر، وقدرة الآخر على السماع والفهم، والقراءة وتفكيك شيفرة مشتركة، ولا يمكن لأي مجتمع أن يتشكلَ من دون لغة مشتركة. تؤكد أسطورة بابل، ضمنياً، على استخدام اللغة كشرط للتعايش، بما أن اللغة هي وظيفة تنطوي على الوعي الذاتي ووعي الآخر أيضاً، وعلى إدراك وجود "أنا" تنقل المعلومات إلى "أنت" لكي تقول: "هذا هو أنا، وهكذا أراك، وهذه هي القواعد والمسلّمات التي تربطنا معاً في المكان والزمان". وعبر معرفة "أنت"، ربما يكون من الممكن في أحد الأيام أن نروي قصصاً تفسّر ما نعنيه بكلمة "ملاط" (mortar) وما نفهمه من كلمة "آجُرّ" (brick). لكن هذا الهدف النبيل، كما نعرف، محفوف بالصعوبات. فالفعل الأساسي "to be" يحمل معنيَين في اللغة الإنكليزية: يوجد (to exist)، ويكون في مكانٍ معين؛ أما في الإسبانية، فيفترق هذان المعنيان ويرتبطان بكلمتين مختلفتين. ولذلك، بمقدور هاملت Hamlet أن يطرحَ سؤالَه القاتل لأن الأميرَ الدنماركي كان يتكلّم الإنكليزية، أما سيغسموندو

Segismundo في *Life is a dream* [الحياة حلم] فلا يمكنه أن يفعل ذلك، مع أنه يشعر بالقلق الوجودي نفسه. إن لغتيهما مصنوعتان من أشياءَ مختلفة تماماً.

"الأيمارا" واحدة من أقلّ اللغات شهرةً في العالم؛ يستخدمها أقلّ من مليون شخص في تلك المنطقة من "الأندز" التي تغطي أجزاء من بوليفيا والبيرو وتشيلي. ولدى شعب "الأيمارا" فهمٌ فريدٌ للزمن؛ فبالنسبة إليهم، يوجد الماضي في المستقبل، أما المستقبل فيمتد في الماضي. الزمن، بالنسبة إليهم، هو حركة، ويتحدثون عنه بطريقتين. الأولى تنظر إلى الزمن بصفته شيئاً يعبر مثل "الحركة فوق الطبيعة"؛ أي كحركة الذات، أو الأنا. أما الثانية فتنظر إلى الزمن بصفته موضوعاً متحركاً، مثل "الأحداث المتحركة" أو مثل سلسلة من الأحداث. لا ينطوي هذا الفهمُ الثاني للزمن على وجود متكلم فردي؛ فبالنسبة إلى "الأيمارا"، توجد جميعُ الأحداث في خطٍّ لا متناهٍ تحتلّ مقدّمتَه الأحداثُ السابقة بينما تأتي الأحداثُ اللاحقة في الخلف. ويمكن لشخص يتكلم "الأيمارا" أن يتخيل نفسَه واقفاً في مقدمة الخطّ أو متحركاً على جانبيه. وينطوي هذا على فكرة الزمن المتشابك مع المكان، على غرار تفكير علماء الفيزياء الفلكية في الزمان–المكان كبُعدٍ موحّدٍ وكليّ.

تقدّم معظمُ اللغات ضميرَ المفرد المتكلم في حركة تنطلق من الماضي وتتوجّه نحو المستقبل، وتدير ظهرَها إلى الماضي. في

مسرحية *Macbeth* [ماكبث]، تأتي أمنية بانكوو Banquo "لو أن بمقدورك أن تتبصّرَ بذورَ الزمن/ وتعرفَ أي بذرة ستنمو وأيها ستموت" تعبيراً عن الاستحالة، لأنها تنطوي على مواجهة الماضي، وهي إيماءة تستدعي عقابَ الآلهة. وقد عانى أورفيوس وزوجة لوط من عواقب هذه الاستحالة الكلامية. بالنسبة إلى "الأيمارا"، يمتد الماضي أمامنا، أما المستقبل فهو خلفنا. فهم يتحدثون عن الأيام المستقبلية بصفتها "qhipa uru"، أي "الأيام في الخلف"، لأننا قادرون على رؤية الماضي فقط وما سبق أن حدث؛ ولكن لا يمكننا رؤية المستقبل الذي يتدفق بشكل أزلي من منبعٍ مجهول. يفهم "الأيمارا" أننا نستلقي في مجرى الزمن، على غرار مجرى نهر هيراقليطس Heraclitus الذي لم يقل من أين تتدفق مياهُه وإلى أين. حدَسَ ميغيل دي أونامونو Miguel Unamuno بمفهوم الزمن عند شعب "الأيمارا" النائي، الذي لم يكن يعرف بوجوده ربما، عندما كتب: "ليلاً يتدفق نهرُ الساعات/ من نبع الغدِ الأزليّ...".

