

أقواس

المترجم بوصفه قارئاً

في باريس، في مقهى غير بعيد عن «متحف رودان»، أتملى في نسخة من الترجمة الألمانية التي قام بها راينر ماريا ريلكه لسونيتات لويز لأبيه، الشاعرة الفرنسية من القرن السادس عشر ومن مدينة ليون.

من المعروف أن ريلكه كان قد عملَ سكرتيراً لرودان سنوات عدة، ثم صار صديقاً له، وكتب مقالة لافتة في براعة ذلك النحات العجوز. ومن المعروف أيضاً أن ريلكه كان قد عاش لفترة في ذلك البناء الذي فُيِّض له أن يتحوّل إلى متحف لرودان، في غرفة مشمسة رُيِّنت بزخارف من الجص، مطلاً على الحديقة الفرنسية المكسوة بالعشب، متفجعاً على شيء كان يتصور أنه سيظلّ عصياً على الدوام، فلا يستطيع أن يُحكّم قبضته عليه - حقيقة شعرية معينة حسبت أجيالاً من القراء منذئذ أن من الممكن إيجادها في مؤلفات ريلكه.

كانت هذه الغرفة واحدة من أماكن مكوته العابرة، فندقاً بعد فندق وقصراً بعد قصر. ومن بيت رودان هذا كتب ريلكه إلى واحدة من حبيباته العابرات، شانهنّ شان عُرفه العابرة: «ما أرجوه من اللواتي يحببني هو أن يحببن عزّتي»⁽¹⁾.

ومن هنا، من طاولتي في المقهى، أستطيع أن أرى تلك النافذة المنزوية التي كانت نافذة ريلكه؛ ولو كان هناك في هذا اليوم لتمكّن من رؤيتي وأنا أقرأ في الكتاب الذي خطّه ذات يوم.

ها انذا أعيد تحت انظار شبحة المأققة آخر السونيتة الثانية عشرة:

Er küBte mich, es mundate mein Geist
auf seine Lippen; und der Tod war sicher
noch süBer als das dasein, Seliglicher.

He Kissed me, my soul transformed itself
Upon his lip; and death was certainly
Sweeter than living, even more blessed.

[قُبِّلني، رُوحِي أُخِذتْ
شكِل شِفْتينِي؛ وَبِدا المِوت
أحلى مِنَ الحِياةِ، وَأَقْدَسِ.

أتوقف طويلاً عند تلك الكلمة الأخيرة، seliglicher. إنَّ seel هي "soul" [الروح]؛ و selig تعني "blessed" [مقدس] ولكنها تعني أيضاً "overjoyed"، "blissful" [مفعماً بالبهجة]، [في منتهى السعادة]. أما الزائدة التفخيمية، -icher، فتعزّز معنى الكلمة المفعمة بالعاطفة وتتيح لها أن تتردد بنعومة على اللسان أربع مرّات قبل أن تنتهي. وكأنها تطيل تلك البهجة المقدّسة التي اندلعت من قبلة الحبيب، إذ تبقى في الفم، مثل القبلة، إلى أن تطلقها الـ er- على الشفتين. وفي حين تتالى الكلمات الأخرى في الأبيات الثلاثة، واحدة إثر أخرى، على وتيرة واحدة، فإنَّ seliglicher وحدها تظلّ متشبّهة بالصوت لفترة أطول بكثير، كارهة أن تفلته.

وأعود إلى هذه السونيتة كما كُنْتُبْتُ في الأصل الفرنسي، في كتاب لويز لابه «الأعمال الشعرية»^(١)، هذا الكتاب الذي جعلته معجزة النشر معاصراً لريلكه على طاولتي في المقهى:

Lors que souef plus il me baiserait,
Et mon esprit sur ses levres Fuirait,
Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse.

When he softly Kisses me further,
And my soul escapes onto his lips,
I will surely die, happier than when I lived.

[حين يزيديني من قبلاته الناعمة،
وتفرُّ رُوحِي إلى شِفْتينِي،
أموتُ بِسَعادَةٍ لَمْ تُجْدُ بها الحِياةِ]

لو صرفنا النظر عما تشتمل عليه كلمة baiserait من تضمّنات ومعانٍ حديثة (إذ أن لها اليوم معنى العلاقة الجنسية الكاملة، في حين لم تكن تعني سوى التقبيل وحده في أيام لابه)، فإنَّ الأصل الفرنسي يبدو لي تقليدياً، على الرغم من كونه مباشراً على نحو لطيف وسائخ. فتباريح الحبِّ المميّنة التي يستمدُّ منها الشاعر سعادةً تفوق ما يستمدّه من الحياة البائسة التعسة هي واحدة من المزاعم الشعرية القديمة والبالية، شأنها شأن الروح التي تخرج في قبلة. والسؤال، إذًا، ما الذي اكتشفه ريلكه في قصيدة لابه وأتاح له أن يضع كلمة seliglicher اللافتة بدلاً من كلمة heureuse العادية والمألوفة؟ ما الذي مكّن ريلكه أن يوفّر لي هذه القراءة المعقّدة المثيرة التي لولاهما لكنتُ أُلْقِبُ في قصائد لابه دونما تركيز؟ إلى أيّ مدى توتّر قراءتنا المترجم موهوب مثل ريلكه على معرفتنا بالأصل؟ وما الذي يعترني ثقة القارئ بمرجعية

الكاتب في مثل هذه الحالة؟ اعتقد أن ضرباً من الإجابة كان قد تشكل في ذهن ريلكه، ذات شتاء في باريس.

كان كارل جاكوب بركهارت - ليس المؤلف الشهير صاحب كتاب «حضارة النهضة في إيطاليا»، وإنما شاب سويسري مثله ومؤرخ مثله - قد غادر مدينة بال، موطنه، وتوجه إلى فرنسا بقصد الدراسة، وفي أوائل العشرينات من القرن العشرين كان يعمل في المكتبة الوطنية في باريس. وذات صباح، دخل بركهارت إلى دكان أحد الحلاقين وطلب أن يُغسل شعره^(٣). وبينما كان جالساً وعيناه مغمضتان أمام المرأة، سمع أصوات شجار ناشب خلفه. كان أحدهم يصرخ:

«هذه حجة، يا سيد!»

ويصوتها الحاد، قالت امرأة:

«عجيب! لم يكتف بالحلاقة بل طلب كولونيا أيضاً!»

«يا سيد، نحن لا نعرفك. أنت غريب تماماً بالنسبة لنا. ونحن

لا نتعامل بكياسة مع مثل هذه الأمور!»

وانطلق صوت ثالث، ضعيفاً وشاكياً، وبدا كأنه قادم من عالم

آخر بلكنته السلاقية وبساطته وهو يحاول أن يشرح لهم:

«ولكن يجب أن تعذروني، لقد نسيت محفظتي، وسأذهب

وأحضرها من الفندق...»

