دراسة تحليلية في ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية إلى الفارسية: تاريخها وإشكالياتها

دكتور محمد رحيمي خويكاني
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة أصفهان، إيران

ملخص البحث:

لعلّ أدب المقاومة الفلسطينية من أحد أكثر أنواع الأدب شهرة في العالم؛ لأنه مضى أكثر من نصف قرن على نشأته، وقد مرّ بعملية كاملة من التطور البنيوي والمضموني. تعود معرفة المترجمين والمهتمين الإيرانيين بأدب المقاومة الفلسطينية إلى ما قبل الثورة الإسلامية في إيران، حيث قام اثنان أو ثلاثة من المترجمين بترجمة ونشر عدد قليل من أعمال أدباء فلسطين البارزين مثل محمود درويش وغسان كنفاني.

هذا وبعد الثورة الإسلامية في إيران، ساهمت الطبيعة المعادية للصهيونية للثورة من جهةٍ، وظروف الدفاع والمقاومة في الحرب التي استمرت ثماني سنوات من جهةٍ أخرى، في توفير بيئة اجتماعية مناسبة لتوجّه أقوى من قِبل المترجمين نحو أدب المقاومة. إلى جانب الترجمة المتفرقة لأعمال بعض شعراء وكتّاب المقاومة في المجلات الأدبية من قبل عدد من المترجمين، قام أسماء معروفة مثل موسى أسوار وموسى بيدج بترجمة ونشر عدة مجموعات شعرية تضمنت جهودًا جادة للتعريف بأدب المقاومة.

تمظهرت من خلال دراسة نقدية لهذه الترجمات الفارسية أن معظم الترجمات الفارسية لأدب المقاومة،كانت من نوع ما يُعرف بـ"الترجمات اللفظية"، وبسبب القيود في الشكل والمحتوى، لم تؤدِّ إلى نشوء تيار قوي؛ لأنه في حال حدوث ذلك، كان من الممكن أن يكون له تأثيرات واضحة على الأدب الوطني. تبحث هذه الدراسة في هذه الأعمال ضمن تسلسلها الزمني التاريخي، وتتناول الحاجات والنواقص في ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في إيران.

الكلمات المفتاحية: أدب المقاومة، فلسطين، الترجمة الفارسية، الإشكاليات

An Analytical Study of the Translation of Palestinian Resistance Literature into Persian (Its History and Problems)

Dr.Mohammad Rahimi Khoigani
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature
University of Isfahan, Iran

Abstract

Palestinian resistance literature is perhaps one of the most famous literary genres in the world, having emerged more than half a century ago and undergone a complete process of structural and thematic development. Iranian translators and enthusiasts' knowledge of Palestinian resistance literature dates back to before the Islamic Revolution in Iran, when two or three translators translated and published a small number of works by prominent Palestinian writers such as Mahmoud Darwish and Ghassan Kanafani.

After the Islamic Revolution in Iran, the anti-Israel nature of the revolution, on the one hand, and the conditions of defense and resistance during the eight-year war, on the other, contributed to creating a favorable social environment for a stronger orientation by translators toward resistance literature. In addition to the occasional translation of works by some resistance poets and writers in literary magazines by a number of translators, well-known names such as Musa Aswar and Musa Bidaj translated and published several poetry collections, including serious efforts to promote resistance literature. A critical study of these Persian translations reveals that most Persian translations

of resistance literature have been so-called "verbal translations." Due to limitations in form and content, they have not led to the emergence of a strong current; had they occurred, they could have had a significant impact on the national literature. This study examines these works within their historical chronology and addresses the needs and shortcomings of translating Palestinian resistance literature in Iran.
Keywords: Resistance literature, Palestine, Persian translation, Problems

1- مقدمة

بعد حرب الأيام الستة سنة 1967، وباحتلال فلسطين بالكامل من قِبل الكيان الصهيوني، بدأت مرحلة جديدة من المقاومة الفلسطينية. إذ، تحوّل الكفاح المسلح إلى أحد المحاور الرئيسية للمقاومة، وقد لعب مواكبا له الأدب المقاوم دورًا فعّالًا في تعزيز هذا الاتجاه. في هذه الفترة، دخل أدباء بارزون في فلسطين وخارجها، مثل محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وحليم بركات وغسان كنفاني، إلى الساحة بقوة، وبدأوا بكتابة ونشر أعمالهم الأدبية التي تعكس آلام وآمالهم وآمال الشعب الفلسطيني. يقول بعض الباحثين: «فاالكاتبان حليم بركات وغسان كنفاني، هما من الذنين تجرعوا مرارة الكارثة قطرة قطرة وعاشوا بشكل ما في قلب المأساة نبضة نبضة» (شكري،2017: ص 110).

في هذا المسار، لم يكن الأدب المقاوم مجرد انعكاس عاطفي للمأساة، بل كان أيضًا وسيلة لفهم عميق للقضية الفلسطينية، وسلاحًا ثقافيًا في وجه الاحتلال. كانت هذه الأعمال تحمل في طياتها رسائل سياسية واجتماعية قوية، وتُعدّ في الواقع نوعًا من النضال غير المسلح، وقد أوجدت تيارًا مؤثرًا في الأدب العربي المعاصر.

على حد قول كنفاني «وفي الواقع فإن أدب المقاومة . على وجه الخصوص . لم يكن أبدا ظاهرة طارئة على الحياة الثقافية الفلسطينية وفي هذا النطاق فإن المقاومة الفلسطينية قدمت على الصعيدين الثقافي والمسلح نماذج مبكرة ذات أهمية قصوى كعلامة أساسية من علامات المسيرة النضالية العربية المعاصرة» (كنفاني، 2013: ص10).

في الواقع، كان الأدب أحد الأسلحة المؤثرة للمقاومة الفلسطينية، وخصوصًا في العقود الأولى من الاحتلال، حين كانت المقاومة المسلحة تعاني من مشكلات عديدة. فقد استطاع الأدب أن يُظهر هوية الشعب الفلسطيني للعالم، ويؤكد على شرعية نضاله. كما أن أدب المقاومة لم يقتصر على شعراء وكتّاب داخل الأراضي المحتلة فقط، بل كان لفلسطينيي المهجر ودول الجوار دور كبير في هذا المجال. فكتب بعضهم الشعر والمقالة والقصة والرواية، وكان هذا الإبداع الثقافي من الأدوات المهمة في استمرار روح المقاومة.

لقد أوجد هذا النوع من الأدب، من خلال تجسيده لمعاناة الفلسطينيين وآمالهم، نوعًا من الوعي الجمعي والارتباط العاطفي مع القضية الفلسطينية، ليس فقط في العالم العربي، بل في كثير من المجتمعات الأخرى. سواء مسلمة أو غير مسلمة. هذا الأدب، إلى جانب تسجيله لآلام وآمال الفلسطينيين، كان يُظهر أيضًا نضجًا فنيًا وفكريًا لافتًا، وقد استطاع أن يربط بين الجمالية الأدبية والرسالة السياسية، ويُقدِّم نماذج من التعبير الإبداعي الذي تجاوز حدود الزمان والمكان. كما أن تأثير هذا الأدب لم يقتصر على الأدب الفلسطيني فقط، بل أثّر أيضًا على الأدب العربي والعالمي، فترجم بعض آثاره إلى لغات مختلفة، وتحوّل إلى مصدر إلهام لحركات مقاومة أخرى في العالم.

ومع أن أدب المقاومة الفلسطيني واجه في بعض الأحيان ضغوطًا سياسية ورقابة، فإنه لم يفقد حيويته واستمر في التعبير عن صوت المظلومين، وشكّل جزءًا لا يتجزأ من الثقافة الفلسطينية، بل من الهوية الوطنية الفلسطينية وسرعان ما ترجمت إلى عدة لغات حية وحظيت بقبول جماهيري عند من يبحثون عن العدالة وأصبحت بمثابة إعلان رسمي لمعاناة الشعب الفلسطيني أنحاء العالم خاصة في إيران وفي لباس اللغة الفارسية الزاهية.

