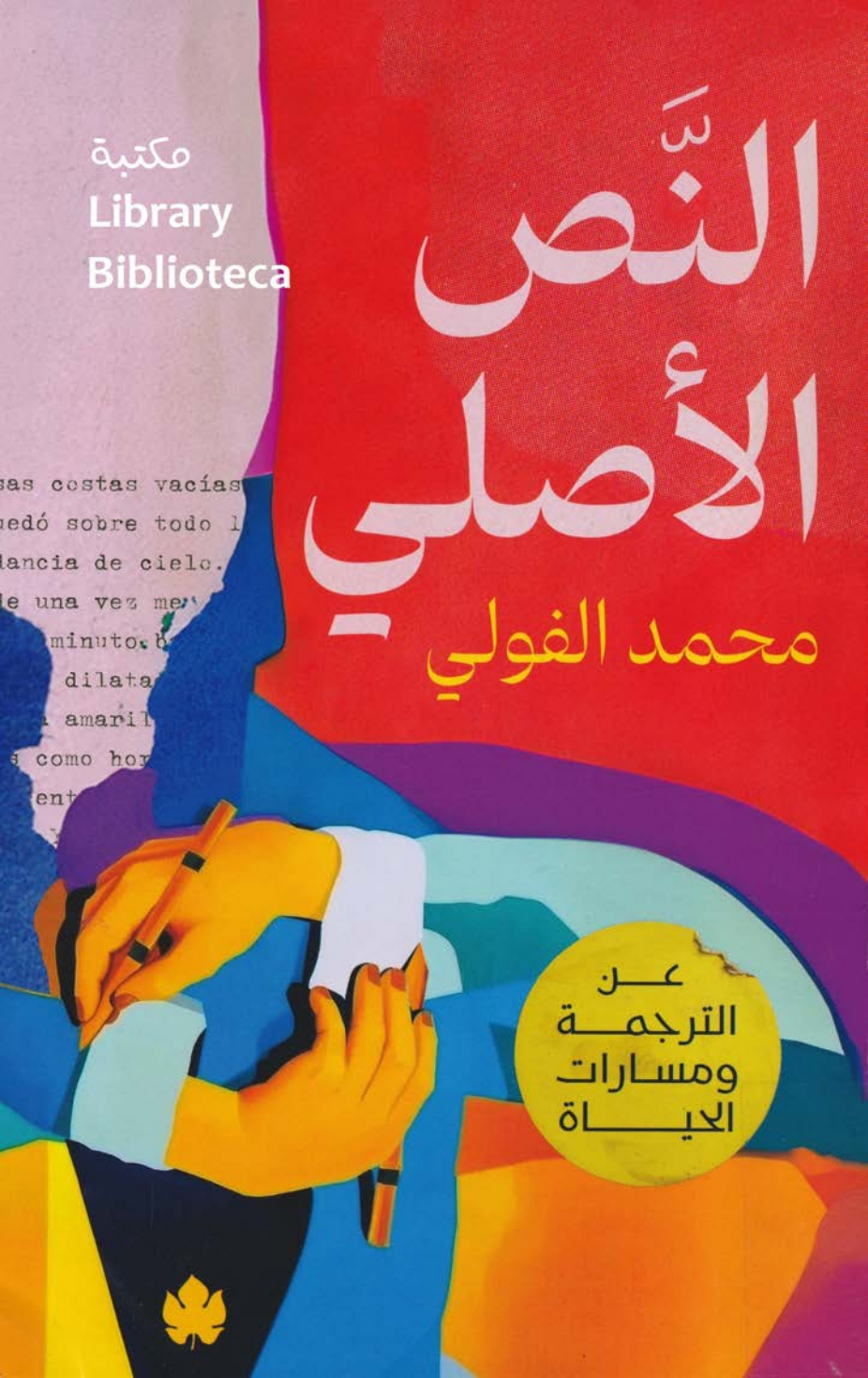
مكتبة
Library
Biblioteca

النَّص الأصلي

محمد الفولي

عن الترجمة ومسارات الحياة



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

النَّص الأصلي

alkarmabooks.com
facebook.com/alkarmabooks
X.com/alkarmabooks
instagram.com/alkarnabooks

الطبعة الأولى ٢٠٢٥
دار الكرمة ٢٠٢٥
© محمد الفولي ٢٠٢٥
الحقوق الفكرية للمؤلف محفوظة

t.me/soramnqraa

الفولي، محمد.
النص الأصلي: عن الترجمة ومسارات الحياة / محمد الفولي - القاهرة: الكرمة للنشر، ٢٠٢٥.
١٧٦ ص؛ ٢٢ سم.
تدمك: 9789779603193
الترجمة.
سيرة.
أ- العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٣٠٤٤١ / ٢٠٢٤

٢٤٦٨١٠٩٧٥٣١

تصميم الغلاف: أحمد فرج

محمد الفولي

النَّص الأصلي

عن الترجمة
ومسارات الحياة

مكتبة
t.me/soramnqraa

الكرمة

إلى العالق بين عالمين

القارئ الأول

محمد مهدي.

«لا تُشكل هذه التأملات كيانًا منهجيًّا واحدًا، ولا تسعى إلى إرضاء متطلبات الشكل الأدبي. لست فيلسوفًا ولا سمح الرب أن أكون أديبًا. إنها مجرد تعبير غير تقليدي من رجل يعيش في زمننا هذا، ووجد نفسه ملزمًا بالتفكير في الفوضى التي تحيط به».

– إرنستو ساباتو، «بشر وتروس»

«إن انعدمت المجازفة، فلماذا نكتب أصلًا؟».

– خوان خوسيه ساير

«كانت ذاكرته سيئة، إلى درجة أنه نسي أنها سيئة، فتذكر كل شيء».

– خوان جوميث دي لا سيرنا

المحتويات

مقدمة ١١
تعريفات مُلتبسة ١٤
طيور لا صوت لها ١٩
اصطياد المعنى من بحر السياقات ٢٥
«ثيبيرناتِس» ٣٢
ثقب الألفاظ الأسود ٣٨
عواصف الذاكرة ٤٨
الروح والجسد... مواقف وطرائف ٥٧
الشرق لا يريد أن يبدأ ٦٦
الأسلوب وجيولوجيا اللغة ٧٨
«عم زينهم» وتفتلات الزمن ٨٩
متلازمة نيل جايمان ٩٦
قائمة صفراء ١٠٥
سبارتاكوس... مُحرر النصوص ١٠٩
رسائل من نهر الماضي ١١٨
الرقيب الذي بيننا ١٢٦
رسالة إلى مترجم شاب ١٤٢
سر الطبخة ١٤٨
النص الأصلي ١٦٢
ملحق: «عن الحقوق والسباكة» ١٦٧

مكتبة
t.me/soramnqraa

مقدمة

يُولع البشر غالبًا بالتصنيفات ومحاولة تحديد ما الذي ينتمي إليه هذا الشيء أو غيره. أعرف هذه المسألة، بل إنني على الأرجح مارستها بنفسي كثيرًا. مع ذلك، صرت أومن مؤخرًا بأن التصنيف في أغلب الأحيان ليس ضروريًّا. حين فكرت للمرة الأولى في كتابة «**شيء ما**» عن الترجمة، خطرت على بالي أسئلة كثيرة، لأنني كنت لا أزال معميًّا ببريق التصنيف المُخادع. تساءلت حينذاك: هل عليَّ أن أتبع نهجًا أكاديميًّا صارمًا، أم أسلوبًا تعليميًّا بسيطًا، أم أن الأصوب هو أن أقسِّم ما سأكتبه إلى فصول تتناول تجربتي مع كل واحدة من ترجماتي؟ باختصار، انشغلت كثيرًا بماهية التصنيف والقالب، لكنني تبينت لاحقًا أن كل هذه التساؤلات دارت أصلًا في فلك سؤال بسيط واضح عجزت عن صياغته وهو: كيف سأؤلف كتابًا عن الترجمة؟ في الحقيقة، كانا سؤالين، واعذروني على تغيير رأيي بهذه السرعة، لكننا معشر المترجمين نعيش وفق مبدأ دائم يقول إن «**الشك هو اليقين الوحيد**». يقول هذا السؤال الثاني: «هل سيهتم أحد أصلًا بكتاب مثل هذا؟».

لم أتوقف عن التفكير في نقطتَي «**الكيفية**» و«**الاهتمام**» طيلة ثلاث سنوات، ظلت فيها هذه الفكرة تزورني وتفارقني على فترات متباعدة. في إحدى تلك المرات – تحديدًا في الربع الأول من عام ٢٠٢٣ – تحمست لتصور ما لكتابة «**هذا الشيء**»، تخيلت رواية تتخذ قالبًا عجيبًا وبناءً تراكبيًّا مُغايرًا سأتناول فيها نقطتَي التصنيف الأدبي والترجمة، ومعهما بالمرة مشاكل قطاع النشر. جاءت

مشاغل الحياة، بحلوها ومُرها وشكوكها ودفنت فكرة الرواية. مع ذلك، انبعثت فكرة كتابة «**شيء ما**» من جديد حين اتصل بي الناشر واقترح: «**لماذا لا تؤلف شيئًا عن الترجمة؟**». لما سمعت هذا السؤال لم أشعر بأن مصباحًا قد أضاء في رأسي، وإنما بأن بُركانًا من الأفكار الملونة الهائجة المتقدة قد انفجر فيها، لأن سؤاله هذا، للمفارقة، كان في الأصل إجابة عن السؤال الذي خجلت من الاعتراف به سلفًا، وهو: «هل سيهتم أحد بكتاب مثل هذا؟».

لديَّ اعتراف آخر: الجدارة من ضمن الأشياء الأخرى التي أقلقتني، لأنني تساءلت دائمًا: هل أنا جدير فعلًا بكتابة «**هذا الشيء**»؟ صحيح أن لديَّ خبرة جيدة: خمسة عشر عامًا في الترجمة الصحفية وثمانية أعوام في نظيرتها الأدبية وأكثر من ثلاثين عنوانًا مُترجمًا، لكن كما نعرف، أنا مترجم، والشك هو يقيني الوحيد. لن أقول إن سؤال الناشر حوَّل شكي إلى يقين بأنني فعلًا مؤهل وجدير، لكنه أشعل مجددًا داخلي حماس التجريب، وأخبرني أن هذه قد تغدو نقطة الانطلاق الحقيقية لهذه الفكرة.

لم أعطِ الناشر ردًّا حاسمًا، لكنني فجأة، تذكرت شيئًا. علمت أنني سأحسم قراري حين أقرأه. هرعت على الفور إلى مكتبتي وبحثت عن رواية «**العصامي**» للكاتب التشيلي إيرنان ريبيرا ليتيلير. قلَّبت صفحاتها بلهفة إلى أن وصلت إلى العبارات المنشودة: «**لو أن كتابًا فوق أبعد رف في مكتبة ضائعة وسط الصحراء، قد تمكن من تغيير أو إنقاذ حياة رجل - مجرد رجل واحد فقط - فهذا سبب كافٍ لتكبد عناء كتابته، ولهذا فإن أي كتاب يستحق تكبد عناء كتابته**». وهنا علمت أنني أريد حقًّا أن أؤلف هذا الكتاب، وأن أتكبد عناء كتابته.

ومع أنني صرت لا أومن بضرورة التصنيف، فسأرضي محبيه. سأعتق نفسي من التصنيفات السابقة بتدشين تصنيف جديد لهذا الكتاب. سأسميه «**سيرة ترجمية**»، لأنه يتناول الترجمة وتقاطعاتها مع حياتي إنسانيًّا ومهنيًّا، منذ طفولتي وحتى يومنا هذا. سأكتب هذه السيرة الترجمية بحرية وبلا قيود - كما يجب أن تكون الكتابة دائمًا - خاصة إن تعلقت بتجربة شديدة الخصوصية كهذه. وإنني حين أصفها

هكذا، لا أعني أنني مميز، وإنما أنها تجربة شديدة الخصوصية فحسب، إذ أظن أنها المرة الأولى التي يصدر فيها كتاب باللغة العربية عن الترجمة ومؤلفه ليس أستاذًا جامعيًّا صاحب مسيرة لامعة، وأنها أيضًا المرة الأولى التي يتناول فيها كتابٌ صنعتَنا الجميلة من منظور بعيد كل البُعد عن التنظير الأكاديمي البحت، ويُمكن وصف طابعه بأنه عملي وإنساني وحياتي. إذن، الأمر برمته جديد، ويستحق التجربة، أو على الأقل مشقة المحاولة.

تعريفات مُلتبسة

تُقدم مختلف معاجم وقواميس اللغة العربية تعريفًا متطابقًا لكلمة «**ترجمة**»، سواء ارتبط الأمر بـ«**المعجم الرائد**» أم «**المعجم الغني**» أم بـ«**قاموس المعاني**»، الذي يكرهه المدققون من أعماق قلوبهم، بل إن بعضها يُقدم تعريفًا آخر لا يرتبط بحديثنا هذا، وإنما بتأليف الكتب التي تتناول سيرة وحياة شخص ما، لكن دعونا نعود مرة أخرى إلى ذلك التعريف المتطابق الذي تُقدمه أغلب معاجم اللغة العربية وهو: «**نقل الكلام من لغة إلى أخرى**»، وهو في رأيي أسوأ وأسطح تعريف يُمكن أن يراه المرء لهذه الكلمة. حاولت هضم شعوري بالصدمة من هذا التعريف الذي يُخالف كل ما أومن به بخصوص صنعتي، فلو أن الأمر يرتبط فحسب بنقل الكلام من لغة إلى أخرى، لأصبحت الترجمة كما يقول بعض سيئي النية «**مهنة من لا مهنة له**». بعد ذلك قررت أن أوسع دائرة البحث في مسألة التعريفات القاموسية والمعجمية، فوجدت نفسي تلقائيًّا أفتح قاموس «**Real Academia Española**» أو «**الأكاديمية الملكية الإسبانية**»، وهي الهيئة المسؤولة عن تنظيم اللغة الإسبانية وتُشبه نوعًا ما «**مجمع اللغة العربية**». بدأت أبحث عن المعنى الذي يُقدمه لكلمة «**Traducción**» أو «**ترجمة**»، فوجدت ثلاثة تعريفات. يعرِّف أول اثنين منها الماءَ بالماء وهما: «**أثر وفعل أن يُترجم المرء**»، و«**عمل المترجم**»، أما ثالثها فـ«**التأويل المُقدم لنص**». حسنًا، التعريف الثالث شائق. فيه لمسة فنية ويفتح الباب لنقاش طويل حول مدى هذا التأويل وحدوده والمسموح والممنوع فيه، لكنه لا يزال ملآن بأوجه قصور وثغرات. مضيت أكثر في هذا الطريق، وبدلًا من البحث

بالاسم، قررت استخدام الفعل، ألا وهو «**Traducir**» أي «**يترجم**»، فوجدت تعريفًا أدق، مع أنه ليس متكاملًا أيضًا، وهو: «**التعبير في لغة عما كُتب أو عُبِّر عنه في لغة أخرى**». أصاب القاموس كثيرًا في هذا التعريف، لأنه فتح الباب أمام فكرة التعبير، لا النقل كما يظهر في معاجمنا.

القاموس ظاهريًّا هو أساس كل شيء في الترجمة. ماذا لدينا غيره؟ النص الأصلي، فمن دونه، لا وجود لنص مترجم. لكل نص أصلي صاحب، ألا وهو المؤلف؛ ذلك الكيان الذي يخلق عالمًا محددًا وفقًا لهواه وقوانينه ولغته ومفرداته وثقافته وتاريخه، أو وفقًا لأهواء وقوانين ولغة ومفردات وثقافة وتاريخ شخصياته، وبعد ذلك يأتي المترجم ليحبس نفسه داخله طواعية لإنجاز مهمة إعادة إنتاجه بلغة أخرى. هكذا، علمت أن الخطوة التالية في محاولتي المستحيلة لإيجاد تعريف مثالي للترجمة هي رؤية كيف يعرِّف المؤلفون الترجمة بصفتهم أحد منابعها الرئيسية وأصحاب النصوص الأصلية.

يرى الكاتب والمفكر الأمريكي جورج ستاينر أن «**الترجمة هي خوض رحلة في بلد أجنبي**»، فيما يعدُّ الشاعر الفرنسي بول فاليري أن الترجمة تتعلق بـ«**تحقيق آثار مشابهة عبر وسائل مختلفة**»، لكن الشاعر الإسباني إنريكي دييث كانيدو يذهب إلى ما هو أبعد في تعريفه ويقول: «**الترجمة تضحية دائمة، لكن من دون الاستغناء عن شيء من الجوهر**». وجدت في الحقيقة تعريفات كثيرة. بعضها مقتضب، والبعض الآخر مسهب، لكن أيًّا منها لم يلفت انتباهي بصفتي مترجمًا. مع ذلك، وجدت اقتباسًا منسوبًا للأرجنتيني خورخي لويس بورخِس يتحدث عن الترجمة، وحين قرأته أربكني بشكل كبير. بدا كأنه يرفعها في فئة تعلو النص الأصلي، إذ يقول: «**الأصل، خائن لترجمته**». استندت بظهري إلى مسند مقعدي حين قرأت هذه الجملة، وظللت أحدق إلى شاشة جهازي. شعرت بابتسامة خفيفة ترتسم على شفتَي. فكرت في أن بورخِس – الذي مارس الترجمة بنفسه – يعفي ويعتق المترجمين هكذا من تهمة الخيانة التي تُلصق دائمًا بهم، ويرجعها إلى النص الأصلي لأنه بسبب كل تعقيداته اللغوية والثقافية والتاريخية

والأسلوبية يخون ترجمته وليس العكس. لم آخذ مقولة بورخِس بالطبع بمعناها الحرفي. لم أعدَّها إذنًا بتدمير أي نص أصلي، وإنما شعرت بأن كلماته جاءت لتربت على أي مترجم يندم على ارتكاب زلةٍ ما في عمله، أو يعجز عن نقل النص الأصلي بكل خصائصه اللغوية والأسلوبية واللفظية والثقافية بنسبة مائة في المائة، مع أنه يعلم أصلًا أن الوصول إلى هذه النسبة في الترجمة مستحيل. مع ذلك، لما انتهيت من قراءة السياق الكامل الذي وردت فيه العبارة، وطالعت دراسات عدة تناولت منهج بورخِس في الترجمة، أدركت أن بيننا خلافات كثيرة في هذا الصدد، وقلت لنفسي إنني سأحتفظ بفهمي الأول لهذا الاقتباس لأن معناه الحقيقي المقصود لا يتماشى مع منهجيتي.

قلت سلفًا إن لديَّ تعريفات كثيرة للترجمة. سأذكر اثنين منها فحسب. سأبدأ أولًا بالتعريف الشاعري الموجز. «**الترجمة: محاولة لتقليل الفقد**». لماذا؟ لأن الفقد مكون أساسي فيها ولهذا لا وجود لترجمة كاملة، خاصة إن تحدثنا عن الترجمة الأدبية، فحتى إن نجح المترجم في نقل المعنى الصحيح المقصود، فسيفقد مجازًا أو تصورًا ما يُخلق في ذهن قارئ النص بلغته الأصلية ويستحيل نقله إلى لغة المصب، لا على امتداد النص كله بالطبع وإنما في بعض أجزائه. سأورد هنا مثالًا بسيطًا لإيضاح هذه المسألة. أسميها «**إشكالية جلد الدجاجة**». لدينا في الإسبانية تعبير يقول: «**se le pone la piel de gallina**»، وترجمته الحرفية «**يغدو جلده كجلد الدجاج**». لا تقول هذه الترجمة الحرفية شيئًا بالعربية إن لم يفسر المرء ما هو المقصود بهذا التعبير بلغته الأصلية، والمقصود هو أن أحدًا ما قد اقشعر بدنه. لماذا؟ لأنه حين يقشعر جسد المرء، تتحبب مسامه وتنتصب شعيراته، وتبدو كجلد الدجاج بعد تنظيفه ونتف ريشه. بالطبع لا يُمكن أن يُقدِم أي مترجم عاقل على كتابة «**يغدو جلده كجلد الدجاج**» في نص أدبي مترجم، وأحكم تصرف هو أن يكتب المعنى المقصود، أي أن شخصًا ما قد اقشعر بدنه، لكن هنا حدث الفقد، الذي كما قلت سلفًا لا يرتبط بالمعنى، بل بالصورة أو المجاز، لأن الصورة التي ستُخلق في ذهن القارئ الإسباني هي أن فلانًا هذا بسبب

شعور القشعريرة يبدو جلده كجلد الدجاج، لكن ذهن القارئ العربي سيخلو من أي دجاج بأفخاذه وصدوره، سواء أكان هذا قبل التحمير أم بعده! هذا نوع واقعي وحقيقي من الفقد، حتى إن كان غير ملحوظ، فما بالنا بكل أشكال الفقد الأخرى التي يحاول المترجم تحييدها وتحجيمها وتقليلها ومعالجتها في الترجمة، سواء ارتبطت مثلًا بتقفية في النص الأصلي يشق ظهورها في النص العربي، أو بتلاعب لفظي معين قد يدوخه وهو يسعى لمقاربته طيلة أيام بل وأسابيع. الفقد قائم. الفقد حقيقة. الفقد واقع، وأي ترجمة ما هي إلا محاولة لتقليله.

بالنسبة إلى تعريفي الثاني، فهو مِهني، ولهذا سيفتقر إلى أي لمسة شاعرية أو مجازية. إنه مبسَّط ومفصَّل إلى أقصى حد. سأقول إن الترجمة هي «**تقديم المعنى الصحيح والمقصود باستخدام أنسب الألفاظ، مع الحفاظ على أسلوب المؤلف وروح النص قدر الإمكان، في تركيبة لُغوية سليمة**». أُدرك الآن في اللحظة نفسها التي فرغت فيها من كتابة العبارة السابقة أن هذا التعريف لا يزال ملتبسًا ومُبهمًا مثل كل أسلافه على الرغم من طابعه التوضيحي والتفصيلي، ربما لأن العصب الرئيسي لصنعة الترجمة هو الجانب العملي، لا النظري. حين أقول هذا لا أعني أن كل ما كتبته سلفًا كان بلا طائل أو أن الجانب النظري سيئ، وإنما أنني قد تيقنت عبر هذا التحليل - الذي لم أخطط له إطلاقًا - أن ممارسة الترجمة يجب أن تأتي قبل التنظير، لأن الممارسة مع الدراسة العملية التي تعتمد على أمثلة قائمة على خبرات حقيقية عليها هي ما قد تجعل هذا التعريف السابق واضحًا ومفهومًا.

يتحدث البشر لغات مختلفة: العربية، الإسبانية، الإنجليزية، الفرنسية، الصينية، إلى آخره، وداخل كل واحدة منها تولد مجموعة من اللهجات واللكنات التي قد يتغير فيها النطق، ومعاني بعض المفردات، والتعبيرات الاصطلاحية بل وتكوين الجمل وتصريف الأفعال، لكن ليس هذا وحده ما قد يجعل كل تعريفات الترجمة ملتبسة، وإنما أن الالتباس أصلًا مكون عضوي في اللغة، لهذا فحتى على صعيد الأفراد الذين قد يعيشون في البلد نفسه ويتحدثون اللغة ذاتها - بل اللهجة ذاتها - سيجد المرء أن لكل منهم لغته الشخصية، وقاموسه الذاتي، ومفرداته التي

يستخدمها ولها تأويل معين ومعنى محدد داخل ذهنه. هكذا، قد يسمع شخص كلامًا من صديق يتشارك معه كل الخصائص التي ذكرتها سلفًا، ويفسره بتأويل مختلف تمامًا لأنه يستخلص منه معنى مغايرًا بناءً على الكيفية التي يترجم بها ذهن كل منهما هذا اللفظ أو غيره، وهي كيفية مستندة في الأصل إلى التجارب الشخصية المختلفة التي مرَّا بها ومدى احتكاكهما بالسياقات المتنوعة التي تقال فيها هذه الكلمة أو غيرها وتكوِّن القاموس الشخصي للفرد وبالتبعية لغته الخاصة. فما بالنا إذن إن تعلق الأمر بنص أدبي، يقرأه أشخاص كثيرون ولكل منهم قاموسه ولغته الشخصية التي لا تختلف فقط فيما بينها، وإنما أيضًا عن قاموس المؤلف ولغته الشخصية أو قاموس ولغة الشخصيات التي يخلقها! إذن، هلَّا تخيلنا الآن ماهية كل هذا إن تعلق الأمر بالترجمة؟ بنقل «**الكلام من لغة إلى أخرى**»، كما تقول أغلب المعاجم العربية، أو بـ«**خوض رحلة في بلد أجنبي**»، كما يقول ستاينر، أو بـ«**تحقيق آثار مشابهة عبر وسائل مختلفة**»؟

لا يكف الإنسان عن ممارسة الترجمة منذ يبدأ وعيه يتشكل، حتى وهو لا يزال عاجزًا عن النطق حين يرى نظرة أبيه وسبابته المُهددة فيفهم أنه يُحذره، أو بعد ذلك حين يكبر قليلًا ويتحدث ويفهم أن كلمة «**حمار**» لا يُقصد بها فحسب الرسم الكارتوني اللطيف لذلك الحيوان الأبيض الذي يظهر مُبتسمًا في كتبه الطفولية، وإنما أنها أيضًا إهانة تدل على بَلادة من تُوجَّه إليه، أو حين يدخل في دائرة البلوغ ويعرف أن لها معاني مجازية أخرى بتعبيرات مثل: «**الدراسة كحمار**» أو «**العمل كحمار**»، أو حتى حين يجد نفسه يدرس لغة أجنبية - ربما هي الإسبانية مثلًا - فيتعلم أن تعبير «**العمل كحمار**» موجود بالصورة ذاتها وبمعناه الحرفي والمجازي في مقولة «**Trabajar como un burro**»، لهذا فلكل هذه الأسباب، وعلى الرغم من طول هذه الفقرة وانعدام سلاستها المقصود، ستظل تعريفات الإنسان عن الترجمة ملتبسة ومنقوصة وغير واضحة.

طيور لا صوت لها

يواجه المترجمون الأدبيون كلما ظهروا في أي مقابلة تلفزيونية أو صحفية أو إذاعية، أو شاركوا في أي ندوة جامعية أو ثقافية، مجموعة متكررة من الأسئلة التي تجعلهم يشعرون بأنهم يعيشون في حلقة مفرغة، أو في دائرة لا تنتهي، يتحقق معها ذلك المبدأ الذي يقول إن عادة الزمن السخيفة هي تكرار نفسه. يأتي على رأس هذه الأسئلة طبعًا السؤال الألمعي الشهير: «**كيف كانت بدايتك مع الترجمة؟**». سمعت وقرأت ورأيت إجابات باهرة تحدثت عن مكتبات ضخمة في بيوت عائلية قديمة ملأى بالدفء الأسري، والحنان غير المشروط، والآباء المثقفين الحريصين على بث حب القراءة في أبنائهم الذين بدأوا الاطلاع على أعمال عالمية متنوعة وهم في سن مبكرة، ومع أنهم لم يفهموها حينذاك، فقد زرعت فيهم رغبة مستقبلية لقراءة هذا العمل أو ذاك بلغته الأصلية، وأن كل هذا مثَّل لهم دافعًا لدراسة اللغة والتعمق فيها.

تختلف قصتي تمامًا. لا أخجل حقًّا من ذكر ما أعُده بداية لعلاقتي باللغة ومعاني الكلمات الظاهرية والباطنية وعملية الترجمة برمتها، حتى إن لم تتسم بدايتي بذلك الطابع الراقي، الرهيف، المثقف. إنها ليست القصة المستحيلة التي يرغب الجميع في سماعها عن الطفل النبيه الذي تنفس رائحة الكتب وهو في المهد، وعوَّدته عائلته القراءةَ منذ الصغر، إلى أن فوجئت بأنه ذات يوم قد حل كل ألغاز مجلة ميكي، وأنهى قراءة أغلب أعمال الواقعية السحرية في جلسة واحدة، ولهذا حين كبر قرر أن يصبح مترجمًا عن الإسبانية! فكرت حين وجِّه إليَّ هذا السؤال للمرة الأولى،

في أن أكذب، وأن أخترع قصة تحمل كل الخصائص التي تبحث عنها الأغلبية كي تُطابقها مع تصورها النمطي السابق عن طفولة المترجم الأدبي الذي ربما بالغتُ في السطور السابقة حين تخيلتها، لأنه في الحقيقة لا وجود لطفل قد ينهي كل ألغاز ميكي في جلسة واحدة! المهم أنني تراجعت في ظرف ثوانٍ، إذ تذكرت جملة قرأتها للكاتب الإسباني بيو باروخا في أحد أعماله وتقول: «**الحقيقة لا تقبل المغالاة. لا مكان فيها للظلال، أما أنصاف الحقائق والكذب، فظلالهما كثيرة**». هكذا، قررت أن أتحدث عن حقيقتي التي لا تقبل المغالاة، غير أنني لم أحكِها بالكامل. لا في تلك المرة، ولا في أي فرصة لاحقة. ليس لأنني أردت أن تكون نصف حقيقة، أو لأنني سعيت إلى إخفائها بين الظلال، وإنما لأنني علمت أن المساحة المتاحة لن تسمح لي بذكر كل تفاصيلها. قد يجدها القارئ مذكورة على استحياء، هنا أو هناك، في أي لقاء صحفي أو تلفزيوني أُجري معي، وسيرى أنني أقول إن علاقتي بفكرة الترجمة والمعنى، لم تبدأ مع كتاب، وإنما مع إحدى ألعاب «البلاي ستيشن»، مع شرح قصير، موجز، ممل لا يوضح شيئًا.

لكن بما أنني هنا لديَّ كل المساحة الكافية، فسأذكر هذه القصة كما تستحق أن تُروى. أدركت وأنا في الصف الأول الثانوي (٢٠٠٠-٢٠٠١) أن هناك ألعابًا تعتمد على القصة، وأنك كي تفهمها، فلا بُد أن تجيد الإنجليزية لأنها اللغة المستخدمة فيها. لا تتعلق هذه الألعاب بإطلاق الرصاص على الأشرار أو الدخول في حلبات قتال في الشوارع كي تُرسل شحنات كهربائية من يديك أو تنفث لهبًا من فمك. لا، فهذه ألعاب لها قصة وسيناريو طويل، وتتحلى بكل المقومات التي قد يجدها المرء في رواية أو عمل سينمائي أو مسلسل تلفزيوني من بناء وتقلبات وذروة وحوارات وألغاز. أسعفتني إنجليزيتي قدر الإمكان آنذاك لفهم نحو ٦٠٪ أو ٧٠٪ من قصص أغلب ألعاب الفيديو التي لعبتها، ولم تخلُ بالطبع من إطلاق النيران والليزر واللهب داخل إطار قصصها الخيالية، فأنا في النهاية كنت مراهقًا يبحث عن قليل من الأدرينالين المنزلي والمتعة الآمنة، لكن هنالك لعبة واحدة، اضطررت فيها إلى فعل أشياء لم أقدِم عليها من قبل. لن أقول مع أي لعبة أخرى بل

حتى أثناء دراستي. أتحدث عن لعبة «**Silent Hill**»، فكي أفهم بنية قصتها المعقدة، وأحل ألغازها وأتنقل بين عوالمها المرعبة، وجدت نفسي مضطرًّا إلى البحث في القاموس الوحيد الذي امتلكته عائلتي آنذاك، وأقصد قاموس «**إلياس للجيب**» بغلافه البُني الصلب الكئيب الذي طُبع عليه عنوانه بأحرف ذهبية متقشرة، وأحسب أن قلائل فقط من أبناء جيلي يتذكرونه. المهم أن قاموس «**إلياس للجيب**» - الذي أعتقد أنه لا وجود لأي جيب في العالم قد يتسع له أصلًا - صار صديقًا حقيقيًّا لي وأنا أتقدم في مراحل اللعبة، لأنني استخدمته كثيرًا كي أفهم أحداثها وأحل ألغازها. زرعت «**سايلنت هِل**» فيَّ حساسيتي تجاه اللغة والمعاني الحقيقية والمضمرة من دون أن أدرك المسألة حينذاك بالطبع، فهذا شأن علمته بمرور الزمن. حدث هذا في أتفه صورة ممكنة، بسبب لغز يظهر في إحدى مراحلها ويعرفه كل من لعبها باسم «**لغز البيانو**». أردت أن أساعد بطل اللعبة هاري ميسون في العثور على ابنته التي فقدها في قرية «**سايلنت هِل**» المرعبة، وأثناء تقدمي عبر مدرستها المهجورة، واجهت بابًا مغلقًا. القاعدة الأولى في أي لعبة فيديو: الباب المغلق يتطلب حل لغز، إما لاجتيازه وإما للعثور على مفتاح ما سيسمح باجتيازه. فكرت: حسنًا، أنا في قاعة دراسية وأمامي سبورة مكتوب عليها قصيدة طفولية. عنوان هذه القصيدة هو «**A Tale of Birds without a Voice**» (أو كما ترجمته حينذاك «**قصة طيور لا صوت لها**»). لدينا في القاعة نفسها بيانو قديم. هل من رابط بينهما؟ حسنًا، لنقرأ القصيدة أولًا. أريد أن أعثر على ابنتي - أقصد ابنة هاري ميسون - كي أنقذها من هذه القرية المأفونة. هذه هي كلمات القصيدة:

First flew the greedy Pelican,
eager for the reward.
White wings flailing.
Then came a silent Dove,
flying beyond the Pelican,
as far as he could.

A Raven flies in,

flying higher than the Dove.

Just to show he can.

A Swan glides in to find a peaceful spot

next to another bird.

Finally, out comes a Crow,

coming quickly to a stop, yawning and then napping

لم أعرف معنى بعض الكلمات التي وردت في القصيدة مثل «**Pelican**» و«**Raven**» و«**Yawning**»، فأمسكت بقاموس «**إلياس للجيب**». بالمناسبة، من هو إلياس أصلًا ولماذا يوجد قاموس باسمه؟ هذا أمر عليَّ أن أستقصيه لاحقًا. المهم أنني بدأت بحثي في القاموس. معنى الكلمة الأولى «**بجعة**» أو «**حوصل**». ما هو الحوصل بحق الجحيم! كل الشكر لمعامل أنيس عبيد! «**Raven**» تعني «**غراب**»، و«**Yawning**» من «**Yawn**» بمعنى يتثاءب. ممتاز! أمسكت ورقة وقلمًا وبدأت أترجم بناءً على رغبة حقيقية مني لأول مرة في حياتي، وإن لم تخنِّي الذاكرة، فهذه تقريبًا هي الترجمة الركيكة التي كتبتها حينذاك، بكل هذه الأخطاء الإملائية:

في البدايه طارت بجعه طماعه

طمعا في المكافأة

ورفرفت باجنحتها البيضاء

ثم جائت حمامة صامتة

وطارت وراء البجعه

بعيدًا قدر استطاعتها

حلق غراب أسود

أعلى من الحمامه

ليثبت أنه يستطيع

ثم حلقت بجعة
كي تبحث عن مكان أمن
إلى جوار طائر آخر
في النهاية جاء غراب
لكنه توقف سريعا
ثم تثائب وغفا

تركت الورقة وعدت إلى اللعبة. اقتدت هاري إلى البيانو. وقفت أمامه وضغطت على زر التحكم المطلوب لتفحصه. ظهرت صورة جديدة في الشاشة لمفاتيح الآلة الموسيقية القديمة، التي توسطها جزء ملطخ بالدماء. تعمل بعض مفاتيح البيانو وتصدر الصوت المطلوب، أما البعض الآخر فمعطوب وصامت. عنوان القصيدة «**قصة طيور لا صوت لها**». الاستنتاج الأول: الأزرار الصامتة جزء من حل اللغز. لاحظت شيئًا آخر: مفاتيح البيانو بيضاء وسوداء، مثل الطيور التي ترِد في القصيدة. الاستنتاج الثاني: كل طائر، بناءً على لونه، يرمز إلى مفتاح صامت. فكرت: «تتحدث القصيدة عن تتابع معين لظهور الطيور». الاستنتاج الثالث: التتابع الرمزي الذي تظهر به الطيور هو ترتيب ضغط المفاتيح. لنجرب كل هذا. واحد، اثنان، ثلاثة.. ها هو ذا الباب ينفتح! سأتمكن من التقدم وإنقاذ ابنتي أو في الحقيقة ابنة هاري! شكرًا سيد إلياس! شكرًا على قاموسك البُني للجيب الذي لا يصلح للوضع في أي جيب! شكرًا للبجعة أو الحوصل أو أيًّا كان اسم هذا الطائر العجيب!

يحلِّق بي الزمن. تمر السنون وأظهر في مقابلات وحوارات وندوات كثيرة ولا أحكي هذه القصة بتفاصيلها الكاملة، بل آتي على ذكر بعضها فحسب، فتجعلني أبدو ساذجًا نوعًا ما، أو أن هذا ما ظننته دائمًا. تأتي لحظة اقتراح الناشر وكل ما قلناه سلفًا، فأقرر أن أحكي الحكاية كاملة هنا. بعد أن فرغت منها، أتخذ قرارًا بوضع فقرة ختامية لإنهاء الفصل، لكنني أشعر بالإرهاق. أقرر أن أكتبها في اليوم التالي، فعليَّ أن أنام استعدادًا ليوم عمل جديد في وكالة الأنباء الإسبانية. أنام ورأسي مشغول بالفكرة والمشروع ككل. أحلم بهاري ومخلوقات قرية «**سايلنت هِل**»

المرعبة، لكنها لا تحاول قتلي، بل تتحدث معي بالإسبانية، وتستخدم مفردات وتعبيرات لا أعرفها. لا أخاف من المخلوقات بقدر فزعي من عجزي عن معرفة معاني هذه المفردات والتعبيرات. أصحو في اليوم التالي بمزاج سيئ. أمارس تمريناتي اليومية، فتتحسن معنوياتي كثيرًا، ثم أتوجه إلى المكتب. إنه السابع والعشرون من ديسمبر ٢٠٢٣. تمتد أكثر فترات العمل راحة في أي خدمة لوكالة أنباء أجنبية في المساحة الواقعة بين الرابع والعشرين من ديسمبر والأول من يناير، بسبب تزامنها مع احتفالات عيد الميلاد المجيد والعام الجديد. الأخبار قليلة، ما يعني عملًا أقل لمترجمي الخدمة العربية في هذه الوكالات. حتى إن جاءت أخبار، فإنها تتسم بالخفة أو الطرافة، بغض النظر عن الطبق اليومي من القتل والتدمير الذي علينا أن نتناوله في أخبار النزاعات الدولية. هذه عناوين بعض الأخبار التي ترجمتها أو راجعتها في ذلك اليوم: «**جدل في الصين بسبب جراحات تجميل للقطط والكلاب**»، «**فنان هندي يدخل موسوعة جينيس بأكبر تمثال لبابا نويل من الرمل والبصل**»، «**بالخطأ.. طفل عمره ستة أعوام يُسافر بالطائرة إلى وجهة أخرى**». فجأة، ومن دون أي مقدمات، يظهر أمامي خبر بالإسبانية، كأنه رسالة كونية تُخبرني بأن العلم يُثبت أن بدايتي العجيبة ممكنة. عنوان الخبر هو: «**دراسة: ممارسة ألعاب الفيديو ذات الطابع السردي تساعد على تعلم الإنجليزية**». أفتح الخبر وأبدأ في قراءة التفاصيل. أجرى الدراسة مجموعة من الباحثين في جامعتَي ويلبا (إسبانيا) وقبرص، وخلصوا فيها إلى أن ممارسة ألعاب الفيديو تساعد في تعلم المفردات الإنجليزية وتذكُّر المصطلحات على المدى الطويل. لماذا الإنجليزية؟ لأنها اللغة العالمية الأولى وتُستخدم في أغلب الألعاب، ولأن متوسط المتن اللغوي لأي لعبة فيديو ذات طابع سردي (كـ«**سايلنت هِل**» مثلًا؟) قد يصل إلى عشرين ألف كلمة. ترتسم على شفتَي ابتسامة، وأشعر بأنني لست مجنونًا، وبأن قصتي الحقيقية حين اهتممت باللغة والترجمة من أجل لعبة «بلاي ستيشن» ليست حمقاء كما حسبتها دائمًا، بل منطقية وفقًا للعلم. أما بالنسبة إلى كيف انتهى بي المطاف مترجمًا للإسبانية، لا الإنجليزية؟ فهذا شأن آخر.

اصطياد المعنى من بحر السياقات

يعرِّف «**معجم المصطلحات الأدبية**» للكاتب والناقد المصري إبراهيم فتحي السياق بقول إنه: «**بناء كامل من فقرات مترابطة، في علاقته بأي جزء من أجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة**»، ويضيف بعد ذلك هذه العبارة: «**ودائمًا ما يكون سياق مجموعة من الكلمات وثيق الترابط، حيث يُلقي ضوءًا، لا على معاني الكلمات المفردة فحسب، بل على معنى وغاية الفقرة بأكملها**». من جهته، يقدِّم قاموس البلاغة والنقد والاصطلاحات الأدبية للإيطالي أنجيلو ماركيزي والإسباني خواكين فورَّاديلاس تعريفين للسياق، أولهما قريب جدًّا مما يقوله إبراهيم فتحي، أما ثانيهما فيرى أن السياق يرتبط بـ«**إجمالي المعلومات والأحداث الاجتماعية التي تحدد السلوك اللغوي، بل والأسلوبي**». بالنسبة إليَّ، إن اضطررت إلى وضع تعريف للسياق على الصعيد الترجمي فسأقول إنه «**كل ما يسوق المترجم إلى اختيار معنى معين من كل المعاني المحتملة للفظٍ ما بناءً على منبع النص الجغرافي، وحقبته التاريخية، وبيئة شخصياته**».

بناءً على تجربتي المهنية، أظن أن أفضل مثال مبدئي يُمكنني طرحه لإيضاح قدرة السياق على تحديد المعنى المقصود في الترجمة، هو رواية «**العصامي**» أو «**El autodidacta**» للكاتب التشيلي إيرنان ريبيرا ليتيلير، التي تدور أحداثها كأغلب رواياته في مستوطنات الملح الصخري في صحراء أتاكاما التشيلية. حين عرضت عليَّ الدار الاشتغال على الرواية، طلبت كالعادة مهلة زمنية لقراءتها

كي أحدد أولًا ما إذا كانت ستروقني أم لا، وثانيًا لمعرفة ماهية الصعوبات التي قد تعرقلني أثناء هذه المهمة، وبناءً على كل هذا تحديد المهلة الزمنية المتوقعة لتسليم الترجمة. وبما أننا نتكلم عن السياقات، فهذا بالمناسبة السياق المهني الذي أوصي به أي مترجم باتباعه قبل قبول العمل على أي مشروع. المهم أنني حين بدأت القراءة، شعرت بعجز تام، بل بمهانة شديدة أمام النص. أقولها وبكل صراحة: لم أفهم نسبة تكاد تقارب الربع من مفرداته، ولا أعني حين أقول إنني لم أفهمها أنني لم أعرفها، بل إنني عرفت أغلب معانيها العادية والطبيعية والمعتادة، التي لم تتوافق قَطُّ مع السياق الذي ظهرت فيه داخل الكتاب. ليس مردُّ الأمر إلى ضعفٍ ترجمي مني، ولا إلى تقعير لغوي مبالغ فيه استخدمه ليتيلير، ولا إلى وجود تركيبات طويلة من الفقرات الملأى بجمل اعتراضية صعبت استشفاف المعاني. ارتبطت المسألة برمتها بسياق الحياة الاجتماعي والتاريخي في هذه المستوطنات التي تبعثرت هنا وهناك وسط صحراء أتاكاما الشاسعة، فهذا لم يخلق لهجة أو لغة جديدة فحسب، بل سياقًا لغويًّا اكتسبت فيه الكلمات معاني مختلفة عن معانيها الأصلية، ومفردات جديدة تمامًا. حدث كل هذا طبعًا على أرض الواقع، وتعمَّد ليتيلير أن ينقله كما هو إلى صفحات أغلب رواياته التي تتناول الحياة في هذا العالم.

لا أستسلم لإحساس العجز، خاصة أمام الترجمة. لهذا بدأت العمل بهدوء بعد تلاشي آثار الصدمة المبدئية. قررت التفكير بمنهجية منطقية تعتمد على تحديد دوائر البحث الرئيسية:

١- منبع النص الجغرافي؟ تشيلي. إذن، دائرة البحث ستنحصر في المصادر التشيلية.

٢- الحقبة التاريخية؟ الفترة التي صار فيها الملح الصخري أحد أعمدة الاقتصاد التشيلي بين عامَي ١٨٨٠ و١٩٣٠. إذن، سأقصر البحث التاريخي على هذه الفترة باستخدام كلمات مفتاحية ترتبط بها.

٣- بيئة شخصياته؟ مستوطنات صحراء أتاكاما. إذن عليَّ الاطلاع على

الكيفية التي عاش بها سكان هذه المستوطنات عبر كل السبل الممكنة من مقالات ووثائقيات وخلافه.

بعد تحديد دوائر البحث الأولية، بدأت عملية الإبحار في المصادر التاريخية التشيلية لمعرفة كيف ظهرت هذه الصناعة؟ ولماذا استمرت هذه المدة؟ وكيف انتهت؟ ولماذا بُنيت هذه المستوطنات أصلًا في وسط الصحراء؟ هكذا، زادت حصيلتي السياقية الجغرافية التاريخية، وتبقَّى لي فحسب أن أصل إلى مصدر يُثري حصيلتي السياقية اللغوية، وربما لفظ «**يُثري**» هنا ليس الأصوب، وإنما «**يُنشئ**»، لأن تلك الحصيلة كانت معدومة. بعد بحث مُضنٍ وطويل تضمن تجربة عدد لا بأس به من الكلمات المفتاحية المحتملة، انفتحت أبواب الفردوس الإلكتروني حين ظهر لي رابط سحري قادني إلى تحميل نسخة ضوئية رقمية لقاموس صادر عن جامعة تشيلي عام ١٩٣٤. حين اطلعت على الملف، تهللت أساريري لأن عنوانه هو: «**Vocablos Salitreros**» أو «**مفردات الملح الصخري**». إذن، عجزي كان منطقيًّا. لقد خلق عالم مستوطنات الملح الصخري سياقه اللغوي الخاص إلى درجة أن جامعة تشيلية كلفت نفسها عناء إصدار قاموس يُوضح معانيه. هل أنا رجل يمد يده إلى أبعد رف - أو رابط - في مكتبة ضائعة وسط الصحراء، أو الإنترنت؟ هل سينقذ هذا القاموس حياتي، أو لكيلا نبالغ، سمعتي المهنية؟ الإجابة: نعم وألف نعم! فلتعذرني معامل أنيس عبيد هذه المرة، فالشكر موصول الآن للسيد ليتيلير؛ مرة على اقتباسه الذي سمح لي بهذه اللعبة اللغوية البسيطة، ومرة أخرى لأن روايته جعلتني أخوض هذه الرحلة.

هكذا، تمكنت عبر هذا القاموس السحري من حل الأزمة، وتبينت على سبيل المثال لا الحصر أن كلمة «**Buque**» التي إن بحث المرء عنها في أي قاموس من الإسبانية إلى العربية أو أي قاموس أحادي اللغة - بما فيها قاموس «**الأكاديمية الملكية الإسبانية**» - فسيجد أن معناها «**سفينة**» أو «**باخرة**» أو «**مركب**»، لكن هنا، وتحديدًا في السياق اللغوي لمستوطنات الملح الصخري، يغدو معناها «**سكن العُزاب**»! هكذا تَمنطقَ كل ما بدا شاذًّا، فمن المستحيل وفقًا للسياق أن

يعيش بطل العمل ومن معه في سفينة أو باخرة وسط الصحراء، لكن أن يعيشوا في سكن للعُزاب أمر يقبله أي عقل. كذلك، عرفت أيضًا أن كلمة «**Oficina**» التي إن بحث عنها المرء في أي قاموس، وفقًا لكل التصنيفات التي ذكرناها سلفًا، فسيجد أن معناها «**مكتب**»، لكن معنى هذه الكلمة داخل هذا السياق اللغوي مختلف، فالمقصود هنا المستوطنات التي عاش وعمل فيها هؤلاء القوم الذين جابهوا حر الصحراء وشمسها القاسية، وزوابع رمالها نهارًا وبرودة خلائها ليلًا؛ تلك الأماكن التي أُنشئت فيها مدارس ومقاصف ومطاعم وأماكن ترفيه بدائية، بما فيها السينما، وكانت تُفكك مع انتهاء العمل في كل منجم يُجاورها، لتُنقل بكل العائلات التي سكنتها إلى مكان آخر تمامًا في وسط الصحراء قرب أي منجم جديد. عرفت ما المقصود بالكلمة، لكنني لم أستقر على أن لفظ المستوطنات هو الأصلح إلا لأسباب سأكشف عنها لاحقًا حين نتحدث عن آلية اختيار الألفاظ العربية، لا بما يتناسب مع سياق النص فقط، بل العوامل اللغوية وما وراء اللغوية.

لكن ما العمل إن لم نجد قاموسًا واحدًا يوضح لنا معنى كلمة ما في سياق معين؟ ما العمل إن صارت سماء الفردوس القاموسي كابوسًا لا يجد المترجم فكاكًا من ظلمته الموحشة؟ العمل عند صاحب العمل! أقصد مؤلفه، فهذا على الأرجح الترتيب الذي أتبعه إن جابهتني مشكلة المعنى والسياق: أولًا: بحث مُجهد في كل القواميس الممكنة والمحتملة، وإن لم يُحالفني التوفيق، فالتواصل إذن مع هذا الرجل الطيب الذي ألف، أو تلك السيدة الطيبة التي ألفت هذا العمل لإتحافنا أو تسليتنا أو تعقيدنا أو توعيتنا أو الضحك على ذقوننا، أو الأمور الخمسة معًا، فهو أو هي، أفضل مَن قد يوضح أو توضح لنا المقصد من هذه الكلمة أو تلك في سياقها هذا. ومع أننا لا نريد أن نُزعجه أو نزعجها كثيرًا بأسئلتنا، فإننا قد نضطر أحيانًا إلى إزعاج جنابه أو جنابها بأسئلتنا أو شكوكنا لإتقان عملنا – الذي هو في الأصل عمله أو عملها – لكيلا يُقال عنَّا خائنون أو مترجمون رديئون. قد يحدث أن يكتشف المرء أن جنابه أو جنابها فعلًا من أكثر الأشخاص الذين يُقدرون عملك ويدركون أنهم من دونك لن يتخطَّوا أسوار

المحلية، وقد يحدث العكس وتكتشف أن هذا الرجل الطيب أو السيدة الطيبة ليس رجلًا طيبًا ولا سيدة طيبة. في الحقيقة أظن أن قارئًا ما هنا قد يقول إنني قد خرجت عن إطار اصطياد المعنى من بحر السياقات، لكن قارئًا آخر قد يروقه حديثي هذا أكثر من كل ما قيل في هذا الفصل، لأنه يؤمن بأن البحر واسع وصيده كله خير، ومردُّ هذا إلى أن سياق تلقي كل منهما لكلامي مختلف عن الآخر، بناءً على تفضيلاته الشخصية. لهذا أؤكد لك مرة ثانية أن كل شيء في الترجمة سواء من لغة إلى أخرى، أو داخل اللغة نفسها، يرتبط بالسياق، حتى سياق تكراري لكلمة «**سياق**» داخل هذه الفقرة.

