



<https://ui.ac.ir/en>

Journal of Research in Arabic Language

E-ISSN: 2821-0638

Document Type: Research Paper

Vol. 15, Issue 1, No.28, Spring & Summer, 2023

Received: 07/05/2022 Accepted: 28/01/2023

**A Critical Study on the Arabization of Ahmad Shamlou's Poems Based on James Holmes' Theory
(Case Study: Translation of Selections from Modern Persian Poetry by Muhammad Nouredine Abdel Moneim)**

Ali Afzali *

Associate Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Iran
ali.afzali@ut.ac.ir

Mokhtar Hesami

PhD Candidate, Department of Translation Studies, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Iran

Abstract

Knowing the type of translation and understanding its theory, regardless of whether the translator is aware of it or not, allows the reader to grasp the meaning of the translated text in the target language. Although Holmes himself believes that there is no translation of poetry "identical" or "equivalent" to the original, and says that the practical limitations prevent us from obtaining the "equivalent", he identified four strategies that are traditionally used in translating different types of poetry: 1) The strategy of simulation or simulated translation, in which the form of poetry is preserved, 2) Analog strategy, in which a form that is culturally similar to the original poetry is used, 3) The organizational strategy in which the semantic element is allowed to take a unique poetic form during the formation of the translation, and 4) A deviant or irrelevant strategy in which there is no connection or similarity between the form used for poetry in the target language and the form or content of poetry in the source language. Of course, the choice of the strategy itself reflects the target language norms and cultural priorities specific to a particular language.

Since Shamlou is considered a pioneer of prose poetry or what is called free poetry and is sometimes called Shamlou'i poetry, it is very difficult to choose a theory that is compatible with analyzing these poems or translating them into any other language because it has abandoned some of the basic components of traditional poetry, especially meter and rhyme, but it has not turned into a text. Scattered because it includes rhythm, intonation, and verbal and moral improvements. And when we choose a theory suitable for studying and translating these poems, we have to take care of both sides. In this study, we aim to criticize Muhammad Nouredine Abdel Moneim's translation of some of Shamlou's poems according to James Holmes' theory and to evaluate the application of the components of this theory to the translation of the above-mentioned poems. Ahmad Shamlou was a poet, film director, journalist, researcher, translator, lexicographer, and one of the trustees of the Iranian Writers' Association. Shamlou's main fame is due to his innovation in contemporary Persian poetry and the formulation of a type of poetry known as free poetry or Shamlou poetry, which is currently one of the most important forms of poetry prevalent in Iran and is an imitation of French free poetry or vernacular poetry.

Since he was a pioneer of free poetry in the Persian language, the translation of his poems requires complete knowledge of this type of poetry, in addition to the poet's mastery of both Persian

and Arabic languages. This descriptive-analytical study aims to criticize the method of Muhammad Nureddin Abdel Moneim's translation of some of Ahmed Shamlou's poems in the book *Selections from Modern Persian Poetry*. Because the poets use the language in the most beautiful and best way to express the feelings and emotions that go through their consciences, the words are incomplete to express their thoughts. Hence, some of them tend to the symbolic language, especially those poets who abandoned meter, rhyme, and performances to reduce as much as possible the obstacles that prevent them from revealing what is inside them. For this reason, free poetry moves away from traditional forms and accepts the use of symbols and signs. And since Ahmed Shamlou's poems were sung in a distinctive style, and are the basis for free poetry, they are replete with terms, symbols, and references, and are full of literary, philosophical, social, and political concepts and contents. It is very difficult to understand these poems, and therefore translating them into Arabic requires the translator to have great skill and multi-dimensional information in both the source and target languages. Muhammad Nouredine Abdel Moneim was able to translate special terms and expressions into the Arabic language due to his sufficient knowledge of the Persian language and his mastery of his mother tongue. He also succeeded, to a considerable extent, in identifying the elements of the sentence correctly and translating them into Arabic, but some of his efforts were not crowned with success, and he sometimes misunderstood the meanings of terms, the semantics of symbols, or defining the pillars of some sentences. The results of the study indicate that the translator relies in his Arabization on the four types of translation according to Holmes' theory and that some of his efforts were unsuccessful. In addition, he sometimes misunderstood the meanings of terms and the semantics of symbols.

Keywords: Criticism of Arabic Translation, James Holmes, Ahmed Shamlou, Mohammad Nouredine Abdel Moneim, Translation of Selections from Modern Persian Poetry.

References

- Abdulmoneem, M. N. (2009). *Selections from the contemporary Persian poetry*. Second Edition. Cairo: The Ethnic Center for Translation.
- Afzali, A., & Datoubar, M. (2017). Qualitative evaluation of the Arabic translation of the Nizami's Haft Peykar based on the theory of Antoine Berman; A case study of the book *Al-Aris Al-Saba* by Abdul Aziz Baqush. *Journal of Translation Studies*, 15(58), 71-86.
- Afzali, A., & Datoubar, M. (2019). Qualitative evaluation of the Arabic translation of Rumi's poems based on the theory of Antoine Berman; Case study: The book of elections (Mokhtarat) by divan Shamsuddin Tabrizi by Ebrahim Al-Desouki Sheta. *Journal of Literary Research*, 16(65), 9-28.
- Afzali, A., & Madani, A. (2020). Gideon Tori's theory of norms in qualitative evaluation of Arabic translation of Forough Farrokhzad's poems. *Quarterly Journal of Translation Studies*, 18(70), 45-60.
- Afzali, A., & Madani, A. (2021). Qualitative evaluation of Arabic translation of Saadi's lyrics based on James Holmes theory. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 2(3), 1-14.
- Afzali, A., & Montazeri, M. (2015). Critique and review of Omar al-Shabli's Arabic translation of Hafez's lyric poems. *Proceedings of the Hafez International Conference*. Tehran: Islamic Azad University, pp.137-158.
- Afzali, A., & Yousefi, A. (2015). Critique of Golestan Saadi Arabic translation based on Antoine Berman's theory. *Translation Studies in Arabic Language and Literature*, 6(14), 61-83.
- Baker, M., & Saldanha, G. (2017). *Encyclopedia of translation studies*. Translated by Hamid Kashanian. Tehran: No (New) Publication.
- Braheni, R. (2005). Dualism in Ahmad Shamloo's poetry. *Goharan Quarterly*, (9-10), 55.
- Dastgheib, A. (1994). *Critique of Ahmad Shamloo's works*. Fifth Edition. Tehran: Chapar Publication.
- Gentzler, E. (2014). *Contemporary translation theories*. Translated by Ali Solhjoo. Second Edition. Tehran: Hermes Publication.

- Ghorbanzadeh, B. (2016). Abdul Moneim's efforts to promote Persian language and literature in Egypt. *Eleventh Meeting of the International Association for the Promotion of Persian Language and Literature*. University of Guilan, pp. 838-853.
- Haghani, N. (2007). *Comments and theories of translation*. First Edition. Tehran: Amirkabir Publication.
- Haidarpour, A. D., & Hashemi, M. R. (2019). *Translation criticism in Iran*. Tehran: Translation Age Publication.
- Hani Al-Dahni, N. (2014). Translation of Forough Farrokhzad's poem in the Arab homeland. *Journal of Iranian Association of Arabic Language and Literature*, 1(10), 41-59.
- Hoghooghi, M. (2005). Shamloo and the writers' association of Iran. *Goharan Quarterly*, 28-29.
- Kazemi Najafabadi, S., & Rahimi Khouyngani, M. (2017). Translated Persian poetry in the Arab world. *Journal of Comparative Literature Research*, 5(1), 120-158.
- Khazaeifar, A. (2016). Translation without theory. *Translator Quarterly*, 25(59), 3-16.
- Munday, J. (2015). *Introduction translation studies: Theories and applications*. Translated by Ali Bahrami and Zeinab Tajik. Second Edition. Tehran: Rahnama Publication.
- Najafi, A. (1982). The issue of lending in translation. *Danesh Publishing*, (13), 5-11.
- Scholes, R. (2000). *An introduction to structuralism in literature*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Agah Publication.
- Shafiee Kadkani, M. R. (2011). *With lights and mirrors*. Tehran: Sokhan Publication.
- Sepanloo, M. A. (2005). Shamloo and the writers' association of Iran. *Goharan Quarterly*, (9-10), 28-29.
- Sojoodi, F., & Kacekhani, F. (2011). Indeterminacy of signs and poetic translation. *Journal of Language Research (Al-Zahra University)*, 3(5), 133-153.
- Torabi, Z. (2003). Structural pathology of new poetry. *Poetry*, (31), 18-21.