2- أسئلة البحث

انطلاقا مما ذكرناه آنفا، فإن هذا البحث يريد أن يجد إجابات للسؤالين التاليين:

- متى ابتدأت ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية إلى اللغة الفارسية وكيف تطورت تاريخيا؟
- ما هو أهم إشكاليات ترجمة هذا النوع من الأدب بمنهج تاريخي مستند إلى التوصيف والتحليل؟

3- خلفية البحث

ليس هناك أي بحث بخصوص تحليل ترجمات الأدب المقاوم الفلسطيني ولكن هناك بعض البحوث عالج الأدب المقاوم في فلسطين وإيران بصورة مقارنة:

- آريان و بيرانوند في دراسة (1395)، «بررسی تطبیقی مضامین مشترک ادب مقاومت ایران و فلسطین»، قارنا بين مضامين الأدب المقاوم المشتركة بين إيران وفلسطين وتوصلوا إلى إن الاستقامة أمام القوة الاستعمارية من أهم أركان الأدب المقاوم.
- نامداري وآخرون (1396)، في بحث موسوم ب«بازتاب انقلاب و مقاومت از منظر قیصر امین‌پور و سمیح القاسم»، وقد قدم الباحثون مقارنة بين شعر أمين بور وسميح القاسم وبيّنوا أن هناك مضامين مشتركة بعند الشاعرين.

4- الخصائص الأساسية لأدب المقاومة

من الباحثين من عالج الأدب المقاوم وقدموا بعضا من أبرز سماته باختصار (گنجي، 1371، ص 8–30) كالتالي:

4-1 المقاومة

يقول الشاعر الفلسطيني الشهير محمود درويش، في مقدمة كتبها على الأعمال الكاملة الرابعة لغسان كنفاني: "إنّ كلمة *المقاومة* لم تكن رائجة في الشعر الفلسطيني قبل أن يطلقها غسان عليه... وهكذا أصبح الاسم دالًّا على المسمى." (كنفاني، د.ت، ص 21).

فأهم سمة في أدب المقاومة هي المقاومة نفسها. كتب توفيق زياد . أحد شعراء المقاومة الفلسطينيين . قبل سنوات مقالًا عن الخصائص العامة للشعر الثوري الفلسطيني، وذكر أن هذا الشعر خاض معارك ونضالات في مجالات متعددة خاصة المقاومة:

– مقاومة التشريد والتهجير، والبقاء على أرض فلسطين.
– مقاومة تشويه وطمس الهوية الثقافية والوطنية.
– مقاومة عزلة الأمة الفلسطينية في المجتمع الدولي.
– يُضاف نجاح النضال الطبقي إلى هذه المجالات من المقاومة (زياد، ١٩٧٠، ص ٨٠–٩٣).

4-2الالتزام

مصطلح الالتزام أو التعهد في ميدان الأدب هو مصطلح حديث، لم يكن مستخدمًا لدى القدامى. في الواقع، فإن مفهوم الالتزام مرتبط إلى حد كبير بمفهوم الأدب نفسه، وبمقدار علاقته بالحياة، والدور الذي يؤديه في تفسير الحياة وتأويلها (إسماعيل، 1988، ص 373).

لقد ذاق شعراء المقاومة الفلسطينية، كغيرهم من أبناء هذا الوطن، مرارة السجن، والفقر، والتشريد، والحرمان من حقوقهم الطبيعية. ولذلك، فإن التزام هؤلاء الشعراء بقضية تحرير فلسطين، ونقل رسالة المظلومية والحرمان التي يعاني منها مواطنوهم، هو التزام فطري وذاتي، وليس اختيارًا إراديًا. ومن الطبيعي أن هناك فرقًا كبيرًا بين إلزام النفس بشيء، وبين الالتزام الذي ينشأ بشكل ذاتي من داخل المعاناة.

4-2الطابع الجماهيري أو الشعبي

المقصود من الأدب الجماهيري واضح: هو الأدب الذي يتحدث بلغة الناس، ويعيش من أجلهم، ويصوّر آلامهم ومعاناتهم ومشاعرهم . ولا حاجة للتذكير أن هذا النوع من الأدب يختلف عن الأدب الشعبي أو الفلكلوري الذي يُعرف غالبًا بلغته البسيطة ولهجته العامية.

4-3 الثورة

يقول محمود درويش: «شعر المقاومة هو بطبيعته شعر ثوري» (درويش، 1971، ص 271). لأنه تعبير عن التمرّد على الواقع المفروض أو الحالة الراهنة؛ فليس الشعر فقط، بل إن أدب المقاومة هو أدب ثوري ومتمرّد بطبيعته. أدب المقاومة هو أدب حماسي، عاطفي، وثائر، يسعى هذا النوع من الأدب إلى قلب كل ما هو باطل وسلبي رأسًا على عقب، وتشجيع الناس على المطالبة بحقوقهم، ولذلك فهو يتميّز بلغة نارية ونبرة مؤلمة.

5- دراسة التسلسل الزمني لترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في إيران

في هذا القسم، نحاول، استنادًا إلى الكتب المترجمة من أدب المقاومة الفلسطينية، أن نُبيّن المسار الذي قطعته ترجمة هذا النوع من الأدب منذ بدايته وحتى اليوم.

بصورة عامة، يمكن تقسيم هذا المسار إلى أربع مراحل زمنية:

1. ما قبل الثورة الإسلامية،
2. السنوات الأولى للثورة الإسلامية وفترة الدفاع المقدس،
3. الفترة بعد الحرب (عقد السبعينيات الهجري الشمسي) حتى عقد الثمانينيات،
4. ومن عقد الثمانينيات حتى اليوم.

5-1 ما قبل الثورة الإسلامية

لقد حظي أدب المقاومة الفلسطينية قبل الثورة الإسلامية باهتمام عدد كبير من المترجمين والكتّاب، وكانت النتيجة ترجمة عدد من الأعمال لشعراء وكتّاب المقاومة الفلسطينية. ربما يمكن اعتبار مجموعة "ملحمة فلسطين" وهي "مختارات من أشعار شعراء عرب وإيرانيين حول فلسطين" والتي ترجمها عليرضا نوريزاده وصدرت بمقدمة فخرالدين حجازي عن دار نشر بعثت في طهران سنة 1349هـ.ش (1970) أول محاولة جادة في هذا المجال.

في هذا الكتاب، ترجم نوريزاده عدة قصائد لشعراء المقاومة الفلسطينية إلى جانب قصائد لشعراء محليين، ما شكل خطوة جديدة في أدب المقاومة. وبعد عامين، قام بترجمة مجموعة شعرية لمحمود درويش بعنوان "بيرون از اسطوره‌ها "ونشرت عن دار أمير كبير. وقد استمر هذا الجهد المبارك، حيث قام كوروش مهربان سنة 1355هـ.ش (1976م) بإصدار مجموعة أعمال للكاتب الفلسطيني الشهير غسان كنفاني، وهي الترجمة التي وصلت إلى طبعتها الثالثة (وربما سبقت طبعتها الأولى ما نشره نوريزاده).

وفي هذه المجموعة، جمع كنفاني أشعارًا لمحمود درويش، سميح القاسم وغيرهم تحت عنوان "شعر المقاومة في فلسطين المحتلة." كل هذه الشواهد تدلّ على أن تاريخ ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية يعود – على الأقل – إلى عقد الأربعينات الهجري الشمسي (1960م). من الأعمال الأخرى التي نُشرت في سنوات ما قبل الثورة الإسلامية الإيرانية، يمكن الإشارة إلى كتاب "مع أغصان الزيتون "لغسان كنفاني، والذي ترجمه أيضًا نوريزاده ونُشر في طهران سنة 1356هـ.ش (1977م).