ولأنني لا أود أن أورد أمثلة سيئة عن التواصل مع حضرة الكاتب أو حضرة الكاتبة عكر أو عكرة المزاج في المرات التي اضطررت فيها لاستيضاح معنى يرتبط بالسياق، فسأسرد فحسب تجربتي اللطيفة مع الكاتبة الإسبانية ليلى مارتينيث، مؤلفة رواية «**دودة الخشب**» أو «**Carcoma**». تكررت كلمة «**Cámara**» كثيرًا في النص، وحين بحثت في كل القواميس الممكنة من الإسبانية إلى العربية أو قواميس الإسبانية نفسها، لم تخرج المعاني التي قدمتها لي عن «**غرفة**»، «**حجرة**»، «**كاميرا**»، «**مصور**»، لكن أيًّا من هذه المعاني لم يتماشَ مع السياق الذي وردت فيه. ربما بدت «غرفة» أو «حجرة» متماشية بشكل ما، لكن شعرت أن المقصود ليس غرفة عادية، وأنها غرفة تخزين مثلًا، لكن في الترجمة الأدبية مجال التكهنات ضيق ومخادع، ولا بد من مجابهة الشكوك وحسمها. هكذا تواصلت مع المؤلفة عبر البريد الإلكتروني لاستيضاح الأمر، فرحبت جدًّا برسالتي وقالت لي إن جهلي طبيعي، فهذه الكلمة في قرى إقليمها، الذي تدور أحداث الرواية داخله، لها معنى آخر غير المعاني القاموسية، ألا وهو «**العلَّية**»، وأنني إن احتجت إلى سؤالها بخصوص أي شيء آخر، فإنها لا تمانع، فهي تقدر عمل المترجمين وصعوبته. شكرًا لمعامل أنيس عبيد! شكرًا للسيد ليتيلير! شكرًا للسيدة ليلى! لكن لا شكر لـ...

إذن، ماذا لو أن المؤلف قد رحل عن عالمنا؟ هل سنلجأ إلى دجال يحضِّر

لنا روحه ويخبرنا بمقصده الذي لم نجده في كل القواميس الممكنة؟ بالطبع لا. سنلجأ إلى المؤسسة الأدبية المسؤولة عن الحفاظ على تراث المرحوم أو المرحومة إن وُجدت. إن لم توجد، أو تعذَّر هذا التواصل، فسنلجأ إذن إلى الوكالة الأدبية التي تُمثله أو تمثلها وتضطلع ببيع حقوق نشر أعماله أو أعمالها إلى اللغات الأخرى، فهؤلاء القوم المسؤولون عن تمثيل المؤلف الفُلاني أو الكاتبة العلَّانية أو ورثته، يعرفون كل تفاصيل إنتاجه أو إنتاجها وقرأوه، وفوق كل هذا يتمتعون بحس أدبي، لهذا تعلمت مؤخرًا أنهم يجب أن يأتوا دائمًا في المركز الثالث في قائمة الحلول التي أتبعها لاستيضاح السياقات اللغوية للألفاظ المُبهمة قبل خيار استشارة أحد أبناء اللغة، لأن كونك ناطقًا بلغة ما منذ طفولتك، لا يعني إلمامك بكل المعاني المحتملة لألفاظها التي قد تتغير بناءً على عوامل الجغرافيا والتاريخ والمجتمع والبيئة الشخصية. وإن لم نصدق هذا، فلننظر مثلًا إلى أنفسنا، نحن الذين ننطق جميعًا بالعربية، ومع ذلك، قد لا نفهم بعضنا؛ لا إن اختلفت جنسياتنا أو مدننا فحسب، بل أيضًا إن اختلف سياق نشأتنا اللغوي، حتى إن كنا أبناء الحي نفسه.

خلال هذا العام، اضطررت إلى اللجوء إلى هذا الخيار الثالث، حين تواصلت مع وكلاء الكاتب الأوروجواني الراحل ماريو بينيديتي وأنا أترجم روايته «**شكرًا على النار**» أو «**Gracias por el fuego**»، التي لا أعرف هل ستكون ترجمتها قد صدرت أم لا حين يُنشر هذا الكتاب. المهم أنني ضمن الإشكاليات السياقية واللغوية والتاريخية والأسلوبية التي واجهتها - وكان أي مترجم غيري سيواجهها أثناء العمل - قابلت شخصية تتحدث عن ماضيها وقالت إنها حين تركت الدراسة انضمت إلى «**أحد أندية لويسيتو**». هذا ما ورد في النص الإسباني حرفيًّا «**Un club de Luisito**». لم يأتِ أي شيء آخر في النص يوضح ما هي «**أندية لويسيتو**»، وما الذي قد يعنيه الانضمام إليها. سيغدو ترك هذه العبارة بالعربية مبهمة كما هي وصمة عار في جبهة النص. لم أجد شيئًا واحدًا مهما بحثت عبر الإنترنت يوضح لي ماهية «**أندية لويسيتو**»، مع أنني بالمناسبة باحث جيد. كل

ما أعرفه أن «**لويسيتو**» تصغير لاسم «**لويس**». هل هذه الأندية حقيقة تاريخية وتخص رجلًا ما اسمه لويس؟ هناك رئيس سابق لأوروجواي اسمه لويس. هل ترتبط المسألة به؟ لقد رحل بينيديتي عن عالمنا ولا يُمكنني سؤاله. فكرت في هذا بحزن وأنا أنظر إلى بقايا القهوة من رابع فنجان شربته في ذلك اليوم. قررت استشارة بعض من أبناء اللغة أولًا، لأنني حينذاك لم أكن قد حسمت بعد ترتيبي المفضل في وسائل اصطياد المعنى من بحر السياقات. لجأت إلى ثلاثة أصدقاء من ثلاث دول مختلفة ناطقة بالإسبانية: أوروجواي والأرجنتين وكولومبيا. قال ثلاثتهم إنهم لا يعلمون ما هي «**أندية لويسيتو**»، فقررت مراسلة «**مؤسسة ماريو بينيديتي**» في أوروجواي، فأحالتني بدورها إلى الوكلاء، الذين أجابوا عن استفساري بعد عدة أسابيع. «**أندية لويسيتو**» أندية سياسية، تخص فعلًا سياسيًّا ورئيسًا أوروجوانيًّا سابقًا هو لويس باتيي بيرِّيس، وكانت تساهم في توفير فرص التوظيف لمن ينتمون إليها. هكذا، استوضحت السياق والمعنى، ومعه علمت ماهية الحاشية التي سأضعها في هذه الصفحة كي يعرف القارئ - الذي ربما أصلًا لا يحبذ الحواشي - ماهية هذه الأندية وسبب تسميتها.

مكتبة
t.me/soramnqraa

«ثيبيرناتِس»

هذه قائمة ألعاب الفيديو السردية التي لم يُفارقني فيها قاموس «**إلياس**» للجيب خلال سنوات الثانوية العامة: «**Resident Evil**» و«**Resident Evil 2**» و«**Metal Gear Solid Snake**». هذه الأخيرة.. يا لها من لعبة! يا له من سيناريو! شكلت هذه الألعاب الثلاث - بالطبع إلى جانب تجربتي مع «**Silent Hill**» - احتكاكي الحقيقي الأول باللغة والترجمة، بل قد أتجرأ وأقول الأدب، ومرد الأمر إلى بنائها القصصي المحكم وحواراتها الذكية وتطور شخصياتها. قد يُعارضني كثيرون بحكم أنها «ألعاب»، أو بالأصح بحكم أنها ألعاب لم يلعبوها ويختبروا تطور بنائها القصصي، أو لأنهم يظنون أنها حتى إن احتوت على ملمح أدبي، فإن كونها ألعابَ إثارة سيعني بالتبعية تصنيفها تحت إطار «**الأدب الرديء**»، ذلك الملصق الذي يحمله شرطيو النقد دائمًا معهم لوضعه على أي نمط أدبي يخالف تفضيلاتهم، سواء أكان مترجمًا أم مكتوبًا، مع أن كل شيء نسبي، ومع أن كثيرًا مما يصنفونه أدبًا جادًّا قد يطفح في أحيان كثيرة بهذه الصفة.

على أي حال، أفكر الآن وأنا أكتب هذه الكلمات في أن الصحفي والروائي الإسباني فرانثيسكو أومبرال أصاب حين قال: «**الكتابة هي أعمق طرق قراءة الحياة**»، سواء ارتبطت المسألة برجل صار قريبًا من الأربعينيات أكثر من كونه في الثلاثينيات، ويكتب الآن، في هذه اللحظة تحديدًا عن الترجمة والأدب وماضيه، وتتجلى له عبر كتابته هذه انكشافات وحقائق قد التبست عليه من قبل؛ أو ارتبطت بكاتب ومصمم ألعاب فيديو ياباني، اسمه هيديو كوجيما، قدم

قراءة شاملة لمفاهيم الأخوة والحرب والسلم، في ملحمة «**Metal Gear: Solid Snake**»، التي حين لعبها هذا الرجل شبه الأربعيني وهو لا يزال مراهقًا، لم يدرك أنه قد يكتب بعد أكثر من عشرين عامًا أنها قد زرعت داخله من دون أن يدري شيئًا ما عن الترجمة والأدب، أو حتى إن ارتبطت بثربانتِس الذي كتب الرواية الأعظم في تاريخ الأدب، وقدَّم داخلها أعمق قراءة ممكنة للحياة، ثم نشرها في ١٦٠٥، من دون أن يدرك أصلًا أن مراهقًا يعشق ألعاب الفيديو السردية، سيأتي بعد عدة قرون، ويدخل مكتبة للمرة الأولى في حياته، ويجد في أحد أرففها السفلية البعيدة، مُجلدين ضخمين هما ترجمة هذه الرواية بعنوان: «**الشريف العبقري دون كيخوتي دي لا مانشا**»، وأن هذه القراءة ستقوده إلى مسار جديد. لكن كيف وصل هذا المراهق إلى هذه المكتبة في الأساس؟

لم يصل صديقنا المراهق إلى هذه المكتبة برضاه، لأن الإنسان في أغلب الأحوال لا يفعل شيئًا برضاه، حتى إن ظن هذا، لكن هذا لا يعني أنه محروم من حرية الاختيار، فالرضا وحرية الاختيار مفهومان مختلفان، لأنك قد تختار أن تفعل شيئًا من دون أن ترضى عنه، ومع ذلك قد تجده بعد مرور الزمن يصوغ مصيرك؛ وهذا ما حدث مع هذا المراهق الذي أرسله مكتب التنسيق إلى كلية الآداب في جامعة القاهرة، وأراد أن يتخصص في اللغة الإنجليزية وآدابها لأن هوسه بها كلغة أجنبية كان قد بدأ يتشكل بسبب ألعاب الفيديو، فوضع قِسمها رغبة أولى في التنسيق الداخلي، لكنهم بسبب نصف درجة، ألحقوه بقسم الوثائق والمكتبات. هكذا، أصابه الإحباط وقرر سحب ملفه، والسفر إلى جامعة حلوان، لأنه عرف أن مجموع درجاته في اللغات في الثانوية العامة يُؤهله لدخول قسم الإنجليزية هناك، لكنه فُوجئ مرة ثانية، حين ظهرت نتيجة التنسيق الداخلي، بأنهم ألحقوه بقسم التاريخ، ولما استفسر عن السبب، قالوا له إنهم اتبعوا معه نظامًا مُختلفًا في التنسيق لأنه «**مُحوَّل**»، وليس من «**أبناء الكلية**»، فسبهم في باله وقال «أبناء كلية يا أولاد الكلب!»، ثم قرر لأن لديه حرية الاختيار أن يسحب ملفه مرة ثانية من جامعة حلوان - التي صار يراها بعيدة ومُقرفة لأن فيها قومًا

لا يعدونه ابنهم - وأن يعود إلى جامعة القاهرة، وفيما يقف في ذلك النهار الحار، وهو يتصبب عرقًا أمام الشباك الحديدي لشؤون الطلبة، سأل الموظفة التي تمضغ قُرصًا من الطعمية عن أقسام اللغات التي تتبقى فيها أماكن شاغرة، لأنه اختار أن يدرس أي لغة غير الإنجليزية - حتى إن لم يكن راضيًا - فخيَّرته الموظفة بعد رشفة شاي وهي تنظر إليه من تحت نظارتها ذات العدسات البيضاوية الصغيرة والإطار الذهبي الرفيع، فيما تنزلق قطرات العرق على جبهتها من تحت حجابها البُني، بين أقسام: «اليوناني واللاتيني، واللغات الشرقية، والإسباني»، فاختار اللغة الإسبانية، لا برضاه ولا غصبًا عنه، وإنما لأنه اختارها فحسب، وهكذا، كُتب اسمه بالقلم الرصاص أسفل قائمة المقبولين في هذا القسم.

حين بدأ دراسته هناك، راقته هذه اللغة وقِسمها، فعدد الطلاب قليل، ولديه مدرسون أجانب، منهم واحدة صهباء، وهو حافز إضافي في عقله المُراهق. تبدو اللغة مرحة، وتُنطق كما تُكتب، من دون مقاطع صامتة كثيرة مثل الفرنسية التي درسها في الثانوية وكرهها. توالت المحاضرات، وبدأت الفروض، ومنها ما استدعى ذهابه إلى مكتبة تقع في مكان اسمه المركز الثقافي الإسباني أو «**ثربانتس**». لم يعرف أصلًا من هو ثربانتس هذا لأنه كان لا يزال يتحسس خطواته الأولى في الإسبانية وعالم الأدب. في الحقيقة، أخطأ في سماع اسمه للمرة الأولى وظن أنه «**ثيبيرناتس**» إلى أن تحقق لاحقًا من منطوقه الصحيح. قرر أن يذهب إلى هذه المكتبة لأنه أحب هذه اللغة. لم يكن قد دخل مكتبة قَطُّ، بل لم يحظَ في بيته بمكتبة أصلًا، ففي شقة عائلته القديمة، لم تتسع المساحة لأمور مثل هذه، وكان الشيء الوحيد الذي يُقارب المكتبة هو حيزًا يقع بين عمود بارز وجدار جانبي قررت عائلته استغلاله ليُصبح دولابًا، فجلبوا نجارًا فصَّل دُرفًا متنوعة الأحجام، سفلية وعلوية وركَّب إطارًا خشبيًّا لهذه المساحة، وفوقه هذه الدُّرف التي شكلت دولابًا كبيرًا جوفه داخل الحائط، وفيه درفة منفردة على اليمين كرسها هذا المراهق وأخوه الأكبر لوضع كتبهما فيها، التي لم تكن من ضمنها أي أعمال مترجمة، بل روايات «**ملف المستقبل**» و«**رجل المستحيل**»، وبالطبع

أعداد كثيرة من مجلة ميكي التي رفض ذلك المراهق - الذي لم يقرأ كل أعمال الواقعية السحرية وهو في الصف الرابع - أن يتخلى عنها حتى ذلك الحين.

يتساءل الآن الرجل الذي صاره ذلك المراهق وأصبحت سنه أقرب إلى الأربعين منها إلى الثلاثين؛ أين ذهبت كل هذه الأعداد، قبل أن يُداهمه انكشاف مفاجئ ومفاده أنه حتى الآن لا يعرف ما إذا كانت قصص مجلات ميكي هذه مترجمة أم مؤلفة! هل تلتزم الهيئة التي تمتلك حقوق نشرها بترجمة قصص معينة من أعداد أجنبية، أم أن لديها حرية اختيار في استغلال الشخصيات في إنتاج قصص أصلية؟ يخلص إلى أنه عليه أن يستقصي حقيقة المسألة، وأن يعرف بالمرة من هو «**إلياس**» صاحب قاموس الجيب الذي لا يتسع أي جيب له بعد أن يفرغ من هذا الكتاب الذي يؤلفه، لكنه يتذكر أنه لا وجود لكتاب كامل، وأنه لن يفرغ أبدًا من أي كتاب، سواء كان مؤلِّفه أم مترجِمه أم قارئه، لأنه مهما كتب من أمور، فلن يقول كل ما يريده، ومهما دقق وراجع وحرر ترجماته، فستعاني من دون مناص أحدَ أشكال العوار التي لا تراها الأعين، ولأن قراءة «**الشريف العبقري دون كيخوتي دي لا مانشا**» لا تزال تُطارده، على الرغم من مرور نحو عشرين عامًا على تلك اللحظة التي سحب فيها ذلك المجلد الثقيل كتهمة من الرف السفلي في مكتبة «ثربانتس» - أو «ثيبيرناتس» - ورفعه أمام عينيه، وقرر استعارته مع تلك الأشياء، التي يعدها الآن بلهاء، ونسخها حينذاك ضوئيًّا، كي يُنشئ حصيلته اللغوية المبدئية من الإسبانية من أسماء طيور وحيوانات ووسائل مواصلات وأدوات مكتبية؛ تلك التي لم يتخيل يومًا أنها قد تتسع وتشمل ما تعنيه مفردات مثل «**الطبعانية**» أو «**العدمية**»، لكنه على الرغم من ذلك، حلم في تلك اللحظة التي سحب فيها هذا المجلد الضخم، من دون أن يعرف السبب، بأن يأتي اليوم الذي يجد فيه لنفسه كتابًا من ترجمته على أحد أرففها.

حين أنظر الآن عبر عدسة الزمن الكاشفة التي، مع ذلك، قد تخدع المرء، وأرى ذلك المراهق وهو يعود إلى بيته، ويجلس على فراشه ويسند ظهره إلى الجدار، ويبدأ قراءة هذا المجلد الثقيل كتهمة، الذي أظن أنه كان سبب بداية آلام

رقبته المتكررة حين تقدم عمره، فإن أول فكرة تخطر على بالي هي أن ما دفعه مبدئيًّا إلى الاستمرار في قراءة هذا المجلد ليس إدراكه أنه العمل الروائي الأهم في التاريخ، ولا معرفته أن هذا العمل جاء وقضى على روايات الفروسية عبر سخريته ونقده اللاذع تجاهها، فكل هذه الأشياء سيعرفها هي وغيرها لاحقًا، لكن ما شجعه على إكماله هو تلك المغامرات المختلفة التي خاضها دون كيخوتي وتدرجت في صعوبتها، وبنائها، كأنها مراحل لعبة فيديو لم تغِب عنها فكرة الـ«**Big Boss**»، الذي قابله هذا المراهق في نهاية كل مرحلة في أي لعبة لعبها كي ينتقل إلى المستوى التالي. ربما ما شجعه أيضًا أنه وجد في لغة ثربانتس الساخرة - أو في الصبغة الساخرة التي أضفاها المترجم الراحل سليمان العطار على ترجمته - شيئًا يتماس مع شخصيته المُحبة للمزاح.

مع تقدمه في دراسة اللغة الإسبانية وآدابها، ستتوالى زياراته إلى مكتبة ثربانتس، وحين يُترجم أول نصوصه الصحفية والأدبية في الجامعة، سيرى اللغة من منظور آخر، وحين يدرس النقد، سيتذوق الأدب بلسان مختلف. سينعوج لسانه وهو يتحدث أمام المرآة كمجنون، كي يُدرب نفسه فحسب على التحدث بالإسبانية، أو على ترجمة أفكاره بالإسبانية، أو على قراءة نصوص بالإسبانية ومحاولة ترجمتها إلى العربية، وهي النصوص التي نسخها ضوئيًّا من تلك المكتبة من مجموعات قصصية وروايات ومسرحيات مختلفة. لن يتوقف أيضًا عن استعارة الترجمات العربية التي سيجدها في تلك المكتبة. سيقرأ «**ابنة الحظ**» لإيسابيل أييندي، وسيتبعها بـ«**صورة عتيقة**»، ضمن ترجمات أخرى، وحين يصل إلى سنته الرابعة في الكلية، ويلمح وهو في معرض الكتاب ترجمة عربية لرواية «**La ciudad de las bestias**»، سيتعجب من اختيار المترجم «**مدينة البهائم**» عنوانًا لها، لأنه سيرى «**مدينة الوحوش**» عنوانًا أفضل، لأنه قرأ هذه الرواية بالإسبانية، ويعرف أنها رواية يافعين، ويشعر أن «**الوحوش**» أنسب مع طبيعة الأحداث، وفئة الجمهور المستهدفة، وحين أقول هذا الآن لا أدرك هل هذا ما حدث فعلًا حينذاك، أم أنه ما أفكر فيه الآن، وربما مردُّ التباسي إلى أن عدسة الزمن - كما

قلت سلفًا – كاشفة ومخادعة في الوقت ذاته، ولهذا قد يختلط على المرء ماضيه وحاضره، فحتى إن كان ما بينهما محفورًا بإزميل الخبرة والتجربة في ذاكرته، فستظل مهمة إمساك الذكريات والقبض عليها بطابعها المتملص، أصعب بكثير من خلق عالم خيالي من الصفر.

المهم أن السنين ستمر، وسيجد هذا المراهق ذات يوم نفسه مدعوًّا من قبل سفارة دولة المكسيك لإدارة حلقة حوارية مع أحد أهم كتابها المعاصرين في ذلك المركز الثقافي الذي لم يعرف في سنته الأولى في الكلية من أين جاء اسمه، ولا كيف يُنطق، ولا يجد غضاضة الآن في الاعتراف بهذا. بعد انتهاء الجلسة والرد على أسئلة الحضور والتقاط الصور وكل هذه المجاملات الروتينية والدبلوماسية، سيدخل المكتبة، ويتوجه إلى قسم الترجمات. حين يتفقد الأرفف، سترتسم على شفتيه ابتسامة لأنه سيرى بعضًا من إنتاجه هناك. صحيح أنه ليس أفضل ما قدمه، لكن بعضًا منه موجود هناك، على تلك الأرفف. ستتسع ابتسامته وهو ينظر عبر عدسة الزمن ليرى أين بدأ وأين هو، وسيجد أنه في المكان نفسه، لكنه سيشعر في هذه المرة أنها ليست حلقة مفرغة، وأن عادة تكرار الزمن لنفسه ليست سخيفة إلى هذا الحد، ما دامت بهذا المذاق. لقد قاده «**ثيبيرناتِس**» فعلًا إلى مسار جديد، لكن ما الذي حدث بين هاتين اللحظتين اللتين تقعان في الحيز المكاني نفسه وتفصل بينهما أعوام طويلة؟

ثقب الألفاظ الأسود

في تعبير دقيق عن قوة الألفاظ، يقول الكاتب الإنجليزي ألدوس هكسلي في روايته «**Brave New World**» أو «**عالم جديد شجاع**»: «**الكلمات، مثل أشعة إكس، تخترق أي شيء، إن وظفها المرء جيدًا**». من جانبهم، يتندر أجدادنا بعفويتهم على أي شخص لا يُجيد اختيار ألفاظه ويحذرونه بعبارة «**الملافظ سعد**»، لحثه على أن يُحسن اختيارها. بالنسبة إليَّ، إن أردت أن أقول شيئًا عن الكلمات والألفاظ بحكم صنعتي، فسأقول إنها قد تكون سعدًا للمترجم إن وظفها جيدًا، وغمًّا يؤرق لياليه، ويغرس أنيابه في مخه، وينهش روحه، إن فشل في هذه المهمة، لأنه حينئذٍ سيتوه في الجوف المعتم لثقبها الأسود ولن تقدر أي أشعة مصطنعة أو كونية على اختراقه وانتشاله منه، إلا مع شروق اللفظ الأنسب داخل مخه كشمس برَّاقة تسحبه بجاذبيتها المُنقذة.

قد يمر القارئ مرور الكرام على أي لفظ اختاره المترجم من دون أن يدرك حجم الوقت الذي استغرقه كي يستقر على أنه الأنسب لهذه الحالة، أو حتى ماهية المبررات التي اعتمد عليها لاختياره هو فحسب، من بين كل الألفاظ الممكنة وغير الممكنة بعد أن فحصها من كل الزوايا، بما فيها تلك المرتبطة بلغة المنبع ولغة المصب وروح النص. لا أجد نصًّا أدبيًّا قد يعكس إشكالية هذا الثقب الأسود أفضل من المقطع الذي ورد في رواية «**حب**» أو «**Un amor**» للكاتبة الإسبانية سارة ميسا، وتناول حيرة بطلتها نات، المترجمة الشابة، في اختيار الألفاظ أمام النص الذي تعمل عليه. يقول هذا المقطع:

«هل هو الحَر؟ هل هي الوَحدة؟ أم نقص الثقة والخوف من الفشل؟ تفرض كلمات كتبها شخص آخر قبلها سُلطتها عليها. إنها كلمات مختارة بعناية، منتقاة من كل المفردات المحتملة، ومتفردة بترتيبها الحالي، الذي انبثق من بين كمٍّ لانهائي من الصياغات المُستبعدة. لو أنها ترغب في العمل جيدًا - وهذه رغبتها فعلًا - فعليها أن تعتني هي الأخرى بهذه الاختيارات، لكن التفكير بهذه الصورة يصل بها إلى حَدِّ الإنهاك والشلل، فتَفصِيص لغة النص بهذا المستوى من الوعي، قد ينزع معناه. هكذا، تتحوَّل كل كلمة إلى لغز وتصبح عملية الترجمة أقرب ما يكون إلى التقاتل مع نسخة سابقة لنصها وأفضل منه. تقَدُّمُها بطيءٌ بصورة تصيبها بالإحباط. هل هو الحَر؟ هل هي الوَحدة، نقص الثقة أم الخوف؟ أم يجب عليها، ببساطة، الاعتراف بأن المسألة ترتبط بعدم أهليتها وحماقتها؟».

أظن أنه قد يشق على أي مترجم حصر الإشكاليات التي قد يواجهها في الثقب الأسود لتلك الكلمات التي كتبها شخص آخر واختارها بعناية وانتقاها من كل المفردات المحتملة، لكن إن أردنا أن نحاول، فأظن أن إشكالية «**المشترك اللفظي**» أو «**الاشتراك اللفظي**» أو «**Polisemia**» كما تُعرف بالإسبانية، من أول الأمور التي قد يواجهها المترجم في بداياته. يعني «**الاشتراك اللفظي**» ببساطة أن كلمة ما قد تصبح لها معانٍ عدة مختلفة ووفقًا للقرائن والسياق، لكن السياق هنا ليس سياقًا ثقافيًّا ولا تاريخيًّا ولا مجتمعيًّا يرتبط بتغير العادات والتقاليد واللهجات وخلافه كما تحدثنا سلفًا، وإنما سياق استخدام اللفظ نفسه للدلالة على هذا الشيء أو ذاك.

سنبدأ بمثال بسيط لتفسير معنى «**المشترك اللفظي**» قبل أن نتوغل في هذا الصدد. لدينا في الإسبانية مثلًا كلمة «**Llama**» التي قد تعني «**شعلة**» أو «**لاما**» أو تصريف فعل «**Llamar**» بمعنى «**يتصل**» أو «**ينادي**» مع ضمير الغائب في زمن الحاضر. سيتغير معناها وفقًا لسياق استخدامها وسيفهمه بكل سهولة أي

شخص يعرف هذه اللغة، لكن إن أردنا أن نرفع قليلًا من نسق هذه اللعبة التي نمارسها مع فكرة «**المشترك اللفظي**»، بعد توضيح معناه، فربما قد حان الوقت أن نتحدث عن الدراسة التي أجرتها سارة م. باركينسون دي ساث بعنوان «**Teoría y técnicas de traducción**» أو «**نظرية وتقنيات الترجمة**». تتحدث دي ساث في أحد أجزاء بحثها - الذي يُمكن تطبيقه على الترجمة بين أي لغتين - عن الترجمة بين الإنجليزية والإسبانية، وتشير إلى ما سمَّته بـ«**الأصدقاء الزائفين**». تقول تحديدًا: «قد يختار المترجم أحيانًا، تحت تأثره باللغة الإنجليزية، لفظًا من تلك الألفاظ التي تُسمى بالأصدقاء الزائفين ولا يُمكن أن يحدث هذا أبدًا مع مترجم محترف». المهم أن صديقتنا دي ساث أوردت مثالًا قارنت فيه بين جملتين من ترجمة «**مغامرات توم سوير**» أو «**The Adventures of Tom Sawyer**» إلى الإسبانية. وضعت أولًا الجملة الإنجليزية التي تقول:

«Every «haunted» house in St. Petersburg and the neighbouring villages was **dissected** plank by plank».

ثم أوردت الترجمة الإسبانية التي تقول:

«Todas las casas encantadas de San Petersburgo y en la vecindad fueron **disecadas** tabla por tabla».

انتقدت ساث استخدام المترجم كلمة «**disecadas**» الإسبانية المشتقة من فعل «**disecar**» لترجمة كلمة «**dissected**» المشتقة من فعل «**dissect**»، وهذا لأن هذه الكلمة بالإنجليزية مشترك لفظي من ضمن معانيه: «**يُشرِّح**» و«**يفحص**» و«**يُحلل**»، لكن كلمة «**disecar**» بالإسبانية ليست مشتركًا لفظيًّا وتستخدم في الحالات الطبية فحسب بمعنى «**يُشرِّح**». لتبسيط الأمر، تهدف ساث إلى قول إن المترجم المبتدئ إن وقع تحت تأثير الاشتراك اللفظي في لغة المنبع قد يُخطئ في اختيار اللفظ في لغة المصب، فتجده هكذا يكتب جملة تقول: «كل البيوت المسكونة في سان بطرسبرج وقراها المجاورة قد **شُرِّحت** لوحًا تلو الآخر»، بدلًا من أن يكتب أن البيوت قد «**فُحِصت** لوحًا تلو الآخر».

توقفتُ فجأة عن الضغط على لوحة المفاتيح وشعرت برعشة بسيطة في أصابعي، إذ تذكرت الاقتباس الذي أوردته سلفًا من مقطع رواية «حب» لسارة ميسا. تساءلت: هل وقعت في هذا الخطأ الساذج نفسه؟ قلبت الصفحات ووصلت إلى الاقتباس. هأنذا أقرأه. أفتح في الوقت نفسه الكتاب بالإسبانية. أبحث بتوتر عن الفقرة المنشودة. أصل إلى الجملة التي وترتني. «**Desgranar el lenguaje**». ترجمتها «**تفصيص اللغة**». أرى كل المعاني المحتملة بالإسبانية لفعل «**Desgranar**»، وأتنفس الصعداء. لم أخطئ. الصورة مجازية ذات طابع شعري. هذه ليست حالة مشتركات لفظية! حين أصابني التوتر وشعرت أنني سقطت في هذا الخطأ الساذج، قلت لنفسي إن استخدام كلمتَي «**تشريح اللغة**» ربما أفضل في هذه الحالة، لأن اللغة جسد النص، وأي جسد قابل للتشريح، وأن هذا المصطلح قد يكون مُستساغًا أكثر بالعربية، لكنني لما رأيت الفقرة، استبعدت فكرة سقوطي في خطأ يتعلق بالاشتراك اللفظي، ووجدت أنني كنت وفيًّا قدر الإمكان للغة الكاتبة والمصطلح الذي استخدمته ومجازها، فهي رأت النص أو اللغة شيئًا يتكون من فصوص: فص الألفاظ، فص المجاز، فص البلاغة، إلى آخره، وعليه، فهي شيء قابل للتفصيص.

أتذكر الآن مقولة قرأتها سلفًا. لا أعرف حقًّا لمن هي. ربما هو فيديريكو جارثيًّا لوركا. ربما لا. لن أرهق نفسي بالبحث الآن، لأن صاحبها ليس ما يهمني، وإنما المقولة نفسها: «**الشعر هو الجمع بين كلمتين لم يفترض قَطُّ أن تجتمعا**»، وفي كثير من الأحيان قد يغدو السرد شعرًا. لهذا على المترجم ألا يخلط بين السرد الشاعري وزلات المشترك اللفظي البدائية بين لُغتَي المنبع والمصب.

ثقب الألفاظ الأسود واسع وعميق ومتفرع، لهذا قد يشعر فيه المترجمون بالتيه والدوار. لماذا؟ لأنه قد يحدث أحيانًا أن يفهم المترجم المعنى المقصود، ومع ذلك يظل حائرًا في اختيار اللفظ الأنسب الذي لن يصل إليه إلا عبر طريقين لا ثالث لهما: إما البحث المضني وإما المصادفة البحتة. لنبدأ أولًا بالبحث المضني، لأن المصادفات ربما تحدث وربما لا. ذكرت في فصل سابق أنني استقررت

على اختيار لفظ «**المستوطنة**» لترجمة كلمة «**Oficina**» في رواية «**العصامي**» ونبهت إلى أنني سأتحدث عن الأسباب لاحقًا. هذا هو الوقت المناسب. لا بُد أن القارئ قد تساءل - وله كل الحق - حين تحدثت عن رحلة البحث عن المعاني التي استغلقت عليَّ وأنا أقرأ الرواية بالإسبانية، لماذا لم ألجأ إلى الاطلاع على ترجمة الراحل صالح علماني لـ«**راوية الأفلام**» لليتيلير ومقارنتها بالنص الأصلي - وعنوانه بالإسبانية «**La contadora de películas**» - كي أصل إلى المصطلحات المطلوبة وأكوِّن منها قاموسي الشخصي، بما أن العملين يدوران في عالم الملح الصخري نفسه. لديَّ رد مُطول على هذا. أولًا: لو أنني أقدمت على هذا، فأين رحلتي أنا كمترجم؟ أين متعة البحث المُضنية؟ أين كل المهارات التي سأكتسبها خلالها؟ أين فرحة العثور على القاموس المنسوخ ضوئيًا؟ أين ستذهب كل المفردات الأخرى الموجودة فيه وتظهر في أعمال أخرى لليتيلير وسأقرأها لاحقًا؟ وأين؟ وأين؟ وأين؟ صحيح أنني لو لم أعثر على هذا القاموس، لصار خياري الثاني بالطبع هو الاطلاع على ترجمة علماني ومقارنتها بالنص الأصلي واستخراج المصطلحات، لكن هل يعني هذا أنني لم أطلع على ما فعله مترجمنا الراحل؟ لا. لقد اطلعت عليه بالفعل، لكن حدث هذا بعد أن توصلت إلى قاموس «**مفردات الملح الصخري**» وفهمت المعاني الملتبسة. مع ذلك، هل يعني فهم المعاني الملتبسة الوصول إلى اللفظ المناسب في التوِّ واللحظة؟ الإجابة هي لا! دعونا الآن نتحدث عن السبب الثاني الذي دفعني لاختيار كلمة «**مستوطنة**»: لقد فهمت عبر ذلك القاموس أن المقصود بـ«**Oficina**» مكان يشتمل على عدة تقسيمات داخلية: المنجم، والمعسكر السكني، والمناطق الترفيهية، والخدمية، وخلافه. حين قارنت بين ترجمة وأصل «**راوية الأفلام**»، وجدت أن كلمة «**oficina**» تُرجمت إلى «**المُعسكر المنجمي**». لم أستسغ المصطلح لسببين، أولهما أن صفة «**المنجمي**» بدت لي ثقيلة جدًّا، وثانيهما أنني علمت عبر قراءاتي أن «**المعسكر**» أو «**campamento**» تقسيم فرعي داخل هذه الأماكن، ومن ثم لا تصلح ترجمة «**oficina**» إلى «**معسكر منجمي**»، لأنه قد يحدث أن تأتي جملة في

النص الأصلي تتضمن الكلمتين، أي «**oficina**» و«**campamento**»، وإن اعتمدنا اصطلاح «**المعسكر المنجمي**»، سنجد أنفسنا نقول مثلًا «**معسكر المعسكر المنجمي**»، وهذا غير مقبول بالمرة. لا أقول إن مترجمنا الراحل قد أخطأ. فأنا لا أعرف الكواليس، فربما اختار مصطلحًا آخر، وغيَّره المدقق أو المحرر من دون أن يرجع إليه، وهذه أمور تحدث أحيانًا لكبار وصغار المترجمين، ونعرفها جميعًا، ويجهلها أغلب القراء، وسنتحدث عنها باستفاضة لاحقًا. ربما أيضًا لم يحدث أي من هذا. ربما الأمر وما فيه أن علماني قد اختار هذا المصطلح بناءً على قناعة شخصية ومبررات معينة لا نقدر للأسف أن نعرفها الآن. لكن ما نقدر أن نعرفه هو كيف استقررتُ على لفظ «**المستوطنة**».

أدى استبعاد «**المعسكر المنجمي**» للأسباب التي ذكرتها سلفًا إلى استمرار عملية العصف الذهني بحثًا عن اللفظ الأنسب بناءً على فهم المعنى، وقراءة تاريخية عن هذه الأماكن التي كانت تُبنى مؤقتًا حول مناجم الملح الصخري إلى حين الانتهاء من استخراج كل مخزونها، قبل تفكيكها ونقلها إلى مكان جديد، حول منجم جديد، أي أن ما يحدث كان بمثابة خلق «**وطن**» مؤقت للعمال و«**تعميره**»، بعائلاتهم. احترت بعضًا من الوقت في الاختيار بين لفظين: «**المستوطنة**» و«**المستعمرة**»، وقادتني رحلة البحث إلى قراءة مقالات بعدة لغات عن الفرق بين الاصطلاحين، منها مثلًا ما كان بالعربية وانتقد استخدام اصطلاح «**المستوطنات**» الإسرائيلية، لا «**المستعمرات**» الإسرائيلية، لأن الأول قد ينزع صفة الاستعمار والاحتلال عن الكيان الصهيوني بعكس الثاني الذي يؤكدها. فملت أكثر إلى مستوطنة. ثم عثرت على تعريف لها يقول إنها: «**تجمع سكاني مؤقت أو دائم في منطقة ما، ولا يتم تصنيفها حسب الحجم أو عدد السكان**»، وهو ما رأيت أنه يتفق كثيرًا مع مفهوم كلمة «**Oficina**»، وهكذا جاء الاستقرار عليها.

قد يظل المرء حائرًا أحيانًا بخصوص ماهية اللفظ الأنسب، ويفشل في إيجاده على الرغم من استنفاد كل الطرق الممكنة، لأن مخه قد تشبع بالنص إلى درجة هائلة تحرمه من الوصول إلى أتفه الألفاظ. مع ذلك، ومن دون سابق إنذار، قد

يمر شهابها البراق فجأة أمامه في أكثر الأوقات المستبعدة ليمحو تنبلته، ولهذا أظن أن الوقت قد حان لتبسيط الأشياء بعد كل هذه الدسامة. دعونا نتناول شيئًا ترجميًّا خفيفًا. لنتحدث عن المصادفة البحتة ودورها في العثور على اللفظ الأنسب. سأحكي لكم كيف ساعدني «**كونغ فو باندا**» في العثور على اللفظ المناسب! بينما أعمل على أحد النصوص، علقت في فقرة ظهرت فيها كلمة «**Urna**». أعلم ما تعنيه هذه الكلمة. إنه «**هذا الشيء**» الذي توضع فيه أرمدة المُتوفى، لكن «**هذا الشيء**» له اسم بالعربية، ومهما عصرت مخي، أو بحثت في قواميس لم أتمكن من تذكر اللفظ الدقيق الذي يُستخدم للإشارة إليه بلغتنا، مع أنني أصلًا أعرفه. قررت في النهاية أن أترك النص، وبعد مرور بعض الوقت ذهبت للجلوس مع ابني الصغير، الذي كان يشاهد فيلم «**كونغ فو باندا**» في الغرفة المجاورة، وللمصادفة البحتة، ظهر اللفظ المنشود في الجزء السفلي من الشاشة، وسط ترجمة عبارة قالتها إحدى الشخصيات: «**جرَّة**»! رفعت حاجبَي، ثم قوستهما، وأمسكت ابني وقبلته. نظر إليَّ بتعجب، وأحسب أنه ظنني مجنونًا، حين رآني أركض إلى الغرفة الأخرى. لما وصلت، فركت يدَي، وشغلت جهازي، وفتحت ملف الترجمة، وغيرت لفظ «**علبة الرماد**» إلى «**جرَّة الرماد**». لقد كتبت كلمة «**علبة**» سلفًا وأنا أعلم أنني سأمحوها حين أصل إلى اللفظ الأنسب، لكنني لم أعلم أن فيلمًا كارتونيًّا يُشاهده ابني الصغير سيمحو حيرتي. لا أعرف ماهية المصطلح الأكاديمي أو العلمي الذي قد يُلخص هذه الحالة، أو ربما أعرفه وأتظاهر بعكس ذلك، لكنني بداية من الآن، ومع كل مرة يتوه فيها عن ذهني لفظ أعلم أنني أعرفه، لكنه يختبئ بين ثنايا خلايا مخي ويأبى الظهور حتى مع استخدام كل طرق البحث المنهجية التقليدية الصارمة، قبل أن ينبثق أمامي فجأة وأنا أمارس أي فعل تافه كمشاهدة فيلم رسوم متحركة، أو الاستماع لمهرجان شعبي، سأسميها «**متلازمة كونغ فو باندا**»!

قلنا إن ثقب الألفاظ الأسود واسع وعميق ومتفرع. سَحبَنا سابقًا إلى تفرعَي «**المشترك اللفظي**» و«**متلازمة كونغ فو باندا**» الصغيرين، وإلى تفرع أشد وحشة

تتعلق فيه المسألة بحيرة المترجم في اختيار اللفظ الأنسب في لغة المصب على الرغم من تفهمه المعنى في لغة المنبع، لكنه الآن سيبتلعنا في تفرعه الأعتم والأعقد، ألا وهو «**غياب المقابل اللفظي في لغة المصب**»، لكنْ لكل مشكلة حل، والحل الأمثل لغياب اللفظ هو اشتقاقه أو ابتكاره. على سبيل المثال، أثناء عملي على رواية «**هذيان**» أو «**Delirio**» للكاتبة الكولومبية لاورا ريستريبو، واجهت هذه الأزمة أكثر من مرة، لكن أصعبها كانت مع كلمة «**estilita**». لم أجد معنى الكلمة في كل القواميس الإسبانية-العربية، فلجأت كالعادة إلى القواميس أحادية اللغة، وهو ما أفعله دائمًا لدرء الشكوك، حتى إن وجدت لفظًا مُناسبًا في بحثي عبر القواميس ثنائية اللغة. المهم أنني علمت أن هذا اللفظ يُستخدم كي يصف رهبانًا قضوا أيامهم في التعبُّد والتوبة وهم يجلسون على منصة مرفوعة فوق عمود لفترة تمتد إلى سنوات، وأن هذه الكلمة الإسبانية جاءت من لفظ «**Stylos**» اليوناني ومعناه «**عمود**». بناء على ذلك، قررت اشتقاق لفظ من المعنى العربي للمفردة اليونانية، وهكذا انبثقت كلمة «**مُستعمِد**». استقررت على استخدام هذا اللفظ في ترجمتي مع وضع حاشية موجزة تشرحه هو وأصله، لأنه مُستحدث. هكذا سيجد القارئ، شخصية ميداس مكاليستر تقول قرب نهاية الرواية في أحد أقوى مشاهدها: «أصبحت دُبًّا في حالة بيات شتوي دائمة. أصبحت مُستعمِدًا فوق أعلى نقطة في عموده. أصبحت راهبًا تبتيًّا سينعزل قرنًا في صومعته، نسخة من فرانسيس الأسيزي.. أراهن أنكِ مندهشة، يا طفلتي اللذيذة، من مشاهدة صديقك ميداس وهو يتحوَّل إلى فيلسوف مزرٍ، إلى نبيٍّ مستسلم في نهاية الزمان». لمَّا فرغت من كتابة هذه الكلمات، ضممت شفتَي وضيَّقت عينَي وفكرت بعمق، لأنني حين أمعنت النظر فيما حدث، خلصت بذهول إلى أن اشتقاق اللفظ العربي قد انبثق بناءً على معرفتي لمعنى كلمة يونانية، لا إسبانية الأصل، وهذه الدهشة هي إحدى متع البحث ورحلة المترجم التي تحدثت عنها سلفًا، وقلت إنني أرفض حرمان نفسي منها.

واجهتُ المشكلة نفسها، مع فارق طفيف، أثناء ترجمة رواية «**العصامي**».

صرنا جميعًا نعلم أن لغتها مبنية على مجتمع له خصائص مختلفة بسبب صنعة متفردة أدت إلى ظهور وظائف مُستحدثة، وبالتبعية كان لا بُد من ظهور اشتقاقات لغوية جديدة في الإسبانية التشيلية الخاصة بأهل هذه المستوطنات للتعبير عنها. في إحدى الفقرات، يتحدث الراوي عن العودة المنتظرة لرئيس العمال بينابينتي إلى المنجم، لكن المشكلة أنه فصَّص وظائف هؤلاء العمال التي لا وجود لها في أي مكان آخر، ولهذا فالألفاظ التي تُعبر عنها ليست عادية، ولا يمكن العثور عليها في القواميس أحادية اللغة التقليدية، وبالتبعية ثنائية اللغة، لكنها لحسن الحظ لديها جذر قاموسي يُتيح للمرء تخمينها. هكذا، وجدت نفسي أمام كلمات مثل«**perforista**» و«**palero**»، التي لا وجود لها خارج نطاق مستوطنات الملح الصخري، لكن عبر إعادتها إلى أصولها، ومعرفة أن الكلمة الأولى مشتقة من «**perforar**» بمعنى «**يثقب عبر النقر**»، و«**pala**» بمعنى «**جاروف**» - وعقب الاستعانة بقاموس «**مفردات الملح الصخري**» - وكل ما تيسر من مصادر كتابية أو مصورة توضح شكل وطبيعة الأدوات والأفعال التي كانت تُمارس بها، تمكنت من اشتقاق الألفاظ اللازمة لهذه الوظائف وهي: «**نقَّار**» و«**جرَّاف**»، لأن كل واحد من هؤلاء العمال مسؤول عن مهمة معينة في المنجم فمنهم من يُنقب، ومن ينقر، ومن يجرف. هكذا صارت ترجمة الفقرة بالعربية كالتالي: «قبل يوم واحد من عودة بينابينتي، راهن كلُّ من في المنجم من منقِّبين ونقَّارين وجرَّافين وحفَّارين وحمَّالين بكل ثقة على أن رئيس الجماعة العابس، سيطردني «سِحسابيًّا» بركلة في مؤخرتي بمجرد وصوله». وبالمناسبة، «**سحسابيًّا**» المكتوبة في الفقرة السابقة خطأ مقصود سنتحدث عن سببه في أحد الفصول القادمة.

من جهة أخرى، قد يُضطر المترجم أحيانًا إلى اشتقاق لفظ عربي مُستحدث بكتابة المنطوق الصوتي للفظ الأجنبي نفسه، لا عبر معنى معين يتوصل إليه، ومثال على هذا أي أسماء تخص أعيادًا أو أكلات أو أزياء أو موسيقى أو حيوانات أو طيورًا ليس لها لفظ مقابل، ولم تُترجم إلى العربية من قبل. تبدو هذه الحالة تافهة نظريًّا، لكنها تتضمن معضلة بسيطة تتعلق بالبديهية التي إن غابت عن

المترجم، فستُفسد عمله. سأضرب مثالًا بسيطًا: أثناء عملي على ترجمة رواية «**التحقيق**» أو «**La pesquisa**» للأرجنتيني العظيم خوان خوسيه ساير، اصطدمت بمجموعة من أسماء الطيور والحيوانات، منها ما توصلت إلى مُقابِله العربي - على الرغم من غرابته - ومنها ما لم أجده، كعصفور الـ«**corbatita**» الذي استقررت على كتابة منطوقه الصوتي بأحرف عربية هكذا: «**كورباتيتا**» بعد أن أوشكت على ارتكاب خطأ فادح يتنافى مع البديهية التي أوصيت بها سلفًا، إذ إنني في لحظة ما مِلت إلى كتابة المنطوق الصوتي للاسم العلمي للطائر الذي وجدته أثناء البحث وهو «**سوروفيلا كايروليسينس**»، لكنني تراجعت بعد بضع ثوانٍ، إذ خلصت إلى أنه سيُضفي نبرة علمية على النص المترجم، تتنافى مع الطبيعة المشهدية للنص الأصلي، بخلاف أنني حين نطقته شعرت بأنه تقليد رخيص لإحدى تعويذات سلسلة أفلام «**هاري بوتر**»، لا لعصفور لطيف لمنطوقه طابع غنائي، بسبب الترتيب المرح الذي تتتابع فيه أصوات أحرف الألف والتاء والياء بالعربية، والـ«a» والـ«t» والـ«i» بالإسبانية.

أظن أنني لو أردت تلخيص كل الحالات والإشكاليات التي قد يجدها أي مترجم في ثقب الألفاظ الأسود، فسأكتب إلى ما لا نهاية، لكنني في محاولة لوضع حد لهذه اللانهائية، سأقول إن الكلمات ستظل موجودة دائمًا، سواء كانت مثل أشعة إكس أم سعدًا أم غمًّا. ستتحفنا بثقلها وخفتها، وسيتحتم علينا دائمًا - نحن معشر المترجمين - أن نتيه داخل ثقبها الأسود، في كل نص وفقرة وجملة، لا لمعرفة كل معانيها المحتملة فحسب، بل للوصول إلى لفظ معين ودقيق ومحدد ومتفرد بوجوده ليُعبر عن هذا المعنى وينبثق كشمس عنيدة، من بين غيوم اختلاف الثقافات والسياقات، ليضيء العقول والأرواح، في لغة أخرى.

عواصف الذاكرة

في روايته «**ملك الظلال**» أو «**El monarca de las sombras**» يحاول الكاتب الإسباني خابيير ثيركاس أن يُعيد بناء حياة عم أمه، مانويل مينا الذي حارب في صفوف جيش فرانكو وكان من أعضاء تنظيم الـ«فلانخي» وقُتل في الحرب الأهلية. يستعين بالذكريات المدفونة في أدمغة أمه وعجائز قريته، وببعض الصور التي يجدها في خزائن مهملة أكثر من الذاكرة المشوشة لهؤلاء العجائز، لتحقيق مسعاه. يُنقب أيضًا في أرشيفات ووثائق عسكرية قديمة لتتبع تنقلاته في الحرب والكشف عن ملابسات مصرعه. مع ذلك، يجد أنه خلال هذه الرحلة قد بدأ يتعرف سياسيًّا واجتماعيًّا إلى تاريخ قريته وعائلته وبلده من وجهات نظر مختلفة أكثر من أي شيء آخر. المؤسف أنه في النهاية، لا يصل إلى يقين دامغ بأنه قد حقق مراده وعرف فعلًا من هو مانويل مينا لأن كل ما توصل إليه نسبي ومرتبط بالذاكرة المخادعة المرهونة بالظروف.

من ناحيته، يحاول أنطونيو مونيوث مولينا، في روايته «**كظل يرحل**» أو «**Como la sombra que se va**» أن يُعيد بناء حياة شخص يجهله تمامًا ولم يلتقِ به قَطُّ لأنه بعيد عنه زمانيًّا ومكانيًّا، ألا وهو جيمس إيرل راي الذي اغتال مارتن لوثر كينج. يجمع بين مولينا وراي رابط هش. إنها مدينة لشبونة التي زارها كل منهما في فترة زمنية مختلفة للهروب من شيئين لا صلة بينهما. سافر الأول إليها ليفرَّ من مسؤولياته العائلية بحجة كتابة رواية تدور أحداثها هناك، أما الثاني فوصل إليها هاربًا من الشرطة بعد أن اغتال كينج. لم يلجأ مولينا إلى ذكريات عجائز

ولا خزانات متربة في قرى شبحية تكاد أن تخلو من السكان ليؤلف كتابه، وإنما إلى وثائق وكتب وسير ذاتية وأفلام وثائقية وهو يكتب عن راي، وإلى ذكرياته وهو يكتب عن نفسه.

بالنسبة إليَّ، ليس لديَّ جد بعيد يُشعرني تاريخه بالخزي لأنه حارب في صفوف دكتاتور إسباني وأريد إعادة بناء حياته للتخلص من هذا الشعور، ولم أجد قاتلًا اغتال مناضلًا أمريكيًّا وتربطني به مدينة زرناها نحن الاثنان لأسباب مختلفة كي أحكي قصتنا وأجد الرابط الخفي بينهما. كل ما أريده هو أن أكتب عن الترجمة وحياتي. حياتي أنا، لا أحد آخر، بل إنها ليست حياتي ككل، وإنما حياتي الترجمية التي عشتها وبنيتها بنفسي. مع ذلك، أجد نفسي عاجزًا عن رؤيتها في تسلسل منطقي. أرى ذكرياتي عنها في صورة ومضات خاطفة، ومع أن كل ما عليَّ هو اصطياد الصور التي تطبعها هذه الومضات داخل مخي، يشق الأمر عليَّ.

لمَّا تساءلت سلفًا عن زيارتَي الأولى والأخيرة لمكتبة «ثربانتس» وقلت: «**ما الذي حدث بين هاتين اللحظتين اللتين تقعان في الحيز المكاني نفسه وتفصل بينهما أعوام طويلة؟**»، لم يكن هذا سؤالًا تشويقيًّا مبتذلًا، وإنما لأنني فعلًا حتى الآن لا أعرف ماهية اللحظة الفارقة التي جعلتني مترجمًا. صحيح أن زيارة المكتبة والانجذاب المغناطيسي الذي شعرت به تجاه مجلد «**دون كيخوتي**»، كان بداية تغيير ما، لكن قول إنها لحظة فارقة جعلتني مترجمًا، مبالغة غير منطقية. ربما أنا مخطئ. ربما هي فعلًا بهذا القدر من الأهمية. ربما ثمة لحظات فارقة كثيرة، والأمر وما فيه أنني قد وُلدت في كل واحدة منها مترجمًا جديدًا.