وعلى الرغم من خوف بركهارت من أن ينفذ الصابون إلى عينيه، فقد تطلع من حوله ورأى ثلاثة من الحلاقين وهم يومنون بغضب. وخلف المكتب، كانت المحاسبة تراقب المشهد، وقد مطت شفيتها الأرجوانيتين إلى آخرهما باستياء واضح. وأمام هؤلاء كان ثمة رجل ضئيل الحجم، بجبين مرتفع وشاربين طويلين، وكان هذا الأخير يرجوهم:

«هذا وعد، يمكنكم أن تتصلوا بالفندق وتأكدوا. أنا... أنا... الشاعر راينر ماريا ريلكه.»

وزمجر الحلاق:

«طبعاً. هذا ما يفعله الجميع. ثِقْ أننا لم نسمع بك أبداً.»

وقفز بركهارت من كرسيه، وشعره يقطر ماءً، ووضع يده في

جيبيه، وصاح: «أنا سادفغ!».

كان قد سبق لبركهارت أن التقى بريلكه، لكنه لم يكن يعلم أن الشاعر قد عاد إلى باريس من جديد. ولوهلة لم يعرف ريلكه منقذه. وما إن عرفه حتى انفجر ضاحكاً وعرض عليه أن ينتظره إلى أن ينتهي من غسل شعره فيذهبان في نزهة. ووافق بركهارت. وبعد فترة من السير قال ريلكه إنه قد أحسن بالتعب، واقترح أن يزورا مخزناً للمكتب المستعملة قرب ساحة الأوديون ريثما يحل موعد الغداء. وحين دخل الرجلان حيأهما البائع العجوز ونهض من مقعده وراح يلوح بكتاب صغير كان يقرأ فيه: «أيها السادة، هذا هو رونسار ١٨٦٧، طبعة بلانشمان». وأجاب ريلكه بكثير من الحبور أنه يحب قصائد رونسار. وراحا يتنقلان من كاتب إلى آخر، إلى أن قرأ البائع أبياتاً لراسين يعتقد أنها ترجمة حرفية للمزمور

السادس والثلاثين من مزامير الكتاب المقدس⁽⁴⁾. وواقفه ريلكه، قائلاً: «أجل. إنها الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجربة والحدوس ذاتها». وأضاف، كما لو أنه يقوم باكتشاف مفاجيء: «الترجمة هي أصفى الطرق التي يمكن لنا من خلالها أن نتبين المهارة الشعرية».

كان هذا آخر مقام لريلكه في باريس. فقد مات بعد ذلك بسنتين، في التاسع والعشرين من كانون الأول، عام ١٩٢٦، بعد أن بلغ الحادية والأربعين من عمره. وقد كان موته بسبب واحد من الأنواع النادرة من ابيضاض الدم. (ومن منطلق أنه يجوز للشعراء ما لا يجوز لغيرهم، كان ريلكه في أيامه الأخيرة قد دفع أصدقاءه إلى الاعتقاد بأنه يُخْتَضَرُ بسبب وخزة نالته من شوكة وردة). وفي حين كان ريلكه في أول إقامة له في باريس، عام ١٩٠٢ شاباً فقيراً يكاد أن يكون مجهولاً، فإنه كان في أواخر حياته شاعر أوروبا المعروف، الذي يتلقى المديح ويحظى بالشهرة (وإن كان ذلك خارج نطاق الحلاّقين). وبين الإقامتين، كان ريلكه قد عاد إلى باريس مرّات عديدة، محاولاً في كلّ مرة أن «يبدأ من جديد» باحثاً عن «الحقيقة التي تفوق الوصف». ولقد كتب في إحدى رسائله أن «البداية هنا (في باريس) هي نوع من القضاء على الدوام»⁽⁵⁾، وكان ذلك بعد فترة وجيزة من إتمام روايته «أوراق مالتي لوردز بريجه»، هذه الرواية التي شعر بأنها قد امتصّت منه النّسخ الخلاق، فقرر أن يقوم بعدد من الترجمات في محاولة لاستئناف الكتابة. وهكذا ترجم ريلكه رواية قصيرة لموريس دو غيران، وعظّة مجهولة المؤلّف في حبّ مريم المجدليّة، وسونيات لويز لابّه التي صادف كتابها أثناء تجواله في مكتبات المدينة.

كتبت لويز لابّه سونياتها في مدينة ليون، وهي مدينة كانت قد نافست باريس كمركز للثقافة الفرنسية في القرن السادس عشر. وكانت لويز لابّه «معروفة في ليون كلّها وأبعد منها، لا بسبب جمالها وحده وإنما بسبب براعاتها أيضاً. فقد كانت ماهرة في الفنون القتالية بقدر مهارة أخوتها، وكانت تمتطي سهوة جوادها بتلك الجسارة التي دفعت أصدقاءها لأن يطلقوا عليها، بين الدعابة والإعجاب، اسم الكابتن لويز. كما كانت معروفة بعزفها على آلة العود، تلك الآلة الصعبة، وكذلك بغنائها. وكانت فوق كلّ هذا أديبة، خلّفت كتاباً نشره لها جان دو تورن، عام ١٥٥٥، ويشتمل على رسالة إهداء، ومسرحية، وثلاث مرات، وأربع وعشرين سونيتة، وقصائد كتبها على شرفها بعض أبرز الرجال في أيامها. وكانت مكتبتها تضمّ كتباً بالإسبانية، والإيطالية، واللاتينية فضلاً عن الفرنسية»^(٦).

في السادسة عشرة من عمرها وقعت لويز لابّه في حبّ جنديّ وخرجت تقاثل إلى جانبه في جيش دوفان، أثناء حصار بير بينان. وتقول الحكاية إن ذلك الحبّ هو الذي ألهمها تلك السونيات التي خلّدت ذكرها (على الرغم من المخاطرة في تحديد منابع إلهام الشاعر). وقد أهدت لويز لابّه مجموعتها إلى أديبة أخرى من أدبيات ليون، هي الأنسة كليمنص دو بوج، وهو إهداء يلقي الكثير من الأضواء الموحية والكاشفة. لقد كتبت لويز في ذلك الإهداء: «يمنحنا الماضي لذّة وهو أفضل من الحاضر؛ فبالهجة التي شعرنا بها مرّة تضيع وتبهت، ولا تعود أبداً، وتصبح ذكرها مزعجة» بقدر ما كانت الأحداث ذاتها سارة ومبهجة. فالأحاسيس التي ترثبت على هذه الأخيرة تكون قوية جداً لدرجة أن أية ذكرى تعاودنا لا يمكنها أن تعيد مزاجنا السابق، ومهما تكن الصور التي تنطبع في الذهن قويّة، فإننا نعلم أنها ليست سوى ظلال للماضي تضللنا وتخدعنا. أما حين يحدث أن ندوّن أفكارنا فيصبح من السهل، لاحقاً، أن

