قبلة من وراء زجاج شفاف

فؤاد المرعي

١ ـ الترجمة الأدبية عمل إبداعي

ينجم الفرق بين الترجمة الأدبية والترجمة العلمية عن سببيْن أساسيين: الأول هو الاختلاف بين النصوص الأدبية والنصوص العلمية. والثاني هو الاختلاف بين طبيعةِ عملِ مترجمِ النصوص الأدبيةِ وغاياته، وطبيعةِ عملِ مترجمِ النصوصِ العلمية وغاياته.

ففي حين يسعى مترجمُ النصوص الأدبية إلى هدف جماليّ من خلال أشكالٍ متجددةٍ للتعبير، يسعى مترجمُ النص العلميّ إلى الموضوعية والتزام الدقةِ والأمانةِ، مع مراعاة ترتيب عناصر النصّ بالطريقة التي رُتِّبتْ بها في الأصل حتى لو تنافى ذلك مع جمال الأسلوب ومنطق اللغة التي يترجم إليها. ومن الواضح أنّ هذا السعي يقيِّد إلى حدٍ كبيرٍ حريةَ المترجم في التعامل مع النصّ، ويطمس كلَّ ما يدلّ على شخصيته. غير أنّ التزام الدقة والأمانة شرطٌ من شروط الترجمة العلمية. ويكفي للتدليل على ذلك أن نشير إلى الآثار التي قد تترتب على الترجمة الخاطئة لطريقةِ تركيبِ دواءٍ ما، أو طريقةِ تشغيلِ جهازٍ كهربائيٍّ ما.

أما مترجمُ النصّ الأدبيّ فيتمتّع بقدرٍ كبير من الحرية في التعامل مع النصّ الذي يترجمه. وهو، وإنْ كان يراعي الدقةَ في الترجمة، يستطيع التصرف في النص بطريقةٍ ما، فيحذف شيئاً هنا ويضيف شيئاً هناك، بل إنّه يستطيع إعادةَ كتابةِ النصّ في صياغةٍ جديدةٍ دون أن تترتب على ذلك أيةُ آثارٍ سلبيةٍ من الناحية العملية.

إنّ مترجم النصوص العلمية المطالبَ بالدقة والأمانة في الترجمة في حاجة إلى أن يكتسب يومياً كمّاً هائلاً من المصطلحات، وإلى إيجاد مقابلٍ لها في اللغة التي يترجم إليها، بل إلى خلق ما يقابلها أحياناً. ومع ذلك فإنّ مترجم النصوص الأدبية يستطيع أن يحسد مترجمَ النصوص العلمية، لأنّ هذا الأخير لا يواجه غير مصاعب تتعلق بمفردات اللغة، في حين أنّ الأول يحتاج إلى معرفة اللغة التي يترجم إليها معرفةً عميقة، وهو يحتاج أيضاً إلى خيالٍ خصبٍ يمكّنه من تصور نتائج الترجمة؛ فالنص الأدبيّ ليس نصاً موضوعياً صرفاً بل هو نتاجُ وحدةِ الذاتيّ والموضوعيّ المجسَّدة بحسب قوانين الجمال. أضفْ إلى ذلك أنّ النص الأدبيّ كثيراً ما يكون مكتوباً بلغة معقّدة بعيدةٍ عن المستوى العاديّ للغة وأشكال الصياغة المألوفة؛ وهذا يتطلب من المترجم كفاءة عالية، وحساً فنياً أصيلاً، ومعايشةً للعمل الذي يترجمه وانسجاماً مع ما فيه، لكي يتمكن من نقل الأصوات والكلمات والجمل والصور وكلِّ ما في النص الأصليّ من عناصر جمالية بأكبر قدرٍ ممكن من الأمانة.

إنّ ترجمة النص الأدبيّ مدعوّةٌ إلى أن تكون أمينةً للنص الأصليّ، أي أن تكون نصاً يشبهه بقدر الإمكان، بحيث يتوهم قارئُ هذه الترجمة أنه أمام النص الأصليّ لا أمام ترجمته. ولا أودّ أن يُفهم من كلامي أني أطالب بترجمةٍ كاملةٍ ونهائيةٍ للنص الأدبيّ؛ فمثل هذه الترجمة، المطلوبة نظرياً، مستحيلةٌ من الناحية العملية. وهذا ما يتيح إمكانيةَ ترجمةِ نصٍ واحدٍ إلى اللغة نفسها مراتٍ كثيرة. إنّ استحالة الترجمة المكافئة تماماً لا تنفي إمكانيةَ الترجمة، بل تجعل تعددَ ترجمات النصّ الواحد أمراً ممكناً. لقد كانت الترجمة الحرفية، وتظلّ، هدفاً مغرياً تعزّز هجمات النقّاد والمنظّرين على التصرف في الترجمة. ولكنْ لا بد من الإقرار صراحةً بأنّ ترجمةً رفيعةَ المستوى فنياً ولا تنطبق تماماً على النص الأصليّ هي خيرٌ من ترجمةٍ حرفيةٍ رديئةٍ من الناحية الفنية؛ فالحرفية لا تُنتج إلا نصاً مثيراً للضجر.