دراسة نقدية في تعريب أشعار أحمد شاملو بناءً على نظرية جيمس هولمز

كتاب ترجمة مختارات من الشعر الفارسي الحديث

لمحمد نور الدين عبد المنعم أنموذجاً

على افضلى *

مختار حسامى **

الملخص

كان أحمد شاملو شاعراً ومخرجاً سينمائياً وصحفيًا وباحثًا ومترجمًا ومعجميًا وأحد أمناء جمعية الكتاب الإيرانيين. تعود شهرة شاملو من الأساس إلى ابتكاره في الشعر الفارسي المعاصر وصياغة نوع من الشعر يعرف بالشعر الحر أو الشعر الشاملوني، والذي يعد حاليًا أحد أهم أشكال الشعر السائد في إيران، وهو تقليد للشعر الحر الفرنسي أو الشعر المنثور. وبما أنه كان رائدًا للشعر الحر باللغة الفارسية، فإن ترجمة أشعاره تتطلب معرفة تامة بهذا النوع من الشعر، وهذا إضافة إلى تمكّن الشاعر من اللغتين الفارسية والعربية. فإن هذه الدراسة تهدف عبر المنهج الوصفي - التحليلي واعتمادًا على نظرية جيمس هولمز، إلى دراسة ونقد طريقة ترجمة محمد نور الدين عبد المنعم لبعض أشعار أحمد شاملو في كتاب *مختارات من الشعر الفارسي الحديث*، لتحديد مدى نجاح المترجم في تعريبه. وتشير نتائج الدراسة إلى أن المترجم يعتمد في تعريبه إلى الأنواع الأربعة للترجمة، وفقًا لنظرية هولمز، وأن بعض جهوده لم تكفل بالنجاح وأخطأ أحيانًا في فهم معاني المصطلحات ودلالات الرموز أو تحديد أركان بعض الجمل.

الكلمات المفتاحية: نقد الترجمة، جيمس هولمز، أحمد شاملو، محمد نور الدين عبد المنعم، *مختارات من الشعر الفارسي الحديث*

١- تاريخ التسلم: ١٤٠١/٢/١٧هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠١/١١/٨هـ.ش.

Email: ali.afzali@ut.ac.ir

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران (الكاتب المسؤول)

Email: hesami.mokhtar@ut.ac.ir

** طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران

Copyright©2023, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

<http://10.22108/RALL.2023.133549.1411>

١. المقدمة

إن معرفة نوع الترجمة وفهم أطرها النظرية، بغض النظر عما إذا كان المترجم على علم بها أم لا، تسمح للقارئ أن يدرك معنى النص المترجم في اللغة الهدف. وعلى الرغم من أن هولمز نفسه يعتقد أنه لا توجد على الإطلاق أي ترجمة للشعر "مماثلة" أو "معادلة" للأصل، ويقول إن القيود التطبيقية التي تمنعنا من الحصول على "المعادل"، مع ذلك فقد حدد أربع إستراتيجيات تُستخدم تقليدياً في ترجمة أنواع مختلفة من الشعر.

وبما أن شاملو يُعدّ رائداً للشعر المنثور أو ما يسمى بالشعر الحر ويطلق عليه أحياناً الشعر الشاملوي، فمن الصعب جداً اختيار نظرية تلائم تحليل هذه الأشعار أو ترجمتها إلى أي لغة أخرى؛ لأنها قد تخلت عن بعض المكونات الأساسية للشعر التقليدي، وفي رأسها الوزن والقافية؛ ولكنها لم تتحول إلى نص منشور لاشتمالها على الإيقاع والتنغيم والمحسنات اللفظية والمعنوية. وعند اختيارنا لنظرية تناسب دراسة هذه الأشعار وترجمتها علينا أن نهتمّ بالجانبين. ففي هذه الدراسة، نهدف إلى نقد ترجمة محمد نور الدين عبد المنعم لبعض أشعار شاملو، وفقاً لنظرية جيمس هولمز.

١-١. أسئلة البحث

هذه الدراسة تنوي الإجابة عن هذين السؤالين:

- ما منهج محمد نور الدين عبد المنعم في فهم المصطلحات والرموز والإشارات والمحسنات اللفظية والمعنوية لأشعار أحمد شاملو وترجمتها إلى اللغة العربية؟

- ما مدى نجاحه في التعريب، بناءً على مكونات نظرية جيمس هولمز؟

٢-١. خلفية البحث

دراسة الترجمة العربية لأهم دواوين الشعر الفارسي على أساس النظريات الجديدة، ليس لها تاريخ قديم في إيران.

لقد درس على أفضلى ومساعدوه في العديد من الدراسات، ترجمة الأعمال الكلاسيكية والمعاصرة للأدب الفارسي إلى اللغة العربية، مستخدمين نظريات جديدة في نقد الترجمة، من أهمها: دراسة ونقد ترجمة عمر الشبلي العربية لغزليات حافظ الشيرازي (١٣٩٤هـ.ش)، ونقد ومراجعة ترجمة كلستان السعدي العربية بناءً على نظرية أنطوان بيرمان (١٣٩٥هـ.ش)، وتقييم كفي لتعريب عبد العزيز بقوش من كتاب العرائس السبع لنظامي الكنجوي (١٣٩٦هـ.ش)، والتقييم النوعي للترجمة العربية لقصائد الرومي على أساس نظرية أنطوان بيرمان: دراسة كتاب مختارات من ديوان شمس الدين التبريزي لإبراهيم الدسوقي شتا (١٣٩٨هـ.ش)، وتطبيق نظرية

جدعون توري للقواعد في التقييم النوعي للترجمة العربية لقصائد فروغ فرخزاد (١٣٩٩هـ.ش)، والتقييم النوعي لتعريب شعر السعدي بناءً على نظرية جيمس هولمز (١٤٠٠هـ.ش).

تطرق نسرين هاني الدهني (١٣٩٣هـ.ش)، في مقال لها بعنوان ترجمة شعر أحمد شاملو في الوطن العربي إلى دراسة تعريب شعر أحمد شاملو، وبيّنت سمات شعره الفنية في محاولة للإحاطة بالأسباب التي حدث بالترجمين العرب إلى نقل شعره للعربية، وناقشت خيارات المترجمين وتفضيلهم لترجمة نصوص بعينها دون سواها، ثم قدمت دراسة لتعريب قصيدة النشيد الكبير، فوضّحت مدى تكافؤ كل ترجمة مع النص الأصلي، مع إبراز مواطن القوّة ومواطن الضعف في كلّ ترجمة، ثم قدمت ترجمة بديلة؛ ولكنها لم تتطرق إلى الأشعار التي نحن بصدد دراسة ترجمتها إلى العربية.

في بحث موسوم بانعكاس ترجمة الشعر الفارسي المعاصر في العالم العربي، درس محمد رحيمي خويگاني وسميه كاظمى نجف آبادى (١٣٩٦هـ.ش)، اتجاهات ترجمة الشعر الفارسي المعاصر إلى العربية بشكل عام. أيضاً بهروز لقربانزاده (٢٠١٦م)، بحث بعنوان جهود محمد نور الدين عبد المنعم لترويج ونشر اللغة والأدب الفارسي في مصر، يتناول أعمال عبد المنعم ويشي على خدماته في الترويج للغة الفارسية في العالم العربي، وخاصة في مصر.