٣٦. آدم

يُخبرنا علماءُ النفس أن الدماغ البشري يتوخّى السردَ في خضمّ الفوضى الكونية الظاهرة. ففي مواجهته لمجموعة من الأشياء والأحاسيس والأحداث الاعتباطية – كرسي، دفء، فتحُ بابٍ – يحاول الدماغُ ربطَ هذه الأشياء وإضفاء المعنى عليها من خلال روابطَ نحويةٍ تسرد قصة: "يدخل أحدٌ إلى الغرفة ويجلس بالقرب من النار". فبالنسبة إلى الدماغ البشري، على جميع الأشياء أن يترابطَ بعضُها مع بعض.

ولكن هناك العديد من الترتيبات المختلفة. فالمترجم يُمَوقع الأشياءَ التي يدركها في ترتيب لا يشبه ترتيبَ الناظر الأول. وهذا واضحٌ في مواقعنا الأثرية. فالكهوف القديمة، التي تحتوي على العظام والأدوات المكسورة والمدافن، تعرض مجموعاتٍ من الأشياء المتنافرة – كالمجوهرات، والفخاريات، والألعاب – التي رسمت صورة للميت في أعين النادبين القدامى. ففي فترة بعيدة من تاريخنا، كانت تُجمَع هذه الأشياء لهدفٍ معين يتمثل في الطموح،

أو الفضول، أو الشعور الجمالي، أو البحث الفكري، وربما شكّلت نقطة البداية للسرد التخييليّ الذي لم يتخلّق بعد. اليوم، تشكّل هذه الأشياء في ذهننا صورة للحياة الاجتماعية لأسلافنا، ربما تكون صحيحة أو لا. ولكن لا يهم. إذ ربما يكون الكونُ فوضوياً، ولكن يمكننا أن نتصوّر كل شيء فيه مرتباً بطريقة معينة. ومن ثم يصبح قابلاً للترجمة.

ربما يكون هذا هو قصد الربّ في **سفر التكوين** (الذي ربما كان "المترجم الأول") عندما خلق العالَمَ، تبعاً للتلموديين، على شكل خزانةٍ يحتفظ فيها بألعابه. وقد وهبَ الجنسَ البشري نوعاً من الترجمة، فبعدما خلق آدمَ من "تراب الأرض" ووضعه في حديقة شرق "جنة عدن"، جلب له جميعَ المخلوقات التي خلقها وطلب منه أن يترجمَها إلى كلمات؛ فكان كل اسم يعطيه آدمُ لأي مخلوق حيّ "يصير بالتالي اسمه". وعلى مدى قرونٍ، أعملَ الدارسون تفكيرَهم في هذا التبادل الغريب. هل كان آدم في مكانٍ يتمتع فيه كل شيء من تلك الأشياء المجموعة باسمٍ سريّ، وهل كان مكلفاً بترجمة تلك الأسماء المجهولة للمخلوقات التي رآها؟ أم هل كانت في ذهن الله لغة معينة تستمد منها الحيواناتُ والطيورُ أسماءَها التي يجب على آدمَ أن يعرفَها ويترجمَها إلى اللغة المعروفة في "جنة عدن"؟

على أية حال، من المؤكد أن أولادَ آدمَ قد ورثوا شغفَ الترجمة ذاك وأصبحوا مخلوقاتٍ موَسوسين يتحسسون من أية لغة غريبة عنهم.

إن تجارب العالم الذي نعيش فيه تأتينا من دون أي نظام واضح، ومن دون أي سببٍ مفهوم، بنوع من السخاء الأعمى والخَلِيّ. ومع ذلك فإننا نؤمن بالقانون والنظام، على الرغم من الشواهد الكثيرة التي تدلّل على العكس من ذلك. نضع كل شيء في ملفّات، وفي حجيرات، وفي أقسام منفصلة؛ نوزّع، ونصنّف، ونسمّي. نعرف أن هذا الشيء الذي نسمّيه الكون ليس له بداية ذات معنى ولا نهاية مفهومة، ولا هدف واضح، ولا طريقة معينة في سلوكه الجنوني. لكننا نصرّ: لا بد أن يكون له معنى ما؛ لا بد أن يدلّلَ على شيء ما. ولذلك ترانا نسمّي الأشياءَ باللغات التي نتكلّمها لكي نُضفي عليها بعضاً من التماسك والمعنى.