إنّ الترجمة الأدبية لا تكون ممكنةً بسبب مكافأة النصّ المترجَم للنصّ الأصليّ فحسب، بل بسبب **عدم** التكافؤ بين النصّ المترجَم والنصّ الأصليّ أيضاً. فلو كان النصُّ المترجَم تكراراً للنصّ الأصليّ لأضحت الترجمةُ غيرَ ذات معنى، بل لأصبحتْ مستحيلة. إنّ الترجمة الأدبية إعادةُ خلقٍ للأصل باللغة التي يُنقل إليها. إنها خلقٌ لوحدةٍ جديدةٍ بين المحتوى والشكل على أساس لغة النص المترجَم. وأما جودة الترجمة فلا تقاس بالتزامها بالأصل وحده، بل بالتزام النصّ المترجَم بقوانين اللغة التي كُتِب بها وبروحها أيضاً.

من الطبيعيّ ألاّ يكون المترجمُ شريكَ الكاتب في إبداع النصّ. ولكنّ المترجِم هو كاتبُ النص باللغة التي يتمّ النقلُ

إليها. ولذا فإنك، إذا كنتَ تترجم من الفرنسية إلى العربية، لا يكفي أن تعرف الفرنسية، بل لا بد أن تكون كاتباً مبدِعاً باللغة العربية أيضاً.

إنّ الكل يفكّرون، ولكن مَنْ يجدِ الكلماتِ ليعبّر بها عن الأفكار هو مَنْ يسمّى مفكّراً. وقياساً على ذلك لا يكون مترجماً إلا الذي يجدُ في لغة الترجمة الكلماتِ المعَبِّرةَ عن المعنى الحقيقيّ للنصّ الأصليّ[1].

الترجمة الرفيعة المستوى وإنْ كانت لا تنطبق على النصّ الأصلي خيرٌ من ترجمة حرفية رديئة فنياً

من البدهيّ أنّ الكلمة ذات المعنى القريب ليست الكلمة المعبِّرة عن المعنى نفسه. ومن البدهيّ أيضاً أنّ الكلمات التي تصنِّفها المعاجمُ بمعنى واحدٍ تبدو عند استخدامها في النص المترجَم ذوات معانٍ مختلفة. لذا لا تكون الترجمةُ صادقةً إلا إذا اختارت من بين المترادفات العديدة في لغتها الكلمةَ الصادقةَ الوحيدةَ المعبِّرةَ عن المعنى.

ويتوقف نجاحُ المترجم في انتقاء الكلمات المناسبة على درجة فهمه للنصّ الأصليّ، إذ يجب عليه أن يفهمه فهماً شاملاً يفوق فهمَ القارئ العاديّ له، بل يفوق فهمَ دارسه. كما يتوقف نجاحُه أيضاً على موهبته الفردية التي تُعِينه على الإحساس العميق باللقطات الخفية (غير المرئية) في النصّ الأصليّ، وتُلْهِمُه السبيلَ إلى نقلها إلى النصّ المترجَم. وهذا هو سرُّ حضورِ المترجِم دائماً في ترجماته. فمهما حاول المترجمُ أن يجعلَ النصّ المترجَم شبيهاً بالزجاج الشفّاف، فلا بد لذلك النصّ من أن يتحوّل في بعض اللحظات إلى ما يشبه المرآةَ، فتنعكس فيه سماتُ المترجِم الذاتية. وكما يُسبغ الفنان المبدِع ذاتَه، بقصدٍ أو من دون قصد، على الظواهر التي يجسِّدها فيجعلها شبيهةً به على نحوٍ ما، يُسبغ المترجِمُ الموهوبُ ذاتَه على ما يترجِم من نصوص. لذا فإنّ «علم الترجمة» يَسْتبعد عند الحديث عن الترجمة الأدبية القواعدَ والقوالبَ النظريةَ الثابتةَ التي يَصْلح اعتمادُها في حالات الترجمة جميعاً. وعليه فإنّ هذه القواعد والقوالب لا وجود لها في الترجمة الأدبية، حيث تكون الترجمةُ عمليةً ديناميكيةً يغدو فيها النصّان (الأصليُّ والمترجَمُ) مجاليْن للنشاط الروحيّ يكمّل أحدُهما الآخرَ ويتحوّل كلٌّ منهما إلى الآخر.