٢. الأسس النظرية للبحث

١-٢. مكونات نظرية هولمز

كان جيمس إس. هولمز^١ (١٩٢٤ - ١٩٨٦م)، شاعراً ومترجماً وباحثاً هولندياً ولد في ٢ مايو ١٩٢٤ في كولينز في الولايات المتحدة، وتوفي في ٦ نوفمبر ١٩٨٦ في أمستردام في هولندا. وكان بحثه الموسوم باسم وطبيعة دراسات الترجمة^٢ فريداً في تطور الحقل كمنهج بحثي مميز ومنسّق.

يقدم هولمز إطار عمل شامل يصف فيه ما تشتمل عليه دراسات الترجمة، حيث شكّل هذا الإطار مسار توجيه لمتبعه الباحثون لاحقاً، وفق خارطة الطريق التي وضعها هولمز لدراسات الترجمة، والتي قسمها إلى فرعين: النظري والتطبيقي. فالفرع النظري في خارطة هولمز - توري، والذي يعرف بدراسات الترجمة الصّرفة أو البحتة^٣ ينقسم إلى قسمين: نظرية^٤ ووصفية^٥، وقد كانت أهداف البحث كما جاء في شروح هولمز للإطار، وهي:

1. James s. Holmes

2. The Name and Nature of Translation Studies

3. Pure

4. Theoretical

5. Descriptive

- وصف ظواهر الترجمة (نظرية الترجمة الوصفية)؛

- وضع مبادئ عامة لوصف مثل هذه الظواهر والتنبؤ لها (نظرية الترجمة).

ويتضمن الفرع النظري النظريات العامة والجزئية؛ وحسب هولمز، فإن العامة هي التي تسعى إلى وصف جميع أنواع الترجمة وتفسيرها والقيام بالتعميمات التي ستكون مناسبة للترجمة عموماً؛ وأما الدراسات النظرية الجزئية للترجمة فمحددة، وهي التي ترتبط بتصنيف دراسات الترجمة الثلاث: الوصفية المعنية بالمنتج والوصفية المعنية بالعملية والوصفية المعنية بالوظيفة. فللدراسات الوصفية للترجمة ثلاث محاور رئيسية، هي: فحص المنتج والوظيفة وعملية الترجمة (ماندى، ١٣٩٤هـ.ش، ص ١٥)، ثم إنَّ الفحص الدقيق للكتابات المترجمة من خلال استكشاف النص الأصلي ومقارنته بالنص المترجم، وكذلك استخراج البيانات وتحليلها وشرحها من منظور علمي خاص، أدى إلى تغيير في الرؤية وتحوّل في تحديد الأولويات للقضايا النظرية لدراسات الترجمة. وفي هذا الصدد، فإن ثنائية منتج الترجمة، أي نص الترجمة، الذي هو نتيجة لجميع تأملات المترجم وأفكاره، وعملية الترجمة، كسلسلة من الأحداث التي تحدث في ذهن المترجم وعمله من أجل الحصول على منتج الترجمة، تعدّ أحدث ثنائية في هذا المجال (حقاني، ١٣٨٦هـ.ش، ص ٢١٦).

وعلى الرغم من أن هولمز نفسه يعتقد أنه لا توجد على الإطلاق أي ترجمة للشعر تماثل الأصل، ويقول إن القيود التطبيقية الحاكمة على الموقف تمنعنا من الحصول على المعادل، مع ذلك فقد حدد أربع إستراتيجيات تُستخدم تقليدياً في ترجمة أنواع مختلفة من الشعر، هي:

- أ. إستراتيجية المحاكاة^١ أو الترجمة المحاكاتية، والتي يتم فيها الحفاظ على شكل الشعر.
- ب. الإستراتيجية التناظرية^٢ والتي يتم فيها استخدام شكل مشابه ثقافياً للشعر الأصلي.
- ج. الإستراتيجية التنظيمية^٣ والتي يسمح فيها للعنصر الدلالي بأخذ شكل شعري فريد أثناء تكوين الترجمة.

د. الإستراتيجية المنحرفة أو غير ذات الصلة^٤ والتي لا توجد فيها أي صلة وتشابه بين الشكل المستخدم للشعر في اللغة الهدف وبين شكل أو محتوى الشعر في اللغة المصدر. بالطبع، يعكس اختيار الإستراتيجية نفسها معايير اللغة الهدف والأولويات الثقافية المحددة في لغة معينة (بيكر وگابرينلا، ١٣٩٦هـ.ش، ص ٢٥٨). ويكتب

1. Mimetic

2. Analogical

3. Organic

4 Deviant

گنتزلر في كتابه أن هولمز لا يؤيد أيًا من هذه الأنواع الأربعة للترجمة؛ لأنه يعتقد أن كلاً من هذه الأساليب يمنح بطبيعته المترجم الذي يتبعه إمكانيات، بينما يحرمه في الوقت نفسه من الإمكانيات الأخرى (١٣٩٣هـ.ش، ص ١٢٠).

٢-٢. شاملو وأشعاره

أحمد شاملو (١٣٠٤ - ١٣٧٩هـ.ش)، الملقب بـ"ا. بامداد" و"أ. صبح"، كان شاعراً ومخرجاً سينمائياً وصحفيًا وباحثًا ومترجمًا ومعجميًا وأحد أمناء جمعية الكتاب الإيرانيين. تعود شهرة شاملو من الأساس إلى ابتكاره في الشعر الفارسي المعاصر وصياغة نوع من الشعر يعرف بالشعر الحر أو الشعر الشاملوني، والذي يعد أحد أهم أشكال الشعر السائد في إيران، وهو تقليد للشعر الحر الفرنسي أو الشعر المنشور (سبانلو، ١٣٨٤هـ.ش، ص ٢٨-٢٩).

التقى شاملو بنينا يوشيج في عام ١٣٢٥ للهجرة الشمسية، وتحول تحت تأثيره من النمط الكلاسيكي إلى "الشعر النيمائي"؛ ولكنه للمرة الأولى في قصيدة *تا شكوفه سرخ يك پيراهن* (= إلى الزهرة الحمراء لقميص)، التي نُشرت عام ١٣٢٩ تحت عنوان *شعر سفيد غفران* (= قصيدة الغفران البيضاء)، تخلى عن الوزن تماما وابتكر أسلوباً جديداً في الشعر الفارسي المعاصر (ترابى، ١٣٨٢هـ.ش، ص ١٨-٢١).

وقد تُرجمت بعض أعماله إلى السويدية والإنجليزية واليابانية والفرنسية والإسبانية والألمانية والروسية والأرمنية والهولندية والرومانية والفنلندية والكردية والتركية. كما تأتي بعض شهرة شاملو من نهجه المثير للجدل في الشعر الكلاسيكي والموسيقى والسياسة، حيث اعتبر تصحيحه لديوان حافظ الشيرازي تافهاً وكان ينتقد بشدة فردوسي وسعدي ويثني على بعض الشعراء الأوروبيين مثل فيديريكو غارسيا لوركا وبول إيلوار وقبيل وفاته، كان ناقماً على الموسيقى الكلاسيكية الإيرانية.

بدأ عام ١٣٢٦ بإصدار كتاب بعنوان *آهنگ های فراموش شده* (= الأغاني المنسية)، وهو كتابه الشعري الوحيد في نسق تقليدي وعروضي. يكتب شاملو في مقدمة نفس الكتاب: «القصاصد التي تم جمعها في هذا الكتاب، كتابات يجب أن تكون قد احترقت بالفعل، فإنها أغانٍ سيتم نسيانها قريباً...، فإنها الخطوات الأولى لطفل أراد المشي، فيضع بالضرورة يده على الحائط؛ ويده ترتجف وهو حامل ومتردد ويمشي بشكل غير متوازن؛ وبعد سنوات، يؤسس شاملو شعراً جديداً بإصدار كتابه *قطعنامه* (= القرار)» (حقوقي، ١٣٨٤هـ.ش، ص ٢٨-٢٩).