لن نقبلَ الغموضَ المتأصل في أي شيءٍ يجذب اهتمامَنا ويقول، على غرار ذلك "الصوت" في "الدّغل المتوهج": "أنا الذي هو أنا". "حسناً"، نضيف قائلين، "لكنك دغلٌ بريّ أيضاً؛ برقوقٌ شائك"، ونحدّد له مكانَه على الرف.

مكتبة
t.me/soramnqraa

٣٧. أسطورة

تأتي لحظة في تاريخ الخيال تكتسب فيها أشباحٌ معينة من العالم الذي نسمّيه حقيقياً حضوراً شبهَ ماديّ في العالم الذي نسمّيه خيالياً. إذ تتم ترجمتها بصمت من شخصية في كتابٍ تاريخي إلى حضورٍ حقيقي في عالم الحكايات الرمزية، حضورٍ راسخٍ على غرار "مملكة بريستر جون" أو "مدينة إلدورادو". يمكن لمعركة، أو سفر، أو حكومة عادلة أو ظالمة أن تترجمَ البطلَ التاريخي إلى مادة أسطورية، وبعد السرد المتكرر يمكن لجنديّ شجاع، أو بحّارٍ مقدام، أو ملكٍ قوي أن يفقدَ اسمَه الأصلي ويصبحَ أورلاندو، أو سندباد، أو جلجامش. فنحن مبدعون دائماً، ونصنع من الحبّة قبّة؛ أو 'نصنع من النملة فيلاً'.

مع انتهاء أريوستو Ariosto من نسج قصيدته التي يضاهي طرازُها المعقّدُ جنونَ بطله، أصبحت أسماء مثل تريستانو Tristano، ولانسيلوتو Lancilloto، وآرتو Artù ملكية عامة. اختار الصقليّون شارلمان Charlemagne لحكاياتهم المرويّة مراراً وتكراراً، مما أضفى

خلوداً هزلياً على المدافع القديم عن المسيحية؛ أما بقية أوروبا فقد نسجت حول آرثر Arthur وفرسانه روابطَ عائلية لا متناهية عملت على ربط محاربٍ أحمقَ بالمسيح و"الكأس المقدسة" وبجيش كاملٍ من حكايات الفروسية الرومانسية. بشيء من المنطق الشعري، وجد أريوستو مسألة الأمانة التاريخية خالية من المنطق.

مع أن الخداعَ شائعٌ
ويولّد أفكاراً مزيّفة في العقل المشوّش،
فهو موجودٌ بوفرة في الأشياء،
ويتسم بفضائلَ عظيمة من النوع الجليّ.

كان بمقدور أوغسطس Augustus وباباوات عصر النهضة أن يتبجحوا بترجمتهم إلى هويتهم الحالية عبر روابط الدم التي تجمعهم مع إينياس Aeneas وڤينوس Venus نفسها، مبرّرين بذلك مزاعمَ الإمبراطورية الرومانية. فمن أي أصلٍ يمكن لمجتمعاتنا أن تزعم ترجمتها إلى ما هي عليه اليوم؟ هل بمقدور بريطانيا الخارجة من الاتحاد الأوروبي أن تزعم أنها مرآةٌ لآرثر وفرسانه في وجه تنانين القارة الأوروبية؟ وهل تمثل فرنسا صدىً لعناد جان دارك Jeanne d'Arc أم لعناد جان ڤالجان Jean Valjean؟ وهل إسبانيا نسخة عن أخلاقيات إل سيد El Cid أم أخلاقيات سانشو بانزا Sancho Panza؟ وهل سويسرا صورة عن وليام تيل William Tell أم عن هايدي Heidi؟

ومن المنظار السياسي، هل إيطاليا اليوم ترجمةٌ لمأزق غاريبالدي Garibaldi أم لورطة بينوكيو؟

٣٨. موت

يتشكلُ في عملية تخليق النصِّ أملُ الانبعاث. فهذه العودة إلى الحياة عملية لا متناهية؛ فقارئٌ بعد قارئ يفتحون الكتابَ على الصفحة الأولى، وتصبح جميع هذه اليقظاتُ المتعاقبة جزءاً من النص نفسه. نحن لا نقرأ النصَّ الأصلي أبداً، بل نقرأ التاريخَ المتراكمَ لقراءاته المتكرّرة.

لكن على النصّ أن يموت أولاً.

يروي جان-بول سارتر Jean-Paul Sartre كيف أدرك، في سنّ الخامسة، أن "الموت" يراقبه وأنفه يلامس زجاجَ النافذة. وبعد ذلك، كان على موعدٍ مع "الموت" كلّ ليلة في سريره. كان طقساً شعر أنّ عليه أداءه. كان عليه أن ينامَ على جنبه الأيسر، ووجهه إلى الحائط، وينتظر ظهورَ "الموت" وهو يرتعد من الخوف. وعندما يظهر، كان يأخذ شكلَ هيكلٍ عظمي يحمل منجلاً. وبعد أن يراه فقط، كان سارتر يأذن لنفسه أن يتدير وينامَ على جنبه الأيمن. وبعدها

يختفي "الموت" ويتمكّن من النوم.