نخلص من كلّ ما تقدّم إلى أنّ الترجمة الأدبية عملٌ إبداعيٌّ يتطلّب أن يقوم بترجمة الكاتب كاتبٌ مثلُه، أيْ إنسانٌ يمتلك فنَّ الكلمة. وفي هذه الحالة يتضاءل (بل ينعدم من زاويةٍ ما) الفارقُ بينَ الأعمال الإبداعية المكتوبة أصلاً باللغة العربية مثلاً، وبين الإبداعات المترجَمة إلى اللغة العربية. إنّ الكتب بالعربية جميعَها كتبٌ عربيةٌ من حيث اللغة، سواء أكانت أصليةً أم مترجمة. والحق أنّه ليس مهماً بالنسبة إلى اللغة العربية أن يكون مؤلِّفُ مسرحية **عطيل** هو شكسبير أو خليل مطران. كذلك ليس مهماً بالنسبة إلى اللغة الفرنسية أن يكون كاتبُ **هامْلت** شكسبير أو ڤولتير، ولكنّ ترجمة شكسبير إلى اللغتيْن العربية والفرنسية هي في حد ذاتها عملٌ مهمٌ جداً لأنها إثراء لهاتيْن اللغتيْن كلتيهما. فاللغة كُتُبٌ قبل كل شيء، كتبٌ علمية وأدبية تحمل أفكاراً. ونحن حين نترجم موليير إلى العربية لا نفعل ذلك لأنّ ثمة أناساً كثيرين لا يستطيعون قراءَتَهُ بالفرنسية فحسب، بل نترجمه أيضاً لإغناء اللغة العربية والكلامِ العربيّ بأفكار الكاتب المسرحيّ العظيم.

كثيراً ما يحدث أن نبتهج حين نسمع بترجمة عملٍ عربيّ أدبيّ إلى لغة أجنبية (ولتكن الفرنسية) ونحتفي بذلك. وهذا أمر مفهوم: فكُتُبُ أدبائنا تعبّر عن ذواتنا، ونحن نريد أن يقرأ الآخرون مؤلَّفاتِ هؤلاء الأدباء، وباعثُنا في ذلك ليس الإحساس بالتفوّق بل الرغبة في أن نكون مفهومين. غير أنّ الرابح الأكثر موضوعياً في هذه الحالة ليس الأدب العربيّ ولا اللغة العربية، بل الأدب الفرنسيّ واللغة الفرنسية التي نُقل إليها العمل. فاللغة الفرنسية في الحالة التي نتحدث عنها هي اللغة التي اكتسبتْ كتاباً جديداً أُضيف إلى مخزونها من الكتب، معزِّزاً بذلك عالَميّتها، لأنّ عالمية اللغة لا تقاس بعدد الناطقين بها فقط، بل تقاس أيضاً بمقدار ما يُنقل إليها من إبداعات العالَم عن طريق الترجمة. إنّ اللغة التي يترجَم إليها قدرٌ كبيرٌ من الكتب عن لغات الشعوب الكبيرة والصغيرة هي لغة عالمية حقاً.

مما لا شك فيه أنّ هناك مَنْ يعترض على ذلك، زاعماً أنّ الترجمة حصانُ طروادة الذي يتسلل الغزوُ الثقافيُّ عبره إلى روح الأمة. وليس ثمة، في رأينا، ما هو أشدُّ خداعاً وقبحاً وتخلّفاً من هذا الزعم. صحيح أنّ الكتب المترجَمة تحمل إلى البيئة أفكاراً جديدة، ولكنّ هذه الأفكار لا تدمِّر ثقافةَ البلد المنقولة إليها بل تعزِّزها. ولو تأملنا آداب الأمم لوجدنا أنّ أكثرها اعتماداً على الذات وأقواها هي تلك الآدابُ التي لم تكن معزولةً عن غيرها وكان للترجمة دورٌ مرموق في حياتها الثقافية.

إنّ دَوْر الترجمة كبيرٌ في بناء الحضارة القومية. بل هو أكبر مما نتصوّر، لأنّ الكتب المترجَمَة تفعل فعلَها ولا تتحدث عنه أبداً. فالكتاب المترجَم لا يعالج واقعَ البلد الذي كُتب الأصلُ بلغته فحسب، بل يعالِجُ واقعَ البلد الذي ترجِمَ إلى لغته أيضاً. وبدهيٌّ أن أيّ كتابٍ مترجَم إلى هذه اللغة أو تلك لا يمكن أن يكون رائجاً في أواسط الناطقين بها إلا إذا كان معبِّراً عن احتياجاتهم الروحية. وخيرُ مثالٍ يُثْبت صحةَ ما ذكرناه هو ما كان مِنْ تأثير الترجمة في اللغة العربية والأدب العربيّ قديماً: ففي القديم تأثرتِ اللغة العربيةُ بلغات جميع الكتب الأصول التي نُقلتْ إليها؛ كما ظهرتْ آثارُ هذه الكتب واضحة في إبداع الأدباء والمفكّرين العرب القدماء. ولكنّ هذا

١ ـ ليس ما نقوله هنا جديداً؛ فقد أدركه الجاحظُ قَبْلَنا بأكثر من ألف عام حين قال: «ولا بد للترجمان من أن يكون بيانُه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلمَ الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية». الجاحظ: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥، ص: ٧٦.