يقول رضا براهني: في الواقع، يقترح شاملو شعراً جديداً بإصدار *قطعنامه* ويفرض التزاماً صريحاً جداً على عاتق الشعر، والذي قد تتعارض مع جوهر الشعر بالمعنى الحقيقي. ولكن ضرورة الوقت، وعلم النفس الخاص به، واحتجاجة العميق على القرار من أي نوع، كانت تتطلب كتابة هذا الشعر (١٣٨٤هـ.ش، ص ٥٥).

وفي عام ١٣٣٦، مع نشر مجموعته الشعرية *هوای تازه* (= الهواء الطلق)، والذي يحتوي على أشكال وتجارب مختلفة في شكل الشعر الحديث، أثبت نفسه كشاعر بارز، حيث يعتقد عبد العلي دستغيب، الناقد الأدبي، الذي

كتب مجموعة من المراجعات عن أعمال شاملو، أن شاملو كان له الأثر الأكبر على الشعر والشعراء المعاصرين بعد نيما يوشيج، كما يعتقد أن أشعار شاملو الرومانسية هي أجمل أغاني الحب في الشعر الفارسي الحديث (١٣٧٣هـ.ش، ص ٦).

توفي أحمد شاملو في ٢٣ آب ٢٠٠٠م، بعد صراع طويل مع المرض، ودفن جثمانه في امامزاده طاهر ب مدينة كرج.

٢-٣. محمد نور الدين عبد المنعم وترجمته لأشعار شاملو

محمد نور الدين عبد المنعم أستاذ اللغة الفارسية وآدابها بكلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر وعميد الكلية الأسبق. وله ٣٥ كتاباً ما بين مؤلف ومترجم ومائتا بحث منشور في المجالات العلمية المحكمة. وهو مقرر لجنة ترقية أساتذة اللغات الشرقية بالجامعة. أشرف وناقش العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه بالجامعات المصرية. قام بتدريس اللغة الفارسية وآدابها في بعض الجامعات المصرية مثل جامعة القاهرة وعين شمس والمنصورة والإسكندرية، بالإضافة إلى جامعة بغداد بالعراق وجامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعودية.

اختار محمد نور الدين عبد المنعم طريقة أكثر فاعلية في ترويج اللغة والأدب الفارسيين في العالم العربي، وخاصة مصر، أي ترجمة أعمال الشعراء والكتاب الفارسيين إلى العربية. ومن آثاره نذكر: دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس الهجري (١٩٧٦م)، ورباعيات بابا طاهر العريان الهمداني (١٩٧٨م)، وفن الرباعي: مختارات من الرباعيات الفارسية (٢٠٠٥م)، وآخر جرعة في هذه الكأس - وقصائد أخرى من بستان الشعر الفارسي (٢٠٠٨م)، ومختارات من الشعر الفارسي الحديث (٢٠٠٩م)، ومختارات من أشعار الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد (٢٠١٠م)، وفن الغزل: مختارات من الغزليات الفارسية (٢٠١١م)، وجولة في رياض الأدب الفارسي (٢٠١٣م) (قربانزاده، ١٣٩٥هـ.ش، ٨٣١-٨٥٣).

٣. تطبيق مكونات نظرية جيمس هولمز على ترجمة أشعار شاملو

إن معرفة نوع الترجمة وفهم نظريتها، بغض النظر عما إذا كان المترجم على علم بها أم لا، يسمح للقارئ أن يدرك معنى النص المترجم في اللغة الهدف. إن أهم طريقة لإظهار الوظيفة الشعرية للغة في الشعر هي نقل المحور الاستبدالي^١ والاستعاري للغة على المحور السياقي التركيبي^٢، ويزيد الشعر من ثراء اللغة بإبراز أوجه التشابه اللفظية والوزنية والشكلية، ويلفت الانتباه إلى سماتها الشكلية ويحولها عن معانيها المرجعية (سكولز، ١٣٧٩هـ.ش، ٤٩).

1. Paradigmatic axis

2. Syntagmatic axis

وفي ترجمة الشعر، يجب مراعاة معايير مثل الوزن والقافية والنقل الصحيح للمعنى وكيفية التعبير عن الصنائع الأدبية ونوعية استخدام الكلمات الأدبية الراقية وبنية اللغة الشعرية. ورغم أن الشعر الحر قد تفلّت من حصار القافية والوزن اللذين كان يدور فيهما الشعر التقليدي، ولم يعد الشاعر مجبراً على تكرار القافية ذاتها في كل بيت، بل تحرر منها تماماً لكنه ينطوي على سمات وخصائص لغوية نحو كثرة التشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية التي تكون عماد الفعل الشعري، ويمتلئ بالخصائص الشعرية؛ مثل تكرار الطباق أو الألفاظ أو الأساليب اللغوية التي تخلق إيقاعاً وجرساً موسيقياً عالياً يسهم في زيادة جمالية النص وألقه، وكذلك الرمزية وتعدد الدلالة صبغة حديثة للشعر الحر وربما لم يكن الشعر القديم يصطبغ بهذه الصبغة، وإن كان يقوم على الإيحاء والاختصار. إذن يعدّ البحث عن مدى تحقق هذه المعايير في الترجمة العربية لهذه القصيدة المعنية من أولوياتنا.

ومن جانب آخر، لا ينبغي الحكم بمعناه المطلق على إمكانية أو استحالة ترجمة الشعر؛ بل يمكن نقل أي مفهوم بأي لغة طبيعية، وإنما شكل هذا المفهوم يختلف في اللغات المختلفة وكذلك في النظم والنثر. فذلك، على الرغم من أنه من الممكن ترجمة قصيدة، بحيث تكون مقبولة في اللغة الهدف، إلا أنه لا يمكن نقل جميع ميزات ومحسنات النص الأصلي للقصيدة (منافى أنارى، ١٣٨٢هـ، ص ٩).

وكل نص هو نتيجة العلاقات التناسية وتوجد فيه علامات هي نفسها نصوص وفي علاقات متعددة الأبعاد مع غيرها من العلامات؛ لذلك فإن الشعر ليس نصاً واحداً فقط، بل بوجود مثل هذه العلامات يكون متضمناً لعدة نصوص ويتكون كلّ منها في سياقه الخاص؛ وفي نفس الوقت، ورغم التعددية، تصل هذه النصوص إلى الوحدة والتماسك في إطار الشعر وتخلق خطاباً شعرياً في فضاء خارج النص.

فالشعر عبارة عن خطاب من علامات تناسية تكون في تواصل وتفاعل متعدد الأوجه مع بعضها البعض وترتبط أيضاً بالعلامات التناسية. وتحمل العلامات، بالإضافة إلى العبء الدلالي، عبئاً ثقيلاً من المعتقدات والأفكار والأساطير والثقافة بالمعنى العام. وتكسب هذه العلامات قيمتها من خلال الرموز الثقافية وتذهب بقرائنها إلى أعماق تاريخ كل مجتمع وثقافته (سجودى وكاكه خانى، ١٣٩٠هـ، ص ١٣٨).

بالنظر إلى كثرة الرموز والصنائع الأدبية في أشعار شاملو، وكذلك اتساع معانيها نقوم بدراسة تعريب وفق روشن (= الأفق المنير)، من أجل تبين مدى نجاح المترجم في عملية الترجمة والوصول إلى ترجمة صحيحة ومقبولة.

١-٣. الترجمة المحاكاتية

القصائد التي ناقشناها في هذا المقال هي ثلاثة أشعار من الشعر الحر لأحمد شاملو. والشعر الحر أو الشعر الشاملوي يعدّ نوعاً من الشعر الفارسي الحديث ظهر في ثلاثينيات القرن الماضي مع مجموعة هوى تازة (=

الهواء الطلق)، لأحمد شاملو، ويمكن مقارنته بالشعر الحر في الأدب الغربي. والاختلاف الرئيس بين هذه الأشعار والأمثلة السابقة للشعر الجديد أو ما يسمى بالشعر الحر، إنما يكمن في شكل الشعر.

