جامعة المنصورة
كليـة الآداب

ترجمة الشعر العبري إلى العربية قصيدة "شعري" (שירתי) لـ حَييم نحمان بياليك نموذجاً

إعـــداد
أميرة عبد الحفيظ محمد عمارة
مدرس الأدب العبري الحديث
كلية الآداب- جامعة المنصورة

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد السبعون – يناير ٢٠٢٢

ترجمة الشعر العبري إلى العربية

قصيدة "شعري" (שירתי) لـ حَييم نحمان بياليك نموذجًا

أميرة عبد الحفيظ محمد عمارة

مدرس الأدب العبري الحديث

كلية الآداب– جامعة المنصورة

ملخص البحث

حظيت الترجمات الأدبية بنصيب وافر من الدراسات، وبخاصة الأعمال الروائية، وقلت الدراسات المتعلقة بترجمات الشعر، لقلة الترجمات الشعرية عن الترجمات الروائية، وقد تعددت المناهج النظرية التي تُعنى بترجمة الشعر، ولكنها أجمعت على أن الشعر هو أكثر نصوص الترجمة صعوبة، باعتبار أن الشعر عمل إبداعي قائم بذاته.

يهدف البحث إلى دراسة نموذج تطبيقي من الشعر العبري المترجم إلى العربية، للوقوف على إشكالات هذه الترجمة، والصعوبات التي يمكن أن تواجه مترجم الشعر العبري، ويتناول البحث ترجمة قصيدة "شعري" (שירתי) إلى العربية للشاعر حييم نحمان بياليك (חיים נחמן ביאליק) (1873–١٩٣٤م) –شاعر القومية اليهودية وصاحب الفضل الأكبر في إحياء الآداب العبرية الحديثة– وذلك من خلال ترجمة ثلاثة من المترجمين هم زكي بنيامين، وراشد حسين، ورشاد الشامي. والقصيدة ذات قضية إنسانية، ويدور موضوعها حول الآلام النفسية التي سببها الفقر والحرمان واليأس بسبب تجربة اليتم. وقد اختلفت الطريقة المتبعة في الترجمات الثلاث موضوع البحث، ما بين نقل ما هو شعري في القصيدة الأصل، أو نقل الدلالات أو نقل الترجمة نثرًا مع تفسير ونقد، أو ترجمتها شعرًا موزونًا مقفى.

وقد توصل البحث إلى عدة استنتاجات، منها أن هناك العديد من الصعوبات التي تواجه مترجم شعر بياليك، منها لغته الزاخرة بالمفردات المقرائية والييديشة، إضافة إلى اتباعه الأوزان الأوربية النبرية.

Abctract :

Although literary translations have had a plethora of studies, especially novel works, studies related to poetry translations have been few, due to the lack of poetic translations of novels. The theoretical approaches to the translation of poetry were numerous. However, it was unanimously agreed that poetry is the most difficult of translation texts, regarding that poetry is a self-contained creative work.

The current research aims to study an applied model of Hebrew poetry translated into Arabic, through three translators: Zaki Binyamin, Rashid Hussein, and Rashad Al-Shami. The current research handles this sort of translation figuring out the problems of Hebrew-Arabic translation, and the difficulties that may face the translator of Hebrew poetry. Additionally, the current research manipulates the translation of the poem "My Poetry" (שירתי) into Arabic by the poet Hayim Nahman Bialik (חיים נחמן ביאליק) (1873-1934 AD) - the poet of Jewish nationalism who was most credited with reviving modern Hebrew literature. -

The poem has a humanistic issue. Its theme revolves around the psychological pain caused by poverty, deprivation and despair due to the experience of orphanhood. The method used in the three translations differed as follows; transferring what is poetic in the original poem, or transferring semantics, or transferring the translation in prose with interpretation and criticism, or translating it into meter rhymed poetry.

The research reached several conclusions, including that there are many difficulties facing the translator of Bialik's poetry, including his language rich in Torah's and Yiddish vocabulary, in addition to commitment to European stressed poetic meter.

تمهيد:

شغلت قضايا الترجمة وإشكالية نقل المعنى المنظرين والباحثين في الغرب في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، وتُرجم كثير من نتاجهم إلى العربية، وصدرت في السنوات الأخيرة العديد من الدراسات العربية حول الترجمة وقضاياها، وكانت غالبية هذه الدراسات تركز على النظريات وتنقل ما ذهب إليه الباحثون الغربيون. أما الدراسات التي تناولت نماذج تطبيقية من الأدب فانبرى أصحابها لتفنيد هذه الترجمات ودحض مناهجها وأساليبها، وعلت أصوات عبارات مثل "خيانة النص"، و"المترجم

الخائن"، والأصل أن كل ترجمة هي إثراء للمشهد الثقافي العربي؛ لإحداث حراك ترجمي واسع في العالم العربي، يثري العقول العربية بحكمة ومعارف شعوب الأرض.

وقد حظيت الترجمات الأدبية بنصيب وافر من الدراسات، وبخاصة الأعمال الروائية، وقلت الدراسات المتعلقة بترجمات الشعر، لقلة الترجمات الشعرية عن الترجمات الروائية في الأساس. ورغم أن الجاحظ ومؤيدي رأيه في الترجمة قضوا باستحالة ترجمة الشعر، فإن الكثير من ترجمات الشعر أُنجزت، ونالت حظوة لدى المتلقين في مختلف اللغات.

وتثير ترجمة الشعر العديد من الإشكالات؛ فالقصيدة شكل أدبي، والشعر روح في القصيدة، والقصيدة لا ترقى كلها دائمًا لما هو شعري، أي أن القصيدة تحاول الإمساك بالشعر، والإمساك بالشعر هو ما تسعى إليه الترجمة. وعملية الترجمة هي عملية إبداعية بالضرورة، يعمل فيها المترجم من خلال لغتين، فلا بد له من التشبع بروح وطلاوة النص الأصلي الذي كتبه الشاعر بشكل عفوي، وحاول هو فك رموزه بشكل تصوري، بحيث لا يبخس جمالية النص الأصلي حقها، ولا يسعى في الوقت ذاته إلى منافسة النص الأصلي، فيخرج بروحٍ جديدة أكثر شاعرية من هذا النص الأصلي.

ومن الشعراء الذين ترجمت أعمالهم إلى لغات عديدة، الشاعر حييم نحمان بياليك (חיים נחמן ביאליק)، الذي ترجمت أعماله إلى خمس وعشرين لغة[١]. وقد ولد هذا الشاعر في قرية بأوكرانيا عام ١٨٧٣م، وتوفي والده وهو في السابعة، وكان والده متدينًا وواسع الاطلاع على التوراة والدين اليهودي، اشتغل بالتجارة ولكنه فشل واضطر لافتتاح حانة في منزله، وأثر هذا العمل في نفس بياليك وأبيه، إلى أن توفي الأب إثر داءٍ اشتد به طويلاً، وترك أرملة وأطفالاً صغارًا في فقر مدقع، وعانت هذه الأم كثيرًا في مشاق كسب الرزق لإطعام أطفالها، وقد تركت هذه التجربة المريرة أثرًا كبيرًا في نفس بياليك. انتقل بياليك للعيش في منزل جده المتدين غاية التدين، ونهل من معين الكتب الدينية الكثيرة في منزل الجد، إضافة إلى التعليم الديني الذي تلقاه في الحيدر وبيت همدراش واليشيفا[٢]. ولكنه طالع كتابات أحاد هاعام[٣]؛ فأثرت فيه كثيرًا، ودار في نفسه صراع بين القديم والحديث، وابتعد تدريجيًا عن الدراسة الدينية، وطالع مؤلفات الكتاب الروس وانكبَّ على دراسة اللغة الروسية واللغة الألمانية. وقد عاني كثيرًا من ضيق الحال، وبعد زواجه تحسن وضعه الاقتصادي وبدأ في كتابة قصائد تحاول إيقاظ الروح القومية في اليهود وتحثهم على العمل لحل مشكلاتهم، ونشر أول قصيدة له "إلى العصفور" عام ١٨٩٢م، يعبر

---

[١] **المختار من ديوان حييم نحمان بياليك**، تعريب زكي بنيامين، دار النشر العربي، تل أبيب، ١٩٦٤، ص ٦.

[٢] مؤسسات تعليمية دينية يهودية.

[٣] كاتب ومفكر صهيوني، مؤسس ما يُسمَّى بالصهيونية الروحية.

فيها كيهودي عن الحنين إلى فلسطين (أرض إسرائيل). وكتب بياليك القصص والمقالات، وحاول نشر الثقافة الدينية العبرية بروح القومية الحديثة، فجمع أسفارًا من التوراة وفصولاً من التلمود وكتبها بعبرية سهلة، وحرر مختارات من شعر اليهود في الأندلس، وعمل محررًا وناشرًا في دار لنشر الكتب بالعبرية، وسافر للمرة الأولى لزيارة فلسطين (أرض إسرائيل) عام ١٩٠٩م، وأسس داراً للنشر، وفي أواخر أيامه مرض وأجرى جراحة في أوروبا مات على إثرها سنة ١٩٣٤م.

ولعل البيئة الروسية التي ترعرع وعاش فيها بياليك كان لها أثر كبير في نشأته الدينية، وفي شخصيته الأدبية، فقد "كانت روسيا عبر تاريخها مختلفة عن بقية شعوب أوروبا، وكان يهودها معزولين داخل 'جيتو' كبير يضم مناطق إقامة اليهود ويسمى 'منطقة الاستيطان' (تحوم هموشاف)، وكان الدين هو المؤثر الوحيد الذي يحتمله يهود روسيا، فقد كان الورع والتقى والتعصب يطغى على كل مظهر من مظاهر الحياة في حدود 'منطقة الاستيطان'"[٤]. ولكن أصوات التمرد على التقاليد اليهودية التي شاعت في فترة التنوير والانفتاح على الثقافة الأوروبية، والأصوات المنادية بتحرر الشعب اليهودي وبث روح القومية في أوساطه، تجلت آثارها في إنتاج بياليك الشعري في صورة تناقض موقفه من التقاليد اليهودية من ناحية وموقفه من النهضة القومية العلمانية من ناحية أخرى، فبالرغم من تعليمه وتربيته الدينية التقليدية وإيمانه بالدين اليهودي ومُثُلِه، لم يكن بقادر على اعتبار الدين بفرائضه وقيمه الروحية شيئًا يخص الماضي المندثر فحسب، كذلك فإنه لم يكن في وسعه على ضوء تشبعه بالدعوة إلى الإحياء القومي أن يرضى بالسذاجة التي كان يمتاز بها إيمان الأجيال الغابرة من اليهود[٥].

وينتمي بياليك إلى الفترة التي يطلق عليها مرحلة الإحياء القومي، ويرى رشاد الشامي أن أدب بياليك يندرج ضمن ما سماه مرحلة الأدب العبري الحديث في أوروبا: في روسيا وبولندا (١٨٨١-١٩٢٠م)[٦]. وفي تلك الفترة انكب الشعراء اليهود على الأداب الأوروبية، ونهلوا منها الكثير، فأخذوا النماذج الأوروبية والأنواع والموضوعات، وقواعد اللغة الشعرية، والأوزان، وتعمقوا في التفاصيل والتصورات الأيديولوجية[٧].

وانصبت غالبية الموضوعات التي كتبها شعراء الإحياء القومي على موضوعات تتعلق ببث روح القومية وإيقاظ اليهود من غفلتهم لتبني مفهوم

---

[٤] رشاد الشامي: **بدايات الأدب العبري الحديث: أدب حركة التنوير اليهودية (الهاسكالاه)**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ص ٩٧-١٠٢.

[٥] رشاد الشامي: **شاعر القومية اليهودية: أمير الشعراء العبريين في العصر الحديث حَييم نحمان بياليك**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٧١.

[٦] **بدايات الادب العبري الحديث: أدب حركة التنوير اليهودية (الهاسكالاه)**، ص ٣٢.

[7] בנימין הרשב (עורך): **שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית-ביקורתית**, כרך א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, ירושלים, 2000, עמ' י.

الشعب الواحد والوطن القومي الواحد، وحث اليهود على السعي لإقامة وطن قومي واستيطان فلسطين، ووجهت هذه الدعوات الأدبية الصهيونية في إطار إحياء اللغة العبرية وآدابها. بعد الهجرات الصهيونية، وانتقال مركز الأدب العبري الحديث والأدباء اليهود وكثير من دور النشر إلى فلسطين، أُنتج أدب صهيوني يركز على الدولة الجديدة ويشيد بالأيديولوجية الصهيونية ويمجد اليهودي ويصنع منه بطلاً في مقابل وصفه العربي بأقبح الصفات، ويركز على حالة الحرب القائمة، وينبري لإعداد جيل مشبع بالمفاهيم العنصرية.

كان ما سبق كفيلاً بضآلة الترجمات العربية عن هذا الأدب الصهيوني العنصري، الذي ألهب فكرة استيطان فلسطين في قلوب اليهود، والذي وُظِّف في خدمة الصهيونية بعد قيام إسرائيل؛ فترجمة هذه الأعمال لم يكن ليتقبلها المتلقي العربي الذي يقف على الجبهة في الحروب المتتالية مع إسرائيل،. لكن ثمة ترجمات أدبية كانت تصدر بتمويل ودعم من المؤسسات الصهيونية، وكانت ترجمات انتقائية، تحاول التخفيف من حدة الصراع باختيار أعمال ذات موضوعات من شأنها التقريب بين العرب واليهود، أو تبديل وحذف ما يمكن أن يثير حفيظة العرب من هذه النصوص العبرية خلال عملية الترجمة. و"منذ عام ١٩٢١م (صدور ترجمة سليم الديداوي لرواية **محبة صهيون** لأفراهام مابو في القاهرة) وحتى عام ١٩٧٩م، لم يزد عدد الترجمات الأدبية من العبرية إلى العربية عن عشرين كتابًا".