ومن المترجمين الآخرين في تلك الفترة يوسف عزيزي بني طرف، الذي أصدر الطبعة الثالثة من كتاب "آوازخوان خون ". وهو مختارات من شعر الشعراء العرب . سنة 1357هـ.ش (1978م)، وكان قد قدّم أيضًا كتاب "برگ‌های زیتون "

لمحمود درويش إلى أدب المقاومة سنة 1356هـ.ش (1977م)، ليكون ثالث من ساهم في هذا المسار. النقطة البارزة في هذه المجموعات أن أغلبها ركّز على شعر محمود درويش وكتابات غسان كنفاني.

وقد استمرّ هذا المسار حتى ما بعد الثورة، حيث لم يتوقف حتى بعد ترجمة "قصائد على زجاج النوافذ "(شعرهايى بر شيشه پنجره‌ها) التي نظمها معين بسيسو وصدرت بترجمة حسين وجدان دوست سنة 1358هـ.ش (1979م).

وفي نفس السنة، ترجم موسى أسوار كتاب "آخر شب "لمحمود درويش، لتدخل ترجمة شعر المقاومة إلى مرحلة ما بعد الثورة الإسلامية الإيرانية.

هذه المجموعة الواسعة نسبيًا (بالنظر إلى ظروف نظام الشاه) تدل على تضامن الشعب الإيراني مع الشعب الفلسطيني؛ فالإيراني الذي كان يسقط برصاص جنود الشاه على أرصفة الشوارع، كان يرى نفسه قريبًا جدًا من شقيقه الذي يعاني من مصير أشد بأسا وقساوة في فلسطين .هذا الإحساس الإنساني من جهة، والحاجة إلى أدب يُشعل النار المتقدة في صدور الناس من جهة أخرى، كانا الدافع وراء اتجاه المترجمين آنذاك نحو ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية

5-2 العقد الأول من الثورة الإسلامية، سنوات الحرب المفروضة

على الرغم من أنّ كتاب "آوازخوان خون " ليس عملًا ينتمي بالكامل إلى حقل أدب المقاومة، إلا أنه يُعد حلقة وصل بين أدب المقاومة قبل الثورة وبعدها. ويعود ذلك إلى أن يوسف عزيزي بني طرف هو المترجم الوحيد لأدب المقاومة الذي نشر عملاً قبل الثورة، ثم واصل عمله بعد الثورة أيضًا. بالإضافة إلى ذلك، كان قد نشر مجموعة "برگهای زیتون" لمحمود درويش سنة 1356هـ.ش (1977م). واستمر هذا النوع من الترجمة، حتى أنه في سنة 1359هـ.ش (1980م)، قام غلامرضا إمامي بترجمة ونشر مجموعة "كليدى تبرگونه " لغسان كنفاني، وهي مجموعة قصصية تأتي في سياق إقبال المترجمين على أعمال كنفاني السردية. ويبدو أنه مع بدء هجوم النظام البعثي العراقي على إيران، تراجعت وتيرة ترجمة أدب المقاومة وربما لم يكن سوق النشر والبيع نشطًا جدًا في تلك السنوات.

وقد يكون السبب في ذلك هو أن أدب المقاومة الداخلي – لا الخارجي – كان الأكثر فائدة آنذاك. فقد قيل أصفى وأقوى أشعار المقاومة الإيرانية في تلك المرحلة من قبل شعراء كبار مثل قيصر أمين‌پور، عبدالملكيان، بيكي حبيب‌آبادي، هوشنگ ابتهاج وغيرهم، مما قلل من الحاجة إلى ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية. لكن هذا لا يعني توقف النشاط بالكامل؛ ففي هذه السنوات أيضًا، تُرجمت ونُشرت بعض الأعمال:

- كتاب "**أدب المقاومة** "لغسان كنفاني، وهو أقرب إلى النقد والتحليل الأدبي، قام بترجمته **موسى أسوار**.
- كتاب " **يادداشت‌های غم انگیز روزانه** لمحمود درويش، ترجمته **أميرة ضميري** ونشر عن دار **أمير كبير** سنة 1363هـ.ش (1984م).

نظرًا إلى أن الكتاب الأول لايُعد عملًا أدبيًا مستقلًا، بل هو أقرب إلى البحث والدراسة، فإن العمل الأدبي الوحيد المترجم في سنوات الحرب هو "اليوميات الحزينة."

ومع الأخذ في الاعتبار أن هذه الفترة امتدت لثماني سنوات، فإن هذا الإنتاج يُعد ضئيلاً جدًا، ويُظهر بوضوح تراجع ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في تلك المرحلة.

5-3 بعد الحرب المفروضة حتى عقد الثمانينات

يمكن اعتبار هذه المرحلة فترة ازدهار ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في إيران. لقد أدّى تعدّد الأعمال المترجمة، وإقبال المترجمين على هذا النوع من الأدب، إلى بروز أيام مزدهرة أمامه.

يمكن عزو هذا الإقبال غير المسبوق إلى عدّة أسباب، منها:

- الأوضاع التي أعقبت الحرب،

- الحاجة إلى إبقاء روح الشهادة والتضحية حيّة بين الناس،
- التقارب السياسي المتزايد بين فلسطين وإيران،
- والدعم الحكومي لنشر مثل هذه الأعمال.

من بين الأسماء البارزة في هذه الفترة صابر إمامي، الذي لمع اسمه بترجمته لـ**"مزامير"** محمود درويش، وقد نُشرت هذه الترجمة سنة 1370هـ.ش (1991م).

أما يوسف عزيزي بني طرف، فقد قدّم أيضًا عملاً آخر إلى الساحة الأدبية، وهو ترجمة رواية "العودة إلى حيفا "للكاتب **غسان كنفاني**. وبقليل من التأمل، يمكن أن نلاحظ أن أعمال كنفاني ونصوص درويش لا تزال تحظى بأكبر إقبال لدى المترجمين. أكثر المترجمين نشاطًا في هذه الفترة هو **موسى بيدج**، حيث ترجم خلال عقد السبعينات (الهجري الشمسي) **نحو عشر مجموعات شعرية** من شعراء المقاومة، منها:

- "**ماه مومیائي** "لمعين بسيسو
- " مردگانت را به خاك بسپار و برخيز لتوفيق زياد
- " براى مردن وقت نداريم " لسميح القاسم – سنة 1373هـ.ش
- " گنجشكان در الجليل می‌ميرند لمحمود درويش – سنة 1374هـ.ش
- " شب گرگ " لأحمد دحبور
- " وضوى خون " لمحمد القيسي
- "**صبر أيوب** "لعزالدين المناصرة
- " جشنوارة اندوه لفدوى طوقان – سنة 1375هـ.ش

سعى هذا المترجم النشيط إلى ترجمة مختارات من شعر جميع الشعراء، ولم يقتصر مثل الآخرين على محمود درويش فقط. كان نشاطه الأساسي في مجال ترجمة الشعر، ولم يتوجه إلى الأعمال النثرية في أدب المقاومة الفلسطينية. ويبدو أن جهود بيدج في تعريف القراء الإيرانيين بشعراء آخرين لم تؤتِ ثمارها، **إما لأن** شعرهم لم يلقَ صدى في نفوس الإيرانيين كما فعلت قصائد درويش، أو لأن المترجمين لم يواصلوا هذه المحاولة. مهما يكن، فإن ترجمة أعمال درويش بقيت على قوتها، وكما سنرى، ففي السنوات اللاحقة، لم تُترجم إلى الفارسية إلا أعمال درويش وكنفاني، إلا في حالات نادرة.

5-4 من عقد الثمانينات (الهجري الشمسي) حتى اليوم

أحد السمات البارزة لهذه المرحلة **هو** عودة الترجمة إلى الانحصار في أعمال محمود درويش وغسان كنفاني.