أشق عتمة الذاكرة الملتبسة. أمضي حائرًا عبر الممرات الضيقة الممتدة بين خلايا مخي. أتحسسها بيدي، في انتظار أن تضيء إحدى تلك الومضات المُباغتة غشاءها الشفاف كي أُبصر داخلها إحدى تلك اللحظات الفارقة. أرجو أن أستأصلها بدقة جراح، لكن يدي الأخرى التي تُمسك بمشرط الرجاء

ترتعش. يتملكني الخوف، لأن الزمن الذي قد يجعل المرء مترجمًا بدقة جراح، قد يجعله أيضًا جراحًا بدقة مترجم، وهي دقة مخادعة، لأنها ليست قائمة على ثوابت، وإنما متغيرات الشك والسياق. حين تتراكم كهرباء الذاكرة في غلاف مخي، تهب العاصفة. يدوي رعد الماضي وتبرق سماؤه، قبل أن تتفتق الأغشية الدبقة لخلاياي وتخرج منها الذكريات سيلًا جارفًا. مع ذلك، أرى هذا السيل كأنه يتحرك بالتصوير البطيء، فأبصر ذلك المراهق وهو يقف عددًا لانهائيًّا من المرات أمام كشك الجرائد الواقع في شارع شامبليون في وسط القاهرة، ليشتري نسخة مضت على صدورها ثلاثة أسابيع من جريدة «**إل موندو**» أو «**إل باييس**» بعشرة جنيهات مرة واحدة، لأنه لم يكن لديه إنترنت في بيته بعد، وأراد أن يُدرب نفسه على قراءة وترجمة نصوص صحفية من شتى المجالات. أراه مجددًا وهو في عامه الجامعي الثاني، حين قرر أن يعمل في إجازته مندوبًا في إحدى شركات السياحة، وصادق أحد العملاء الإسبان الذي أرسل إليه عقب عودته إلى بلاده كما وعده قاموسًا عن الاصطلاحات العامية الإسبانية المعاصرة. أراه أيضًا في كل مرة جلس فيها ليدرس النصوص الصحفية، والقصص والمسرحيات، على كرسي أفراح خشبي قديم أمام منضدة مستهلكة لكيِّ الملابس امتلكتها عائلته، لا إلى مكتب عادي، كي يستأصل بطريقة بدائية من تلك النصوص التي يقرأها أي كلمات لا يعرفها، قبل أن يفتح قاموس «**المعين**» أو «**كورِّيينتي**» أو «**المورد**»، ليُخرج معانيها ويكتبها في أوراقه «الفولوسكاب» الشخصية بخط يده السيئ فيصنع هكذا قاموسه الشخصي الأول من مصطلحات سياسية واقتصادية ورياضية وعلمية وعامية وأدبية وجنسية؛ ذلك القاموس الذي لا يزال يحتفظ بأوراقه حتى الآن، في ملف منسي، في حقيبة بلاستيكية مُهملة، وسط التراب، أسفل فراشه، وربما سيُخرجها الآن بعد أن تذكرها، كي يتحسس أوراقها الصفراء، لعلها تعيد له شيئًا ما، أو ذكرى ما.

إحدى أوراق القاموس الشخصي المصفرة

مع ذلك، لا أشعر بأن أيًّا من هذه اللحظات قد لعبت دورًا فارقًا في مستقبل المترجم الذي صاره هذا المراهق، فأستمر في السير، حائرًا، عبر عتمة الذاكرة الملتبسة. يخفت دوي الرعد بين جدرانها، ويتباطأ سيل خلاياها الجارف الذي لم

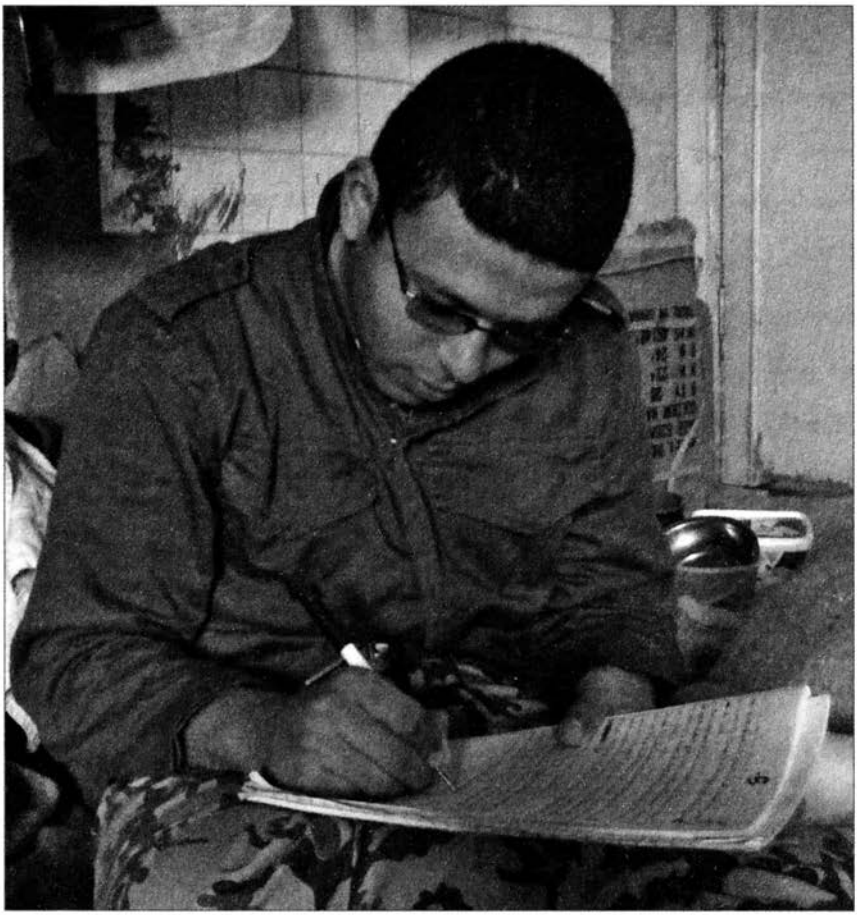
أقتنص منه لحظة فارقة. تبرق سماء مخي من جديد، لكن بريقها هذه المرة هادئ. إنه ذلك البريق الذي قد يود طفل أن يراه ولا يخشاه كأنه ومضة كاميرا؛ كومضة قد أضاءت فعلًا هذه المرة صورة محبوسة داخل إحدى خلايا ذاكرتي. أستأصلها فعلًا بيد مرتعشة، وأنظر إليها، فإذا بهذه الصورة تتحرك وأرى ذلك المراهق يقف مبتسمًا في مكتب الدكتور محمود السيد، رحمه الله، رئيس قسم اللغة الإسبانية، في كلية الآداب، في جامعة القاهرة. أسمعه يقول له: «**أنت مشكلة!**». لم يتخيل ذلك المراهق قَطُّ حين خطرت له كتابة تلك الفكرة الساذجة أنه سيتجرأ على طرق باب ذلك الرجل الأصلع صاحب الهيبة الكبيرة واللحية الخفيفة - الذي طرده من محاضراته مرتين أو ثلاثًا ربما من دون أن يعرف اسمه - وأنه سيقدم له تلك القصة التي كتبها أولًا بالعربية ثم ترجمها إلى الإسبانية، وأن هذا الرجل، الذي هابه كثيرًا، سيستدعيه بعد ذلك بأسبوع ليبدأ حديثه معه بهاتين الكلمتين: «**أنت مشكلة!**». هذه لحظة فارقة. هذا أول ثناء حقيقي من رجل عرف ذلك المراهق أنه لا يثني على أحد بسهولة، وعدَّه ثناءً مزدوجًا، لا فقط على كتابته الساخرة، بل قدرته على الترجمة. هذا صحيح؛ لم تكن أولى لحظاته - لحظاتي - الفارقة تتعلق بالترجمة عن الإسبانية إلى العربية لنص يخص شخصًا آخر، وإنما من العربية إلى الإسبانية لنص كتبه هذا المراهق الذي صارني. حين أفكر الآن فيما حدث، أكتشف أنني قد عدت إلى المكان نفسه مرة أخرى، كما حدث في مكتبة ثربانتس، إذ قادتني الكتابة في البداية إلى الترجمة، وها هي ذي الترجمة تُعيدني الآن إلى الكتابة، عبر هذه الصفحات.

«**حلم التأشيرة**».. هذا عنوان تلك القصة الساذجة التي كتبها هذا المراهق بالعربية وترجمها إلى الإسبانية بعنوان «**El visado es un sueño**»، في محاكاة لعنوان مسرحية «**La vida es un sueño**» أو «**الحياة حلم**»، للعملاق كالديرون دي لا باركا، وتناول فيها بشكل ساخر حلم طالبٍ بالسفر إلى إسبانيا. قرر فجأة أن يُحوِّلها إلى ثلاثية، فكتب جزءين ساخرين آخرين بالعربية وترجمهما إلى الإسبانية. ابتكر في الجزء الأخير مجلسًا سريًّا للأدباء ضم ثربانتس، وإرنست

هيمنجواي، وإيسابيل أيينيدي، وأرتورو بيريث ريبيرتي؛ فقط لأنه كان قد قرأ أعمالًا لهم أو أجزاء منها قبل ذلك. أراد هذا المجلس أن يوقفه عن تشويه الأعمال الكلاسيكية بكتاباته الساخرة. لمَّا عرضها على أستاذة جامعية إسبانية، جاءت في زيارة إلى جامعة القاهرة، أثنت هي الأخرى عليه في رسالة بريد إلكتروني لاحقة وقالت: «**Tienes ideas muy frescas**» أو «**أفكارك طازجة جدًّا**». أراد أن يكون «**مشكلة**» و«**طازجًا جدًّا**» أو ربما «**مشكلة طازجة جدًّا**». شعر حينذاك أن شيئًا ما يُخبره بأن حياته سترتبط بالكتابة أو بالترجمة. شطح خياله أكثر وظن أن ذلك الرف في مكتبة ثربانتس لن يستقر عليه كتاب من ترجمته بالعربية، وإنما بالإسبانية، بل ذهب بعيدًا في شطحاته وتخيل أنه يومًا قد يجد كتابًا لا من ترجمته، بل تأليفه سواء أكان بالعربية أم بالإسبانية، موجودًا هناك.

يتوقف الهواء والرعد تمامًا، وينبثق من بين غيوم سماء مخي الرمادية ضوء غسقي يتبدل لونه بين الأحمر والبنفسجي، وتسقط أشعته على إحدى خلايا الذاكرة، فتتحرك حول حوافها، كأنها تستأصلها بالليزر، فتسقط الذكرى في يدي. أنظر إليها، وأرى تلك الصورة التي لم أنسَها قَطُّ، ومع ذلك لم أتخيل يومًا أنني قد أكتب عنها وأحللها بهذا الشكل، داخل هذا الإطار المحدد، كلحظة فارقة. كبر ذلك المراهق. أنهى جامعته. لم يتوقف عن الكتابة والترجمة والقراءة، بالعربية والإسبانية، وجاء موعده مع الخدمة العسكرية. فُوجئ بعالم جديد ومغاير تخطى كل توقعاته، خاصة لما وجد نفسه يسكن عنبرًا هو في الأصل حمَّام قديم كُسرت أحواضه ومراحيضه وسُدت بلاعاته وافترشت أرضيته مجموعة من حشايا الفراش الإسفنجية التي تحتم عليه هو وبقية زملائه أن يتشاركوها. مع ذلك، فكلما حظي بفرصة بين الطوابير والخدمات والتدريبات والتكدير الضروري وغير الضروري، لم يتوقف عن الكتابة ولا الترجمة. في تلك الصورة، يظهر وهو يجلس على مرتبة إسفنجية بساقين مربعتين كأنهما منضدة بشرية قصيرة. يضع فوقهما مجموعة من الأوراق، ويمسك بيده قلمًا ليكتب شيئًا ما بحروف أجنبية في الصفحة الأولى. لا تُظهر هذه الأوراق أن ثاني صفحة مكتوبة بالعربية،

وأنه بين الحين والآخر يرفع الصفحة الأولى ليرى ما كتبه بالعربية ويترجمه إلى الإسبانية. لكن بقية ملامح المشهد السريالي تظهر في الصورة: بنطلونه المموه، و«الزُّنط الميري» الأخضر الذي يرتديه فوق بلوفر «ملكي» أبيض، فيما تغطي ساقيه بطانية رمادية صوفية خشنة، ويمتد وراءه حبل غسيل عُلقت عليه ملابس مموهة، وخلفه بلاطات قيشاني بيضاء ملطخة بالمُونة، كأنها أثر باقٍ من حضارة بدائية زائلة، لا الماضي العجيب لهذا العنبر.



الكتابة والترجمة من داخل العنبر

بعد مرور عدة أشهر، وفي إجازته العسكرية الأخيرة قبل السفر خارج حدود الوطن، ضمن قوات حفظ السلام، سيحضر حفل تخرج الدفعة التي تصغره بسنة. سيُقدم زملاؤه في هذه الدفعة مسرحية بالإسبانية، هي في الأصل تلك الأوراق التي كتبها بالعربية وترجمها إلى الإسبانية في ذلك العنبر، والتقط أحد زملائه صورة له وهو يكتبها ويترجمها. هذه أيضًا لحظة فارقة. سيمر الوقت وسيقتنع هذا (المراهق؟ الشاب؟ الرجل؟) أكثر وأكثر بأن مستقبله سيرتبط بهذين الشيئين: الترجمة والكتابة. حين يُنهي خدمته العسكرية، وتظهر أمامه فرصة للعمل مترجمًا صحفيًّا عن الإسبانية إلى العربية في الخدمة العربية لوكالة الأنباء الإسبانية بالقاهرة (إفي)، سينتهزها. سيجتاز الاختبارات، ويبدأ احتكاكه الحقيقي المهني بالترجمة، حتى إن تعلقت المسألة بالترجمة الصحفية. سيدرك بمرور الوقت أن طريق الترجمة العكسية شاقٌّ لعوامل وصعوبات كثيرة، لا تتعلق باللغة نفسها، بل بعوامل خارجية. لهذا سيصب كل اهتمامه على الترجمة عن الإسبانية إلى العربية، والاحتكاك بأكبر قدر ممكن من النصوص في شتى المجالات، حتى إن اقتصر هذا الاحتكاك خلال سنواته الأولى في هذه الصنعة على فعل القراءة فحسب مع النصوص الأدبية.

أقف لأتأمل جدران الممرات الضيقة لخلايا ذاكرتي الملتبسة. تتباعد هذه الجدران فجأة، وينفتح بينها حيز واسع أقف في منتصفه. حين أنظر إلى الجدار الذي ينتصب أمامي أرى حدود خلاياه وهي تنمحي تدريجيًّا. هكذا، يُشكِّل الجدار ما يشبه شاشة عرض كبيرة مقسومة إلى نصفين. لم أفهم قَطُّ السبب وراء وجود مثل هذه الخاصية في أجهزة التلفاز الحديثة وعَددتها دومًا سخيفة لأنني حسبت أنه لا يُمكن لأي شخص أن يشاهد شيئين على الشاشة نفسها، لكنني الآن بِتُّ أعرف أن الأمر ممكن، خاصة أن هذه الشاشة الجدارية تعرض أمامي الآن في آنٍ واحد، ذكريين للحظتين فارقتين. في النصف الأيمن أرى طالبة في كلية الآداب التي عدت إليها لألقي محاضرة عن الترجمة الصحفية وهي تسألني لماذا لم أصدر كتابًا مترجمًا حتى الآن، مع أنني تحدثت في المحاضرة

عن القراءة باللغتين، والترجمة الأدبية، وأهمية الأدب ودراسته وقلت لها هي وزملائها إن كل القراءات، أيًّا كان نوعها، تنفذ إلى بعضها. لكن، لماذا هذه لحظة فارقة؟ لأنني قبل ذلك بعدة أيام - وهذا ما يعرضه النصف الأيمن الآخر لشاشة ذاكرتي الجدارية - أخبرت صديق عمري طه محمد، بصوت مبحوح بسبب اكتئابي من أفقي المهني ورغبتي في تحقيق نجاح شخصي، بأنني سأفتح «**سكة جديدة**» في مجال الترجمة الأدبية. شجعني بالطبع على كل ما قلته له في تلك اللحظة، بل إنني أعلم أنه كان سيُشجعني حتى إن قلت له إنني أسعى وراء شيء مستحيل، مثل تعلم لغة قرد الكبوشي الكولومبي الأبيض اللون، فهذا هو طبعه، وهكذا هي صداقتنا.

فجأة تنطفئ الشاشة الجدارية. يتحول قوامها الخلوي الجيلاتيني إلى مادة ثخينة موحلة. تنمسخ كل الجدران بالصورة نفسها، وتشكل مستنقعًا يُحلق فوقه بعوض الشك. أتذكر أبيات بورخِس: «**نحن ذاكرتنا/ هذا المتحف الوهمي/ من الأشكال المتقلبة/ وركام المرايا المكسورة**»، وأتحسر على حالي، أقصد حال مستنقع ذاكرتي الموحلة، وأتساءل هل رأى مولينا وثيركاس شيئًا مشابهًا وكل منهما يؤلف كتابه، بعد عواصف الذكريات؟ هل علِقا في الوحل بعد العاصفة؟ أم أن أرضية ذاكرتهما، بعد أن غسلها ماء السماء، قد برقت وتلألأت بلمعة ساطعة كأغلب شوارع بلدهما، لأنها ليست رملية، ولا قوام لها، كتربة ذاكرتي؟

الروح والجسد... مواقف وطرائف

خلقنا الله شعوبًا وقبائل لنتعارف، أما المؤلف فيكتب نصوصه لنتعرف إلى أنفسنا، ويأتي المترجم بدوره ليبني نصًّا موازيًا لها. أولًا، لأنه يحب أن يُعذب نفسه، وثانيًا كي يتحصل على أجره، وأخيرًا كي نتعرف إلى الكاتب وأنفسنا. روح الإنسان سر رباني. روح النص الأصلي سر عصي، لكن إن فتحت لها قلبك، فستنكشف أمام عينيك. روح النص المترجم: إما قصة نجاح وإما قصة موت معلن، واعذرني يا سيد ماركيز: مرة على اقتباس عنوان روايتك، ومرة ثانية حين أقول ماركيز، لا ماركيث بالإسبانية القشتالية، أو ماركيس، بالإسبانية الكولومبية، لكن هذا ما وجدنا عليه آباءنا! ما علينا.. كلها حماقات ترتبط بتعقيدات الترجمة. ومع ذلك فهي مربط الفرس. اللغة جسد النص. اللغة هي كل النصوص، والنصوص ليست لغة واحدة. والمترجم؟ المترجم مسكين، لأن الأصل خائن لكل ترجماته اللاحقة، وفقًا للمنظور المحدد الذي وضعته، لا منظور بورخِس. والسبب؟ اللغة، لأنها أيضًا روح النص. إنها أم النص. روح أُم النص يا أخي!

لنتخيل الآن أن مترجمًا أجنبيًّا يقرأ هذا الكتاب بغرض ترجمته، وأنه سيصل إلى الفقرة السابقة وسيبدأ في تحليل - بل لنقل في «تفصيص» - الصعوبات التي سيواجهها خلال هذه العملية، وبالأخص كيفية الحفاظ على روحها. أولًا: تبدأ الفقرة بإشارة ذات طابع ديني إلى آية قرآنية، تليها جملة مجازية تحمل بنية مشابهة لها. ثانيًا: في الفقرة إشارة إلى النطق والكتابة الخاطئة لاسم مؤلف «**مائة عام من العزلة**» بالعربية وتصويبه وفقًا لنظريتين مختلفتين، مع العلم بأن كتابته الخاطئة

تتبع نظرية ثالثة. ثالثًا: تظهر مقولة أخرى تحمل إسقاطات دينية، ومع ذلك لها طابع ساخر. رابعًا: هناك تلاعب لفظي بكلمات الروح والنص، ومصطلح «**روح أم**» الرائج في العامية المصرية بغرض السخرية من مدى صعوبة مواجهة هذه الإشكالية. هل سيقدر المترجم الأجنبي إن قرر نقل هذا الكتاب إلى لغته على الحفاظ على كل هذه الأشياء، أيًّا كانت لغة المصب؟

أردت بهذه المقدمة البسيطة أن أُقدم لمحة عما نقصده نحن معشر المترجمين حين نقول «**روح النص**». تتعلق روح النص بأمور كثيرة: بالسخرية، بالتجانس اللفظي، بالتقفية، باللعب بالكلمات، بتقسيم المقاطع، باشتقاق الألفاظ الجديدة، بتعبيرات دارجة، بتعبيرات ذات طابع ديني، بأسلوب الكاتب، بثقل الألفاظ، بخفتها، ببساطة الجمل، بتعقيدها، بمستوى اللغة، وبطبقاتها. يستهزئ البعض أحيانًا حين يسمعون مترجمًا يتحدث عن هذه المسألة، ويحسبونه دجالًا، لمجرد أنه أتى على ذكر كلمة «**روح**». يقولون إن أهم شيء أن تكون اللغة «**منضبطة**»، كأن اللغة تؤدي الخدمة العسكرية، أو كأن «**الانضباط**» هو أساس النص الأدبي، أو كأن اللغة لا يُمكنها أن تمشي «**على حل شعرها**» في أي نص أدبي. مرة ثانية، اعذرني يا حضرة المترجم الأجنبي المستقبلي المزعوم على تعقيد تجربتك بهذه العبارة، لكن ما باليد حيلة!

بعيدًا عن كل ما قلته - وبالقرب منه في الوقت نفسه - يقول بيتر نيومارك، أحد المؤسسين العظماء لدراسات الترجمة في العالم الناطق بالإنجليزية، في كتابه «**Approaches to Translation**» إنه وفقًا لجي جيه ويتمان فإن «**أي كاتب جيد حين يوظف اللغة قد ينأى أحيانًا عن بعض قواعد الكتابة الجيدة - هذا إن لم يعارضها - وعلى المترجم أن يحترم الكاتب لا القواعد**». بمعنى آخر، يمكن للكتابة الأدبية الجيدة أن تمشي «**على حل شعرها**». قد لا تلتزم بقواعد الإملاء. قد لا تلتزم بقواعد علامات الترقيم. قد لا تلتزم باستخدام الزمن الواحد. قد تخلق صورًا واشتقاقات من العدم. قد تجمع بين طبقات متنوعة من اللغة في جسد النص، وفقًا لطبيعة السرد، أو الراوي، ومن هذه الطبقات ما قد يوازي لدينا

الفُصحى والعامية، أو اللغة الدارجة، أو ما قد يمزج بينهما، ويُفترض أنه على المترجم المسكين أن يلتزم بكل هذا.

تشير سارة إم. باركينسون دي ساث إلى هذه الإشكالية في دراستها «**نظرية وتقنيات الترجمة**» التي ذكرناها سابقًا، لكنها لا تضرب مثالًا بالحفاظ على روح النص، وإنما بتدميرها عبر نقل معنى مغلوط. تتحدث تحت عنوان فرعي هو «**عيوب في الترجمات الأدبية**» عن ترجمة رواية «**The Catcher in The Rye**» إلى الكتالونية وتقول:

> «في هذه الرواية، لدينا مشهد ظريف جدًّا: يلتقي البطل بمومس. صحيح أنه من استدعاها، لكنه حين يجد نفسه أمام الواقع، يعجز عن المضي قدمًا، فيبحث عن طريقة للتخلص منها. يكذب بخصوص خضوعه مؤخرًا لجراحة في عموده الفقري في منطقة يُسميها بالإنجليزية «**my clavichord**»، ما يدل على افتقاره إلى أي معارف تشريحية. تكمن طرافة الجملة كلها في الاستخدام السيئ لهذا اللفظ. مع ذلك، في النسخة الكتالونية تُرجمت «**my clavichord**» إلى «**clavícula**» (ومعناها ترقوة)، وهي ترجمة غير دقيقة وتفتقر إلى الطرافة، ولا تتفق مع ما قاله لاحقًا، وهو أنها تقع أسفل العمود الفقري».

إذن، باختصار، جعل جيروم ديفيد سالينجر بطل الرواية يخترع اسم منطقة في أسفل الظهر، وتحجج بأنه قد أجرى جراحة فيها، وهي مسألة يفترض أن يضحك عليها القارئ بالإنجليزية حين يسمع اللفظ الذي استخدمه، وهو يخص أداة موسيقية قديمة، لكن مترجم الكتاب إلى الكتالونية، وفقًا لدِي ساث، اختلط عليه الأمر. لم يفهم السخرية، وخلط بين الكلمة الإنجليزية، وكلمة «**clavícula**» أي «**ترقوة**»، فاستخدمها بسبب هذا الخلط. مع ذلك، إن ألقينا نظرة ثانية، فربما لم يُخطئ المترجم. ربما استخدم كلمة «**ترقوة**»، للدلالة على أن البطل يفتقر إلى أي معارف تشريحية فعلًا عبر ذكر اسم منطقة في الجسد في غير مكانها الصحيح،

ولو أن هذا ما قصده، فأنا أراه - وهذا رأي يحتمل الصواب والخطأ - أفضل بكثير من مصطلح «**منطقة البيانو الصغير**»، الذي يظهر في إحدى ترجمات الرواية إلى العربية. لو أن الأمر بيدي، ووردت هذه الإشكالية أمامي لاستخدمت بين علامتَي تنصيص لفظًا كوميديًّا يمكن مقارنته بكلمة لها أصل تشريحي. سأقول إنه لفظ يُعبر عن جهل البطل للمفردات التشريحية. سأبتكر كلمة وسأسميها «**الفُصفُص**»، في إسقاط غير مباشر على «**العصعص**»، لكنني لست مترجمًا عن الإنجليزية، ولم ولن أترجم هذه الرواية، ولهذا من الأفضل أن أطبق فمي، وأن أتحدث فيما يخصني، وأترك الحديث عن الإنجليزية لأهل الإنجليزية.

من ضمن أهل الإنجليزية والإسبانية معًا السيد دانييل ميدينا رويث، ويعنينا هنا دراسته التي قدمها تحت إشراف الأستاذ الدكتور جورج جوليان بورن، في جامعة غرناطة، وعنوانها «**Análisis de la traducción de los juegos de palabras para el doblaje de la serie How I Met Your Mother**»، أو «**تحليل ترجمة التلاعب اللفظي في دبلجة مسلسل: How I Met Your Mother**». يناقش السيد رويث في دراسته مسألة التلاعب اللفظي وعلاقتها بخفة الدم، وماهية الحلول التي يُمكن للترجمة أن تقدمها في تعاطيها مع هذه الإشكالية. يُقدم عدة أمثلة تناقش نجاح وفشل الترجمة وتحليل أسبابهما، ومن ضمنها هذا الاقتباس:

> «لنتحدث عن المثال التالي من الحلقة الحادية والعشرين من الموسم الأول لـ«How I Met Your Mother»: يقول تيد إن عمره ٢٩ عامًا وإنه لا يزال أعزب، فتسأله ليلي ما إذا كان ينصت إلى ساعته الـ«**تيديولوجية**»، في تلاعب بالبناء التشريحي لكلمة «**بيولوجية**»، عبر استبدال بادئة «**بيو**» بـ«**تيد**»».

أرى هذا المثال رائعًا لأنه في أي لغة بها كلمة «**بيولوجية**» أو ما قد يوازيها، سيُمكن اللجوء إلى الحل نفسه، لكن ماذا لو أننا ممن يرفضون كلمة «**بيولوجية**» ويعدونها دخيلة على العربية ويفضلون استخدام «**حيوية**» أو «**أحيائية**»؟ حينئذٍ، سنقول سلامًا لروح النص ونتركها إلى بارئها.

حين أشرت إلى ما قاله ويتمان واقتبسه نيومارك في كتابه، وحين أوردت مقتطفًا من دراسة أكاديمية تتناول دبلجة مُسلسل تلفزيوني إلى الإسبانية، أردت أن أمهد لطرح أمثلة متنوعة من الإشكاليات المتعلقة بهذا الصدد التي واجهتها في ترجماتي عن الإسبانية إلى العربية، وها هي ذي الحلقة تلف وتدور مرة أخرى، لتعود بي هذه المرة، لا إلى المكان نفسه، بل الكتاب نفسه، أي رواية «**العصامي**». لن نتحدث الآن عن قواميس متخصصة ولا مستوطنات في وسط الصحراء، بل عن أن ليتيلير فعل ما قاله ويتمان تحديدًا حين لم يلتزم بقواعد الكتابة الجيدة، لكن فعلها في نطاق بسيط وساخر، حين جعل شخصية رئيس العمال بينابينتي أُمية، ولهذا السبب تحديدًا يُخطئ هذا الرجل في نطق كلمة «**matemáticamente**» أو «**حسابيًّا**»، ويقولها «**metematicamente**». كلما نطق بينابينتي هذه الكلمة، تحدث عن موضوع شديد الجدية، ما زاد من الطابع الساخر نتيجة لتناقض جديته والنطق المضحك بالإسبانية. لهذا، لكيلا تضيع هذه الروح، ولأنني أومن بكلام ويتمان، كسرت قواعد الكتابة العربية الصحيحة للكلمة وكتبتها «**سحسابيًّا**» لا «**حسابيًّا**»، لتحقيق الأثر نفسه.

في رواية «**شكرًا على النار**» للكاتب الأوروجواني ماريو بينيديتي، واجهت تحديات متنوعة تتعلق بالحفاظ على روح النص، منها مثلًا مسألة الزلات الشفهية التي صدرت من بعض الشخصيات. يحكي لنا الراوي عن رجل اسمه ثيرياني له زلات شفهية كثيرة، وكيف أنه ذات مرة حين سأل زوجين عن موعد ولادة ابنهما استخدم لفظ «**Bastardo**» بدلًا من «**Vastago**». ينطق حرف الـ«**v**» في الإسبانية باء مثل حرف الـ«**b**» وهذا لا بُد من ذكره كي يتبين للقارئ أن زلة الشخصية الشفهية مبررة بالإسبانية. المهم أنني تحتم عليَّ أن أجد حلًّا، فمعني «**bastardo**»: **ابن زنى**، ومعنى «**Vastago**»: **ابن**. لم يكن منطقيًّا أن أكتب في الترجمة هكذا: «ذات مرة، سأل ثيرياني أمامي زوجين من مندوثا: «ومتى سيولد **ابنكما من الزنى**؟»». كانت المرأة في شهرها الثامن تقريبًا، فدافع الزوج عن نفسه وهو يشدد **على** كل مقطع في إجابته: «ننتظر **ابننا** في ظرف شهر»». لماذا؟ لأن كتابة «**ابنكما من الزنى**» و«**ابننا**» بالعربية لن توضح فكرة الزلة الشفهية الموجودة

في النص الأصلي وبالتالي ستفقد الترجمة روحها واتساقها. مع ذلك، تذكرت لحسن الحظ وجود لفظ «**نغل**»، أي «**فاسد النسب**» أو «**ابن زنى**»، في اللغة العربية وأيضًا أن «**نجل**» من ضمن مرادفات «**ابن**»، وهكذا صارت الجملة: «ذات مرة، سأل ثيريناني أمامي زوجين من مندوثا: «ومتى سيولد **نغلكما**؟»». كانت المرأة في شهرها الثامن تقريبًا، فدافع الزوج عن نفسه وهو يشدد على كل مقطع في إجابته: «ننتظر **نجلنا** في ظرف شهر»». هكذا حُلت المشكلة، فالفارق بين كلمة «**نغل**» و«**نجل**» حرف واحد في منتصف الكلمة، ووقوع زلة شفهية بينهما وارد ومنطقي في العربية. ما الذي كان سيحدث لو أن كلمة «**نغل**» غير موجودة في العربية؟ كيف كنت سأحل هذه المشكلة للحفاظ على روح النص واتساق الجملة؟ في الحقيقة، ليس لديَّ إجابة. شكرًا لغتنا الجميلة، لقد أنقذتني في هذه المرة!

في الكتاب نفسه، ظهرت إشكالية التقفية. ربما لا يبدو أمرًا جللًا إن ترجم المرء جملة مُقفاة وضاعت منها نغمتها. مع ذلك، قد تفقد هذه الجملة روحها، وبالتالي اتساقها وملاحتها وهذا أمر لا نريده. الراوي صاحب شركة سياحة، ويفكر في الشعار الذي ابتكره لبيع آخر برامجه ويقول: «كيف خطر على بالي هذا الشعار العبقري؟! رأيت الإعلان أمس في القناة الرابعة، فشعرت نفسي بالدهشة! لا بد من الاعتراف بأن مثل هذه الأمور قد تعلمناها من الأمريكيين، أي إقناع الناس بأنهم سيصيرون سعداء فوق العادة إن اشتروا ما نعرضه لهم. لقد تخلى الأمريكيون عن هذه القاعدة الذهبية في السياسة الدولية، فلم يعُد يطيقهم أحد، فبدلًا من عرض الديمقراطية بنفس الطريقة التي قد يستخدمونها مثلًا لبيع سيارة «إمبالا» وتكرار مقطع غنائي يقول: «**لو أردت أن تحيا حياة هنية، فلتنضم إلى ركب الديمقراطية**»، وبدلًا من إقناعنا بمدى السعادة التي قد نصبح عليها لو صرنا جميعًا ديمقراطيين، تجدهم يختارون طريقة أخرى أقل فعالية بكثير: نظام الرعب. الرعب من الإضرابات، والرعب من الاشتراكية، والرعب من الإصلاح الزراعي. الرعب كبُعبع كبير». ما يعنينا هنا هي هذه الجملة: «**لو أردت أن تحيا**

حياة هنية، فلتنضم إلى ركب الديمقراطية». لا بُد أن القارئ قد لاحظ التقفية بين «**هنية**» و«**الديمقراطية**» والنبرة الساخرة التي يتحدث بها الراوي عن الأمر، وهذا ورد فعلًا في النص الأصلي بين كلمتي «**gracia**» و«**democracia**»، لكن معنى «**gracia**» هو «**لطف**» و«**إحسان**» و«**ملاحة**» و«**نعيم**»، ضمن أمور أخرى، وهنا تحتم عليَّ أن أتعدى قليلًا على النص - قليلًا فحسب - وهو في هذه الحالة تعدٍّ محمود، باللجوء إلى كلمة «**الهناء**» بدلًا من «**النعيم**»، واستخدام صفتها «**هنية**»، التي ستتفق في القافية مع «**الديمقراطية**».

ماذا إن تعقدت الأمور قليلًا؟ ماذا إن لم يعُد الأمر يرتبط بجملة؟ بل بفقرة كاملة؟ الحديث هنا عن رواية «**حاصل الطرح**» أو «**La resta**» للكاتبة التشيلية آليا ترابوكو ثيران، وفقرة تتحدث فيها الراوية إيكيلا عن جيل الآباء السابق من المتمردين، وكيف أصبح لكلمات معينة نطقوها معنى مزدوج نتيجة لطبيعة عملهم السرية ضد دكتاتورية بينوشيه. هذه الكلمات في الأصل عبارة عن مشتركات لفظية تقارَن داخل الفقرة بمعانٍ أخرى في الإسبانية، ولنضع تحت الإسبانية ألف خط. شرح المسألة معقد فعلًا، لهذا سأورد هذا الجدول.

على اليسار سيظهر «**المشترك اللفظي**» الإسباني وترجمته المقصودة بالعربية، وعلى اليمين سيظهر المعنى الإسباني الآخر للكلمة الذي ورد في الفقرة الإسبانية وترجمته العربية التي لن تتماشى مع السياق الترجمي وبالتالي ستُفقِد النص المترجم روحه ومعناه وهيكله، وستجعله مسخًا هلاميًّا منفرًا.

Cerradura de una puerta قفل باب	
Techo de una iglesia سقف كنيسة	Cúpula قيادة
Rasgo de la cara ملمح في الوجه	Facción فصيلة

الآن لنضع الترجمات العربية التي وردت في العمود الأيمن في الفقرة المنشودة ونرى المسخ المشوه الذي كان سيصيره النص لو استخدمناها: «فكلمة «**غطاء**»

لا تعني «**قفلًا لباب**»، و«**قيادة**» لا تعني «**سقف كنيسة**»، و«**الحركة**» لا تعني «**التحرك**»، و«**فصيلة**» ليست «**ملمحًا في الوجه**»».

بالطبع لا يوجد أي معنى لهذا الكلام المكتوب يوضح فكرة الازدواج والعمل السري. الأمر وما فيه أن هذه الترجمة لا تُفقِد النص روحه فحسب، بل منطقه أيضًا، لأنها على الرغم من التزامها بالترجمة الصحيحة للمعاني الواردة في النص الأصلي والمكتوبة في العمود الأيمن، لم تُصِب. هكذا، تحتم عليَّ أن أتعدى على النص من أجل مصلحته كي أبث الروح في ترجمته مرة ثانية ويكفَّ عن كونه وحشًا هلاميًّا منفرًا. لننظر الآن إلى الجدول الثاني.

على اليسار ستظهر الكلمة الإسبانية وترجمتها إلى العربية، وعلى اليمين سيظهر المرادف (أو شبه المرادف) الذي اخترته بالعربية للمشترك اللفظي الواقع في العمود الأيسر، مع تجاهل ما ورد في النص الأصلي والمكتوب في العمود الأيمن في الجدول السابق.

بطانية	Chapa غطاء
سواقة	Cúpula قيادة
تصنيفًا لعائلات الحيوانات	Facción فصيلة

لنقرأ الآن الترجمة، داخل السياق الذي نعرف أنه يتعلق بازدواج المعاني المرتبط بنظام سري يعمل بعيدًا عن أجهزة الأمن التشيلية: «فكلمة «**غطاء**» لا تعني «**بطانية**»، و«**قيادة**» لا تعني «**سواقة**»، و«**الحركة**» لا تعني «**التحرك**»، و«**فصيلة**» ليست «**تصنيفًا**» لعائلات الحيوانات». هكذا صار للفقرة روح ترتبط بالعمل السري وازدواج معاني الكلمات. هكذا صارت الفقرة مفهومة. إذن، فكما قال ويتمان إنه قد يجب على الكاتب الجيد أحيانًا ألا يلتزم بقواعد الكتابة الجيدة، قد يجب على المترجم الجيد أحيانًا، ألا يلتزم بالنص الأصلي كي يصبح وفيًّا له.

مع ذلك، ليس التعدي على النص هو الحل الدائم للحفاظ على روحه، فهو

في الواقع استثناء. إن نظرنا إلى المسألة «**سِحسابيًّا**»، فإنها لا تكرر كثيرًا، وبما أننا أوردنا هنا خطأ إملائيًّا مقصودًا، قد يرد مثله في أي نص أصلي، فماذا إن تعلق الخطأ بالتركيبة النحوية لجملة كاملة؟ تظهر في بعض الأعمال شخصيات أجنبية: بريطاني أو عربي مُقيم في الأرجنتين أو إسبانيا على سبيل المثال ويتحدث الإسبانية بركاكة. لماذا يتحدثها هكذا؟ لأن الكاتب لما رسم شخصيته أراد أن يُضفي بعضًا من الطرافة عليها، وأن يجعل منها مُكونًا في روح النص. لنتخيل فحسب نموذج «**الخواجة**» في الأفلام والمسلسلات المصرية وستتضح الفكرة تمامًا. إذن، من المنطقي ألا تتحدث هذه الشخصية بالإسبانية كأنها ثربانتس، وأن ترتكب أخطاء نحوية في تركيب الجملة وتصريف الأفعال. بالتالي، لا ينبغي للمترجم أن يجعلها تتحدث عربية فصيحة، كأنها المتنبي أو نجيب محفوظ. ظهرت أمامي هذه الإشكالية أكثر من مرة، واحدة منها في رواية «**La comemadre**» أو «**آكلة الأم**» للكاتب الأرجنتيني روكي لارَّاكي. مستر ألومبي ثريٌّ بريطاني يمول تجربة رائدة في مصح أرجنتيني في عام ١٩٠٧، لكنه في الوقت نفسه مُتيم برئيسة الممرضات مينينديث. حين يعترف للدكتور كينتانا بالأمر يقول جملة غير صحيحة نحويًّا بالإسبانية هي: «**Esta mujer. Yo enamorado**»، وليس الصياغة الصحيحة: «**Estoy enamorado de esta mujer**». هكذا تحتم عليَّ أن أكتب الجملة بعربية ركيكة مثل إسبانيتها: «**هذه المرأة، أنا مغرم**»، لا بعربية صحيحة: «**أنا مغرم بهذه المرأة**».

لكن، ماذا إن لم ترتبط روح النص المترجم بهذه الإشكاليات؟ ماذا إن ارتبطت بطبقات اللغة؟ بمستوياتها؟ بتلك الأشياء التي ذكرناها سلفًا ولم نتناولها في هذا الفصل؟ هذا شأن سيطول شرحه، لهذا سنتركه إلى وقت لاحق.

الشرق لا يريد أن يبدأ

«هل «**الشرق يبدأ في القاهرة**» عنوان ممكن يثير اهتمامك؟».

لما سمع السؤال الذي وجهه الرجل ذو اللحية الخفيفة للفتاة الخمرية التي دخلت المكتب، قبض على مسند المقعد بغضب مكتوم. أراد أن يقفز ويلكمه في وجهه. أراد أن يُلقي به من النافذة المفتوحة على مصراعيها لتهوية الغرفة. لقد استعرت الحرارة داخلها من شمس العصاري، التي لم تكن رؤوفة ولا رحيمة كعادتها، كأنها تؤكد أن كل محاولات الإنسان لتغيير القدر مآلها إلى الجحيم. أو أن هذا ما هُيئ إليه لأنه كان قد أوشك على الوصول إلى نقطة غليانه؛ تلك النقطة التي يفور فيها المرء وهو يظن أنه سيطفئ ناره فحسب، من دون أن يُدرك أنه قد يحرق قومًا آخرين، أو ربما لأنه يعلم جيدًا أنه سيحرقهم. مع ذلك، تمكن من كبح أعصابه، ونظر بهدوء ظاهري إلى الفتاة التي بدت فعلًا مندهشة من تصرف مديرها. لم تدرِ الغرض من السؤال: هل هو سؤال حقيقي يسعى لمعرفة رأيها؟ أم أنه يريد أن يستغل ما ستقوله في جداله مع ذلك الشاب الذي على الرغم من حر الصيف، أصر على ارتداء بدلة كاملة، وربطة عنق، بدت أنها تخنقه إلى أقصى حد. لهذا فضلت ألا ترد، وأن ترفع كتفيها في صمت وهي تزم شفتيها، قبل أن تسلم مديرها رزمة ما من الأوراق وتخرج من المكتب مُسرعة.

لكن لماذا ذهب الشاب العشريني أصلًا إلى ذلك المكتب بنافذته التي تطل على أحد شوارع وسط البلد؟ لماذا وصل إلى نقطة غليانه؟ ولماذا

لا يريد الشرق أن يبدأ؟ هذه أسئلة كثيرة، ومع أن إجاباتها متوفرة، أجد نفسي حائرًا، إذ إنني أفشل مرة ثانية في العثور على نقطة البداية المناسبة. أخشى أن أخطئ في اختياري. أخشى أن أكرر نفس ذاتوية مجموعتي القصصية الأولى والوحيدة، ومن ألا أحقق أكبر استفادة ممكنة من تجربة تأليف هذا الكتاب. أقرر أن أترك النص الذي أكتبه. أبدأ مراجعة ترجمتي لرواية «**ملك الظلال**». أُعدل أمورًا معيبة التقطتها عيناي المنهكتان: تركيبات بعض الجمل، مفردات غير دقيقة، أحرف ناقصة أو زائدة. أصل إلى ذلك الجزء الذي يتحاور فيه ثيركاس مع صديقه دابيد ترويبا حول الكتابة. أقرأ تلك الجملة التي يقولها ترويبا لثيركاس: «اسمعني.. ما أريد قوله هو إن الكتب لا تخدم الكاتب، بل إن الكاتب هو من يخدم كتبه. ما معنى ما قلته بخصوص أنك لا تود أن تكرر نفسك؟ بمجرد أن تقلق على مسيرتك الأدبية، أو ما قد يناسبها، أو ما قد يقوله النقاد وخلافه، ستغدو ميتًا. اجعل الكتابة قلقك. انسَ كل الأمور الأخرى. كل روايات كافكا واحدة تقريبًا وكل روايات فوكنر كذلك. من الملعون الذي قد يهتم أصلًا؟ تصبح الرواية جيدة حين تخرج من أحشاء الكاتب فحسب. كل الأمور الأخرى مجرد هراء». صحيح أن هذه ليست رواية، صحيح أن هذا كتاب قد يشق تصنيفه، لكن كلام ترويبا يُمكن تطبيقه على حالتي بشكل أو بآخر. أترك المراجعة، وأنظر إلى ابنتي. تقرأ مجلة ميكي. لم تحل اللغز بعد. بالطبع، لم تقرأ أيضًا كل أعمال الواقعية السحرية. مسكينة! أجلس إلى جوارها وأطالع القصة التي تقرأها. يطير بطوط بطائرة وهو مفزوع. بعد عدة صفحات يهدأ، ويقول: «أنا طيار بالفطرة! عدوي الوحيد هو الخوف!». أبتسم وأفكر: لا أعرف ما إذا كنت كاتبًا بالفطرة، لكنني أعرف أنني أكره الخوف! سأجعل الكتابة قلقي. سأنسى كل الأمور الأخرى. من الملعون الذي قد يهتم أصلًا؟ ستصبح قصتي، أو قصة ذلك الشاب العشريني الذي أراد أن يلكم ذلك الرجل، جيدة حين تخرج من أحشائي فحسب.

الكاتب الأرجنتيني إنريكي أندرسون إمبرت

البداية صورة بالأبيض والأسود. يظهر فيها رجل يرتدي سترة سوداء وقميصًا أبيض وربطة عنق لا يُمكن تبين لونها، لكن إن عُولجت بعد مرور السنين فقد يظهر أنها مزيج بين الأسود والنبيتي. يجلس الرجل على مقعد يمتد على جانبيه ذراعان مصقولان. يعقد يديه قرب حجره، كأنه يقول للعالم كله: «أنا فُلان الفلاني!». التقطت الكاميرا صورته من منظور شبه جانبي. المشكلة كلها في وجهه. لا تعرف ما إذا كان مستاءً أم لا. يبدو كأنه يزم شفتيه، ومع ذلك، فربما هذه طريقته العادية في النظر. شاربه رمادي خفيف، وللمفارقة يبدو كثًّا. تبرز عظام وجنتيه وعيناه، فيما تبدو تجاعيد جبهته فوقهما كأنها درجات سلم جلدي عتيق يفضي إلى أوليمب صلعته اللانهائية التي تُحيط بها من الجانبين بقايا شعره الرمادي. هذه أول صورة رآها ذلك الشاب العشريني للقاص الأرجنتيني إنريكي أندرسون إمبرت. أبصرها للمرة الأولى، لما عثر على أرشيف إلكتروني لكبار القصاصين في

أمريكا اللاتينية. جذبته الصورة كمغناطيس. فكر في أن هذا الرجل «شكله مهم». لما أجرى بحثًا صغيرًا حوله، تبين أنه محقٌّ. «شكله مهم وهو مهم فعلًا»، هكذا فكر، قبل أن يتساءل: «لماذا لم يُترجم من قبل؟». بدأ يجمع كل ما تيسر من إنتاجه هو وأي قاصٍّ راقه وعدَّه مهمًّا ولم يُترجم من قبل. أراد أن يختبر نفسه بعد قرار فتح «**السكة الجديدة**»، فقرر أن تكون القصص القصيرة بوابته قبل التجاسر على ترجمة روايات أو كُتب كاملة. لا مزيد من ترجمة الاقتباسات، أو الجمل المنفردة المنعزلة عن سياقها؛ تلك التي قد تبدو جميلة وحدها إن تركتها على حساباتك على الشبكات الاجتماعية. لا بُد من ترجمة وحدات أدبية كاملة، بعوالمها المصغرة وصولًا إلى عوالمها الكبيرة: قصص متناهية الصغر، قصص قصيرة، وفي النهاية كتب كاملة. هكذا، شرع يترجم أولًا القصص التي راقته لإمبرت: «**المنتحر**»، و«**سلم حلزوني**»، و«**صورة**»، و«**بدرو الخفيف**». كلما ازدادت ثقته وسع الدائرة وترجم نصوصًا أطول لأسماء أخرى مثل الكوبي برخيليو بينييرا، وقصته الكابوسية «**لحم**»، وإرناندو تييث وقصته الصادمة: «**مجرد رغوة**». ظل يتشاور مع أصدقائه بخصوص ترجماته. أحدهم القاص ياسر عبد اللطيف، الذي على الرغم من بُعد المسافات ووجوده في كندا، لم يبخل عليه بالنصح، وألقى له الضوء على أوجه قصوره. شعر ذلك الشاب العشريني بأن ترجماته المتفرقة من القصص يُمكنها أن تُشكل كتابًا: «**مجرد رغوة: مختارات من قصص أمريكا اللاتينية**». يا سلام! حسب أن الأبواب ستُفتح له تلقائيًّا لمجرد أنه ترجم مجموعة من القصص لكتَّاب من أمريكا اللاتينية لم يُترجموا من قبل. ظن أن السبق يصنع فارقًا، لكنه لم يعلم أن الاعتياد هو ما يحكم هذا القطاع، لا الحاجة إلى التجديد. سيتعلم لاحقًا أن أمورًا أخرى قد تحكمه، لكن ما يهمنا أنه حينذاك راسل الناشر العلاني والفلاني والترتاني. لم يتلقَّ ردًّا في أغلب الأحوال، وإن تلقاه فتعلق بالاعتذار عن النشر. هكذا بات يعرف معنى الأحلام المنقوصة. ولأن من هم على شاكلته، ليسوا إلا أحلامهم المنقوصة، صارت رغبته في التعرف إلى مذاق رغبته هوسًا. بمرور الوقت غدت صعوبة وصوله إلى مراده دافعًا لقتل الحرمان.

لكن مشكلة الحرمان ليست الحزن ولا الأسى ولا أنه دودة تنخر الروح، وإنما أنه لا مكان للراحة داخله، وحين تغيب الراحة، تُظلم الحياة. اقترح عليه صديق أن يجري محاولة مع المجلات والمواقع الثقافية. راقته الفكرة. أراد أن يعزز من وضعيته بأرشيف أدبي منشور في هذه المجلة أو ذلك الموقع، حين يتواصل مرة ثانية مع أي دار نشر. مرة ثانية، لم يتلقَّ ردًّا، لكن الردود بدأت تصل حين جاء التواصل مع المجلة أو الموقع، بعد توصية من هذا الشخص أو ذاك. تعلم الدرس: إن كنت مبتدئًا، فلن ينظر أحد إلى عملك إلا بتوصية. لم يرقه هذا الدرس، لكنه قبِله. نشر «**بدرو الخفيف**» و«**مجرد رغوة**» و«**المنتحر**». لما حدث هذا وتلقى ثناءً، بعضه حقيقي وكثير منه مُجاملة، شعر بأن الأمور ستنفرج، وبأن إحساس الحرمان سيزول، لكن الحرمان كما قلنا شعور مخادع: حين تخفت وتيرته، يحتال المرء على نفسه ويقنعها بأن بلايا الدهر قد زالت، ويتوهم أن سفينة الحياة تُبحر بوداعة وسط زُرقة محيطها الشاسع، لكن لأن الغدر متأصل في طبعه، لا يتأخر في مباغتته مجددًا والكشف عن وجهه الحقيقي. ظل على هذه الحال فترة. لا ردود من أحد. لا أحد مهتم بالقصص القصيرة. لا أحد مهتم بمختارات من أمريكا اللاتينية. لا أحد يريد «**مجرد رغوة**» يبدو أنهم جميعًا تحمموا جيدًا! هكذا سخر من حاله. مع ذلك، ظل يتذكر قصة «**المنتحر**» لإمبرت. لم يُرد أن ينتحر (أم هل أراد؟) جلس ليقرأها مرة أخيرة. القصة كالتالي:

> «أسفل الكتاب المقدس المفتوح، حيث ظلل باللون الأحمر الآية التي تُفسر كل شيء، وضع رسائله لزوجته والقاضي وأصدقائه، تجرع السم واستلقى. لم يحدث شيء. نهض بعد ساعة ونظر للعبوة. أجل. إنه سمٌّ فعلًا.
>
> كان متيقنًا! أفرغ جرعة جديدة وشرب كوبًا آخر. استلقى مجددًا. مرت ساعة أخرى. لم يمت. حينها أطلق النار من مسدسه على صدغه. أي نوع من المزاح هذا؟ هل استبدل أحد ما الماء بالسم والطلقات الصوتية بالرصاص؟ لكن مَن وأين؟ أطلق الرصاصات

الأربعة المتبقية على صدغه. لم يحدث شيء. أغلق الكتاب المقدس وأخذ الرسائل وخرج من الحجرة، في اللحظة التي هرع فيها مالك النُّزل والخدم وفضوليون على صوت الضربات الخمس.