التأثير الذي جاء عن طريق الترجمة لم يُضعف اللغةَ العربية أو الأدب العربيّ، بل عزّز أصالَتَهما، وكان من الأسباب التي جعلت اللغةَ العربيةَ لغةً عالميةً وجعلتِ الأدب العربيَّ القديم في طليعة آداب العالم على امتداد العصور الوسطى.

٢ ـ من تاريخ الترجمة في العصر الحديث

أسهمتِ الترجمةُ في العصرالحديث في تكوين الفكر العربيّ الحديث، وفي نشأة الأدب العربيّ الحديث وتطوره في النصف الثاني من القرن الماضي. وكانت تتم إمّا مباشرةً عن لغة الأصل، وإمّا عن طريق لغةٍ وسيطة.

ومن الطبيعيّ أنْ تجعل الترجمةُ عن طريقِ لغةٍ وسيطةٍ مهمةَ المترجم مهمةً بالغةَ التعقيد. فالمترجِمُ في هذه الحالة يعجز عن اختيار الوسائل اللغوية المعبِّرة بدقةٍ عن العواطف والأفكار التي تضمّنها النَصُّ الأصليُّ بسبب جهله لغةَ ذلك الأصل. إنّ العمل الأدبيّ يَفقد، كما هو معروف، الكثيرَ من ميزاته العاطفية والفكرية حين يُنقل عن غير لغته الأصلية، الأمر الذي يؤدّي إلى تبسيط فكر الكاتب المترجَم عنه وتزويرِهِ.

ومن الواضح أنّ هذا النوع من الترجمة ليس ترجمةً بالمعنى الدقيق للكلمة. فكثير من الأعمال الأدبية التي تُرجمتْ بهذه الطريقة لم يكن، في أحسن الأحوال، سوى نقلٍ لمضمونها العام. ومع ذلك، فإنّ معظم ما تُرجم إلى اللغة العربية من آداب شعوب العالم، وما يترجَم منها، تمّ ومازال يتم عن لغةٍ وسيطةٍ، باستثناء الأعمال الأدبية الفرنسية والإنكليزية. ونحن لا نَذْكر هذه الحقيقة بهدف الانتقاص من أهمية مثل هذه الترجمة؛ فقد أسهمتِ النماذجُ الجيدةُ منها إسهاماً كبيراً في تعريف القرّاء العرب بالآداب الأوروبية الغنية بأفكارها ومدارسها وإنجازاتها. ويعود إليها فضلٌ كبير في تحرير اللغة العربية من الزخرفة واكتسابها مرونة كبيرة في التعبير. أضفْ إلى ذلك أنّ انتشار ترجمة الأعمال الأدبية الأوروبية ولو عن لغة وسيطة أثّر تأثيراً واضحاً في تطور الأدب العربيّ من النصف الأول من القرن العشرين ولاسيما في فنونٍ بعينها كالقصة والرواية والمسرحية[1].

لقد احتلّتْ ترجمةُ النصوص الأدبية عن لغة وسيطة مكانةً كبيرةً في حركة الترجمة إلى اللغة العربية في النصف الثاني من القرن المذكور، على الرغم من توفّر عدد لا بأس به ممن يتقنون الترجمةَ المباشرةَ عن اللغات الروسية والألمانية والإسبانية. فالأعمال التي نُقلتْ عن لغاتها الأصلية مباشرةً قليلةٌ جداً، إلا تلك المكتوبة أصلاً باللغة الفرنسية أو الإنكليزية. وما زال القارئُ عندنا يتعرف الأعمال الأدبية الألمانية أو الروسية مثلاً من خلال ترجماتٍ تمت عن لغة وسيطة هي الإنكليزية أوالفرنسية[2]. ولا بأس هنا من أن نعدِّد بعضَ الأعمال الأدبية الألمانية والروسية التي نُقلتْ إلى العربية عن لغة وسيطة. ففي عام ١٩٥٣ صدرتْ في بيروت رواية **الحرب والسلم** لتولستوي، وقد ترجمها عن الفرنسية السيد إميل بيدس. وكانت رواية تولستوي **آنا كارينينا** قد صدرتْ للمرة الأولى في عام ١٩٥١ مترجمةً عن الفرنسية أيضاً. ونقل المترجمُ المبدع الدكتور سامي الدروبي إلى اللغة العربية عن اللغة الفرنسية رواياتِ الكاتب الروسي العظيم دوستويفسكي وبعضَ مؤلفات بوشكين وليرمانتوف وكورولينكو وتورغينيف، وبدأ بتكليفٍ من وزارة الثقافة السورية بترجمة أعمال تولستوي الكاملة، فترجم **الطفولة والمراهقة والشباب والسعادة الزوجية**، ثم وافته المنية في عام ١٩٧٦، وحالت دون إتمام هذا العمل. فتابعه صيّاح الجهيم، وترجم عن اللغة الفرنسية أيضاً روايتيْ تولستوي **آنا كارينينا** و**البعث** وحكاياتِهِ الشعبيةَ ومسرحياته. وقام صيّاح الجهيم نفسُه بنقل مسرحيتيْن ألمانيتيْن عن ترجمتهما الفرنسية، بتكليفٍ من وزارة الثقافة السورية، وهما مسرحيتا بريخت **رؤى سيمون ماشار** التي صدرتْ عام ١٩٧٧، و**أيام الكومونة** التي صدرتْ عام ١٩٨٢. وقبيْل ذلك ترجم سهيل أيوب عملَ غوته الخالد **فاوست** عن اللغة الفرنسية.