نشطت حركة الترجمة بعد حرب ١٩٦٧م، لمحاولة اكتشاف المحتل الصهيوني، ولدراسة أسباب الهزيمة من خلال الأدب الذي يكشف ما لا تكشفه السياسة، وكانت معظم الترجمات تصدر في الصحف والمجلات في الداخل الفلسطيني، في شكل أجزاء من روايات أو قصائد شعرية منفردة، أو من خلال أقسام الدراسات الشرقية في الجامعات المصرية.

ترجمت مئات من القصائد المنفردة في سنوات الثمانينيات والتسعينيات، لشعراء مثل شاؤول تشرنحوفسكي، ودافيد أفيدان، وناتان ألترمان، وعادا أهاروني، وأمير جلبواع، ويهودا ليف جوردون، وحييم جوري، وموشيه دور، ودواليا ربيكوفيتش، وناتان زاخ، وروني سوميك، وأفراهام شلونسكي، ويهودا عميحاي، ويتسحاك لاؤور، وناتان يوناتان، وغيرهم سواء في مجلات مثل **لقاء** و**الشرق** و**الأنباء** و**إبداع** و**الجديد** و**الفجر الأدبي**، **ومجلة رسالة المشرق** التابعة لجامعة القاهرة، وغير ذلك.

أما بالنسبة لتراجم الشعر المنشورة عبر دور النشر فلم تكن ذات حضور لافت مقارنة بالأعمال الروائية، وكانت غالبيتها ضمن دراسات منشورة وبخاصة في الجامعات المصرية. ومن الترجمات المنشورة لبعض الدواوين: ترجمة لقصائد دافيد أفيدان، بعنوان **قصائد مستحيلة** ترجمها محمود بيادسي في تل أبيب عام ١٩٧٠م، **ومن صيف إلى صيف**

لدافيد روكياح، ترجمة أنطون شماس، القدس، ١٩٧٧م، **وقريبا من الفردوس** لموشيه ليبه، ترجمة محمود عباسي، عن دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، ١٩٨٩م، **وياسمين: قصائد عن العبرية**، لروني سوميك، ترجمة سميح القاسم وإعداد نزيه خير، حيفا، ١٩٩٥م، وترجمة محمد حمزة غنايم بعنوان **نكتبك، يا وطن القصيدة: ديوان الشعر الاسرائيلي المعاصر**، عكا، ٢٠٠٠م، وغير ذلك.

وقد ترجمت قصائد منفردة كثيرة لبياليك إلى العربية في المجلات والصحف بدءًا من عام ١٩٥٨م، وترجمت بعد ذلك مجموعات من أعماله، ونشرت ترجمة أول مجموعة عام ١٩٦٤م بعنوان **المختار من ديوان حاييم نحمان بياليك**، ترجمة زكي بنيامين، دار النشر العربي، تل أبيب. وبعد ذلك صدرت ترجمة راشد حسين بعنوان **حييم نحمان بياليك نخبه من شعره ونثره**، دار النشر دفير، تل أبيب، ١٩٦٦م. وآخر هذه المجموعات هي ترجمة ضمن دراسة أكاديمية لرشاد الشامي كانت غير منشورة ثم أعدها للنشر عام ٢٠٠٦م، بعنوان **شاعر القومية اليهودية أمير الشعراء العبريين في العصر الحديث حييم نحمان بياليك**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة. ومن هذه المصادر الثلاثة يستقي البحث مادته من خلال الترجمات الثلاث الموجودة في هذه الإصدارات لإحدى قصائد بياليك وهي قصيدة "شعري" (שירתי) .

ولا يسعى هذا البحث إلى تقييم ترجمات المترجمين الثلاثة، وإنما يهدف إلى دراسة نموذج تطبيقي من الشعر العبري المترجم إلى العربية، للوقوف على إشكالات هذه الترجمة، والصعوبات التي يمكن أن تواجه مترجم الشعر العبري، فكل جهد بذل في هذه الترجمات هو جهد شاق لا محالة. وما كان للقارئ العربي أن يتعرف على جوانب كثيرة من حياة اليهود لولا الترجمات إلى العربية، وقد أثار دريدا فكرة طريفة حول الترجمة، مفادها أن النص المترجم يعتبر محظوظًا، كيفما كانت نوعية ترجمته؛ فليس المترجم هو المدين لصاحب النص الأصلي، بل إن هذا الأخير هو المدين لمُترجِمه[٨]، وكما يقول فالتر بنيامين في مقدمته لترجمة **لوحات باريسية** لبودلير "أن الترجمة تمنح الأعمال الأدبية حياة أبدية"[٩].

وزكي بنيامين هو شاعر يهودي ولد في العراق عام ١٩٢٧م، وهاجر إلى إسرائيل عام ١٩٥١م، وعمل في الإذاعة العبرية محررًا في القسم العربي، ونشر العديد من الأشعار باللغتين العبرية والعربية، وقد ساهم مساهمة كبرى في ترجمة الأدب العربي إلى العبرية والأدب العبري إلى العربية في المجلات العربية والعبرية، وفي صوت إسرائيل والصحف العبرية ومجلة **لقاء** (מפגש) التي كانت تصدر باللغتين العبرية

[٨] أنطون برمان: **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، ترجمة وتقديم عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠، ص١٩.

[9] Walter Benjamin: *Illuminations*. Edited and with an Introduction by: Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1988, p 74.

والعربية[١٠]. وراشد حسين هو شاعر فلسطيني ولد في عام ١٩٣٦م، كان من ناشطي الحركة الشيوعية، ثم انضم إلى منظمة التحرير الفلسطينية، و"في سنة ١٩٥٨م عرض حزب العمال الإسرائيلي الموحد الحاكم . مابام . على راشد حسين إصدار مجلة **الفجر**، وانتقل إلى تل أبيب، وشارك في تنظيم لقاء مع كتاب يهود وعرب[١١]، وعمل رئيس تحرير مجلات **الفجر** و**المرصاد** و**المصور**، كما عمل محررًا في الإذاعة السورية للقسم العبري، وشارك في تأسيس مؤسسة الدراسات الفلسطينية، وله عدة دواوين، وتوفي عام ١٩٧٧م. ورشاد الشامي هو أستاذ جامعي أكاديمي مصري، أحد رواد الدراسات العبرية في مصر والعالم العربي، ورئيس أول قسم متخصص في الدراسات العبرية والإسرائيلية الذي تأسس بجامعة عين شمس، ولد في عام ١٩٤٣م، وأسس مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية عام ١٩٦٩م، وله أكثر من ٢٢ كتابًا متخصصًا في الشؤون الإسرائيلية والأدب العبري، وكان له دور بارز في إثراء المكتبة العربية بالترجمات عن العبرية وبالدراسات الأكاديمية المتخصصة، وتوفي عام ٢٠٠٨م.

ويجد مترجم الأدب العبري العديد من المصطلحات التاريخية والدينية والتراثية اليهودية، إضافة إلى تراكيب لغوية من لغات أخرى، استمدها اليهود من ثقافات شعوب عاشوا بين ظهرانيها على مر التاريخ، "الأمر الذي يضع المترجم أمام معضلة ترجمة المصطلح أو التركيب اللغوي داخل إطاره الثقافي الأصلي أو فصله عنه و"عبرنته" داخل الإطار الثقافي العبري أو نقله إلى الوعاء الثقافي العربي"[١٢].

ويمكن لمترجم شعر بياليك أن يواجه صعوبات عدة، منها لغة بياليك الزاخرة بالمفردات التوراتية، والييديشة أيضًا؛ فقد كتب بياليك بالييديشية إضافة إلى العبرية، و"لم تكن اليديشية هي اللغة الأم لبياليك فحسب، بل كانت أيضًا لغته الرئيسية في الحياة اليومية طيلة حياته، وكانت العبرية في الأساس هي لغة الكتب والدراسة"[١٣]. واللغة العبرية لدى بياليك لغة ثرية، فقد أظهر مقدار ما يمكن أن تعبر عنه اللغة العبرية، وبالرغم من دراسته التلمودية، فإن تعليمه مكنه

---

[١٠] شموئيل موريه: **يهود العراق ذكريات وشجون ومقالات أخرى**، نسخة الكترونية ، تجميع لسلسلة مقالات بقلم الأستاذ والأديب الشاعر البروفيسور د. شموئيل سامي موريه نشرت مسلسلة في موقع "إيلاف" وأعيد نشرها في موقع "الأخبار" الرئيسية، مايو ٢٠٠٧، . ص٦٢١.

[١١] إلياس خوري: راشد حسين الغائب الحاضر، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، عدد ٩٦، خريف ٢٠١٣، ص٥٩-٦٠.

[١٢] أحمد حماد: الترجمة الأدبية بين قيود النص وحرية الإبداع، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٤ المجلد ٣٠، أبريل-يونيو ٢٠٠٢، ص ٢٤١.

[13] וולוול טשרנין: מקומו של חיים נחמן ביאַליק בשירת היידיש, **מורשת ישראל: כתב-עת ליהדות**, לציונות ולארץ-ישראל, גל' 13، מארס 2016، עמ' 98.

من الكتابة بجميع مستويات اللغة العبرية[١٤]. كما تواجه المترجم أيضًا صعوبة نقل الأوزان النبرية الأوروبية التي كتب عليها قصائده، وآلية نقل البعد الموسيقي الذي يمكن تذوقه في القصائد الأصل، فضلاً عن ضرورة الإلمام بالثقافة والتراث والدين اليهودي، وبتاريخ الفترة التي كتب فيها بياليك أشعاره.

وقد تعددت المناهج النظرية التي تُعنى بترجمة الشعر، ولكنها أجمعت على أن الشعر هو أكثر نصوص الترجمة صعوبة، باعتبار أن الشعر عمل إبداعي قائم بذاته، وهو في الأساس إيقاع، ولا يقل الجانب الصوتي فيه أهمية عن الجانب الدلالي، وحينما يُصب الشعر في قالب نثري فإنه يفقد الكثير من رونقه وبهائه، وحينما يُنقل شعرًا فإن المترجم يبدع بذلك قصيدة جديدة، تقترب أو تبتعد عن النص الأصلي بمقدار براعة المترجم وحسه الشعري، وهنا تكمن عدة إشكاليات مثل إشكالية اختلاف النسق الموسيقي من لغة إلى أخرى، وإشكالية المحافظة على التحام الدلالة والصورة الشعرية والمجاز بالموسيقى في النص الجديد، وإشكالية الإبقاء على شكل القصيدة الأصلية في قالبها ذاته.

يصنف جون دريدان الترجمة إلى ثلاثة فئات، الأول (Metaphrase) ويعني ترجمة حرفية كلمة بكلمة وسطر بسطر، والثاني (Paraphrase) ويعني ترجمة المعاني أو إعادة الصياغة من خلال تغيير يحدث في تلك العبارات، والثالث (imitation) بمعنى المحاكاة أو التقليد[١٥]. ولا تتم هذه الصياغة بمنأى عن مراعاة اختلاف الوحدات من لغة إلى أخرى، وتحديد أسماء الأشياء والأفعال والصفات، ومستوى التذكير والتأنيث، وزمن الفعل، ودلالة الألفاظ؛ فطبيعة كل لغة تلزم باتباع شكل نحوي محدد، لأن الأشكال النحوية والتصاريف اللفظية إلزامية. ويعد منهج المحاكاة، أي محاكاة الشاعر فيما فعل من وزن وقوافٍ وصور ومعانٍ، هو أصلح المناهج للترجمة الأدبية، وإذا طبقنا هذا المنهج على الشعر الغنائي، لوجدنا أن على المترجم أن يضع نفسه مكان الشاعر، وأن يحاول أن يقدم مثيلاً لقصيدته بلغته هو، وبإيقاعات هذه اللغة وقوافيها وصورها، وقد يقترب أو يبتعد عن المعاني الأصلية ابتغاءً لهذه الدقة في المحاكاة[١٦].

وتحاول الترجمة الدلالية أن تنقل –بقدر ما تسمح به الأبنية الدلالية والتركيبية للغة الثانية من الأمانة– المعنى السياقي الدقيق للأصل[١٧]، ومن المفترض أن تجمع ترجمة الأدب بين النوعين معًا، المكافئ والدلالي، لكن في حالة ترجمة الشعر قد تفقد الترجمة المكافئة وحدها جمالية النص الأصلي؛ لأن ما يميز الشعر عن

[14] Mintz, Ruth Finer (Editor and Translator): *Modern Hebrew poetry: a bilingual anthology*, University of California Press, 1968, P 39.

[15] Munday, Jeremy: *'Introducing Translation studies' -Theories and Applications'*- Routledge, New York, 2004, p 43.

[١٦] محمد عناني: **فن الترجمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط٥، ٢٠٠٠، ص ١٤٧.

[١٧] محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، ٢٠٠٣، ص ٦٦–٦٧

غيره من فنون الأدب، هو الانسجام الإيقاعي التي يمسك بظلال المعنى الشاعري، فيترك المتلقي رهن تأويلات عديدة. وقد رفض بيتر نيومارك الرأي القائل بأنه كلما قل ما يبذله القارئ من جهد كانت الترجمة أفضل، فهو يرى أن المعنى معقد ومتعدد المستويات، وهو شبكة من العلاقات تشبه في تعقيدها قنوات التفكير في الدماغ. وكلما زاد الاتصال والتعميم والتبسيط نقص المعنى. والمرء أشد ما يكون وعيًا بالمعنى حين يفكر، أو حينما يكلم نفسه بصمت[١٨].