من بين الأعمال التي نُشرت في هذه المرحلة:

- " از سرود باران تا مزامير گل سرخ "(وهي مجموعة تضم قصائد للشعراء العرب عامة ومنهم بعض الشعراء الفلسطينين مثل درويش) ترجمة **موسى أسوار** –سنة 1381هـ.ش
- " آخرين قطار " لمحمود درويش، ترجمة **جاهد جهانشاهى** –سنة 1384هـ.ش
- " در محاصره ترجمة **تراب حق‌شناس**
- " من يوسفم، پدر ترجمة **عبدالرضا رضائي‌نيا** –سنة 1386هـ.ش

وجميع هذه الأعمال تعود إلى **محمود درويش**. أما في مجال **النثر**، فقد استمر الإقبال على **أعمال غسان كنفاني**، ومن ذلك:

- " چيزى از بين نمى‌رود " ترجمة **غلامرضا إمامي**
- "**أم سعد** "ترجمة **عدنان غريفي** –طُبعت سنة 1386هـ.ش

كما قام غلامرضا إمامي بترجمة مجموعتين جديدتين لكُنفاني تتعلقان بأدب الأطفال، لكنّهما تندرجان ضمن أدب المقاومة، وقد طُبعتا سنة 1388هـ.ش تحت عنوان:

- " قنديل كوچك"
- و" قصه‌ها"

6- إشكاليات ترجمة أدب المقاومة في إيران

بعد انتصار الثورة الإسلامية، وبالرغم من الظروف المثالية والدعم السخي وغير المسبوق من بعض المؤسسات الرسمية في البلاد لترجمة أدب المقاومة، ورغم المكانة الرفيعة التي يحتلها هذا النوع من الأدب على المستوى العالمي، لم تستطع ترجمات هذا الأدب أن تجد لنفسها موطئ قدم حقيقيًا بين الأدباء وعامة الناس في إيران، بل غالبًا ما بقيت هذه الترجمات حبيسة رفوف المكتبات.

تتّضح هذه المسألة بشكل أوضح عندما نقارن شهرة ترجمات أعمال كتّاب مثل جبران خليل جبران، باعتباره شاعرًا عربيًا، وعشرات من أعمال الكتّاب الغربيين مثل أنطون تشيخوف وغابرييل غارسيا ماركيز...، بشهرة محمود درويش مثلًا، الذي رغم أنه نال النصيب الأكبر من الترجمات إلى الفارسية، إلا أن اسمه لم يحقق الانتشار المنشود.

ويُطرح هنا السؤال المحوري: ما السبب وراء عدم تمكن أدب المقاومة الفلسطينية من أن يكون تيارًا مؤثرًا في إيران؟ لماذا لم يستطع هذا الأدب، الذي يتقاطع كثيرًا مع الأدب الإيراني من حيث البعد العقائدي والإيماني، أن يُحدث مسارًا جديدًا في الحركة الأدبية الإيرانية؟ بصورة عامة، يمكن تصنيف الإشكاليات التي لحقت بترجمة أدب المقاومة إلى عدة أقسام:

- إشكاليات أساسية أو بنيوية
- إشكاليات فنية/أدبية
- إشكاليات ثقافية

وسيتم في الفقرات التالية تناول كل نوع من هذه الإشكاليات بالشرح المفصل والتوضيح.

ISSN: 2394-4862 مجلة اللغة علمية . محكمة . مصنفة .

6-1 الإشكاليات الأساسية (المبنائية)

المقصود من هذه الإشكاليات، هي تلك التي تعود إلى الأسس والمبادئ العامة للترجمة، وهي مبادئ يجب مراعاتها في أي عملية ترجمة، لكنها . لأي سبب كان . لم تُراعَ في ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في إيران.

يمكن القول إن أهم المشكلات التي حالت دون تحوّل أدب المقاومة الفلسطينية إلى تيار مؤثر في إيران تعود إلى هذا النوع من الإشكاليات؛ بمعنى آخر، فإن الإشكاليات الأساسية (المبنائية) هي التي لعبت الدور الأكبر في ضعف جودة الترجمات المتعلقة بالأدب الفلسطيني، لدرجة أن الإشكاليات الفنية والثقافية تأتي في مرتبة تالية لها وتظل في ظلها . أهم هذه الإشكاليات الأساسية يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- عدم اختيار منهج أو طريقة ترجمة مناسبة.
- عدم التمكن الكافي من اللغة الهدف (اللغة الفارسية).
- عدم كتابة مقدمة مناسبة ومؤثرة للعمل المترجم.

6-1-1- اختيار أسلوب الترجمة "كلمة بكلمة" و"الحرفية"

أهم ما يجب على المترجم أن يفعله هو اختيار الأسلوب المناسب للترجمة بحسب طبيعة النص، وإحدى الأسباب الجوهرية وراء غموض وضعف جمالية معظم الترجمات المقدمة لأدب المقاومة، تعود إلى اختيار أسلوب الترجمة نفسه . لقد فشل كثير من المترجمين، لأي سبب كان، في تقديم ترجمة منهجية وسليمة تلبي حاجات مجتمعهم . فغالبيتهم اختاروا أحد الأسلوبين:

1. الترجمة "كلمة بكلمة (Word for Word translation) "

2. أو الترجمة الحرفية (Literal translation).

وهذا أدخل الغموض وعدم الوضوح إلى ترجماتهم .

الترجمة "كلمة بكلمة:"

هي أسلوب ترجمة لا ينظر إلى النص بوصفه كيانًا لغويًا متكاملاً، بل يتعامل مع كل كلمة كوحدة مستقلة. في هذا الأسلوب، تكون الوحدة الترجمية هي "الكلمة"، ويقوم المترجم فقط بنقل معاني الكلمات المفردة حسب ترتيبها في النص الأصلي إلى اللغة الهدف (قلي زاده، 1383: ص 137) .هذا يؤدي إلى إقحام بنية اللغة الأصلية في اللغة الهدف، ما يؤدي إلى تشويه البنية الطبيعية للغة المترجم إليها .ونتيجة لذلك، يكون النص الناتج غامضًا وغير جذّاب للقراء. النتيجة الأهم لهذا الأسلوب هي أن النص الناتج "تفوح منه رائحة الترجمة."

الترجمة الحرفية: (Literal translation)

في هذا الأسلوب أيضًا، الوحدة الترجمية هي "الكلمة"، لكن مع اهتمام نسبي ببنية اللغة الهدف. يحاول المترجم، بعد ترجمة المفردات، أن ينقل البنية النحوية للجمل الأصلية بأقرب شكل ممكن إلى اللغة المصدر (نفس المصدر، ص 138). مثال توضيحي من ترجمات موسى أسوار: "**البنات مرايا البلاد على القلب**"

ترجمة أسوار: «دختران، آيينه‌های سرزمينند، به روی قلب».

(البنات، مرايا، البلاد، على، القلب) ← ترجمة كلمة بكلمة

لم يراعِ بنية اللغة الفارسية. بينما لو ترجمها: «**دختران، به روی قلب، آيينه‌های سرزمين‌اند**». لكانت ترجمة حرفية لأنه راعى ترتيب الفعل والنحو في الفارسية.

مثال آخر: «وتأتي العصافير غامضة كاعتراف البنات».

ترجمة أسوار: «و گنجشكان، مبهم می آيند، چون اعتراف دختران».

لو أنه وضع الفعل في النهاية، لما احتاج إلى فصل المعنى باستخدام فاصلة (،) بعد "گنجشكان" لكسر الغموض.

الترجمة "الوفية أو المعادلة:(Faithful translation)"

بعض المترجمين حاولوا الخروج من مأزق الترجمة "كلمة بكلمة" أو "الحرفية "باختيار أسلوب الترجمة الوفية أو المعادلة، لكنهم أخطأوا في اختيار المكافئ الصحيح، وقدموا تعابير غير مألوفة في اللغة الفارسية. مثال: «من به نوبه‌ی خود دچار اضطراب شدم». هذه العبارة تكشف بوضوح تأثير النص العربي، لأن استخدام «به نوبه...» غير مألوف بالفارسية. مثال آخر من ترجمة أميره ضميرى: «من هرگز منصفانه بودن نمره‌ای را كه می‌دادم آن اندازه احساس نمی‌كردم كه وقتی كه نمرات حميد را در كارنامه ثبت می‌كردم». واضح أن هذه العبارة ثقيلة وغريبة في الفارسية.