نحن لا نستطيع بالطبع ذكرَ كلِّ ما تُرجم إلى العربية عن لغة وسيطة؛ فقائمة الأعمال الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية عن لغة وسيطة طويلة جداً. وما ذكرناه هنا ليس سوى أمثلةٍ قليلةٍ للتدليل على استمرار هذه الظاهرة، على الرغم من أنها لم تَعُدْ ضرورية نظراً إلى وجود عدد غير قليل من المترجمين القادرين على نقل هذه الأعمال عن لغاتها الأصلية مباشرةً، حتى لو كانت تلك اللغاتُ قليلةَ الانتشار نسبياً في الوطن العربيّ، كالروسية والإسبانية والألمانية والإيطالية.

إنّ سبب انتشار ظاهرة الترجمة عن لغة وسيطة ليس فقط قلة عدد المترجمين الذين يتقنون اللغات الأصلية للأعمال الأدبية الأوروبية المنقولة عن الفرنسية أو الإنكليزية[3]، بل هي أيضاً مظهر من مظاهر الهيمنة الثقافية المدعمة بالهيمنة

---

١ ـ نذكر في هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر، ترجمةَ طه حسين لبعض المسرحيات اليونانية، وقد ضمّها في كتاب بعنوان **من الأدب التمثيليّ اليونانيّ**، وترجمةَ توفيق الحكيم لمسرحية سوفوكليس: **أوديب الملك**، وترجمةَ أحمد حسن الزيّات لرواية غوته: **آلام فرتر**.

٢ ـ نستثني من ذلك ما قام به بعضُ خرّيجي المدارس الروسية التي كانت منتشرةً في بلاد الشام في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فقد ترجم هؤلاء مؤلفاتٍ قليلةً من الأدب الروسيّ إلى اللغة العربية عن اللغة الروسية مباشرةً. ولعلّ أبرزهم سليم قبعين الذي نقل إلى اللغة العربية ثلاثيةَ تولستوي (**الطفولة ـ المراهقة ـ الشباب**) في عام ١٩٠١، وترجم روايةَ تولستوي **لحن كريستر** في عام ١٩٠٤؛ والمترجِمُ والكاتبُ أنطون بلاّن، الذي نقل إلى اللغة العربية من اللغة الروسية مباشرةً **حكايات تولستوي الشعبية** في عام ١٩١٣.

٣ ـ من المترجمين عن اللغة الروسية في سورية: د. فؤاد المرعي ـ د. جعفر دك الباب ـ د. نوفل نيوف ـ عاطف أبو جمرة ـ يوسف حلاق ـ مالك صقور ـ ممدوح أبو الوي ـ د. كمال عبد الرحمن. غير أنّ هؤلاء وكثيرين آخرين اتجهوا نحو ترجمة دراسات وأعمال تنتمي إلى مجالات العلوم الإنسانية والنقد الأدبيّ، مبتعدين، لأسباب غير واضحة، عن ترجمة النصوص الأدبية.

السياسية والاقتصادية لفرنسة وإنكلترة والولايات المتحدة الأميركية على البلدان العربية.

لقد مرت حركةُ الترجمة التي بدأتْ في عصر النهضة العربية بمرحلتين. نقول عن الأولى منهما ـ إذا استخدمنا مصطلح علم الاقتصاد ـ إنها كانت مرحلةَ انفتاح على الداخل ظلت الترجمةُ فيها حتى منتصف القرن العشرين تقريباً تستورد ما ترى أنّ السوق المحلية في حاجة إليه. أما المرحلة الثانية فكانت مرحلةَ انفتاح على الخارج مستمرةً حتى الآن، تقوم فيها الترجمةُ بطرح ما تُصدِّره إليها المتروپولاتُ الثقافية في الغرب الأوروبيّ للاستهلاك في السوق المحلية. وإنه لمن المغري جداً أن يستمر المرءُ في استخدام لغة الاقتصاد ليسمّي المرحلةَ الثانية في حركة الترجمة مرحلةَ تبعيةٍ ثقافية، وليربط بينها وبين التبعية الاقتصادية التي تشتد وطأتُها على البلدان العربية من سنة إلى أخرى. فكما تحوّلتِ المجتمعات العربية تحت هيمنة التبعية الاقتصادية إلى مجتمعاتٍ مستهلِكةٍ عاجزةٍ عن اختيار ما تستورده من الإنتاج الماديّ الموازي لحاجتها المحلية، فقد تحولتْ إلى مجتمعاتٍ مستهلكةٍ عاجزةٍ عن اختيار ما تستورده من الإبداع الروحيّ والفكريّ الموازي لحاجاتها الروحية.