يعدو ذهننا عبر الأحداث اللامتناهية، الحيّة على الدوام، بحيث يمكن لنا حين نتناول تلك الأوراق بعد فترة طويلة من الزمن أن نعود إلى المكان ذاته وإلى المزاج الذي وجدنا فيه أنفسنا ذات مرة»^(٧). واضح أن ما تعنيه لابه هنا هو قدرة القارئ على إعادة خلق الماضي. ولكن ماضي من هو هذا الماضي الذي يعاد خلقه؟ لقد كان ريلكه واحداً من أولئك الشعراء الذين تذكّرهم قراءتهم بسيرتهم: طفولته البائسة، أبيه المتسلط الذي دفع به إلى المدرسة العسكرية، أمه المتشاقفة التي كانت تبدي أسفها لأنها لم ترزق ببنت وكانت تلبسه لباس البنات، عجزه عن الحفاظ على علاقاته الغرامية، تمزقه بين إغراءات المجتمع الراقي وحياة الناسك. وإلى هذا، فإن ريلكه كان قد شرع بقراءة لويزلايه قبل ثلاث سنوات من اندلاع الحرب العالمية الأولى، في لحظة تردد وتوقف عن الكتابة بدا فيها وكأنه قد تبين الدمار والرعب القادمين.

حين أحذق إلى أن أتلاشى

في نظراتي، أبدو كأنني أستقدم الموت^(٨)

لقد كتب ريلكه في واحدة من رسائله: «لست أفكر بالعمل، بل باستعادة صحتي تدريجياً عن طريق القراءة، وإعادة القراءة، والتفكير»^(٩). فالقراءة نشاطٌ وافرٌ متعدد العناصر. وفي إعادته صياغة سونيات لويزلايه، كان ريلكه منخرطاً في قراءات كثيرة في آن معاً. كان يسترد الماضي، كما أشارت، إنما ليس ماضيهما هي، ذلك الماضي الذي لم يكن يعرف عنه شيئاً، بل ماضيه هو. ففي «الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجربة والحدوس ذاتها»، كان ريلكه قادراً على أن يقرأ ما لم تُثره لابه مطلقاً. كان يقرأ بحثاً عن المعنى، ويفضّ أسرار نصّ مكتوب بلغة ليست لغته، لكنه كان قد تمكّن منها بما يكفي لأن يكتب بها أشعاره هو. والمعنى غالباً ما تمليه اللغة المُستخدَمة؛ حيث يُقال شيء ما، ليس بالضرورة لأن الكاتب قد اختار أن يقوله بهذه الطريقة المحددة أو تلك؛ بل لأن اللغة تقتضي تسلسلاً معيناً للكلمات كيما تنشئ معنى معيناً، وتقتضي موسيقاً معينة تُرى على أنها سائغة ومقبولة، وتقتضي أن يتمّ تحاشي تراكيب معينة إذ تنطوي على نشاز ونغمات متنافرة، أو تحمل معنى مزدوجاً أو تبدو وكأنها قد طُرحت خارج الاستخدام. وهكذا تتأمر كلّ زينة اللغة الأنيقة كيما تفضّل مجموعة من الكلمات على مجموعة أخرى.

وكان يقرأ بحثاً عن الدلالة. فالترجمة هي فعل الفهم والإحاطة الجوهرية وعند ريلكه، فإن القارئ الذي يقرأ لكي يترجم إنما ينخرط في «أصفي الطرق» المنطوية على أسئلة وإجابات يمكن من خلالها التقاط الدلالة الأدبية، التي هي واحدة من الأفكار الأشدّ تملصاً ومراوغة؛ حيث يتمّ التقاط هذه الدلالة وليس تبيانها أو جلاؤها مطلقاً، ذلك أن الدلالة في الخيمياء المحددة الخاصة بهذا النوع من القراءة سرعان ما تنتقل إلى نصّ آخر مكافئ، فتتقدّم دلالة الشاعر من كلمات إلى كلمات، متحوّلة من لغة إلى أخرى.

وكان يقرأ قائمة الأسلاف الطويلة لهذا الكتاب الذي بين يديه. فالكاتب التي نقرأها هي الكتب التي قرأها الآخرون أيضاً. ولست أعني بهذا تلك اللذة البديلة التي نستمدّها من إمساكنا بكتاب كان في السابق لقارئ آخر يحضر كما الشبح، إذ نهمس بضع كلمات خربشها على الهامش، أو من خلال إمضاءه على

الورقة البيضاء في أول الكتاب، أو من خلال ورقة نبات جاقة متروكة كعلامة، كإشارة تدلّ بلونها الخمري على المكان الذي بلغته القراء. إنني أعني أن كل كتاب متحرّر من سلاسل طويلة من الكتب الأخرى ربما لم تقع أعيننا على أغلفتها ولم نسمع بمؤلفيها، لكن أصداءها تتردد في الكتاب الذي بين أيدينا. وإذا، ما الكتب التي كانت واقفة بكلّ تألقها في مكتبة لآبته الفخمة؟ لا نعلم على وجه الدقة، إنما يمكن لنا أن نخمّن. فالطباعات الإسبانية من أعمال غارسيليزو دي لافيغا، الشاعر الذي أدخل السونيتة الإيطالية إلى بقية أوروبا، لا بدّ أنها كانت معروفة لديها، إذ أنّ أعماله كانت قد تُرجمت في مدينة ليون. كما كان ناشر أعمال لويزلاّب، جان دو تورن، قد أصدر طباعات فرنسية من أعمال هزيود وإيسوب، ونشر طباعات لأعمال دانتي وبترايك بالإيطالية، فضلاً عن أعمال العديد من شعراء ليون الآخرين^(١١)، ومن المحتمل أن تكون قد تلقت منه نسخاً لأعمال العديد من هؤلاء. وهكذا فإن ريلكه كان يقرأ أيضاً في سونيتات لآبته قراءتها لبترايك، وغارسيليزو، ومعاصرها العظيم رونسار، الذي كان ريلكه قد تكلم عنه مع بائع الكتب في الأوديون ذات شتاء في باريس.