والنظرية الدينامية التي وضعها يوجين نايدا تسعى إلى إحداث تأثير في المتلقي، بما يسمى مبدأ تعادل التأثير أو التعادل الدينامي، بمعنى أنه يجب أن تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة مطابقة إلى حد كبير للعلاقة التي كانت قائمة بين المتلقي الأصلي والرسالة نفسها، ومعنى هذا ضرورة تطويع الرسالة للوفاء بالاحتياجات اللغوية والتوقعات الثقافية للمتلقي، وأن يكون التعبير طبيعيًا تمامًا، كما تسعى لإيجاد أقرب معادل طبيعي للرسالة في اللغة المصدر[١٩].

أما الترجمة التوصيلية، فتشبه هذا المبدأ في محاولتها التأثير في قراء الترجمة تأثيرًا يقترب من تأثير النص الأصلي في قرائه[٢٠]. ويعتقد نايدا أن الترجمة ذات المكافئ الدينامي لا تسعى إلى إفهام القارئ ثقافة وبيئة لغة المصدر، وإنما تحاول ربط المتلقي بما هو موجود في بيئته وثقافته، وتهدف الترجمة ذات المكافئ الدينامي الوصول إلى عدم التصنّع والتكلّف في التعبير، بل تحاول ربط المتلقي بأنماط السلوك ضمن الخاص بثقافته، وهي لا تلحُّ على المتلقي فهم الأساليب الثقافية لسياق اللغة المصدر من أجل فهم الرسالة[٢١].

ولكن بالنسبة لقضية التأثير، فمَن القراء الذين سيتأثرون؟ وكيف يمكن لنص إحداث التأثير المعادل لقراء ينتمون إلى ثقافات مختلفة وأزمنة مختلفة؟ إذًا لا بد من الاعتراف بأنه "من الصعب التعويض عن حقيقة أن مواطني اللغة الهدف ليس لديهم نوع التجربة التي ينقلها النص المترجم"[٢٢]، وحتى لو استخدم المترجم نفس الوسائل الأسلوبية التي استخدمها المؤلف في النص الأصلي فلن يستطيع التأكد من تماثل

---

[١٨] مجدي حاج إبراهيم: إشكالية الترجمة الدينامية في ترجمة القرآن الكريم من منظور لغوي: الترجمة الملايوية أنموذجًا، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلد ٦، العدد٢، يونيو ٢٠٠٩، ص٣٠٦.

[١٩] **نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، ص ص ٦٣-٦٤.

[٢٠] **نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، ص ص ٦٦-٦٧.

[21] Nida, E.: *Toward a Science of Translating witecial Reference to Principle and Procedures involved in Bible Translating*. Netherland: Laiden E J Brill, 1964, p.159.

الترجمة لـ أحمد عناد: ترجمة الصورة البيانية عند يوجين نايدا، **مجلة الترجمة واللغات**، جامعة الوادي حمه لخضر-الجزائر، المجلد ١٧ العدد٢/ ٢٠١٨، ص٢٠.

[٢٢] ألبرت نيوبرت وغريغوري شريف: **الترجمة وعلوم النص**، محيي الدين حميدي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٨، ص١٢٢.

تأثيرها[٢٣]، كما أن لاختلاف عنصري الزمان والمكان دور مهم في قضية التأثير، حيث "يجد المرء التأويل والترجمة تحدث بشكل عام في زمان ومكان بعيدين عن زمان ومكان إنتاج النص أو المقطع اللغوي المراد تأويله"[٢٤].

وهذا يقودنا إلى مسألة الهدف الذي ابتغاه كل مترجم من المترجمين الثلاثة من وراء ترجمته لبياليك، فزكي بنيامين يهودي، نشرت ترجمته في تل أبيب، وراشد حسين من فلسطيني الداخل نشرت ترجمته في تل أبيب أيضًا، ويبدو أن الهدف من وراء الترجمتين اللتين صدرتا بدعم وتمويل الجهات الصهيونية، كان من ورائه محاولة إحداث تقارب بين العرب والإسرائيليين، إضافة إلى "افتقار القارئ العربي الراغب في الاطلاع على روائع الأدب العبري"[٢٥] لمثل هذه الترجمات مثلما ورد في مقدمة ترجمة راشد حسين. لكن ترجمة الدكتور رشاد الشامي – كباقي ترجماته– كانت ذات توجه أكاديمي ضمن دراسة منشورة، وتعد مرجعًا مهمًا لأي باحث عن بياليك، وعن فترة الإحياء في الأدب العبري، وعن الظروف التي سادت تلك الفترة، وأثرها على اتجاهات الأدب العبري، إضافة إلى الحواشي الثرية بالتوضيحات للمصطلحات الدينية والثقافية اليهودية في متن هذه الدراسة.

والقارئ العربي المعاصر الذي يقرأ شعر بياليك لن يستطيع التأثر بالنص كمتلقٍ آخر عاش التجربة التي عاشها هذا الشاعر في بيئة أوروبية، روسية، يهودية، منغلقة على نفسها ضمن أسوار الجيتو، غارقة في تعاليم التوراة والتلمود، فقيرة، عايشت اضطرابات وقلاقل في تلك الفترة الزمنية. لكن رغم هذه الفرضية، ورغم أن التجربة الإبداعية ترتهن بظرف تاريخي واجتماعي، والنص يرتبط بسياق عصره، في حين يعيش المترجم ظرفًا آخر؛ فإن النصوص الإنسانية هي المشترك القائم بين اللغات في كل زمان، والتجارب الشعرية الإنسانية تتجاوز التاريخ والانتماء الثقافي والجغرافي، ووظيفة المترجم هي بث حياة جديدة في النص، من خلال ما سماه فالتر بنيامين اللغة الخالصة التي تقوم على المشترك الإنساني بين اللغات، ووظيفة المترجم هي إيجاد هذا التقارب.

والقصيدة موضوع البحث ذات قضية إنسانية، كُتبت في عام ١٩٠١م، وكانت قصيدة الزوهر/ السنا (זוהר) جزءًا منها[٢٦]. ويدور موضوع القصيدة حول الآلام النفسية التي سببها الفقر والحرمان واليأس بسبب تجربة اليتم، وتعد هذه القصيدة تعبيرًا صادقًا عن الحياة البائسة التي

---

[٢٣] كريستيان نورد: **الترجمة بوصفها نشاطًا هادفًا، مداخل نظرية مشروحة**، ترجمة وتقديم أحمد علي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص١٣٣.

[٢٤] عمر أحمد شيخ الشباب: **من الضرورة إلى اللانهاية، التأويل في اللغة والترجمة**، دار البيان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧، ص ١٣.

[٢٥] راشد حسين: **حاييم نحمان بياليك، نخبة من شعره ونثره**، دار النشر دفير، تل أبيب، ١٩٦٦، ص١٢.

[26] יהודית בר־אל: **הפואמה העברית מהתהוותה ועד ראשית המאה העשרים: מחקר בתולדות זיאנר**, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 1995 , 176.

عاشها بياليك في طفولته في الجيتو، حيث مَرض أبيه ووفاته بعد أن اشتد به المرض طويلاً، وترمل أمه ومعاناتها في مشاق كسب الرزق لإطعام أطفالها. ويحاول الشاعر في هذه القصيدة تحليل مقومات شعره، من خلال تساؤلين رئيسيين يدوران في نفس الشاعر، الأول: من أين ورث شعره، والثاني: من أين جاءت أنّته، فالنصف الأول من القصيدة يدور حول فقر أبيه وضيق حال الأسرة، والثاني حول معاناة أمه بعد وفاة أبيه لتوفير قوت أطفالها. ويذهب بعض دراسي بياليك إلى أن التعبير الصريح في قصائده عن المعاناة الشديدة، لا يعد من أهم إنجازات الثقافة العبرية على مدى أجيال فحسب، ولكنه أحد أهم إنجازات النهضة الصهيونية العبرية[٢٧].

تعد هذه القصيدة من شعر السيرة الذاتية لبياليك، وقد كتب بياليك قرب نهاية العقد الأخير من القرن التاسع عشر، في عام ١٨٩٠م، قصائد غنائية قصيرة كأساس لسيرته الذاتية[٢٨]. ويتحدث في هذه القصيدة عن مرحلة الطفولة، وتشكيل "الأنا" الشعرية، وتتوالى فيها العديد من الصور، صورة الأب الذي يلتزم بتقاليد اليهودية في مأدبة السبت رغم خوائها، وصورة الأبناء الذين يرددون الأدعية خلفه ببطون خاوية، وينضم إليهم صرصار، وصفه بياليك بأنه مصدر شعره، وهو صرصار الفقر. ثم صورة الأم الأرملة التي تعاني في سبيل توفير الطعام لأطفالها، وصورة دمعتها التي تهمي على العجين، وصورة الأنَّة التي تسري إلى عظام بياليك الطفل الذي يأكل هذا الخبز المعجون بدموع الأم.

ويتناول هذا البحث الترجمات الثلاث لهذه القصيدة في ثلاثة مباحث، الأول الإيقاع وكيف انتقل من النص العبري إلى الترجمات العربية، والثاني يدور حول كيفية ترجمة المترجمين الثلاثة الصور البيانية، والثالث حول ترجمة الكلمات ذات الخصوصية الثقافية والدينية الواردة في القصيدة.

ويتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي في وصف إشكالات ترجمة الشعر العبري إلى العربية، فهو يرصد ثلاثة نماذج ترجمية لنص شعري عبري ويحلل عناصرها، إضافة إلى المنهج المقارن، الذي يقف على أوجه الشبه والاختلاف بين هذه الترجمات، ومن ثم تحليل مكامن الإشكالات فيها، والوصول إلى نتائج لحل هذه المشكلات الترجمية.

المبحث الأول: نقل الإيقاع

ربط فريق من الباحثين بين الإيقاع والوزن في القصيدة، وعدُّوه في كثير من الأحيان شيئًا واحدًا، وكان ابن طباطبا أول من استخدم كلمة الإيقاع العربية بهذا المفهوم في كتابه عيار الشعر، بقوله: وللشعر الموزون إيقاع يطرب

---

[27] אריאל הירשפלד: **כינור ערוך : לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק**، עם עובד، תל אביב، 2011، עמ' 12.

[28] יהודית בר–אל: **ברכות של קטיפה : מסות ומחקרים על הספרות העברית החדשה**، מוסד ביאליק، ירושלים، 2009، עמ' 77.

الفهم لصوابه[٢٩]، كما عدَّه لوتمان العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، وذهب إلى أن وظيفة البنية الوزنية للقصيدة تتمثل في أن تلك البنية حين تكسر النص إلى عناصر فإنها تشير إلى انتمائه إلى الشعر، وهذا الذي نراه من التعويل على البنية الوزنية في تمييز الشعر عما ليس بشعر وقيامها بدور الإشارة إلى التجربة الجمالية الخاصة في البلاغ النصي، وعند ذلك يتحرك النظام الوزني إلى مكان الصدارة، حتى ولو تم هذا على حساب تعتيم الدلالة اللغوية[٣٠].

فيما فرّق باحثون آخرون بين الإيقاع والوزن، حيث عدوا الإيقاع جزءًا من موسيقى القصيدة، ضمن عناصر أخرى، فحدد محمد مندور عنصرين يقوم عليهما الشعر وهما الكم والإيقاع[٣١]، وجعل العنصرين ذاتهما يقوم عليهما النثر، محددًا الكم في الشعر بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا ما، وفي النثر بالزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها.

والشعر هو إيقاع في الأساس، وأذن المتلقي تنتظر إيقاعًا موسيقيًا ينسجم مع أبيات النص الشعري، والشاعر يسعى إلى التعبير عما يجول بداخله من خلال بنى إيقاعية متكررة فى كل بيت، وكلما وفق الشاعر في رسم هذه المعاني من خلال بنى إيقاعية ملائمة لفكرته، كان ذلك أقرب إلى قارئه. فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسمها القافية، فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما، شكلاً خاصًا وحجمًا خاصًا ولونًا خاصًا، فإن اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد[٣٢]. والإيقاع أشمل من الوزن، إذ أن كل وزن قائم بالضرورة على إيقاع، كما أن الإيقاع سابق للشعر وللموسيقى. إذًا فالإيقاع لا يمثل المظهر الخارجي للقصيدة فحسب، بل يشمل محاور إيقاعية أخرى من خلال العلاقات الداخلية في النص مثل جرس الألفاظ وتكرارها والتوازن الصوتي بين الحروف والمفردات.

وبالنظر إلى وزن الشعر العبري، نجد أنه قد تغير عبر تاريخه من عصر إلى عصر وفق البيئة التي عاش فيها اليهود؛ فالشعر العبري في فترة الأندلس كتب على طريقة الأوزان العربية، وعندما وقع تحت التأثير الإيطالي استخدم الوزن القائم على نظام المقاطع الذي يطلق عليه الوزن السيلافي، وفي القرن التاسع عشر استخدم

---

[٢٩] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢١.

[٣٠] يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص ص٧١، ٨٣.

[٣١] محمد مندور: **في الميزان الجديد**، مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ١٩٨٨، ص ٢٥٧.

[٣٢] إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢، ص١١.

الشعر العبري الأوزان الأوروبية، وابتداءً من القرن العشرين انتهج استخدام البيت الشعري المرسل، فلا يلحظ وزن محدد في الشعر الإسرائيلي، وبذلك أصبح "الوزن الشعري شبه غائب كليًا عن الوعي الثقافي الإسرائيلي"[٣٣]، وصار التركيز على القافية بشكل أكبر.