حذفتْ إحدى ترجمات «آنا كارنينا» الأفكارَ الفلسفية والشخصيات الثانوية، فتحولت إلى رواية عن الأسرة

يتضح مما تقدم أنّ الترجمة عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية لم تكن أمراً مصادفاً، بل هي نتاجُ أوضاعٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ معينة في الوطن العربيّ، الأمر الذي أخضع اختيارَ الأعمال المترجمة ونوعيةَ ترجمتها لعوامل الإيديولوجيا من ناحية، ولعواملِ التمويل والتسويق والعرض والطلبِ من ناحيةٍ أخرى. وهكذا لم يَسْلَمْ معظمُ الأعمالَ الأدبية المترجمة ـ سواء أكانتِ الترجمةُ مباشرةً أم عن لغة وسيطة ـ من الحذف والتحوير والاختصار والتلخيص، ولا سيما تلك الأعمال التي تُصدرها دُور نشرٍ خاصةٌ؛ فهذه الدُّور ـ كلُّها تقريباً ـ إما أن تكون ذاتَ نزعةٍ إيديولوجية معينة أو ارتباط غامضٍ بالمتروپولات الثقافية في الغرب، وإما أن تكون ذاتَ نزعةٍ تجاريةٍ لا تقيم وزناً للفكر والثقافة والفنّ إلا بقدر ما تعود عليها به الأعمالُ المترجمةُ من مرابح مالية.

إن مَنْ يستعرض ما وَصَلَنا من الآداب الأوروبية يكتشف بسهولة أنّ معظمها افتقد بنتيجة الترجمة كلَّ ما هو قيِّمٌ، وبدا وكأنّه أدبٌ يدور على الحب والخيانة الزوجية وما شابه ذلك: ونحن نعتقد أنّ سبب هذا التحوير هو رغبةُ دُور النشر التجارية في أن تصبح هذه المؤلَّفات أكثرَ رواجاً كي تدرّ أكبرَ قدرٍ من الربح. فمن المعروف أنّ الإقبال على الأدب الرخيص أقوى في بعض الأوساطِ المحدودةِ الثقافةِ من الإقبال على الأدب الرفيع.

إنّ تعطش دُور النشر التجارية للربح، والحالةَ الثقافية السائدة في أوساطٍ واسعةٍ من المجتمع العربيّ، دفعا الترجمةَ إلى حالة من الرداءة الفنية وسوءِ الاختيار وفقدان الأمانة في نقل الأعمال الأدبية الأوروبية. ولم ينجُ من هذه السمات السلبية أعمالُ الأدباء العمالقة أنفسُهم، أمثال هوجو وبلزاك وتولستوي ودستويفسكي وغيرُهم كثير. فعلى سبيل المثال حوّلتِ الترجماتُ التجاريةُ عملَ تولستوي العظيم **آنا كارينينا** من روايةٍ فكريةٍ اجتماعية تصوِّر المجتمعَ الروسيَّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى عمل يهتم بالحب الآثم والخيانة الزوجية. ولم تَسْلم من هذا التشويه الترجماتُ الصادرةُ عن دور نشر كبيرة ومشهودٍ لها بالرصانة، مثل دار الهلال التي نشرتْ ترجمةً حرةً ومختصرةً تقع في مائة وستين صفحةً للرواية في عدد حزيران (يونيو) عام ١٩٥١، يركّز فيها المترجمُ اهتمامَه على موضوع الحب: فيرى أنّ الرواية تتحدث عن أُسَرٍ ثلاث يخون الزوجُ في الأُسرة الأولى زوجتَه فتفقد الأسرةُ السعادةَ الزوجية، وتخون الزوجةُ زوجَها في الأُسرة الثانية فلا تعرف هذه الأسرةُ السعادةَ أيضاً، في حين يسود الانسجامُ في الأُسرة الثالثة التي تقوم فيها العلاقةُ بين الزوجين على أساسٍ متينٍ هو الإخلاص. وجاء في تعريف دار الهلال للرواية ما يلي: «قصة اجتماعية تصوِّرالحبَّ والحياةَ العائلية والخيانةَ الزوجية وحياةَ المجتمع الأرستقراطية في روسيا خلال القرن الماضي في دراسةٍ عميقة وتحليلٍ دقيقٍ للغرائز والعواطف والأخلاق»[1]. أما مؤلِّفها فتعرِّفه الدارُ في المقدمة بأنه «... من الشخصيات النادرة في التاريخ الإنسانيّ... امتاز منذ صغره بنظرته الجدية للحياة، فوصفها وهو في الخامسة بقوله: ليست الحياةُ متعةً وإنما هي عبءٌ ثقيل».