حين وصل إلى منزله وجد زوجته مسمومة وأبناءه الخمسة على الأرض، وفي صدغ كل منهم رصاصة.

أمسك سكين المطبخ. عرى بطنه وبدأ يطعن نفسه. كلما انغرس النصل في لحمه الطري، انبثق نظيفًا كأنه غطس في وسط الماء، واستعاد لحمه قوامه كأنه سطح هذا الماء بعد أن اصطيدت منه سمكة.

سكب الوقود على ملابسه، فانطفأت أعواد الثقاب وهي تُطقطق.

ركض نحو الشرفة وقبل أن يلقي بنفسه تمكن من رؤية نسيج من الرجال والنساء يشقون بطونهم بين نيران مدينة تحترق».

قرر أن يكون «**العائش**»، لا «**المنتحر**». لم يُرد مدنًا تحترق ولا نساء تشق بطونها. أراد أن يحدث تسلسل إيجابي للأحداث حين اختار الحياة (لنفسه؟ أم لحلمه؟)، المهم أنها الحياة فحسب. حلمه أن يغدو مترجمًا أدبيًّا. هذه هي «السكة الجديدة» التي أرادها. إن لم ترقهم الرغوة الآن، فلنبحث عن شيء آخر. دعنا من المختارات والقصص. سيبحث عن خيارات أخرى، خيارات «طازجة». قالوا له سابقًا إن أفكاره طازجة. هل كذبوا؟ أم أن مردَّ الأمر إلى اختلاف عقلية أولئك عن هؤلاء؟ لا مشكلة. سيجرب خيارات جديدة. يا ترى هل هناك مؤلفات كُتبت بالإسبانية عن مصر؟ لطالما راقه التعرف إلى الكيفية التي ينظر بها إلينا الآخرون. بحث أولًا بالعربية. لا، لا وجود لترجمات عن الإسبانية داخل هذا الإطار، لكن هل معنى هذا أن مثل هذه المؤلفات ليست موجودة؟ من الأفضل أن يتحقق ويبحث هذه المرة بالإسبانية. صادفته بعض الروايات. كلها أشياء استهلاكية غارقة في بحر الصور النمطية السابقة. لم يزر أيٌّ من مؤلفيها مصر غالبًا وكتبوها على الأرجح وفقًا لمخيلتهم الهوليوودية: مغامرات حول آثار ومومياوات

وسارقي تحف. ليست المشكلة أنه قد عدها «أدبًا رديئًا»، فهو يكره هذا الملصق، وإنما أنها ببساطة لم ترقه بسبب افتقارها إلى الأصالة. بينما يبحث، تعثر في عنوان ذلك الكتاب: «**Oriente empieza en El Cairo**» أو «**الشرق يبدأ في القاهرة**». ليس العنوان ما لفت انتباهه، بقدر الغلاف نفسه. الخلفية رملية في القطاع العلوي كيوم قاهري خماسيني عاصف، أما القطاع السفلي فلونه طوبي مائل إلى البُني. تبدو الخلفية كأنها جدار بناية في حي شعبي. إنها بالفعل جدار لبناية في حي شعبي. ينطبع اسم المؤلف في الثلث العلوي من الغلاف وتحته اسم الكتاب، لكن المفاجأة ما يبرز تحتهما: صورة لرسم طفولي غير متناسق لطائرة تُحلق فوق عِبارة «**وزنب مغفور يا حاجه أم خليل**»، هكذا، بهذا الخطأ الإملائي. تحت هذه العبارة، يظهر رجلان. يرتدي الأول جلابية بُنية ، وعلى كتفيه عباءة سوداء كبيرة، ويلبس نظارة شمس باللون نفسه، أما الثاني، الذي يجلس أرضًا، ويظهر نصف جسده ووجهه فحسب، وينظر يمينًا حيث يظهر ظل لشيء ما، فيرتدي جلابية رمادية وإلى جواره حقيبة بلاستيكية بيضاء. أبهره الغلاف، إذ لم يعده نمطيًّا. لم يرَ غلافًا حيًّا بهذه الصورة من قبل. ربما هذه ضالتي، هكذا فكر، ربما هذا خيار طازج فعلًا. ربما لو تعثر حينذاك بأغلفة من طبعات أخرى لنفس الكتاب تظهر فيها تماثيل ورموز فرعونية، لما اهتم به أصلًا. عثر على طريقة لتحميل الكتاب مُقرصنًا وشرع يقرأه. في ظرف ثلاثة أيام أنهى قراءته. اندهش مما فعله الكاتب: زار مصر، قضى فيها شهرين. لا يحكي في الكتاب عن رحلته في هذين الشهرين فحسب، وإنما يُقارن بين مصر التي قرأ عنها - أي مصر المُتخيَّلة - ومصر الواقع التي رآها خلال رحلته، ويشرح كل هذا بأسلوب رشيق وجذاب، فيجد القارئ نفسه بين صفحات الماضي وشخصيات من لحم ودم ونسيج الواقع المصري. راقه الكتاب وطريقة طرحه كثيرًا، مع أنه لم يتفق مع بعض النقاط. فكر في أنه لا وجود لكتاب تُرجم إلى العربية يُقدم وجهة نظر أمريكية لاتينية عن مصر فأغلب ما تُرجم يتناول الموضوع من وجهة نظر أوروبية أو أمريكية، وهذا قد يُشكل عنصرًا جاذبًا، أو أن هذا هو ما حسبه، ذلك الشاب العشريني.

الغلاف الإسباني لكتاب «الشرق يبدأ في القاهرة»

بدأ ترجمة الكتاب. لم يعرف حينذاك شيئًا عن آلية عمل هذا القطاع، وأنه قد يُغامر بإهدار مجهوده حين يُترجم عملًا من دون اتفاق سابق مع ناشر حصل على حقوق العمل. أراد أن يترجم الكتاب فحسب، وخلال هذه العملية، تعرف إلى ما يعنيه فعلًا أن تترجم وحدة أدبية متكاملة وعالمًا مُصغرًا يخلقه المؤلف وفقًا للغته ونهجه وأسلوبه الثابت – أو المتغير – في صفحات الكتاب ذاته. نسي نفسه لساعات أمام القواميس التي استخدمها والمراجع التي اطلع عليها. شعر كلما أنهى حصته اليومية التي ضاعفها مرتين وثلاثًا بمرور الوقت، بأنه ثمل ومنتشٍ. راقه أن يكون «**باحثًا عن الحقيقة**»، بل ربما عدَّ كل هذا لعبة فيديو واقعية يواجه فيها النص وكلماته. الكلمات: تلك الطيور التي تصدح وتشدو وتغني وتغرد

وتزعق في لغة أخرى، ومن دونه قد تغدو بكماء؛ قد تغدو طيورًا لا صوت لها، مثل طيور «**سايلنت هِل**»، لهذا فعليه أن يحل لغزها لأنه لاعب وفي الوقت نفسه مترجم. لا بُد أن يحافظ لهذه الطيور على أصواتها وأن يفتح لها بابًا في عقله كي تعبر منه إلى عقول وأرواح آخرين كي تصدح وتشدو وتغني وتغرد وتزعق مرة ثانية في لغة جديدة؛ كي يقرأها هؤلاء البشر الآخرون إما لتزجية وقتهم، وإما لتسلية أنفسهم أو لإنقاذها، وإما للتحليق إلى آفاق أخرى جديدة، وهي الآفاق التي قد تصبح رحبة ومضيافة، أو مزعجة ومناوئة، لأن القراءة تتعلق بهذا أو بذاك، أو بالاثنين معًا في الوقت نفسه، لأنها فعل مرهون بالظروف.

لما أنهى الترجمة، شعر بأنه قادر على التهام العالم. سيصبح آكل العوالم الأدبية! سيقدم كل ما هو جديد وستنفتح له كل الأبواب! هكذا فكر، لكن ساد الصمت مرة ثانية. رسائل إلكترونية لدور نشر من دون رد. رسائل على حسابات شخصية لناشرين من دون رد. بعضها لم يُفتح بالمناسبة حتى الآن. بعضها الآخر فُتح، أو أن هذا ما استنتجه من تلك العلامة المستفزة التي توضح أن متلقي الرسالة قد شاهدها فعلًا وتجاهلها. انكسر الصمت مرتين تقريبًا، إما برسالة اعتذار، وإما برسالة تَعِد بلقاء كان دبلوماسيًّا ولم يُفضِ إلى شيء، ثم عاد الصمت ليفرض سلطانه مرة ثانية. غير أن للصمت أنواعًا، وصمته كان صاخبًا وملآن بالضوضاء. هكذا، مرت أيامه ولياليه؛ هو، من حسب أنه سيلتهم العالم، وأنه سيغدو آكلًا للعوالم الأدبية، داخل هذا الصمت الذي أرَّقه من فرط صخبه، إلى أن جاءته رسالة من الناشر ذي اللحية الخفيفة. رتَّبا بعدها ذلك اللقاء الذي جلس فيه، ببدلته وربطة عنقه داخل تلك الغرفة المستعرة من شمس العصاري، التي لم تكن رحيمة ولا رؤوفة كعادتها، وإنما قاسية وعملية وحثيثة في مسعاها لإيصاله إلى نقطة غليانه، وهو يقبض على مسند المقعد، وفيما تخرج الموظفة من المكتب، نظر إليه الناشر، كأنه ينتظر منه ردًّا على إجابة الفتاة التي لم تنطقها أصلًا، لأن ما فعلته اقتصر على رفع كتفيها فحسب، فقال: «اهتمامات الناس مختلفة».

علمَ أن إجابته لن تُقدم ولن تؤخر شيئًا. فكر في أن هذا الرجل كان قد اتخذ

قراره بالفعل: لن ينشر الكتاب، لا لأنه لا يناسب مشروعه الأدبي في المقام الأول، ولا لأنها مخاطرة في المقام الثاني، ولا لأنه يخشى من ألا يُثير الكتاب اهتمام القراء في المقام الثالث، وإنما أولًا وأخيرًا لأنه رفض عرضه المادي وعدَّه انتهازيًّا. مع ذلك، اقتصر كل ما قاله للناشر على أن عرضه غير مناسب، وأن كونه مترجمًا أدبيًّا مبتدئًا لا يعني أنه مترجم مبتدئ، فخبرته تتخطى الخمس سنوات في الترجمة الصحفية، وله ترجمات أدبية منشورة بالفعل في عدة مجلات ومواقع، لكن الآخر حاججه وقال إن أكثر ما يخشاه مترجم أدبي يأتي من خلفية صحفية. فحاول الشاب العشريني إفحامه بقول إنه بنفسه أثنى على العينة التي أرسلها إليه، لكن رده كان جاهزًا بأن ثناءه لا يعني أنها ليست في حاجة إلى العمل عليها. لم يفهم حينذاك ما الذي عناه ذلك الرجل. رآه فحسب تجسيدًا لكل المساوئ والتجاهلات والإحباطات التي تعرض لها منذ اتخذ قرار «**السكة الجديدة**». نهض وهو يكافح تلك الرغبة الدفينة في لكمه، وقال له إنها فرصة سعيدة وإنه سيفكر في عرضه على أي حال، فيما يسب ويلعن داخله اليوم الذي رتب فيه هذا الموعد، والساعة التي ارتدى فيها هذه البدلة وربطة العنق الملعونة.

لما نزل إلى الشارع، خلع سترته، وطواها فوق ذراعه وأرخى ربطة عنقه، وأخذ يسب كل شيء مرة ثانية، بما فيه الكتاب والساعة التي رأى فيها الغلاف، بل كاد أن يلعن أم خليل نفسها، من دون أن يعرف من هي أصلًا، لكنه تراجع ودعا لها بالرحمة، سواء أكانت ميتة أم حية. دعا لها أيضًا بالحج المبرور والذنب المغفور، هذه المرة من دون خطأ إملائي. ظل يسير على غير هدى، كأنه مسرنم، فتعاقبت داخل رأسه صور كثيرة: قاموس «**إلياس للجيب**» وهو يجلس ليحل لغز الطيور، «**إل كيخوتي**» وهو على رف مكتبة ثربانتس، ابتسامة محمود السيد وهو يُخبره بأنه «**مشكلة**»، شفتا الأستاذة الإسبانية الزائرة وهما تنطقان كلمتَي «**الأفكار الطازجة**»، الطالبة وهي تسأله لماذا لم ينشر كتابًا مترجمًا، صديقه طه في ذلك المساء الشتوي وهو يشجعه على قراره، إنريكي أندرسون إمبرت بصلعته الأوليمبية وهو ينظر إليه ويزم شفتيه كأنه لا تعجبه حاله، ثم تلك المشاهد المتلاحقة من قصة «**لحم**» لبير خيليو بينييرا، عن تلك

القرية التي شح فيها الطعام، إلى أن اقترح أحدهم أن يقطع كل امرئ قطعة من لحم جسده ليأكلها لحل الأزمة، وهكذا بات الناس يقطعون آذانهم وأصابعهم وأردافهم وأذرعهم ويقتاتون عليها لمواجهة الجوع والعوز. لم يكن جائعًا ولا محتاجًا، ومع ذلك شعر بأن استمراره في المحاولة أمام كل هذا الرفض والتجاهل أشبه بما فعل هؤلاء القوم حين أكلوا أنفسهم تدريجيًّا، لكن الفارق أنه لم يأكل جسده، وإنما روحه. لما خرج من سرنمته وانتبه إلى محيطه، اندهش حين وجد نفسه في ميدان رمسيس، وسط حِدة رطوبة القاهرة الخانقة؛ تلك المدينة العتيقة الأبيَّة التي زارها إكتور آباد فاسيولينسي، وكتب عن ماضيها وحاضرها، هي ومصر، وترجم هو كتابه، ثم تواصل معه وأخبره بما فعله، فتعجب الرجل وأبدى اندهاشه وسعادته وتمنى له التوفيق في رحلة البحث عن ناشر، لكنه حتى تلك اللحظة لم يجده، لأن القاهرة ظلت أبية وعنيدة كعادتها. فكر ساخرًا: «هل العيب في القاهرة، أم أن الشرق لا يريد أن يبدأ؟». نزلت دمعة من عينه، مسحها سريعًا بكم قميصه، قبل أن يستأنف مسيرته. في ذلك اليوم، لم يدرِ كيف سار من وسط البلد إلى محطة كوبري القبة. لما عاد إلى البيت، استقبلته زوجته وابنته التي سألته بكل براءة: «هتنشر الكتاب خلاص يا بابي؟». قبلها واحتضنها ولم يجبها. لم تسأله زوجته عما حدث. علمت تقريبًا كل شيء من مظهره، وتركته ليهدأ.

حين أنظر إلى ذكرياتي، بعد كل هذه السنين، أتعجب لحاله. لو أن السفر عبر الزمن ممكن، لربما ذهبت إليه في تلك اللحظة التي أراد فيها أن يلكم هذا الرجل ونصحته بأن ينضج قليلًا، لربما لكمته وصفعته بنفسي كي يستفيق. لربما أخبرته بأنه ليس محور الكون وبيَّنت له أنه ما من أحد ملزم بفتح بابه كلما طرقه، وأن لكل شخص مصالحه ومشاريعه، وأن رفضه لا يعني أنه سيئ، أو أن من رفضه شرير وطالح، وأن كل شيء نسبي. لربما كشفت له أنه لن يحمل بعد مرور السنين أي ضغينة تجاه هذا الرجل (أو دعوني لا أكذب.. ربما القليل منها فحسب) وأنه سيلتقي به لاحقًا، لا مرة واحدة ولا اثنتين، بل كثيرًا، وسيتبادلان السلام من دون أي مشكلة. لربما قلت له حين مسح دمعته إنه ما من سبب لكل هذه الدراما الصبيانية. لربما أخبرته قبل أن يصعد إلى شقته أنه ليس من المستحب أن تراه عائلته وهو على هذه

الحال البائسة، وأن عليه أن يُهندم نفسه قليلًا، فكل البلايا تزول، كحال النعم. لكن آلة الزمن ليست موجودة. الماضي قد انتهى، والحاضر وحده يبقى.

مع ذلك، حين أُمعن النظر فيما قلته الآن، أجد نفسي مخطئًا مرة أخرى. لا، لو أن آلة الزمن حقيقة فلن أستخدمها، سأتركه، فهو ليس أنا. لم يتحول بعد. لا يعرف شيئًا عن منظور الزمن والسنين. يحيا داخل كل منا حيوان غريب. قد يتغذى على الأمل، لكنه في مرات أخرى قد يقتات على الكراهية. أظن أن حيوانه قد تغذى حينذاك على الأمل الممزوج بالكراهية. لو عدت ونصحته بالهدوء والسلام لتقيأ كل آماله وأحلامه وهجر كل شيء. لم ينتهِ الماضي. أنا مخطئ. الماضي مستمر. ماضيه هو حاضري. كان لا بُد أن يخسر سلامه، كي أفوز بسلامي. هذا كل ما أردته له، لي. هذا أيضًا ما أراده القدر.

بعد مرور أسبوعين سيندهش حين يجد رسالة من ناشر آخر. سيفكر: «سأُجري محاولة أخيرة قبل الاستسلام التام بعد عام ونصف من المحاولات». سيلتقيان. سيتفقان. سيجلب البريد الإلكتروني لوكيل الكاتب. ستحصل الدار على الحقوق. ذات يوم وهو في عمله، سيقرأ خبرًا عن أن المؤلف حصل على الجنسية الإسبانية بصفته أحد أهم كتَّابها المعاصرين. كان قد سمع عما يُسمى بـ«**منح الترجمة**». سيتصل بالناشر وسيبلغه بالخبر للتقدم بالعمل إلى منحة دعم الترجمة التابعة لوزارة الثقافة والرياضة الإسبانية. لن يتأهل العمل للقائمة النهائية. سيُحبَط. سيشعر أن السكة الجديدة صارت ملعونة. بعد ذلك بعدة أيام سيفاجأ برسالة على بريده الإلكتروني: اعتذر ناشر صربي تقريبًا عن إكمال الإجراءات. الشرق سيبدأ قريبًا في القاهرة! تأهل المشروع تلقائيًّا إلى القائمة النهائية بسبب تقييمه المرتفع بعد اعتذار الصرب. تمر بضعة شهور أخرى، ويصدر الكتاب في معرض القاهرة. سيشعر بالقلق من زيارته الأولى للمعرض بصفته مترجمًا، لهذا سيأخذ ابنته الصغيرة معه كي تؤنسه. سيلتقط معها صورة في جناح الدار وهما يجلسان بسعادة. حين يعودان إلى البيت، ستمسك الابنة إحدى النسخ، وتتوجه إلى منشر الملابس الداخلي المفرود قرب البلكونة. ستعلق الكتاب فوق المنشر بمشبكين وتقول: «أخيرًا نشرنا الكتاب يا بابي!». سيضحك، ويُقبلها ويبدأ في التفكير في الخطوة التالية.

الأسلوب وجيولوجيا اللغة

في كتاب «**الوصايا المغدورة**»، يتحدث ميلان كونديرا عن إشكالية ترجمة الأسلوب، إذ يقول: «لا بُد أن يكون الأسلوب الشخصي للمؤلف هو السلطة العليا بالنسبة إلى أي مترجم، إلا أن مترجمين عديدين يخضعون لسلطة أخرى: سلطة الأسلوب الشائع». يضرب أمثلة بلغات متنوعة مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية. يتحدث أيضًا عن مفهوم «**اللغة الجميلة**» في كل منها ويُرجعه إلى ما تعلمه هؤلاء المترجمون في المدرسة الثانوية. يرى أيضًا أن أي مؤلف حقيقي لا بد أن يخرق هذا «**الأسلوب الجميل**»، يُبرر رأيه بأن «**أصالة**» فن هذا المؤلف و«**مبرر وجوده**» موجودة في هذا «**الخرق**»، الذي يجب على المترجم أن يسعى دائمًا إلى اكتشافه كي يؤدي عمله على أكمل وجه.

من جانبها تحكي المترجمة عن الصينية يارا المصري في مقال لها بعنوان «**المترجم... شامان اللغات**» أنها لم تخطط للعمل في الترجمة، وإنما طمحت لدراسة الجيولوجيا، وأنه على الرغم من غرابة هذا التحول - أي من تغيير المسار من الجيولوجيا إلى الصينية ومن ثم العمل في الترجمة - فإن عنصرًا مشتركًا يجمع بين الشأنين. تقول تحديدًا: «وحين نطابقُ بين «الجيولوجيا والترجمة» فسوف نجد أمرًا في «تعددِ الطبقات»، إذ إن اللغة كما الجيولوجيا طبقاتٌ دلاليةٌ ومعرفيةٌ فوقَ طبقات».

إذن، ترتبط روح وجسد النص بهذين الشقين: الأسلوب وطبقات اللغة، لأنهما في الأصل السمة الأساسية لتفرد أي مؤلف ومكمن هذا الخرق، بمعنى

أن إهمالهما قد يؤدي إلى تغيير جلد النص الأصلي تمامًا بعد ترجمته. لنفترض أن لدينا عدة مؤلفين: «أ» و«ب» و«ج» و«د». لكل منهم أسلوبه المتفرد ولغته المميزة. ماذا سيحدث إن أقدم مترجم على فرض أسلوبه الشخصي عليهم جميعًا؟ سينمسخ أسلوب كل هؤلاء، وسيعرف القراء أسلوب المترجم ولغته بطبقاتها وتكويناتها فحسب، لا أسلوب المؤلفين «أ» و«ب» و«ج» و«د»، وطبقات وتكوينات لغته.

لكن ما الذي نقصده حين نتحدث عن الأسلوب؟ إنها أمور كثيرة: طول الجملة، وقصرها، ووجود الجمل الاعتراضية من عدمه، وطبيعة المفردات سواء أكانت خفيفة أم ثقيلة، بسيطة أم مُعقدة، وتكرار اللوازم والكلمات نفسها من عدمه، وإيقاع السرد، وتسارعه، وتباطؤه. ما الذي نقصده حين نتحدث عن اللغة؟ هل هي شاعرية أم خشنة؟ هل هي «**منضبطة**» - كما يقول بعض القراء - أم ثورية؟ هل هي جادة؟ أم تهكمية؟ هل تعكس الفترة التاريخية التي كُتب فيها النص ومفرداته؟ هل هي أيضًا وليدة هذه الفترة أم مُستحدثة؟ لنضرب مثالًا نظريًّا بسيطًا: يتميز أسلوب الأرجنتيني خوان خوسيه ساير بالعبارات الطويلة، بل الفقرات الطويلة التي قد تمتد إلى صفحتين أو ثلاث صفحات، وقد تتضمن كثيرًا من الجمل الاعتراضية والاستطراد. هذا هو ما اشتهر به هذا الرجل، الذي يعدُّه النقاد من أهم أدباء الأرجنتين بعد بورخِس. يرى بعض القراء، في العالم العربي، أن طول الجمل والعبارات والفقرات يعارض فكرة «**السلاسة**»، ذلك المفهوم المخادع الذي قد يتخذه البعض حُكمًا على جودة الترجمة من عدمها، فتجدهم ينتقدون مترجمًا ما ويقولون: «**ترجمته ليست سلسة**»، من دون أي دراية بالنص الأصلي ومعرفة ما إذا كانت لغة المؤلف في الأصل سلسة أم لا. لست ضد السلاسة كمفهوم، فذائقتي الأسلوبية متنوعة. قد يروقني أسلوب معقد بالقدر نفسه الذي قد يروقني به أسلوب سلس، لكن أليس تحويل أسلوب معقد إلى أسلوب بسيط عملية احتيال؟ هل مهمتنا «**تبسيط**» الأدب أم نقله كما هو؟ كيف سنكتشف آفاقًا

جديدة في الكتابة إن «**سلَّسنا**» كل شيء، وليعذرني محبو السلاسة إن لم يجدوا استخدامي لفعل «**سلَّس**» سلسًا!

لنضرب مثالًا آخر: يشتهر الكاتب المكسيكي خوان بابلو بيالوبوس برواياته ذات الطابع الساخر والتراجيكوميدي، وليحقق هذا الهدف في رواية «**حفل في الوكر**» أو «**Fiesta en la madriguera**» لجأ إلى راوٍ طفل يتحدث بلغة بسيطة، قد تخالف المنطق أحيانًا، وقد تحمل معاني مزدوجة أحيانًا أخرى. يرى بعض القراء في العالم العربي أن اللغة البسيطة، غير المفخمة ولا الجزلة، لا قيمة لها، إذ يبحثون كما قال كونديرا عن «**لغتنا الجميلة**»، ولا يبحثون عن مكمن الخرق، الذي لو وجدوه، لاكتشفوا نوعًا آخر من الجمال بعيدًا عن الملصقات الجاهزة بصفات «**بديع**» و«**رصين**» و«**منضبط**». على أي حال، أليس تحويل أسلوب بسيط - أو حتى ركيك له غرض فني معين - إلى أسلوب جزل، عملية احتيال؟ ليعذرني مجمع اللغة العربية على اشتقاقاتي الكثيرة، لكن هل مهمتنا «**تجزيل**» الأدب أم نقله كما هو؟ إن «**جزَّلنا**» كل شيء، فكيف سنكتشف آفاقًا جديدة ومنها أن الجمال يكمن أحيانًا في البساطة والأخطاء المقصودة؟

إذن، لدينا هنا حالتان متناقضتان: من يفضلون السلاسة ومن يفضلون الجزالة، وهذه هي المصيدة التي يقع فيها بعض المترجمين، إذ يقررون المفاضلة بين نهجي «**التسليس**» و«**التجزيل**» واتخاذ أحدهما أسلوبًا دائمًا في كل ترجماتهم بغض النظر عن المؤلف وأسلوبه، بهدف نيل رضا فئة معينة من القراء على حساب الأخرى. مع ذلك، يقرر مترجمون آخرون الحفاظ على الخصائص الأسلوبية للنص قدر الإمكان، سواء أكان سلسًا أم معقدًا، خشنًا أم رهيفًا، صادمًا أم وادعًا، لأنهم لا يُخضِعون أنفسهم لسلطة تفضيلات القارئ أو «**اللغة الجميلة**»، بل سلطة النص وصاحبه، وأحسب أن هؤلاء هم الأصوب. يصدر هذا الحكم مني طبعًا بعد مرور السنين. لا بد أنني في لحظة من اللحظات قد وقعت في هذا الشرك أو ذاك، وهي مسألة لا يُمكنني إنكارها.

تناولنا هذا الشق نظريًا، لكن لننظر إليه بناءً على أمثلة عملية من أرض الواقع.

قلنا سلفًا إن خوان بابلو بيالوبوس يستخدم في «**حفل في الوكر**»، طفلًا راويًا. نعرف أن الصغار يحبون تكرار الكلام وأن لكل منهم لازمة معينة. هكذا، نجد الراوي توتشتلي يكرر كثيرًا في الفقرة الأولى من العمل كلمة «**un adelantado**» بالإسبانية، ومعناها «**سابقٌ لسنِّه**» بالعربية. تقول قواعد «**لغتنا الجميلة**» إن مثل هذا التكرار خلل أسلوبي، وإنه يتطلب «**تحريرًا**»، لكن هذا «**الخلل**» هو مكمن الخرق الذي يتحدث عنه كونديرا ويعكس الأسلوب الذي انتهجه بيالوبوس في خلق النبرة السردية لتوتشتلي التي سترتكز على أمرين طوال الرواية: تكرار كلمات بعينها والتحدث بصياغات خاطئة، ومنها مثلًا أن يقول بالإسبانية «**hacer cadáveres**» أي ما يعني حرفيًّا «**عمل الجثث**» أو «**صناعة الجثث**»، لأنه وفقًا لقاموسه الصغير لا يجد المفردة المناسبة حين يتحدث عن أبيه، السفاح، تاجر المخدرات، والطرق التي يستخدمها لقتل الناس، فيقول إنه «**يصنع جثثًا**»، وهي ركاكة مقصودة. إذن، ما الذي سيحدث لو أنني بصفتي مترجمًا للعمل، محوت خاصية تكرار الكلمات أو العبارات؟ ماذا لو عدلت كل صياغات جمل توتشتلي الركيكة التي قد تدفع المرء للضحك والبكاء في آنٍ واحد؟ هل سيتعرف القارئ إلى بيالوبوس وأسلوبه ورسمه للشخصية؟ هل ستنفذ روح النص الحقيقية إلى دواخله؟

لدينا مثال عملي آخر في هذا الصدد. قلنا سلفًا إن الأرجنتيني خوان خوسيه ساير اشتهر عالميًّا بجمله الطويلة، بل إن التعريف الشخصي بالكاتب في كل طبعات رواياته يتحدث عن هذا الشأن وأن مرده إلى تأثره بفوكنر. يقول ساير في بداية رواية «**التحقيق**» وهي افتتاحية ربما تحتاج إلى عدَّاء مسافات طويلة، لا إلى مترجم عادي:

> «هناك، على النقيض، يحل الليل سريعًا في ديسمبر. علم مورفان هذا، وفور أن فرغ من غدائه، شرع بسبب سليقته أو ربما صنعته، يستقصي بقلق ملامح الليل الأولى، من مكانه في الطابق الثالث لـ«المكتب الخاص» في جادة «فولتير»، عبر زجاج النافذة الجليدي،

وأفرع أشجار الموز اللامعة التي شُذبت أوراقها، في مُعارضة لوعد الآلهة بأنها لن تفقدها أبدًا، لأن الثور ذا البياض الشاهق والقرنين المقوسين على شكل هلال كان قد اغتصب، كما هو معروف، الحورية المذعورة تحت إحداها في جزيرة كريت، بعد أن اختطفها من أحد شواطئ صور أو ربما صيدا، مع أن المكان في هذه الحالة لن يصنع فارقًا».

لا بد أن القارئ على الأرجح قد لهث من طول الجملة، وتراكب الجمل الاعتراضية. هذا مكمن الخرق الذي يتحدث عنه كونديرا ويجب أن يكتشفه المترجم: إنه هذا اللهاث القرائي الذي يقصده ساير عبر جمله المُتراكبة. إنها روح ساير. إنه أسلوبه المعقد بلغته الأم. لنفترض أنني لم آبه بكل هذه الأشياء وأنني قد شعرت بالضيق من طول الجمل وتراكبها، وقررت «**تبسيطها**». لنفترض أن ترجمتي جاءت كالتالي:

«هناك، على النقيض، يحل الليل سريعًا في ديسمبر. علم مورفان هذا، وفور أن فرغ من غدائه، شرع بسبب طبيعته أو ربما صنعته، يستقصي بقلق ملامح الليل الأولى. فعلها من مكانه في الطابق الثالث لـ«المكتب الخاص» في جادة «فولتير» عبر زجاج النافذة الجليدي، وأفرع أشجار الموز اللامعة. كانت قد شُذبت أوراقها، في مُعارضة لوعد الآلهة بأنها لن تفقدها أبدًا، لأن الثور ذا البياض الشاهق والقرنين المقوسين على شكل هلال اغتصب تحتها في جزيرة كريت الحورية المذعورة. هذا أمر معروف وفعله بعد أن اختطفها من أحد شواطئ صور أو ربما صيدا، مع أن المكان في هذه الحالة لن يصنع فارقًا».

هذه طبعًا صياغة أسلس، لكنها لا تمتُّ بأي صلة لأسلوب ساير، وإن قلنا إن التبسيط الذي حدث فيها - بتقصير الجمل واستبدال لفظ «**طبيعته**» بـ«**سليقته**» - يندرج تحت بند «**الفقد**» الذي تحدثنا عنه في تعريف الترجمة سلفًا، فهي مُغالطة كبرى، لأن الفقد يحدث حين تنعدم الحلول، أما انمساخ الأسلوب فيحدث بناءً على رغبة المترجم، سواء أكانت واعية أم غير واعية.

ماذا عن جيولوجيا اللغة وتلك الطبقات التي تحدثت عنها يارا المصري في مقالها؟ أود أولًا أن أوضح ما نعنيه بكلمة «**الطبقات**». يواجه المترجم في بعض الأحيان نصوصًا لا تسري لغتها كنهر هادئ ووادع، إذ تتبدل أحوالها وتهتاج وتتلاطم مياهها وفقًا للمناخ الذي تفرضه النبرة السردية للرواة المتعددين أو الشخصيات المتنوعة في العمل الواحد. لنقل مثلًا إن لدينا ثلاثة رواة في عمل واحد: الأول أستاذ جامعي في الأدب، والثاني مُجرم، والثالث يعاني شططًا عقليًّا. سيغدو طبيعيًّا أن تتباين اللغة التي يوظفها المؤلف حين يأتي دور كل منهم في سرد الأحداث. من المنطقي أن تكون لغة الأستاذ بليغة، وأن تغدو لغة المجرم شعبية سوقية وملأى بالتعبيرات العامية، وأن تعاني لغة المجنون اعوجاجًا وانحرافًا مقصودين. إذن هذه ثلاث طبقات متعارضة من اللغة موجودة في النص الأصلي ذاته، ويتحتم على المترجم أن يُحافظ عليها في ترجمته، فلا يجعل كلام الأستاذ الجامعي البليغ مائعًا، وحديث المجرم مقعرًا، وعليه أيضًا ألا يُمَنطِق اعوجاج وانحراف حديث المجنون. إذن، طبقات اللغة وسيلة لنقل روح النص إلى جسده الجديد، أي ترجمته بلغة أخرى. مع ذلك، أعتقد أن الترجمة الأدبية إلى العربية تعاني قيودًا في طبقات اللغة أكثر من بقية اللغات، خاصة حين نتحدث عن تعبيرات واصطلاحات ومفردات دارجة، سواء أكان هذا في الحوارات بين الشخصيات، أم في نقاط متفرقة في السرد نفسه، أم في النص ككل. حسبت سلفًا أن السبب الوحيد وراء هذه القيود هو ارتباطنا بلغة معيارية - هي الفصحى بالطبع - ليكون النص مفهومًا عند كل القراء العرب. ظننت لاحقًا أن هذا هو الهدف الظاهري فحسب، وأن الغرض الأساسي هو محو أي حساسيات مرتبطة بفرض تعبيرات أو مفردات دارجة تخص دولة معينة على بقية اللهجات. مع ذلك، دُهشت إلى أقصى حد حين تعرضت إلى موقف لم أفهمه إلا حين بدأت أكتب هذه الصفحات. الأمر وما فيه أنني كلما قابلتني هذه الإشكالية، انتهجت، إن سمح السياق والظروف، طريقة بسيطة تتمثل في تفصيح التعبير الدارج أو كتابته بطريقة يُمكن من خلالها أن يُقرأ بالفصحى وبالعامية في

الوقت نفسه. مثلًا، في رواية «**Más liviano que el aire**» أو «**أخف من الهواء**» للكاتب الأرجنتيني فيديريكو جانمير، تقول العجوز ليتا وهي تُخاطب اللص الصغير الذي دخل بيتها ليسرقها: «**no lo tomes tan a pecho**»، وهو تعبير اصطلاحي يطلب من متلقيه التحلي بالصبر، وللمصادفة يتشابه معناه حرفيًّا مع تعبير بالعامية المصرية هو «**ما تاخدش الأمور على صدرك**». ذهلتُ أولًا من وجود التعبير وتطابقه المليمتري بين اللغتين، وقررت ثانيًا أن الأنسب هو تفصيح التعبير المصري الدارج، للحفاظ على روح النص الأصلي نفسها التي ترتبط بحكمة تصدر من فم امرأة عجوز. كتبته: «**لا تأخذ الأمور على صدرك**». مُحرر العمل ليس مصريًّا، ولم يُبدِ أي اعتراض. الناشر ليس مصريًّا، ولم يُبدِ أي اعتراض. لم يُبدِ أي قارئ غير مصري اعتراضه على هذا التعبير، لكن الغريب أن الاعتراض الوحيد على هذه الصياغة قالته لي قارئة مصرية. حجتها أن هذا التعبير «**ركيك**»، وأنه ليس «**فُصحى**»، ورأت أن الأنسب أن أكتب شيئًا مثل: «**لتكن صبورًا**». أدرك الآن أنها أبدت اعتراضها بسبب مفهوم «**اللغة الجميلة**» الذي تحدث عنه كونديرا. أستنتج الآن ما يلي: لا ترتبط الإشكالية باللغة المعيارية وأن الكل يفهمها، أو بموضوع الحساسيات فحسب، وإنما أيضًا بأفكار سابقة مستهلكة وملصقات «**اللغة الجميلة**» الجاهزة، وهي الأفكار التي لا تنظر إلى أي اعتبارات تخص النص الأصلي ولا الاكتشافات المذهلة التي قد يجدها المترجم أو القارئ فيه، كتطابق تعبيرين دارجين اصطلاحيين بين لغتين بعيدتي الجذر والمنشأ، حتى إن تصاهرتا في فترة من الفترات.

كل هذا هين إن كنا نتحدث عن جملة أو اثنتين أو ثلاث جمل تظهر في النص، لكن تكمن الأزمة الحقيقية في الأعمال التي تُشيَّد إما جزئيًّا وإما كُليًّا حول طبقات لغوية متنوعة، وهي الطبقات التي إن تُرجمت كلها إلى الفصحى فستُفقد النص روحه وستضيِّع مُنجز الكاتب. ربما قد تُقدم شيئًا «**جميلًا**» بالعربية، لكن هذا الشيء، في رأيي، سيكون احتيالًا. ما أقوله ليس مبالغة بأي شكل من الأشكال، فلنأخذ رواية «**Salvar el fuego**» للكاتب المكسيكي جييرمو أرِّياجا

مثالًا. حاز العمل جائزة «**ألفاجوارا**» الإسبانية العريقة للرواية في عام ٢٠٢٠. من ضمن الأسباب التي دفعت اللجنة لاتخاذ قرارها أن الرواية فيها «**تجديد وإعادة ابتكار للغة العامية**». يتضمن العمل عدة رواة، ولكل منهم طبقة لغوية وسردية معينة. يتوغل القارئ عبر الرواية في عالم السجون المكسيكية ويرى قتلة ومغتصبين وتجار مخدرات ومبتزين وفاسدين. يمنح أرِّياجا كلًّا منهم صوتًا يخصه، ولهذا سيتعرف القارئ إلى لغة من قاع المجتمع، من قعره، يتمازج فيها أيضًا خليط الإسبانية والإنجليزية «**spanglish**». يتضمن العمل أيضًا شخصيات ذات خلفية أدبية وفنية، ولهذا يبرز التعارض والتباين، لا بين طبقات المجتمع المكسيكي فحسب، بل أيضًا الطبقات اللغوية لأفراده. لما أنهيت قراءة العمل، شعرت بالانبهار والاستياء في الوقت نفسه. الانبهار من مهارة أرِّياجا، والاستياء لأنني اتخذت قرارًا بألا أسعى إلى ترجمته. ليس السبب حجمه الضخم ولا أنني عددت نفسي عاجزًا عن حل إشكالياته اللغوية، وإنما أنني لم أرِد أن أكون محتالًا بسبب الوضع الحالي الذي يفرضه سوق الترجمة، ويُجرم المحاولات المنطقية (وأشدد هنا على كلمة منطقية) لإدخال اصطلاحات عامية في الترجمات. هذه رواية لا يُمكن ترجمتها كلها بلغة معيارية بأي حال من الأحوال، لأنها ستفقد روحها تمامًا. لا يمكن أن يتحدث القتلة والمغتصبون بالفصحى، مع أنهم في النص الأصلي يستخدمون عامية مُبتكرة كانت سببًا في تتويج العمل بجائزة. إن أُزيلت هذه السمة الأساسية، لا يُمكن اعتبارها فقدًا ترجميًّا فشلنا في علاجه، بل تشويهًا للنص. زاد اقتناعي حين التقيت بالكاتب المكسيكي خوان بيورو في زيارته إلى مصر في مايو ٢٠٢٢. أدرنا حينذاك ندوة معًا حول الترجمة الأدبية في المركز الثقافي الإسباني في القاهرة، في رفقة الدكتورة رشا عبودي. لم أعلم قبل لقائنا أنه من ترأس اللجنة التي منحت أرِّياجا الجائزة. بينما نتناول العشاء في منزل السفير المكسيكي قبل الندوة بيوم، تحدثنا عن أرِّياجا وعن ترجمتي لروايته «**Un dulce olor a muerte**» أو «**رائحة حلوة للموت**» وبعض الإشكاليات التي واجهتُها، وأتيت على ذكر «**Salvar el fuego**» وقراءتي لها، وتفاجأت حين أخبرني

عن ترؤُّسه للجنة «**ألفاجوارا**» في ٢٠٢٠. تناقشنا بعد ذلك حول مسألة طبقات اللغة، وكيف أنها لعبت دورًا حاسمًا حين اتخذت اللجنة قرارها. حينذاك، تأكدت تمامًا من أن أي ترجمة عربية للرواية تعتمد لغة معيارية في النص كله ستغدو احتيالًا - على الأقل في رأيي الشخصي - حتى إن بدت «**رصينة**»، و«**بديعة**»، و«**منضبطة**»، إلى آخره.

هنا أود أن أوضح نقطة: أنا لا أدعو إلى التخلي عن الترجمة بالفصحى! لا أدعو إلى ترجمة أعمال كلاسيكية أو نخبوية إلى لهجات دارجة أو عامية. لا أدعو إلى ترجمة أعمال بليغة وفصيحة بلغتها الأم إلى لهجات دارجة أو عامية وتكرار كلمات «**لهجات دارجة أو عامية**» لا يستدعي تحريرًا لغويًّا، بل أكررها مثل توتشتلي، كلازمة لتأكيد رأيي. ما أقوله تحديدًا: ثمة أعمال، في زمننا هذا، تستدعي إعادة النظر وبعضًا من اللين أو المرونة في استخدام اللهجات الدارجة أو العامية في الترجمة، لأنها تعتمد إما جزئيًّا وإما كليًّا على تعدد الطبقات اللغوية للشخصيات والرواة التي لو ترجمناها نحن معشر المترجمين إلى فصحى معيارية، ستمسخ العمل ومقوماته التي ميزته في لغته الأصلية. أنا لا أريد طبعًا أن أجعل شخصية في رواية تدور أحداثها في قرية كولومبية مطلة على الكاريبي تقول عند انفراج أزمة: «**يا فرج الله!**»، فهذا بالطبع سيغدو هراء، لأننا إن قررنا أن نعطي فرصة لترجمة الطبقات اللغوية العامية كما هي، فعلينا ألا نخالف المنطق والسياق الجغرافي والديني والبيئي وتباينه. ستكون مهمة صعبة بالطبع، ومع ذلك ستستحق التجربة، لكن وأد النقاش وسن السكاكين وإغلاق الباب أمام كل المحاولات سيفضي إلى نتيجتين لا ثالثة لهما: إما خلو السوق من أعمال معاصرة كثيرة لأن المترجمين سيرفضون نقلها إلى العربية وخيانة الطبقات اللغوية للنص، وإما ظهور هذه الترجمات بصورة لا تعكس ماهيتها اللغوية الحقيقية.

قبل أن أشرع في كتابة هذا الفصل بعدة أيام، تلقيت مكالمة من باحثة تُعد رسالة ماجستير حول ترجمتي لرواية «**العصامي**» لإرنان ريبيرا ليتيلير. سألتني لماذا لم أترجم إلى العامية المصرية بعض التعبيرات التي وردت في النص

بالدارجة التشيلية للحفاظ على نفس المستوى والطبقة اللغوية، وهنا وجدت نفسي مضطرًّا إلى أن أشرح لها: أنا مترجم مصري، والدار كويتية، والقراء ربما لن يكونوا كويتيين ومصريين فحسب، بل ربما من المغرب والسعودية وليبيا، فأي لغة عامية قد نضعها هنا؟ شرحت لها أن السوق يفرض أمورًا مثل هذه، وأن المسألة بقدر تعلقها بإشكالية ترجمية، ترتبط أيضًا بمعايير التسويق والربح، فمن الناشر الذي سيغامر بأن ينتقد أحد ما عملًا من إصداراته ويفشل في تسويقه لأنه خرج عن المألوف واللغة المعيارية؟ ينفق الناشر ماله في شراء الحقوق والطباعة والترجمة وتصميم الغلاف والتنسيق الداخلي والتحرير ومن حقه أن يؤمِّن نفسه ضد كل ما قد يعرقل ربحه المحتمل. أخبرتها أيضًا بأنني في محاولة بسيطة للحفاظ على هذه الروح، لجأت إلى تفصيح بعض التعبيرات العامية، وضربت لها أمثلة متنوعة. اقترحت عليها أن تلقي الضوء في بحثها على هذه النقطة - أي السوق وما يحدث فيه - لأنها لم تُطرح من قبل على حد علمي في أي دراسات أكاديمية تخص الترجمة الأدبية إلى العربية، فردت بأنها ستُناقش المقترح مع المُشرف على الرسالة. أتخيل أن حديثًا ما قد يجري بينهما عن فكرة «**التوطين**» أو الـ«**domesticación**» كما تقال بالإسبانية. صحيح، التوطين حل. رأيت بعينَي في ترجمات عن الإنجليزية إلى الإسبانية توطينًا لم يشمل التعبيرات الاصطلاحية والعامية فحسب، بل فكرة أسماء الشخصيات نفسها التي خضعت لعملية «**أسبنة**»، لكنني في العربية أتساءل: بأي لهجة سنوطن النص إن كانت الفكرة أصلًا في الترجمة الأدبية مرفوضة من قبل كثيرين، ربما بسبب تصرفات خاطئة كمثال «**يا فرج الله**» الذي ذكرناه؟

تدور في رأسي الآن أفكار كثيرة. هل من الممكن مثلًا أن يتفق المترجم والناشر في حالة الأعمال التي قد تستدعي الترجمة بالعامية كليًّا أو جزئيًّا على أن تُطرح في دولة بعينها كبداية؟ هل تُكتب ملاحظة على الغلاف توضح هذا؟ أم هل حين يُعلن عن العمل يُشار إلى أن هذه الترجمة «**مُوطَّنة**» جزئيًّا أو كليًّا باللهجة الفلانية أو العلانية؟ هل قد يحدث هذا أم أنه حل بعيد ومستحيل في الوقت الحالي؟

على أي حال، أتركه هنا، لربما يجد قبولًا بعد مرور السنين؛ تلك السنين التي مرت ومع ذلك لم أنسَ مظهر السيد ميجيل الذي درَّس لي الترجمة عن العربية إلى الإسبانية في سنتي الجامعية الثالثة. أتذكر ملامح انعدام الفهم التي ارتسمت على وجهه وأشعة الشمس تسقط على وجهه الملتهب من حر القاهرة. قال في تلك المحاضرة إنه لا يفهم لماذا تُترجم قصص الأطفال إلى العربية الفصحى. قال إن الأطفال العرب لا يتحدثون الفصحى. تساءل تحديدًا وهو يرفع يديه إلى الأعلى ويهزهما، فيما يغير ملامح وجهه بالكامل بصورة كاريكاتورية ساخرة لماذا قد تقول شخصية كارتونية بالفصحى في قصة موجهة للأطفال: «**لقد انتهينا!**». قال إنه لم يسمع قَطُّ طفلًا يتحدث ويقول: «**لقد انتهينا!**». قالها هكذا بتفخيم كل حرف وإطالة نطق الألف الأخيرة، كأنه يوضح أن لفظًا كهذا لا يقال من طفل، بل من خطيب أو شاعر. أتذكر كل هذا، لكنني أعلم أن ثمة أطفالًا قد يتحدثون وهم يلعبون بالفصحى بعد أن شاهدوا فيلمًا كارتونيًّا تتحدث فيه إحدى الشخصيات هكذا. أراه أمرًا منطقيًّا. مع ذلك، أرى من المنطقي أيضًا أن تتحدث مثل هذه الشخصيات في الكارتون والمجلات المصورة بلهجات عامية أيًّا كانت. أريد أن أقدم حلًّا لهذه الإشكالية على الأقل في الأدب، لا الكارتون، لكنني أجد نفسي أهز رأسي فجأة وأنا أقول هاتين الكلمتين: «**لقد انتهينا!**». أقولهما ساخرًا، مع تفخيم كل حرف، وإطالة نطق حرف الألف، كأنني خطيب أو شاعر.

«عم زينهم» وتفتلات الزمن

في تلك الصورة التي التقطتها عدسة الكاميرا وانغرست في ذاكرته المتربة، يظهر صديقه طه زيادة في أقصى اليسار بحقيبة ظهره السوداء. يرتدي قميصًا أبيض وقبعة «سومبريرو». تعلو وجهه المستدير ابتسامة عريضة تبدو كأنها تشع نورًا يمتد ليشمل شعريات لحيته الرمادية الكثيفة. جوار طه، يقف المترجم أحمد حسان بوجه ثابت الملامح، وابتسامة خفيفة غير ملحوظة تقريبًا. ينظر إلى الكاميرا بإباء كأنه معلم أثري من حضارة عريقة. مع ذلك، لا يفتقر مظهره إلى الطابع العصري بسبب قميصه المخطط وحقيبة ظهره الشبابية. إلى جوار حسان، يقف القاص المصري ياسر عبد اللطيف بـ«تي شيرت» رياضي أزرق. يبدو مزاجه رائقًا كالعادة. يبتسم وينظر إلى الكاميرا - ربما بفخر - وهو يُمسك حقيبة وسترة خضراء في يده اليسرى. بالنسبة إليه - هو الذي صار في بداية الثلاثينيات - فيظهر في أقصى اليمين مبتسمًا. يرتدي «بليزر» رماديًّا فوق قميص يشق تمييز لونه. ربما هو أبيض أو وردي فاتح. إنه خيار سيئ بغض النظر عن لونه، إذ يشف عن تقويرة فانلته الداخلية. كان قد اكتشف مدى شفافية القميص بعد أن أزف الوقت، قبل موعد حفل التوقيع بساعة، ومع ذلك قرر ارتداءه على أي حال. لم يرتدِ ربطة عنق هذه المرة. كان قد تعلم الدرس وقرر ألا يرتديها بعد ذلك أبدًا، إلا إن كان مضطرًّا. في الخلفية، تتراءى أشكال مُلتبسة لبنايات قصيرة. مع ذلك، قد يقدر أي قاهري على تمييز أنها بنايات في وسط البلد. تظهر في الأعلى، دون أي تخطيط ممن التقط الصورة، مصابيحُ ثلاثةِ أعمدة إنارة. تبدو كأنها كشافات خشبة مسرح ارتجلها

العالم المناوئ الذي لانت عريكته في تلك اللحظة كي يسمح لهذا الرباعي بالتقاط صورة مثالية أفسدتها مع ذلك رداءة الكاميرا.