حدث إحياء للشعر العبري في أواخر القرن التاسع عشر أثناء الثورة الشكلية، فتلقى الشعراء الجدد بين عشية وضحاها قوانين الأوزان الدقيقة التي تحكم التقاليد العظيمة للشعر الروسي (من منتصف القرن الثامن عشر فصاعدًا)، الشعر الألماني والإنجليزي (من القرن السادس عشر)، وشعر اليديش – لغتهم الأم – منذ سنوات الثمانينيات من القرن التاسع عشر[٣٤]. ولم يتعلق الأمر بالأوزان فقط، ولكن هؤلاء الشعراء أخذوا النماذج الأوروبية والموضوعات، وقواعد اللغة الشعرية والأوزان، إضافة إلى الدخول في التفاصيل والتعبير الأيديولوجي[٣٥]. فلم يكن هناك وزن تقليدي في الشعر العبري الحديث على الإطلاق، ففي العبرية الكلاسيكية منذ شعر الأندلس في العصر الوسيط وحتى شعر الهاسكالاه في القرن التاسع عشر، كُتب الشعر على الأوزان الكمية، التي لا ترتبط بالعبرية المعاصرة، ولا تستطيع أذن قارئ الشعر الإسرائيلي المعاصر التقاطها[٣٦]. وفي الأجيال الأولى للشعر العبري الحديث، كتب شعراء مثل بياليك وتشرنيحوفسكي وشتاينبرج ومعاصروهم بالطريقة المقطعية، لأنهم جاءوا من تقاليد الكتابة الأوروبية الشرقية[٣٧].

وهذا التغيير الجذري في الشعر العبري قام به بياليك، فمنذ قصيدته الأولى التزم الوزن الشعري النغمي النبري الروسي في غالبية قصائده، وبذلك أعطى إشارة الانطلاق للشعر العبري إلى عالم الشعر الأوروبي وبخاصة الروسي والألماني[٣٨]. ويعد "الحضور الموسيقي في لغة بياليك هو أكثر علامة فارقة تقريبًا تميزه عن الشعراء العبريين في العصر الحديث"[٣٩]. وقد

---

[33] دורי מנור: **עזבו את החרוז, בואו נדבר רגע על משקל, כתב עת הו!** גיליון 17، כתב עת לספרות، הוצאת הקיבוץ המאוחד، דצמבר 2018، ע13.

[34] **שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית–ביקורתית**، עמ' לז.

[35] **שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית–ביקורתית**، עמ' י.

[36] **עזבו את החרוז، בואו נדבר רגע על משקל**، עמ' 16.

[37] שלמה שפאן: מבעיות הריתמוס והמשקל בשירה העברית החדשה / (דין וחשבון – הקונגרס העולמי למדעי היהדות/ World Congress of Jewish Studies) Report (Published, World Union of Jewish Studies)، קיץ תש"ז، האיגוד א.، ، גליון העולמי למדעי היהדות، עמ' 285.

[38] בנימין הרשב (עורך): **שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית–ביקורתית**، כרך א، הוצאת האוניברסיטה הפתוחה، ירושלים، 2000، עמ' טו

[39] עמרי בן־יהודה: היפרבולות והפגן: על כמה אלוזיות של ביאליק לעצמועם، ב עורך אריאל הירשפלד ואחרים: **מחקרי ירושלים בספרות**

كان للرمزية الروسية تأثير حاسم على الشعر العبري الحديث، وبخاصة على إنتاج جيل الإحياء والجيل الحداثي الذي تبعه من حييم نحمان بياليك إلى الأعمال المبكرة لأفراهام شلونسكي وليئا جولدبرج وناتان ألترمان[٤٠].

ويسمى هذا النوع من الشعر بالشعر الارتكازي أو شعر النبر (stressed) لأن مقاطع الشعر تتأثر بالنبر وتخضع له، والمقطع فيها منبور أو غير منبور، في حين أنه في الشعر الكمي توصف التفاعيل بأنها تتكون من كذا من المقاطع القصيرة وكذا من المقاطع الطويلة[٤١]. ويعامل هذا الوزن السكون المتحرك والسكون المركب في بداية الكلمة كأنهما حركات، وإذا اقتضت الضرورة فإن السكون والسكون المركب يدغمان[٤٢].

وقد نقل كل من رشاد الشامي وزكي بنيامين القصيدة –موضوع البحث– نثرًا، حيث تبنى الشامي وبنيامين الرأي القائل بوجوب ترجمة الشعر نثرًا عن طريق صياغة معاني القصيدة صياغة نثرية لا وزن فيها ولا قافية، لتجنب إقحام كلمات وصيغ وأساليب جديدة غير موجودة في النص الأصلي، قد تأخذ المعنى المراد في اللغة الأم بعيدًا، حين يلتزم قافية تفرض على المترجم كلمات بعينها، أو وزن يحصره في قوالب معينة يضطر بسببها إلى البعد عن الدقة في نقل المعاني والصور.

أما راشد حسين فقد نقل القصيدة شعرًا موزونًا مقفى، متبنيًا الرأي القائل بأن الشعر لا ينبغي أن يترجم إلا شعرًا، من خلال إيجاد مكافئات في الوزن والقافية والجرس الموسيقي في اللغة المنقول إليها، من أجل الحفاظ على ميزة الشعر المتمثلة في الإيقاع الموسيقي، وإحداث حالة جمالية في محاولة لإعادة إنتاج القصيدة من جديد.

وقد أشار زكي بنيامين في مقدمة ترجمته أنه اتبع الترجمة النثرية في غالبية القصائد مع المحافظة على جو موسيقي شعري، يتمثل في انتقاء ألفاظ وتعابير بعينها، يتسم تركيبها في الغالب بمقاطع تفعيلية متشابهة، وأنه لم يحرص على القافية في الترجمة النثرية إلا إذا حصلت بصورة تلقائية[٤٣].

ويمكن ملاحظة موسيقى داخلية في ترجمة زكي بنيامين في بعض الأسطر، وانسجامًا صوتيًا، يحدث هذا الانسجام الصوتي من تأثر الأصوات بعضها ببعض، وبخاصة في الجمل القصيرة البسيطة، إضافة إلى التناغم الموجود في تكرار الأصوات مثل الموسيقى الواردة تكرار صوتي الجيم والخاء التي انتقلت إلى الترجمة (جمر/ جريش) و(خبز/ خميرة) من النص العبري الذي

עברית، הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס، ירושלים، 2014، עמ' ١٥٩.

[40] דורי מנור: על "הו!" 19، **הוֹ ! כתב עת לספרות**، גיליון 19، דצמבר 2019—ינואר، הוצאת הקיבוץ המאוחד، 2020، עמ' 5.

[٤١] **موسيقى الشعر**، ١٤٨

[٤٢] نازك إبراهيم عبد الفتاح: **الشعر العبري الحديث أغراضه وصوره**، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٧٩.

[٤٣] **المختار من ديوان حييم نحمان بياليك**، ص٤.

يحمل تكرار أصوات الجيم أيضًا (גַּחֶלֶת/גְּרִיסִין) والحاء التي ينطقها الإشكنازيون خاءً في (לְחֶם/ לַחֲמָם/ גַּחֶלֶת).

أيضًا الموسيقى في أسطر تحمل علامات تعجب أو تأثر، لتختزل جزءًا من المعنى، مثلما نجد محاولة لإيجاد قافية، في كلمتي (الحظ والغيظ)، والقافية في هذا الموضع في النص العبري غير متتالية، ويسمى هذا النوع بـ "القافية المتناوبة" التي يقفى فيها السطر الأول فيها مع الثالث والثاني مع الرابع وهكذا، وفي الترجمة كانت متتالية:

כְּמוֹ נָדָה לָהּ: צַר-לִי עָלַיִךְ، אֻמְלָלָה!
חֲבָל עַל לֵב אֵם אֲשֶׁר-יִמַּק **בְּקִצָּפָה**،
עַל-חֹם הֶבֶל פִּיךְ שֶׁיִּנָּדֵף בִּקְלָלָה.
וּבְשָׁכְבָהּ – זְמַן רַב תַּחַת גּוּפָהּ **הָרָפָה**

كأنه يرثي قائلاً لها:

والهفي عليك يا منكودة الحظ!

آه على قلب أم يذوب في السخط والغيظ!

والجمل القصيرة المتناغمة بشكل واضح مع النص العبري (וּלְבָבִי לִי אוֹמֵר/ וְיוֹדֵעַ הִנֵּנִי/ כִּי-נָטְפָה לַבָּצֵק/ גַּם דִּמְעַת עֵינֶיהָ)، الذي ترجمها بقوله (وكان قلبي يُسر إليّ/ ولي بذلك علم اليقينِ/ بأن دمعة من عينها/ قد سقطت على العجينِ). ويوحي تكرار صوت العين في ترجمة هذين السطرين بعمق الشعور وبالحالة الوجدانية القوية، فهذا الصوت الحلقي يوصف بالتوسط والجهر ويتخذ مدلوله العميق من عمق مخرجه من الجهاز الصوتي. وليس للأصوات دلالة جوهرية دون السياق الخاص والعام للنص، ذلك السياق المسؤول عن تحديد الدلالة، لكن تحليل الصوت في إطار معنى اللفظة يشير إلى دوره، وهذا نجده في الكلمات التي احتوت صوت العين (علم- دمعة- عينها- على- العجين)، والذي انتقل بدوره من كلمات النص العبري (יוֹדֵעַ/דִּמְעַת/עֵינֶיהָ)، مع ملاحظة أن النطق الإشكنازي يميل إلى نطق صوت العين همزة مخففة. إضافة إلى موسيقى القافية في كلمتي اليقينِ والعجينِ أيضًا: (וּלְבָבִי לִי אוֹמֵר וְיוֹדֵעַ הִנֵּנִי،/כִּי-נָטְפָה לַבָּצֵק גַּם דִּמְעַת עֵינֶיהָ). (وكان قلبي يُسر إليّ، ولي بذلك علم اليقينِ،/بأن دمعة من عينها قد سقطت على العجينِ).

وهذا الإيقاع الداخلي نجده أيضًا في ترجمة راشد حسين، في انتقال حرفي السين والصاد اللذين يحملان صفة الصفير، في الأسطر التي يتحدث فيها بياليك عن صلاة الأم، والتي يمكن تحليل كثافة أصوات السين وأحيانًا الصاد بها، في موسيقى الخشخشة والوشوشة التي تحمل صوت الصفير[44]: (וּלְחִישָׁה שֶׁל קְרִיאַת שְׁמַע בַּאֲנָחוֹת טְרוּפָה/ זְמַן רַב עוֹד הִגִּיעָה אֵלַי עַל-מִשְׁכָּבִי./ שָׁמַעְתִּי כָל-שֶׁבֶר כָּל-פֶּרֶק מִגּוּפָהּ)، (وأسمع من مرقدي همسها= يصلي، فكالنار

[44] חביבה פדיה: לשון המראות האלימת ודיבור האפלה: עיון במטה-פואזיס של הקול והתמונה בשירת ביאליק، בעורך חנה עמית ואחרים: **מנחה למנחם: קובץ מאמרים לכבוד הרב מנחם כהן**، הוצאת הקיבוץ המאוחד، ירושלים، 2007، עמ' 431.

أقواله/ وتصأى المفاصل في جسمها=المحطم هدته أثقاله).

وجاءت ترجمة راشد حسين الشعرية على بحر المتقارب، ويتكون هذا البحر من تكرار تفعيلته الرئيسية فعولن أربع مرات في الصدر ومثلها في العجز، وتفعيلاته كالآتي:

قصيدي أتعرف ممن ورثته

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

o /o/ / o /o/ / o /o/ / o /o/ /

وشعري من أي نبع غرفته

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

o /o/ / o /o/ / o /o/ / o /o/ /

واستخدم بياليك في القصيدة وزن إمفبراخ، وهذا الوزن مكون من أربعة أقدام، من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور يليه مقطع غير منبور بهذا الشكل (x/x)، (short on both sides) كما يلي:

התדע מאין נחלתי את שירי

x/x x/x x/x x/x

حيث أن كلمة התדע مثلاً تحتوي مقطعًا غير منبور يليه مقطع منبور يليه مقطع غير منبور (x/x)، وتسمى قدمًا רגל foot، و"النبر هو عنصر من عناصر النغم، وهو مثل العناصر الأخرى، وحدة صغرى مستقلة، وصفة مميزة للمقطع أو لوحدة أخرى يختص بها"[٤٥]. ويوجد النبر في الشعر في معظم اللغات الأوروبية والعبرية، ويشير الوزن فيه إلى نغمة القراءة، بشكل مختلف عن شعر لغات أخرى يشير فيه الوزن إلى الأزمنة (الحركات القصيرة والطويلة).

تسمى هذه القدم المكونة من مقطعين غير منبورين بينهما مقطع منبور بـ أمفبراكيه أو أمفبراخ (amphibrach/ אמפיברך)، وتكون مجموعة الأقدام السطر الشعري، وبحسب عدد الأقدام يتحدد وزن السطر، وعدد الأقدام في القصيدة أربعة في السطر الواحد، وهو ما يكون الوزن المسمى بـ (tetrameter/טטרמטר) وهو رباعي القدم، "فلا يكون وصف وزن القصيدة بشكل كامل، عن طريق تمييز نوع الأقدام الموجودة في السطر الشعري فقط؛ وإنما يجب معرفة عددها فيه"[٤٦]. وبالتالي يكون الوزن الكامل للقصيدة هو (Amphibracic tetrameter/טטרמטר אמפיברכי)، و"السطر الشعري المكون من أربعة أقدام امفبراخيه شائع جدًا في شعر بياليك"[٤٧]، ويعد السطر الشعري قصيرًا حتى أربعة أقدام بعدها يعد طويلاً.