ففي هذا الأسلوب، لا يُهتمّ بالقافية والوزن العروضي عموماً؛ ولكنه يتضمن التنغيم والموسيقى، ويتميّز بالعديد من الخصائص الأسلوبية، والتي تعتمد على الوحدة الموضوعية؛ فلا تقتصر الوحدة في ذلك على البيت فقط، بل إنّ القصيدة بأكملها تشكل كلاماً متماسكاً، وامتزاجاً وتناغماً في شكلها ومضمونها، حيث تم وضع القافية، والتفعيلة، والصياغة، والبحر، تحت خدمة الموضوع، ممّا جعل الشاعر يعتمد على التفعيلة في شعره، وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ، وهي بذلك طريقة للتعبير عن نفسية الشاعر، ونزواته، وطموحه، وآماله، أكثر من كونها أبيات منتظمة مصفوفة. ومن خصائصه أيضاً استخدام الرموز والإيحاءات بكثرة في القصيدة، والتي عادةً ما تكون صعبة التحليل، والإكثار من استخدام الصور الشعرية، والتشبيهات، والتي تساهم في التأثير بالفكرة التي يطرحها الشاعر.

كتب شاملو: اليوم، يقبل قارئ الشعر أن الشعر يمكن أن يُكتب نثراً أيضاً؛ بمعنى آخر، يمكن صياغة كلام يكون شعراً ممتلئاً بالحيوية والعمق دون استخدام الوزن والقافية؛ وأنا لا أو من مطلقاً بالوزن باعتباره شيئاً متأسلاً وضرورياً أو ميزة للشعر؛ لكنني على العكس أعتقد أن الالتزام بالوزن التقليدي يؤدي إلى انحراف ذهن الشاعر؛ لأن الوزن يحتمل عدداً ضئيلاً من الكلمات ويُهمل العديد من غيرها من الكلمات، وقد تكون الكلمات التي لم يستوعبها هذا الوزن، في اتجاه الإبداع الذهني للشاعر (اسوار، ١٣٨٤هـ.ش، ١٢٦).

في هذا النوع من الترجمة، يتحدث هولمز عن محاكاة المترجم لشكل الشعر الأصلي؛ لأن الشعر في جميع اللغات عبارة عن صياغة العواطف بطابع موسيقي وبلغته الشكل والصورة. وجميع الأشكال تنشأ من هنا وليس الفن إلا شكلاً (شفيعى كدنى، ١٣٩٠هـ.ش، ص ٦٩٨). وإن المحاكاة في ترجمة الشعر، هي في الواقع إنشاد شعر جديد على أساس الشعر الأصلي. ويقول هولمز: إن المترجم يحتفظ بالشكل الأصلي في هذه الترجمة، والتماثل مستحيل؛ ولكن يمكن تقريب الأنماط، ويمكن تنسيق الأشكال الأساسية للبنية الشعرية، كما فعل ريتشموند لايمور لقصيدة هوميروس باللغة اليونانية والمكونة من ستة مقاطع وقابلة للمحاكاة (كنترلر، ١٣٩٣هـ.ش، ص ١٢٠).

والرابط الوحيد بين القصيدة الأصلية والمترجمة هو الارتباط الموضوعي؛ ولكن هناك فرقاً كبيراً بينهما من حيث البنية والأسلوب؛ والنص الجديد هو نسخة من النص الأصلي، وليس ما يعادله بالضبط. ففي هذا النوع من الترجمة، يكون التزام المترجم بأسلوب ومعنى النص الأصلي في أدنى مستوى. وإن محاكاة شكل القصيدة الأصلية، بشرط مراعاة التوازن والحفاظ على المعنى، يمكن أن يبدو جميلاً أيضاً في اللغة الهدف ويكون له تأثير القصيدة الأصلية على المخاطب.

- روزى ما دوباره كپوترهای مان را پیدا خواهیم کرد / ذات يوم سوف نعرثر على حمائمنا من جديد،

و مهربانى دست زيبايى را خواهد گرفت / وسوف يأخذ الحنان بيد الجمال،
روزی كه كمترین سرود / ذات يوم ستكون القبلة هي أقل أغنية،

بوسه است

و هر انسان / وكل إنسان

برای هر انسان / يكون أخاً

برادری ست / لكل إنسان

(عبد المنعم، ٢٠٠٩م، ١٢٩).

هنا يركز عبد المنعم على مفهوم الشعر ويجعله أهم مبدأ في الترجمة ويحاول نقل هذا المفهوم مراعيًا الاعتبارات الجمالية والالتزام بروح العمل والإخلاص للنص الأصلي للشعر. وقد نجح عبد المنعم في ترتيب الكلمات والذي يتطلب من المترجم للشعر إبداعاً خاصاً ويميز مهاراته من غيره من المترجمين الذين يقومون بترجمة نصوص غير شعرية؛ لأنه تمكن إلى حد ما من إعادة بناء الصور الشعرية وحفظ موسيقى الشعر وإيقاعه، وهذا مهم جداً في ترجمة الشعر الحر الذي يعوزه الوزن والقافية ويعتمد على الإيقاع أكثر منهما.

ومع ذلك، فمن المستحيل على المترجم عملياً نقل الشكل كما هو في الشعر الفارسي إلى العربية؛ لأن الاختلاف في الكلمات والتراكيب والأساليب في اللغتين لا يسمح بذلك. فعندما يقول الشاعر "بوسه است"، ثم يأتي بـ"برادری ست" بعد تركيبين اثنين؛ إنما يفعل هذا للحصول على نوع من الإيقاع والتنغيم؛ فلما لم يكن بإمكان المترجم أن ينقل هذا الإيقاع بهذا الشكل بالضبط نظراً لاختلاف الأسلوب بين اللغتين، لجأ إلى إدخال "يكون أخاً" بين "وكل إنسان" و"لكل إنسان" ليحصل على نفس الإيقاع ولكن بطريق آخر. ففي الشعر، لا ينفك الشكل عن المضمون، وإذا أراد الشاعر تغيير أسلوبه في البيان والتعبير، يتغير ولا بدّ مضمون كلامه أيضاً (نجفى، ١٣٦١ هـ، ص ٩).

وتقوم موسيقى الشعر على ثلاثة أركان، هي: الوزن والقافية، والإيقاع. ولا تكتمل حدود موسيقى الشعر بالوزن والقافية وحدهما، بل من خلال نسيج التلاؤم بين الألفاظ وما تحمله من معنى والوزن الذي تقوم عليه وتآلفهما وانسجام الألفاظ وتناسق أصواتها، وذلك ما يشتمل عليه مفهوم (الإيقاع) الذي «يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم» (هلال، ١٩٦٩م، ص ٤٦٣). وهو في الشعر وفي النثر أيضاً. فالإيقاع صورة أشمل من الوزن، وما الوزن إلا "صورة خاصة للإيقاع" وبقدر ما يقوم عليه الوزن من تصور تستمد قوانينه من خارج المضمون وما يتحرك في آفاقه من أفكار وأحاسيس، يقوم الإيقاع على تأمل للقوى الخفية التي تربط الكلمة بسواها، وهو ما أدركته نظرية النظم عند الجرجاني فوضعه في فصاحة اللفظ وتناسب العبارة.

ولكن عندما نأتي إلى ترجمة كلمة "روزي" في العبارة "روزي كه كمترين سرود"، هنا لا بد أن ننتبه إلى أن اليوم هنا هو نفس اليوم الذي أشار إليه الشاعر في بداية الشعر؛ ولكن عندما نكرر هنا "ذات يوم"، كأنه يوم آخر قد يكون نفس اليوم أو غيره من الأيام. فكان من الأفضل جدًّا لو أتى المترجم بكلمة أخرى لتبين هذا الاختلاف اللطيف. فكان بإمكانه مثلاً أن يقول: يومٌ؛ أي "هو يومٌ" ... إلخ.