هذا طقسٌ على كل مترجم أن يؤدّيه أيضاً. اسمح لـ"الموت" أن يظهرَ في النص، وللأحرف أنْ تتجمّد، ولآخر نفسٍ أن يخرج. ومن ثم، وبعد أن يشهدَ وحده على حضور "الموت"، يحصل المترجمُ على الإذن ليقلبَ الصفحة الأخيرة ويبدأ من الصفحة الأولى.

٣٩. نُسَخ

عندما يدرك القرّاء أن النصوص التي يقرؤونها مترجمة فإنهم يتعاملون معها كأنها مجرد نسخ ملفّقة ومزيّفة تتظاهر أنها نصوصٌ أصلية. ويتعلق هذا، بشكلٍ أساسي، بعلاقتنا مع الأعمال الفنية. إن نظرتنا تفتقد دوماً إلى الكمال. فعندما نعلم أن اللوحة التي ننظر إليها هي لڤرمير Vermeer فإننا نتفاعل معها بطريقة معينة؛ وعندما نعرف أن اللوحة نفسها هي نسخة، نتفاعل معها بطريقة مختلفة. لم يتغيّر أيُّ شيء في اللوحة، لكن ما يتغير هو ظروفنا أو معرفتنا بظروف اللوحة نفسها.

ما الذي تكشفه ردّة الفعل هذه عن رؤيتنا الجمالية؟ كيف يمكن لتغييرٍ ما في المعلومات الظرفية التي نملكها عن عملٍ ما أن يغيّرَ رؤيتنا للعمل نفسه الذي لا يعتمد، من الناحية المادية، على معرفتنا بهذه المعلومات أو جهلنا بها؟ إذ لا يعود اللون، أو الشكل، أو التناسب، أو التنفيذ المكوّنات الوحيدة التي تشكل رؤيتَنا؛ أو، في حالة نصٍ ما، اختيار كلمات معينة، وترتيبها، وموسيقاها، والطريقة

التي يلتزم بها بقواعد اللغة أو يزيح عنها، والتزامها بالأسس النحوية أو خروجه عنها. في تلك الحالة، إن قمنا باستبدال الكلمات، وترتيبها، وموسيقاها، وقواعدها، وأسسها النحوية في النص، سوف يكون تقييمُه مشروعاً من خلال معلومات ظرفية جديدة، ليس من خلال مقارنته بالنص الأصلي بل من خلال تلك العناصر الجديدة، بصفته نصاً لا يتخلّق كنوعٍ من التقليد أو الانتحال بل كشيء جديد يشكّل عملاً فنياً بحد ذاته. إن هذه القراءات ليست مستحيلة. فقد عمل آرنو شميت Arno Schmidt، مثلاً، على تحويل روايات بولوار ليتن Bulwer Lytton المُرهِقة، التي كُتبت في القرن التاسع عشر، إلى نصوصٍ سلسةٍ حديثة من خلال ترجماته لها؛ كما حوّل إدواردو دي فيليبو Edwardo De Filippo مسرحية شكسبير *The Tempest* [**العاصفة**] إلى دراما نابوليّة شبِقة. لماذا يجوز لدانييل ديفو Daniel Defoe أن يحوّلَ وقائعَ ألكساندر سيلكيرك Alexander Selkirk الباهتة التي توثق محنَه ومآسيه إلى **روبنسون كروزو** ولا يحق لمارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar أن تحوّلَ مقتطفاتٍ من أغاني الزنوج الروحية في الجنوب الأميركي إلى نصٍّ لها؟

لكن هذه العملية لا تأتي بثمارٍ طيّبة في بعض الأحيان. ففي نقده الذي وجّهه في القرن الثاني قبل الميلاد لزميله بلاتس Plautus الذي عاش في القرن السابق، يقول تيرنس Terence إن بلاتس "الذي يترجم بشكل جيد ويكتب بشكل رديء، قد صنع من المسرحيات الكوميدية اليونانية الجيدة كوميديا لاتينية رديئة". يميز تيرنس بين

الترجمة والكتابة لكنه يفترض، في الوقت نفسه، لو أن بلاتس "يجيد الكتابة" لكانت مسرحياته الكوميدية المترجمة قد تحوّلت إلى أعمالٍ "جيدة" في كلا الحقلين الأدبيّين.

هنا، لا تعود فكرةُ الترجمة بصفتها انتحالاً شيئاً مُجازاً.