يمكن التعبير عنها بشكل طبيعي أكثر: «من تنها موقعی كه نمره‌ی حميد را وارد كارنامه می‌كردم، تا آن اندازه احساس می‌كردم كه دارم انصاف رارعايت می‌كنم». ويجدر بالذكر أن هذه المشكلات تظهر أكثر في النثر، لأن الجمل أطول وأكثر تعقيدًا. مثال: «آنگاه ما را از خطرهايی كه در راه بررسی ابعاد اين اضطراب وجود دارد، هشدار می‌دهد». عبارة ينذرنا من بالعربية واضحة تمامًا في النص الفارسي.

6-1-2 كون غالبية المترجمين من أصول عربية (أو غير فارسية) وعدم إتقانهم الكافي للغة الفارسية

من خلال نظرة أخرى إلى المترجمين المذكورين، ندرك أن أهمهم وأكثرهم شهرة هم من الناطقين بالعربية، أو أن لغتهم الأم ليست الفارسية، مثل: يوسف عزيزي بني طرف، موسى بيدج، موسى أسوار، عدنان غريفي وغيرهم.

هذا الأمر كان له تأثير كبير – وغالبًا سلبي – على ترجماتهم، نذكر بعض الأمثلة على ذلك: مثال من ترجمة موسى أسوار لقصيدة من شعر محمود درويش: **أيّ نشيدٍ سيمشي على بطنك المتموّج.**

ترجمها: «بر بطن پر چين وشكن تو» (أسوار، 1381، ص 658).

في اللغة الفارسية، صفة "**چين وشكن**" **(الثنيات والتجاعيد)** تُستخدم غالبًا **للشعر أو الضفائر**، وليس للبطن أو السطح، وبالتالي فاختيار هذه العبارة هنا غير موفق، يعود ذلك إلى كون المترجم غير فارسي الأصل، مما يعني أنه لم يكن مطّلعًا تمامًا على هذه الفروق الدقيقة اللغوية. مثال آخر: «**في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها**».

ترجمتها: «در ماه مارس، زمين درختان خود را جفت داد» (نفس المصدر، ص 658). تعبير "**جفت دادن**" **(تزويج/توأمة)** لا يُستخدم بهذه الصورة في الفارسية، بالإضافة إلى افتقاده للطابع الشاعري. كان يمكنه استخدام تعبير بديل مثل: زمين، جامهي عروسى بر درختان پوشاند "**(الأرض ألبست الأشجار ثوب العرس)**، وهو أكثر شاعرية وقربًا للذوق الفارسي.

6-1-3 ترجمة الشعر من قبل غير الشعراء

قد يبدو هذا الأمر عديم الأهمية في البداية، لكن من خلال التمعّن في مبدأ الأمانة في الترجمة، وبأن المترجم ملزم ببذل أقصى جهده لنقل مفاهيم النص الأصلي بأفضل صورة، يتضح أن الأمر ليس بسيطًا. الشعر يقوم في جوهره على الإحساس، والنص الخالي من الشعور والخيال لا يمكن اعتباره شعرًا. ولذلك، فإن نقل هذا الإحساس أمر حتمي ولا يمكن إنكاره، ومع الأسف، فإن هذا الجانب ضعيف في ترجمات أدب المقاومة. السبب الرئيسي لذلك هو أن غالبية المترجمين كُتّاب وليسوا شعراء، أي أنهم يفتقرون إلى الذوق الشاعري الذي يتيح لهم نقل الإحساس الذي يأخذونه من النص الأصلي إلى اللغة الأخرى. من الواضح أن المترجم غير الشاعر يستطيع أن يفهم الرقة والظلال الشعرية في النص الأصلي، لكنه لا يستطيع التعبير عنها بأسلوب شاعري بلغته هو.

وهذا يؤدي إلى أن النص المترجم يصبح:

- جافًا
- باهتًا
- أقرب إلى النثر
- مُملًا

وكل ذلك يؤدي في النهاية إلى إضعاف الجمال الأدبي للنص، وبالتالي عزوف القارئ عنه.

علاوة على ذلك، لا يقتصر هذا الإشكال على المحتوى فقط، بل يُلحق الضرر أيضًا بالقالب والإيقاع الموسيقي للنص المترجم. من الواضح تمامًا أن النص الذي يتمتّع بالموسيقى يختلف اختلافًا كبيرًا من حيث الجماليات الأدبية ونقل الإحساسات عن النص الخالي من الموسيقى. مثال من ترجمة موسى أسوار لقصيدة من محمود درويش:

«وأشهد أن الزمان
يخبئ لي سنبلة
يغني المغني
عن النار والغرباء
وكان المساء مساء
وكان المغني يغني»

وترجمة أسوار:

و گواهی می‌دهم که زمان

خوشه‌ای نهان دارد
آوازخوان آواز می‌خواند
درباره‌ی آتش و غریبگان
و شامگاه شامگاه بود
و آوازخوان آواز می‌خواند
(أسوار، 1381، ص 668–669).

من الواضح أن الموسيقى الجميلة لشعر درويش قد تلاشت تمامًا في الترجمة، باستثناء الشطر الثاني الذي يحمل شيئًا من الوزن، أما بقية الأسطر فهي مجردة تمامًا من الإيقاع والموسيقى. تجدر الإشارة إلى أن هذا الخلل **يظهر بشكل أقل في النصوص النثرية**، لأن المترجمين – كما ذُكر سابقًا – **هم في الغالب من الكتّاب المعروفين**، ولديهم **ذوق أدبي كتابي**، ولذلك فإنهم **أنجح في مجال ترجمة النثر** مقارنة بالشعر.

6-1-4- فقدان مقدمة الترجمة

المقدمة الجيدة لأي ترجمة يجب أن توضح عدّة مسائل. أول ما ينبغي أن تتضمنه المقدمة هو التعريف بالمؤلف (الشاعر أو الكاتب) الذي تمّت ترجمة نصه. بعبارة أخرى، على المترجم أن يُظهر براعته في تقديم الكاتب وتعريفه للقارئ. فبمقدّمة جيّدة ومُقنعة، يستطيع إلى حدّ كبير أن يغري القارئ على مواصلة القراءة.

النقطة الثانية التي ينبغي أن تُذكر في المقدمة، هي توضيح المنهج أو الأسلوب الذي اتبعه المترجم في الترجمة. على المترجم أن يُبيّن للقارئ ما الهدف من الترجمة، وبأي طريقة أو استراتيجية ترجمية تمّ إنجاز النص. فهذه الأمور تُعد من حقوق القارئ الأساسية.

ولكن – للأسف – لا نجد أثرًا لأيّ من هذه الأمور في مقدّمات كتب الترجمة المعنية بأدب المقاومة. الكثير من هذه الكتب لا تحتوي أصلاً على عنوان باسم "مقدمة المترجم"، بل وحتى تلك التي تتضمن مقدمة، لا تتطرق بتاتًا إلى النقاط المذكورة أعلاه .ولهذا السبب، ينصرف القارئ منذ الصفحات الأولى، لأنه يرى نفسه أمام مترجم لم‌يهتم بأبسط حقوق القارئ.