وكذلك عندما يقول المترجم "ستكون القبلة هي أقل أغنية"، فقد غير أسلوب النص الأصلي وجعل المبتدأ خبراً والخبر مبتدأً ولا مبرر للقيام بهذا التقديم والتأخير؛ لأن الشاعر كان بإمكانه أن يقول "روزي كه بوسه كمترين سرود است"، وإنما عدل عن هذا ليخلق نوعاً من التشويق^١ يجعل السامع يتشوف ويطلع إلى الخبر وعندما يسمعه، بعد أن ساوره الشك والسؤال يشعر بنوع من الفرح والاطمئنان؛ وهذا من المقاصد والاعتبارات الجمالية تزيد الشعر جمالاً وبهاءً.

فلا ينبغي العدول عن هذا الأسلوب إلا عند الضرورة وتحت ضغط الاختلاف بين اللغتين في الأسلوب والبيان. وكذلك لا مبرر هنا لتغيير زمن الفعل؛ فبدل "سيكون"، ينبغي أن نقول "يكون"، وهذا ما فعله المترجم فيما بعد، وقال "يكون أخوا"، فأى فرق بين هذا وذاك؟! فبإمكاننا أن نقول: "على الأقل تكون القبلة أغنية".

وبما أن الترجمة علم، ومهارة، وفنٌّ، وذوق، تتطلب ثلاثة أشياء، هي: إتقان اللغة الأم أو اللغة الهدف، وإتقان اللغة المصدر والإلمام بالأفكار وتاريخ الأدب الذي يحكم النص؛ فعلى المترجم أن يكون متقناً للغة الأصل واللغة الهدف وعلى دراية بثقافة لغته وثقافة اللغة المترجم إليها، ليتسنى له مد الجسور بينهما.

وهنا نجح المترجم في نقل المعنى، ولكنه أخفق في إعادة بناء العلامات اللغوية وموسيقى الكلام. وبغض النظر عن مدى سيطرة المترجم على أدوات العمل، فإن النتيجة هي شيء آخر، نص مختلف عن النص الأصلي. فعلى الرغم من أن المترجم ترجم الكلمات إلى اللغة العربية بشكل صحيح وباهتمام بالغ بالنص المصدر، إلا أنه لم يكن قادراً على عرض الموسيقى بين الحروف والكلمات في اللغة العربية.

٢-٣. الترجمة التناظرية

في هذا النوع من الترجمة، يحاول المترجم تحديد وظيفة النص الأصلي في ثقافة المتلقي ويبحث عن وظيفة موازية له في عرف اللغة الهدف ليحصل على شكل قياسي يمكن أن يقوم بوظيفة متناظرة (كنتزلر، ١٣٩٣هـ.ش، ص ١٢٩). وفي هذه الترجمة، يهتم هولمز بالشكل الثقافي للنص ويسمح للمترجم باستخدام شكل مشابه للشكل الثقافي للنص الأصلي للشعر.

فالمترجم يلتزم ببعض عناصر النص الأصلي؛ ولكنه لا يُلزم نفسه بترجمة جميع ميزاتة إلى اللغة الهدف؛ وفي بعض الحالات، يقوم بترجمة حرّة لبعض العناصر من أجل الحصول على ترجمة واضحة غير ملتبسة في اللغة الهدف. وهذه الترجمة شبيهة جدا بالقصيدة الأصلية؛ لأن الشعر ليس إلا فن اللغة، والحد الفاصل بين الشعر وغير الشعر هو فقط في استخدام اللغة، وليس في استخدام الوزن والقافية وعدم استخدامهما (شفيعى كدكنى، ١٣٩٠هـ، ص ٣٠٨).

- شب كه مى خواند كسى نو ميد / إنه الليل الذي يدعو اليأس،
من ز راه دور دارم چشم / وأنا أنظر بعينى من مسافة بعيدة،
بالب سوزان خورشيدى كه / وهو يقبل بشفة شمسية حارة؟
بام خانه همسايه ام را / شرفة منزل جارتى بشوق ولهفة.
گرم مى بوسد.

(عبد المنعم، ٢٠٠٩م، ص ١٣١ - ١٣٢).

يقول الشاعر: "في الليل عندما يدعو أحد، وهو يأس؛ أنا أنظر من بعيد إلى الشفة الحارّة للشمس، وهي تقبل شرفة منزل جاري، أو جارتى، بلهفة". فهذا الشعر صراع كَلِّه بين المقابلات الثنائية التي تكشف عن الصراع الداخلي للشاعر ومعركته مع السواد واليأس والضعف. وفي كل هزيمة ويأس وسواد وظلام، يعد بالنصر والأمل والبياض والنور.

وفي هذا الجزء من الشعر، تعتبر الحالة الداخلية للشاعر وموقفه ضد اليأس موقفا معارضا يعد بخطاب الأمل. ف"أنظر من بعيد إلى الشفة الحارّة للشمس" تعني أنني أنظر إلى ضوء الشمس ودفئها. فإن الشمس تعد دائما بالنور ونهاية الظلام وإن شروق الشمس وعودة ظهور النور، على عكس اليأس والظلام، يلهمان خطاب الرجاء.

- شب كه مى ماسد غمى در باغ / إنه الليل الذي يلحق الأحزان فى البستان،
من ز راه گوش مى پاييم / وأنا أنصت من بعيد
سرفه هاى مرگ را / لأصوات سعال الموت التي تتلاشى
در نالهى زنجير دستانم / في نحيب سلاسل قصتي
كه مى بوسد

(المصدر نفسه، ٢٠٠٩م، ص ١٣٢).

إن عبارة "من ز راه گوش می پایم" كناية عن الترقب والترصد والانتظار بدقّة فائقة؛ فالشاعر يقول: "في الليل عندما يتعاطم حزنٌ في البستان؛ أترقب بأذاني سعال الموت في نحيب القيود التي على يديّ وهي تصدأ". فإن الشاعر يترصد أن يفك القيود التي سلبته الحرية ولكنها على وشك التلاشي والتفكك.

ولكن المترجم أخفق في ترجمة هذه الكناية؛ لأنه ظنّ أن "ماسیدن = الانجماد، التكلس" يعادل "ليسيدين = لعق". كما أخطأ في تحديد أركان الجملة في المصراع الأول. وقد زاد "من بعيد" في المصراع الثاني بدون مبرر ولا ضرورة. وتختلف كلمة "دستانم" بمعنى "يديّ" عن كلمة "داستانم" بمعنى "بقصتي" في حرف واحد، فالتبس الأمر على المترجم وأخطأ في ترجمتها. وكذلك "كه می پوسد" بمعنى "وهي تتلاشى" أو "وهي تصدأ" ترجع إلى "القيود" وليست إلى أصوات سعال الموت.

فهذا من الأشعار السياسية لأحمد شاملو يصور فيها الوضع السياسي المأساوي والاضطهاد الفكري وكبت الحريات الأساسية وغياب العدالة؛ ولكن رغم أن الليل، وهو كناية عن الظلم والاضطهاد والاستبداد والطغيان، فرض سيطرته وأحكم قبضته، إلا أنّ الشاعر لا يساوره خوف ولا ينتابه يأس، وهو يأمل أن تصدأ القيود وتتلاشى عن قريب ليستعيد حرّيته وكرامته من جديد.

لقد أخطأ المترجم في فهم المعنى لبعض المفردات؛ ولكنه بترجمته الحرفية قدم نصا مشابها تقريبا للشعر الأصلي. تتمثل إحدى خصائص النص المترجم حرفيا في أن المنطق الذي يحكم التفسيرات والعلاقات الدلالية بين الجمل أو مكوناتها، اقتراض من النص الأصلي. ويُعدّ هذا النوع من الاقتراض مشكلة عندما يقوم المترجم، بسبب الخلط بين المعاني الأولية والثانوية مثلا، بترجمة الكلمات أو تفسيرها بشكل خاطئ، وبالتالي، يتم تشويه العلاقة المنطقية في النص الأصلي عند الترجمة (خزاعي فر، ١٣٩٥هـ.ش، ص ١٤).