أمام مكتبة «تنمية»، بعد حفل توقيع كتاب «أغرب الحكايات في تاريخ المونديال»

بعد التحيات والتهانئ والمجاملات التقليدية التي أعقبت التقاط الصورة، وعقب إنصاته إلى كل النصائح الضرورية من هذا الثلاثي، تنحى ذلك الشاب الثلاثيني جانبًا، وسار بعيدًا عن بقية الجمع. أخرج علبة سجائره وبدأ يدخن، وفيما ينفث بكل رضا السم الذي أدخله بإرادته إلى رئتيه المسكينتين، تذكر سحابة التبغ المحروق الكثيفة التي أحاطت به في صباحات كثيرة في ذلك المكان البعيد والمختلف تمامًا زمانيًّا وفكريًّا عن مكتبة «تنمية» التي أدار فيها قبل لحظات حفل توقيع كتاب «**أغرب الحكايات في تاريخ المونديال**» أو «**Historias insólitas de los Mundiales de fútbol**» مع المؤلف والمؤرخ الكروي الأرجنتيني لوثيانو بيرنيكي. مع ذلك، لم يكن ليصل إلى هذه النقطة، لو لم يعرف ذلك المكان الآخر؛

تلك المغارة السرية المكتومة المعبأة بأدخنة أردأ أنواع السجائر - والحشيش في بعض الأحيان - التي مر عليها شتى أصناف البشر من طلاب مدارس وجامعات وأرباب بيوت وبلطجية وأصحاب سوابق. هذا ما يؤمن به. هذا ما أومن به، لأنني هو، وماضيه هو حاضري، سواء أكان الحاضر الحالي أم حاضر تلك الصورة، التي التُقطت قبل أن يشعل سيجارته بلحظات. تذكر كل شيء وهو يُدخن وسط بنايات القاهرة الملتبسة وعالمها الأبي الخبيث. أتذكر أنا الآخر كل شيء وأنا أكتب هذه الكلمات، وأندهش من الكيفية التي قادني بها مخزن «عم زينهم» للوصول إلى مكتبة «تنمية». مع ذلك، تزول دهشتي سريعًا، إذ أدركَ أنه إن نظر المرء إلى الظروف من بعيد، فسيعدها جنونًا، لكنه إن تفحصها عن كثب، بعد مرور الزمن، تحت عدسة الخبرة والتجربة، فسيجد أن شططها هو المنطق الوحيد المقبول في هذا العالم، فلولا الحيز المكاني القذر الذي وفره «عم زينهم» في مخزنه الواقع في الدور الأرضي في إحدى البنايات السكنية الشعبية في حي عين شمس، لما تمكن ذلك المراهق من الحفاظ على شغفه بالساحرة المستديرة، الذي لو ضاع، لم يكن سيتعرف إلى أدب كرة القدم الأرجنتيني أو إلى الكتب التاريخية والذاتية والموسوعية المرتبطة باللعبة، ولا سيراسل لوثيانو نفسه في ٢٠١٥ ليطلب منه كتابه، ولا سيجلس في ذلك المساء الصيفي في مكتبة «تنمية» إلى جواره ليقدِّما ترجمته قبل مونديال روسيا ٢٠١٨ تحديدًا. لم يرَ حفل التوقيع هذا إلا كدليل آخر على أن العالم المناوئ قد لانت عريكته فعلًا وجهز له أفضل مسرح ممكن، لا لالتقاط هذه الصورة فحسب، وإنما لتحقيق انطلاقة فارقة في مسيرته كمترجم، رغم أنف من عاندوه، حين طرح عليهم فكرة ترجمة أدب كرة القدم. لو لم يحتضنه عم زينهم، لو لم يوفر له تلك البيئة القذرة، لضاع منه شغفه الكروي وابتلعه جوف الزمن الأسود الذي يلتهم كل العوالم المحتملة والممكنة في مقبرته الموحشة التي يهيمن عليها اليأس والحزن. لكن الحياة فعل مقاومة. علم هذا من دون أن يدركه، فقد كان مجرد طالب ثانوية عامة يملأه حب كرة القدم ومعه دهون كثيرة تمنعه من ممارستها، لهذا نبذه زملاؤه

دائمًا واستبعدوه من لعبها. مع ذلك، قاوم ووجد بديلًا يربطه بها، حتى إن كان وهميًّا. إنه ذلك المخزن القذر، الذي عرف فيه معنى «التزويغ» للمرة الأولى، وحوَّله عم زينهم إلى ملاذ لكل من أرادوا الابتعاد عن المدرسة ودخول عوالم وهمية عبر شاشات تلفازه، وسط عالمه الضبابي سيئ التهوية ومتعدد الأدخنة. فتح لهم أبوابه المعدنية منذ السادسة والنصف صباحًا بانضباط حربي، قبل أي طابور أو أي إذاعة أو أي تحية للعلم. تراصت داخله دكك خشبية قديمة على شكل حرف «L» تُقابلها شاشات تلفاز متصلة بأجهزة «بلاي ستيشن»، عليها جميعًا لعبة «**Winning Eleven**» الشهيرة. سيُمارس ذلك المراهق كرة القدم افتراضيًّا يوميًّا في مخزن عم زينهم عبر أذرع التحكم. سيتألق فيها. سيلتقط ذلك الرجل ذو الشارب الرفيع الذي لا تفارقه سيجارة كليوباترا السوبر العملاقة أنه ماهر في هذه اللعبة، لهذا سيستغلها في مراهنات مصغرة بين رواد المكان من طلاب وبلطجية وأرباب بيوت، لجني أرباح إضافية زائدة، بخلاف ما يتحصل عليه من تأجير الأجهزة. إنها صفقة رابحة له ولعم زينهم. سيسمعه يقول في محادثة جانبية وهو يسحب نفسًا طويلًا من سيجارته الكيلومترية: «الواد قرد في اللعبة!» صحيح أنه بعد التحاقه بالجامعة سيتوقف عن الذهاب إلى مخزن «عم زينهم»، لكنه سيُبقي على هذا الرابط الوهمي، بالاستمرار في اللعب في بيته، وأماكن أخرى أرقى، تخلو من الدخان الرديء والحشيش والبلطجية وأصحاب السوابق وأرباب البيوت الفارين من مشاكلهم مع زوجاتهم وأبنائهم، والطلاب الهاربين من سجون المدارس. كذلك، لن يتوقف عن متابعة كل أخبار كرة القدم العالمية والمحلية عبر الصحف المطبوعة لتغذية وحشه الصغير المُحب لعالمها. سيفقد دهونه الزائدة، وسيحاول مرة ثانية أن يُمارسها على أرض الواقع، لكنه سيكتشف أن المشكلة لم تكن في وزنه الزائد، وإنما أن الرب الذي منَّ عليه بعقل نبيه، قد ابتلاه بساقين خرقاوين. لهذا سيوظف جزءًا من شغفه بهذه اللعبة في تأسيس نفسه لغويًّا فيها بالإسبانية. سيكون الوحيد تقريبًا بين أبناء دفعته الذي يُبدي اهتمامًا بهذا الشأن، والوحيد الذي سيقدم مشروع تخرج مرتبطًا بها. حين يُنهي

دراسته، ويبدأ عمله في وكالة الأنباء الإسبانية، سيتميز في الترجمات الإخبارية الرياضية. سيُغذي وحشه الصغير مرة ثانية، لكن هذه المرة بقراءات بالإسبانية لسيَر ذاتية للاعبين ومدربين وكتب تاريخ كروية. سيعمل على زيادة دخله عبر هذه الكتب بفكرة تقديم ملخصات لها. سينشرها في مواقع رياضية مختلفة. ليونيل ميسي وكريستيانو ورونالدو وبيب جواردیولا ودييجو سيميوني ويوهان كرويف وجابرييل باتيستوتا ولويس سواريز. لقد لخص كتبًا وسيرًا ذاتية عن كل هؤلاء ونشرها في صورة حلقات على مواقع متنوعة مثل «**في الجول**» و«**العربي الجديد**». حصدت قراءات بالآلاف، بل وتصدرت في أحيان كثيرة قائمة «**الأكثر قراءة**»، على هذا الموقع أو ذاك. حين يبدأ في النشر الورقي وترجمة الكتب، سيتذكر مقولة الأستاذة الإسبانية: «**لديك أفكار طازجة**». ستُولد داخل عقله «**فكرة طازجة**». يفتقر سوق النشر إلى كتب كرة القدم، سواء أكانت مؤلفة أم مترجمة. لقد افتقر إليها هو الآخر حين أراد أن يغذي وحشه ولم يجد إلا كتابين أو ثلاثة مترجمة إلى العربية. «**كرة القدم بين الشمس والظل**» و«**الهرم المقلوب**» و«**كرة القدم: الحياة على الطريقة البرازيلية**». سيتعمق في البحث ويجد كتاب لوثيانو، وبعد أن يتواصل معه في ٢٠١٥، سيقرأه وسيعجبه. ستتشكل داخل ذهنه فكرة نشر الكتاب قبل مونديال ٢٠١٨ في روسيا. ستكون الأجواء مثالية. سيكتشف أدب كرة القدم الأرجنتيني حين يتعمق في قراءاته بصورة أكبر وتتنامى مهاراته البحثية. سيتعجب من أن شيئًا كهذا لم يُترجم من قبل. هذه أيضًا «**فكرة طازجة**»، أو أن هذا هو ما ظنه. سيقرأ أغلب المجموعات القصصية المنتمية إلى هذا التيار. سيختار أفضل القصص فيها ويضعها جانبًا، ثم سيبدأ في ترجمتها تدريجيًّا، إلى أن يشكل مجموعة اسمها: «**حكاية عامل غرف: مختارات من أدب كرة القدم الأرجنتيني**». سيتمنى أن يحالفها الحظ أكثر من مختارات «**مجرد رغوة**»، التي لم تُنشر. إن لم يريدوا الرغوة، فلنمنحهم قليلًا من الكرة! هكذا سيفكر ساخرًا. سيتكرر التجاهل والرفض نفسه، لكنه أصبح معتادًا. مع ذلك، ستطارده فكرة تقول: «نبذني الصغار لأنهم أرادوا اللعب من دون عراقيل ونبذني الكبار لأنهم

حسبوا جديتي في ترجمة الكرة لعبًا». ظل عاجزًا فترة طويلة عن تفهم لماذا نبذوه وتعاملوا باستهزاء مع طرح المشروع. لم يكن قد تحول بعد، أو فهم أن الكون لا يتعلق به وبما يريده وأن لكل شخص مساره ورؤيته. مع ذلك، فهم أن كونه يتعلق به، لهذا واصل سعيه، مثلما فعل ذلك المراهق الذي تعلق بحب كرة القدم عبر أذرع تحكم أمام شاشات في مخزن قديم تحول إلى صالة قمار شعبية. اقتنع أحدهم بالفكرة في النهاية وتمكن من نشر الكتابين: «**أغرب الحكايات في تاريخ المونديال**» و«**حكاية عامل غرف: مختارات من أدب كرة القدم الأرجنتيني**». سيحققان نجاحًا جيدًا بالنسبة إلى مترجم مبتدئ. سيتفجر هذا النجاح حين يأتي المؤلف إلى مصر لتقديم العمل. سيسترجع كل هذه الصور دفعة واحدة وهو ينفث دخان تلك السيجارة أمام مكتبة «تنمية». سأتذكرها أنا الآخر وأفحصها تحت عدسة الخبرة والتجربة وسأقبل أن الشطط، شطط حياتي، هو المنطق الوحيد المقبول في هذا العالم، أو عالمي أنا على أقل تقدير، لأنه بعد أن قادني إلى التعرف إلى عم زينهم، جاءت سلسلة الأحداث التي إن تأملها المرء من بعيد فسيحسب أنه لا يُمكنه تفسيرها وأن ما يربطها صلة وهمية، لكنها في الأصل حقيقية وراسخة وتنتصب وهي تمد أذرعها الطويلة كي تقبض على تلابيب أعصابي، فتسيِّرني هكذا في كل مرة، وأنا مسرنم، نحو مصائر تبدو متعارضة مع بداياتي، مع أنها في الأصل مرتبطة بها.

حين أنظر إلى خط الزمن الوهمي، فإنني لا أراه طريقًا يمتد بين نقطتين واضحتين، بل مسارًا متعرجًا ومتشابكًا يتداخل فيه الماضي والحاضر. ربما لهذا السبب تشق عليَّ معرفة النقطة التي أقف فيها. لكن أغرب شيء أن هذا المسار يتفتل بدوره ويتشابك لا مع المسار الرئيسي فحسب، بل مع تفتلاته الفرعية نفسها فيتنامى شعوري بالتيه والشك واللايقين. لا يعيش المرء على جزيرة منعزلة في محيط الدهر، ولهذا قد يرتبط زمنه بزمن غيره. لقد تشابكت خيوط زمن «عم زينهم» - الذي لا أعرف ما إذا كان حيًّا أم ميتًا - مع خيوط زمني، فتقاطعت بدورها مع مسارات وتفتلات أزمنة من عاصروني من ناشرين

وكتَّاب ومترجمين ربما ملأهم الشغف نفسه تجاه الكرة، وعلموا أن ثمة أعمالًا تستحق أن تُنشر وتُكتب وتُترجم عنها، لكنهم خشوا من الأحكام السابقة. ربما - ربما فقط - أن ما فعلتُه قد دفعهم إلى إعادة التفكير، لأنني حين أنظر إلى ما حدث بعد أن نُشرِت ترجماتي الأربعة المتعلقة بكرة القدم، أجد أن ما يزيد على ٥٠ عنوانًا - بين ترجمات وكتابات - عنها قد نشرت منذ ذلك الحين، بل إن أحدها قد فاز بجائزة أحسن ترجمة في معرض القاهرة الدولي للكتاب. هذه الأرقام ليست مصادفة. لقد حدث شيء ما هنا. قد يقول البعض إنه بدأ مع نشر أول كتابين من ترجمتي، لكنني متيقن من أن البداية، كانت في ذلك المخزن الضبابي القذر الذي تشبثتُ فيه بشغفي عبر أغرب وسيلة ممكنة، تحت رعاية ذلك الرجل، الذي لا أعرف ما إذا كان قد أنهى سيجارته السوبر الكيلومترية أم إن كانت هي التي قضت عليه.

متلازمة نيل جايمان

في الرابع والعشرين من مايو ٢٠٢٢، تحدث المترجم المصري هشام فهمي في منشور على حسابه في شبكة «فيسبوك» عن «**قانون نيل جايمان**»، وصيغته كالتالي: «مهما رُوجعَ الكتاب، حينما تفتح النُّسخة المطبوعة للمرَّة الأولى، فأول ما ستقع عليه عينك هو خطأ إملائي». يقول هشام إن أصل الحكاية حوار دار على شبكة «إكس» - أو «تويتر» سابقًا - بين نيل جايمان وكاتب السيناريو والكومكس الأمريكي چيه مايكل سترازنسكي الذي أشار إلى أنه حتى بعد مراجعة النص ١٠ آلاف و٤٢٧ مرة وتيقنه من أنه صار خاليًا من الأخطاء، يكتشف دائمًا وجود خطأ إملائي كبير بعد مرور عشر ثوانٍ على إرساله، فيقرر تصويبه وإعادة إرساله مرة ثانية، لأنه لا يقدر على التغاضي عن وجوده، بالصورة نفسها التي لا يقدر بها البعض على تجاهل النظر إلى «بثرة على طرف الأنف». يضيف مترجم «**أغنية الجليد والنار**» إلى العربية أن أحدًا ضمن الردود على هذه التغريدات أتى على ذكر كتاب قديم لجايمان وأخبره بأنه متأكد من خلوه من الأخطاء، لكن الأخير رد عليه وأخبره بأن هذا العمل يتضمن فقرتين مكررتين.

يحكي هشام في المنشور نفسه قصة طريفة أخرى عن آخر مرة تعرض فيها لموقف مشابه، حين أعاد صياغة إهداء المترجم في ترجمته لـ«**رقصة مع التنانين**»، إذ كتب في البداية «هذا الكتاب»، ثم فكر لاحقًا أن الترجمة هي المُهداة، لا الكتاب نفسه، فأعاد صياغة العبارة أكثر من مرة، وغير كلمة «الكتاب» إلى الترجمة، لكنه نسي تغيير «هذا» إلى «هذه»، ولم ينتبه إلى المسألة - لا هو

ولا المدقق ولا المحرر - فصارت الجملة: «هذا الترجمة مهداة». ينهي هشام منشوره بأمنية يتشاركها معه أي مترجم: «خلو الكتاب من أي أخطاء»، لكنه في الوقت نفسه يتحلى بالواقعية، ويقول إن الرجاء الحقيقي هو أن تكون الأخطاء التي لم يلتقطها «لا تُذكر».

أعرف ما يتحدث عنه هشام فهمي جيدًا. لا أتذكر حقًّا عدد المُراجعات اللانهائية التي أجريتها لكل واحدة من ترجماتي. صراحة لم أدرك أهمية المراجعات الكثيرة، إلا بداية من ترجمتي الثالثة أو الرابعة تقريبًا. لا يعني هذا أن الترجمات الأولى لم تُراجع ولا أنها سيئة، لا.. بل قد رُوجعت، لكن ليس بالمنهجية نفسها التي اتبعتها لاحقًا ورفعت من صرامتها مع كل كتاب، فصارت تقتضي تنويع هدف كل مراجعة قبل التسليم: الأولى للتأكد من عدم سقوط أي مفردة أو جملة، والثانية لصقل الصياغات وضبطها، والثالثة لحسم الشكوك الترجمية واللفظية، والرابعة للأخطاء الإملائية والنحوية والتحريرية. بعد ذلك يأتي الدور على إرسال الترجمة إلى الدار، حيث يُفترض أن تخضع مرة ثانية إلى التدقيق والتحرير، قبل أن تُرَد إليَّ مجددًا، لأبدأ مراجعة جديدة للتيقن من أن المدقق أو المحرر أو أيًّا كان لم يتدخل ويستبدل ألفاظًا بأخرى أو يُغير صياغات من دون سبب، أو بالأصح من دون أن يستشيرني. بعد ذلك تأتي مراجعة أخرى للاطمئنان إلى أن خياراتي هي الأصوب، ومن ثم طلب إدخال تعديلات أخيرة إن استدعى الأمر. حين يُرَد إليَّ الملف النهائي مرة أخرى بعد إدخال التعديلات، يأتي دور المراجعة الأخيرة لأتأكد من إدراج كل شيء، لأنه - صدق أو لا تُصدق - قد يحدث سهو من قبل المنسق أو مسؤول ما في الدار، ولا تُدرج سواء كليًّا أو جزئيًّا.

حين تبينت وجود هذه المشكلة في ترجماتي الأولى، لم أنكرها وأتجاهلها وأدفن رأسي في الرمل، بل قررت العمل على حلها، بصورة جعلت إجمالي مراجعات الكتاب الواحد لاحقًا يتخطى عشر مرات في بعض الأحيان. لا يُدرك المرء في بدايته ماهية كل الأخطاء والزلات والسهوات التي قد تقع مسؤوليتها على عاتقه أو على عاتق أي شخص آخر داخل هذه المنظومة، وللأسف، يتعلم في

مجالنا هذا عبر التجربة والخطأ، لأنه لا وجود لأي منهجية تعليمية ولا أكاديمية تربطه فعلًا بالمتطلبات الحقيقية للسوق وتُعرِّفه إلى آليته الداخلية، إذ يتركونه وحيدًا أمام أفكار عامة أو مُلصقات جاهزة مثل: «**ضرورة مراجعة النص**»، لكن لا أحد يعلمك كيفية مراجعة النص أو المنهجية الصحيحة، إلى آخره، والمشكلة أن كباره في أغلب الأحوال لا يرونك أصلًا، إما لأنهم ليس لديهم وقت فعلًا لرؤيتك، وإما لأنهم يتشككون في مدى جديتك ويخشون إضاعة وقتهم معك، وإما لأنهم يَعدونك تهديدًا مستقبليًّا ويُفضلون وأدك عبر التجاهل، أو عبر تصيد هذه الأخطاء التي سترتكبها في بدايتك.

على أي حال، لكيلا نهيم بعيدًا عن موضوعنا - مع أن هذا لُبه أصلًا - فهل أدى تغيير منهجية العمل إلى انعدام الأخطاء؟ الإجابة هي لا! لقد أسهم بالطبع في تقليلها بصورة كبيرة، كبيرة جدًّا، لكن الأخطاء ظلت وستظل موجودة، وستترصد أي مترجم في الخفاء مهما بلغت خبرته. سأضرب مثالًا بسيطًا جدًّا. تعلم دار «الكرمة» جيدًا عدد المراجعات اللانهائية التي أجريناها معًا على ترجمتي لكتاب «**المولود من ذي قبل**» أو «**El entenado**» لخوان خوسيه ساير. أعتقد أنها أكثر ترجماتي خضوعًا للمراجعات، سواء مني أو من دار النشر. المهم أنني بينما أكتب هذا الفصل وبعد أن قرأت «**قانون نيل جايمان**» للمرة الألف، قررت أن أختبره على أرض الواقع، واخترت هذه الترجمة لأنني أعلم مدى الجهد الذي بذلناه فيها أنا والدار. قررت أن أقرأها في نسختها المطبوعة، وبعد مرور خمس دقائق لمحت عيني هذا الخطأ (ص١٦): «**قرب شجرة**، أخذ عجوزان يناكفان **قرب إحدى الأشجار** طائرًا كبيرًا». لقد رُوجع هذا الكتاب فعلًا أكثر من خمس عشرة مرة بيني أنا ومدققي ومحرري الدار، ولم ينتبه أحد منا إلى أن شخصًا ما - ربما هو أنا أو محرر أو مدقق - قد قرر تعديل الصياغة، ما أدى إلى وجود «**قرب شجرة**» و«**قرب إحدى الأشجار**» في الجملة نفسها، أو ربما أنني ترددت بين الخيارين أثناء الترجمة الأولى أصلًا، وكتبتها هكذا منذ البداية ولم ينتبه إليها أحد. ربما سار هذا الخطأ متبخترًا أمام أعيننا مع كل مرة راجعنا فيها

الكتاب، بل ربما رقص أمامنا وأخرج لسانه، لكننا لم نلاحظه، بل الأغرب من هذا أن أيًّا من قراء الترجمة - التي نفدت طبعتها الأولى في ظرف ستة أشهر - لم يلاحظه أو يُعلق عليه!

مع ذلك، فالقارئ صياد، لكنه صياد بالمصادفة وحين يرتحل عبر أدغال الكتب بغرض المتعة، قد يلمح فجأة شيئًا يُثير غريزته الساعية لإثبات تفوقه (على المؤلف؟ على المترجم؟)، ولا وجود لفريسة أسهل من الأخطاء الإملائية أو الطباعية. إنها «أرانب» الترجمة. ليست غزلانًا ولا حميرًا وحشية سريعة ومتملصة. ليست أخطاء مرتبطة بالإخلال في نقل المعنى وروح النص وأسلوب الكاتب تتطلب مفترسًا بالفطرة لإمساكها. ينصب اهتمام المترجم المسكين على مجابهة وحوش متنوعة أثناء عمله، فلا ينتبه في أحيان كثيرة إلى الجحور التي قد تُخلفها تلك الأخطاء الأرنبية داخل بنيان نصه. سيسد كثيرًا منها بعد أن يفرغ من عمله، وسيأتي من بعده المدقق أو المصحح، ليغلق الفتحات التي لم ينتبه إليها. لكن هذه الجحور الملعونة كثيرة. إنها وباء. يعاني الكثيرون هذه الإشكالية، بل إن مؤلف «**مائة عام من العزلة**» نفسه قد عاناها كبيرًا وصغيرًا. تحدث عن هذه المسألة بنفسه في كتابه «**أن تعيش لتحكي**»، حين أشار إلى أن الإملاء كان دائمًا «عذابًا» بالنسبة إليه. لقد قال تحديدًا: «كان عذابي طوال دراستي، ولا يزال يُفزع مُصححي مسودات نصوصي الأصلية، ويواسي أطيب من فيهم نفسه بتصديق أنها مجرد أخطاء طباعية». عزيزي ماركيث، أو ماركيس، أو ماركيز، ليس لديَّ من أخاطبه الآن سواك، وأنت خير العالمين أن حتى الأخطاء الطباعية قد تؤدي إلى فضائح، وأفضح ما في الفضائح - كما تقول سيمون دو بوفوار - هو أن يعتادها المرء. أنت خير العالمين أنه لا مناص من أن نستمر في محاولة سد هذه الجحور، فتلك الأرانب الوديعة قد تتحول إلى وحوش كاسرة بسبب الأخطاء الطباعية أو الإملائية أو النحوية الطالحة التي تتلاعب في جيناتها اللغوية. سأضرب لك مثالًا: لا بُد أنك تعرف ما هو كأس العالم، فأنت عملت صحفيًّا رياضيًّا لفترة، وحتى إن لم تعمل، فمن الذي لا يعرف ما هو كأس العالم! انظر

يا صديقي، لقد ترجم صديقك الغلبان ذات مرة كتابًا اسمه: «**أغرب الحكايات في تاريخ المونديال**»، وبينما يُراجعه اكتشف خطأ إملائيًّا أو طباعيًّا - سمِّه كما شئت - كان ليصبح كارثة لو لم ينتبه إليه. صديقي جابو، لقد اكتشفتُ أنني في موقعين مختلفين في الترجمة قد كتبت «كأس العالم» من دون الألف الواقعة بين الكاف والسين، ولا أدري حقًّا أي بطولة كانت لتصبح هذه ولا ماهية الشعور الذي كان سينتاب القارئ الصياد إن لم أنتبه إلى هذا الخطأ ومر أيضًا على المدقق أو المحرر. أتدري؟ فكرت أن أجعل عبارة «متلازمة كأس العالم من دون الألف بين الكاف والسين» عنوانًا لهذا الفصل، لكنني تراجعت لأنني لم أرِد الدخول في أي متاهات رقابية. ما الذي أقصده؟ سنتحدث لاحقًا عن هذه المسألة باستفاضة. لا تقلق. سأترككَ الآن مع الكولونيل والبطريرك وعاهراتك الحزينات، لأستأنف عزلتي الترجمية الكتابية.

قد يحدث أيضًا أن تُقدم نصًّا مراجَعًا ومدققًا ويخلو من الأخطاء النحوية والإملائية والطباعية إلى أقصى حد، ويأتي المُدقق ويفسد عملك، إما لأنه ليس بالخبرة الكافية، وإما لأنه يتخطى دوره كمدقق ويحسب نفسه محررًا فيُغير أمورًا في صلب الترجمة من دون الرجوع إليك أو إلى النص الأصلي، أو لأنه يسعى إلى «تحمير النص» أمام أعين الناشر. حين أقول «تحمير» - وليعذرني مجمع اللغة العربية مرة ثانية - لا أقصد طبعًا أنه سيقلي النص، وإنما أنه سيترك علامات حمراء كثيرة في الملف حول أخطاء مزعومة يُفترض أنه وجدها في عمل المترجم كي يُثبت للناشر أنه مارس فعلًا مهام وظيفته، وهذا غالبًا لأنه ليس مُعينًا في الدار ويعمل بالقطعة ويسعى لإثبات نفسه. ربما الأمر ليس هكذا. ربما مرده إلى أمور أخرى وأن ما أفعله هو وضع هذه «الملصقات» التي أكرهها، لكن هذا لا ينفي حقيقة ما أقوله. بالطبع لا أعني بكلامي كل المدققين، وإنما هذه الفئات الثلاث التي أشرت إليها تحديدًا، ففي مرات كثيرة أنقذني مدققون بارعون من أخطاء كثيرة.

لا يُدرك أغلب القراء أن أمورًا كهذه تحدث، لكنها تحدث فعلًا. في الواقع،

لم أمر بهذه التجربة كثيرًا، لأن أغلب الدور التي تعاملت معها على قدر عالٍ من المهنية، لكنني مررت بها عدة مرات، وهذه أمثلة على بعض التعديلات والتعديات الغريبة التي حدثت: في روايةٍ ما، يتناول الطفل حساء معكرونة قِطعُها على شكل حروف. وردت في النص الأصلي هكذا: «**sopa de letras**» وترجمتها «**حساء الحروف**». حين ورد إليَّ الملف بعد التدقيق فوجئت بتغييرها إلى «حساء **الخروف**». تعجبت كثيرًا، خصوصًا لأن الأسطر التالية تظهر فيها شخصية أخرى وهي تُكون أسماء الجالسين إلى الطاولة بالحروف الموجودة في حسائها، ما يُغلق الباب أمام حدوث أي التباس. لا أعرف من أين جاء المدقق بمسألة الخروف حتى الآن. هل كنا قرب عيد الأضحى؟ لا أتذكر فعلًا، لكن ما علينا.. في كتاب آخر، تقول الراوية إنها لا تريد أن تعمل في «**تنظيف خراء العجائز**». حين تسلمت النسخة المُدققة كي أطلع عليها فوجئت بأن المدقق قد غير كلمة «**خراء**» إلى «**وراء**»، فصارت الجملة هكذا: «**تنظيف وراء العجائز**». يا سلام! هل اطلع على النص الأصلي؟ ما مبرره؟ ما معنى العبارة أصلًا؟ ستظل إجابات هذه الأسئلة أغمض من حل لغز البيضة والدجاجة! مع ذلك، فأغرب واقعة حدثت معي حين أقدم مدقق، لا على تغيير حرف بحرف آخر، ولا لفظ بلفظ آخر، وإنما اسم المؤلفة باسم آخر! حتى الآن لا أستطيع أن أفهم السبب، وأظن أنني لن أفهمه أبدًا. كل ما أقوله هو إنني سأخبر رفاعة الطهطاوي بكل شيء! هناك أيضًا أخطاء قد لا ترتبط بالمترجم ولا المدقق ولا المحرر الذي سنتحدث عن دوره لاحقًا، ومنها مثلًا أن ينسى المنسق - وهو الشخص المسؤول عن إدخال التعديلات في الملف الذي سيُرسَل إلى المطبعة وكل ما يتعلق بالتنسيق الداخلي للكتاب - إدراج ما تطلبه من تغييرات. حدث معي هذا ذات مرة، والحقيقة أنني حين اطلعت على النسخة المطبوعة واكتشفت ما حدث، صرخت بجمل كثيرة بدأتها كلها بكلمة كأس بعد أن أزلت منها الألف الواقعة بين الكاف والسين!

ألاحظ أن عزلتي الكتابية الترجمية التي دخلتها برضاي بعد أن ودعت جابو قد جعلت لساني يفلت مني، لهذا أقرر أن أحظى ببعض الصحبة. سأتحدث

مع هشام فهمي قليلًا، لعله يُطمئنني ويُخبرني بأنني لست المأزوم الوحيد هنا. أكنُّ له مودة كبيرة، وبما أنه أخبرني ذات مرة أن أكثر ما يروقه فيَّ هو أنني «على طبيعتي»، فسأكون «على طبيعتي» وأُصارحه وأقول إن وجوده أسهم نوعًا ما في إصراري على التقدم في مسيرتي الترجمية مع أنني لم أتعرف إليه شخصيًّا إلا في وقت متأخر، إذ رأيت فيه النموذج الذي أردت أن أكونه: مترجم شاب، له خياراته ومشروعه الشخصي، صاحب شخصية، بدأ من الصفر، لا يخجل من الاعتراف بأخطائه، ولهذا صنع اسمه. بدأت كلامي مع هشام حين سألته عن أغرب الأخطاء الترجمية الشخصية التي اكتشفها لنفسه. تنهد بتلك الصورة التي أعرفها جيدًا ويلجأ إليها المرء حين يتذكر ماضيه. قال إنه مؤخرًا، فيما يراجع إحدى ترجماته القديمة التي تعود إلى ٢٠٠٦، اكتشف أنه استخدم الموبقات الثلاث في جملة واحدة حين كتب: «**كان هناك ثمة رجل**». أشار إلى أنه حينذاك حسب هذه الصيغة «قمة البلاغة». حين ضحك وهو يحكي لي هذه القصة، لمست في صوته نوعًا من المرارة، وهي المرارة التي أستشعرها بنفسي كلما اكتشفت أخطاء من هذا الصنف في ترجماتي القديمة. تأكدت من تخميني حين استأنف حديثه وقال إنه شعر بالغيظ من نفسه لأنه كان «بمثل هذه الركاكة في يوم من الأيام». عزيزي هشام كلنا كنا ركيكين. لا تقسُ على نفسك! بعد ذلك واصل حديثه، وانتعشت نبرة صوته قليلًا، كأنه قد تذكر أن تلك النسخة السابقة منه قد ولَّت، وبدأ يفسر كيف بدأ يستغني عن الزوائد «الثمثمية» و«الكانية» حين لا توجد حاجة ملحة إليها، وليعذرني مجمع اللغة العربية مرة ثالثة على اشتقاقاتي العجيبة! بعد ذلك سألته عما إذا كان قد مر بمواقف مع المدققين مثل تلك التي ذكرتها سلفًا، فبدأ حديثه بتنهيدة أطول من تلك الأولى، وقال إنه توجد مواقف «غريبة فعلًا». طقطقت له أذنَي لأنني رجل يحب الغرائب والنوادر. استعاد هشام ذكرى قديمة له من الماضي وهو يطلع على تدقيق إحدى ترجماته. يقول النص بوضوح إن البطل يريد العودة إلى زوجته وابنه. قالها هكذا، أكثر من مرة: «زوجته وابنه». مع ذلك، فوجئ هشام وهو يراجع النص، بأن المدقق غير «**ابنه**» إلى «**ابنته**» من

دون أي سبب واضح. ازدادت طلاقة هشام في النهاية في استرداد الذكريات. لقد انفتح صندوق باندورا أخيرًا على مصراعيه، ولهذا حدثني عما وصفه حرفيًّا بـ«**المضحكات المبكيات**» في تدقيق إحدى الترجمات. قال إن المكتوب في الأصل هو شخص «**لم تنبت له لحية بعد**»، وبعد ذلك تأتي عبارة تقول: «**بكى حتى ابتلت كتفي تحت وجهه**»، لكنه فوجئ بأن المدقق قد تعدى بصورة خارقة على النص وحولها إلى «**بكى حتى ابتلت كتفي تحت لحيته**». ضحك هشام بمرارة أقل هذه المرة وهو يحكي، وتساءل ساخرًا: «هو كل حاجة لازم تبقى: بكى حتى ابتلت لحيته؟». تحدث هشام بالطبع أيضًا عن أمور تناولناها في فصول سابقة، مثل الركاكة الأسلوبية المقصودة من المؤلف التي نبذل نحن معشر المترجمين كل الألاعيب اللغوية الممكنة للحفاظ عليها، وبالتبعية على روح النص، وكيف أن بعضًا من المدققين يُفسدون كل هذا المجهود بتفصيحها، ما يجعل الترجمة منزوعة الدسم. مع ذلك، هشام واقعي أيضًا، إذ لم ينفِ أننا جميعًا لنا زلاتنا وأخطاؤنا وأن المدققين الحقيقيين يساهمون في إنقاذنا منها، فأخبرته عن بعض زلاتي التي اكتشفتها بنفسي أو تلك التي رصدتها أعين المدققين وأنقذتني منها.

لما انتهينا، قررت أن أتمشى في محاولة بائسة لتصفية ذهني، مع أنني أعلم أنه لا يصفو أبدًا، فهو جُحر متعدد الفتحات تعيش فيه وساوسي التي تستمتع بالنبش والخربشة وشق تلك الأنفاق التي أفشل دائمًا في سدها. لهذا أرتضي بتهويته فحسب عبر أنشطة تافهة مثل التمشية، لأنني أعلم أن هذه الوساوس ستراوغني - إن حاولت إمساكها - قبل أن تفر هاربة بالمهارة الغريزية للغزلان والحمير الوحشية، مع أنها في الأصل صغيرة وخرقاء كالأرانب، كالأخطاء الإملائية والطباعية والتحريرية التي تشوه نصًّا طويلًا، ذلك النص الذي لا أفرغ منه ولا يفرغ مني أبدًا. هكذا، بينما أتمشى، لم أتفاجأ حين عدت مرة ثانية إلى نقطة البداية، ووجدت نفسي أفكر في الأخطاء وطبيعتها، فشعرت بأنني أعيش داخل مزحة كونية بلهاء، صرت فيها ثعبانًا يلتهم نفسه من ذيله. تذكرت مسرحية «**عمدة ثالاميا**» لكالديرون دي لا باركا حين قالت إحدى الشخصيات: «ما **أهمية**

أن يُخطئ قليلًا من أصاب كثيرًا؟». لكن هذه عبارة تواسي المرء، والحقيقة أنه لا مواساة في عملنا. نحن فرائس وكل من يأتون بعدنا صيادون. المدققون والمحررون والقراء والنقاد. لكن مهلًا. أنا أيضًا مخطئ، فنحن أيضًا صيادون: صيادون للمعاني والسياقات، صيادون لأخطائنا الذاتية، ولزلات من يدققون ويحررون ترجماتنا، ولهفوات القراء أنفسهم. كلنا هنا صيادون وفرائس. هذه هي المزحة الكونية البلهاء الحقيقية، لا العودة في كل مرة إلى نقطة البداية، ولا تحولي إلى ثعبان يلتهم نفسه من ذيله.

مكتبة
t.me/soramnqraa

قائمة صفراء

ذات يوم، قبل التقاط تلك الصورة على خشبة مسرح الزمن، في ذلك الشارع الواقع في وسط البلد، بأعمدة إنارته وبناياته الملتبسة، سيُخرج ورقة صفراء مهترئة من محفظته. سينظر إليها بإمعان قبل أن يمحو منها عبارة «**نشر كتاب المونديال**». شطب سلفًا بعض العبارات الأخرى، مثل «**نشر ترجمة كتاب الشرق**». لم ترتبط كل الأحلام التي ظهرت في هذه القائمة بالترجمة فحسب، إذ تضمنت أمنيات صبيانية بالطبع. لم يتحقق بعضها حتى الآن، مثل «**حضور عرض ريسلمينيا**»، فيما أصبح بعضها واقعًا مثل ظهور عضلات بطنه، لكن بين كل أربعة أو خمسة سطور ظهر أحد الأحلام المرتبطة بهوسه الأكبر: الترجمة والنشر. ظل يحتفظ بهذه القائمة سنوات عديدة في محفظته. كلما حقق حلمًا أخرج الورقة وشطبه بشَدة قلم واحدة، وكلما راوده حلم جديد، أضافه في أي مكان فيها. شعر بأن هذه الورقة تُكسب أحلامه التي لم تتحقق بعد طابعًا ماديًّا. لم يأبه باصفرارها واهترائها، لأن حياته استمرت بإباء في مواجهة عصف الزمن، مع أنها أيضًا ذابلة ومهترئة. عدَّ هذه الورقة عقدًا يُلزم كل نسخه اللاحقة بتحقيق أحلام نسخه السابقة، بل وتصويب أخطائها، فالإنسان ليس كتابًا من طبعة واحدة لا يُمكن تدارك زلاته الإملائية والطباعية بسبب إفلاس الدار أو تغير سعر الصرف، وإنما مجموع ما يراجعه ويعدله ويدققه ويحرره من نُسخه السابقة، التي قد تتبدل وتتغير وتتشابك بفضل تحولات وتفتلات الزمن، ومع ذلك فلا بُد من أن تتمازج وتنصهر وتتصاهر لتُكوِّن نسخة أو طبعة أو إصدارًا جديدًا من الشخص ذاته، لأن

تكرار الزمن لنفسه لا يعني التماثل، بل ظهور انكشاف جديد مع كل واحدة من دوراته اللانهائية. ذات يوم، سيشعر أنه لم يعُد ملزمًا بكتابة أحلامه، لأن كثيرًا منها بدأ يتحقق بالفعل. سيعدُّ هوسه بالترجمة زواجًا كاثوليكيًّا أبديًّا وأنه ليس في حاجة إلى قائمة كتبها ذات يوم بخط يده على ورقة كانت ناصعة البياض وصارت صفراء ومهترئة كي تُذكره بأن الندم سينتظره إن اتخذ الهجران سبيلًا. لقد أصبح هذا الشيء، هذا الهوس، الذي لم يعرف ما إذا كان دودة تنخر روحه، أم شعلة تنيرها وتمدها بالطاقة، مغروسًا في ثنايا مخه ونواة قلبه. سيرى مسار حياته يمتد ويتفرع أمامه في طرق واضحة، لكنها مع ذلك غامضة. سيبدأ عقله في العمل بالمنهجية نفسها التي تعامل بها مع لغز الطيور التي لا صوت لها. سيُحلل الحقائق تحت مجهر الواقع الأبكم الذي يتمازج فيه الصواب والخطأ فيشكلان كيانًا ملتبسًا لا يتمنطق معه الزمن، حتى إن كان له منطقه الخاص. يُسلم بوجود أجيال تسبقه. هذا واقع لا يُمكن تغييره. داخل كل جيل قامة منوط بها ترجمة أسماء معينة لكُتاب كبار. تسبقه هذه القامات بعشرات السنين أو بعشر سنوات أو ببضع سنوات. ترتبط المشكلة الرئيسية بالصلات والمعارف وثقة الناشرين والقراء على حد سواء، وبأن العام الواحد داخل هذا المجال قد يصنع فارقًا. لم يرَ الخبرة مشكلة عويصة، إذ عدها مجرد هوة يُمكن القفز وتخطيها بزانة التجربة والخطأ. سيفكر: «لست في وضعية تسمح لي بالصراع على ترجمة أسماء الكبار، كما أن هؤلاء إما ماتوا وإما سيموتون قريبًا، وأغلب أعمالهم قد تُرجمت». أيضًا لم يُرد أن يحصل على ختم الجودة لأنه ترجم لهذا المؤلف الشهير أو ذاك فحسب. أين «**الأفكار الطازجة**» إذن؟ سيقرر أن يبدأ مشروعه بتقديم أسماء مهمة لم تُترجم من قبل إلى العربية، لأنه يعرف أن كثيرًا منها - سواء ارتبطت المسألة بإسبانيا أم بأمريكا اللاتينية - قد سقطت سواءً سهوًا أو عمدًا ممن سبقوه. يعرف أيضًا أن لديه بئرًا عميقة اسمها المؤلفون المعاصرون وأنها لم تُستغل كما يجب. يُخاطب نفسه: «تخيل يا رجل، نحو عشرين دولة تتحدث الإسبانية، كم عملًا جيدًا كُتب في كل واحدة منها في آخر خمسين عامًا فحسب؟»، هكذا سيبدأ في

تحديد الأطر الأساسية لمشروعه. أولًا: ترجمة أعمال جيدة لكتَّاب معاصرين. ثانيًا: ترجمة أعمال جيدة لكتَّاب غير معاصرين سقطت سواءً سهوًا أو عمدًا من الأجيال السابقة. ثالثًا: تقديم أعمال لم تُترجم من قبل لمؤلفين يعرفهم القارئ العربي. رابعًا: لن يأبه بالملصقات المختلة التي تنبذ أنماطًا أدبية معينة لصالح أنماط أخرى، وسيجعل جودة العمل في فئته هي معياره الوحيد. سيكون مترجمًا لكل أنواع القراء، لا لنوع معين فحسب. سيترجم أعمالًا نخبوية معقدة، وأعمالًا تميل إلى الإثارة والتشويق، وغيرها في كرة القدم، إلى آخره. خامسًا: إن سارت الخطة كما يجب، فستأتي أسماء المؤلفين الكبار إليه وحدها، وحينئذٍ سيُحدد ما يروقه منها ويترجمه. سادسًا: سيُلاحق أحلامًا، لا أشخاصًا، فمطاردة الأشخاص تضع سقفًا، على عكس الأحلام. ماذا إن كان سقفه أعلى من هذا الشخص؟ سيكون قد كبح تطور نسخه اللاحقة. ماذا إن كان هذا الشخص لا يُمكن اللحاق به؟ سيكون قد حكم على نفسه بالفشل. سيطارد نفسه فحسب. نطارد أحلامًا، لا أشخاصًا. سيكرر هذه العبارة داخل نفسه مع كل ثناء يتلقاه ويضعه في منزلة أعلى من قامة، ومع كل نقد يتلقاه ويضع أحدًا في منزلة أقل منها.

ستعمل تلك النسخة منه بعقلية مختلفة عن نسخه السابقة واللاحقة. سيُطابقها مع شخصية دييجو بابلو سيميوني مدرب فريق أتلتيكو مدريد الإسباني. لقد قرأ كتابَيه عشرات المرات. يروقه جدًّا كتاب «**Partido a Partido**» أو «**مباراة تلو الأخرى**». يعرف أنه ليس مجرد كتاب تنمية بشرية خيالي، بل قصة حقيقية رآها بعينيه، حين شاهد هذا الرجل وهو يحول الأتلتي من فريق مستضعف إلى أحد الكبار. سيتذكر جملة سيميوني: «**نريد أن نصبح فريقًا مهمًّا ومزعجًا في لا ليجا**». سيقول «**أريد أن أصبح مترجمًا مهمًّا في الإسبانية**». لن يقول إنه يريد أن يصبح مزعجًا. مع ذلك، سيدرك مستقبلًا أنه أصبح هكذا بالنسبة إلى البعض، لأنه كي تغدو مهمًّا، فلا بُد أن ينزعج البعض. ما باليد حيلة يا صديقي! يعلم أنه أمام مهمة صعبة، لكنه رأى سيميوني بنفسه يقول: «**إن رأيت الوحل، فسأغطس فيه برأسي**». راقته التحديات والوحل والغطس. لهذا يقرر أن يمضي، لا مباراة تلو الأخرى،

بل «**كتابًا تلو الآخر**»، وأن يقفز في الوحل ويغطس فيه. مع ذلك، ستؤرقه أمور كثيرة. سيُصيبه الوحل الثقافي بالشك والقلق والقرف. ذات يوم كئيب حين يطفح الشك ويصل إلى ذروته، سيُباغته اشتياق غير مبرر إلى الورقة الصفراء المهترئة. سيشعر أنه قد أخطأ حين قال إنه لم يعُد في حاجة إلى كتابة أحلامه، لأنه حقق بعضًا منها. سيبحث عنها بين أغراضه بجنون. إذ أراد أن يلمسها وأن يتحسس حبرها وأن يشم رائحة الزمن فيها، لا للبحث عن دفعة حماس صبيانية، وإنما لأنه اكتشف أن طبيعته العاطفية الملعونة تحرمه من التنبؤ بمستقبله إن لم يربطه بماضيه. سيكتب هو الذي لا يعرف الشعر:

المستقبل هو الماضي
شظايا أحلام مكسورة
بلعتها دوامة الزمن

ستزداد ضبابية المسارات التي عدَّها سلفًا واضحة وغامضة في آنٍ واحد. سيُحبط نوعًا ما، لأنه حسبها قد توقفت. لم يعرف حينذاك أن توقف المسار لا يعني انتهاءه، وأن جسورًا قد تمتد فجأة لتوصل المرء عبر طرق حسبها مقطوعة ومنتهية إلى عوالم لم يتخيل وجودها قَطُّ، ولا أن مسارات جديدة لم تخطر على باله ستمتد هي الأخرى نحو آفاق جديدة. لن يجد الورقة الصفراء المهترئة، وسيدور قليلًا مع شظايا أحلامه المكسورة، داخل نهر الزمن. في النهاية، سيقف في نقطة ليست حاضرًا ولا مستقبلًا ولا ماضيًا، بل زمن لا اسم له. أو ربما يُمكن تسميته بـ«**زمن الوباء**».

سبارتاكوس... مُحرر النصوص

تعود أول مرة قرأت فيها كلمة «**مُحرر**» إلى طفولتي البعيدة، حين جلست لأشاهد فيلم «**سبارتاكوس مُحرر العبيد**». انبهرت بكل التفاصيل، على الرغم من سوء جودة النسخة التي بثتها القناة الثانية وبدت مشوشة على شاشة تلفازنا القديم ذي البكرة الدوارة. حينذاك، ثبت في رأسي أن المُحرر شخص ثائر يسعى إلى الحرية وعتق العبيد من الظلم والأسى. مر الزمن كعادته. كبرت وتوقفت عن مشاهدة القناة الثانية وأُلقي التلفاز ذو البكرة الدوارة في سلة المهملات أو ربما بيع لتاجر خردة. لا أتذكر حقًّا. المهم أنهم بعد سنين كثيرة، أنتجوا مسلسلًا أمريكيًّا عن الشخصية نفسها. شاهدت بعضًا من حلقاته على شاشة مسطحة ذات جودة فائقة. مع ذلك، لم يرقني، بل إنني كرهته حقًّا. في تلك الفترة، كنت قد بدأت احتكاكي بمعنى آخر لكلمة «**مُحرر**». ارتبط هذه المرة بعالم الأدب، وبمرور الوقت اختمرت داخلي قناعتان مؤكدتان: المحرر الأدبي سيقيدك بمفهومه المغلوط عن اللغة إن لم يكن مُحررًا أدبيًّا حقيقيًّا، وستانلي كوبريك مخرج لن يتكرر كثيرًا.

إن بحثْنا في القواميس والمعاجم العربية، فسنجد أن أغلبها يُحيل كلمة «**تحرير**» إلى معانٍ مرتبطة بالحرية والعتق. قد يظهر وسطها على استحياء – كما يحدث في «**معجم اللغة العربية المعاصرة**» – معنى يرتبط نوعًا ما بما نتناوله هنا، فتجده يقول: «**تحررت المقالة، أي كُتبت**»، لكن ما نقصده فعلًا في حديثنا هذا لا يرتبط بكتابة شيء من الصفر. قد تظهر أيضًا معانٍ بعيدة تمامًا عما نعنيه، ومنها:

«**مراجعة نقدية لنص بما في ذلك دمج عناصر موثوقية من مصادر مختلفة**». مع ذلك، فأقرب معنى قد يتناسب مع مفهوم تحرير الترجمة، موجود في قاموس «**المعاني**» وهو: «**حَرَّرَ الكِتابَ: أصلَحَهُ وَحَسَّنَ خَطَّهُ، جَوَّدَهُ**». حسنًا، هنا لا نريد تحسين أي خطوط. ما يعنينا هو إصلاح وتحسين وتجويد الترجمة، أو ما يُمكن اختصاره في كلمة واحدة «**صقلها**». إن عكسنا الآية، وبحثنا في القواميس الإسبانية أحادية اللغة، وعلى رأسها بالطبع قاموس «**الأكاديمية الملكية الإسبانية**»، عن كلمة «**editar**» أو «**يُحرر**» فسنجد عدة معانٍ، أحدها قريب نوعًا ما من مفهوم تحرير الترجمة ألا وهو: «**تكييف أحد النصوص مع القواعد الأسلوبية لجهة نشر ما**»، لكن هذا التأويل وفقًا لمنظوري الشخصي ليس مناسبًا أيضًا. إن اضطررت إلى وضع تعريف للتحرير الأدبي للترجمة، فسأقول إنه «**عتق النص المترجم من كل أخطاء المعنى والأسلوب، مع التقيد بنبرة المؤلف وروح النص ومستوى طبقات لغة المنبع قدر الإمكان**».

لا نتحدث الآن عن التدقيق، لقد تخطيناه بالفعل منذ فترة. مع ذلك، فثمة خلط واضح في عالم النشر العربي بين مفهومي التدقيق والتحرير، وأكاد أجزم أن الدُّور التي تحظى بمُحرر أدبي حقيقي، سواء ارتبطت المسألة بالنصوص المترجمة أم الأصلية، يُمكن عدُّها على أصابع اليد. إن كان يحق لي أن أُحدد عيبًا شائعًا في المُدققين وأرجو أن تتسع صدورهم لكلامي - كما تتسع صدورنا نحن معشر المترجمين لتصويباتهم - فهو أن كثيرًا منهم ممتازون في قواعد اللغة العربية، لكنهم يفتقرون تمامًا إلى أي حس أدبي. هذا ليس مُلصقًا أضعه، لكنه واقع اختبرته بنفسي. هنا يأتي دور المحرر الذكي، الفاهم، النبيه، الذي يُساعد المترجم والمُدقق في عتق النص من عيوبه وعدم الإخلال بأسلوب المؤلف والحفاظ على روح وطبقات اللغة، وكل هذه الأشياء التي ذكرناها في تعريفنا البسيط، لأنه حين يُراجع ويُحرر الترجمة لا ينظر إلى مدى «**انضباط**» اللغة العربية فحسب، وإنما يتابع كلمة بكلمة، وجملة بجملة، وفقرة بفقرة، مدى تماشي الترجمة مع النص الأصلي بالتعاون مع المترجم فلا يسمح بأي شطحات تتعارض مع ما قاله

المؤلف، سواء أكان مصدرها المدقق أم المترجم نفسه. هذا هو دور المحرر الأدبي الحقيقي في صقل الترجمة. بالطبع لكل دار «**سياسة تحريرية**». هذا أمر مفروغ منه، لكن هذه شؤون بسيطة جدًّا وليست لُب الموضوع. لا نتحدث عن كتابة صوت الـ«g» بجيم مصرية أم غين، أو عن كتابة «**دون**» أم «**من دون**»، أو «**اللانهائية**» أم «**اللا نهائية**»، أو «**الموسيقا**» أم «**الموسيقى**»، فلكل دار مبرراتها وسياستها في استخدام بعض الصيغ واستبعاد خيارات أخرى. نحن نتحدث الآن عن التحرير الحقيقي.