٤٠. نمط بَدئيّ

اتهم أفلاطون جميعَ الأعمال الفنية بالكذب لأنها ليست أعمالاً أصلية – أصلية بمعنى أنها تنسخ، بدورها، أنماطاً بَدئية (archetypes) مثالية – وابتكر حكاية الكهف لتوصيف عالمنا الذي لا يتعدّى فيه ما نسمّيه الواقعَ كونَه جيشاً من الظلال المنعكسة على جدار. في تلك الحالة تكون الترجمة ظلاً لظلٍّ أو، بالمفاهيم الأفلاطونية، ظلاً لظلٍّ ظلٍّ، بما أن الترجمة (تبعاً للمنطق الأفلاطوني) تنسخ النسخة الأدبية للنمط البدئي الذي يتمثل في العالم الذي نعيش فيه.

في ملحقٍ لمجموعته الشعرية التي تحمل عنوان *Divan of East and West* [**ديوان الشرق والغرب**] يشير غوته إلى ثلاثة أنماطٍ من الترجمة: أولاً، الترجمة التي تعرّف القارئَ بالثقافة الأجنبية، وخاصة عبر نسخٍ حرفية مثل إنجيل لوثر؛ ثانياً، الترجمة التي تسعى إلى إيجاد المكافئات في لغة المترجم وتحاول، في بعض الأحيان، ابتكارَ مفاهيمَ ومصطلحاتٍ تحلّ محلّ المفاهيم والمصطلحات الأصلية "وتنمو في الأرض الجديدة"، كما يقول غوته، وتأتي بثمارٍ أجنبية؛ وثالثاً، الترجمة

التي لا تتوخى الدقة أو الانزياح، ولا تكون حَرفية ولا مُسرفة، بل تسعى إلى التحلّي بالخاصية الوجودية نفسها – إن صح التعبير – التي يتمتع بها النصُّ الأصلي، ولا تهدف إلى استبدال النص الأصلي بل إلى اكتناز القيمة نفسها أو الوزن (gelten) نفسه. من الغريب أن يقول غوته، الذي يتهم المترجمَ بالتزييف، بإمكانية تحوّل الترجمة – التي لا تعود نسخة جيدة أو سيئة عن نصٍ جيد أو سيئ – إلى عملٍ فني يتمتّع بالمزايا الجمالية والأدبية التي يتميز بها النص الأصلي.

يصحّح بيار مينار Pierre Minard غوته حين يقول بعجز النص الجديد، حتى في حال تماثله مع النص الأصلي، على اكتساب مزايا مماثلة. إذ إنّ معرفتنا، نحن القرّاء، لظروف النصين تعني أننا لسنا قادرين على قراءة الترجمة بطريقة محايدة وبريئة. فحالما نعرف أن النص مترجمٌ، فإن أحكامَنا تستدعي معاييرَ جديدة ونادراً ما نُضفي على المترجم تلك الخصائص التي نعزوها للمؤلف. فأصالة الحبكة، وحيوية الشخصيات، والعمق الفكري هي مزايا نعزوها إلى (أو نُنكرها على) المؤلّف؛ أما السلاسة، والدقة، والوضوح فهي مزايا ننكرها على (أو نعزوها إلى) المترجم. إن الإمكانيةَ التي يراها غوته في تطابق الخصائص الجمالية والأدبية في النسخة الأصلية والترجمة مستحيلةٌ لأن الخصائص الأساسية التي تهمّنا في النص الأول تختلف عن تلك التي تهمنا في النص الثاني.

القارئ نزَويٌّ دوماً.

٤١. سلسلة

ارتأى بورخيس اعتبارَ الترجمة مسوّدةً أخرى للنص الأصلي مكتوبة بلغة أخرى. فالترجمة، في هذه الحالة، هي ببساطة حلقة أخرى في السلسلة الإبداعية لا تفوق أو تقل في جودتها عن أية مسوّدة أخرى، بل تختلف عنها. كما أن فكرة التعاقب ستختفي أيضاً؛ إذ إن النص الجديد سيكون نوعاً من تبديل اللباس بالنسبة إلى النص الأصلي الذي يتأتى من المراجعات المتكررة والتغيرات التي تطرأ على المعاني. وسوف يمكننا هذا الافتراض من مزاوجة جميع الفنون وربط الكتابة بالتصوير اللوني، والتصوير اللوني بالموسيقا، والموسيقا بالدراما. وسوف يكون تأويلُ ستيفن سوندهايم Stephen Sondheim للوحة سيورات Seurat، "La Grande Jatte" [القصعة الكبيرة]، و"West Side Story" [قصة وِست ساید] لليونارد بيرنشتاين Leonard Bernstein بصفتها قراءةً لمسرحية *Romeo and Juliet* [**روميو وجولييت**]، وملخّص بيكيت Beckett الساخر لـ**كوميديا** دانتي، وتعليقات موسورجسكي Mussorgsky على لوحات فيكتور غارتمان Victor Gartman، وزخرفات دوريه Doré لأريوستو، وترجمات ميريان مور Marianne

Moore للا فونتان La Fontaine، ونسخة توماس مان Thomas Mann السردية التخييلية لموسيقا غوستاف شوينبيرغ Gustav Schoenberg، أمثلةً على هذا التعريف الموسّع لفعل الترجمة.