ومن الطبيعي أن يكون لمتلقي الترجمة عقلية مختلفة عن متلقي النص الأصلي في اللغة المصدر؛ لأن الكلمات تفقد جزءاً من قدرتها الدلالية أثناء الترجمة؛ ومن ناحية أخرى، يتلاشى الربط الذهني بين المعاني والكلمات والذي يعتمد على المستوى المعرفي للمتلقي وثقافة المجتمع أحيانا (حيدرپور وهاشمي، ١٣٩٨هـ.ش، ص ٤٦).

٣-٣. الترجمة التنظيمية / ترجمة المحتوى

عند ترجمة المحتوى، يأخذ المترجم المعنى الرئيسي من النص الأصلي ويترجمه إلى شكله الفريد في اللغة الهدف (گنتزلر، ١٣٩٣هـ.ش، ص ١٢٠). وفي هذا الأسلوب، يعتقد هولمز أن المترجم يمكنه إدخال العناصر الدلالية في شكل شعري فريد في الترجمة. وفي علم الدلالة، تتم دراسة معنى العناصر اللغوية، بغض النظر عن العوامل الخارجة عن اللغة؛ ولكن في الشعر يمكن استخدام هذه العناصر في معانٍ أخرى.

والمترجم ملزم بترجمة العناصر النصية للغة المصدر إلى اللغة الهدف. يحاول المترجم أن يكتب نصا يكون فيه طابع النص الأصلي غير محسوس قدر الإمكان، ولا يخلو من الإبداع اللغوي، ولا يتعد عن غرض الكاتب وما يقصده من المعاني، ويكون متماسكا وموحدا كالنصوص الأصلية. فالترجمة الأدبية هي الاستنساخ الإبداعي والفني للنص الأصلي. وللحصول على التناسق الأسلوبى، يحتاج المترجم إلى ذوق أدبي، حتى يتمكن من وضع الكلمة إلى جانب ما يناسبها من الكلمات واستخدام التعبيرات في مكانها المناسب (خزاعي فر، ١٣٩٥هـ ش، ص ١٥-١٦).

- آينه‌ها و شب‌پره‌هاى مشتاق را به من بده / أعطني مرايا وخفافيش المشتاق

روشنى و شراب را / أعطني ضياءً و شراباً،

آسمان بلند و کمان گشاده پل / أعطني سماءً عاليةً وقوساً جيّد التسديد،

پرنده‌ها و قوس و قزح را به من بده / أعطني طيوراً وقوس قزح،

وراه آخرين را / وكرّرى الطريق الآخر،

در پرده‌اى كه مى‌زنى مكرر كن / خلف الستائر التى تسدلينها

(عبد المنعم، ٢٠٠٩م، ص ١٣٣).

لقد أخفق المترجم في نقل العناصر الدلالية للشعر؛ وكذلك أخطأ في تحديد التراكيب الوصفية والاضافية وفي المعرفة والنكرة و...؛ فكلمة "آينه‌ها" معرفة وتعني "المرايا" و"شب‌پره‌ها" قد تأتي بمعنى الخفافيش وغالبا تأتي بمعنى الفراشات، وهي المقصود هنا. وكذلك فإن كلمة "مشتاق" صفة لكلمة "شب‌پره‌ها"، وليست مضافة إليها؛ ولكن المترجم جعلها مضافة إلى المرايا والخفافيش وعطف بين المضافين؛ وهذا لا يجوز قبل التصريح بالمضاف إليه. فيقول الشاعر: "أعطني المرايا والفراشات المتلهفة"، ثم يقول الشاعر: "الضياء والخمر؛ أي: أعطني الضياء والخمر؛ وواو العطف يغنيها عن تكرار الفعل، وخاصة أن الشاعر عدل عن ذكره هنا متعمداً، حيث ذكر الفعل مرتين وحذفه مرتين للحصول على تناغم موسيقي وتناسق بين الأجزاء.

وكذلك فإن "آسمان" و"كمان" معرفتان وينبغي دخول لام التعريف عليهما، وإن "كمان گشاده‌ى پل" كناية عن مجرّة القوس القزم الكروية. فيقول الشاعر: "وأعطني السماء العالية والقوس القزم والطيور وقوس القزح" وبين "القوس" و"قوس" وكذلك "القزم" و"القزح" جناس.

وأيضا فإن كلمة "پرده" تأتي بمعنى "الستار" و"اللوحة" و"النعمة". فهنا يقول الشاعر: "وكرّري الطريق الآخر في اللوحة التي ترسمينها أو في النعمة التي تغنين بها؛ وبما أن الشاعر عطف بعد أسطرٍ كلمة "رنگ" بمعنى "اللون" على "پرده"، وقال "در فراسوى پرده و رنگ"، فيكون المعنى المقصود هنا هو اللوحة.

٤-٣. الترجمة المنحرفة / غير ذات الصلة

يسمي هولمز هذا النوع من الترجمة "الأشكال المنحرفة". وليس هذا النوع من الترجمة مشتقاً من القصيدة الأصلية، وإنما يحافظ على التشابه في مستواه الأدنى متعمداً ولأغراض أخرى. ولا يعطي هولمز مثلاً لهذه الترجمة (كنتزلر، ١٣٩٣هـ.ش، ص ١٢٠). وإن هذا النوع من الترجمة اقتباس من القصيدة الأصلية يتجلى بشكل جيد في الترجمة. فيدخل المترجم العناصر اللغوية للقصيدة الأصلية في الترجمة، وفقاً لاختياره، وبالتالي ينحرف عن شكل القصيدة الأصلية.

- شب كه جوى نقره مهتاب / إنه الليل الذي يجعل الصحراء الشاسعة،
بيكران دشت را درياچه مى سازد / كبحيرة يتلأماً ماؤها تحت ضوء القمر الفضوي،
من شرع زورق انديشه ام را / وأنا أنشر شرع زورق فكري،
مى گشایم در مسیر باد / في مهب الريح

(عبد المنعم، ٢٠٠٩م، ص ١٣١).

لقد نجح شاملو في إضفاء موسيقى لطيفة وبلغية على الشعر بتتابع الإضافات في "جوى نقره مهتاب" و"شرع زورق انديشه ام"؛ لأن هذا التتابع أمر مستحسن في اللغة الفارسية ويزيد من فصاحة الكلام وجماله خلافاً للغة العربية التي يعدّ فيها تتابع الإضافات من العيوب الستة التي لا تتحقق فصاحة الكلام إلا بخلوّه منها. وعلى الرغم من أن المترجم استخدم بعض الكلمات المتطابقة في اللغتين، مثل "شرع" و"زورق" وجاء بتتابع الإضافات في "شرع زورق فكري"، إلا أنه قد انحرف عن النص الأصلي بتفسيره وتأويله الخاطيء في ترجمة الكلمات والمصطلحات والتراكيب وتحديد أركان الجملة.

فإن الشاعر يقول: "في الليل عندما تجعل قناة لجين ضوء القمر الصحراء الشاسعة بحيرة"؛ ولكن المترجم بعد تحليله وتفسيره لهذا النص، قام بإعادة صياغته بهذه الصورة: "إنه الليل الذي يجعل الصحراء الشاسعة كبحيرة يتلأماً ماؤها تحت ضوء القمر الفضوي". وإلى هنا لما تكتمل الجملة في النص الفارسي؛ فالشاعر يأتي بالخبر ويقول: "أنا أنشر شرع زورق فكري في مهب الريح" أي: في الليل عندما تجعل ... أنا أنشر ...؛ ولكن المترجم جعله جملة مستقلة بإتيانه بواو الاستئناف. ولقد تكرر هذا فيما يأتي:

- شب كه آوایی نمى آید / إنه الليل الذي لا يُسمع فيه صوت،

از درون خامش نيزارهای آبگیر ژرف / من داخل مزرعة القصب الساكنة حول البركة العميقة
من امید روشنم را / وأنا أتغنّى سعيداً بأمالي البراقة
همچو تیغ آفتابی مى سرايم شاد / كأشعة الشمس

(المصدر نفسه، ص ١٣١).