لا يتدخل المحرر الجيد في النص المترجم إلا إن استدعت الحاجة. لا تجده يمارس تغييرات صبيانية من دون داعٍ. شاهدت هراءً كثيرًا في «تحرير» بعض من ترجماتي، ومنها أشياء كادت أن تُصيبني بالجنون وتعلقت بإدخال تغييرات من دون أي سبب أو منطق واضح. تغييرات لمجرد التغيير! على سبيل المثال، يُغير محرر ما جملة «**من جهة أخرى**» إلى «**من جانب آخر**»، فأقول: «حسنًا ربما هذه صيغته المفضلة، ولا بد أنني حين أمضي في المراجعة سأجد «**من جانب آخر**» التي كتبتها في الصفحة الفلانية كما هي»، لكنني أفاجأ حين أصل إليها بأنه قد غيرها إلى «**من جهة أخرى**». كلما كتبت «**نفسه**» في النص، غيرها واستخدم «**ذاته**». أقول: «حسنًا لا بُد أنني حين أمضي في المراجعة سأجد «**ذاته**» التي كتبتها في الصفحة العلانية كما هي، لكنني حين أصل إليها أكتشف أنه قد غيرها إلى «**نفسه**»». في الحقيقة لا أجد في كل هذا تحريرًا ولا يحزنون وإنما شُغل عيال من الدرجة الأولى. أتدري عزيزي الـ«محرر ما»؟ الجملتان السابقتان بالعامية المصرية، لكن يُمكن قراءتهما بالفصحى ومفهومتان من المحيط إلى الخليج، لماذا إذن غيرت «**شُغل عيال**» في إحدى ترجماتي السابقة إلى «**أفعال صبيانية**»، مع أنها وردت في النص الأصلي بمصطلح دارج يوازي في طبقته اللغوية كلمتَي «**شغل عيال**»؟ ما علينا عزيزي الـ«محرر ما»، سأتركك في سلام الآن، لأنني أيضًا أُخطئ وأصيب في أمور، وفي بداياتي ارتكبت الكثير من الحماقات. سأغمز لك وتغمز لي ونترك المسألة عند هذا الحد!

بعد دردشات ودية كثيرة مع عدد من الزملاء، خلصت إلى قناعة تقول إن في حياة كل مترجم منا محررًا أدبيًّا أسهم في تطوره بشكل مباشر. أقر بهذا بالطبع، ومع أنني أعرف أن الزمن خائن ولا يُمكن للمرء أن يأمن تقلباته وأن خلافًا ما قد ينشب مستقبلًا بيني وبين الرجل الذي سأمتدحه الآن (وإن كنت حقًّا لا آمل هذا)، يتحتم عليَّ الإقرار بأن فايز علام، محرر دار «**سرد**»، هو من لعب هذا الدور في حالتي. أعدُّه، مع احترامي للجميع، أول محرر أدبي حقيقي تعاملت معه، لأنه أول من راجع ترجماتي، كَلمة كلمة وجملة جملة، من النص الأصلي ونص وسيط، ونبهني إلى بعض العيوب الخفية التي بدأت أتلافاها لاحقًا. لقد جمعتنا نقاشات ثرية كثيرة مع كل كتاب، كي نتمكن من حسم الشكوك والوصول إلى أنسب وأدق الألفاظ في حالات بعينها. لم ألتقِ فايز قَطُّ، بل إنني لا أعرف حتى كيف يبدو، ومع ذلك توطدت علاقتنا بفضل هذه النقاشات، والحقيقة أن هذا ليس ابتعادًا عن الموضوع، بل عنصر أساسي، فالتواصل بين المحرر والمترجم وتوطد علاقتهما - على الأقل مهنيًّا - عنصر أساسي في النجاح، لأن النص هو الهدف الأسمى، لا أن يعلو رأي أي منا على الآخر، أو أن نترك رسائل بعضنا طيلة شهور من دون رد، وهذا للأسف ما قد يحدث مع بعض محرري دور النشر. أرى أن العلاقة بين المترجم والمحرر لا بُد أن تقوم على هذا الأساس: أَقنِعني مرة وأُقنعك مرة، ما دام النص الأصلي والمنطق هما الحَكَم، لا تفضيلات شخصية ولا «**شُغل عيال**».

ولأنني لا أريد أن يعلو صوتي وحده، قررت الدردشة قليلًا مع فايز، وبدأت سؤاله بصفته مُحررًا عن المواصفات التي يعتقد أنها يجب أن تتوفر في المترجم الجيد، وكعادته - لأنه مهني ومحرر جيد - لم يتأخر أسبوعًا في الرد، بل أجابني بعد بضع دقائق. بدا صوته متوترًا نوعًا ما في أول تسجيل أرسله، كأنني ألقيت فوق كاهله مهمة مصيرية. مع ذلك، بينما أُفرِّغ هذا التسجيل الآن، أشعر بأن سعادة ما كمنت وراء هذا التوتر لأنه تحدث عن شيء يُحبه. قال بعد مقدمة بدت مرتبكة قليلًا إن إجابته حتمًا ستكون منقوصة، لأن الإجابة عن سؤالي صعبة

جدًّا، فالمرء «قد يشعر أحيانًا بالأشياء من دون أن يدركها» أو كما قال باللهجة السورية: «أحيانًا نحنا بنكون منحس بالأشياء أو نعرف الأشياء بدون ما تكون مدركة بالنسبة لإلنا». بعد ذلك شرع يتحدث بالطلاقة التي عهدتها فيه دائمًا. استهل حديثه عن المواصفات اللازمة في المترجم الجيد. تحدث عن ضرورة ألا يُسقِط المترجم فقرات أو جملًا من النص استغلق عليه فهمها. قال إن أمورًا مثل هذه مرت عليه أثناء مراجعة عمل بعض المترجمين، وتُمثل له «**مشكلة**». لم يضع فايز في المقام الثاني الحفاظ على أسلوب المؤلف، بل تحدث عن «**روح اللغة التي تطفو فوق النص**» وضرورة الإبقاء عليها، لأن التعريب التام لها يقضي على خصوصيتها، وبالتالي سينمحي أحد مكونات النص. حين سمعت ثالث المواصفات تهللت أساريري، وعلمت لماذا أنا وهذا الرجل على وفاق شبه دائم، فيما يتعلق بمنظورنا للترجمة، إذ تحدث عن أهمية أن يختار المترجم اللفظ الأدق، لا الأسلس، لأن اللفظ الأسلس ليس بالتبعية هو الأدق. بعد ذلك، في تسجيل لاحق، أشار فايز إلى أهمية إتقان المترجم للغة العربية. بعد أن أنهى هذه العبارة، كفَّ عن الحديث قليلًا، وانفتحت فجوة زمنية صغيرة. شعرت أنها قد تبتلع كلينا، ثم بدأ بعد ذلك يُفسر ما يقصده. قال إنه لا يشير هنا إلى أي أخطاء إملائية ونحوية، فمثل هذه الأمور قابلة للتدارك وتقع المسؤولية الكبرى فيها على الدار، لكن ما يقصده هو قدرة المترجم على صياغة جمل «مليحة». توقف مرة ثانية عن الحديث، ثم بدأ يفسر كلامه. أوضح أنه لا يتحدث هنا عن اللغة «الجزلة»، وإنما يعني قدرة المترجم على تمييز لغة النص الأصلي واختيار المفردات الأنسب باللغة العربية للتعبير عنها. قال تحديدًا إن المترجم الجيد يُمكنه الكتابة بلغة جزلة، لكنه بناءً على قرار واعٍ قد يختار ألا يستخدمها وفاءً للنص الأصلي، وإنه حين يكسر القواعد، يكسرها أيضًا وفقًا لـ«قواعد معينة» ترتبط بضرورةٍ في لغة المنبع ويُمكن أقلمتها، لا بصورة عشوائية، على لغة المصب. بعد ذلك تحدث فايز عن نقطة مهمة، إذ قال إن إجادة المترجم للغتي المنبع والمصب إجادة تامة، وفقًا للتجارب التي مر بها، ليست ضمانًا لجودة

ترجمته إن افتقر إلى الحس الأدبي المطلوب لفهم النص وما وراءه. بمعنى آخر: لا بُد للمترجم الجيد أن يكون قارئًا جيدًا. شدد فايز هنا - بالحماس الذي عهدته في صوته كلما تحدث عن إحدى قناعاته الراسخة - على أنه لا يتحدث عن اختلاف التأويلات التي قد تتباين بين قارئين جيدين، بل عن العجز عن الوصول إلى التأويلات أو المعنى الحقيقي المقصود. لما طلبت منه أن يوجه نصيحة لأي شخص يريد أن يُصبح مترجمًا، تردد في البداية، وقال مازحًا بتواضع شديد: «أنا بدي مين ينصحني أصلًا». بعد ذلك بدأ يتحدث عن أهمية القراءة، بالنسبة إلى الفرد سواء أكان ناشرًا أم محررًا، كاتبًا أم مترجمًا. أخبرني أنه يعتاد أن يخصص ساعة يوميًّا، لقراءة أعمال وإصدارات الدور الأخرى، للاستمرار في معرفة الأنماط والأساليب والإشكاليات المتنوعة والطرق التي اتبعها هذا المترجم أو هذه الدار في حلها، لأن المرء لا بُد أن يظل دائمًا في حالة تعلم دائم.

ولأن المرء دائمًا في حالة تعلم مستمر، قررت أن أتحدث مع شخص أعرف أنه يؤمن بهذا المبدأ. أقصد الزميلة العزيزة، الدكتورة أماني فوزي حبشي، المترجمة عن الإيطالية. أردت أن أعرف تفاصيل رحلتها مع التحرير. لم ألتقِ الدكتورة أماني قَطُّ. مع ذلك، فإنها لا تتأخر في الرد عليَّ أبدًا في أي استشارة، ونعم، يُمكن أن تكون مترجمًا عن الإسبانية، وتجد نفسك تستشير مترجمة عن الإيطالية، لأن مهنتنا ملأى بالعجائب! وصلتني إجاباتها هي الأخرى في صورة رسائل صوتية. تذكرتْ التجربة الأولى التي مرت بها في التسعينيات - نحو عام ١٩٩٤ - مع ترجمة «**الفسكونت المشطور**» أثناء إعدادها رسالة الماجستير. ترتبط هذه التجربة تحديدًا بمراجعة الأستاذ المشرف على الرسالة لترجمتها. تقول الدكتورة أماني إن ما فعله أستاذها حينذاك، لم يكن مراجعة ولا تحريرًا وإنما إعادة صياغة كاملة لبعض أجزاء النص. إن سمع المرء صوتها، فسيشعر بأنها تتذكر قلة حيلتها آنذاك. ثبت لي هذا لاحقًا حين أنصتُّ إليها وهي تقول إنه لم يكن لديها مجال للنقاش معه لأنها حينذاك كانت طالبة، وهو أستاذها المشرف، والمفترض أنه الأصح و«**خلاص**». هذا ما قالته حرفيًّا: «**خلاص**»، ومع أنها مجرد كلمة واحدة عامية،

فهي أبلغ من أي شيء آخر قد يُقال بالفصحى ليُعبر عن إحساسها. أكدت أيضًا أن هذا ما كان يحدث عادة بين الطالب والأستاذ في العالم الأكاديمي، لأن مفهوم التحرير أو ضبط الجمل كان غائبًا، أمام تسيد مسألة إعادة الصياغة. بعد ذلك تحدثت عن تجربتها مع «**أكاديمية الفنون**». قالت إن العمل كان يمر بمرحلتين: الأولى مراجعة لغوية، أما الثانية فمراجعة تقنية يُرسل النص فيها إلى متخصص في مجال النص نفسه، سواء ارتبط بالمسرح أو الديكور أو السينما، لضبط أي قصور في ترجمة مصطلحاته التقنية، لا لتحرير النص ككل. مع ذلك، قالت إن الوحيد الذي ربما حرر النصوص نوعًا ما هو الأستاذ سعد أردش رحمه الله، لكنه ليس تحريرًا للترجمة بمفهومه الأدبي. شعرتُ بمرور الوقت والتسجيلات، بأن صوت الدكتورة أماني قد تحرر من أحاسيس الماضي السلبية. قالت إنها اختبرت معنى النقاشات التحريرية للمرة الأولى مع أستاذ عز الدين عناية في مشروع «**كلمة**». صحيح أنها أقرت بأن العمل ارتبط بكتب تاريخية – أي أنه لا وجود كبيرًا هنا للطبقات اللغوية ولا أسلوب المؤلف ولا السعي إلى الحفاظ عليه – لكنها تَعُد هذه التجربة أول احتكاك حقيقي لها بالتحرير بمفهومه الحقيقي. التسجيل الصوتي اللاحق، هو الأطول. قررت أن أشغله وأن أسمع ما ينتظرني. هل ستتناول خبرات مريرة أم جيدة؟ لحسن الحظ تحدثت الدكتورة أماني في هذا التسجيل باستفاضة عن تجربتها الجميلة في العمل مع دار «الكرمة». كانت تجربتي أنا الآخر معهم جيدة جدًّا، لكنها تعلقت بكتاب واحد فحسب. لم أختبر كل شيء على الأرجح، على عكس السيدة حبشي، التي عملت مرارًا وتكرارًا معهم، لذا فلا بد أنها قد مرت بتجارب أكثر ويحق لها الحديث أكثر مني. قالت إن أفضل شيء هو أنها تناقشت مع الدار منذ البداية حول المطلوب: التغريب أم التوطين؟ ما هي ماهية النص المترجم الذي نريده؟ هل نريده شبيهًا بالنص الإيطالي فعلًا أم مُعرَّبًا؟ أشارت إلى أنها في تلك الفترة كانت قد قرأت أكثر عن دراسات الترجمة، ما ساعدها كثيرًا، وأن الجميل في العمل مع «الكرمة» أنها عرفت منذ البداية المنهج المُراد اتباعه، فهذا يصنع فارقًا كبيرًا. استفاضت في

الحديث عن تجربتها مع المُحررة سمر أبو زيد، وتحدثت عن الآلية التي تتبعها في المراجعة والتحرير بالبحث عن أي كلمات سقطت سهوًا منها أو أي أشياء جانبها فيها الصواب (قالتها هكذا بكل تواضع)، وذلك عن طريق قراءة نص من لغة وسيطة تُجيدها، لكن من دون تحييد النص الأصلي أو دور الدكتورة أماني كمترجمة، فيظل الملف بين الطرفين في جيئة وذهاب - أو «**رايح جاي**» كما قالتها حرفيًّا - فيما يتناقشان حول ماهية الأصوب والأفضل من صياغات ومفردات، من أجل مصلحة النص نفسه، لا لفرض قناعات شخصية هكذا. في التسجيل الأخير، حكت لي عن أغرب قصة سمعتها في تاريخ التحرير. إنها قصة عن ناشر يرى أن المترجم مجرد شخص ينقل له المعاني، ولهذا فبعد أن يُسلمه المترجم - أو قل في هذه الحالة الناقل أو الحمَّال أو العتَّال أو «**شيَّال الحمول والمعاني**» - النص، يُحيله حضرة الناشر إلى روائي أو شاعر أو شخص يعُده محررًا لكي يُعيد صياغته مرة ثانية بغض النظر عن روح النص الأصلي وأسلوبه. يُسمي ما يفعله بوضع «**صبغة إبداعية على النص**». تشير الدكتورة أماني إلى أن هذا ما تفعله دور النشر الإنجليزية مع الترجمة من اللغات الأخرى بصورة عامة. تحكي أيضًا أنها لما رأت النص بعد عودته الحميدة، قررت أن تتواصل مع المحرر. تطلب الأمر مكالمة استغرقت ساعتين تقريبًا توصلا خلالهما إلى «حلول وسط» في بعض المواضع. مع ذلك، تفاجأت بأن النص نُشر من دون هذه الحلول. يبدو الاندهاش جليًّا في صوتها حين تؤكد أن هذا حدث لأن الناشر «مقتنع» بأن دور المترجم ينتهي بمجرد تسليم النص. تُنهي كلامها بنبرة ساخرة حين تشير إلى أن أشياء مثل هذه تدفع المرء إلى التفكير فيما إذا كان سيقبل التعاون مع دور النشر التي تطبق هذا المنهج مستقبلًا.

بعد هذا الحوار الدسم، جلست لأفكر وخلصت إلى أن المعايير التحريرية ليست ثابتة، وأنها حتى إن تشابهت في بعض الأوجه، فقد تتنافر في جوانب أخرى. خلصت أيضًا إلى أن لكل طرف مُسوغاته في الإيمان بهذا الشيء أو غيره، لكن التوصل إلى استنتاج ما، لا يعني بالتبعية الاقتناع به أو الإيمان بصحته. لقد

ازدادت قناعتي أصلًا بعد كل ما قِيل بأن مفهوم تحرير الترجمة الحقيقي يعني عتقها من أخطائها وتقييدها في الوقت نفسه بالنص الأصلي، لا بإعادة صياغة إبداعية تقضي على روحه وأسلوبه وتمحو «مكمن الخرق» الذي تحدث عنه كونديرا وذكرناه في أحد الفصول السابقة. سبارتاكوس النصوص الحقيقي يُقيدها ويُحررها في الوقت ذاته، وما هذا إلا تعارض فني يحتاج إلى شخص بعقلية ستانلي كوبريك، الذي للأسف لا يتكرر كثيرًا، لكن قلة تكرار شيء ما، لا تعني انعدامه، ولهذا نحن محظوظون، بنسخ كوبريك القليلة الموجودة بيننا.

رسائل من نهر الماضي

أنا سعيد.
سأحطم قيودي.
سيتحرر الوحش.
وسآكل العالم.
سلام!

* * *

أنا حزين.
ستحطمني قيودي.
صار الوحش فأرًا
وسيأكله العالم.
سلام!

* * *

أنا أهدأ الآن. أرى المسارات بوضوح. أعلم أنني قادر. خذه وعدًا مني: لن يأكلني العالم، لن يُحطمني شيء، سيتحرر الوحش. هم من سيصيرون فئرانًا. سأجعلك فخورًا. سلام!

* *

هذه رسالتي الرابعة لك من الماضي. أعلم أنها رسائل بلا إشعارات. لن تتنبه إليها مباشرة، لكنني واثق من أنك ستتفحصها لاحقًا. عندي لك خبر رائع. لا بُد

أنك تعرفه. مع ذلك، دعني أخبرك: لقد نشرنا ترجمتنا الأولى! هل تصدق؟ هل تتذكر ذلك الإحساس؟ أم أنك قد نسيته؟ لا أعرفك بعد، لكنني أعرف نفسي، لهذا يُمكنني تخمين الإجابة. لقد نسيته لأنك تُراكم الإنجازات الآن إنجازًا تلو الآخر. صار هذا الكتاب مجرد نقطة في بحر كبير بالنسبة إليك! أليس كذلك؟ ربما أنا مخطئ. ربما لم تنسَه قَطُّ. لقد وسَمت نفسك به، كأنه وشم لا يُمكن محوه من على مسام قلبك وروحك، لهذا لا تكف الآن عن الركض لملاحقة ثمل سعادة المرة الأولى. تريد أن تختبره مرة ثانية، لكن هل ستطارده - سنطارده - إلى نهاية الزمن؟ هل أعرف نفسي حقًّا؟ هل أعرفك؟ هل أعرفنا؟ لا أدري! قل لي حين تقرأ الرسالة. سلام!

* * *

أنا مستاء. أعجز عن التأقلم مع هؤلاء القوم. طريقة كلامهم في العلن، في السر، في الشبكات الاجتماعية، تصنُّعهم، تكلفهم، عنجهيتهم، سماجتهم. كلها أمور تُصيبني بالغثيان. هل يجب أن أصبح مثلهم إن أردت البقاء هنا والتقدم عبر هذه المسارات؟ هل سأقيء نفس هرائهم المصبوغ بالجدية؟ أرجوك لا تُخبرني أنك أصبحت واحدًا منهم. لو أنني سأصبح واحدًا منهم، فسأتوقف. سأردم كل المسارات. سأترك كل شيء. أنا لا أعرفك، لكنني أعرفني. أظن أنك - أننا - لن تصبح مثلهم. سأستمر. هل تعلم، أكتب لك هذه الرسالة الآن على «فيسبوك» وأنا أسمع مطربنا المفضل «ناتش»، ملك الراب الإسباني. إنها تلك الأغنية التي نحبها. أسمع الآن ذلك المقطع الذي يقول: «**هم مستنسخون وأنا الواحد بين كل مائة مليون**». هذا أنا. هذا أنت: مشكلة. أفكار طازجة. الواحد بين كل مائة مليون. سلام!

* * *

يبدو أن «**الواحد بين كل مائة مليون**» لا بد أن يُعاني. الشاب المعجزة كيان منفر، لأنه ليس تقليديًّا. هل كذب علينا ناتش؟ المستنسخون يحكموننا. يريدون نفس الخراء، نفس الهراء، نفس الأسماء، نفس الأسلوب في الترجمة، نفس الطريقة في عرضها. يريدون طمسنا. يفكرون في ضرورة دفن الطفرة، لكن لا بأس. الطفرة

آتية من دون شك. أتعلم؟ أبدى شخص ما اهتمامه بمسألة كتب الكرة. سأرى ما سيحدث، أما أنت فلا بد أنك قد رأيته بالفعل. سلام!

* * *

أهلًا! لقد بدأنا في نشر ترجمات كتب الكرة. أيضًا أجروا معي اليوم لقاء صحفيًّا مطولًا. حسنًا لم يدعوني إلى مقر الجريدة أو الموقع، بل جلسنا في قهوة في وسط البلد. شُغل مثقفين يا سيدي! مع ذلك، فهي خطوة مهمة. إنها أول مرة أتحدث فيها عما أفكر فيه بحرية، عن رؤيتي وعن مشروعي - مشروعنا - في الترجمة. سأتحدث بداية من الآن بحرية، من دون تحفظات سأكون «**الواحد بين كل مائة مليون**»، حتى إن كنت «واحدًا سيئًا». سأكون أنا فحسب. لن أصبح مثلهم. سألقي ذلك القناع الذي فكرت في ارتدائه لأشبههم. سأبقى كما أنا وسأنجح هكذا. هذه طريقتي لركل العالم في مؤخرته، وإخراج لساني أمامهم. عناد الأطفال مفيد أحيانًا، أليس كذلك؟ سلام!

* * *

قطعنا شوطًا جيدًا يا صديقي. بخلاف «الشرق» و«المونديال» و«حكاية عامل غرف»، نشرنا أيضًا «١١ ضد ١١» و«أخف من الهواء» و«استسلام» و«أشد ألم». هذا إنجاز مذهل، أو أن هذا ما أظنه. لا أعرف حقًّا. على أي حال، أنا سعيد لأن المسارات بدأت تنفتح: ثلاثة كتب عن كرة القدم، ثلاث روايات معاصرة، وكتاب في أدب الرحلات. أطلقتْ «أخف من الهواء» اسمي كصاروخ. إنه عمل فريد. أنت تعرف بالفعل: رواية مكتوبة كمونولوج طويل، مع أنها محادثة. تسمع صوت طرف واحد، وصوت الطرف الآخر مكتوم، لكنك مع ذلك تستنتج ما يقوله. هذه تقنية جديدة في الكتابة. لم يُترجَم مثيل لها من قبل. فيديريكو جانمير عبقري. أصبت حين اخترتها. جذبتني أيضًا «استسلام». لما قرأتها شعرت بأن سردها نهريٌّ، لا شيء يوقف تيار تقدمه. فكرة المدن الشفافة التي يُرحِّلون السكان إليها بعد الحرب، انعدام أسماء الشخصيات باستثناء الأطفال، سلب الإرادة بالتدريج ومحو الفرد.. هذه عناصر ممتازة. إنه عمل مميز. بالنسبة إلى «أشد ألم» فأنت تعرف: دكتاتورية،

وكرة قدم، وحبكة بوليسية، وخفة دم، ومهارة سردية، وبطل خارج عن المألوف، مع أنك قد تراه في أي مصلحة حكومية مصرية. كلها عناصر جذابة وممتعة. أنا أتقدم. أنا حر. أنا طليق. لا آبه بأي شيء ولا أرتدي أي أقنعة. المسارات تتمدد وسأفرد فيها ذراعَي ليصيرا جناحين وأحلق. أقرأ الآن كتابًا جميلًا. إنها رواية بوليسية تاريخية. تدور أحداثها في الحرب الأهلية الإسبانية. اسمها «فالكو». أتعلم من هو المؤلف؟ أرتورو بيريث ريبيرتي يا رجل! تخيل لو ترجمت له! نحن نحب أعماله منذ كنتُ طالبًا. في هذه الرواية، البطل جاسوس لنظام فرانكو، لهذا فزاوية الطرح مختلفة تمامًا عن أي عمل تُرجم سابقًا عن الحرب الأهلية الإسبانية. ستكون خطوة جميلة إن ترجمتها. سأتركك الآن لأكمل قراءتها. سلام!

* * *

مساء الفُل! ترجمنا «فالكو» فعلًا يا صاحبي، لكن الوضع مقلق. يتحدثون الآن عن شيء اسمه «كورونا». يقولون إنه قد يصير وباءً. أنا قلق. ناشري الأساسي هو الآخر قلق. قد يلغون معارض الكتاب في العالم العربي. هذا شي سيئ للصناعة. هل سيستمر الوضع كثيرًا ويضيع كل شيء؟ لا أعرف. على أي حال، سأمضي في ترجمة ذلك العمل الآخر. أنت تعرفه «آكلة الأم»، الرواية التي تتكون من قصتين غريبتين عن العلم والفن يفصل بينهما مائة عام ويجمعهما رابط هش، أهش حتى من الصلة التي تربطني بهذا المجال، لكن هشاشة هذا الرابط لا تعني شيئًا، لأنها ليست العنصر الحاسم الوحيد. سلام!

* * *

أنا قلق.. جدًّا. لم تُنشر «آكلة الأم» حتى الآن. تعثر الناشر بسبب الكورونا والوباء. توقفت المسارات كلها. أشعر الآن ببعض الندم. أنت تعلم السبب.. لقد أبرمت معه اتفاقًا شفهيًّا بأن أترجم لداره حصريًّا، لأنه وقف بجانبي في بداياتي، لكنني أنا أيضًا وقفت بجانبه. لا أدري! لقد رفضت عروضًا كثيرة حين بدأ اسمي يبزغ كي أفي له بكلمتي. هل أخطأت؟ ربما أصابوا حين نصحوني بتنويع الناشرين، تحسبًا لهذه اللحظة أو أي لحظة أخرى. ألا أتلقى أي عروض

الآن لأنني رفضتها سلفًا؟ هل سأبدأ من نقطة الصفر وأعود من جديد لقرع أبواب الناشرين وكبح رغبتي في لكم ذلك الرجل ذي اللحية الخفيفة وأمثاله؟ قل لي! أنت هناك وتعرف كل شيء.. كيف سينتهي هذا الوضع؟ طمئني. أرجوك، قل شيئًا! سلام.

* * *

أنا مجنون. لا يمكنك أن تردَّ الآن. اعذرني. أعلم أنها ليست مراسلة فورية، لكنها رسائل من الماضي تطفو عبر نهر الزمن. حسنًا، دعني أقل لك شيئًا: لن أيأس. سأُسلي نفسي بترجمة رواية قصيرة راقتني، وسننتظر قليلًا لمعرفة ما الذي ستؤول إليه الأمور. ربما حركة السوق راكدة فحسب، بسبب هذه الكورونا الزانية. سأكتب لك بعد فترة. رسائلي الكثيرة لك أرهقتني فعلًا. سلام! مكتبة

* * *

أهلًا! مرت فترة طويلة على آخر مرة كتبت فيها لك. حدثت أمور كثيرة. تلك الرواية القصيرة، «حفل في الوكر»، نشرتها في عز الكورونا. لاقت نجاحًا كبيرًا، خصوصًا في السعودية. أنقحها الآن من أجل طبعة جديدة. أنت تعلم بالفعل ما حدث لاحقًا. تواصل معنا فايز علام، ذلك الرجل الذي لم نطمئن له، من دون سبب واضح، حين تحدثنا معه أول مرة، وتبين في النهاية أنه إنسان رائع ومهني محترف. نشرنا كتابين معه حتى الآن واتفقنا على مشروعات كثيرة. سيعيد نشر «هذيان». سنحصل فيها على أجر جيد أخيرًا. أيضًا، هذه فرصة جيدة لتنقيحها، مع خبرة السنين. من جهة أخرى لديَّ خبر سيئ: سأخضع لجراحة. اعذرني لأنني أهملت في صحتنا، لكنها دوامة العمل. يقولون إنني سأعود بعد شهرين للعمل مرة ثانية. أتعلم؟ «الكرمة» تواصلوا معنا أيضًا. هل تصدق؟ عرضوا رواية لخوان خوسيه ساير! إنها تلك الرواية التي قرأناها منذ فترة ولم يرِد أحد نشرها. القدر جميل يا رجل! ليس سيئًا. لا أعرف لماذا يربطونه دائمًا بالمصائب. سأكتب لك مرة ثانية بعد أن أنتهي من مسألة الجراحة هذه. سلام!

* * *

ثلاثة شهور ملعونة. ثلاثة شهور قذرة وأنا في الفراش. ثلاثة شهور وأنا عاجز عن الحركة. أظن أنني كنت أبله حين فكرت في الانتحار بعد اجتماعي مع ذلك الرجل ذي اللحية الخفيفة. ما شعرت به آنذاك ليس شيئًا يُذكر مقارنةً بالبؤس الذي يقتلني الآن، فهذا ما يستحق عن جدارة هجران الحياة. لقد انهار كل شيء: عملي الأساسي في خطر، على كف عفريت، كما يقولون. كل مشروعاتي في الترجمة متوقفة. لا أقدر على السير ولا الخروج إلا للذهاب إلى الطبيب. لا يدوم تأثير المسكنات إلا ست ساعات فقط. بعد ذلك يعود الألم، لكن أتعلم؟ لقد اعتدته. لم يعد هذا الألم يؤذيني. ما يمزقني من الداخل هو ألم الأمل، ذلك الكيان الخائن والقاسي الذي يستلذ دائمًا بإلقاء من يتشبثون به في جحيم الغدر. ارتكبتُ خطيئة حين تشبثت به لفترة. يبدو أن كل شيء سينتهي قريبًا. لا أعرف ما إذا كنت سأخرج من هذه الحفرة أم لا. أظنني لن أخرج. سلام!

* * *

لا أحد في البيت الآن. تركوني لظروف قهرية. ألقيت عليهم حملًا ثقيلًا بحالتي هذه. يُفترض أن أرعاهم، لا أن يرعوني. أنا بائس. فأر أنا، لست وحشًا. مُحطَّم أنا، لست صلبًا. السكين الآن إلى جواري. جلبته بطلوع الروح. لكنني لم أتخذ القرار بعد. هل سأرسل هذه الرسالة إليك؟ أم سأكتبها علنًا على حسابي مع كل مبرراتي كرسالة وداع للجميع؟ ما فائدة رسائلي السابقة إليك؟ ما فائدة الترجمة؟ ما فائدة المسارات؟ ما فائدة أي شيء أصلًا؟

* * *

أهلًا. مر أسبوع على رسالة السكين. تعرف حتمًا أنني لم أفعلها. ليس لأنني جبان، وإنما لأنني شجاع. لقد تلقيت رسالة من زميلة. لم نلتقِ قَطُّ. إنها سيدة طيبة. تترجم عن الإيطالية. اسمها أماني. سألت عني وعن أحوالي وشجعتني. فكرت فيها. العالم لا يزال جميلًا. ليست هي وحدها من سأل عني مؤخرًا. فعلها أشخاص كثيرون. كل هؤلاء القوم لم أكن سأعرفهم لو لم أترجم. جمعنا شيئان: ترجماتي وحبي للمزاح. هل سأخونهم لو فعلتها؟ سأخون نفسي أولًا.

هذا صحيح. أنا لم أفشل. لا في الترجمة، ولا كربِّ أسرة، ولا في احتفاظي بشخصيتي. لم تتلوث هذه الشخصية. حسنًا، ربما تلوثت قليلًا. قليلًا فحسب، لكن جوهري لا يزال كما هو. أنا في اختبار صعب. تُجهزني هذه الأزمة لشيء ما، شيء أكبر. هذا ما سأقنع به نفسي. سأقاوم. لن أستسلم وسأنهض، حتى إن اضطررت إلى الخضوع لجراحة ثانية كما أخبرني الطبيب. اعذرني لأنني لم أودعك في المرة السابقة. لم أكن في أفضل حال. سأكتب لك مرة أخرى. لا أدري متى. في الحقيقة، سئمت من مخاطبة نفسي. أيًّا كان.. سلام!

* *

مر وقت طويل. طويل جدًّا. يبدو أن حاجتي إلى مراسلتك تتضاءل. هل هو نضج؟ إهمال؟ تعافٍ؟ شفاء؟ لا مبالاة؟ لا أدري. ربما الأمر وما فيه أنني صرت قريبًا من الرجل الذي ستكونه؛ الذي سأكونه. ربما صرنا واحدًا، أو أوشكنا على هذا. كانت تجربة صعبة، أقصد الجراحة الأولى والشهور الثلاثة التي أعقبتها، والجراحة الثانية والشهور الثلاثة الأخرى. لم يتداعَ العالم، أليس كذلك؟ نهضنا كالعنقاء. ومضينا في كل المسارات، وانفتحت مسارات أخرى جديدة. ترجمنا كتبًا كثيرة بعد ذلك، كتبًا في تيارات أدبية جديدة، كتبًا لم تُترجَم من قبل لأسماء كبيرة. هل تتخيل يا رجل! إرنستو ساباتو وإيرنان ريبيرا ليتيلير! هل تتخيل أننا صرنا نرفض عروضًا لضيق الوقت؟ هل تتخيل أننا رفضنا ترجمة كتاب لخوان رولفو لأننا لا نريد أن نُعيد ترجمة كُتب تُرجمت من قبل؟ هل نحن أحمقان؟ هل أنا أحمق حين أكشف كل هذا؟ هل نحن أحمقان حين نكشف الآن أن ناشرًا ما طلب منا أن نراجع ترجمة منشورة لمترجم يسبقنا بسنين كثيرة لأن كثيرين قد اشتكوا منها؟ هل نحن أحمقان لأننا رفضنا واعتبرنا هذا قلة احترام لهذا الزميل، مع أن الناشر قال: «سيبقى هذا سرًّا بيننا»؟ لا. لسنا أحمقين. أنا سعيد، لأن هذا إثبات أننا لم نتلوث إلا قليلًا فحسب. لم نتلوث بالكامل. هذا هو الإنجاز الحقيقي. لا تزال مساراتنا ممتدة وستستمر. لدينا المزيد، مع أننا أصلًا في بداية الطريق. أنظر الآن إلى صورتنا، ونحن نحمل درع تلك الجائزة. المركز الثاني ليس سيئًا،

ومن أول مشاركة يا حبيبي! حسنًا، صحيح أن الدرع قد انكسرت دُعامتها بعد أن استلمنا الجائزة، لكن أنا سعيد فعلًا. لقد نضجنا. مزحنا بخصوص ما حدث مع من حولنا وأكملنا يومنا. لم نسب العالم والزمن وأي شيء. أتعلم لماذا أنظر إليها؟ أنت تعلم بالفعل، لأننا في العام التالي فزنا في فئة أكبر، لا فرع الشباب، وإنما جائزة «جابر عصفور» بجلالة قدرها. تسلمت درعها ولم تنكسر هذه المرة! هل تعرف؟ يبدو أننا كنا في حاجة إلى التمرغ في الحضيض للوصول إلى السعادة، حتى إن كانت سعادة مؤقتة. فهكذا هي الحياة: لا تصل إلى السعادة إلا عبر التمرغ في وحل الحضيض. لن ألقي السلام هذه المرة. نحن فعلًا قد صرنا واحدًا، لكن ذلك الشاب الآخر، الذي يسبقنا بسنوات في الزمن، لا يعرف هذا بعد. لا يزال يكتب رسائله. لا يزال غاضبًا، لكن لا بأس. ستتحسن حاله. سيتعافى وحده. لديَّ طلب لك، لي، لنا. اكتب له رسالة من حاضرنا هذا. لربما حدثت معجزة ووصلته بصورة ما. لربما بثت في قلبه الطمأنينة. لو لم تحدث المعجزة. انشر هذه الرسالة بأي صورة. في كتاب مثلًا؟ ربما ستصل إلى من هم مثله في زمنك، لا إلى من هم في نهر الماضي.

الرقيب الذي بيننا

كُلما قِيلت كلمة «**رقيب**» أو «**رقابة**» أمامي وأنا طفل، اعتدت أن أتخيل رجلًا أصلع ذا شارب كث، يرتدي بدلة سوداء ونظارة ذات إطار سميك وعدستين مربعتين مقعرتين. يجلس هذا الرجل داخل غرفة جدرانها مبطنة بالخشب في نصفها السفلي ويُدخن السجائر بشراهة. يشرب القهوة بتأنٍّ أمام مكتبه الفخم وخلفه جدار عُلقت عليه مقولة عن العدل أو العقاب. مع ذلك، فأغرب شيء هو أن عقلي لم ينتج هذه الصورة إلا وهي مصبوغة بالأبيض والأسود. لما كبرت، عرفت أنه ليس من الضروري أن يكون الرقيب كما تخيلته، لكنني تيقنت من أنه على الأرجح لا يعرف إلا هذين اللونين: الأبيض والأسود. بالنسبة إلى بقية الألوان الأخرى ودرجاتها فخلصتُ إلى أن مخه يعجز عن ترجمتها، على الأقل ظاهريًّا.

فكرت في أن أستهل كلامي بالحديث عن الرقابة في السينما والتلفزيون، لكنني تراجعت. إنها مُقدمة مستهلكة. لن أفعل هذا، فأي مُشاهد عادي يُمكنه تمييز هذا النوع من الرقابة، ومعرفة مكمن القطع هنا أو هناك. أما الترجمة، فهذا شأن آخر. لم يرتبط احتكاكي الأول مع مقص الرقيب بالترجمة الأدبية، بل الصحفية. أتذكر هذه الواقعة بكل تفاصيلها من دون أي حاجة إلى عصوف ذهنية وعمليات جراحية يرتعش فيها مشرط الذاكرة. جرت في منتصف أكتوبر ٢٠٠٩ حين حسم المنتخب الأرجنتيني تأهله إلى مونديال جنوب أفريقيا ٢٠١٠ بفوز صعب على أوروجواي بهدف نظيف. لم أكن في مونتفيديو، حيث لُعبت

المباراة، بل في مقر عملي في الزمالك، وظهر أمامي ذلك الخبر. إنها تصريحات لدييجو أرماندو مارادونا، مدرب «**راقصو التانجو**» حينذاك. هاجم الصحفيين. قال لهم تحديدًا: «لديَّ ذاكرتي، إلى من لم يكونوا يؤمنون، إلى من لم يؤمنوا أصلًا، سأقول لهم ولتعذرني السيدات: فلتمصوا قضيبي، ولتستمروا في مصه.. حضراتكم، يا من تعاملتم معي بالطريقة التي تعاملتم بها، فلتستمروا في مصه». هذه قنبلة صحفية فعلًا. نحن في ٢٠٠٩. لا وجود لصحف إعلام إسبانية ولا أرجنتينية لها نسخة إنجليزية إلكترونية بعد. لا وجود لمترجمين صحفيين عرب كثيرين عن الإسبانية. علينا أن نترجم هذه التصريحات كما هي، وستُنشر لاحقًا في كل مكان. سيكون لنا السبق. هكذا فكرت، لكن رئيس الوردية بتر ترجمتي، مع أنه بالمناسبة ليس أصلع ولا يدخن ولا يرتدي نظارة مربعة مقعرة ذات إطار سميك، ولا يدخن ولا يشرب القهوة، ولا يجلس أمام جدار عُلقت عليه مقولة عن العدل أو العقاب. لقد قرر حذفها بالكامل والاكتفاء بذكر تصريحات أخرى تخلو من أي كلام «جارح»، والاكتفاء بقول إن مارادونا قد أساء للصحفيين. فكرت في أنه بتر سباب مارادونا وقضيبه بساطور الرقيب، لا مقصه. فعلها لأننا لا نريد «**الدخول في مشاكل يا فولي**». حاولت التحدث وأن أقول بخبرتي الصحفية الضئيلة التي لم تتخطَّ عامًا حينذاك، إن هذا تصرف خاطئ، فلا بُد أن مارادونا ستُوقع عليه عقوبة شديدة وأن أشياء أخرى ستحدث، وأن كلها ستبدو غير منطقية إن بترنا السبب الأصلي. مع ذلك، قال لي رئيس الوردية: «ومن قال إننا بترناه! قلنا إنه أساء إليهم». صمتُّ، كما صمتت الدكتورة أماني، حين لم تتناقش مع المشرف على رسالتها بعد أن أعاد صياغة بعض الأجزاء من ترجمتها. مرت الأيام وبدأت التبعات: أوقف الاتحاد الدولي لكرة القدم «فيفا» مارادونا مدة شهرين عن ممارسة أي نشاط مرتبط بكرة القدم وفرض عليه غرامة قيمتها ١٦ ألف يورو. رفض مارادونا الاعتذار للصحفيين. راجت عبارة مارادونا الشهيرة في الأرجنتين. أُلفت حولها أغنية «روك». طُبعت على القمصان. صارت «ترند» قبل عصر «الترند». لم يُنقل من هذه الأخبار أي شيء إلى القارئ العربي سوى

خبر العقوبة التي لم يعرف أحد سببها الحقيقي إلا لمامًا. قالوا: «لأن مارادونا وجه سبابًا للصحفيين». يا سلام! حدث هذا التجهيل لأن شخصًا ما قرر قص قضيب مارادونا، أقصد بتر تلك العبارة التي ذكر فيها قضيبه بساطور الخوف، ومنذ ذلك الحين نشأ عداء حقيقي بيني وبين كل أشكال الرقابة.

لم أحتك مرة ثانية بالرقابة، إلا بعد مرور سنوات كثيرة. حدث هذا بأغرب صورة ممكنة. عليَّ أن أعترف بأن الدار لم تعترض على أي شيء في الرواية، وأن الترجمة نُشرت كما هي من دون أي حذف. لكن الأمر وما فيه أنني فوجئت بعد مرور ثلاثة أو أربعة شهور على طرح العمل في المكتبات وشهر تقريبًا على وصول نُسخي من الخارج، بإشعار يُخطرني بتلقي رسالة من الناشر. ذهلت حين قرأتها. قال الرجل إن هيئة ما لا داعي لذكر اسمها تطلب تعديل و/ أو حذف فقرات وكلمات معينة. الدار ليست مصرية. الرقابة في هذا البلد لاحقة لنشر العمل. جلست لأقرأ المطلوب حذفه. حسنًا، يطلبون حذف أو تعديل وصف جنسي لإحدى الشخصيات. تساءلت: لماذا يجب أن أبتر نهدي المرأة وفخذيها؟ ما الذي فعلته هذه المفاتن؟ وجودها مكون رئيسي في فهم شخصية البطل وهوسه بها وكيفية تطوره قبل حلول النهاية المفجعة. ما الذي يطلبون حذفه أيضًا؟ هامش؟ يطلبون حذف هذا الهامش الذي أوضح فيه أن الكلمة الغريبة التي تظهر في النص اسم مشروب كحولي كولومبي! فعلًا؟ حسنًا، لا بُد إذن أنهم قد طلبوا حذف آخر خمس صفحات في الرواية. ستكون كارثة. لن يصبح هناك رواية من دونها أصلًا. ماذا؟ لم يطلبوا حذف آخر خمس صفحات؟ ما هي المعايير التي يضعونها بحق طائر الحوصل العجيب! آخر خمس صفحات في الرواية أقسى مشهد ترجمته في حياتي. إنه اغتصاب جثة! يريدون حذف هامش عن اسم مخدر وأفخاذ ونهود ويتركون اغتصاب جثة! في تلك اللحظة، علمت أن الرقيب الذي بيننا لم يقرأ الرواية أصلًا، بل «فرَّها»، كما نقول بالعامية المصرية، واختار أي أشياء وقعت عليها عيناه لحذفها. حاولت أن أهدأ وأرتب أفكاري. هذا هو الرد الذي أرسلته إلى الناشر:

السيد...

تحية طيبة وبعد

في الحقيقة، أقدر كثيرًا المهنية التي تعاملت بها الدار أثناء عملنا على هذا الكتاب، وأقدر الأموال التي استثمرتها في شراء حقوقه ودفع مستحقات الترجمة والطباعة، لكن لا يُمكنني حذف أو تعديل أي شيء. وجود اسمي على أي ترجمة عقد شفهي بيني وبين القراء بأنها ملتزمة بأعلى معايير الأمانة والمهنية، خاصة بعد مرور هذه السنين. مرة ثانية، لا يُمكنني حذف أي شيء، لكن إن أرادت الدار، فيُمكنها أن تُكلف محررها بإدراج التغييرات المطلوبة، ونشر الكتاب مرة ثانية، لكن مع حذف اسمي من على الترجمة. هذا هو الحذف الوحيد الذي قد أسمح به.

تحياتي وتقديري وفي انتظار ردك

حتى الآن، لم يصلني الرد من السيد... الذي أقدره كثيرًا. لقد راسلني بعد ذلك بعام ونصف لاقتراح أن نعمل معًا مرة أخرى، واعتذرت. لم نأتِ مجددًا على ذكر هذا الموضوع. لا أعرف ما حدث فعلًا حتى هذه اللحظة. هل توصلوا إلى اتفاق ما مع تلك الهيئة الرقابية وبقي العمل كما هو؟ هل سُحبت الرواية من المكتبات هناك واكتفوا ببيعها في دول أخرى؟ هل حذفوا تلك الأشياء وأبقوا اسمي على الترجمة؟ لا أعرف حقًّا. كل ما يهمني أنني لديَّ الآن في مكتبتي العزيزة نسخ من الطبعة التي لم يُحذف منها شيء لوضعها في عينَي أي أحد قد يتهمني بخيانة النص، وبالمثل أنني أحكي الآن هذه القصة لأُبرئ ذمتي.