ومثل كلّ قارئ، فإنّ ريلكه كان يقرأ أيضاً من خلال تجربته الخاصة. فابعد من المعنى الحرفي، وأبعد من الدلالة الأدبية، يكتسي النص الذي نقرأه تجربتنا الخاصة، يكتسي ظلّ ما نحن عليه. فجندي لآبته، الذي لعلّه الهمها تلك الأشعار المتوهجة، هو شخصية متخيلة، شأنه شأن لآبته نفسها، بالنسبة لريلكه الذي يقرأها بعد قرون أربعة. فهو لا يمكن أن يعرف شيئاً عن شغفها وهواها، عن ليالي سهادها، عن انتظارها العقيم على الباب الذي يزيّن لها السعادة، وعن ذكر اسم الجندي مصادفةً مما يحبس أنفاسها، وعن الصدمة التي تعترّيها إذ تراه على صهوة جواده خلف نافذتها، فلا تلبث أن تدرك أنه ليس هو بل آخر له هيئة تشبه هيئته الفدّة التي لا تُضاهى. كلّ هذا غائب عن الكتاب الذي كان يحتفظ به ريلكه على طاولته القريية. وكلّ ما يمكن لريلكه أن يجلبه إلى الكلمات المطبوعة التي دجّبتها لآبته بعد ذلك بسنوات - بعد أن تزوجت من صانع الحبال متوسط العمر إينيموند بيران وكانت سعيدة معه، وبعد أن تحوّل جنديها إلى ضرب من الذكرى المريكة - هو توخده وأساه هو. فنحن القراء، مثل نرجس، نحبّ أن نعتقد أن النصّ الذي نحقق فيه يحمل صورتنا وانعكاسنا. ولا بدّ أن ريلكه قد قرأ قصائد لآبته كما لو أن ضمير المفرد المتكلم الخاص بها هو ضمير المفرد المتكلم الخاص به أيضاً، حتى قبل أن يتملك النصّ ذلك التملك المدرّس عبر الترجمة.

في المراجعة التي قام بها جورج شتاينر لترجمات ريلكه، وبّخه على ما تميّزت به هذه الترجمات من تفوّق وامتيّاز، وبذا وقف في صفّ الدكتور جونسون الذي قال: «إنّ على المترجم أن يحذو حذو مؤلّفه، وليس من شأنه أن يبيّنه ويتفوق عليه». بل إن شتاينر أضاف أيضاً أن المترجم «إذ يفعل ذلك، فإنّ النصّ يصاب بأذى بالغ، ويخزّم القارئ من فرصة تكوين رأي منصف»^(١٢). والحق أنّ مفتاح هذا النقد الذي يقدّمه شتاينر يكمن في النعت «منصف». فقراءة لويزلاّب اليوم - قراءتها في الأصل الفرنسي خارج زمان لآبته ومكانها - لا بدّ أن تسبغ على النصّ عين القارئ. فالدراسة التي تُعنى باصل الكلمات وتاريخها، وعلم الاجتماع، ودراسة الأزياء وتاريخ الفن، كلّ ذلك يغني فهم القارئ للنصّ، غير أن معظم ذلك لا يعدو في جوهره أن يكون ضرباً من علم الآثار. ففي السونيتة الثمانية عشرة، التي تبدأ بـ Luth،

«أيها العود، يارقيق نحسي»، تخاطب لآبته عودها في الرباعية الثانية،
compagnon de ma calamité
فتقول:

Et tant le pleur piteux t'a moleste
Que, commençant quelque son délectable,
Tu le rendais tout soudain lamentable,
Feignant le ton que plein avais chante.

ويمكن ترجمة ذلك بصورة حرفية على النحو التالي:

And the pitiable weeping so upset you
That, as I began (to play) some pleasant sound,
All of a sudden you turned it pitiful,
Pretending (to play as minor) the key which I had sung as major.

ولطالما أضناك ما يؤسي من النحيب
فما إن أبدأ (بعزف) لحن بهيج،
حتى تبعث فيه الشجى فجأة،
متصنعاً عزف لحن خفيض على مقام غنائي الجهير.

تستخدم لآبته هنا لغة موسيقية صعبة الفهم لا بد أنها كانت على دراية بها كعازفة على العود، أما نحن فلا نستطيع أن نفهمها من غير قاموس تاريخي للمصطلحات الموسيقية. فعبارة Plein ton كانت تعني، في القرن السادس عشر، major key [المقام الكبير]، بعكس عبارة ton feint التي تعني minor key [المقام الصغير]. أما المعنى الحرفي لكلمة feint فهو "pretended, false" [زائف، مزعوم]. ويشير البيت إلى أن العود يعزف على مقام صغير ما كانت تغنيه الشاعرة على مقام كبير. ولكي يفهم القارئ المعاصر هذا، لا بد أن يكتسب معرفة كانت شائعة في أيام لآبته. وبعبارة أخرى فإن عليه أن يصبح أكثر ثقافة من لآبته نفسها إذا ما أراد أن يجاريها في عصرها ليس إلا. وهذه تجربة لا طائل من ورائها إذا ما قصد منها أن ينتحل القارئ موقع جمهور لآبته؛ فنحن لا نستطيع أن نكون ذلك القارئ الذي وضعته قصيدتها نصب أعينها وأرادت أن تتوجه إليه.
لقد قام ريلكه بترجمة هذه الرباعية على النحو التالي:

(....) Ich riß
dich so hinein in diesen Gang der Klagen,
drin ich befangen bin, daB, wo ich je
Seligen Ton versuchend angeschlagen,
da unterschlugst du ihn und tontest weg.

(...) I led
 You so deep along the path of sorrow
 In which I'm trapped, that anywhere
 I try to strike a blissful tone,
 There you conceal and mute it until it dies away.

[—]

عميقاً سَفْتُكَ

في درب الأحزان التي أسرتني،
 فكلمنا حاولت أن أعزف لحناً بهيجاً،
 تذهب به وتوهنه إلى أن يزول.

لم يفد ريلكه هنا من معرفة بالمفردات الألمانية الخاصة بالموسيقا، ومع ذلك فقد حافظ بأمانة على كل استعارة موسيقية في سونيتة لآبته. غير أن الألمانية تتيح المزيد من السبر والغوص، وريلكه يشحن الرباعية بقراءة أشد تعقيداً مما كان يمكن لآبته التي كتبت بالفرنسية أن تتصوره. فالجناس بين *anschlagen* ("to strike") و *unterschlagen* ("to stash away, to pocket, to embezzle") [«يعزف»] «يختلس»، يسرق، يخفي» [يساعده في عقد مقارنة بين موقفين: موقف لآبته، العاشقة المحزونة، التي تحاول أن «تعزف لحناً بهيجاً»، وموقف عودها، رفيقها الصادق، الشاهد على مشاعرها الحقيقية، والذي لا يتيح لها أن تُصنر نغمة «كاذبة»، «زائفة» بل «يختلسها»، «يكتمها»، على نحو فيه مفارقة، لكي يتيح لها، في النهاية، أن تخلص إلى الصمت.