ولا تختلف ترجمةُ أحمد أكرم الطباع للرواية التي نشرتْها دار الكاتب العربي في بيروت عام ١٩٦٠ وصدرتْ في خمس طبعات متتالية (الأخيرة منها عام ١٩٦٨)، وكذلك الترجمةُ التي نشرتْها في عام ١٩٦٠ أيضاً دارُ القلم ببيروت وصدرتْ في عشر طبعات (الأخيرة منها عام ١٩٧٧)، عن ترجمة دار الهلال من حيث أمانتُها للنصّ الأصليّ. فكل هذه الترجمات جاءت مختصرةً ومشوّهةً وخاليةً من التقسيم إلى أجزاء وفصول، وخاليةً من الفكرة الأساسية للرواية. وهكذا تحوّلتْ رائعةُ تولستوي **آنا كارينينا** في الترجمة العربية إلى رواية حول الأسرة والحب، حُذِفَتْ منها أفكارُها الفلسفية والاجتماعية؛ كما حَذَف مترجموها الشخصياتِ الثانويةَ فيها، فَخَلَتْ من كل تعقيداتها، بل من كل ما يجعلها ظاهرةً رائعةً في تاريخ الرواية العالمية.

ومن الجدير ذكره هنا أنّ الترجمة الكاملة للرواية عن لغة وسيطة (هي الفرنسية) لم تظهر إلا في عام ١٩٧٨. وقد قام بهذه الترجمة الأستاذ صياح الجهيم، وأصدرتْها وزارةُ الثقافة بدمشق.

١ - مجلة **الهلال**، العدد الثلاثون، يونيه (حزيران) ١٩٥١، دار الهلال - القاهرة، ص:٧.

٣ ـ الأخوة كارامازوف ـ نموذج تطبيقيّ

لقد ذكَرْنا سابقاً ما قام به المرحوم الدكتور سامي الدروبي من ترجمةٍ لمعظم أعمال الكاتب الروسيّ العملاق دوستويفسكي عن اللغة الفرنسية. ولا بدَّ لنا هنا من القول إنّ الدروبي استطاع أن يرقى بالترجمة عن لغة وسيطة إلى مستوى عالٍ جداً. فقد جاءت ترجماتُه كاملةً لا يشوِّهها الحذفُ أو الاختصارُ، فكانت بذلك منزَّهَةً عن الأغراض التجارية. كما امتازتْ هذه الترجماتُ بلغةٍ أدبيةٍ معبِّرةٍ وأسلوبٍ فنيٍّ رفيع المستوى، أمْلَتْهما موهبةُ المترجم التي مكَّنته من الإحاطة بروحِ النص الأصليّ وخصوصيته، الأمر الذي جعل من هذا المترجِم ظاهرةً فريدةً في ميدان الترجمة عن لغة وسيطة، ودفع بدار «رادوغا» الروسية إلى اعتماد ترجمته لرواية دوستويفسكي **الأخوة كارامازوف** بعد أن قام الدكتور أبو بكر يوسف بتدقيقها ومقارنتها بالأصل الروسيّ. وعلى الرغم من ذلك كله، فإنّ الترجمة عن لغة وسيطة جعلتِ المترجمَ يخالف النصَّ الأصليَّ ـ وهذا أمر حتمي؛ ففي كل ترجمةٍ خيانةٌ للنصّ الأصليّ، ولكنها في الترجمات الممتازة التي تتم عن الأصل مباشرةً تكون أقلّ بروزاً ويكون سببَها رغبةُ المترجم في التعبير عن روح النصّ تعبيراً فنياً مناسباً. أما في ترجمة الدروبي **الأخوة كارامازوف** فثمة أخطاءٌ لا علاقةَ لها بتلك الرغبة، الأمر الذي يجعلني أرجّح أنها وقعتْ بسبب الترجمة عن لغة وسيطة.

نحن لا نستطيع، طبعاً، أن نتتبع أخطاء ترجمة المرحوم الدروبي في مثل هذا البحث الذي لا يسعى إلا إلى إبراز محاذير الترجمة عن لغة وسيطة، والدعوة إلى تجنّبها حين لا تكون ضرورةٌ يمليها عدمُ وجود مترجمين يُتْقنون لغة الأصل. ولكنْ، لكي لا يبقى كلامُنا معلّقاً في الهواء، سنعرض هنا بعضَ ما بدا لنا من أخطاء في ترجمة عناوين أجزاء الرواية وفصولها:

أ ـ قسَّم الدروبي أجزاء الرواية إلى «أبواب». والطريف أنّ المدقِّق أبو بكر يوسف أبقى على هذا التقسيم. وفي حين أنّ كلمة «باب» في اللغة العربية مصطلحٌ يُستخدم في تسمية أجزاء المعاجم أو الكتب والدراسات ذات الصبغة العلمية وليس له ما يقابله في اللغة الروسية، فإنّ دوستويفسكي قسَّم روايته إلى اثنيْ عشر «كتاباً». وكان على المترجم أن يحافظ على عناوين هذه الأقسام كما وَرَدَتْ في الأصل حرفياً (الكتاب الأول ـ الكتاب الثاني....)