تحدثت مع بعض الأصدقاء منذ عدة أيام بخصوص النقاط التي أنوي مناقشتها في هذا الفصل. نصحوني بألا أحكي هذه القصة، لأنها قد تضرني. لم أنصت إليهم بالطبع، مع أنني في الواقع أخشى أن تضرني. أعرف أن الحقيقة مؤذية، لكنني متيقن من أن أذاها مفيد. أعلم أيضًا أن الحقيقة لا بُد أن تطفو في النهاية. قالها ثربانتس قبلي: «قد تتصاغر الحقيقة، لكنها لا تنكسر وستطفو دائمًا

فوق سطح الكذب، كما يطفو الزيت فوق الماء». في الحقيقة أخبرني زملاء يتعاملون مع دور مختلفة بأشياء كثيرة. كُلها أمور تُقال بصوت خفيض داخل الكواليس. أظن أنه قد آن الوقت ليظهر بعضٌ منها، تحت الأضواء، على خشبة المسرح، لكن اطمئنوا، لن أقص ما طلبتم أن يبقى بيننا سرًّا. «Off the record» يا أحباب كما اتفقنا! سأحكي واقعة أخرى تخصني، لنجعل الضرر مزدوجًا من أجل عيون الحقيقة والزيت والماء وقواعد الفيزياء! أم ربما هي الكيمياء؟ لا أدري. أنا بليد في العلوم، لكنني ماهر في الحكي، أو هكذا يقولون. نتحدث الآن عن كتاب من القطع الكبير. ترجمة تقطع النفس! أرادوا أن يقطعوا منها شيئًا ورفضت. العمل ضخم. ١٣٠ ألف كلمة بالإسبانية. هل تتخيلون معنى هذا؟ أرسلت الترجمة قبل الموعد المتفق عليه، كما أفعل دائمًا، وبعد عدة أشهر تسلمت المستحقات. مر شهران آخران ورُدت الترجمة إليَّ بعد التدقيق. فوجئت بمطالب للحذف في موضعين. تنهدت، ثم سببت ولعنت. ألم أكتب سبابي هنا خوفًا من الرقابة؟ المهم أنني في النهاية، هدأت. اتصلت بمدير النشر. تناقشنا. قلت: «لن أحذف شيئًا». أسهبت في الحديث حول أمانة المترجم، إلى آخره. تحدث هو عن مخاوف المنع في الدولة الفلانية. عن الاستثمار الذي يضعه الناشر في الكتاب وكل هذه الأمور. أنا في ورطة، تسلمت بالفعل مستحقاتي والعمل ضخم وقطع أنفاسي. تصارع داخلي شخصان. قال الأول: «أنت بطل! افعلها! قل له: خذ نقودك ولا تنشر ترجمتي»، أما الثاني فيقول: «احذف وخلاص. هو في حد هيدور ورانا؟». قالها الثاني بصوت خبيث. همس في أذني بأنني اشتغلت شهورًا طويلة على هذا الكتاب، ولهذا فلا ضرر من الحذف في موضعين، وأنه لا داعي لهذه الحنبلة الترجمية. مع ذلك، لم أنصت إلى هذا ولا ذاك. قررت اللجوء إلى حل وسط، مع أنني لست راضيًا عنه حتى الآن. قلت: «سأستبدل اللفظين. سأستخدم لفظين آخرين أقل دقة، لكنهما لن يثيرا خوفًا رقابيًّا». فكرت: «أفضِّل أن يقولوا عني مترجمًا ضعيفًا لم يجد اختيار اللفظ الأنسب، على أن أحذف ويعدونني خائنًا». تعهدت ألا

أفعلها مرة ثانية، لأنني ضد هذا من بابه، لكن الظروف في تلك المرة حكمتني. أين الموضع الأول؟ ها هو ذا. يقول الراوي إن فُلانًا قد «بصق في وجه الرب». لنجعلها إذن «بصق في وجه معبوده». المعبود والرب واحد تقريبًا، لكن لفظ المعبود ليس فيه صفة الربوبية التي تثير قلق الناشر والرقيب، ذلك الكيان الذي صرت أعرف أنه بيننا دائمًا، وأنه لا وجود لشكل نمطي ولا توصيف دائم له. أين الموضع الثاني؟ تعال لي يا غالي! هأنتذا! الاعتراض على أن فلانًا قد «تحسس بشرتها». حسنًا، لنجعلها «لامس بشرتها». صحيح أن «الملامسة» ليست مثل «التحسس»، لكن المعنى قريب. هل أنا مقتنع بصحة ما فعلته ترجميًّا؟ لا، وألف لا. هذا إقرار مني بذلك، لكن هذه هي الظروف، ذلك الكيان الملعون الذي قد تقدر أحيانًا على إخضاعه ويتمكن هو في مرات أخرى من إخضاعك في نزاع أبدي لا ينتهي بين الفرد والكون. ما يطمئنني الآن أنني على الأقل قد تحليت بجرأة الاعتراف. اعترف بعض من الناشرين والمترجمين الذين يمارسون الرقابة بصورة متفاوتة بأمور أخرى. طلبوا بالمناسبة ألا أذكر أسماءهم. قال بعضهم إنهم لا يريدون أن يحذفوا شيئًا، لكن المرء لا يأمن ظهور قارئ يتهمهم بزعزعة قيم المجتمع ولا رقيب يمنع توزيع كتابك في الدولة الفلانية أو العلانية. قال البعض الآخر إنهم يرون ضرورة في الحذف وأن لهم «دورًا أخلاقيًّا»، هكذا بين قوسين، في حماية المجتمع. قال البعض إنهم يفعلونها من دون اللجوء إلى وكيل المؤلف أو المؤلف نفسه لأخذ تصريحه. قال آخرون إنهم لا يحذفون إلا بإذن من المؤلف أو وكيله، بعد إخطارهما بخطر منع الكتاب هنا أو هناك بسبب وجود هذه الكلمة، أو هذه العبارة، بل وهذا المشهد! أيًّا كانت المبررات، أرى الرقابة والحذف إثمًا، فإن حذفنا وعدلنا وراقبنا، فكيف سنتعرف إلى الآخر أصلًا؟ هل مجتمعاتنا هشة إلى درجة أنها قد تهتز بسبب ظهور قضبان منتصبة ونهود نافرة وأفخاذ رجراجة وألفاظ نابية في النصوص الأدبية؟

بينما أفكر في كل هذه الأشياء، تذكرت أن لديَّ صديقة عملت فترة في الرقابة

على المصنفات الفنية. إنها أيضًا مترجمة وشاعرة وتدرِّس في الجامعة. أسماء جمال عبد الناصر. يا له من اسم وطني! لكنها ليست موجودة الآن في أرض الوطن، وإنما في ميديين، كولومبيا، حيث الجبال، والبن، ومهرجان الزهور، وقبر بابلو إسكوبار. لحسن الحظ أنها ستصل قريبًا إلى مصر في إجازة سريعة بالتزامن مع معرض القاهرة للكتاب. سأحدد معها موعدًا لنلتقي ونتحدث عن تجربتها. بعد محاولات كثيرة لضبط الميعاد الأنسب، التقينا أخيرًا في أحد مقاهي الزمالك. بدأت حديثها، بعد التحيات والسلامات التقليدية وتبادل الأخبار والنمائم الضرورية حول هذا المترجم أو هذا الناشر، بقول إنها تعتقد أن الرقابة مزروعة في لاوعي المجتمع، إلى درجة أنها قد عثرت عليها في قاعة التدريس مع طلابها السابقين. الآية هنا كانت مقلوبة: يؤيد أغلب المدرسين الجامعيين - أو على الأقل الذين عرفتهم - الدور الرقابي على الترجمات، لكن أسماء ليست كذلك. إنها حرة، متمردة، ثائرة، وقبل كل هذا مترجمة جيدة، لهذا فقد انبثقت صدمتها في قاعة الدراسة من أنها وجدت طلابها يفرضون رقابة ذاتية على ترجماتهم في شؤون شديدة التفاهة. حكت أسماء بعينين ذاهلتين يعلوهما حاجبان مرفوعان إلى درجة حسبتُ معها أنهما قد يطيران ويتخطيان جبهتها ليحلقا فوقنا في المقهى، أنها ذات مرة طلبت من تلاميذها ترجمة نص عن أليخاندرا بيثارنيك وُصفت فيه بكلمة «Leona» أي «لبؤة»، وفُوجئت بأن أغلب الطلاب لم يستخدموا هذه الكلمة، وإنما لجأوا إلى توصيفات أخرى منها ما قد يدل على الشجاعة، أو اسم حيوانة أخرى هو «نمرة». تشير أسماء إلى أنهم فعلوا هذا برقابة ذاتية شديدة الحرص بسبب معنى كلمة «لبوة» - هكذا من دون همزة فوق الواو - بالعامية المصرية. لما انتهت من الحكي، فكرتُ في أن هذه القصة لا ترتبط بدوافع رقابية، وإنما باختيار الكلمات وفقًا للفوارق بين اللهجات والعاميات. مع ذلك، حين أمعنت النظر إلى العوامل والأسباب، خلصت إلى أن تتبع المسارات الذهنية الأفعوانية لكل واحد من هؤلاء التلاميذ الذين لم يختاروا كلمة «لبؤة»، سيقودنا في النهاية إلى فكرة تتعلق بالمنظومة الأخلاقية، أو بالأصح بتصور ما عنها، وهو الشيء

الذي يتأبط دائمًا ذراع الرقابة. بعد رشفتين من ثالث وأسوأ فنجان قهوة شربته في ذلك اليوم، وعودة حاجبَي أسماء من تحليقهما الخيالي البعيد، صمتتْ بضع ثوانٍ. شعرتُ بأن دهرًا قد مر ووجدت نفسي أسرح في خيال بعيد يصارع فيه مارادونا لبؤة في إحدى الغابات، من أجل الفوز برأس بيثارنيك المطهو في الفرن، وهو يرتدي لباسًا تحتيًّا من الصلب المطلي بالذهب كي يحمي نفسه من سواطير ومقصات رؤساء الورديات، فيما يتابع نزاعهما مجموعة صحفيين خائفين كُممت أفواههم، ومترجمين بُترت أصابعهم. أخرجتني أسماء من خيالاتي حين بدأت ترد على السؤال الثاني الذي كنت قد طرحته عليها في بداية حديثنا: «بناءً على تجربتك في العمل داخل الرقابة، كيف تُفكر عقلية الرقيب؟». قالت بصوتها الرفيع المعتاد، الذي اصطبغ بإحساس لا أعرف ما إذا كان كُرهًا لتلك الأيام أم نفورًا منها، لكن يقيني الوحيد أنه ليس حنينًا، إن ثمة نوعين من الرقباء: «الأول منفتح على الثقافات الأخرى بشكل أكبر، ولا يرى مشكلة في وجود صور أخرى من الحياة وأنماطها في أي عمل، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن العمل سيُجاز بناءً على قناعاته الشخصية، إذ إن القرار هنا ليس قرارًا فرديًّا سيتحمل بمفرده تبعاته. في أحيان كثيرة سيقبل بأن تُبتر لقطات ومشاهد رضوخًا لقواعد وتابوهات المهنة فيما يخص السياسة والدين والجنس، وما قد يُثير مشاعر شريحة لا يُستهان بها في المجتمع، سواء كان هذا المشاهد فردًا عاديًّا أم صحفيًّا أم ناقدًا، أما النوع الثاني فهو شخص يؤمن فعلًا بأن المبتور يجب أن يُبتر لأن عرضه كاملًا سيضر المجتمع، وهذا يعني أن قناعاته تتوافق مع عمله، وتاريخ الرقابة في مصر والعالم كله مليء بالمواقف والقضايا والسجال في هذا الصدد بين المبدعين ورموز أكثر أو أقل انفتاحًا ممن يوكل إليهم الإجازة والمنع، وبين الجمهور بشرائحه على مر العصور». على الفور، تذكرت أن الشيء نفسه موجود في قطاع النشر، وأنني قبل كتابة لقائي مع أسماء ذكرت هذين النوعين تحديدًا من الناشرين في موضع سابق في هذا الفصل. لم أرِد أن أثقل كاهلها بأسئلة أكثر، فقد بدت فعلًا مرهقة. لهذا أغلقت تسجيلي لإجاباتها على هاتفي المحمول وأدرت دفة الحوار مرة

أخرى نحو النمائم عن الناشرين والمترجمين وخلافه. أنهينا اللقاء بأن أهديت إليها آخر ترجماتي، وأهدت إليَّ هي كيسًا من البن الكولومبي الممتاز جاءت به من أراضي جابو.

بعد انتهاء لقائي مع أسماء، قررت أن أتواصل مع شخص أكن له معزة مهنية وإنسانية كبيرة، على الرغم من أننا لم يجمعنا إلا لقاءان خاطفان في معرض القاهرة. أتذكر أنه عاملني فيهما بدماثة مُذهلة، من دون أي ذرة تكبر، مع أنني كنت حينذاك مجرد مترجم شاب يحبو في أروقة عالم النشر. أتحدث طبعًا عن المترجم القدير سمير جريس، الذي يعرف كثيرون أنه اكتشف بعد نشر ترجمته لكتاب «**فهرس بعض الخسارات**» أنها تعرضت للرقابة وحُذف ما يقرب من ستمائة كلمة من دون علمه، بحجة «الصراحة» الجنسية في بعض الفقرات. لقد تحدث عن الأمر علانية على الشبكات الاجتماعية والصحف وفعلها بكل جرأة ممكنة. لهذا فربما هذا الفصل كله محاولة لتعلم الجرأة منه. أعلم أنه رجل مشغول، ومع ذلك شعرت أنه لن يرفض طلبي حين تواصلت معه وشرحت له فكرة كتابي ككل، وهذا الفصل تحديدًا، وأنني أريد أن أوجه إليه بضعة أسئلة لإثراء محتواه. لم يخِب ظني، إذ رحب كثيرًا. حاولت أن أكون محددًا إلى أقصى حد. في الواقع، لربما أردت أن ألتقيه كما حدث مع أسماء، لكن لأنه في ألمانيا وأنا في مصر، اكتفيت بالتواصل معه على بريده الإلكتروني. سألته: «كيف نرد على من يعملون في القطاع الثقافي ومع ذلك يرون ضرورة في فرض رقابة على الترجمات؟». قال في إجابته: «أقول إن الترجمة تعرُّف إلى الآخر المختلف عني فكرًا وثقافة وربما عقيدة ورؤى. أنا أترجم كي أتعرف إلى أوجه الاختلاف أو إلى المشتركات الإنسانية. إن قررت فرض رقابتي عليه وحذف ما لا يتوافق مع عقيدتي، فلِمَ الترجمة إذن؟». سألته بعد ذلك: «كيف نردُّ على القراء الذين يرون أن حذف ما لا يتوافق مع ما يسمونه بقيم مجتمعنا ضرورة لا بُد منها»، فقال: «إجابتي لن تختلف عن الإجابة السابقة. افتراض أن القيم واحدة في العالم كله، افتراض طفولي وغير واقعي، وهذه مهمة الترجمة: تقديم المجتمعات الأخرى

كما هي، لا كما نتمناها نحن. الترجمة عمل للبالغين الذين يقيمون حوارًا مع ما يقرأون. إذا انتفى الحوار، فلا معنى للترجمة».

أنهيت تفريغ إجابات الأستاذ سمير جريس وأنا أشرب فنجانًا من القهوة، من ذلك البن الكولومبي. جودته ممتازة فعلًا. يا للأفكار التي تتواثب داخل رأسي الآن! أشعر أن مخي صار أرنبة حبلى بعد تزاوج خلاياه مع هذا الكافيين القادم من ميديين، فأنجب كل هذه الفوضى الفكرية! أحتاج إلى ترتيبها جيدًا لأنني لم أخطط وأنا أشرع في كتابة هذا الفصل لكل هذا. لم أفكر في أنني سأبحث أيضًا في الرقابة على الترجمة إلى الإسبانية! هل كانت موجودة؟ ألا تزال مستمرة، حتى ولو بشكل مستتر؟ سأجري بحثًا بسيطًا عن المسألة في أرشيف وكالة الأنباء الإسبانية (إفي). وكالتي، نظيفة، جميلة، متطورة، منتجة! أطالع الآن خبرًا عنوانه «دراسة: **أغلب الأعمال المترجمة عن الإنجليزية في حقبة فرانكو لا تزال تعاني مواضعَ حذف رقابية**». الخبر منشور في السابع من أبريل ٢٠١٧. أشرع في قراءة التفاصيل. كشف مشروع الترجمة والرقابة «**TRACE**» الذي تُشرف عليه جامعة ليون الإسبانية أن الجانب الأكبر من الإنتاج الأدبي الذي تُرجم عن الإنجليزية إبان الحقبة الفرانكوية لا يزال يجري تداوله اليوم بنفس مواضع الحذف التي فرضها رقباء الدكتاتور السابق. يستهدف المشروع استقصاء تأثير الرقابة الكمي والنوعي في ترجمة النصوص السردية والشعرية والمسرحية والسمعية البصرية المختلفة، ولهذا يُحلل آلاف الملفات التي تعود إلى الحقبة بين عامَي ١٩٣٩ و١٩٨٥، وهو آخر أعوام عمل الرقابة الإسبانية. الشائق جدًّا في هذه المسألة أن الفريق البحثي الذي يُطور المشروع ليس مكونًا من خبراء في الترجمة فحسب، وإنما أيضًا في فقه اللغة والحواسيب والإنسانيات الرقمية والتاريخ المعاصر. تقول كبيرة الباحثين في المشروع، الأستاذة كامينو جوتييريث، إن تفسير استمرار تداول هذه الترجمات المحظورة في السوق يرتبط بـ«جانب اقتصادي» لأن إعادة نشر النسخ القديمة أرخص من الإنفاق على ترجمات جديدة، لكنها أوضحت أن ثمة استثناءات تتعلق

بالمؤلفين المعروفين. اعتمد الفريق في جانب كبير من بحثه على الأرشيف الذي سجل طريقة العمل الرقابي في تلك الفترة، وبالأخص الأرشيف العام للإدارة الرقابية في آلكالا دي إيناريس (مدريد)، حيث يُحفظ الجانب الأكبر من الملفات. يتضمن خبر وكالة (إفي) تصريحات لباحثة أخرى مشاركة في البحث وهي كريستينا جوميث التي تقول إن الحذف لا يشمل «**أجزاء مهمة**» في الروايات، وإن تدخلات الرقباء ارتبطت بأربعة قطاعات كبرى «**الأخلاقيات الجنسية، والسياسة، والدين، والتعبيرات والكلمات النابية**». أكثر ما أثار انتباهي في الخبر هو الفقرة التالية: «أحد الاستنتاجات العامة التي يبدو أن كل أعضاء المجموعة قد اتفقوا عليها هو أن المترجمين فرضوا عادة رقابة ذاتية على أنفسهم أكثر من تلك التي قد يتطلبها الرقباء أنفسهم، بمعنى أن العمل المترجم كان يصل إلى الرقيب وهو يتضمن التغييرات المطلوبة كي يُجاز». وضعت يدَي الاثنتين على رأسي حين قرأت هذه الفقرة، وسقط فكي السفلي حتى كاد يصطدم بأرضية غرفتي. شعرت مرة ثانية بأنني داخل دوامة لا تتوقف، لا فقط في الحيز الزماني، بل والجغرافي. تذكرت قضيب مارادونا المبتور، والناشر الذي أراد أن يحذف فعلَي «**البصق في وجه الرب**» و«**التحسس**»، وإقدامي على استبدال اللفظين على مضض بعد نقاشات طويلة لتفادي الحذف، على الرغم من عدم اقتناعي بذلك. رأيت فرانكو بصلعته وشاربه الرفيع وهو يجلس داخل غرفة جدرانها مبطنة بالخشب في نصفها السفلي، فيما يُدخن السجائر بشراهة. كان يشرب القهوة بتأنٍّ أمام مكتبه الفخم وخلفه جدار عُلقت عليه مقولة عن العدل أو العقاب ورِفعة إسبانيا. مع ذلك، رفعت يدَي من فوق رأسي ونفضت هذه الصورة منه بهزه يمينًا ويسارًا. نظرت إلى فنجان القهوة الخاوي، وقررت أن أشرب واحدًا آخر، على الرغم من عدم مرور نصف ساعة أصلًا على إنهاء الفنجان الأول. اعذرني يا قلبي، قد تتحول قريبًا إلى طبلة بسبب إهمالي، لكنني سأفعل أي شيء من أجل عيون الكتابة والترجمة. شربت الفنجان الجديد وانتظرت التركيز الذهني الخارق، لكنه لم يأتِ. أنا واثق من

أن هذا البن ليس مغشوشًا، فهل العيب في المياه؟ أم أن الأمر وما فيه أن رقيبًا خفيًّا قد عد تزاوج الكافيين مع خلايا مخي مشهدًا إباحيًّا وقرر حذفه، فتوقف هكذا تناسل الأفكار داخلي؟ بدأت دقات قلبي تتسارع. شعرت بأن قلبي نفسه يمارس تمارين قفز هوائية مجنونة داخل صدري. وجدت عينَي ترمشان بسرعة وراودني إحساس بأن كمية هائلة من الدماء بدأت تُضخ إلى رأسي. حاولت أن أهدأ بتنظيم أنفاسي وشغل نفسي بأي مهمة حمقاء. نظرت إلى مكتبتي، وبدأت أطالع عناوين ترجماتي. يتخطى ما ترجمته من أدب أمريكا اللاتينية ما أنتجته من ترجمات الأدب الإسباني. هذا جيد. تسير خطتي على ما يرام. بدأت دقات قلبي تهدأ ومعها ضخ الدم إلى رأسي المسكين. فجأة استقرت نظرتي على إحدى ترجماتي. تظهر زهرة شبه ذابلة على غلاف الكتاب في قطاعه الأيمن وإلى يسارها عنوانه المكون من ثلاث كلمات. وُلدت الفكرة فجأة داخل رأسي. إنها فكرة حلوة. مؤلف هذا الكتاب.. يا له من رجل! إنه روائي وسيناريست ومخرج. حقق إنجازات عديدة في مجال الكتابة ومنها مثلًا ترشحه لجائزة «الأوسكار» في فئة أفضل سيناريو أصلي عام ٢٠٠١ عن فيلم «**بابل**»، والتتويج بجائزة «**ألفاجوارا**» الإسبانية للرواية. إنه الرجل الذي فقد حاسة الشم وهو في الثالثة عشرة من عمره بعد شجار شوارع عنيف، وعلى الرغم من هذا ألف رواية عنوانها «**رائحة حلوة للموت**». إنها ذات الرواية التي تظهر على غلافها تلك الزهرة شبه الذابلة. أتحدث بالطبع عن الكاتب المكسيكي جييرمو أرِّياجا! سأتواصل معه وأوجه إليه سؤالين مُحددين: الأول عن تاريخ الرقابة والمنع في المكسيك، والثاني عن كيف سيتصرف لو جاءه طلب من ناشر في الصين أو العالم العربي مثلًا لحذف كلمات أو فقرات أو أجزاء من ترجمة إحدى رواياته لأسباب دينية أو اجتماعية. أرسلت إليه الأسئلة، من دون أن أضع فارق التوقيت بين القاهرة ومكسيكو سيتي في الحسبان. جاءني الرد ليلًا وأنا أعاني الأرق حتمًا بعد كل هذا الكافيين. رحب بأسئلتي وبالفكرة وقال إنه يقود سيارته حاليًّا وسيُجيبني حين يصل. ظللت أنتظر ثلاثة أيام شربت

فيها كثيرًا من القهوة وأنا أراجع وأعدل وأحرر بعض الأجزاء في هذا الفصل. لم يأتِ الرد. قررت أن أشرع في كتابة فصل آخر إلى أن يأتيني رده. أعلم أنه رجل مشغول، لو أنه لا يرحب بالفكرة، لاعتذر. ليس في حاجة إلى أن يتركني معلقًا. كتبت فصلًا آخر بل وأجريت لقاءً مفعمًا بالحياة والمفاجآت من أجل فصل ثانٍ. بينما أستعد لكتابة رسالة أخرى لأرِّياجا كي أسأله متى أنتظر إجابته، جاءني رده المطول. كم تمنيت أن ألتقيه شخصيًّا! كم تمنيت أن يكون هذا حوارًا حيًّا يُتيح لي أن أسرده باستخدام ألاعيب متنوعة! لكن لا بأس. المهم أن رده جاء وافيًا وصريحًا. هذه هي الترجمة الكاملة لرسالته:

عزيزي محمد

هذا ردي:

أثناء نشأتي في مكسيكو سيتي، لم أعلم قَطُّ أن الحكومة المكسيكية قد فرضت رقابة على أي نص، على الأقل في عالم الأدب. في السينما مثلًا، مُنع فيلم يستند إلى رواية «**ظل الطاغية**» للعظيم مارتين لويس جوثمان بسبب الطريقة التي يُظهر بها الجيش الثوري. مع ذلك، دُرست الرواية في المدارس، لهذا بدا منع الفيلم سخيفًا. لم أعرف قَطُّ أن كُتبًا قد مُنعت في المكسيك، وأنا أتحدث هنا حصرًا عن الكتب الروائية. أجهل ما إذا كانت كتب صحفية قد لاقت هذا المصير. تحلت حكومة «**الحزب الثوري المؤسسي**»، التي حكمت البلاد بشكل متواصل طيلة ثمانين عامًا تقريبًا بالذكاء الكافي لكيلا تمنع أي نصوص. كان لديها طرق أخرى للتعامل مع المُثقفين المزعجين للنظام، لكن ليس عبر منع نصوصهم.

لم أعرف أيضًا بشأن أي ترجمات قد مُنعت. حاولت الكنيسة منع نصوص معينة، لكن بسبب الطابع العلماني الصلب للحكومة المكسيكية، لم تتعرض لأي رقابة، بل إن بعضًا من دور النشر استغلت دعاوى المنع هذه لبيع المزيد. مع ذلك، رفضت بعض

المنشآت بيع كتب معينة. حدث هذا مع صديقي إوسيبيو روبالكابا، حين قرر شخص مبتذل يُورد الكتب لسلسلة متاجر «سانبورنس» حظر كتاب «**خيط رفيع من الدماء**» ومنع بيعه. أُثيرت ضجة كبيرة، وباع إوسيبيو لاحقًا آلافًا مؤلفة من الكتب.

لقد قرأت في المكسيك إبان مراهقتي وشبابي ساد وميلر ونابوكوف من دون أي مشكلة. أعرف أنه في بعض الدول قد تغدو ترجمة بعض المشاهد المُعينة معقدة، مع أنها في بلاد المنبع قد لا تسبب أي مشكلة. نُشرت رواياتي كما كتبتها، من دون أي رقابة من أحد. أعلم أنها قد تُسبب انزعاجًا في ثقافات بعينها، ومع أنني أعتقد أن إحدى وظائف الأدب الأساسية هي الإزعاج والمواجهة والمناكفة والتمرد، فإنني أعلم أيضًا أن الناشرين والمترجمين، الذين يبذلون جهدًا ومالًا، يجدون أنفسهم أحيانًا بين المطرقة والسندان. سأقف دائمًا بجانب الناشرين لو شرحوا لي بالتفصيل الأسباب التي بسببها يجب حذف مشهد ما لأنه قد يعرضهم للخطر سواء اقتصاديًّا أو حياتيًّا، وسأقبل التغييرات التي سيقترحونها. أحترم كثيرًا فعل نشر الكتب وتوزيعها وبيعها. أعلم أن المخاطرة في بعض الدول لها تبعات مرتفعة، لهذا نعم سأقبل أن يستشيرني ناشرو أعمالي في حذف كلمات أو جمل معينة.

عناقي لك وأتمنى أن أكون قد ساعدتك.

جييرمو

لما فرغت من قراءة رسالة جييرمو، أعجبتني صراحته الشديدة. أبدى الرجل قناعته التامة بأن وظيفة الأدب الأساسية هي الإزعاج والمواجهة والمناكفة والتمرد، لكنه في الوقت نفسه قال إنه مستعد للإنصات إلى الناشرين وأن يستشيروه في أي موضع حذف ما دام مرتبطًا بخطر اقتصادي أو حياتي حقيقي. حين يؤمن المرء بدور الأدب ومهامه المتنوعة فهذه إنسانية، وحين ينظر إلى السلامة

الشخصية للأشخاص وتقدير استثمارهم، فهذه إنسانية أيضًا. جييرمو أرِّياجا ليس فحسب كاتبًا رائعًا، بل إنسان رائع أيضًا.

لم يتبدل رأيي في رفض الحذف والبتر لأنني أرى نصوصًا كثيرة - سواء مترجمة أو مكتوبة مباشرة بالعربية - تُنشر وفيها ما قد يعده البعض معارضًا لما يُسمى بـ«**قيم وثوابت المجتمع**»، من دون أن يتعرض أصحابها من ناشرين أو مؤلفين لأي خطر اقتصادي أو حياتي. مع ذلك، يجب أن أقر أنني أعلم أيضًا أن نصوصًا أخرى تسببت حين نُشرت في أذى أصحابها، مع أنها تحتوي على أشياء أقل وطأة. إذن، الرقابة نفسها ليس لها معايير ثابتة. كيف يُحدد الناشر الإطار الذي قد يضع الاستثمار/ الحياة في خطر؟ المسألة كلها ترتبط بالحظ، وبعوامل أخرى متغيرة. أفضِّل أن نستمر في التحلي بالجرأة، وألا نبتر شيئًا، وألا نتوقف عن إلقاء نرد الحظ مع كل ترجمة جديدة، وليحمِنا الله بعد ذلك من الرقيب الذي بيننا، الذي صرت أعلم أنه ليس شخصًا ولا مجموعة أشخاص، وإنما الخوف.

حين تذكرت ما حدث بعد أن أرسلت إلى صديقي طه محمد فصل «**ثقب الألفاظ الأسود**» ليقرأه، تأكدت من أن الرقيب ليس شخصًا ولا مجموعة أشخاص، بل الخوف نفسه، لقد نصحني تحديدًا بأن أحذف أي إشارة إلى الراحل صالح علماني، تخوفًا من أي مشاكل أنا في غنى عنها. في البداية لم أفهم ما قاله، فتحت الفصل وقرأته ثلاث مرات متتالية. أنا لم أوجه أي إساءة لعلماني. كل ما فعلته هو تبرير اختياري لترجمة مصطلحات معينة ترجمها هو بشكل مختلف في كتاب آخر للمؤلف نفسه. قدمت تفسيري لأنني فكرت في أن قارئًا ما قد يتساءل لماذا لم تتفق ترجمتي لهذه الكلمات مع ما استخدمه رجل يسبقني في الخبرة والسمعة بسنوات كثيرة، بل إنني قلت أصلًا في الفصل إنني لا أعلم الخلفيات التي دفعته لاختيار مصطلح «**المعسكر المنجمي**»، بل وقلت إنه قد يكون اختار مصطلحًا آخر، وغيره المحرر لاحقًا من دون استشارته. بمعنى آخر، سردت كل الاحتمالات الممكنة. رجعت مرة أخرى إلى طه وقلت له إنني لا أفهم سبب

تحفظه، وإنني سأُبقي ما كتبته على أي حال لأنني لم أفعل شيئًا سيئًا. لم يتفق معي بالطبع، لكنني الآن وأنا على وشك الانتهاء من هذا الفصل، تفهمت سبب مخاوفه. تفهمتها جيدًا، ومع ذلك سأُبقي على ما كتبته، لأنني لم آتِ هنا لأتحدث عن الرقابة في الترجمة، لأفرض على نفسي رقابة ذاتية في الكتابة تتعلق بالخوف واحتمال بعيد قد لا يحدث أصلًا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

رسالة إلى مترجم شاب

عزيزي المترجم الشاب

لم أرَ رسائلك السابقة إلا الآن. أنت تعلم السبب بالفعل: إنها رسائل بلا إشعارات. على أي حال، هأنذا ألبي رغبتك وأكتب لك ردي. لعل رسالتي هذه تصل إليك بشكلٍ ما عبر نهر الزمن. إن لم تحدث المعجزة، فربما تصل إلى من هم مثلك ويعيشون في زمني، مع أنني لا أدري ما إذا كانت ستنفعهم. على أي حال، لا أعدك ولا أعدهم بالطمأنينة، بل بالحقيقة فحسب.

قبل أي شيء، أود أن أحكي لك قصة. هل سمعت ذات مرة عن الـ«**لوتوفاجي**»؟ عرفت حكايتهم بالمصادفة. يسمونهم أيضًا «**آكلو اللوتس**». أتى هوميروس على ذكرهم في «**الأوديسة**». تقول الحكاية إنه فيما يبحر أوديسيوس ورجاله، لاحت لهم أرض غريبة، فقرر أن يرسل بعضًا منهم ليتفقدوها. وجدوا هناك جنسًا رقيقًا من البشر، لا يأكل إلا زهور اللوتس. عرض سكان هذه الجزيرة على رجال أوديسيوس أن يأكلوا معهم، فوافقوا، وبعد أن تناولوا هذه الزهور والثمار ثملوا إلى حد الخدر، ونسوا العودة إلى سفينتهم. قلق أوديسيوس لما تأخروا ونزل إلى هذا البر الثابت، وحين وجدهم في حالة من الخدر والسعادة والنسيان، قرر أن يسحبهم إلى السفينة بالقوة وربطهم فيها إلى أن زال عنهم تأثير اللوتس الذي أكلوه.

حين أفكر فيك أتذكر هذه الحكاية. أنت أوديسيوس، لأنك لا تسمح لنفسك أو لأي من نسخك بالنسيان - حتى إن تظاهرت بالعكس - مع أنك أصلًا لا تعرف أين هو وطنك الذي تريد العودة إليه. حين أتذكر كل مرة قيدت فيها نفسك إلى

صاري الحياة كي تمضي قدمًا، أشفق عليك. مع ذلك، أجد نفسي الآن عاجزًا عن نصحك بأن تنسى. لا أريدك أن تنسى. لا أريدك أن تمكث وقتًا أكثر من اللازم في أي جزيرة غريبة، لأنها ليست برَّك الثابت، وإنما وهم زائل. أخاف أن تأكل اللوتس، فتنقطع مساراتك وينعدم وجودي. هذه نصيحتي الأولى لك: لا تنسَ لماذا بدأت رحلتك! جزيرة الـ«**لوتوفاجي**»؛ كل جزر الـ«**لوتوفاجي**» التي مررت - وستمر بها - كيانات زائلة. قدرك مطاردة لن تنتهي إلا بنهاية الزمان، بنهاية زمانك. أنت تعرف بالفعل: «**نحن قوم نلاحق أحلامًا لا أشخاصًا. نلاحق أنفسنا فحسب**». هذه الطريقة الوحيدة كي تكتب قصتك ونصك الأصلي. عليك ألا تنسى هذا يا صاحبي وإلا بلعك حوت الحياة أنت وبرَّك الوهمي. دعني أكررها مرة أخرى على مسامعك: لا تنسَ! اجعل كل ذكرى سيئة ندبة في روحك، وكل ذكرى حلوة بلسمًا يشفيها. كلامي موجه إليك، لا إلى أولئك الموجودين في زمني. أنا لا أعرفهم. أي وقود يحتاجون إليه؟ النسيان أم الذكرى؟ هم أدرى! آسف على صراحتي، لكنني، كما تعرف، وعدتك بالحقيقة فحسب.

ولأنني وعدتك بالحقيقة فحسب، فدعني أخبرك بالسبب. لقد مزقتُ نسخًا كثيرة من هذه الرسالة، كما مزقتُ نسخًا كثيرة منك. كنت قاسيًا معك في إحدى هذه النسخ. لم أرأف بك. لأنني فكرت في أن الرحمة لا جدوى منها حتى إن كانت مبررة. قلت: «عليَّ أن أستفزه بقليل من المبالغات؛ أن أصفعه على وجهه كي يعرف مرارة الذل». مع ذلك، بعد مرور بعض الوقت، قررت أن أمزق هذه النسخة، وهذه الرسالة. قلت: «لا يستحق هذا. سأحنو عليه، فالشجعان في نهاية المطاف هم أحن الخلق»، لكنني بعد مرور بعض الوقت تراجعت، لأنني علمت أنك قد ترى الحنان ضعفًا وتنفر من كل شيء. في النهاية، أدركت أن شيئًا واحدًا قد يصلح معك: الحقيقة فحسب، لأنه إن كان ثمة شيء تمقته في هذه الحياة فهو الزيف، لهذا لن أخدعك يا رجل. سأقسو عليك، حين تتطلب الحياة القسوة، وسأحنو عليك، حين تتطلب الحنان. هل قد يصلح هذا مع أولئك الآخرين الموجودين في زماني؟ سأقولها مرة ثانية: لا أعرف! هم أدرى بحالهم! ابحثوا

عما ينجيكم، بين الرأفة والقسوة، بين الزيف والحقيقة، أو بمزيج بين هذا وذاك. ستجدون ما تريدونه هناك، حتى إن اختلفت مساراتنا.

أما أنت، فدعني أقل لك: جوهرنا واحد، مع أننا مختلفان. أردت مني أن أُطمئن نسختنا السابقة بخصوص مخاوفها. حسنًا، فلتطمئنوا. سنحقق أشياء كثيرة، لكنني لن أخدعكم: سيسبق كل إنجاز لنا جرح سيخلف ندبة. تحلوا ببعض الرجولة وتحملوها. اغضبوا، لكن لا تتصرفوا بصبيانية. حياتكم غالية، لا تفكروا في إنهائها، فلكل الأمور وجهان، وفي هذا الزمن المُبهم قد يغدو الفشل أقيم من النجاح، والخطأ أفضل من الصواب، لأن حياتنا مرتبطة بالظروف، تلك الغيوم الداكنة التي لا تنقشع إلا بمرور الزمن بعد أن تقيء ما فيها، كي يعرف المرء لماذا حدث هذا الشيء أو ذاك، فالعاصفة ذاتها التي قد تدمر حلمًا، قد تخلق تربة خصبة، أو قد تكشف في أحوال أخرى عن كنز لم يتخيل أحد وجوده.

لكن هذا لا يعني أن الكنز موجود، أو أن الكنز في الرحلة، أو أن الرحلة هي الكنز، أو كل هذا الهراء. الرحلة هي الرحلة يا رجل! عشها بحلوها ومرها لأنك ستجد نفسك، أو نسخًا منك، فيها. هذا يقين لا يقبل النقاش. ستتعرف أيضًا إلى قوم آخرين. سترى عوالم وهمية وأخرى حقيقية. ستبصر أهوال الجحيم وروائع الفردوس، ولهذا، ستصيب وستخطئ. أعلم أن هذه ليست حقيقة سهلة. لكن الحقيقة أصلًا ليست سهلة، ولهذا نتهرب منها جميعًا. أعلم أنك لست جبانًا، وأنك قادر على التعاطي مع الحقيقة، لكن هل يعني هذا أنك لا تعرف الخوف؟ الخوف مصير الشجعان، لكنه مصير يُمكن تخطيه. كيف يتحلى المرء بالجرأة أصلًا إن لم يعرف الخوف؟ فلتعلم أن الشجعان يخافون، لكنهم لا يستسلمون. لقد خشيتَ في وقت سابق مما قد يقوله الناس وأردت أن ترتدي قناعًا، لكنك تحليت بالجسارة الكافية لتمزيقه وإلقائه في وجوههم. ابقَ كما أنت، حتى إن تلوثت قليلًا. ومع أنني أخشى الآن من أن يُوسم ما أقوله بأنه هراء تنموي ذاتي، فإنني أعلم علم اليقين أنه الحقيقة. لهذا أتخطى خوفي هذا وأقوله، لأن عدم مقاومة الخوف بئر جوفها مظلم، لا بُشرة ولا بِشارة فيها. يعيش المرء داخلها، كأنه

محبوس في ساعة رملية. لا تنتهي معاناته فيها بتسرب حبات الزمن الأصفر، لأن الرمل لا ينفد، كحال الزمن الذي عادتُه تكرار نفسه. كتبت هذا الوصف بنفسك ذات مرة منذ عدة سنوات، وتركته هائمًا، كحلم عتيق، كحلم يقظة مسرنم يطفو بين سطور مُتخيلة، إلى أن جاءت اللحظة المناسبة كي أجد له مستقرًّا هنا، في هذه الفقرة، وإنني حين أقول لك هذا أندهش لأنني لم أخطط قَطُّ أن أضعه دليلًا على أن غيمة الظروف قد تنقشع ولو بعد حين، حتى إن كانت ظروف كتابة فقرةٍ بلا سياق في نهر الزمن.

أما أنتم يا من في زماني هذا، فأقولها لكم بصراحة: الفشل من ثوابت الحياة وليس عثرة. إنه جزء من الطريق، بل الطريق الوحيد نحو النجاح، ذلك المفهوم المتملص والمغاير. افشلوا في فهم المعاني وفي تقديم أفكاركم وفي صياغة عروضكم أمام الناشرين، ومع كل مرة ستلعنون فيها أنفسكم أو العالم، ستضعون أياديكم على مكمن الخطأ. ستقبضون عليه بأصابعكم المرتعشة من فرط الندم أو الغضب. هكذا فحسب، ستعرفونه وستعترفون به وحينئذٍ لن تكرروه. لن تصيروا أفضل نسخة من أنفسكم لأنكم تفوزون دائمًا. لا أحد يفوز دائمًا. الأفضل هو من يخسر وينهض ويقاوم، لأن من يستمر في المقاومة لا ينهزم أبدًا.

الآن، مرة ثانية، أود أن أحكي قصة. هل تعرفون من هما «سيلا» و«كاربيديس»؟ عرفت حكايتهما بالمصادفة. إنهما وحشان من الأساطير اليونانية. ورد ذكرهما في «الأوديسة». مكانهما هو مضيق «ميسينا»، الذي تحتم على أوديسيوس المرور من خلاله أثناء رحلة عودته الطويلة إلى إيثاكا. «سيلا» مخلوق رهيب له ستة رؤوس واثنتا عشرة ساقًا، أما «كاربيديس» فكيان مجهول الهيئة، يعيش على الجانب الآخر من المضيق، يبتلع الماء ثلاث مرات يوميًّا قبل أن يرده في صورة دوامة تسحب كل شيء. حاول أوديسيوس بعد أن نجا من عرائس البحر أن يتفادى الابتلاع من قِبل «كاربيديس»، فاقترب بسفينته أكثر من اللازم من «سيلا». فقد ستة من طاقمه الملاحي. لقد راحوا ضحية بين فكوك رؤوس الوحش الستة وتركتهم سفينته وراءها. لماذا أحكي لكم هذه القصة؟ لأنكم ستجدون أنفسكم

في مرات كثيرة في مضيق «ميسينا» بين «سيلا» و«كاربيديس». يتجسد تعريفي القائل بأن «**الترجمة محاولة لتقليل الفقد**» في هذه القصة. حاول أوديسيوس أن يقلل الفقد، فضحى بستة من رجاله كي ينجو بنفسه وببقية طاقمه، لأنه لو اقترب من «كاربيديس» لضاع كل شيء وابتلعته الدوامة. هكذا هي الترجمة، قد نضحي بجزء بسيط من المعنى أو روح النص أو أسلوب المؤلف لكيلا يضيع كل شيء. لا تخشوا الفقد إن كان محتومًا. قولوا لمجمع اللغة العربية أن يضيف هذا التعريف. الترجمة: **أن تكون في مضيق «ميسينا» بين «سيلا» و«كاربيديس»**. ربما ليست الترجمة فحسب، بل مسيرتنا المهنية أيضًا، والحياة ككل: علينا أحيانًا أن نُضحي بشيء، لكيلا يضيع كل شيء، فإن غاب الجزء، فسيبقى الكل. لكن افعلوا هذا فحسب، إن كان أمرًا محتومًا، لا من أجل عيون الرقابة.

أما أنت، فدعني أخبرك بأنني لم أصل بعد إلى إيثاكا. صحيح أنني قد خضت حربي الطروادية الخاصة وعبرت مضيق «ميسينا»، لكن ثمة فارقًا بيني وبين أوديسيوس: أوديسيوس يعرف وطنه، وصوره محفورة في ذاكرته، لهذا أراد العودة إليه، ورفض وعد الخلود الذي قدمته له الحورية كاليبسو على جزيرة «أوجيجيا»، أما أنا - الذي لم يقدم لي أحد وعدًا بالخلود - فلم أرَ إيثاكا أصلًا، ولا وجود لحورية قد تمنحني الخلود. أنت تعرف ما أتحدث عنه. لم نُولد في الوطن التقليدي الذي انطلق منه كل الأبطال الذين سبقونا: وطن الكتب، وإنما وُلدنا أكثر من مرة، في أراضٍ غريبة، حتى صرنا ذلك الكيان المحارب، الذي لا يعرف سوى القتال، وفي كل مرة اختبر فيها السعادة، تيقن من زوالها، ولهذا لا يريد أن يتوقف عن القتال، كي يختبر هذه السعادة مرة ثانية، قبل أن تزول من جديد، في شقاء سيزيفي يتعلق فيه بمعجزة أن يصل إلى إيثاكا وألا تزول السعادة. هذا فارق آخر بيني وبين أوديسيوس: ليست لديَّ ذكريات ماضية لتقودني إلى إيثاكا، بل ذكرياتي المستقبلية عنها فحسب. أتعلم؟ ذكرياتك المستقبلية عنا وتطلعك إلينا هو ما خلقنا وشكَّلنا وقولبنا، ولهذا صرت أعلم أن الوصول إلى إيثاكا محتوم. ربما لهذا، مهما مر الزمن، سيظل إيماني بها راسخًا، كرسوخ «الأوديسة»، في

عالم الأدب. مع ذلك، أدرك أيضًا أننا يجب أن نُحنط ذكريات أخرى ليس منبعها المستقبل الوليد، بل الماضي المنصرم. علينا أن نُحنطها في هيئة صور وأن نتطلع إليها بين الحين والآخر، لنعرف أين كنا، وإلى أي حد وصلنا، ومدى اقترابنا من إيثاكا المتخيلة، وبرِّها الثابت، حتى إن خفق داخلنا خوف ضئيل يقول إن الأرض، مثل الزمن، لا تتوقف عن الحركة، ولهذا فالبر الثابت مجرد وهم.

سلام!

سر الطبخة

لديَّ قناعة ثابتة: لا يُمكن لأي نظرية أن تُعلمني كيف أترجم. مع ذلك، فأنا بوجه عام لست ضد الدراسة النظرية لمجال الترجمة. أحسب أنها مفيدة في أن تُفسر للآخرين كيف ترجم فلان أو علان، لكنها لن تُعلم ترتانًا أو سندانًا كيفية أداء هذه المهنة إن لم يُمارسها بنفسه. لا يعني هذا أنني أفضل أو أسوأ من أي شخص آخر يؤمن أو لا يؤمن بكلامي، لكنها ببساطة قناعتي التي لا أنطقها استنادًا إلى أهوائي الشخصية، أو لأنني أنفر بطبعي من المهازل التي سمعت وأسمع وسأسمع عنها في المجال الأكاديمي، وإنما لأنني قرأت فعلًا قبل وأثناء تأليف هذا الكتاب أبحاثًا وكتبًا وأجزاءً من كتب نظرية عن الترجمة، ويُمكنني الجزم بأنني لم أجد فيها ما قد يضيف شيئًا إليَّ، وإنما بعض المُسميات لأشياء أمارسها أو أطبقها بصورة فطرية بناءً على الخبرة والتجربة، وأشياء يُمكنها أن تُعزز رؤيتي أو منظوري الترجمي سواء تطابقت أم تناقضت معه. بمعنى آخر، لقد وجدت تفسيرًا لأفعال بعينها، لا طريقة لتعليمها، لأن المرء لا يتعلم أي شيء إلا عبر ممارسته. خذوا هذا على سبيل المثال: ناول شخصًا كُتيبًا يُعلمه القيادة نظريًّا ويُخبره بكل المواقف التي قد يتعرض لها في الشارع. بعد ذلك اتركه مع سيارة في حي إمبابة أو عين شمس. هل سينجح في التقدم بها عبر شارع واحد أصلًا؟ قارنه بشخص لم يقرأ هذا الكُتيب النظري عن القيادة، لكنه منذ صغره تعلم القيادة في الشوارع نفسها، وستجده ينطلق كالصاروخ، لأنه تعلم السياقات المتغيرة لهذا الشارع وذاك، وأين هي مطباته، وحماقات من يقودون حوله، وصار

خبيرًا في التعامل مع تلك الفوضى التي هي أساس هذا العالم. يحدث الشيء نفسه مع الترجمة بشكل أو بآخر. أعرف أن بعضًا من سيئي النوايا قد يهاجمون تصوري هذا، ويقولون إنه دعوة للترجمة المتهورة التي لا تعترف بأي ضوابط وقوانين - كالقيادة في حيي عين شمس وإمبابة - مع أن هذا ليس ما أقصده بكلامي. لكن ما علينا، ما أقصده فعلًا واضح لمن يريد أن يراه.

مع ذلك، أعلم أنني أقف في نقطة زمنية حياتية ومهنية تختلف عن الآخرين، سواء أكانت تسبقهم أم متأخرة عنهم، وأومن دائمًا بأن علينا أن ننصت إلى الآخر وتجربته. لا يعني إنصاتنا إليه أن نُسلم بما يقوله. لا يعني أيضًا أن ننبذه، وإنما أن نفهمه ونُدرك أن مسارات وعقول البشر وتعاطيهم مع نفس القضايا ليست شيئًا واحدًا. مسيرتي الترجمية قصيرة، ومع ذلك أعدها ثرية، إذ حظيتُ خلالها بالتعرف إلى نماذج كثيرة. سألتقي اثنين منها، ينتميان إلى جيلين مختلفين. قد يبدو ظاهريًّا أن كليهما يمضي الآن عبر المسار نفسه، لكن هذه ليست الحقيقة على الإطلاق. اتفقت معهما على أن نلتقي وأن ننطلق لنأكل وجبة مأكولات بحرية محترمة احتفالًا بفوزي بجائزة «جابر عصفور» في الترجمة، وأن نتناقش بالمرة حول «**سر الطبخة**» في مهنتنا بين النظرية والممارسة. أُصِبت قبل اللقاء بيوم بنزلة برد حادة وصار صوتي أشبه بحشرجة معدومة المعنى وارتفعت درجة حرارتي بشكل كبير. مع ذلك، قررت ألا أؤجل الموعد. ما فائدة المسكنات وخافضات الحرارة إذن؟ اعذريني مرة ثانية يا صحتي الغالية: كل شيء ممكن من أجل عيون الكتابة والترجمة. يأتي أحدهما من محافظة بعيدة أيضًا، ومن قلة الذوق أن ألغي أو أعدل الموعد قبلها بيوم واحد بسبب نزلة برد ارتفعت فيها حرارتي. المدعوان هما: المترجم المخضرم عن الإسبانية طه زيادة، الرجل الذي بدأ مشواره الأكاديمي والدراسة النظرية للترجمة منذ عشر سنوات - أي وهو في عمر الرابعة والأربعين - وصار يدرِّس الآن في الجامعة، بعد أن فعل كل شيء تقريبًا في مسيرته التي تضمنت العمل مترجِمًا في سفارة بيرو، ووكالة الأنباء الإسبانية (إفي)، وسفارة إسبانيا، ونشْرَ عددٍ من الترجمات الأدبية المتنوعة.

أما الثاني، فهو محمد مهدي، الذي يدرِّس هو الآخر في الجامعة، وأعُده أخي الأصغر، وترجم حتى الآن كتابين عن الإسبانية، ويجهز حاليًّا رسالة ماجستير عن الترجمة. بمعنى آخر، لدينا ثلاثة نماذج: الأول رجل مخضرم فعل كل شيء في الترجمة ثم قرر أن يَدرسها نظريًّا واقتحم بعد ذلك السلك الأكاديمي، والثاني لا يزال في طور البداية ويمضي في مساره الترجمي العملي بالتوازي مع ذلك النظري، ثم ذلك النموذج الثالث المناوئ: أنا، مجرد رجل على باب الله، لكنه مهووس بالترجمة ويرى أن دراستها نظريًّا لن تعلمه شيئًا، وأن كل ما يُمكنها فعله هو أن تُفسر طريقة عمله.

وصلنا إلى المطعم وسط تساقط غزير للأمطار. مع ذلك، لم تكن سماء مدينة نصر غائمة بالكامل. المنظر من حولنا باهر، كأن الأفق قد انشطر إلى ثلاثة أجزاء: أولها قطاع صافٍ تمامًا إلا من بقايا غيوم رفيعة تبدو كأنها خيوط وبرية من الصوف الأبيض؛ كأنها صورة كونية تُجسد عقل مترجم حسم إشكاليات نصٍّ ما باستثناء شكوك صغيرة تطفو داخله. أما بالنسبة إلى القطاع الثاني، فتراكبت فيه السحب فوق بعضها بدرجاتها المختلفة بين الأبيض والرمادي أمام الشمس التي سعت للانبثاق من دون نجاح، فبدت كأنها سبيكة ذهبية مُنصهرة يسيل نورها الواهي، والخافت والضعيف في اتجاهات متباينة، كأنه ضوء غسقي في عقل مترجم يخوض صراعًا مضنيًا مع نص تشابكت فيه كل الإشكاليات. أما القطاع الثالث فكان كئيبًا ورماديًّا بالكامل، كعقل مترجم قد استغلق عليه فهم النص تمامًا. لا أدري حقًّا هل رأيت كل هذا، أم أنه تأثير عقلي المحموم من نزلة البرد. ما أنا واثق منه أننا بعد ذلك صعدنا إلى الدور العلوي واخترنا مائدة تلتصق بواجهة المطعم الزجاجية وتطل على الشارع والسماء بقطاعاتها المتنوعة. جلس طه زيادة أمامي بعد أن خلع معطفه الكحلي وقبعته الشهيرة التي تُكسبه مع لحيته الكثة ونظارته السميكة ووشاحه الرمادي هيئة محقق باريسي أكثر من كونه مترجمًا مخضرمًا وأستاذًا جامعيًّا، فيما استقر مهدي - القارئ الأول لهذا الكتاب ومدقق أغلب ترجماتي قبل تسليمها إلى الناشرين - إلى جواري. فعلها بهدوئه وترقبه المعهودين ونظرته

الناعسة التي لم أعرف قَطُّ ما إذا كان مردها حاجته الدائمة إلى النوم بسبب إنهاكه من العمل الجامعي والسفر بين القاهرة وكفر الشيخ والبحيرة والإسكندرية، أم إلى سر دفين يرفض الإفصاح عنه وأتجنب دائمًا سؤاله عنه. حينئذٍ فقط، أخرجت هاتفي وبدأت التسجيل وتوجيه أسئلتي، قبل أن نطلب طعامنا.