اقترح أدولفو بووي كاسارِس Adolfo Bioy Casares سلسلةً لا متناهية من الأعمال الفنية وتفسيراتها، بدءاً من قصيدة واحدة للشاعر الإسباني الذي عاش في القرن الخامس عشر، خورخيه مانريكي Jorge Manrique، واقترح نصبَ تمثالٍ لمترجم قصيدة مانريكي "Couplets on the Death of His Father" [ثنائيات شعرية حول رحيل أبيه]. إن كل عملٍ فني ينمو من خلال طبقات القراءة اللامتناهية، وكل قارئٍ يسعى إلى نزع هذه الطبقات للوصول إلى العمل بطريقته الخاصة في محاولة لاستلهام "قيمة" العمل. وفي تلك القراءة الأخيرة نكون لوحدنا.

٤٢. بورتريه

التصوير الضوئي هو فنُّ التعريف. فسواء كان المصوّرُ الفوتوغرافي موضوعياً أم نزَوياً، عادلاً أم ظالماً، حيادياً أم متحيزاً، خبيراً أم هاوياً، فإن عينَ الكاميرا تحدد وجودَ واقع معين "يصبح" بعدها بالنسبة إلى الناظر ذلك الواقع، كما "تصبح" تواريخُنا ذلك الشيء الذي نسمّيه بالتاريخ. ولا يمكن لأي قدرٍ من التشكيك أن يقوّضَ القناعة التي تولّدها الصورة الفوتوغرافية. يعرف العقلُ أن هناك طرقاً أخرى للرؤية، وأوجهاً أخرى لذلك الواقع، ومواقفَ ووضعياتٍ أخرى. لكن العقل يؤمن: "إن كانت الكاميرا قد رأته، فلا بد أن يكون صحيحاً". فالصورة الفوتوغرافية تبدو حاسمة ونهائية دوماً.

هذه، بالتأكيد، هي الحالة عندما يتعلق الأمر بالترجمة. نفترض أن النص الأصلي هو الحقيقة، وأن الترجمة (الصورة الفوتوغرافية) هي الشاهد على تلك الحقيقة. نعتقد، نحن البشرَ، أننا نمتلك وجهاً واحداً فريداً، لكنّ التصويرَ الضوئي يدحض اعتقادَنا هذا. فالأوجه الفريدة الكثيرة التي تلتقطها الكاميرا خلال فترات حياتنا المتباينة،

من الطفولة وصولاً إلى الوجه الأخير الذي لن نراه أبداً، تخلق وجهاً متعدداً دائمَ التغيّر لا يمكننا تحديد ملامحه بشكل نهائي بصفته وجهَنا الفريد. إذ كيف يمكن لجميع تلك الملامح المختلفة، وتدرّجات الجلد اللونية، والتعابير والإيماءات أن تكونَ ذلك الشخص المفردَ الذي نسمّيه "أنا"؟ لم يُصب رامبو Rimbaud في رأي كما أصاب في كلامه على البورتريه. "الأنا" المصوَّرَة هي آخَرُ دوماً؛ وكذلك "الأنا" المترجمَة.

ولكن ليس أي آخَر. فقبالة القارئ الذي يمسك بكتابٍ معين، هناك عدسة المصوّر الفوتوغرافي (وقلمُ المترجم) التي تراقب وتختار. ربما يكون الجالسُ هو الشخص نفسه، مرة بعد أخرى، يغيّر موقعَه ومواقفَه تبعاً لأمزجته وظروفه، وربما يكون الكتابُ مختلفاً دوماً، لكنّ عينَ المترجم (أو الكاميرا) تلتقط لحظة معينة، أو لغة محددة، أو "أنا" واحدة مختارة من ذلك الموضوع الجمعيّ. وربما، والفضل في هذا يعود إلى فطنة المترجم ومهارته، عندما نرى كتابَنا مترجماً بالأسود والأبيض، فإننا نتقبّل النصَّ ونتعرّف عليه بصفته نصَّنا. ولكنْ خلف كلّ بورتريه مختارٍ أو رسمي، هناك حشودٌ من الآخرين الذين يطلبون من المشاهد أن "اخترْني أنا! لا تنسَني! فأنا موجودٌ أيضاً! أنا أيضاً أنا!".