إن تجربة القارئ تتغلب هنا على النص. فريلكه ينقل إلى سونيتات لآبته صور حزن متوحد، يجوب الأفاق، وصمت أحب من التعبير الزائف عن المشاعر، والتفوق الذي لا هوادة فيه لآلة الشاعر على أية تفاصيل اجتماعية مثل التظاهر بالسعادة، وهذه كلها كانت سمات تميز حياته هو. أما حال لآبته فهو حال امرأة محجورة، وحيدة، تندب حبها. وهذه الصورة، التي كانت شائعة في عصر النهضة، لم يعد لها صدى في أيام ريلكه، وما ساقها لأن تصبح «أسيرة» ذلك المكان الحزين أصبح أمراً يحتاج إلى الشرح. لا شك أن شيئاً من بساطة لآبته يضيع هنا، غير أن هنالك الكثير من الكسب في العمق، على مستوى الشعور المأساوي. وقراءة ريلكه لا تحرف القصيدة أكثر مما يمكن أن تحرفها أية قراءة أخرى تأتي بعد القرن الذي عاشت فيه لآبته؛ بل إنها قراءة أفضل مما يمكن لمعظمنا أن يبديه، قراءة تجعل قراءتنا ممكنة، ذلك أن أية قراءة أخرى لآبته لا بد أن تبقى، بالنسبة لنا نحن الواقفين في هذا الجانب من الزمن، على مستوى مهارتنا الفكرية الفردية الفقيرة.

لقد سبق للناقد بول دي مان أن تسأل عن السبب الذي جعل شعر ريلكه يحظى بما حظي به من شعبية في الغرب، على الرغم من الصعوبة التي يتسم بها، وعلى الرغم من كثرة الشعراء في القرن

العشرين. ورأى دي مان أن ذلك قد يكون عائداً إلى أن «الكثيرين قد قرأوه كما لو كان يخاطب أشد المناطق عزلة في نفوسهم، ملقياً أضواءه على أعماق قلماً توقعوا وجودها أو متيحاً لهم أن يتقاسموا محناً أعانهم على فهمها والتغلب عليها»^(١١). وقراءة ريلكه للابه «لا تفي» بأيّ ذنن، إذا ما كان المقصود هو جعل بساطة لابه أكثر جلاءً، وبخلاف هذا، فقد قامت مهمته على تعميق فكرها الشعري، دافعاً به إلى أبعد مما كان الأصل مهيناً لأن يمضي، وواجداً في كلمات لابه أكثر مما وجدت هي نفسها. وفي أيام لابه، كان قد مرّ زمن طويل على خرق ذلك الاحترام الذي كان يُبذل لسلطة النصّ ومرجعيته. ففي القرن الثاني عشر، أدان أبيالار تلك العادة التي يتبعها المرء في نسبة آرائه إلى آخرين، مثل أرسطو أو العرب، في محاولة لتحاشي الانتقاد المباشر^(١٢). ومثل هذا الأمر - أي «حجة المرجعية»، التي قارنها أبيالار بسلسلة تُربط بها البهائم وتُساق على نحو أعمى - لم يكن ممكناً إلا لأن النصّ الكلاسيكي ومؤلفه كانا في ذهن القارئ معصومين. وأمام العصمة، أي مجال يبقى للتأويل؟

بل إنّ الكتاب الذي قُصِّت له العصمة الأعظم بين جميع الكتب - أعني الكتاب المقدس، كلمة الله ذاتها - كان قد خضع لسلسلة طويلة من التحولات بين أيادي قرّائه المتعاقبين. فمن ناموس العهد القديم الذي تكرّس في القرن الثاني بعد الميلاد على يدي الحاخام أكيبا بن يوسف إلى ترجمة جون ويكليفي الإنجليزية في القرن الرابع عشر، نجد أنّ الكتاب الموسوم بأنه الكتاب المقدس لم يكن هو ذاته من حين إلى آخر، فثمة الترجمة السبعينية اليونانية في القرن الثالث للميلاد (وهي الأساس الذي ارتكزت عليه الترجمات اللاتينية اللاحقة)، وما يدعى بالترجمة المقبولة (ترجمة القديس جيروم اللاتينية في أواخر القرن الرابع الميلادي)، والكتب المقدسة اللاحقة في العصور الوسطى: القوطي، والسلافي، والأرمني، والإنجليزي القديم، الساكسوني الغربي، والأنغلو - نورمندي، والإيرلندي، وفي البلاد الواطنة، وفي وسط إيطاليا، والبروقنيسالي، والإسباني، والكاتالاني، والبولندي، والويلزي، والتشيكي، والهنغاري. وكل واحد من هذه الكتب كان عند قرّائه هو الكتاب المقدس، مع أنّ كلاً منها كان يفسح المجال لقراءة مختلفة. وقد رأى البعض في تعدد الكتب المقدسة وكثرتها تحقّقاً لذلك الحلم الذي داعب أنصار المذهب الإنساني. ومن بين هؤلاء كان إيراسموس الذي كتب يقول: «أتمنى أن تُتاح قراءة الانجيل، وقراءة رسائل بولس حتى للمرأة الأضعف عقلاً، وأن تُترجم هذه الكتب إلى كلّ اللغات فنقرأ ونفهم، لا بين أبناء اسكوتلندا وإيرلندا وحسب، بل بين الترك والعرب أيضاً.. واتشوق لأن يُشَدّ الفلاح مقاطع منها وهو يدفع بمحرائه، وأن يرثمها الحائك على نغمة آتته»^(١٣).

وأمام هذا التفجّر في القراءات الكثيرة الممكنة، سعت السلطات والمراجع إلى طريقة تحقق بها ضبطاً وسيطرة دائمين على النصّ، إلى كتاب مزجج واحد تُقرأ فيه كلمة الله على الوجه الذي أرادها لها. وفي الخامس عشر من كانون الثاني عام ١٦٠٤، في هامتون كورت، وبحاضرة الملك جيمس الأول، حتّى الدكتور البيوريتاني جون رينولدز «جلالته على وضع ترجمة جديدة لـ الكتاب المقدس لأن تلك الترجمات التي سُمّح بها في عهد هنري الثامن وعهد إدوارد السادس هي ترجمات فاسدة لا توافق حقيقة الأصل». لكن أسقف لندن ردّ على ذلك قائلاً: «لو اتبعنا مزاج كلّ واحد من الناس فلن تكون ثمة نهاية للترجمة»^(١٤).

غير أن الملك جيمس وافق على هذا المشروع، بالرغم من تحذيرات الأسقف الحكيم، وأمر عميد ويستمنستر وأساتذة العبرية الملكيين في كيمبرج وأكسفورد بأن يقدموا قائمة بالعلماء القادرين على النهوض بمثل هذه المهمة الضخمة. ولم يُسَرَّ جيمس بأول قائمة قُدِّمَتْ له، لأن عدداً مَفَنَ فيها «لم يكن لهم أي منصب كنسي، أو كان لهم منصب هزيل»، فطلب من رئيس أساقفة كانتربري أن يطلب من زملائه الأساقفة مزيداً من الأسماء المقترحة. غير أن اسم هيو بروتن لم يظهر في أيٍّ من القوائم، على الرغم من كونه عالماً عظيماً بالعبرانيات وسبق له أن أتمَّ ترجمة حَسَنَةً لـ الكتاب المقدس، فمواجه الانفعالي لم يترك له الكثير من الأصدقاء. ولكن هيو بروتن لم يكن بحاجة إلى دعوة، وأرسل إلى الملك ذاته قائمة توصيات تخصَّ المشروع.