ب ـ أخطأ المترجم في ترجمة عناوين بعض الأبواب (الكتب). فهو يضع عبارة «قصة أسرة صغيرة طيبة» عنواناً للكتاب الأول في حين أننا لا نجد في الأصل كلمة «طيبة». وقد استدرك السيد أبو بكر يوسف ذلك في طبعة دار «رادوغا» الروسية، فحذف كلمة «طيبة» من العنوان. واستدرك أبو بكر يوسف خطأً ثانياً في عنوان الكتاب الخامس الذي عَنْوَنه الدروبي بعبارة «ما للأمر وما عليه»؛ والحقيقة أن دوستويفسكي وضع في الأصل الروسيّ عنواناً له باللغة الفرنسية هو (Contra, pro) وكان من الواجب إبقاءُ العنوان بالفرنسية كما جاء في الكتاب وتَرجَمَتُهُ في الحاشية.

ج ـ أخطأ الدروبي في ترجمة عناوين بعض فصول الكتب، وسنكتفي هنا بذكر بعضٍ مما لم يصحّحه المدقق أبو بكر يوسف، ومنها:

١ ـ عنوان الفصل الثالث من الكتاب الأول وقد جعله الدروبي «الزواج الثاني وأبناء الفراش الثاني»، في حين أنّ العنوان في الأصل الروسيّ هو «الزواج الثاني وابنان آخران».

٢ ـ عنوان الفصل الأول من الكتاب الثالث، وقد جعله الدروبي «في الخدمة»، وهو في الأصل الروسي «في غرفة الخدم».

٣ ـ عنوان الفصل الأول من الكتاب الخامس وقد جعله الدروبي «الخطوبة»، وهو في الأصل الروسي «الاتفاق».

٤ ـ عنوان الفصل الرابع من الكتاب السابع، وقد جعله الدروبي «عرس قانا»، وهو في الأصل الروسي: «قانا الجليلية».

٥ ـ عنوان الفصل السابع من الكتاب الثامن، وقد جعله الدروبي «الصديق القديم الذي لا يمكن جحوده» وهو في الأصل الروسي: «باق كما كان ولا يمكن إنكاره».

٦ ـ عنوان الفصل الأول من الكتاب التاسع، وقد جعله الدروبي «البدايات الموفقة للموظف برخوتين» وهو في الأصل الروسي: «بداية ترقّي الموظف برخوتين».

٧ ـ عنوان الفصل السادس من الكتاب التاسع، وقد جعله الدروبي «وكيل النيابة يشوِّش ميتيا»، وهو في الأصل الروسي: «وكيل النيابة يُوقِع بميتيا».

٨ ـ عنوان الفصل الخامس من الكتاب العاشر، وقد جعله الدروبي «على سرير ايليوشا» وهو في الأصل الروسي: «عند سرير ايليوشا».

قد يبدو التعديلُ الذي أدخله المترجِمُ على عنوان كل فصل من الفصول المذكورة أعلاه طفيفاً، وقد يكون له ما يسوِّغه في متن الفصل نفسه. غير أنّ هذه التعديلات بمجملها تشكِّل، مع تلك التي صوَّبها مدقِّقُ طبعة دار «رادوغا» الروسية للرواية، انزياحاً عن العناوين التي أرادها الكاتبُ لفصول روايته. وليس خافياً ما للعنوان من أهميةٍ في توجيه استيعاب المتلقّي للنص الذي يقرأه. وإنّنا نعتقد اعتقاداً جازماً أن معظم هذه الأخطاء كان نتيجةً للترجمة عبر لغة وسيطة. لقد حال جهلُ المترجِم بلغة الأصل بينه وبين الخصائص الدقيقة للأدوات اللغوية التي استخدمها مؤلِّفُ النص في التعبير، فأضعف ذلك قدرةَ المترجم على نقل روح النص وخصوصيته نقلاً كاملاً وأميناً.

نحن لا نشكّك في قيمة العمل الكبير الذي أنجزه سامي الدروبي حين ترجم **الأخوة كارامازوف** ولا في أمانته وذوقه الأدبيّ الرفيع ودقته الصارمة التي خانته، رغماً عنه، في بعض الأحيان، موكِّدةً بذلك أنّ مَنْ يترجم عن لغة وسيطة كمن يقبِّل ثَغر امرأةٍ من وراء زجّاج شفّاف.

دمشق