6-1-5- الموضوع

من الأسس الجوهرية في كل عملية ترجمة هو اختيار نص يتمتع بموضوع مناسب وفعّال، موضوع لا يهرم بمرور الزمن ولا يفقد جمهوره. وبهذا المعيار، يمكن اعتبار موضوع أدب المقاومة من المواضيع التي تحمل "تاريخ صلاحية" محددًا، خصوصًا عندما يكون مترجمًا من لغة أخرى، ولا يتناغم مع المزاج العام أو الثقافة السائدة لدى اللغة الهدف. بعبارة أخرى، فإن هذا النوع من الشعر لا يناسب فترات السلم والرخاء، وبمجرد أن تنتهي الحروب والظلم والصراعات، يُركن في زوايا المكتبات، ولا يُستفاد منه إلا في الدراسات والبحوث، ولا يعود له مكان في الذوق العام للناس. فضلًا عن ذلك، فإن الطابع الحزين والمؤلم الذي يميز هذا الأدب، لا ينسجم مع أزمنة البهجة والفرح، كما أن القارئ الإيراني الذي يبحث عن أدبٍ مريحٍ للنفس أو مبهج، لا يُقبِل على الأدب المفعم بالحزن والألم، إلا في مناسبات نادرة وخاصة. هذا العزوف من قِبل الجمهور، يُثبّط حماس المترجمين ويجعلهم عزوفين عن ترجمة هذا النوع من الأدب، فلا يتبقى لديهم سوى دافع الدعم الحكومي أو المؤسسي، والذي إن تحقق، فإن النتيجة هي ما نراه حاليًا: كتب مترجمة منسية في زوايا المكتبات. ويُعدّ هذا النص الشعري للمترجم زياد توفيق زيان مثالًا جيدًا لتوضيح هذه الإشكالية:

الصوت الأول

اليوم مات "عوّاد" على الإسفلت

بمعول على كتفه،

ورغيف خبز بيده،

جاءت ثلاث رصاصات تصفر من جهة الحقل!! (زياد، 1373هـ.ش، ص 34).

ولفهم أثر هذا الموضوع على الترجمة، ينبغي الالتفات مجددًا إلى الكثرة اللافتة لترجمات أعمال محمود درويش. ويبدو أن السبب وراء تفوقه على أقرانه في مجال الترجمة يعود إلى كون شعره لا يقتصر على المقاومة فقط، فهو شاعر الحب، والحب في شعره يتدفق بقوة. إنه حب متشابك مع الوطن ومع الناس، وقد استطاع من خلال هذا الفن أن يجعل شعره خارج حدود الزمان، لا ينحصر في زمن أو مكان معيّن. ولهذا السبب، يلجأ المترجمون إلى ترجمة شعره بحماس، وكذلك يستمتع القارئ بقراءة تلك الترجمات.

6-2- الإشكاليات الفنية (الأدبية)

الفئة الثانية من أضرار ترجمة أدب المقاومة، ينبغي البحث عنها في حيّز الأدبية للنصوص المترجمة. والمقصود بـ "الإشكاليات الفنية" هي تلك التي لاتعود إلى المبادئ الأساسية للترجمة، بل تظهر أثناء عملية الترجمة ذاتها. وهذه الإشكاليات تندرج ضمن ثلاثة مستويات :المستوى المعجمي (اللفظي)، المستوى التركيبي (البنيوي)، والمستوى الدلالي (المعنوي).

6-2-1-المستوى المعجمي (اللفظي)

الإشكاليات التي تظهر على مستوى المفردات تشمل، على سبيل المثال، الخطأ في اختيار المعادل المعنوي المناسب، وهي من الأكثر شيوعًا في كل الترجمات.

6-2-1-1-التعمد في استخدام مفردات فارسية قليلة التداول

إلى جانب الترجمة الخاطئة للكلمات –والتي تُعدّ من أكثر الإشكاليات شيوعًا – تُلاحظ ظاهرة تعمد بعض المترجمين في ترجمة أدب المقاومة باستخدام كلمات فارسية مهجورة أو قليلة الاستخدام، بدلاً من كلمات عربية شائعة ومتداولة في اللغة الفارسية. واللافت أن هذه الظاهرة أكثر انتشارًا بين المترجمين غير الفُرس بالفطرة! ولتوضيح هذه النقطة، نستعرض بعض الأمثلة:

المترجم **بيدج** يترجم مقطعًا من قصيدة "في الحصار" لمحمود درويش على النحو التالي:

اگر درخت نمی‌شوی

سنگ باش

لبریزِ آبدیدگی

(بیدج، 1381هـ.ش، ص 25)

أما حق‌شناس فيترجم نفس المقطع كما يلي:

و اگر درخت نیستی، محبوب من!

سنگ باش

سرشار از رطوبت، سنگ باش!

(درویش، 1385هـ.ش، ص 17)

وكما يتضح، استخدم بيدج **كلمة "آبديدگى** "بدلاً من كلمة "**رطوبت.**" في حين أن "رطوبت" كلمة أكثر شيوعًا وأسهل فهمًا للقارئ الفارسي، كما أنها تتناسب مع السياق الشعري أكثر من "آبديدگى"، التي تُستخدم غالبًا لوصف السيوف والمعادن بعد تمريرها بالنار والماء (أي أنها لا تُوصف بها الحجارة عادة). وبالتالي، فإن حرص بيدج على استخدام مفردة فارسية أدّى به إلى إساءة المعنى الشعري، بل وإدخال القارئ في معنى بعيد عن قصد الشاعر الأصلي.

مثال آخر نجده في ترجمة موسى أسوار، حيث استخدم كلمة "**خيزاب** "بدلًا من كلمة "موج":"

عكّا تجيء مع الموج، عكّا تروح مع الموج. (*أسوار، 1381هـ.ش، ص 666*).

عكّا با خيزاب می‌آید، عكّا با خيزاب می‌رود! (*نفس المصدر، ص 667*).

كما نرى، المترجم استخدم "خيزاب" بدلاً من "موج"، على الرغم من أن "موج" هي الكلمة الأكثر استخدامًا والأكثر شاعرية في اللغة الفارسية. أما "خيزاب"، فهي كلمة نادرة الاستخدام وغريبة على الأذن الفارسية، كما أنها غير شاعرية إطلاقًا. إن استعمال هذه الكلمات الغريبة يضعف من قيمة النص المترجم، ويجعله منفرًا للقارئ، ما يؤدي إلى عزوفه عن التفاعل مع النص.

6 -2-1-2-التدخلات والتصرفات الصرفية غير السليمة

من المشكلات الأخرى التي تُشاهد في الترجمات المقدّمة لأدب المقاومة، هي التدخلات الصرفية غير السليمة في المفردات. لتوضيح هذه المشكلة، انظر إلى المثال التالي:

أيامنا وَرَق على وشك السقوط مع المطر.

الترجمة:

روزانِ ماست، برگی در آستانه‌ی فرو افتادن با باران. (*أسوار، 1381هـ.ش، ص 677*).

كلمة »روزان» (جمع روز) لا تبدو جميلة أو مناسبة هنا، إلا إذا جاءت إلى جانب كلمة **شبان** (جمع شب) لتكتمل الصورة الشعرية. فهل لم تكن عبارة «روزهای ما» (أيامنا) أجمل وأشعر من «روزان»؟ لا يوجد مبرر لصياغة جمع "روز" بهذه الطريقة باستخدام "ان"، لأنها صيغة نادرة وقليلة الاستخدام. إضافةً إلى ذلك، فإن المعنى والدلالة تضررا أيضًا في هذه الترجمة، حيث قام المترجم بعكس المبتدأ والخبر في الجملة: "أيامُنا وَرَقٌ "...أصبحت في الترجمة: برگی در آستانه‌ی فرو افتادن...، روزانِ ماست!" وهذا التقديم والتأخير غير الضروري يُربك المعنى الأصلي ويؤثر على جمال الصورة الشعرية.