وسط طبقات متداخلة ومتراكبة من أصوات الملاعق والسكاكين والأطباق ورذاذ المطر الذي يرتطم بزجاج النافذة والموسيقى الشرقية المنبثقة من سماعات المطعم، وُلد صوت طه زيادة وهو يجيب عن سؤالي الأول البديهي: لماذا بعد أن فعل كل شيء في الترجمة، اتجه إلى دراستها نظريًّا؟ لن أقول إنه بدأ حديثه بتردد، لكنه فعلها بحذر، كأنه لم يكن قد حسم بعد أي طريق سيسلكه: الحقيقة أم الدبلوماسية. لكنه حسم قراره سريعًا، إذ وجدته يعترف بأن كل شيء حدث بالمصادفة. قال إنه لم يخطط ليسلك هذا المسار أصلًا، لكن بعضًا من زملائه شجعوه على الالتحاق ببرنامج الماجستير المصري الأوروبي المشترك «مولتش»، لأن رجلًا مثله يستحق أن يحمل درجة جامعية أعلى من الليسانس، ولأن هذا البرنامج لا يستغرق وقتًا طويلًا. كشف طه - «المدير» كما يناديه أصدقاؤه و«الزعيم» كما أناديه أحيانًا - أنه سلَّم الأوراق المطلوبة في اليوم الأخير قبل إغلاق باب التقديم بعد اقتناعه بهذه النصائح. صمت قليلًا، حين وصل النادل وبدأ يضع الصحون الأولى على الطاولة. كانت الأمطار قد توقفت، وانقشعت غيوم السماء قليلًا، فسقطت أشعة الشمس على وجهه بصورة التمعت معها نظارته ولحيته الرمادية، لكنني أحسب أن شعاعًا منها قد اخترق رأسه وضغط على زرٍّ ما للصراحة الفائقة داخل مخه، إذ أوضح أنه سيقول شيئًا لم يفصح عنه من قبل: لقد أقدم على هذه الخطوة لتعزيز وضعه المهني بشهادة الماجستير لأنه حينذاك لم يكن مُعينًا بعقد دائم في السفارة، لهذا فكر في أن حصوله على هذه الشهادة سيدعم تقييم النقاط في التعيينات حين تأتي الفرصة المناسبة. مع ذلك، بدأ طه يُعدد المزايا التي شعر بها بعد أن أنهى الماجستير وأولها أن الدراسة النظرية ساعدته في فهم الآلية التي يعمل بها مخه، ومعرفة كيف يُسمَّى هذا الشيء أو

ذاك، ولهذا بات قادرًا على الرد على من يعملون في الدوائر الأكاديمية بلغتهم ومصطلحاتهم، كلما احتك بهم. أشار أيضًا إلى أنه شعر أثناء إعداد الدراسة بأنه يدين بفضل كبير إلى أساتذته الذين علموه حين كان طالبًا جامعيًّا مثل العظيم محمود علي مكي والدكتور محمد أبو العطا. استوقفته هنا قليلًا وأنا أرفع شوكتي وفيها قطعة من لحم القاروس الطري، كأنني قد اصطدت سمكة كبيرة. قلت له إن ما أعرفه أن هذين العملاقين قد مارسا الترجمة مهنيًّا وعمليًّا وصارا عملاقين من دون أن يَدرساها أو يُدرِّساها نظريًّا، وسألته: «هل تحدث معك أيٌّ منهما وأنت طالب عن نظريات الترجمة؟». المشكلة أنه لا يُمكن لصياد أن يصطاد صيادًا آخر، ولهذا ابتسم طه وهو يقسم قطعة من الخبز إلى نصفين، كأنه يمزق فرضيتي، وقال إنهما علَّماه أهمية المعرفة كأداة للترجمة. لم يحتج إلى أن يُفسر إجابته، لأنني فهمت ما يرمي إليه، وهو أن الدراسة النظرية في الأصل معرفة، حتى إن لم يرقني ذلك، وبالتالي يُمكن استخدامها كأداة. مع ذلك، واصلت محاججته، وقلت له إنني قرأت بنفسي أثناء عملي على هذا الكتاب عن نظريات الترجمة بل واطلعت كليًّا وجزئيًّا على دراسات وأبحاث لكنني لم أجد ما قد يُضيف لي، وإنما ما قد يُعزز رؤيتي إما عبر اتفاقه وإما تضاده معها، وأيضًا ما قد يُفسر طريقة عملي للآخرين، لا لي، وإنني فعلًا لم أجد ما قد يُعلمني شيئًا. انفكت عقدة لساني أكثر وصارحته بأن أكثر ما يُزعجني هو «**بيع**» أو «**تسويق**» الدراسات العليا الأكاديمية النظرية للترجمة كأنها أداة قد تُساعد شخصًا لا يمارسها أصلًا على تعلمها. ابتسم طه وسأل سؤالًا مكوَّنًا من أربع كلمات فقط: «وماذا عن جوزيه مورينيو؟». فهمت مرة ثانية ما يرمي إليه. فالمعروف عن المدرب البرتغالي جوزيه مورينيو أنه لم يمارس كرة القدم، لكنه صار من أعظم المدربين في اللعبة. مع ذلك، لم تكن حجة طه قوية هذه المرة، لأن عبارة «جوزيه مورينيو لم يمارس كرة القدم» منقوصة، والعبارة الكاملة هي أنه «لم يمارس كرة القدم الاحترافية»، لأنه لعب في فرق كرة قدم للهواة بين عامي ١٩٨٠ و١٩٨٧، حين اعتزل وعمره ٢٤ عامًا. صحيح أنه درس كي يصبح مدربًا، لكنه لم يدرس وهو بعيد وبمنأى

عن الحقل العملي. لا، فقد كان هذا الرجل مترجمًا في الجهاز الفني لبرشلونة، وعاش يوميًّا مع اللاعبين وخالط مدربين ورأى الجانب العملي، بل إنه نشأ ووجد أباه لاعبًا ومدربًا، حتى إن لم يكن محترفًا. إذن، ليست الدراسة النظرية وحدها ما جعلت مورينيو مدربًا عظيمًا، بل لأنه مارس اللعبة أولًا كهاوٍ وخالط من فيها من محترفين. ارتفع صوت الملاعق من حولنا، وانتبهت للمرة الأولى إلى أن مهدي لا يزال صامتًا. فكرت في أنها ربما تنبلة ناجمة عن طزاجة الأسماك التي نتناولها، لكنني استبعدت الاحتمالية فورًا. إنه صياد هو الآخر. صحيح أنه لا يزال يتعلم - كحالنا جميعًا - لكن الفارق أنه يقف في نقطة مختلفة في مساره، ولهذا يدرس كل ما حوله في صمت كي يعرف جيدًا متى سيطلق رصاصته. حاولت أن أوضح رؤيتي قليلًا لطه واعترفت: «ما أقوله مجرد رأي شخصي بحت. ينطبق على حالتي أنا فقط، التي قد تتماشى أو لا تتماشى مع آراء آخرين، لكن هل المترجم يُولد أم يُصنع؟». أجاب طه: «لا بُد أن يولد وداخله ملكة الترجمة»، فسألته: «وإن كانت لديه هذه الملكة، فهل يجب أن يدرسها نظريًّا أم لا؟». تنهد وقال: «لو أن المترجم لا يزال في البدايات، فمن الأفضل أن يحاول أن يمضي في نفس المسارين بالتوازي، أي ممارسة الترجمة عمليًّا ودراستها نظريًّا». غير أنه صمت قليلًا وهو يقشر إحدى قطع الجمبري ثم أضاف: «لكن هذه النصيحة لا تنطبق على الجميع لأنني سأكون كافرًا لو نصحت من أثبتوا فعلًا أنهم ليسوا بحاجة إلى الدراسة النظرية بأن يلجأوا إليها». ضحكنا جميعًا بعد مزحة طه ثم صمتنا فجأة كأن مهدي قد أصابنا من دون أن ندري بعِلَّة اللاكلام. هكذا، قررت أن أدير دفة الحديث ناحيته. لم أختره لأنني أعده أخي الأصغر فحسب، وإنما لأنني علمت أن رؤيته ستمثل إضافة لهذا الفصل. أردت «**رؤية طازجة**» لأنه يُمارس الترجمة عمليًّا خارج أسوار الجامعة، ويَدرسها من ناحية أخرى نظريًّا من أجل عيون شهادة الماجستير. علاوة على ذلك، فهو في فئة عمرية قريبة من طلابه، وبعيدة عن الأساتذة الذين دَرَّسوا له في الجامعة، وبناءً عليه ستكون لديه رؤية بانورامية مهنية وإنسانية وعملية مختلفة، ما يعني ضرورة

الانتباه إلى ما سيقوله. بينما تُداعب الملوخية حلمات التذوق في لساني، كما تُداعب كلمات رواية جيدة تستحق الترجمة ذائقتي، سمعته وهو يجيب عن السؤال الذي وجهته إليه سلفًا عن ماهية ما يشعر به وهو يمضي في المسارين النظري والعملي في آنٍ واحدٍ، وأيهما أثر في الآخر بشكل أكبر. بدأ مهدي حديثه بصوت خفيض وعينين ناعستين كالعادة، لكنني شعرت هذه المرة أن نعاسهما ملآن بيقظة ناجمة عن سعيه لنبش ذكرى بعيدة. أصبت في توقعي حين سمعته يتحدث عن الفترة التي كان لا يزال يدرس فيها في الجامعة بصفته طالبًا. قال: «بغض النظر عن البداية السيئة، فقد حالفني الحظ لأن الجانب النظري كان أقل مقارنة بالممارسة العملية». أوضح أنه بعد دخوله إلى مجال الدراسات العليا لاحقًا شعر بأن الجانب العملي قد أفاده كثيرًا، وأن أفضل شيء حدث له هو أن الممارسة جاءت قبل دراسة النظريات. ارتفعت النبرة التي يتحدث بها بعد أن اكتسب مزيدًا من الثقة فيما ننصت إليه وأضاف: «**المتنبي بيقول إيه؟ الضد يظهر حسنه الضد وبضدها تتميز الأشياء، بمعنى أنك كي تعرف الأبيض لا بُد أن تعرف الأسود**»، فسر كلامه أكثر وقال إنه حين بدأ في دراسة النظريات المتعلقة بالترجمة وطرق رؤيتها المختلفة، علم أنه يجب أن يتمسك بفلسفته، لأنه رأى في بعض هذه النظريات ما لا يتماشى مع رأيه. دفعتني غريزة الصياد بالطبع إلى سؤاله عن ماهية «**البداية السيئة**» التي مر عليها مرور الكرام من دون أي تفاصيل. مع ذلك قادتني غريزة الأخوة إلى نصحه بأن يتوخى الحذر فيما سيقوله. لم يتأخر ثانيتين في الحكي. بدا كأنه ينتظر فرصة ليبوح فعلًا بهذا الشيء الذي يسكن صدره. أشار إلى أن البداية السيئة تتعلق بـ«**عدم احترام التخصص**». حين استفسرت عما يقصده، رد بالتفصيل. قال إنه في أول عام ونصف تعرض لتجربة مُرة في دراسة الترجمة في الكلية، لأن كل من درَّسوها له، لم يكونوا متخصصين فيها، بمعنى أنهم لم يمارسوها مهنيًّا أو حتى يَدرسوها نظريًّا. توقف قليلًا عن التحدث وتاهت عيناه الناعستان، حتى ظننت أنهما ستبيضَّان ويختفي سوادهما إلى الأبد، ثم أشار إلى أنه لا يريد أن يكون قاسيًا في كلامه، لأن كلية الألسن في جامعة كفر الشيخ

كانت لا تزال وليدة، وأن عدم تخصص هؤلاء الأساتذة في الترجمة ليس شيئًا يعيبهم، لأنهم أساتذة في أشياء أخرى، لكن العيب هو تقديم مفهوم خاطئ عن الترجمة. استمررت في جذب الخيوط التي يتركها لي، وأنا أعلم أنه ليس ساذجًا، وأنه يتركها عمدًا كي يجذب انتباهنا أكثر أنا وطه، كمؤلف يترك في روايته إشارات عن أحداث قادمة، ليدفعك إلى قلب صفحاتها واحدة تلو الأخرى كي تصل إلى النهاية. سألته عن ماهية هذا المفهوم، فقال تقديم الترجمة كأنه مجال يعتمد على حفظ الكلمات فحسب، لا فهم الجملة وما وراءها، أو البحث عن المعاني المختلفة والسياقات، أو حتى إجادة اللغة العربية. قال إنه في بعض المرات شعر حرفيًّا كأنه على وشك «الانفجار والصراخ»، لأن ما قاله هؤلاء بعيد كل البعد عن اللغة العربية السليمة. أضاف أن بعضًا من زملائه، نتيجة لثبوت هذا التأسيس الخاطئ في أذهانهم، لا يزالون يظنون أن المترجمين مجرد «**قواميس متحركة**» و«**حفِّيظة كلمات**». هذان هما المصطلحان اللذان قد استخدمهما بالضبط. فجأة، انبثق صوت طه زيادة مرة أخرى بجملة: «**مع أن صلاحية القواميس من عمر علب الزبادي!**». توقفت لقمة العيش المغموسة بالطحينة وسط الهواء وهي في طريقها إلى فمي ونظرت في اتجاه طه الذي حدق إليه مهدي متعجبًا، فقال «المدير» إنه سمع هذه المقولة من أحد أساتذة اللغويات الإسبان أثناء رسالة الماجستير، ويقصد بها أن اللغة في حالة تجدد وتطور دائمة، ولهذا فإن صلاحية القواميس قصيرة الأجل، كعمر علب الزبادي. مع ذلك، قال إن مسألة «**القواميس المتحركة والحفِّيظة**» لها جذورها، وأنها من ضمن مدارس الترجمة القديمة التي تتعلق بنقل المعنى الحرفي فحسب، بغض النظر عن أي شيء آخر. بعد ذلك استأنف مهدي حديثه وقال إن الأمور تغيرت في النصف الثاني من عامه الجامعي الثاني، حين بدأ يُدرِّس له أشخاص مارسوا الترجمة مهنيًّا أو مارسوها نظريًّا، منهم طه زيادة نفسه، وصديقتنا أسماء جمال عبد الناصر، والدكتور علي عبد اللطيف، وإنه خارج أسوار الجامعة حظي بتجربة أخرى خاضها مع مترجم شاب كان قد كوَّن مجموعة غير ربحية على «فيسبوك» ليُدرب فيها الطلبة من دون مقابل وينقل

لهم خبراته في الترجمة الصحفية والأدبية. اختتمت استجوابي لمهدي بسؤال أخير: لو أنه لم يعيَّن في الجامعة، فهل كان سيفكر في الماجستير والدراسة النظرية؟ فقال: «لا. على الأقل في السنوات الأولى. ربما لاحقًا. أو لا أعرف حقًّا». في تلك اللحظة، رفعت قطعة الجمبري الموجودة في يدي وتوجهت بحديثي لطه. قلت له أن ينظر إليها وأنا أخبره بنظريتي الخاصة. سموها نظرية «**جمبري البترفلاي**» إن شئتم. تقول هذه النظرية: «يُمكن لعالِم أن يُخبرني أن الجمبري أو القريدس أو الروبيان أو أيًّا كان الاسم الذي تفضلونه ينتمي إلى فصيلة القشريات وأن له عددًا معينًا من الأرجل وأنه يعيش في المياه الفلانية، لكنه سيعجز عن طهيه مثل شيف متمرس طَبَخَ الجمبري ألف مرة في مطاعم مختلفة بطرق متنوعة». أجابني طه: «لكن هذا العالِم بناءً على معرفته الدقيقة لتشريح الجمبري وخصائص لحمه قد يصل إلى الطريقة الأفضل لطهيه». ما لم يعلمه طه أنني كنت مستعدًّا لإجابته هذه، إذ أخبرته بأنه محق، لكنني قلت له إنه لن يصل إلى كل هذا إلا عبر ممارسة الطهي، ولهذا فالممارسة تسبق أي شيء. أوضحت له مرة أخرى أنني لست ضد الدراسة النظرية ولا التنظير، وإنما ضد إعلائها فوق الممارسة، ولأنني لم أمسك ميكروفونًا في يدَي، اكتفيت بإسقاط قشرة الجمبري في الطبق. انهمكنا قليلًا في تناول الطعام، ثم سألتهما: «أي نصيحة قد تقدمانها إلى شخص يريد أن يصبح مترجمًا؟ وبما أنكما تُدرِّسان في الجامعة، ما الذي ينقصنا في قاعات التدريس لتأهيل المترجمين؟». بادر طه بالرد أولًا إذ قال: «النصيحة؟ ما يبقاش مترجم!»، فانفجرنا جميعًا في الضحك. تخيلت فجأة ولمدة زمنية لا تستغرق ثلاث ثوانٍ أننا لسنا في هذا المطعم، وأننا لا نأكل السمك، وأننا لا نتحدث عن الترجمة، وأننا قد انتقلنا بصورة ما إلى فيلم «**الكيف**» وأنني صرت جمال أبو العزم، «المزاجنجي»، فيما أصبح هو «الريس ستاموني». أردت أن أنقل خيالي هذا إلى أرض الواقع، وأن أقول له «**باحبك يا زعيمي، مهما كنت أكاديمي**»، وأن ننفجر نحن الاثنان ضحكًا مرة أخرى، كمحمود عبد العزيز وفؤاد خليل في مشهدهما الشهير، لكنني لم أفعلها. شعرت

بأنه لا يصح أن أمزح معه بهذه الصورة علنًا، على الرغم من صداقتنا الوطيدة، فهو في نهاية المطاف رجل قد ترجم لسفراء ووزراء ورؤساء حكومات وقامات دينية وفعل كل ما يُمكن فعله في مجالنا هذا. أكثر ما يروقني في طه أنه مثل نص أصلي فريد يعكس طبقات ثقافية متباينة تتمازج فيه المستويات اللغوية بين العامية والفصحى ولهجات أخرى. تروق المرء صحبته لأنك قد تجده يتحدث معك في نفس الحوار عن «المدينة والكلاب» ليوسا، ثم عن يوسا نفسه، فتاريخ ليما والقاهرة كمدينتين، قبل أن يحكي لك مغامراته فيهما صعلوكًا ومثقفًا، ويُخبرك بمعلومات لم تسمعها من قبل عن فصائل الكلاب المتنوعة، وحكاياته معها وهو طفل في شوارع السيدة زينب، أو وهو مترجم في سفارة أجنبية بين حراس وزراء ورؤساء وهي تكشف عن المتفجرات، وإنني حين أقول هذا لا أقوله لأمدحه شخصًا وإنسانًا، وإنما لأنني أظن أن هذا ما يجب أن يكونه المترجم: رجل قادر على التماهي مع كل طبقات النص اللغوية والثقافية بسبب قدرته على اختبار وتذوق كل هذه الطبقات في حياته. هذا أيضًا أحد أشكال الممارسة اللازمة لتأهيل المترجم: الحياة بالطول والعرض، في القمة والقاع. هذه هي نصيحتي أنا للمترجمين: عيشوا بالطول وبالعرض وفي القمة والقاع، فكل هذه الأمور ستترك أثرها في لغتكم وحساسيتكم تجاه لغة الآخرين. قال طه بعد مزحته إنه لا يريد أن يقول كلامًا مكررًا، لهذا سيترك الإجابة عن السؤال الأول لمهدي. باغتت مبادرته مهدي، فبدأ يفرش الطريق بعبارات تمهيدية مثل: «أنا لست أفضل شخص مؤهل لتقديم النصح» و«مع أنني ليست لديَّ الخبرة الكافية» و«في رأيي الشخصي»، ثم قال في النهاية بعد أن جهز إجابته إنه على أي طالب يريد أن يُصبح مترجمًا أن يتحلى بشغف تجاه هذا المثلث: «**القراءة، والكتابة، والترجمة**»، وأن يتخطى شغفه هذا قاعة المحاضرات. نصح أيضًا من تتوفر فيه هذه المواصفات بأن يحتك - أيًّا كانت الطريقة - بمترجمين أكبر منه سنًّا وأن ينصت إلى تجاربهم ويعرفها، فهذه ممارسة من نوع آخر للترجمة؛ ممارسة حياتية. شعرت مرة أخرى وأنا أنصت إلى إجابته بأنني قد أصبت حين وقع اختياري عليه للدردشة في هذا

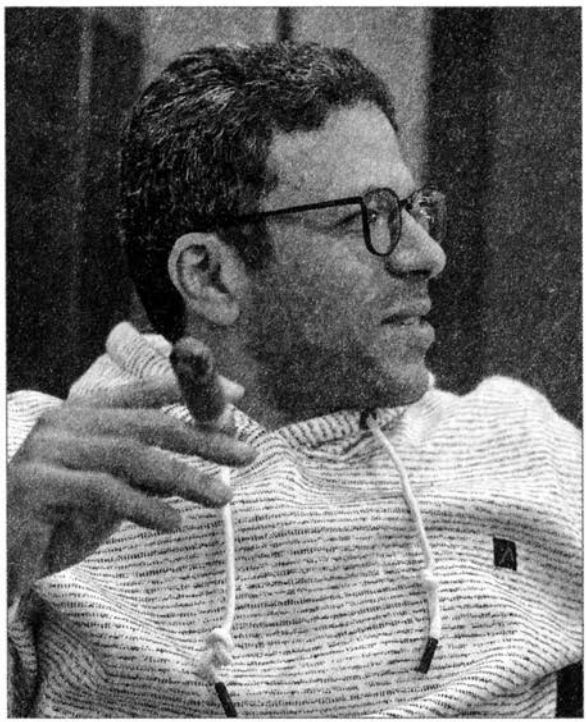
الفصل، لأنني لم أسمع نصيحة «**الاحتكاك الحياتي بمترجمين يسبقون المترجم الناشئ**» من قبل. مع ذلك، أعرف تمام المعرفة أنه محق، لأنني أدرك كيف أثر هذا الأمر في تكوينه. ها هي ذي «**الأفكار الطازجة**» مرة أخرى، لكنها الآن تأتي من شخص آخر. ظهرت هذه الطزاجة بأفضل صورها وهو يجيب عن السؤال الثاني، عما ينقص قاعة المحاضرات لتأهيل المترجم. قال ببساطة: «كيف أعلم الطالب آليات البحث في الترجمة، وقاعة المحاضرات تخلو من الإنترنت؟». تساءل: «كيف أقيمه أصلًا في الترجمة بناءً على امتحان مدته ساعتان من دون قاموس؟ هل أقيس مدى حفظه للكلمات؟ هل أقيس قدرته على التعامل مع توتره؟». حينئذٍ، سألته ما إذا كان يعتقد أن طريقة تقييم الترجمة عبر الامتحانات في الوقت الحالي خاطئة، فأجاب بنعم. علقت على حديثه بقولي إنني أعُده محقًّا، لأنني بعد ١٥ عامًا من العمل ترجمت فيها عشرات الآلاف من النصوص الصحفية وما يزيد على ثلاثين كتابًا أدبيًّا، حين أنظر إلى ترجمتي بعد مرور دقائق، أجد نفسي مضطرًّا إلى تعديل أشياء فيها، لأن المرء لا يفرغ من أي نص أبدًا. أضفت أن هذا يحدث على الرغم من أنني أعمل على هذه النصوص ومعي كل وسائل البحث المتاحة من إنترنت وغيره بخلاف خبرتي، لكن الطالب محروم من كل هذا في قاعة التدريس وفي قاعة الامتحانات. إذن ما الذي نُقيمه فعلًا؟ دارت دفة الحديث بعد ذلك حول أن «**تثوير**» الدراسة لا يُمكن أن يحدث بين يوم وليلة، ثم خلصنا جميعًا إلى أنه على الأقل، يُمكن أن يُسمح للطالب باستخدام القواميس وإنترنت الهاتف الخلوي في الامتحانات لحل هذه المشكلة. نظرت إلى طه وأنا أشعر بأن حرارتي قد بدأت تنخفض بعد أن بدأ تأثير الدواء. قلت له إنني أريد أن أسمع إجابته عن السؤال الثاني: «ما الذي ينقصنا في قاعات التدريس لتأهيل المترجمين؟». رفع طه حاجبيه واتسعت عيناه وقال كلمة واحدة فقط: «**الحرية**». لما قال هذه الكلمة، تخيلت أن كل من في المطعم نظروا إلينا، وأن صمتًا يُشبه صمت المقابر ليلًا قد ساد المكان، فتوقفت معه أصوات الملاعق والأشواك والسكاكين وحركة النُّدل ذهابًا وإيابًا بين الطاولات. استغرق هذا

الشعور ربما ثانية أو ثانيتين، ثم انمحى فجأة وعادت أصوات الزبائن وحركة العاملين. تذكرت ما قالته أسماء عن الرقابة الذاتية التي تنبثق من قاعة المحاضرات. هل يحدث هذا في قاعات المطاعم أيضًا؟ المهم أنني لم أحتج إلى أن يوضح طه كلامه وسألته: «وماذا أيضًا؟»، فأخبرني بأنه سيرد بعد أن نغسل أيدينا.

لما عدنا، وفيما يرفع النُّدل الأطباق، قال طه إنه ينقصنا أحد مثل المأمون، شخص ينفق على الترجمة وتطويرها من أجل مشروع حقيقي. تساءل وهو ينظف أسنانه بخلة: «لماذا كرة القدم صناعة كبرى؟ بسبب ما ينفق عليها». حسنًا، ثمة عوامل أخرى مثل أنها رياضة يُمكن لأي شخص ممارستها في أي مكان ولا تتطلب مستوى فكريًّا معينًا. أردت أن أقول له هذا، لكنني صمتُّ. ربما خانه التوفيق في هذا المثال، لكنني فهمت ما يقصده، وتيقنت من هذا حين استفاض في حديثه وقال وهو يحك ذقنه بيده كفيلسوف يتحدث عن عالم ينهار: «ليس لدينا مشروع حقيقي في الترجمة. لا في مصر، ولا في العالم العربي. كلها مجهودات فردية. بالتالي كيف سنغيِّر قاعة المحاضرات، إن لم يتغير كل هذا؟». أخرج طه بعد ذلك سيجاره الكوبي وجهزه وأشعله بالقداحة. قلت له أكثر من مرة إن الثقاب أفضل لإشعال السيجار لكيلا تفسد نكهته من وقود القداحة، لكنه لا يزال مصرًّا على رأيه الذي مفاده أن الطعم لا يتأثر، ما دامت الولاعة تعمل بـ«سخان». بينما بدأت سحابة دخان السيجار الكوبي تطفو حولنا، سألتهما: «إذن، بعد هذه الأكلة الحلوة، هل هناك سر للطبخة في الترجمة بين النظرية والممارسة؟». أجاب كلاهما بقول إنه لا وجود لسر واحد، وإنما أن لكل طباخ وصفته الخاصة. استندت بظهري إلى المقعد، ونظرت إلى النافذة. لم أعرف متى خيم الليل وصار الشارع مضاءً بمصابيح أعمدة الإنارة والمتاجر التي تلألأ انعكاسها فوق برك المياه الموحلة التي تشكلت عقب الأمطار. بدت انعكاسات الأضواء الأرضية في المياه كأنها هوامش متلألئة توضح لمن لا يُجيد قراءة الشارع أن خطر السقوط قائم هنا. بينما أتأمل الشارع، بعقل منتعش وبطن راضٍ وحُمى قد خفت وطأتها، شعرت بأن هذه الأضواء السائلة قد أضاءت مخي، فتذكرت أنني لم أسألهما عن

طباخ آخر يتوقع البعض أن يصبح أفضل من الجميع. «**الماستر شيف**»! سيمتلك سر كل طبخات الترجمة وبسببه سنقبع في بيوتنا بلا عمل! هذا ما يقولونه عن «الذكاء الاصطناعي». عليَّ أن أقر بأنه قد يتسبب فعلًا في ظرف سنوات في محو آلاف الوظائف الخاصة بالمترجمين غير الأدبيين. جربته بنفسي في نصوص غير أدبية وحقق نتائج مذهلة. يرتبط الأمر هنا بوثائق قانونية وتجارية وطبية وعلمية ومراسلات، ولهذا فكل ما يحتاج إليه الأمر هو تغذيته بالمصطلحات ومقابلها وصياغتها. اختلفت المسألة كثيرًا حين اختبرته أمام نصوص أدبية. أخطاء بالجملة. لا أسلوب. لا قدرة على التعامل مع المعاني المزدوجة. لا طبقات لغوية. لما سألت مساعد «**جيميني**» القائم على الذكاء الاصطناعي: «ما هي عيوبك التي قد تمنعك من إتقان الترجمة الأدبية؟». قال: «**فقدان الروح الإنسانية**: قد تفقد الترجمة التي يقوم بها الذكاء الاصطناعي الروح الإنسانية والإبداع الموجود في النص الأصلي. **عدم فهم السياق**: قد لا يتمكن الذكاء الاصطناعي من فهم السياق الثقافي للنص الأصلي بشكل كامل، مما قد يؤدي إلى ترجمة خاطئة أو غير دقيقة. **عدم القدرة على ترجمة النصوص الأدبية الإبداعية**: لا يتمكن الذكاء الاصطناعي من ترجمة النصوص الأدبية الإبداعية التي تعتمد على المشاعر والأحاسيس بشكل كبير». لما فرغت من قراءة رده، تذكرت اقتباسًا من رواية «**الحلاقة والأدب**» أو «**Peluquería y letras**» للكاتب المكسيكي خوان بابلو بيالوبوس: «**هكذا هو الأدب دائمًا: أن تكتب عن شيء، على الرغم من أنك في الواقع تتحدث عن شيء آخر**». هذا شيء لا توجد خوارزمية قادرة على فهمه: النص وما وراء النص، أو على الأقل هذا ما آمله. علمت أن آمال طه ومهدي واحدة، لكنني سألتهما على أي حال. قال الأول إن هذا قد يحدث، لكن ليس قبل مرور مائة عام. آمين يا سيد طه! أما الثاني فجاءت إجابته بصبغة كروية. يا ترى، هل تعلمها من طه ومثال مورينيو؟ لا أدري! المهم أنه قال: «حين يصبح هناك روبوت قادر على اللعب مثل ميسي، يمكن للذكاء الاصطناعي أن يصبح بديلًا للمترجم الأدبي».

أمسكت هاتفي وأغلقت التسجيل. ساعة و٣٨ دقيقة. هذه مدة اللقاء الذي تحدثنا فيه عن الكثير، وحنطتُّه في صورة كلمات تملأ الآن صفحات هذا الفصل وستبقى في وجه الزمن شاهدة على أننا قد حاولنا أن نبحث عن سر الطبخة. ستشهد أيضًا على أن الإنسان قد يكون الشيء وضده أو مزيجًا بين هذا وذاك. بعد ذلك طلبت من طه سيجاره. أمسكته في يدي، وقلت له أن يلتقط لي صورة لأخلد هذا اليوم أيضًا بالألوان كما خلدته هنا بالأحرف، لأن الإنسان نَسَّاء، وصلاحية ذاكرته قصيرة الأجل كعلب الزبادي وأعمار القواميس.



صورة تذكارية من لقاء سر الطبخة

النص الأصلي

لا يفرغ المرء من أي نص يقرأه، لأنه لن يتمكن أبدًا من استشفاف مقاصده الواضحة والمُضمرة أو الوصول إلى كل تفسيراته الممكنة. قد يفهمه بصورة تختلف عمن حوله حتى إن تشاركوا نفس الحيز الزماني والجغرافي، لأن الالتباس مكون عضوي في اللغة، ولأن كل إنسان منا في الأصل مؤوِّل، وقد يفهمه أيضًا بصور مختلفة تمامًا بعد دوران عجلة الزمن، لا مرة واحدة، بل مرات عديدة، لأن الدهر أفضل معلم. لهذا، فإن تأويل الإنسان لنص يقرأه هو النطاق الوحيد الذي قد أقبل أن يكون فيه «**الأصل خائن لترجمته**». اعذرني يا بورخِس، لا يُمكنني أبدًا أن أوافق على ما سميته بنفسك «**الخيانة الإبداعية السعيدة**» التي يُقْدم فيها المترجم على إزالة ما يعده شوائب وزوائد وعيوبًا في النص الأصلي وإضافة بدائل أخرى بعيدة عن إطار التعديات المحمودة والمحدودة التي ضربنا عليها أمثلة واضحة في فصول سابقة.

السبب بسيط: في النوع الأول لا يُدرك المرء أنه يخون، بل يفعلها بصورة لا إرادية، لأنه مجرد إنسان عادي يقرأ نصًّا، سواء أكان أصليًّا أم مترجَمًا، ويحق له تفسيره كما يحلو له، فهذه قراءته وتخصه وحده فحسب؛ أما خيانة النوع الثاني، التي تحدثت بنفسك عنها ودعوت إليها فهي متعمدة، وعن وعي، وفيها نوع من الاحتيال، لأنها لا تخصه وحده، فالقارئ هنا ليس شخصًا عاديًّا، بل مترجِمًا. إذن هو مؤتمن على سر - حتى إن كان سرًّا معلنًا في لغة أخرى - وبالتبعية لا يجب عليه محو ثقافة الآخر والهوية التي تعكس وجهة نظره واستخدم لأجلها

كلمات وألفاظًا مُحددة، وعناصر ثقافية مختارة بعناية، سواء أكانت تقليدية أم ثورية، بل إن ما يتحتم عليه فعله هو احترامه ومحاولة الحفاظ على كل هذه العناصر قدر الإمكان.

أعرف أنني قلت سلفًا إن الفقد في الترجمة محتوم. مع ذلك، حددت إطارات معينة لهذا الفقد، لكن بالنسبة إلى هذه الخيانة المقصودة، أو هذا الانتهاك، أو هذا التعدي، أو أيًّا كان اسمه، فظني أنه غير محمود. غير أنني أقر بوجوده وبأن ممارسين آخرين لهذه المهنة يستخدمونه ويطبقونه عن قناعة تامة. لقد تعلمت أمرًا أثناء تأليف هذا الكتاب: أن رفضي لشيء ما لا يعني أن أُهمشه، كما يُفكر بعض أصدقائنا المثقفين. الأصوب هو أن أقر بوجوده، حتى لو لم أتقبله، وإلا فإننا هكذا سنكون مثل من يدفن رأسه في الرمل وهو يحسب أنه يرفعه بإباء.

أهم ما تعلمته أيضًا أننا نترجم أو نُؤوِّل نصوصنا داخل لغتنا نفسها بطرق مختلفة. لهذا السبب، فأنا متيقن من أن هذا النص سيؤوَّل ويُترجَم بصور مختلفة، فمن الناس من قد يراه هراءً ذاتويًّا قائمًا على تجارب شخصية غير مُكتملة ويفتقر إلى الموضوعية، ومنهم من قد يراه نصًّا يعكس خبرة مهنية وحياتية محترمة تستحق النظر إليها. أعرف أيضًا أن البعض سينظرون إليه بصفته نصًّا مُفككًا يفتقر إلى توحيد الأسلوب واللغة والبنية، ولهذا سيعدونه تجربة رديئة. (ها هو ذا ملصقكم المفضل مرة أخرى). مع ذلك، أعلم كذلك أن آخرين سيرونه نصًّا ثوريًّا ضرب فكرة البنية في مقتل لأن انعدام ترابطه الظاهري هو في الأصل تماسك خفي، في حين أن تبدل أسلوبه ولغته وبنيته، يعكس رؤية وأفكار المؤلف في الطبقات اللغوية والأسلوبية المتنوعة التي قد يتضمنها العمل الواحد. أدرك كل هذه الأمور وأنا مستعد لها؛ لا لأنني شخص عاقل ومتزن وموضوعي، وإنما لأنني تعرفت إلى نفسي والآخرين حقًّا عبر هذه الرحلة والنظرة الشاملة التي أتاحتها لي.

أدين للترجمة بكل شيء لأنها قد أنقذت حياتي، وأدين للكتابة و«**النص الأصلي**»

بوصولي أخيرًا إلى هذه الفكرة التي ستُريحني كلما استقبلت نقدًا أو إشادة مهنية أو إنسانية. صرت على يقين أيضًا من أن البشر وإبداعاتهم - أيًّا كان مجالها - مجرد نصوص أصلية، ولهذا فقد تخوننا ترجماتنا لهم وقد نخون نحن ترجماتهم لنا، لكن هذا في الوقت نفسه لا يعني أن هؤلاء البشر أفضل منا ولا أننا أفضل منهم، لأن المسألة برمتها ترتبط بالتأويلات المختلفة.

في الحقيقة لا أجد الآن مثالًا لإيضاح فكرتي أفضل من إكمال النصف الثاني من القصة التي لم أحكِها كلها عن المصطلح الذي ترجمته بصورة مختلفة عن صالح علماني، ونصيحة صديقي طه بأن أحذفها وألا آتي على ذكر اسم هذا الرجل العظيم. شعرت ببعض التوتر حين تواثب صدى كلماته داخل رأسي في إحدى الليالي فقفزت من فوق فراشي، وأمسكت هاتفي وقررت أن أستشير شخصًا آخر. وقع اختياري على محمد مهدي، العالق بين عالمين، والقارئ الأول لهذا الكتاب. لما سمعت إجابته، صرت متيقنًا من أننا معشر البشر نصوص أصلية ومترجمون في الوقت ذاته، وأن لكل منا منظوره في ترجمة وتأويل الآخر ونصه، لا المكتوب، بل الإنساني أيضًا. لم أحدثه من قريب ولا من بعيد عن رأي طه وتخوفاته. ما زلت أتذكر صوته المتحمس في التسجيل الذي أرسله إليَّ وهو يُشير إلى أن هذه القصة راقته كثيرًا، لأنها كشفت له منهجية العمل التي اتبعتها، وفي الوقت نفسه وضعت كل الاحتمالات الممكنة لاختلاف الترجمتين، من دون أي إساءة ولا تجريح. إن أردت أن أحلِّل ما حدث، بنفس المنهجية التي حلَّلت بها لغز «**طيور لا صوت لها**»، فسأخلص إلى ما يلي: النص لم يختلف. صاحبه لم يختلف. الخلفيات التي تجمع القارئين شبه واحدة تقريبًا. مع ذلك، فإن كلًّا منهما لم يفسر النص بشكل مغاير فحسب، وإنما أيضًا قد تخيل تأويل وترجمة أشخاص آخرين لا يعرفهم لهذا النص. كذلك، ترجم كل منهما الدافع الذي قادني كإنسان لإدراج هذه القصة بصورة مغايرة: عدها الأول تهورًا غير محسوب، والثاني واجبًا مهنيًّا.

أدركت أيضًا أثناء رحلتي هذه أن النص هو الآخر لا يفرغ أبدًا من صاحبه، إذ يظل يسحبه دائمًا كي يُضخم من أناه ويُغذيها بأشياء لا محل لها من الإعراب، مثل فكرة الفصول الثلاثة الأخرى التي خططت لكتابتها ثم تراجعت بعد أن خلصت إلى أن الخيط الذي سيربطها ببقية العناصر واهٍ جدًّا ظاهريًّا وباطنيًّا. تبينت أيضًا حقيقة ثانية: صحيح أن الإنسان لا يفرغ من أي نص يقرأه، لكن عليه أن يُسلم بأنه سيضطر في لحظة ما إلى أن يفرغ من النص الذي يكتبه، ليس لأنه قد أنهاه ووصل إلى حد الكمال بمعناه الحرفي - وهي مهمة مستحيلة - وإنما لأنه قد وصل في هذه المرحلة من حياته إلى حد كماله الشخصي المؤقت كمؤلف وإنسان؛ وهو حد لا يتجاوزه المرء إلا بمرور الزمن. لهذا فمن الأفضل ألا يسمح المرء لدوامة النص بسحبه وأن يقول له: «اتركني! فأنا في النهاية صاحبك». حينئذٍ، ستتباطأ أصابعه في الضغط على أزرار لوحة المفاتيح لأن الدوامة ستتوقف ولأنه سيُسلم بأن النهاية قد حانت.

لكن كيف أكتب نهاية قصة لم تنتهِ أصلًا لأنني لا أزال أطارد إيثاكتي المتخيلة؟ أعرف أن أوديسيوس حين عاد إلى إيثاكا قد اضطر إلى الدخول في صراعات أخرى ينتقم فيها من كل من تقرَّب من زوجته بينيلوبي في غيابه، وأن وصوله إليها لم يعنِ هناءً سعيدًا وفوريًّا، لكن هذا شأن لا يخصني لأنني ليس لديَّ بينيلوبي أعرفها وتنتظرني، ولا أعرف ما هو شكل وطني الذي سأهنأ فيه.

أنا الآن على برٍّ ثابت وهمي. أعرف أنه ليس حقيقيًّا. لم أنسَ شيئًا لأنني لم آكل اللوتس. مع ذلك، فأنا سعيد وخدر، حتى إن كانت سعادتي هذه ممزوجة بالدموع. يتراءى لي شيء لم أتوقعه قَطُّ. ها هو ذا يظهر أمامي الآن كصورة من عالم آخر، أو من زمن آخر، لكن أحداثه تجري الآن، في هذه اللحظة تحديدًا. أقسم إنني أكتب ما أكتبه فيما تدمع عيناي بشكل لم أتخيله. لا أجد تفسيرًا لمدى وضوح وجلاء هذا الشيء، أو المشهد، أو الصورة، على الرغم من الرؤية الزجاجية التي تُعكر عينَي من دموعي: أرى شخصًا لا أعرفه، في مكتبة لا أعرفها، لا أدري إن كانت وسط الصحراء أم لا. أراه يسحب كتابي هذا ويقرأه وأسمعه يقول من

دون أن يفتح شفتيه إن هذا الكتاب بشكل ما قد أنقذ حياته، وحينئذٍ فقط أدركُ أن هذا الكتاب قد استحق تكبد عناء كتابته، وأن هذا نصي الأصلي الحقيقي وإيثاكتي المتخيلة.

القاهرة
٢٢ مارس ٢٠٢٤
محمد الفولي

ملحق
«عن الحقوق والسباكة»

بناءً على اقتراح من الناشر، جاءت فكرة إضافة هذا الملحق في نهاية الكتاب، بصفته كيانًا منفصلًا عنه وجزءًا لا يتجزأ منه في آنٍ واحد لإيضاح بعض الأساسيات التي يجب على المترجم المبتدئ معرفتها قبل الدخول إلى عالم النشر، وتقديم بعض المعلومات التي قد تُثير اهتمام القارئ العادي.

حقوق المؤلف

يجهل أغلب المترجمين المبتدئين والقراء إشكالية حقوق المؤلف المرتبطة بالترجمة. بكل بساطة هناك نوعان من الأعمال. أولًا: تلك التي سقطت حقوق ملكيتها الفكرية، وثانيًا: تلك التي لا تزال حقوق ملكيتها الفكرية سارية. تسقط حقوق الملكية الفكرية لأي عمل بعد مرور سبعين عامًا على وفاة المؤلف بوجه عام، وخمسين عامًا في حالة اللغة العربية. وما دامت حقوق الملكية الفكرية لأي عمل قد سقطت، فيحق لأي مترجم ترجمته، كما يحق لخمسة وعشرين ألفًا وسبعمائة وثمانية وثلاثين ناشرًا نشره، حتى إن كانت هناك ثلاثة آلاف وتسعمائة وسبع وستين ترجمة سابقة له.

يجب ألا يترك المترجم المبتدئ حماسه يقوده إلى الوقوع في فخ ترجمة أي عمل قبل معرفة ما إذا كانت حقوقه متاحة أم مُباعة، لأنه قد يحدث أن تترجم

عملًا مُعينًا من فرط إعجابك به وتكتشف حين تبدأ عرضه على الناشرين أن حقوقه مباعة، بل إن مترجمًا آخر قد أنجزه، وينتظر نشره، وهو شيء تعرضت له بالمناسبة في بداية مشواري.

وبما أننا جميعًا لسنا أُميين، فأنسب تصرف لكيلا نقع في هذه المصيدة هو البحث إلكترونيًّا عن المؤلف أو وكلائه والتواصل معهم ومعرفة ما إذا كانت حقوق ترجمة هذا العمل إلى العربية قد بِيعت أم لا. إن وجدنا أنها قد بِيعت، فشكرًا. سنكون قد وفرنا على أنفسنا مجهود ترجمة عمل أصبح من نصيب مترجم آخر غيرنا.

إن لم تكن قد بيعت، فيا سلام لو أخبرنا الوكيل (أو المؤلف) بكم نحب هذا العمل! وكم أننا نريد ترجمته! وأننا سنحاول في أقرب وقت أن نوصله بناشر عربي يهتم به، لأن الناشر يا حضرة المترجم المبتدئ هو المسؤول عن شراء الحقوق، لا أنت.

حقوق المترجم

وقع عقدًا دائمًا يضمن لك حقوقك ويُحدد واجباتك، حتى إن كان الناشر أباك أو عمك أو جدك. المودة لا تلغي المهنية. الزمن دوَّار، وقد تحدث فجأة أشياء قد تضرك إن لم يكن معك ما يثبت حقوقك، وحتى إن لم تضمن لك جلب حقوقك، فقد تساعدك في تعكير مزاج الناشر ومنعه من الاشتراك في هذا المعرض أو ذلك، عند رفع شكواك في التوقيت المناسب.

يجب أن يوضح عقد الترجمة مستحقاتك، والموعد المحدد لسدادها، سواء أكانت على دفعات أم مرة واحدة، بخلاف وجود مدة محددة لسريان العقد يُسمح فيها لهذا الناشر أو ذلك باستغلال ترجمتك، لأنه قد يحدث أن تُغلق الدار فجأة، أو أن ينتهي العقد الموقع بين الدار والمؤلف (أو وكيله) وتؤول حقوق ترجمة العمل إلى العربية إلى دار أخرى.

قد تريد هذه الدار الأخرى نشر الكتاب بترجمتك، لكن إن لم يكن عقدك

مع الدار الأولى بمدة محددة أو يتضمن بندًا بخصوص رد حقوق التصرف في ترجمتك في الحالة الفلانية أو العلانية أو بعد الاتفاق هذا أو ذاك، فقد تجد نفسك في أزمة لا تسمح لك بإعادة نشر ترجمتك مع هذه الدار الجديدة، والاستفادة ماديًّا مرة ثانية.

في النهاية، ردًّا على السؤال الشهير، الذي أتلقاه في كل مرة من مترجم أدبي في بداية المشوار: وماذا عن الأجر؟ أجرك سيختلف حسب مستواك وسمعتك ودقتك وحجم وسمعة الدار. حدد الأجر الذي تراه مناسبًا لك في كل واحدة من مراحل تطورك وترقيك في السلم الثقافي. قد تضطر لتحمل تضحيات كبيرة في البداية، لكن لا تستمر فيها. اكتفِ بها في أول كتاب أو اثنين، وإن بدأت عملية الصعود، فلا تنزل مرة ثانية.

في النهاية، تحديد الأجر في أول ترجمة معضلة، لكن كلما تحدث معي أي مترجم مبتدئ بخصوص هذه النقطة، ضربت له هذا المثال: «ما متوسط الوقت الذي قد تستغرقه في ترجمة صفحة من ٢٥٠ كلمة؟ من ٤٥ دقيقة إلى ٦٠ دقيقة مثلًا؟ ما المبلغ الذي قد تدفعه لسباك جاء لإصلاح شيء في مطبخك أو حمَّامك وقضى ٤٥ أو ٦٠ دقيقة في مهمته؟ إن عرض عليك الناشر سعرًا للصفحة يقل عن أجر هذا السباك، فلترفض. أنت مترجم مبتدئ ولست أقل من أي سباك، مع كامل احترامي للسباكين!».

مكتبة
t.me/soramnqraa

شكر واجب

مع حفظ الألقاب لكلٍّ من:

إسراء أسامة، وسيف سلماوي، وياسر عبد اللطيف، وطه محمد، ومحمد مهدي، وهشام فهمي، وفايز علام، وأماني فوزي حبشي، وأسماء جمال عبد الناصر، وسمير جريس، وجيير مو أرِّياجا، وطه زيادة، ومحمد الرشيدي، ويارا المصري، وعلي خلف، وعمرو المعداوي، وعمرو فهمي، وسيد عبد الحميد، وسلمى التمامي، وعبد الله ناصر، وراضي النماصي، وفاطمة رحيم ومحمد عبد الجواد وكل وحوش قرية «سايلنت هِل» الكِرام، وقاموس «إلياس للجيب»، و«معامل أنيس عبيد» وطائر الحوصل العجيب، وعم زينهم وسيجارته الكيلومترية.

المؤلف

محمد الفولي مترجم مصري من مواليد ١٩٨٧. تخرج في كلية الآداب، قسم اللغة الإسبانية، جامعة القاهرة، بتقدير جيد جدًّا مع مرتبة الشرف. يعمل مترجمًا ومحررًا ومراسلًا في الخدمة العربية في وكالة الأنباء الإسبانية (إفي) منذ ٢٠٠٨، وخلال تلك الفترة عمل على تغطية مجموعة من الأحداث والبطولات الرياضية المتنوعة، سواء كان الأمر مكتبيًّا أم من قلب الحدث، كما فعل في مونديال روسيا ٢٠١٨.

نشر مقالات رياضية وأدبية من كتابته وترجمته في مجموعة من وسائل الإعلام الرياضية المصرية والعربية، ومنها على سبيل المثال، لا الحصر: في الجول، المصري اليوم، مجلة الفيصل السعودية، مجلة القافلة السعودية، ونشرة ثمانية.

يتنوع إنتاجه الأدبي بين الترجمة وكتابة القصة القصيرة، ومن أوائل من ترجموا أعمالًا مرتبطة بكرة القدم من الإسبانية للعربية.

أدار عدة ورش وندوات عن الترجمة الصحفية والأدبية وشارك في إلقاء محاضرات عنها في كلية الآداب، جامعة القاهرة (مصر)، ومؤسسة إثراء (السعودية)، وبيت الزبير (سلطنة عُمان)، والمركز الثقافي الإسباني - ثربانتس في القاهرة، ومعرض الكويت الدولي للكتاب.

الجوائز والاستحقاقات

١ - جائزة جابر عصفور في الترجمة من المركز القومي للترجمة عام ٢٠٢٤ عن ترجمة رواية «الوحش».

٢- المركز الثاني في جائزة الترجمة للشباب من المركز القومي للترجمة عام ٢٠٢٣ عن رواية «حاصل الطرح».
٣- القائمة القصيرة للدورة الـ١٥ لجائزة ساويرس الثقافية لشباب الأدباء في فرع أفضل مجموعة قصصية عن «تقرير عن الرفاعية».
٤- القائمة القصيرة للدورة الـ١٦ لجائزة ساويرس الثقافية لشباب الأدباء في فرع أفضل مجموعة قصصية عن «تقرير عن الرفاعية».

الترجمات

١- لماذا تُلعب كرة القدم ١١ ضد ١١ للأرجنتيني لوثيانو بيرنيكي (دار مسعى).
٢- أغرب الحكايات في تاريخ المونديال للأرجنتيني لوثيانو بيرنيكي (دار مسعى).
٣- حكاية عامل غرف: مختارات من أدب كرة القدم الأرجنتيني (دار مسعى).
٤- بشر وتروس للأرجنتيني إرنستو ساباتو (دار جدل)
٥- غرفة الرئيس للأرجنتيني ريكاردو روميرو (منشورات تكوين).
٦- كيف قتلت أبي للكولومبية سارة خاراميِّو كلينكيرت (دار الخان).
٧- العصامي للتشيلي إيرنان ريبيرا ليتيلير (دار الخان)
٨- بيت الورق للأرجنتيني كارلوس ماريا دومينغيث (دار الخان).
٩- الجيوش للكولومبي إيبيليو روسيرو (دار كلمات).
١٠- كظل يرحل للإسباني أنطونيو مونيوث مولينا (دار سرد).
١١- حاصل الطرح للتشيلية آليا ترابوكو ثيران (دار سرد).
١٢- هذيان للكولومبية لاورا ريستريبو (دار سرد).
١٣- المولود من ذي قبل للأرجنتيني خوان خوسيه ساير (دار الكرمة).
١٤- دودة الخشب للإسبانية ليلى مارتينيث (منشورات نادي الكتاب).
١٥- رائحة حلوة للموت للمكسيكي غييرمو أرياغا (دار أثر).
١٦- حب للإسبانية سارة ميسا (دار أثر).
١٧- الغريبة للإسبانية أولجا ميرينو (دار صفصافة).

١٨- حفل في الوكر للمكسيكي خوان بابلو بيالوبوس (دار صفحة ٧).
١٩- كينتوكي للأرجنتينية سامانتا شويبلين (دار صفحة ٧).
٢٠- استسلام للإسباني راي لوريغا (دار مسعى).
٢١- أخف من الهواء للأرجنتيني فيديريكو جانمير (دار مسعى).
٢٢- أشد ألم للبيروفي سانتياغو رونكاغليولو (دار مسعى)
٢٣- الشرق يبدأ في القاهرة للكولومبي إكتور آباد فاسيولينسي (دار صفصافة).
٢٤- فالكو للإسباني أرتورو بيريث ريبيرتي (دار مسعى).
٢٥- الوحش لكارمن مولا (عصير الكتب).
٢٦- المستأجر للإسباني خابيير ثيركاس (دار سرد).
٢٧- جثة لذيذة للأرجنتينية أجوستينا باثتيريكا (عصير الكتب).
٢٨- هيبة الجمال للكولومبية بييداد بونيت (دار روايات).

قيد النشر

١- ملك الظلال للإسباني خابير ثيركاس (دار سرد).
٢- آكلة التراب للأرجنتينية دولوريس رييس (دار سرد).
٣- التحقيق للأرجنتيني خوان خوسيه ساير (دار جدل).
٤- شكرًا على النار للأوروجواني ماريو بنديتي (دار سرد).

المؤلفات

١- تقرير عن الرفاعية - مجموعة قصصية (الكتب خان).
٢- عين الصقر: أغرب القصص والمفارقات في عالم كرة القدم (دار أثر).
٣- النص الأصلي: عن الترجمة ومسارات الحياة (دار الكرمة)

مكتبة
t.me/soramnqraa

«مع أنني صرت لا أومن بضرورة التصنيف، فسأرضي محبيه. سأعتق نفسي من التصنيفات السابقة بتدشين تصنيف جديد لهذا الكتاب. سأسميه «سيرة ترجمية»، لأنه يتناول الترجمة وتقاطعاتها مع حياتي إنسانيًّا ومهنيًّا. سأكتب هذه السيرة الترجمية بحرية وبلا قيود - كما يجب أن تكون الكتابة دائمًا - خاصة إن تعلقت بتجربة شديدة الخصوصية كهذه. وإنني حين أصفها هكذا، لا أعني أنني مميز، وإنما أنها تجربة شديدة الخصوصية فحسب، إذ أظن أنها المرة الأولى التي يصدر فيها كتاب باللغة العربية عن الترجمة ومؤلفه ليس أستاذًا جامعيًّا صاحب مسيرة لامعة، وأنها أيضًا المرة الأولى التي يتناول فيها كتاب صنعتنا الجميلة من منظور بعيد كل البُعد عن التنظير الأكاديمي البحت، ويمكن وصف طابعه بأنه عملي وإنساني وحياتي. إذن، الأمر برمته جديد، ويستحق التجربة، أو على الأقل مشقة المحاولة».

- محمد الفولي

محمد الفولي من أهم مترجمي الأدب الإسباني إلى اللغة العربية. ترجم نحو ٣٠ عملًا متميزًا ما بين الأدب والدراسات والمقالات، وحاز جائزة جابر عصفور في الترجمة من المركز القومي للترجمة، وإضافةً إلى الترجمة فمحمد الفولي أديب وصحفي.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الكرمة