البورتريهات مرايا، والمرايا – كما نعرف – تكذب. والترجماتُ هي (أو يمكن أن تكونَ) مرايا تعكس ما نتمنى أو نخشى انعكاسَه،

وقد كانت عبر العصور – في الحكايات الخرافية والأساطير والحكايات الأخلاقية – مصدرَ الأمنيات السريّة، والأخطاء المخفية، والرؤى المستقبلية، والتجليات المذهلة حول أنفسنا. يعمد اليهودُ إلى تغطية المرايا أثناء فترات الحداد كيلا تشتتهم صورُهم المنعكسة في ساعة الحزن. وطالما رأى المسيحيون في المرايا رمزاً لخيلائنا الآثم، كما أن الأيقونات القروسطية ملأى بالشياطين الذين يحملون المرايا لكي يرى الجمالُ أنّ خلف الوردة دودةً لا تموت. أمّا في الإسلام، فإن المرايا هي رموزٌ لمعرفة الذات، وتحت اسم "مرايا هندية" يعزو الفولكلور الشعبي الإسلامي للزجاج العاكس قوىً ظلامية وخطرة لقدرته على الكشف عن تفاصيل الروح الداخلية. لكنّ الفيلسوف العظيم أبا حامد الغزالي عكسَ الصورة، إذ رأى في أرواحنا مرايا مغبرة لم يعد بمقدورها أن تعكسَ بهاءَ الخالق، إلا (كما قال القديس بولس) "في زجاجٍ داكن". والأمر نفسه ينطبق على الترجمة.

إلى أي حدٍّ يمكن لترجمةٍ ما أن تغيّرَ البورتريه الأصلي؟

أثناء عمله مع بووي كاساريس على *The Book of Heaven and Hell* [كتاب النعيم والجحيم]، وقع بورخيس على نصٍّ قصير في كتاب توماس ب. هيوز Thomas P. Hughes، *A Dictionary of Islam* [معجم الإسلام] (١٨٨٦)، حول أعرابيٍّ يلتقي بالنبيّ ويسأله إن كانت هناك أحصنة في الجنة لأنه مغرمٌ بالأحصنة. يجيب النبيّ بوجود أحصنة في

الجنة لها أجنحة وتأخذ راكبَها أينما يرغب. ينتهي نصُّ هيوز هنا. قام بورخيس وبووي بترجمة هذا النص ثم ابتكرا الخاتمة: "قال الرجل: لكنّ الأحصنة التي أحبها لا تملك أجنحة".

٤٣. ظلّ

تنتهي مغامراتُ بطل شاميسو Chamisso، بيتر شليمل Peter Schlemihl، بشكل مفاجئ في منتصف الكتاب بعد البداية المثيرة حيث يكتشف سببَ مشاكله كلها؛ فبعد مبادلة ظلّه بجرابٍ تخرج منه القطع الذهبية بشكل دائم، يعاني – نتيجة فقدانه لظلّه – من خوف وازدراء الآخرين وتهجره المرأة التي يحبّها إلى خادمٍ يحمل اسماً ملائماً، Rascal (وغد)، ويقول له: "لا أتوقع شيئاً من رجلٍ بلا ظلّ". في النهاية يرفض بيتر شليمل التخلّي عن روحه مقابل استرجاع ظلّه.

الترجمة هي ظلُّ النص الأصلي. يقول كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung في كتابه *Aion* [**التنقيب في أغوار النفس**]: "لا يمكن لأحدٍ أن يَعي الظلَّ من دون عواقبَ أخلاقيةٍ جسيمة". يمكن لشاميسو أن يجيبَ بكلمات الرجل العجوز الأولى لبيتر شليمل: "كنت أنظر بإعجاب شديد إلى ذلك الظلّ الجميل الذي تُلقيه في الشمس بنوعٍ من الخزي النبيل، إن صحّ التعبير، ودون أن تلحظ ذلك".

تبعاً لشاميسو، الظلُّ شيءٌ تمكن مقايضته بالذهب، كما في صفقة الشيطان الأولى، أو بروح المرء، كما في الصفقة الثانية المرفوضة. ويبقى في ذهن القارئ الانطباعُ بأن الظلَّ هو نقيض ومكافِئ الذهب ونقيض ومكافِئ الروح معاً. فالترجمة إذاً (على غرار الظلّ) هي خاصية بشرية تقبع بين غرائزنا الأولية ومواهبنا السامية.