رأى بروتن أن الأمانة للنص ينبغي أن تُلتَمَسَ عن طريق معجم يحدِّد المفردات التي استخدمها أولئك الذين دوَّنوا كلمة الله في الماضي، ماضي الرعاة والصحراء، ويعمل في الوقت ذاته على عَصْرَ نَتَاجِها. كما اقترح من أجل ترجمة الجوانب التقنية في النص أن يؤتى بالصنَّاع وأصحاب الحرف للمساعدة على ترجمة المفردات المهنية، «المطرزّين من أجل أيفود هارون، والمختصّين بالهندسة، والنجارين، والبناّين من أجل هيكل سليمان وحزقيال؛ والبستانيّين من أجل أصول شجرة حزقيال وفروعها»^(١٦). (ولقد كانت هذه هي الطريقة التي اتبعتها ديدرو ودامبير، بعد قرن ونصف، في تدقيق تفاصيل وحيثيات الموسوعة الرائعة التي وضعها).

ورأى بروتن (الذي سبق له أن ترجم الكتاب المقدس، كما ذكرنا) أن ثمة حاجة للكثير من العقول في حلّ المشاكل التي لا تنتهي والمتعلّقة بالمعنى والدلالة، مع المحافظة على التماسك الكليّ في الوقت ذاته. واقترح لتحقيق ذلك أن يدفع الملك «كثيرين لترجمة الجزء الواحد، فإذا ما أتوا بأسلوب إنجليزي ناصع ومعنى صحيح، قام آخرون بتحقيق ضرب من الاتساق فلا تُسَحَّخَمُ ألفاظ مختلفة مقابل اللفظة الأصلية الواحدة»^(١٧). وربما كانت هنا بداية ذلك التقليد الأنجلو-ساكسوني في التحرير، والذي يتمثّل باضطلاع قارئ أعلى بتنقيح النصّ ومراجعته قبل نشره.

ومن جهة أخرى، فقد قام أحد الأساقفة في لجنة العلماء، وهو الأسقف بانكروفت، بوضع قائمة تشتمل على خمس عشرة قاعدة كان على المترجمين أن يسيروا على هديها. ومن بين هذه القواعد أن يتبعوا، ما وسعهم ذلك، طبعة الأساقفة من الكتاب المقدس (Bishops' Bible) التي تعود إلى عام ١٥٦٨ (وهي طبعة منقحة لما يدعى بـ الكتاب المقدس العظيم (Great Bible) الذي هو بدوره تنقيح لـ طبعة مئى من الكتاب المقدس (Matthew's Bible)، وقد كانت هذه الأخيرة حصيلة جمع بين طبعة وليم تيندل غير الكاملة من الكتاب المقدس (The incomplete Bible of William Tyndal) وأول طبعة كاملة من الكتاب المقدس الإنجليزي (English Bible)، التي قام بها مايلز كوفرديل).

كان المترجمون يعملون وطبعة الأساقفة من الكتاب المقدس أمامهم. وكانوا يعدون بين الحين والآخر إلى الترجمات الإنجليزية الأخرى وإلى عدد وافر من الكتب المقدسة المكتوبة بلغاتٍ أخرى، فيدمجون في قراءتهم تلك القراءات السابقة جميعاً.

أما طبعة تيندل من الكتاب المقدس، والتي أُدخِلَتْ عليها تحسينات عديدة في طبعاتها المتلاحقة، فقد

وقرت لهم قدراً كبيراً من المواد التي أخذت على أنها صحيحة ومُستلم بها. ووليم تيندل هذا كان عالماً وصاحب مطبعة، وسبق له أن انتقد طلاق الملك هنري الثامن لكاترين الأراغونية، ولم يوقره هذا الملك بل اتهمه بالهرطقة وشنقه، ثم رفعه على المحرقة في عام ١٥٣٦ لأنه ترجم الكتاب المقدس عن العبرية واليونانية. وكان تيندل قد كتب قبل قيامه بتلك الترجمة: «لقد علمتني التجربة أن من المحال أن نثبت لعامة الناس أية حقيقة من الحقائق ما لم نضع الكتب المقدسة أمام أعينهم واضحة جلية بلغتهم الأم، فيرون سياق النص، وترتيبه، ومعناه». ولكي يُتَمَّ ذلك، قام تيندل بترجمة الكلمات القديمة بلغة بسيطة لكنها تنمُّ على براعة وحرقة في الوقت ذاته. وهو الذي أدخل إلى اللغة الإنجليزية كلمات مثل «passover» [فصح، عبور]، و«peacemaker» [صانع السلام]، وكذلك «long-suffering» [الاصطبار على الأذى]، والصفة «beautiful» [جميل] (التي أجدها لافتة على نحو خاص). وكان أول من استخدم الإسم Jehovah [يهوه] في كتاب مقدس إنجليزي.

أما مايلز كوفريدل فكان قد واصل عمل تيندل واتممه، ونشر أول كتاب مقدس إنجليزي كامل عام ١٥٣٥. وكان كوفريدل عالماً من علماء كيمبرج وعضواً في أخوية أغسطينية، وثمة من يقول إنه ساعد تيندل في أجزاء من ترجمته، الأمر الذي رشحه للنهوض بأعباء طبعة إنجليزية خضعت لرقابة توماس كرومويل، رئيس مجلس اللوردات والرئيس الأعلى للقضاء في إنجلترا، حيث لم يأخذ عن الأصل العبري واليوناني وإنما عن الترجمات الأخرى. ولقد أطلق البعض على هذه الطبعة اسم طبعة دبس السكر من الكتاب المقدس (Treacle Bible) لأنه يقول في سفر إرميا ٢٢:٨: «أليس دبس سكر في جلعاد» بدلاً من «اليس بلسان في جلعاد»، كما أطلق عليه آخرون اسم طبعة البق من الكتاب المقدس (Bugs Bible) إذ أورد في الآية الخامسة من المزمور الواحد والتسعين: «لا تخشى من بق الليل» بدلاً من «لا تخشى من خوف الليل». وأخيراً فإن المترجمين الجدد يدينون لكوفريدل بعبارة «وادي ظل الموت» [التي ترد في المزمور الثالث والعشرين].

بيد أن عمل مترجمي الملك جيمس لم يقتصر على نسخ القراءات الأخرى بل تعذاه إلى أكثر من ذلك بكثير. فقد أشار الأسقف بانكروفت إلى ضرورة الحفاظ على الصيغ الشائعة للأسماء والمفردات الكنسية؛ فكان على المترجمين أن يحفظوا الغلبة للاستخدام الشائع لا للدقة ولو أشار الأصل إلى ترجمة أكثر سداداً. وبعبارة أخرى، فقد أمر بانكروفت بأن قراءة قارة وراسخة تطغى على قراءة الكاتب. كما كان حكيماً إذ أدرك أن استعادة اسم أصلي قد تُدخَل ضرباً من الجدة المنقرة الغائبة عن الأصل. ولهذا السبب ذاته، فقد منع الملاحظات والحواشي، موصياً بدلاً من ذلك بأن تُضَمَّن «باختصار وبصورة ملائمة» في النص ذاته.