6 -2-2-المستوى التركيبي (الأخطاء النحوية والأسلوبية)

لاستعراض هذه المسألة، نكتفي بالإشارة إلى بعض الأمثلة التي وردت في قسم "طريقة الترجمة:" في كتاب "تا هر وقت كه برگرديم" (حتى نعود يومًا ما)، يستخدم **أسوار** العبارة التالية: من به نوبه‌ی خود دچار اضطراب شدم (*كنفاني، 1369هـ.ش، ص 46*). هذه العبارة تكشف بوضوح عن أثر النص العربي على الترجمة، لأن تركيب "به نوبه "...لا يُستخدم بهذه الطريقة في الفارسية. مثال آخر من ترجمة أميرة ضميرى: من هرگز منصفانه بودن نمره‌ای را كه می‌دادم آن اندازه احساس نمی‌كردم كه وقتی كه نمرات حميد را در كارنامه ثبت می‌كردم (*درويش، 1363هـ.ش، ص 50*). تأثّرت المترجمة بنص المصدر (العربي) جعلها تستخدم تركيبًا غير فارسي وغير مألوف. كان بإمكانها أن تُعيد صياغة العبارة بشكل أوضح وأفصح بالفارسية، كأن تقول: من تنها موقعی كه نمره‌ی حميد را وارد كارنامه می‌كردم، احساس می‌كردم كه دارم انصاف را رعايت می‌كنم. أي: "لم أشعر يومًا بعدالة الدرجة التي كنت أعطيها كما كنت أشعر عندما كنت أسجّل درجات حميد."

6 -3-المستوى الدلالي (المعنوي)

يمكن اعتبار هذا المستوى من أكثر مواطن الزلل شيوعًا بين المترجمين. ولمزيد من الإيضاح، نعرض بعض الأمثلة:

النص الأصلي:

أنا لا أملك إلا بعض موسيقى توقّع / ريشة ترسم أحلامي و قنّينة حبر (*زياد، 1970، ص 29*).

الترجمة الفارسية:

INTERNATIONAL Scientific Indexing معامل التأثير: 2.923
معامل التأثير العربي: 2.b٦

دارایی من مشتی آواز و قلم و دواتی است که رؤیاهایم را می‌نگارند *(زیاد، 1373هـ.ش، ص 29-30)*.

أهم تحريف دلالي هنا هو إضافة كلمة "مشتى "(قبضة من / شيء قليل)، وهي كلمة تحمل دلالة سلبية وانتقاصية فْ الفارسية. فوجودها في الترجمة يُشوّه المعنى الأصلي تمامًا. فالنص الأصلي يعبّر عن اعتزاز الشاعر بملكيته البسيطة ويُظهر رضاه وقناعته، بينما الترجمة توحي بنظرة دونية لهذه الملكية، وكأن الشاعر يحتقر ما لديه.

بالإضافة إلى ذلك، هناك خطأ في نسبة الفعل "می‌نگارند" (يكتبون) إلى جميع العناصر المذكورة (الموسيقى، الريشة، القنينة)، بينما هو في الأصل متعلق بالريشة فقط.

وأيضًا، ترجمة "ريشة" بـ "قلم" غير دقيقة، وكان الأنسب استخدام كلمة "قلمو" (ريشة الرسم) التي تنقل المعنى الفني الدقيق.

ثمرٌ على وشك السقوط عن الشجر / تلك النهاية والبداية والكلام للسفر! *(أسوار، 1381هـ.ش، ص 676-677)*.

الترجمة: میوه‌ای در آستانه فرو افتادن است از درخت آن سرانجام است و آغاز یا کلامی است، سفر را!!

يصعب جدًا على القارئ استخراج المعنى من الترجمة الفارسية. الترجمة تعاني من اختلال في ترتيب مكونات الجملة مما أضعف المعنى الشعري وأفقده وضوحه وجماله. الترجمة لا تنقل تسلسل الصورة الشعرية كما هو في الأصل، بل تُحدث تشويشًا دلاليًا وانحرافًا عن نغمة الشاعر الفلسفية حول العلاقة بين النهاية والبداية.

مثال آخر:

يا فاتحة الأمل القتال / و فاتحة الشجن *(دحبور، 1983، ص 252)*.

الترجمة: ای آغاز امیدی کشنده و آغاز رنج *(دحبور، 1375هـ.ش، ص 44)*.

في هذه الترجمة، قام المترجم بتحويل "الأمل" المعرفة إلى "امیدی" النكرة دون مبرر. ربما يبدو هذا التحريف بسيطًا، لكنه في الحقيقة يُغيّر الحمولة العاطفية والدلالية بشكل كبير. فقول الشاعر "الأمل القتال" يُوحي بأنه أمل معروف ومحدد لدى الشاعر –أمل يتكرر ويؤلمه – بينما الترجمة بـ "امیدی کشنده" (أملٍ قاتلٍ) تفترض أنه أمل مجهول، وتُفقد النص الإشارة الشخصية التي تعمّق أثره الشعري. والأهم أن هناك عدم انسجام نحوي في الترجمة: فقد وردت "امیدی" نكرة و"رنج" معرفة، مما يخلق تنافرًا لغويًا غير مقبول.

6-4 –الإشكاليات الثقافية

من الآفات الواضحة في الترجمات الفارسية المتوفّرة – وليس في ترجمة أدب المقاومة فقط – إهمال البعد الثقافي في النصوص. رغم الأهمية البالغة لهذا البعد في اللسانيات وعلم الترجمة الحديث، إلا أن الأمر لم ينجح بعد في إقناع المترجمين لدينا بأن الترجمة ليست مجرد نقل لغوي، بل هي عمل ثقافي بامتياز. فإذا لم تتم الترجمة بشكل سليم، فإنها لن تبني الثقافة، بل قد تُتلفها. فالعناصر الثقافية المتجسّدة في لغات مختلفة تُعد من أبرز تحديات الترجمة، وهذا الأمر ينطبق أيضًا على أدب المقاومة. فالعادات، التقاليد، الاصطلاحات الخاصة، الرموز، والأساطير... كلها تدخل ضمن ثقافة النص .وإذا أُهملت، فإن الناتج سيكون ترجمات مشوّهة وغريبة. من هنا، فإن مهمة المترجم تفرض عليه – عند الضرورة –تقديم مقابل ثقافي مناسب أو توضيحات دقيقة في الحواشي .وهذا للأسف غائب في معظم ترجمات الأدب الفلسطيني المقاوم.

مثال من الشعر:

ای ستاره‌ی جلیل!

ای انجیربن خلیل!
که «باجس» را میان شاخه‌هایتان پنهان دارید
وچاپخانه‌ای میان سینه‌ام!
چای سروبنان قدس!
اعلامیه‌ها راه می‌روند
و میان من و «اریحا» شعری است
و نابلس بر کف دستم روزنامه چاپ می‌کند.
(بسیسو، 1373هـ.ش، ص 37–38).

في هذه المقطوعة الشعرية التي ترجمها "بيدج"، نلاحظ وجود عدد من المفردات الغريبة وغير المفهومة للقارئ الفارسي مثل: "جليل"، "خليل"، "باجس"، "أريحا – "وكلها تحمل دلالات ثقافية فلسطينية خاصة ومباشرة، مفهومة للقارئ العربي، لكنها غامضة تمامًا للقارئ الفارسي دون خلفية ثقافية.

هنا تُطرح أسئلة مهمة:

- هل يجب إبقاء هذه المفردات كما هي دون توضيح؟
- ألا يُفترض بالمترجم أن يُدرج شرحًا في الحواشي لتفسير هذه الرموز؟
- ما فائدة الترجمة إذا كانت الثقافة الأصلية تُترك بلا جسر تواصلي؟

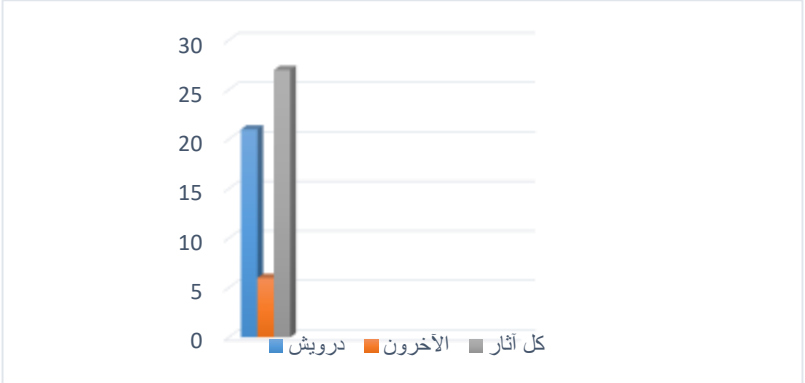
الإجابة واضحة: كان من واجب المترجم أن يُوضح هذه المفاهيم للقارئ، أو على الأقل يُلمّح لمعانيها بطريقة ما. لكن للأسف، هذا لم يحدث، مما أدى إلى فراغ ثقافي ملحوظ في الترجمة.