يتكون النص العبري من مئة وأربعين سطرًا شعريًا ضمن خمس أبيات أو مقطوعات، حيث تكون مجموعة الأسطر البيت أو ما يسمى بالمقطوعة في الشعر الأوروبي، فتتكون القصيدة من مجموعة مقطوعات، يمكن التحكم في عدد

[٤٥] مصطفى حركات: **الصوتيات والفونولوجيا**، الدار الثقافية للنشروالتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣٧.

[46] זנדבנק، שמעון: **מזשיר، מדריך לשירה**، כתר، ירושלים، 2002. עמ' 149.

[47] בבציון בנשלום: משקליו של ביאליק ב עורך: גרשון שקד، **ביאליק : יצירתו לסוגיה בראי הביקורת**، מוסד ביאליק، ירושלים، 1974، עמ' 63.

أسطرها، ويمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات تنتظم في وحدات دلالية، إذ نجد كل مقطوعة فيها تتمتع بدلالة متكاملة، ومحور معنوي خاص، هو ما يسمى بالجذر الدلالي للمقطوعة[٤٨]. وهذا الشكل الخارجي للنص ينبغي التعامل معه بدقة، ونقل كل ما من شأنه أن يؤدي دورًا مهمًا في الدلالة، لأن الشعر المكتوب في تلك الفترة اتخذ أنماطًا شكلية ذات دلالات في النص.

ويمكن أيضًا ملاحظة بعض علامات الكتابة، في ثنايا الشكل الخارجي للنص، من فواصل وعلامات تعجب ونقطتان رأسيتان وعلامات تنصيص وغير ذلك، وقد أشار لوتمان إلى أنماط الاستخدام الشعري عند الشعراء الروس في نهايات القرن الثامن عشر، حيث جرى استخدام عناصر ذات قيمة في الخط الشعري، مثل علامات الترقيم كالفواصل الأفقية (–) والتنقيط الثلاثي أي استخدام ثلاث نقاط متتابعة وغيرها كوسائل للتعبير الفني، تتيح إمكانية تعاظم الدلالة الإخبارية للنص[٤٩]. وقد التزم بنيامين نقل غالبية علامات الترقيم الواردة في النص العبري إلى ترجمته، فيما لم ينقلها راشد حسين بسبب استخدامه لبحر خليلي ذي شطرين متساويين في عدد التفعيلات، يختلف في بنيته عن السطر الشعري العبري.

نقل راشد حسين النص العبري ذا المئة وأربعين سطرًا شعريًا إلى سبعين بيتًا من الشعر العمودي، وهو بذلك قد صاغ كل سطر شعري عبري شطرًا واحدًا في العربية، وفي بعض الأحيان دمج سطرين في شطر واحد، و"التساوي في عدد الأبيات ليس دائمًا مطلوبًا، وإنما هو مفضل حين يكون للشكل الخارجي معنى شعري، أي عندما يكون جزءًا من الشكل الفني للقصيدة"[٥٠]، ومن الواضح وجود هذا الشكل الفني الذي ينطوي على دلالة مستمدة من التراث اليهودي، فالعدد ١٤٠ من مضاعفات الرقم سبعة، ولا يمكن أن يكون هذا العدد من قبيل المصادفة إذا وجدنا أيضًا أن عدد الأبناء الوارد ذكرهم في النص سبعة، والحقيقة أن "بياليك كان له شقيقان فقط، أخ وأخت، وليس سبعة كما هو مكتوب في القصيدة، فلم يكن بياليك مخلصًا للحقيقة التاريخية ولم يوثق الواقع بشكل صادق في القصيدة، ولكنه نظم تفاصيل هذا الواقع وفق منطق شعري وفني خالص"[٥١]، وبذلك فإن عدد الأبيات السبعين في ترجمة راشد حسين تؤدي فكرة المضاعف العددي للرقم سبعة.

وقد تنقَّل راشد حسين بين الأبيات العبرية/المقطوعات بقوافٍ مختلفة لكل مقطوعة لتمييزها عن التي تليها، محافظًا على وحدة الروي والقافية في غالبية المقطوعات، بادئًا بنقل المطلع بحسن استهلال، سهّل على القارئ الدخول في جو القصيدة، إضافة إلى نقل الإيقاع

---

[٤٨] **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ص ١٣٨.

[٤٩] **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ص ١٠٧.

[٥٠] **فن الترجمة**، ص ١٥٦.

[51] תמר טלמור כהן: **טיפול בכתיבה לחיים נחמן ביאליק** – חלק שני، בלוג، https://bit.ly/2ZZY2VN

الخارجي في البيت الأول إلى ما يسمى في العربية بالتصريع.

بالرغم من أن الإيقاع الشعري يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها، ورغم اختلاف نوعي الوزن بين ما هو كمي وما هو نبري في اللغتين العبرية والعربية، إلا أن هناك تناغم ملحوظ في موسيقى الوزنين عند مقارنة بحر المتقارب الذي نقل من خلاله راشد حسين القصيدة بوزن "التترااميتر إمفبراخي" في النص الأصلي لدى بياليك، وهذا الإيقاع الصوتي في الوزن النبري موجود أيضًا، "فلا بد أن تكون هناك ظاهرة صوتية متميزة تحدث أثناء نطق كل تفعيل، وتعود إلى الحدوث في التفعيل الذي يليه، والأمر في الشعر الارتكازي واضح، فالارتكاز نفسه كما يميز بين المقاطع يولد كذلك الإيقاع"[٥٢]. وإذا حللنا البحر المتقارب بنظام المقاطع، إذا اتخذنا للمقطع القصير رمزًا مثل – أي شرطة صغيرة، وللمقطع المتوسط رمزًا آخر عبارة عن دائرة صغيرة مثل ٠ ، سيكون ترتيب المقاطع كما يلي (– ٠ ٠ – ٠ ٠ – ٠ ٠)[٥٣]، وهو ما يتناغم مع وزن النص الأصلي.

ومن الدارسين الإسرائيليين من يرى بأن قارئ العبرية المعاصر الذي لم يتعلم أو يحفظ قواعد النطق الإشكنازية المعقدة إلى حد ما لن يستطيع "أن يسمع" وزن الشعر المكتوب بالعبرية الإشكنازية[٥٤]، فلا بد إذًا من الانتباه للهجة أثناء قراءة النص العبري، ومن أجل سماع مفعم بالموسيقى لهذا النص العبري –وهذه الموسيقى كانت مهمة للغاية بالنسبة للشعر العبري– ينبغي قراءته بلكنة إشكنازية تامة تنغيمًا ولحنًا، ولكن لضرورات تحقيق الوزن يمكن الاكتفاء بالقليل وقراءته بلهجة إشكنازية سفاردية: الأصوات بلهجة إسرائيلية والتنغيم بلهجة إشكنازية[٥٥]. والقارئ العربي الذي لا يعرف العبرية يمكن أن يلتقط كثيرًا من موسيقى في النص العبري إذا قرأ بهذه اللهجة، فما نجده نحن في الإلقاء بلغة أجنبية هو إحساس قوي إزاء الترتيل أو الإنشاد[٥٦].

يتضح مما سبق أن راشد حسين قد وفق في اختيار بحر المتقارب المتناغم مع وزن النص العبري، ولكن التزام الوزن على مدار القصيدة أدى إلى اختلاف الترجمة عن الأصل في مواضع الإضافة والحذف التي لجأ إليها حسين، لضرورات الوزن والقافية، ولكن القارئ العربي

---

[٥٢] **في الميزان الجديد**، ص ٢٥٧.

[٥٣] **موسيقى الشعر**، ص ١٥١.

[54] דורי מנור: עזבו את החרוז, בואו נדבר רגע על משקל, **כתב עת הו!** גיליון 17، כתב עת לספרות، הוצאת הקיבוץ המאוחד، דצמבר 2018، עמ' 16.

[55] בנימין הרשב (עורך): **שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית–ביקורתית**، כרך א، הוצאת האוניברסיטה הפתוחה، ירושלים، 2000، עמ' מט.

[٥٦] جورج مونان: **علم اللغة والترجمة**، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، مراجعة أحمد فؤاد عفيفي، المجلس الأعلى للثقافة، الجيزة، ٢٠٠٢، ص ٩٩، (بتصرف).

يمكن أن يجد في بناء القصيدة المترجمة عند راشد حسين عوضًا عن الاختلاف الذي نشأ عن الأصل.

المبحث الثاني: نقل الصور

سيناقش هذا الجزء ترجمة صور بيانية من النص العبري في الترجمات الثلاث، مع توضيح كيفية انتقال المستويات الصوتية والصرفية والدلالية في هذه الصور إلى العربية.

أولاً، صورة تتحدث عن معاناة الأم في كسب العيش لتوفير قوت أطفالها، جاءت في أربعة أسطر في النص الأصلي، ونقلها بنيامين في أربعة أسطر أيضًا، ونقلها راشد حسين في ثلاثة أبيات، ولم ترد في الترجمة الجزئية للقصيدة في كتاب رشاد الشامي.

يقول بياليك:

אָז תּוֹצִיא הַשּׁוּקָה אֶת-חֶלְבָּהּ וְדָמָהּ.
בָּעֶרֶב הִיא שָׁבָה כָּל-עוֹד בָּהּ נְשָׁמָה،
כָּל-פְּרוּטָה הֵבִיאָה נֵאָרָה בַּמֵּאֵרָה،
רְקוּקָה בְּדַם-לִבָּהּ וּטְבוּלָה בְּמְרֵרָה،

ترجمة زكي بنيامين	ترجمة راشد حسين
أخذت إلى السوق عصارة مهجتها ودمها وصارت تعود مساءً وهي على آخر رمق من الحياة كل قرش أتت به صُبت عليه اللعنات بصَقته مهجتها غمسَته في عصير المرارة	وتمضي إلى السوق في ساحها=تبيع قواها بما يطعم وتأتي مساء وفي كفها=قروش، وفي عينها مأتم فلا قرش إلا كساه العذاب=وغطاه من قلب أمي دم

تصف الصورة ذهاب الأم إلى السوق وإيابها وما جنته من هذا السعي، وتبدأ في السطر الأول بقول بياليك אז بمعنى عندئذٍ- حينئذٍ)، كنتيجة للدعاء الوارد في الأسطر السابقة، الذي تدعوه الأم للرب، أو اعتمادًا على هذا الدعاء؛ ليساعدها في توفير الطعام لأطفالها، فهي تدعو ثم تبدأ في السعي مباشرة لكسب الرزق، وهو ما لم يظهر في الترجمتين. ولو استخدمت الفاء للعطف في ترجمة راشد حسين لكانت أبلغ من الواو التي تفيد المعية، بحيث تكون الكلمة "فتمضي" لتحقيق عطف مع الترتيب والتعقيب.

على المستوى الصرفي، تحول الفعل (תּוֹצִיא) بمعنى تُخرِج، في الترجمة من صيغة وزن (הפעיל) الذي يقابل وزن أَفْعَلَ ويعطي نفس دلالته في العربية، إلى (أخذت- تمضي) الذي يقابل الفعل اللازم في العبرية ويعطي معنى الوزن المجرد (פָּעַל). ويمكن للفعل (הוצא) أن يكون أيضًا بمعنى أنفق/ دفع/ صرف بالإضافة إلى المعنى أخرج/طلّع، و(הַשּׁוּקָה) السوق كما في العربية على المستوى الصوتي، مع إبدال السين إلى شين، ولكن على المستوى الإعرابي فهي في حالة نصب في العبرية، وهي الحالة الإعرابية الوحيدة التي بقيت في العبرية، وهي لا تدل على المفعول المباشر ولكن على الاتجاه المكاني نحو شيء ما[٥٧]، ولذلك فهي تعني إلى السوق مثلما ورد في الترجمتين، ولكن اختلفت الترجمتين في رسم صورة خروج الأم، فعند

[٥٧] كارل بروكمان: **فقه اللغات السامية**، ترجمة رمضان عبد التواب، جامعة الرياض، ١٩٧٧، ص ١٠١.

بنيامين (أخذت إلى السوق عصارة مهجتها ودمها)، وعند راشد حسين (وتمضي إلى السوق ... تبيع قواها)، والتعبير (חֲלֻבָּהּ וְדָמָהּ) يعني عنفوان قوتها أو فورة شبابها أو روحها ومهجتها[٥٨]، فالتعبير المجازي في الصورة يعني بذل الأم قوتها وروحها في جنبات السوق، وتقيّد فيه بنيامين بالحرفية، مضيفًا للتعبير كلمة (عصارة)، كما أضاف راشد حسين (بما يُطعم) وهي غير موجودة في النص العبري، ليكمل الصورة التي بدأها، موازنًا (ما تطعم به أطفالها) مقابل البيع لقوتها.

وكلمة כל עוד تعطي معنى طالما أو ما دام، وتعبير (כָּל-עוֹד נְשָׁמָתוֹ בוֹ) يعني طالما ظل على قيد الحياة، أو ما دام حي يرزق، ولم يظهر هذا المعنى في الترجمتين، وقد ورد هذا التعبير في سفر أيوب (٢٧: ٣) (כִּי-כָל-עוֹד נְשָׁמָתִי בִי؛ וְרוּחַ אֱלוֹהַּ בְּאַפִּי) "إنه ما دامت نسمتي كلها فيّ، وروح الله في أنفي". واقتضت الصورة أن يكون المعنى على آخر رمق أو بآخر نَفَسٍ؛ فالأم تدفع في السوق قوتها وروحها، وتعود إلى البيت ما دام بها رمق من الحياة، وهكذا نقل بنيامين المعنى، أما راشد حسين فجاء بصورة غير موجودة في السطر العبري بقوله (وفي عينها مأتم)، وحدث هذا التغيير لدى حسين تأثرًا بالتكرار في البنية العميقة للصور الموجودة في النص الأصلي نفسه، وهذا التكرار يعني أن "الصور تختلف في مكوناتها، ولكنها في عمقها تأخذ الاتجاه نفسه، وهذا الضرب من التكرار أكثر عمقًا وخفاءً إذ يكون سطح القصيدة متنوعًا ومختلفًا، ولكن العمق واحد"[٥٩]. فتعبير (وفي عينها مأتم)، موجود في البنية العميقة للنص العبري، في أوصاف مختلفة للحال البائسة للأم، فعلى سبيل المثال في صورة يصف فيها الشاعر عالم خاوٍ يحيط بالأم، إذا نظرت من حولها لا ترى سوى ترملاً ويتمًا: (הִבִּיטָה מִסָּבִיבָהּ: נִתְרוֹקֵן עוֹלָמָהּ،/ וְאַלְמָן וְיתֹם בַּאֲשֶׁר עֵינָהּ נִבָּטָה)، وهنا استشف حسين معنى المأتم في العين، وأضافه إلى صورة عودة الأم مساءً.