ولقد عمل مترجمو الملك جيمس في مجموعات ست: اثنتان في ويستمنستر، واثنتان في كيمبرج، واثنتان في أكسفورد. وقد حقق هؤلاء الرجال التسعة والأربعون، في تاويلاتهم الخاصة وتوليفاتهم المشتركة، توازناً رائعاً بين السداد، واحترام الطرائق التقليدية في التعبير، والأسلوب العام والشامل، بحيث تمكن قراءة ما أنجزوه لا بوصفه عملاً جديداً بل عملاً قائماً منذ أمد بعيد. ولقد بلغ من أمر الثمرة التي أتوا بها على هذا النحو أن روديارد كيبليغ، بعد مضي قرون على هذا العمل، وبعد أن ترسخت

مكانة طبعة الملك جيمس كواحدة من روائع النثر الإنجليزي، تخیل قصة يتعاون فيها كل من شكسبير وبن جونسون في ترجمة بضع آيات من سفر أشعيا ضمن مشروع كبير^(١٨). ولا شك أن في طبعة الملك جيمس من العمق الشعري ما يبلغ بها شأواً أبعد بكثير من مجرد نقل المعنى أو ترجمته. ويمكن لنا أن نحكم على الفارق بين قراءة سديدة لكنها جافة، وأخرى محكمة إنما لها صداؤها ورنينها بعقد مقارنة، على سبيل المثال، بين المزمور الثالث والعشرين في طبعة الأساقفة وما يقابله في طبعة الملك جيمس. ففي الأولى نجد:

God is my shepherd, there for I can lose nothing;
he will cause me to repose myself in Pastures full of grass,
and he will lead me unto calm waters.

[الله راعي، فلا يمكن أن أخسر شيئاً؛
في مراعي مليئة بالعشب سيجعلني أريح نفسي،
وإلى مياه هادئة سيقودني].
أما مترجمو الملك جيمس فقد كتبوا:

The Lord is my shepherd ; I shall not want.
He maketh me to lie down in green Pastures:
he leadeth me besid the still waters.

[الرب راعي، فلا يعوزني شيء.
في مراعي خضراء يربضني:
إلى مياه الراحة يورديني].

لقد افترضَ بترجمة الملك جيمس من الوجهة الرسمية أن توضح المعنى وتستعيده. غير أن كل ترجمة ناجحة مختلفة عن الأصل بالضرورة، وذلك لأنها تتعامل مع النص الأصلي بوصفه شيئاً تمَّ استيعابه، وتخليصه من التباسه الهش، وتأويله. والبراءة التي تُفقد بعد القراءة الأولى تتم استعادتها في الترجمة بهيئة أخرى، حيث يقف القارئ مرّة أخرى في مواجهة نصّ جديد بكل ما يكتنفه من غموض. ذلك هو تناقض الترجمة الذي لا مفرّ منه، وذلك أيضاً هو منبع ثروتها وغناها.

ولقد كانت الغاية من هذا المشروع الضخم غاية سياسية صريحة بالنسبة للملك جيمس أو بالنسبة لترجمته: كانوا يريدون كتاباً مقدّساً يمكن للشعب أن ينشده إنشاداً وعلى نحو مشترك وجماعي لأنه نصّ مشترك وجماعي. ولقد زينت لهم الطباعة وهم أنهم قادرون على إنتاج الكتاب ذاته إلى ما لا نهاية؛ وعمل فعل الترجمة على تعزيز ذلك الوهم، فبدأ وكأنه يحلّ طبعة واحدة، مُصدّق عليها رسمياً، ومقرّة قوياً، ومقبولة دينياً محلّ الطباعات المختلفة لهذا النص. وهكذا أضحت طبعة الملك جيمس من الكتاب المقدس، التي نُشرت في عام ١٦١١ بعد أربعة أعوام من العمل الدؤوب، هي الطبعة «الموثوقة»، و«الكتاب

المقدس للجميع» في اللغة الإنجليزية، وهي الطبعة ذاتها التي نجدها اليوم إلى جانبنا في غرف الفنادق حين نسافر إلى بلد ينطق باللغة الإنجليزية، وذلك في محاولة لخلق كومونولث من القراء عبر نصٍّ موحد.

ومما كتبه مترجمو الملك جيمس في تصديرهم للكتاب أن «الترجمة هي أن تُشرع النافذة لكي نتيح للنور أن يدخل؛ وأن نكسر القوقعة كيما ناكل اللب؛ وأن نزيح الستارة فنرى إلى المكان المقدس؛ وأن نرفع الغطاء عن البئر حتى نجد الماء». وما عناه ذلك هو أنهم ما كانوا ليخشوا «من نور الكتاب المقدس»، وأن يتعهدوا للقارئ بتوفير فرصة للاستنارة؛ كما عني تحرير النص من قيود المكان والزمان، لا الشروع بحفريات أثرية في محاولة لإعادة النص إلى حالة أصلية وهمية؛ وعني أن يُتاح لأعماق الدلالة أن تبرز وتظهر، لا تبسيط هذه الدلالة في شروح وتفسير ضحلة وهزيلة؛ وعني بناء نصٍّ جديد ومكافئ، لا شرح النص على الطريقة المدرسية. لقد تساءل المترجمون: «هل يمكن أن تتحول مملكة الله إلى كلمات ومقاطع؟ ما الذي يضطرنا لأن نتقيد بهذه الكلمات والمقاطع إذا ما كان بمقدورنا أن نكون أحراراً.....؟» والسؤال لا يزال مطروحاً بعد كل هذه القرون.

بينما كان ريلكه منهمكاً في أحاديث عن الأدب مع بائع الكتب في الأوديون، بحضور بركهارت الصامت، دخل عجوزٌ إلى المكتبة وبدا واضحاً أنه واحد من الزبائن المداومين، ولم يلبث أن انضم إلى الحوار دون دعوة، كعادة القراء حين يكون الموضوع هو الكتب. وسرعان ما تحوّل الكلام حينئذ إلى الفضائل التي يتسم بها شعر جان دي لافونتين، وكان ريلكه معجباً بالحكايات الخرافية التي أبدعها، وإلى الكاتب الإنزاسي جوهان بيتر هيبل، الذي رأى فيه بائع الكتب «أخاً أصغر» للافونتين. وعندها تساءل ريلكه بمكر: «أتمكن قراءة هيبل في ترجمة فرنسية؟». وسحب العجوز الكتاب من بين يدي الشاعر، وصرخ: «ترجمة لهيبل! ترجمة فرنسية! هل قرأت يوماً ترجمة فرنسية لنصٍّ ألماني وأمكنك احتمالها؟ فاللغتان متعاكستان تماماً. إن الفرنسي الوحيد الذي كان بمقدوره أن يترجم هيبل هو لافونتين، وذلك على افتراض أنه يعرف الألمانية، وليس لافونتين».