7 –النتيجة

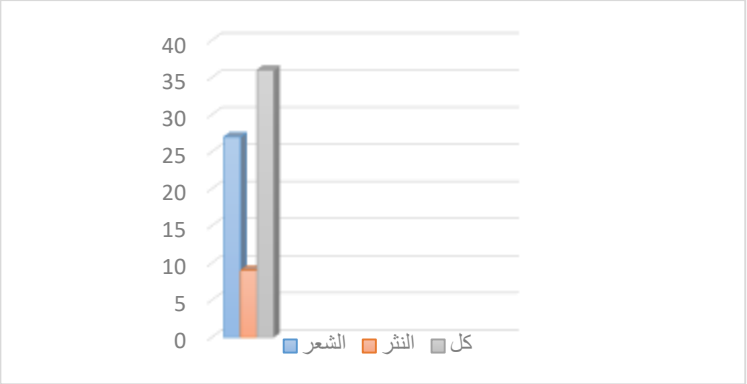
استنادًا إلى الرسوم البيانية التالية:

أ) الرسم البياني لعدد المجموعات المترجمة في كلّ فترة زمنية

ب) رسم بياني يقارن بين أعمال درويش وأعمال شعراء المقاومة الآخرين.



ج) رسم بياني يقارن بين الترجمة النثرية والترجمة الشعرية.



يُمكن استخلاص النتائج التالية:

1. بدأت ترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في إيران منذ عقد الأربعينات الهجري الشمسي، وذلك استجابةً للحاجة إلى تحفيز الجماهير ودعوتهم لمقاومة النظام الشاهنشاهي.
2. منذ البداية وحتى اليوم، كان اهتمام المترجمين منصبًا بشكل خاص على أعمال محمود درويش وغسان كنفاني، ويعود ذلك إلى شهرتهما العالمية .أما ازدياد الإقبال على أعمال درويش في السنوات الأخيرة، فيعود إلى أنه ليس شاعرًا يكتب عن الألم والحزن فقط، بل يتميز شعره بكونه عامرًا بالحب – حب الوطن.
3. كانت حركة الترجمة لأدب المقاومة الفلسطينية أكثر ازدهارًا في السنوات الأولى للثورة الإسلامية مقارنةً بفترة الحرب المفروضة التي دامت ثماني سنوات.
4. بلغت ذروة نشاط الترجمة في عقد السبعينات الهجري الشمسي، بظهور مترجمين بارزين مثل موسى بيدج وموسى أسوار.
5. على الرغم من الامتداد الزمني الطويل لترجمة أدب المقاومة الفلسطينية في إيران، إلا أن هذا النوع من الترجمة لم ينجح في تثبيت مكانته بجدارة ضمن الأدب الفارسي ولم يجذب جمهورًا واسعًا من القرّاء.
6. يمكن تقسيم إشكاليات الترجمة إلى ثلاث فئات رئيسية:
   - إشكاليات مبدئية (أُسُس الترجمة)
   - إشكاليات فنية (لغوية وأدبية)
   - إشكاليات ثقافية
7. من أبرز الإشكاليات المبدئية:
   - عدم اختيار أسلوب ترجمة مناسب
   - غياب مقدمات تحليلية مناسبة للأعمال المترجمة
   - قيام مترجمين غير شعراء أو أحيانًا من أصول عربية بترجمة النصوص الشعرية
   - هذه الإشكاليات لعبت الدور الأكبر في تدنّي جودة الترجمات.
8. أما الإشكاليات الفنية فتقع على ثلاث مستويات:
   - المستوى المعجمي :إصرار المترجمين على "تفريس" النص بشكل مفرط (أي إزالة الطابع العربي منه)
   - المستوى التركيبي :استخدام تراكيب وتعبيرات غريبة وغير مألوفة
   - المستوى الدلالي :تحريف المعاني من خلال تغييرات غير مدروسة في النص

9. وفيما يخص البُعد الثقافي، يجب القول إن المترجمين لم يسعوا لردم الفجوات الثقافية بين النص الأصلي والنص الهدف، وغالبًا ما نقلوا التعابير والمصطلحات والأعلام ذات الحمولة الثقافية العربية دون أي شرح أو تفسير في الهامش، مما ساهم في إضعاف التواصل الثقافي بين النص والقارئ الإيراني.

– المصادر والمراجع

الفارسية:

1- آريان، حسين، بيرانوند، نسرين (1395)، بررسی تطبيقی مضامين مشترک ادب مقاومت ايران وفلسطين، **مجله ادبيات تطبيقی**، سال دهم، ش 37، صص 9-30.

2- اسوار. موسی، (1381)، از **سرود باران تا مزامير گل سرخ**، تهران، انتشارات سخن.

3- بيدج. موسی، (1381)، **باد خانه من است، گنجشك، بهانه**، تهران، انتشارات قصيده سرا.

4- بسيسو. معين، (1373)، **ماه مومیايی**، تهران، انتشارات حوزه انديشه و هنر اسلامی.

5- دحبور. أحمد، (1375)، **شب گرگ**، ترجمه موسی بيدج، تهران، انتشارات حوزه هنری سازمان تبليغات اسلامی.

6- درويش محمود، (1374)، **گنجشكان در الجليل می ميرند**، ترجمه موسی بيدج، تهران، انتشارات حوزه هنری سازمان تبليغات اسلامی.

7- درويش محمود، (1363)، **يادداشت های غم انگيز روزانه**، ترجمه اميره ضميری، تهران، انتشارات امير كبير.

8- درويش. محمود، (1386)، **در محاصره**، ترجمه تراب حق شناس، تهران، انتشارات پيكار و انديشه.

9- قلی زاده، حيدر، (1383)، **روش های ترجمه و توصيف زبان شناختی آنها** (مبتنی بر ترجمه‌ی قرآن كريم)، فصلنامه بينات، ش43 صص 134-144.

10- كنفانی. غسان، (1369)، **تا هر وقت كه بر گرديم**، ترجمه موسی اسوار، تهران، نشر آگه.

11- گنجی. نرگس، (1371)، **بررسی فنی، موضوعی و فكری شعر مقاومت فلسطين از 1967 تا 1992**، پايان نامه كارشناسی ارشد، دانشگاه تربيت مدرس.

12- نامداى، ابراهيم، بابزاده اقدم عسگر، رحيمی تبار، فاطمه، (1395)، بازتاب انقلاب و مقاومت از منظر قيصر امين پور و سميح القاسم، **مجله پژوهش‌های ادبيات تطبيقی زبان و ادبيات ملل**، دوره 2، ش7، صص 109-128.

العربية:

13- اسماعيل . عزالدين، (1988)، **الشعر العربي المعاصر**، بيروت، دارالعودة ط5.

14- درويش .محمود، (1971)، **شيءٌ عن الوطن**، ط 1، بيروت، دارالعودة.

15- زياد . توفيق، (1970)، **عن الأدب والأدب الشعبي** ، بيروت، دارالعودة.

16- زياد، توفيق، (1970)، **ادفنوا أمواتكم وانهضو**، بيروت، دارالعودة.

17- شكري، غالي، (2017)، **أدب المقاومة**، يورک هاوس: مؤسسة هنداوي.

18- كنفانی، غسّان، (د.ت)، **الآثار الكاملة**، ج 4، مؤسّسة غسّان كنفانی . بيروت، دارالطليعة للطباعة والنشر.

19- كنفاني، غسان، (2013)، **الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968**، ط1، قبرص: در منشورات الرمال.