ترجم حسين السطرين العبريين الثالث والرابع في بيت واحد، وأتى بتعبير (وفي كفها قروش)، وهو ما لم يرد في النص العبري أيضًا، فالكلمة العبرية الواردة في السطر الثالث פְּרוּטָה جاءت بصيغة الإفراد وليس الجمع، وترجمها كل من بنيامين وحسين (قرشًا)، ولكن هذه العملة أقل من القرش وتقابل الفلس أو المليم[٦٠]، بما يعني واحد من الألف من الجنية المصري، وبالعملة الروسية التي كانت سائدة أنذاك، فإنها تقابل ما يسمى بالكوبيك ويعادل واحد على مئة من الروبل الروسي، وكانت تصك هذه العملة على شكل عملات فضية معدنية دائرية مزخرفة، بينما يطلق على القرش بالعبرية كلمة (פיאסטר).

ولا يذكر بياليك أن الأم عادت وفي كفها مالاً، ولكنه يلعن كل مليم أحضرته بدم قلبها، وبمرارة

---

[٥٨] **قاموس سجيف**، ص٥٥٩.

[٥٩] محمد حماسة عبد اللطيف: **الإبداع الموازي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٨٧.

[60] אברבם אבן שושן:**המילון החדש**، הוצאת קרית ספר، ירושלים، 1979، עמ' 2142.

العمل، وتعبير (נָאָרָה בַּמְּאֵרָה) موجود في سفر ملاخي (٣:٩) (בַּמְּאֵרָה אַתֶּם נֵאָרִים, וְאֹתִי אַתֶּם קֹבְעִים--הַגּוֹי, כֻּלּוֹ)، "أنتم بل الأمة كلها تلعونني لعنة وتسلبونني"[٦١]، والكلمة (מארה) تعني لعنة أو سبة، وترجمها بنيامين "صُبت عليه اللعنات"، ولم يرد هذا المعنى في ترجمة حسين. والكلمة العبرية (ריקוק) تعني البصق أو القذف وڕקוק تعني مبصوق أو متفول مقذوف، والصورة هنا متداخلة، فكأن الأم تبصق دمًا من شدة بذل الجهد في كسب العيش، وهي أيضًا "تدفع دم قلبها" في الحصول على تلك المليمات، فتعبير (בְּדַם-לִבָּהּ)، يساوي التعبير الموجود في بعض اللهجات العامية، فنقول "دفع دم قلبه: أي ضحى بكل ما يملك"[٦٢]. وكلمة טבול من الفعل (טבל) بمعنى غسل/غمس/غطس/غمر/غرق/فاض، ترجمها بنيامين غمس وهي الأقرب للمعنى العبري، بينما ترجمها حسين كسا، وأضاف بنيامين كلمة (عصير) إلى هذه الصورة، وهي غير موجودة في النص العبري أيضًا.

يمكن أن تنقل هذه الصورة شعريًا، على تفعيلات أحد البحور الشعرية، من خلال شعر التفعيلة، والتخلي عن البيت الشعري الخليلي، تجنبًا لإضافة كلمات فائضة عن الصورة الأصلية الواردة في النص العبري، فاتباع الشعر العمودي في الترجمة يصعّب الالتزام التام بمكافئات النص الأصلي، كما أن من ميزات شعر التفعيلة أنه يقبل التدوير، فقد يأتي جزء من التفعيلة في آخر البيت، ويأتي جزء منها في بداية البيت التالي، وبذلك يسهل إيجاد المكافئ الشكلي للنص الأصلي بما يتلاءم مع قواعد اللغة العربية، فشعر التفعيلة أكثر سلاسة أثناء الترجمة، ويمكن أن يحمل من التعبيرية أكثر مما يستطيع البيت الشعري الخليلي حمله.

كما يمكن الإبقاء على ما يؤثر إفراده في بلاغة الصورة مفردًا، ككلمة مليم، وجمع ما يضفي جمعه قوة في الصياغة العربية ككلمتي الأنفاس والمرارات. ويمكن استخدام فعل (تدفع) الذي يناسب حال الأم في السوق، ونقل الصورة كما هي (آخر نفس) و(بذل دم القلب)، لأن المعنى في اللغتين العربية والعبرية يحمل نفس الدلالة.

ترجمة مقترحة للصورة على تفعيلات بحر الوافر:

فتدفع في ربوع السوق قوتها ومهجتها،
وترجع في المساء، بآخر الأنفاسِ
والأنفاس مضناةُ.
ألا سحقًا لمليمٍ
له بذلتْ دماءَ القلبِ، في نصبٍ،
وغشيته المراراتُ.

ثانيًا، صورة يتحدث فيها بياليك عن دموع أمه وهي تعجن العجين لإعداد الخبز لأطفالها، فتسري أناتها إلى جسد الابن من خلال هذا الخبز، وقد نقل بنيامين الصورة في نفس عدد الأسطر العبرية، ونقلها حسين في ثلاثة أبيات، أما لدى الشامي فورد الجزء الأخيرة منها فقط.

---

[٦١] **الكتاب المقدس**، ترجمة العالم الجديد، ص١٤٣٠.

[٦٢] محمد محمد داوود: **معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة**، دار غريب، ٢٠٠٣، ص٢٦٨.

يقول الشاعر:

וְלִבָּבִי לִי אוֹמֵר וְיוֹדֵעַ הִנֵּנִי،
כִּי–נָטְפָה לַבָּצֵק גַּם דִּמְעַת עֵינֶיהָ.
וּבְחַלְקָהּ פַּת שַׁחֲרִית חַמָּה לִילָדֶיהָ
מִמַּאֲפֵה בְצֵקָהּ، מִלֶּחֶם דִּמְעָתָהּ –
וָאֵעָלֵע، וַתָּבֹא בַעֲצָמַי אַנְחָתָהּ.

وجاءت الترجمات كالآتي:

ترجمة زكي بنيامين	ترجمة راشد حسين	ترجمة رشاد الشامي
وكان قلبي يسر إليّ، ولي بذلك علم اليقين، بأن دمعة من عينها قد سقطت على العجين. وعندما كانت توزع فطورًا ساخنًا على أولادها من عجينها المخبوز، من خبز دمعتها، كنت ألوكه في فمي، وآهتها تدب في أوصالي.	فيدرك قلبي بأن العجين= همى فوقه قطر دمعاتها وحين توزع خبز الدموع= فطورًا لسبعة فلذاتها... ...وأمضغ– أشعر قد حلّ في =عظامي، تكسر أناتها	وحين توزع خبز الصباح ساخنًا على أولادها ذلك الخبز المعجون بدموعها أمضغه بينما تخترق عظامي أناتها

تعد هذه الصورة صورة محورية في النص العبري، وتكمن قوة هذه الصورة في مدى تأثير ذاكرة الطفولة على نفس الشاعر، فهو يتحدث في الجزء الثاني من القصيدة عن أنينه، المرتبط بشكل مباشر بأنين أمه، في استيعاب وتماهٍ مع ألم الأم، من خلال الروح والجسد معًا، وهي تعبير مجازي ملموس عن العلاقة التي لا تنفصم بين الطفل وأمه، في استعارة لعملية امتصاص الطفل الروحية والعقلية لمحنة والديه[٦٣]. فابتدأ الشاعر القسم الثاني من القصيدة بسؤاله عما إذا كان المخاطب يدري سبب أنينه: (וְאֵי מִזֶּה תָּבֹא אַנְחָתִי יָדָעְתָּ؟)، فجعل من كلمة (אַנְחָתִי) أنّتي/آهتي بداية هذا الجزء من القصيدة، واختتم القصيدة بها أيضًا، بقوله (אַנְחָתָהּ) أنّتها/آهتها أي أنّة الأم، وتسمى هذه الجملة، الجملة المحورية أو جملة الانطلاق، إذ تأخذ بنية النص من هذه الجملة المحورية نقطة انطلاق في تناسل النص ونموه فتتولد عن هذا المحور أحيانًا أبنية فرعية متوازية أو متجاورة تقوم في عمقها على تحقيق غاية واحدة[٦٤]، فتتوالى الصور حتى تصل إلى هذه الصورة الختامية في النص، وتتجلى جمالية هذه الصورة في رسم مسار هذه الأنّة، فالدمعة تسقط على العجين، ويتحول هذا العجين إلى خبز، ثم يأكل الطفل هذا الخبز، فتسري بداخله آهة أمه.

وقد برع المترجمون الثلاثة في نقل هذه الصورة المحورية، فالعظام في جملة (וַתָּבֹא בַעֲצָמַי אַנְחָתָהּ) هي مجاز مرسل عن الجسد، فالعلاقة إطلاق الجزء (العظام) ليراد به الكل (الجسد)، الذي ينتقل إليه هذا الأنين. ترجمها كل من حسين والشامي (عظام)، وترجمها بنيامين (أوصال)، والأوصال هي المفاصل أو مجتمع العظام، في قوله (وآهتها تدب في أوصالي)،

---

63 **טיפול בכתיבה לחיים נחמן ביאליק:** שם.

٦٤ **الإبداع الموازي:** ص ١٧٩.

ودبّ أي سرى رويدًا، وترسم هذه المفردة صورة متخيلة لماهية انتقال الأنات إلى أوصال الطفل على مهل. وفي ترجمة الشامي نجدها (تخترق عظامي أناتها)، والاختراق في هذا السياق يوحي بالقوة وبشدة التأثير. أما حسين فترجمها حلّ، أي نزل واستقرّ، في قوله (أشعر قد حلّ في عظامي تكسر أناتها)، فالمعنى لديه يشير إلى الحلول واتحاد الأنات في العظام، ولكنه أقحم كلمة تكسر، التي أفقدت الصورة بهاءها، ومن الواضح اضطراره لإضافة مضاف إلى كلمة أناتها في القافية كي يستقيم الوزن.

لكنّ المترجمين الثلاثة استخدموا كلمة المضغ، بينما الكلمة العبرية من (עִלַּע) التي تعني بلع، وكلمة المضغ غير موفقة في هذا السياق، فاستشعار أنات الأم تسري إلى العظام مع ابتلاع خبز الدموع وليس مع مجرد مضغه، وقد استخدم بياليك كلمة المضغ في القصيدة نفسها عند حديثه عن كسرة الخبز الأسود التي يطعمها الأب للأبناء، بقوله (לוֹעֲסִים) من الفعل (לָעַס) الذي يعني مضغ أو لاك، ولذلك فإن كلمة ابتلاع هي ما يحقق المعنى المراد لخبز الدموع، وليست كلمة المضغ.

والابتلاع، يتناص مع الابتلاع الوارد في سفر حزقيال (٣: ١–٣)، عندما ابتلع الرقعة الملفوفة، فكانت في فمه كطعم العسل، (אוַיֹּאמֶר אֵלַי-- בֶּן-אָדָם, אֵת אֲשֶׁר-תִּמְצָא אֱכוֹל: אֱכוֹל אֶת-הַמְּגִלָּה הַזֹּאת, וְלֵךְ דַּבֵּר אֶל-בֵּית יִשְׂרָאֵל. ב וָאֶפְתַּח, אֶת-פִּי; וַיַּאֲכִלֵנִי, אֵת הַמְּגִלָּה הַזֹּאת. ג וַיֹּאמֶר אֵלַי, בֶּן-אָדָם בִּטְנְךָ תַאֲכֵל וּמֵעֶיךָ תְמַלֵּא, אֵת הַמְּגִלָּה הַזֹּאת, אֲשֶׁר אֲנִי נֹתֵן אֵלֶיךָ; וָאֹכְלָה, וַתְּהִי בְּפִי כִּדְבַשׁ לְמָתוֹק)، (فقال لي" "يا ابن الإنسان، كل ما تجده. كل هذا الدَّرْج واذهب وكلم بيت إسرائيل. ففتحت فمي فأطعمني ذلك الدرج. وقال لي: "يا ابن الإنسان، أطعم جوفك واملأ أحشاءك بهذا الدرج الذي أعطيك إياه". فأكلته فصار في فمي كالعسل حلاوة)[٦٥]، لكن لدى بياليك فإن ابتلاع الخبز يتحول بداخلة إلى أنات وآهات، وهذا التناص وغيره من المرجعيات الدينية في النص يسلط الضوء على لغة بياليك الزاخرة بالتعبيرات الدينية والتراثية اليهودية.