وقاطعه بائع الكتب، الذي كان قد لاذ بالصمت إلى الآن: «لا شك أنهما يكلمان واحدهما الآخر في الفردوس بلغة نسيانها».

ورد العجوز غاضباً: «أوه، فليذهب الفردوس إلى الجحيم!»

بيد أن ريلكه وقف في صف بائع الكتب، ففي الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين، كتب مترجمو الملك جيمس أنه قبل أن يبلبل الله ألسنة البشر كيما يحول دون بناء برج بابل، «كانت الأرض كلها لغة واحدة، وكلاماً واحداً». وهذه اللغة الأصلية، التي يعتقد القاباليون أنها لغة الفردوس أيضاً، لطالما انطلق البحث عنها مرّة بعد مرّة في تاريخنا، لينتهي الأمر إلى الإخفاق في كل مرة.

وفي عام ١٨٣٦ أشار العالم الألماني ألكسندر فون همبولت^(١٩) أن لكل لغة «صيفتها الألسنية الداخلية» التي تعبر عن العالم المحدّد الخاص بالشعب الذي ينطق بها. وما ينطوي عليه هذا هو أن ما من كلمة في أية لغة محددة تتطابق تماماً مع أية كلمة في أية لغة أخرى، مما يجعل الترجمة مهمة

مستحيلة، كدق وتد في الريح، أو جَذل حبل من الرمل. فالترجمة لا يمكن أن توجد إلا بوصفها نشاطاً جامعاً وعنيداً ومتمرداً يتمثل في فهم ما هو مخفي في الأصل على نحو لا يمكن استعادته، عبر لغة المترجم.

وحين نقرأ نصاً مكتوباً بلغتنا، فإنّ النصّ ذاته يتحوّل إلى حاجز وعثرة. حيث يمكن لنا أن نمضي فيه بقدر ما تتيح لنا كلماته، فنحيط بكلّ حدودها الممكنة؛ كما يمكن لنا أن نجلب نصوصاً أخرى نحملها عليه ونعسكه، كما في قاعة المرايا؛ ويمكن أن نقيم نصاً آخر، نقدياً يوسّع النصّ الذي نقرأه ويضيئه؛ غير أننا لا نستطيع أن نهرب من حقيقة أن لغته هي حدود عالمنا. وهكذا فإنّ الترجمة تطرح ضرباً من عالم مواز، مكاناً وزماناً آخرين يتكشف فيهما النصّ عن معانٍ أخرى ممكنة وغير معتادة، مع أنّ هذه المعاني ليس لها كلمات خاصة بها، إذ توجد في أرضٍ خدسية لم يطأها أحد، واقعة بين اللغة الأصل ولغة المترجم.

وتبعاً لبول دي مان، فإن شعر ريلكه يعدنا بحقيقة لا بدّ للشاعر أن يعترف، في النهاية، بأنها ليست سوى كذبة. يقول دي مان: « لا يمكن أن نفهم ريلكه ما لم ندرك الحاح هذا الوعد مع الحاجة الملحة بالمثل، والشعرية بالمثل، إلى التنصّل منه في اللحظة ذاتها التي يبدو فيها على وشك أن يقطعه لنا»^(٢٠). وفي هذا المكان الملتبس الذي يجلب إليه ريلكه أشعار لآبته، فإنّ الكلمات (سواء كانت كلمات لآبته أو كلمات ريلكه؛ فالكاتب المالك لا يعود مهماً) تصبح نفيسة ومشرقة فلا يعود ثمة مجال لمزيد من الترجمة. وعلى القارئ (أنا هو هذا القارئ، حيث أجلس إلى طاولتي في المقهى وأمامي القصائد الفرنسية والألمانية) أن يفهم تلك الكلمات إلماً وتلميحاً، ليس عن طريق أية لغة شارحة بل بوصفها تجربة كاسحة، مباشرة، صامته من غير كلام، تعيد خلق العالم وتعيد تحديده على السواء، عبر الصفحة وأبعد منها بكثير؛ وهذا ما دعاه نيتشه «حركة الأسلوب» في نصّ من النصوص.

قد تكون الترجمة أمراً مستحيلًا، خيانة، ضرباً من الخداع، تليقاً، كذبة يائسة، غير أنها في جريانها وسيرورتها تجعل القارئ أكثر حكمة، وأحسن إصغاء، أي أنها تجعله أقلّ يقيناً، وأشدّ رهافة وحساسية، تجعله Seliglicher.

ألبرتو مانويل

عن الانجليزية: فائز ديب

دمشق

* تشكّل هذه المقالة فصلاً من كتاب:

A History of Reading by: Alberto Manguel

الصادر عام ١٩٩٧ عن دار نشر Flamingo، لندن. وستصدر ترجمته العربية قريباً.

الهوامش:

1. Rainer Maria Rilke, letter to Mimi Romanelli, May 11, 1911, in *Briefe 1907-1914* (Frankfurt-am-Main, 1933).
2. Louise Labe, *Oeuvres poetiques*, ed. Françoise Charpentier (Paris, 1983).
3. Carl Jacob Burckhardt, *Ein Vormittag beim Buchhandler* (Basel, 1944).
4. Racine's poem, a translation of only the second half of Psalm 36, begins, "Grand Dieu, qui vis les cieux se former sans matiere".
5. Quoted in Donald Prater, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke* (Oxford, 1986).
6. Alta Lind Cook, *Sonnets of Louise labe* (Toronto, 1950).
7. Labe, *Oeuvres poetiques*.
8. Rainer Maria Rilke, "Narcissus", in *Samtliche Werke*, ed. Rilke-Archiv (Frankfurt-am-Main, 1955-57).
9. Quoted in Prater, *A Ringing Glass*.
10. Natalie Zemon Davis, "Le Monde de l'imprimerie humaniste: Lyon", in *Histoire de l'edition francaise*, 1 (Paris, 1982).
11. George Steiner, *After Babel* (Oxford, 1973).
12. Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven & London, 1979).
13. D.E. Luscombe, *The School of Peter Abelard: The Influence of Abelard's Thought in the Early Scholastic Period* (Cambridge, 1969).
14. Quoted in Olga S.Opfell, *The King James Bible Translators* (Jefferson, N.C., 1982).
15. Ibid.
16. Quoted *ibid*.
17. Ibid.
18. Rudyard Kipling, "Proofs of Holy Writ", in *The Complete Works of Rudyard Kipling, "Uncollected Items"*, Vol. xxx, Sussex Edition (London, 1939).
19. Alexander von Humboldt, *Uber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einflub auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, quoted in Umberto Eco, *La Ricerca della Lingua Perfetta* (Rome & Bari, 1993).
20. De Man, *Allegories of Reading*.