ربما تكون الترجمة الجيدة معجزةً تُعيد ظلَّها إلى النص الأصلي. يقول تورغنيف Turgenev: "لا يصلّي الإنسانُ إلا لتحقيق المعجزات. فكلُّ صلاةٍ تتلخص فيما يلي: إلهي، فليكن حاصلُ اثنين واثنين غير أربعة".

٤٤. حشمة

أشاد عزرا باوند بترجمة آرثر غولدينغ Arthur Golding لكتاب أوفيد **التحولات** بصفتها واحدة من أكثر الأعمال الشعرية إتقاناً في الأدب الإنكليزي، ويمكن إدراج ترجمة كورتازار Cortázar لقصص بو Poe في نسخة الأعمال المجموعة لكورتازار وتوصيفها بالطريقة نفسها. إن غولدينغ وكورتازار لا يترجمان فقط (بالمعنى القروسطي لكلمة "translation" المذكور آنفاً)، بل يترجمان (بمعنى "revelation" – "الكشف" – كما قدّمه القديس جيروم St. Jerome؛ أي فعل تعريف القارئ بالكلمات في لغة أخرى من دون التضحية بغموضها). وهذا هو السبب الذي يدفع القديس جيروم لرفض النسخة اليونانية التي أنجزها أكويلا السينوبي Aquila of Sinope، "المترجم الدقيق الذي لم يكتفِ بترجمة الكلمات فقط"، يقول جيروم، "بل ترجم أصولها وتواريخها أيضاً". إذ لا يرى جيروم فقط أن الكلية التكاملية للنص غير قابلة للترجمة، بل يعتقد أيضاً بضرورة عدم ترجمتها. فالترجماتُ العادية فقط هي التي تسعى إلى تعرية النص كله بعباراته، وكلماته، وفواصله، وأخطائه المطبعية؛

أما الترجمات الجيّدة فلا تفعل ذلك أبداً.

تميل الروائعُ الأدبية إلى الغموض، فلا تعمل على تفسير كل شيء أو توصيف غرضها، والسبب الذي يدفعنا إلى قراءتها مرّةً بعد أخرى هو تلك الأشياء الجديدة التي تتكشف عنها في كلّ قراءة. وعلى الترجمات الجيدة أن تُبقي على مناطق الظّلال هذه. صحيحٌ أن المترجمَ الجيّد يعرف عن العمل الذي يترجمه أكثر مما يعرفه المؤلّف نفسُه، لكنّ مهمتَه لا تتعيّن في تعريض تلك المكامن الغامضة للضوء بل في التعاطي معها بصفتها أسراراً، وذلك من خلال نقل ما يبدو أنها تريد قوله إلى كلماتٍ أخرى مع المحافظة على الصمت الذي تنطوي عليه.

ربما يكون هذا هو الفرق الرئيس بين الترجمات الجيدة والسيئة؛ فالترجمات السيّئة تكشف عن كل شيء فتبدو، لذلك، منحولة وزائفة، أمّا الترجمات الجيّدة فتميل إلى الاحتشام وتعتمد على حدس القارئ الإبداعي وقدرته على القراءة بين السطور.

القارئ يجلس على وجهَي الصفحة.

مكتبة
t.me/soramnqraa

«يعرف مانغويل قيمة الكتب وفنّ قراءتها...
والنتيجة حتماً ممتعة»

The Times

الترجمة، كما يرى مانغويل، هي الشكل الأسمى للقراءة.

وسط الجدل الدائم حول العلاقة بين التّرجمة والإبداع، يخوض هذا الكتاب في عمق الترجمة تحليلاً وتفسيراً، مخلّصاً المترجم من الصفة التي لازمته كمجرّد ناقلٍ للنص.

يضيء مانغويل على التّرجمة بوصفها فنّاً وولادةً جديدة وعملاً سياسيّاً وهجرة... ويحتفي بالمترجِمين «اللّصوص» الذين يستولون على ما ليس لهم ويزرعونه في تربة لغتهم الخاصة.

كتابٌ لكلّ من يغريه عالم التّرجمة السّاحر حيث تتنقّل روح النصّ من جسدٍ إلى آخر.

ألبرتو مانغويل مؤلّف موسوعيّ مشهود له عالمياً ومترجم وروائي أرجنتيني. حاز جوائزَ عدّة وتتصدّر كتبه قائمة الأكثر مبيعاً. يشغل منذ عام 2020 منصب مدير مركز البحوث حول تاريخ القراءة Espaço Atlântida في البرتغال. من إصداراته عن دار الساقي: 'تاريخ القراءة'، 'حياة متخيَّلة'، 'الفضول'، 'شخصيات مذهلة من عالم الأدب'.

telegram @soramnqraa

ISBN 978-614-03-2330-8

9 786140 323308

DAR AL SAQI دار الساقي

www.daralsaqi.com