أغفل بنيامين وحسين ترجمة كلمة (גַּם) بمعنى أيضًا في قول بياليك (כִּי-נָטְפָה לַבָּצֵק גַּם דִּמְעַת עֵינֶיהָ)، ولهذه الكلمة دلالة مهمة في تكوين الصورة، فدمعة الأم همت أيضًا على العجين، أي أنها قد ذُرفت في أحوال أخرى، فلاحظها وتنبه لها طفلها. وقد أحسن راشد حسين في صياغة صورة دمعة الأم، بقوله (همى فوقه قطر دمعاتها)، فالفعل (נָטַף) يعني نطف أو قَطَرَ، و(נָטָף) هي القطرة، وفي العربية همى الدمع أو الماء أي: سال، وقَطَر الدمع من العين أي: جرى، بينما ترجمها بنيامين (سقطت)، وفي العبرية السقوط من الفعل (נָפַל)، الأقل جمالية من الفعل (נָטַף) في هذه الصورة، ولذلك فإن الجمع بين كلمة همى وقَطْر دمعاتها أكسب الصورة المترجمة جماليتها عند راشد حسين، كما أن ترجمة الدمعة في صيغة

[٦٥] **الكتاب المقدس**، ترجمة العالم الجديد، ص ١٢٥٠.

الجمع تناسب الصورة الكلية التي رسمها في العربية.

أما (פַּת שַׁחֲרִית) فترجمها كل من بنيامين وحسين (فطور)، بينما ترجمها الشامي (خبز الصباح)، وهذه الكلمة تعني "شريحة أو قطعة خبز"، فكلمة (פת) تعني كسرة خبز، و(שחרית) من (שחר) وهو وقت الفجر، وذُكرت هذه الوجبة الخفيفة في التلمود في جزء الجمارا في الباب الأوسط من القسم الرابع (الأضرار)، وذكرت عدة تفاصيل حولها، منها وقت تناولها الذي يبدأ من وقت الاستيقاظ حتى الساعة السادسة، وأن تكون هذه الوجبة صغيرة في حجم البيضة[٦٦]، حيث كان الحكماء يوصون التلاميذ بأكل وجبة صغيرة قبل الخروج لبيت همدراش، لئلا يكونوا جائعين ومتعبين أثناء الدرس[٦٧]. وغالبًا ما كانت هذه الوجبة قطعة من الخبز، ويقدر وزنها ب ٥٤ جرامًا ويمكن تناول شراب معها، ويمكن أن يمتد وقتها حتى قبل منتصف اليوم بساعة أي حتى الساعة الحادية عشرة[٦٨]. وقد وردت كلمة (פַּת) في القصيدة نفسها، عند حديث بياليك عن كسرة الخبز الأسود التي يقدمها الأب للأبناء (פַּת לֶחֶם שָׁחֹר)، وتكرار هذه الكلمة يشير إلى صغر حجمها كدليل على الفاقة، ولذلك فلا تعني هنا وجبة الفطور الكاملة بالمعنى المتعارف عليه.

أما (לֶחֶם דִּמְעָה)، فتعني الطعام الذي يأكله المرء في حال الحزن والهم[٦٩]، وقد وردت في سفر المزامير (٨٠ :٥)، (הֶאֱכַלְתָּם، לֶחֶם דִּמְעָה؛ וַתַּשְׁקֵמוֹ، בִּדְמָעוֹת שָׁלִישׁ)، "تطعمهم خبز الدموع، وتسقيهم الدمع مدرارًا، كيلاً طافحًا"[٧٠]. "وهكذا يرى الشاعر نفسه وشعره من خلال هذه الرؤيا، كمن أكل خبز الدموع في طفولته، ومن خلال هذا الرمز كانت بدايات شعره، شعر الدمعة والآهة، فقد استقى الرمز من حياته، حياة اليتم المليئة بالدموع والأنات"[٧١]. والدموع شائعة في شعر بياليك، ولكن "الدافع الرئيسي في هذه القصيدة هو الدموع"[٧٢]. وقد نقلها بنيامين (خبز دمعتها)، ملتزمًا بضمير الغائبة، كما في النص العبري، ونقلها حسين (خبز الدموع)، كالواردة في سفر المزامير، ونقلها الشامي (الخبز المعجون بدموعها)، واستخدم كلمة المعجون بناء على ذكر العجين في السطر السابق.

---

66 רבי יוסף ב"ר זאב הלוי: **ספר דרכי החיים על שולחן ערוך אורח חיים עם ביאור מקור חיים וחלקי חיים**، בדפוס פייבל בעלכאטאווסקי، פיטרקוב، 1884، עמ' 62.

67 'פת שחרית' "עומק הפשט" **גיליון מספר 129**، 2016) עמ' 2. beinenu.com(אתר

68 **מהו זמן האכילה של "פת שחרית"?** ، https://bit.ly/37dJYMp : הרב רונן חזיזה 27.12.16

69 אברבם אבן שושן: **שם**، עמ' 1157.

٧٠ **الكتاب المقدس**، ترجمة العالم الجديد، ص٩٢٣.

71 م . لחובר: הסמל בשירת ביאליק בתוך: **ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הביקורת**،ב עורך: גרשון שקד، מוסד ביאליק، עמ' 56. ירושלים، 1974،

72 הסמל בשירת ביאליק בתוך: **ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הביקורת**، עמ' 55.

وهنا يتحدث بياليك بضمير المتكلم المفرد وهو الغالب في النص، ويتحول أحيانًا إلى جمع المتكلمين، ولهذا التحول رمزية، يفيد بأن القضية كلية، فهو ليس وحده، فالمفرد المتكلم يقوم مقام الجمع، والشاعر ناب عن أخوته جميعًا، فيقول (لأبنائها)، وينقلها حسين بإضافة كلمة (سبعة)، وعدد الأبناء ليس ورادًا في هذا السطر، ولكنه ذُكر في النص العبري، في سطرين سابقين، أحدهما (וְשִׁבְעָה יְלָדִים)/ وسبعة أبناء، والآخر (שֶׁבַע נְפָשׁוֹת)/ سبعة أنفس.

استخدم بياليك في النص العبري كلمتي الدمعة مفردة والآهة مفردة، وترجمهما بنيامين بصيغة الإفراد أيضًا، بينما ترجمهما حسين بصيغة الجمع. ويمكن إعادة صياغة هذه الصورة شعريًا على تفعيلات الوافر أيضًا، لمراعاة التغيير التركيبي، والالتزام بمفردات الصورة البيانية قدر المستطاع، أي إعادة رسم الصورة مع محاولة الالتزام بدرجة ما من التكافؤ الشكلي والنصي معًا؛ فيمكن ترجمة (פת שחרית) بكلمة اللقيمات أو اللقمات لأنها تناسب حالة الفقر المدقع الذي تعانيه الأسرة، وتلائم الصورة الكلية، وهو ما يسمى بتغيير النظرة، أي التحول الذي يطرأ على الدلالة من وجهة النظر القائمة في النص الأصلي (المصدر) وصياغتها، وهو إلزامي حين تستدعيه طبيعة اللغة المستهدفة[٧٣]. كما أن مفردة الإبكار يمكن أن تناسب التوقيت المذكور في النص العبري، أي من أول النهار حتى طلوع الشمس.

ترجمة مقترحة للصورة على تفعيلات بحر الوافر:

وقلبي إذ يحدثني، أقول بأنني أدري
همت فوق العجين كذاكَ دمعتها،
وحين توزع اللقمات –في الإبكار– ساخنة
على الأبناء، من ذاك العجين، خبيز دمعتها، وأبلعها
فتسري في حنايا النفس والوجدان أنّتها.

يتضح مما سبق أن كل من زكي بنيامين ورشاد الشامي أعطيا أولوية للصورة البيانية التي وضعها الشاعر في النص الأصلي، ونقلاها دون تغيير في الدلالة، إضافة إلى أن الشامي لاءم المفردات مع جو القصيدة في اللغة الهدف، لكن التغيير التركيبي لدى راشد حسين حدث جراء التزامه وزنًا وقافية موحدتين، وأدى هذا بدوره إلى تغيير في الصورة المنقولة عن الأصل، بدرجة أو بأخرى.

وقد أدى التقارب اللغوي بين العربية والعبرية إلى سهولة انتقال الأصوات والدلالات؛ فاللغتين العبرية والعربية تنتميان إلى أسرة لغات واحدة، هي أسرة اللغات السامية، وتشتركان في كثير من الخصائص اللغوية، والصيغ النحوية والدلالية، ففي الجانب الصوتي توجد صوامت وصوائت، وعلى المستوى الصرفي تعتمد اللغتان على الأصل الثنائي والثلاثي، كما تشتركان في الكثير من التراكيب النحوية و تصريفات الأفعال الأسماء. ويتميز شعر اللغات السامية بوسائله

[٧٣] **نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، ص٩٠–٩١.

اللفظية والدلالية المتعددة مثل التجنيس والتسجيع والوقع الصوتي، والطباق الصوتي، والطباق الكلمي، والطباق الجملي، واستخدام الترادف والاشتراك الدلالي واللفظي لتحقيق التوازي والتوازن والترتيب والتنسيق في قصائد الشعر وأبياتها. ويمكن للمترجم أن ينقل بسهولة تلك المحسنات البديعية الدلالية مثل التوازي، والكلمتين (فعلين أو اسمين) المتضادتين المعطوفتين اللتين تدلان معًا على الشمول والإحاطة وحسن التقسيم بين الجمل مع عكس الترتيب[٧٤]، فنجد في الصورتين السابقتين أكثر من عشر كلمات تشترك في الأصل بين اللغتين، مثل (דם/دم- דמעה/دمعة- עין/عين- ילד/ولد- מררה/مرارة- שוק/سوق- עצם/عظم- שחר/سَحَر- חלב/حليب- לחם/خبز).

وهذا التقارب بين اللغتين الذي من شأنه أن يسهل مهمة الترجمة الشعرية، لا ينفي صعوبة مهمة نقل ما هو شعري في النص الأصلي العبري، لأن نقل الشكل والدلالة دون أخذ ما هو شعري في الاعتبار يفقد النص المترجم رونقه وبريقه ولا يعبر بصدق عن الأصل، وكما يقول جورج مونان فإن "الأمانة في الترجمة الشعرية لنص ما ليست في الحقيقة أمانة آلية لجميع المشكلات المعنوية، وليست أمانة نحوية أو قواعدية آلية، وليست أمانة للجمل والعبارات مئة في المئة، وليست أمانة علمية لصوتيات النص، بل هي أمانة لشاعرية هذا النص"[٧٥].

المبحث الثالث: نقل الكلمات ذات الخصوصية الدينية والثقافية

تزخر اللغة الأدبية العبرية بالكثير من المفردات والتعبيرات المستمدة من الكتب المقدسة اليهودية، وفي مقدمتها التناخ، "ويعد الشعر، على وجه الخصوص، أكثر الأشكال الأدبية ارتباطًا بـ"التناخ"، وهو ارتباط قديم يتمثل في جوانب عديدة، في كل فترة كتب فيها شعر بالعبرية بعد التوراة، ابتداءً من البيوط القديم وانتهاءً بالشعر المعاصر"[٧٦]. وقد أثرى التعليم الديني الذي تلقاه بياليك تجربته الأدبية بشكل كبير، فلا تكاد تخلو كتاباته من التناص الديني أو المصطلحات والمفردات الدينية. وقد وردت في القصيدة بعض هذه الكلمات، ويتناول هذا الجزء أمثلة لبعض الكلمات ذات البعد الديني اليهودي أو الثقافي وكيف انتقلت في الترجمات الثلاث إلى العربية. وفيما يلي مجموعة الأسطر الشعرية العبرية متضمنة هذه الكلمات، وتليها الترجمات الثلاث:

בַּעֲשׂוֹת אָבִי חֹל אֶת-שַׁבָּתוֹ מֵעָנִי؛

מְחֶסֶר הַשַּׁלְחָן יֵין קִדּוּשׁ גַּם-חַלּוֹת؛ (...)

---

[٧٤] محمد صالح الضالع: **لسانيات في الترجمة واللسانيات العبرية**، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٧٠.

[٧٥] محمود عبد الغني: **معجم المصطلحات الأساسية في الترجمة الأدبية**، منشورات المتوسط، إيطاليا، ٢٠١٧، ص ٦٤.

[٧٦] يحيى محمد عبد الله إسماعيل: التناص في ديوان شعر (اسمع يا رب) لـ إليعازر كوهين، في: **توظيف المصطلح والنص في الدراسات العبرية**، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٧.

בּוֹצֵעַ אַבִּינוּ בְּשַׂכִּין פְּגוּמָה
עַל–פַּת לֶחֶם שָׁחֹר וּזְנַב דָּג מָלוּחַ –(...)
וּזְמִירוֹת נַעֲנָה בְּקוֹל אַחֲרֵי אָבִינוּ
מְבָטֶן הוֹמִיָּה، מִלְּבָבוֹת חֲלוּלִים –

ترجمة زكي بنيامين:

عندما كان أبي يبخس السبت حقه لفقره المدقع
لا شـراب القـدس علـى المائـدة ولا كعكـات السبت(...)

يقطع والدنا بسكين مثلمة
كسرة خبز أسود، وذيل سمكة مالحة (...)
ونرتل المزامير تلو والدنا
ببطون خاوية وقلوب ذاوية

ترجمة راشد حسين:

وإذ كان من فقره والدي= يحلل حرمة إسباتنا*[٧٧]
فلا خبز سبت محلى ولا= نبيذ يبارك خواننا (...)
على الخبز يهوي بسكينه=كمن يذبح الخبز من أجلنا
ويخفي من الخبز بعض السواد=ببعض "الفسيخ" لإطعامنا (...)
ونمضغ بعض تهاليلنا= يرددها والدي قبلنا

ترجمة رشاد الشامي:

إن كان أبي لم يف بقدسية السبت فلفقره*[٧٨]
فلا خبز السبت ولا خمر القداس على المائدة (...)