يقول الشاعر: "في الليل إذ لا يُسمع صوت من الضمير الخامد لمقاصب البركة العميقة؛ أنا أتغنى بأملِي البراق كشروق شمسٍ". فكلمة "اميدم" بمعنى "أملِي" ربّما جاء مفرداً؛ ليدل على أن الشاعر لم يبق لديه إلا أمل واحد، وعندما نترجمه بصورة الجمع، يختفي هذا المعنى ونبتعد عن غرض الشاعر. وكذلك إن "تبع آفتابى" نكرة وكناية عن طلوع أو شروق للشمس، فلا تنبغي ترجمتها بصورة المعرفة والجمع.

الخاتمة

نظراً لاستخدام الشعراء للغة بأجمل طريقة وأحسن وجه للتعبير عما يجول في ضمائرهم من مشاعر وعواطف وأحاسيس، فإن الكلمات غير مكتملة للتعبير عن أفكارهم وتأبى أشعارهم الرومانسية الوصف؛ ومن ثم يميل بعضهم إلى اللغة الرمزية، وخاصة أولئك الشعراء الذين تخلوا عن الوزن والقافية والبحر والعروض، ليقللوا قدر الإمكان من العوائق التي تحول دون بوحهم عما بداخلهم؛ ولهذا السبب، يبتعد الشعر الحر عن الأشكال التقليدية ويقبل إلى استخدام الرموز والإشارات. وبما أن أشعار أحمد شاملو قد أنشدت بأسلوب مميز، وهي التي تأسس عليها الشعر الحر، فإنها زاخرة بالمصطلحات والرموز والإشارات ومفعمة بالمفاهيم والمضامين الأدبية والفلسفية والاجتماعية والسياسية. فمن الصعب جداً فهم هذه الأشعار، ومن ثمّ فإن ترجمتها إلى العربية تتطلب من المترجم مهارة فائقة ومعلومات متعددة الأبعاد في كل من اللغتين المصدر والهدف. إن محمد نور الدين عبد المنعم تمكن من ترجمة المصطلحات والتعابير الخاصة إلى اللغة العربية، نظراً لمعرفته الكافية باللغة الفارسية، وتمكنه من لغته الأم، كما أنه نجح إلى حد لا بأس به في تحديد عناصر الجملة بشكل صحيح وترجمتها إلى اللغة العربية، إلا أن بعض جهوده لم تكلل بالنجاح وأخطأ أحياناً في فهم معاني المصطلحات ودلالات الرموز أو تحديد أركان بعض الجمل.

المصادر والمراجع

أ. العربية

عبد المنعم، محمد نور الدين. (٢٠٠٩م). *مختارات من الشعر الفارسي الحديث*. ط ٢. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
هلال، محمد غنيمي. (١٩٦٩م). *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار النهضة العربية.

ب. الفارسية

اسكولز، رابرت. (١٣٧٩هـ.ش). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهرى. تهران: آگاه.
اسوار، موسى. (١٣٨٤هـ.ش). *شعر امروز ایران*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

افضلی، علی؛ و اکرم مدنی. (۱۴۰۰ ه.ش). «ارزیابی کیفی ترجمه عربی شعر سعدی بر پایه نظریه جیمز هولمز». *کارنامه ادبی متون دوره عراقی*. س ۲. ش ۳. ص ۱-۱۴.

_____ (۱۳۹۹ ه.ش). «کاربست نظریه هنجارهای گیدئون توری در ارزیابی کیفی ترجمه عربی اشعار فروغ فرخزاد». *مطالعات ترجمه*. س ۱۸. ش ۷۰. ص ۴۵-۶۰.

_____؛ و عطیه یوسفی. (۱۳۹۵ ه.ش). «نقد و بررسی ترجمه عربی گلستان سعدی بر اساس نظریه آنتوان برمن». *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*. س ۶. ش ۱۴. ص ۶۱-۸۳.

_____؛ و مرضیه داتویر. (۱۳۹۶ ه.ش). «ارزیابی کیفی ترجمه عربی هفت پیکر نظامی بر اساس نظریه آنتوان برمن: مطالعه موردی کتاب *العرائس السبع* اثر عبدالعزیز بقوش». *مطالعات ترجمه*. س ۱۵. ش ۵۸. ص ۷۱-۸۶.

_____ (۱۳۹۸ ه.ش). «ارزیابی کیفی ترجمه عربی اشعار مولانا بر اساس نظریه آنتوان برمن: مطالعه موردی کتاب *مختارات من دیوان شمس الدین تبریزی* اثر ابراهیم الدسوقی شتا». *پژوهش‌های ادبی*. س ۱۶. ش ۶۵. ص ۹-۲۸.

_____؛ و مریم السادات منتظری. (۱۳۹۴ ه.ش). «نقد و بررسی ترجمه عربی عمر الشبلی از غزلیات حافظ»، *مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی حافظ*. ص ۱۳۷-۱۵۸.

پراهنی، رضا. (۱۳۸۴ ه.ش). «گفتمان دوسویگی در شعر احمد شاملو». *گوه‌ران*. ش ۹-۱۰. ص ۵۵.

بیکر، مونا و سالدینا گابریلا. (۱۳۹۶ ه.ش). *دایرة المعارف مطالعات ترجمه*. ترجمه حمید کاشانیان. تهران: نو.

ترابی، ضیاءالدین. (۱۳۸۲ ه.ش). «آسیب‌شناسی ساختاری شعر نو». *شعر*. ش ۳۱. ص ۱۸-۲۱.

حقانی، نادر. (۱۳۸۶ ه.ش). *نظرها و نظریه‌های ترجمه*. تهران: امیر کبیر.

حقوقی، محمد. (۱۳۸۴ ه.ش). «شاملو و کانون نویسندگان ایران». *گوه‌ران*. ش ۹-۱۰. ص ۲۸-۲۹.

حیدرپور، امیردادود؛ و محمدرضا هاشمی. (۱۳۹۸ ه.ش). *نقد ترجمه در ایران*. تهران: عصر ترجمه.

خزاعی فر، علی. (۱۳۹۵ ه.ش). «ترجمه بدون نظریه». *مترجم*. س ۲۵. ش ۵۹. ص ۳-۱۶.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳ ه.ش). *نقد آثار احمد شاملو*. چ ۵. تهران: چاپار.

الدهنی، نسرين هاني. (۱۳۹۳ ه.ش). «ترجمة شعر فروغ فرخزاد في الوطن العربي». *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. ش ۳۰. ص ۴۱-۵۹.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۸۴ ه.ش). «شاملو و کانون نویسندگان ایران». *گوه‌ران*. ش ۹-۱۰. ص ۲۸-۲۹.

سجودی، فرزانه؛ و فرناز کاکه‌خانی. (۱۳۹۰ ه.ش). «بازی نشانه‌ها و ترجمه شعر». *زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)*. س ۳. ش ۵. ص ۱۳۳-۱۵۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰ ه.ش). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

قربان‌زاده، بهروز. (۱۳۹۵ ه.ش). «تلاش‌های عبد المنعم در ترویج زبان و ادب فارسی در مصر». *یازدهمین گردهمایی انجمن بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی*. ص ۸۳۸-۸۵۳.

کاظمی نجف‌آبادی، سمیه؛ و محمد رحیمی خویگانی. (۱۳۹۶ ه.ش). «بازتاب ترجمه شعر معاصر فارسی در جهان عرب». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ش ۱. ص ۱۲۰-۱۵۷.

گنتزلی، ادوین. (۱۳۹۳ ه.ش). *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*. ترجمه علی صلح‌جو. چ ۲. تهران: هرمس.

ماندی، جرمی. (۱۳۹۴ ه.ش). *معرفی مطالعات ترجمه: نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه علی بهرامی وزینب تاجیک. چ ۲. تهران: رهنما.

منافی اناری، سالار. (۱۳۸۲ ه.ش). «حدود ترجمه‌پذیری شعر». *مطالعات ترجمه*. ش ۱. ص ۹-۳۰.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۶۱ ه.ش). «مسئله امانت در ترجمه». *دانش*. ش ۱۳. ص ۵-۱۱.