يقطع أبونا بسكين مثلمة
قرص خبز أسود وذيل سمكة مملحة (...)
رحنا نردد الترانيم وراء أبينا
ببطون صاخبة وقلوب خاوية

الكلمة	زكي بنيامين	راشد حسين	رشاد الشامي
יַיִן קִדּוּשׁ	شراب القدس	نبيذ	خمر القُدَّاس
חַלּוֹת	كعكات السبت	خبز سبت محلى	خبز السبت
זְנַב דָּג מָלוּחַ	ذيل سمكة مالحة	الفسيخ	ذيل سمكة مملحة
זְמִירוֹת	المزامير	تهاليل(نا)	الترانيم
לחישה של קריאת שמע	–	همسها يصلي	همسة تلاوة صلاة الشماع

١– יַיִן קִדּוּשׁ:

(יין) هو الخمر، و (קִדּוּשׁ/ קידוש) تعني قداسة أو تقديس أو قدّاس أو إجلال، والقُدَّاس من طقوس يوم السبت وهو تلاوة الحاخام أو رب الأسرة بعض الفقرات من التوراة على كأس من النبيذ، أو على خبز –إذا لم يتوافر الخمر– قبل وجبة عشاء يوم السبت أو يوم العيد، وقد ترجمها الشامي **خمر القُدَّاس**، بما يؤدي المعنى المقصود.

بينما ترجمها بنيامين **شراب القُدْسِ**، والقدس في اللغة غير القداس، وورد في لسان العرب أن

[٧٧] أرفق حسين هامشًا بهذا السطر يتحدث فيه عن يوم السبت في اليهودية.
[٧٨] أرفق الشامي هامشًا بهذا السطر يتحدث فيه عن يوم السبت في اليهودية.

القُدُس والقُدْس بضم الدال وسكونها هو الطهارة، وتَقَدَّس أَي تطهَّر[٧٩]، بينما القُدَّاس، وردت في المعجم الوسيط بمعنى صلاة على الخبز والخمر بصيغة معينة والجمع قداديس[٨٠]. وحينما يذكر القُدْس تنصرف الأذهان إلى بيت المقدس، والمسجد الأقصى، وبذلك فإن الترجمة **شراب القدس** لا تفي بالمعنى المراد.

وترجمها راشد حسين، **نبيذ**، وأردفها بقوله (يبارك خواننا)، وقد وفق في استخدام كلمة خوان، هذه الكلمة التي تصف حالة الفقر التي يعيشها بياليك وأسرته، فالخوان في اللغة المائدة الخالية من الطعام، فلا تسمى مائدة حتى يكون عليها طعام وإلا فهي خِوان[٨١]. ولكن المعنى لدى راشد حسين يعني مباركة النبيذ لمائدة الطعام، وليس مباركة رب الأسرة النبيذ بتلاوة التوراة عليه، وهو ما لا يفي بالمعنى المراد في النص الأصلي.

٢- חַלּוֹת:

חַלָּה هو رغيف من الخبز الأبيض والجمع (חַלּוֹת)، ويوضع رغيفان من هذا الخبز على مائدة السبت، ويغطى أثناء قراءة تلاوة التوراة بقماش مطرز، ويستخدم سكين خاص لقطعه، ويعد هذا الخبز على شكل مجدول كالضفيرة. ورد ذكره في سفر (العدد ١٥: ١٨-٢١) عند ذكر القرابين والمنح التي كان بنو إسرائيل يقدمونها للرب في الهيكل: "كَلِّمْ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَقُلْ لَهُمْ: مَتَى دَخَلْتُمُ الأَرْضَ الَّتِي أَنَا آتٍ بِكُمْ إِلَيْهَا. فَعِنْدَمَا تَأْكُلُونَ مِنْ خُبْزِ الأَرْضِ تَرْفَعُونَ رَفِيعَةً لِلرَّبِّ. أَوَّلَ عَجِينِكُمْ تَرْفَعُونَ قُرْصًا رَفِيعَةً، كَرَفِيعَةِ الْبَيْدَرِ هكَذَا تَرْفَعُونَهُ.مِنْ أَوَّلِ عَجِينِكُمْ تُعْطُونَ لِلرَّبِّ رَفِيعَةً فِي أَجْيَالِكُمْ".

ترجم الشامي الكلمة **خبز السبت** وترجمها راشد حسين **خبز سبت محلى**، بإضافته كلمة محلى، وبالرغم من أن هذا الخبز يكون حلو المذاق حيث يدخل السكر في عجينه، إلا أن المعنى يمكن أن يفهم بدونها، لكن من الواضح أن حسين أضاف هذه الكلمة ليستقيم الوزن. بينما ترجم بنيامين (חַלּוֹת) بقوله **كعكات السبت**، ويمكن أن تحتمل الكلمة هذا المعنى أيضًا، لكن مفردة الكعكات تصرف الأذهان إلى (עוגות) التي يراد بها "الكيك".

٣- זְמִירוֹת:

تعني هذه الكلمة التراتيل الدينية، أو المزامير، كناية عن كل مزمور أو عن كل فصل من فصول المزامير[٨٢]، وتتلى أثناء مأدبة يوم السبت أو في مطلعه[٨٣]. وترجمها زكي بنيامين **المزامير** بالمعنى المباشر الوارد في في النص العبري، وترجمها الشامي **الترانيم**، والترنيمة الأنشودة

---

[٧٩] ابن منظور: **لسان العرب**، المجلد السادس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٦٨.

[٨٠] إبراهيم أنيس وآخرون: **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة ٤، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٧١٩ .

[٨١] **لسان العرب**، المجلد الثالث، ص ٤١٠.

[٨٢] **قاموس دافيد سجيف**، ص٤٩٩.

[83] אברבם אבן שושן: **שם**، עמ' 679

المغنَّاة[٨٤]، ونشيد يُتغنَّى به في الكنائس المسيحية أثناء القُدَّاس، وموضوعه الابتهال إلى الله وحده وشكره على نعمه وقد يُصاحب بالموسيقى على آلات خاصّة[٨٥]. بينما ترجمها حسين **تهاليل**، والتَّهْليل مصدر هلل، وهلل اُسْتُقْبِلَ بِتَهْلِيلٍ وتَرْحَابٍ: بِتَصْفِيقٍ وَهُتَافٍ[٨٦]، والتَّهْليل قول لا إله إلا الله، قال الأزهري، ولا أراه مأخوذًا إلا من رفع قائله به صوته[٨٧]. ولا نجد كلمة تهاليل بصيغة الجمع في المعاجم العربية، والكلمة في التراث الشعبي تعني الابتهالات الدينية، وتعني في بعض الثقافات الشعبية أغاني هدهدة الأطفال[٨٨] . ولكننا نجد كلمة هلّلويا (הַלְלוּ יָהּ) بمعنى سبحوا يهوه (الرب)، "وردت في سفر المزامير ٢٤ مرة"[٨٩]، فكلمة (הַלֵּל) هَلّيل تعني المديح والثناء وتطلق على فصول سفر المزامير التي يمجد فيها الرب، ويبدو أن إطلاق كلمة تهاليل في صيغة الجمع على أسفار المزامير استمد من هذه الكلمة العبرية، التي تتفق مع العربية في الجذر ذاته.

٤- דָּג מָלוּחַ:

من الكلمات ذات الخصوصية الثقافية كلمة (דָּג מָלוּחַ)، وتطلق هذه الكلمة في الغالب على نوع من الأسماك منتشر ويباع مملحًا أو مدخنًا، يطلق عليه بالإنجليزية (Clupea) أو (Herrings) وبالعربية الرنجة، ومصدره هولندا وبولندا وشمال المحيط الأطلنطي، و"في الثقافة الإسرائيلية الإشكنازية، من المعتاد تقديم الأسماك المملحة في المناسبات الخاصة مثل الختان، وحفل سن البلوغ، وغير ذلك، ويتم تقديم السمك على طبق مقطعًا إلى شرائح"[٩٠].

ترجمها رشاد الشامي **سمكة مملحة** بالمعنى المقصود نفسه في النص العبري، وترجمها بنيامين **سمكة مالحة**، والمالح غير المملح، فالمملح يدخل ضمن عملية تصنيع، وليس مجرد طهي. بينما ترجمها راشد حسين "الفسيخ"، بإطلاق الكلمة دون تحديد لقطعة الذيل الواحدة الموضوعة في الطبق، الدالة على حالة الفقر والعوز التي تعيشها الأسرة، وأيضًا فإن مفردة "الفسيخ" لا تنصرف إلى الثقافة الإشكنازية الأوروبية بل إلى الثقافة الشرقية

---

[٨٤] عبد الغني أبو العزم: **معجم الغني الزاهر**، مؤسسة الغني للنشر، ٢٠١٣، نسخة الكترونية.

[٨٥] أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٩٤٨.

[٨٦] **معجم الغني الزاهر**، نسخة الكترونية.

[٨٧] **لسان العرب**، المجلد الحادي عشر، ص ٧٠٤.

[٨٨] إبراهيم أحمد ملحم: **الأغنية الشعبية في شمال فلسطين قبل عام ١٩٤٨، توثيق ودراسة**، مكتبة الكتاني، الأردن، ٢٠٠٠، ص١١.

[89] יוהן בוכסטורף: **אוצר שרשי לשון הקדש: המכונה ספר קונקורדאנציא על תורה, נביאים, וכתובים : כולל מלות לשון הקדש וכל המלים אשר בתרגום של כתובים על פי סדר אלף בית**، בהוצאת ובדפוס ע. שרענטצעל، שטעטטין، 1867، עמ' 67.

[90] אוכל יהודי בבני ברק، https://bnei-brak.com/jewishfood.html

والمصرية على وجه التحديد، وربما حاول راشد حسين بذلك تقريب المعنى لأقرب مكافئ في الثقافة العربية.

٥- קְרִיאַת שְׁמַע:

وردت في قول بياليك:

וּלְחִישָׁה שֶׁל קְרִיאַת שְׁמַע בַּאֲנָחוֹת טְרוּפָה
זְמַן רַב עוֹד הִגִּיעָה אֵלַי עַל-מִשְׁכָּבִי.

ترجمها راشد حسين:

وأسمع من مرقدي همسها= يصلي، فكالنار أقواله

وهذان السطران محذوفان من ترجمة بنيامين، ضمن سبعة أسطر محذوفة لم يترجمها في النص الكامل.

بينما ترجمها رشاد الشامي:

وهمسة تلاوة صلاة "الشماع"* مع أنات مكتومة
تصل إلى مرقدي بعد حين

وقام رشاد الشامي بوضع هامش مفصل لصلاة الشماع بقوله:

الشماع أهم قسم من الصلاة في سفر التثنية. رتبه مع البركة التي قبله وبعده النبي "عزرا" وجماعته. وكلمة "شماع" أي "إسمع"، وهي أول كلمة من آية التوحيد عند الإسرائيليين: "اسمع يا إسرائيل الرب إلهنا إله واحد" (تثنية ٦-٤). وهي أيضًا أول مجموعة آيات عقيدة الإسرائيليين. و"الشماع" مجموعة من ثلاثة أقسام. القسم الأول مأخوذ من (تثنية ٦ :٤-٩) ويبتدئ بآية التوحيد ثم يذكر وجوب محبة الله من كل القلب والنفس والمال ووجوب حفظ وصاياه وتعليمها للأبناء، ووجوب التحدث عنها دائمًا وربطها آية على الأيدي، وعصابة على الأعين، وكتابتها على قوائم الأبواب. والقسم الثاني مأخوذ من (تثنية ١١ :١٣-٢١) وفيه وعد الرب بمكافأة بني إسرائيل وإطالة حياتهم إذا ما أقاموا وصاياه وتأديبهم إذا ما ارتكبوا المعاصي. والقسم الثالث من (العدد ١٥: ٣٧-٤١) وفيه وصية "الأهداب" (الشراشيب)، والتذكير بوجوب طاعة الرب. وزمن وضع الصلاة المستعملة في الوقت الحاضر حسب أقسامها المختلفة، والقسم الأساسي من الشماع هو "الشماع والشمونه عسره" (دانيال وزكريا وملاخي). وقد وضع عزرا هذه الصلوات لتقوم مقام إلغاء الذبائح والتقدمات بعد خراب الهيكل الأول لتواسي اليهود في يأسهم، وذلك بالاشتراك مع رجال الكنيسة الكبرى. وقد أضيفت إلى هذه الصلوات بعض إضافات من التوراة والمشنا والتلمود وبعض الأغاني الروحية وما أشبه لـ"سليمان بن جبيرول" و"يهودا هليفي" و"إبراهيم موسى عزرا" لتلائم الأعياد والمواسم[٩١].

وبهذا التوضيح لدى الشامي، يمكن فهم المدلول الديني لهذه الكلمة، لكن المتلقي لترجمة راشد حسين لن يعرف عن هذه التلاوة الموجودة في اليهودية لأن ترجمته "همسها يصلي" هي صورة عامة غير خاصة بديانة دون أخرى، ولم يوفق المترجم في تشبيه الهمسات بالنار في قوله "فكالنار أقواله"، فالأم تقرأ هذه التلاوة وهي تئن

[٩١] **شاعر القومية اليهودية: أمير الشعراء العبريين في العصر الحديث حَييم نحمان بياليك**، ص ١٥٢-١٥٣

بشدة، فكلمة النار هنا بعيدة عن المعنى المقصود.

وبذلك اختلفت الترجمات الثلاث في نقل الكلمات ذات الخصوصية الدينية والثقافية التي لا يوجد لها مقابل في العربية ، ما بين الرسم الصوتي للكلمة العبرية بحروف عربية كما في ترجمة كلمة شماع، أو اتباع الترجمة التفسيرية بإضافة هوامش تشرح المعنى المقصود كما في كلمتي السبت، أو البحث عن أقرب مكافئ للكلمة في اللغة العربية دون إعطاء أهمية كبيرة لتفسير الأصل. والجمع بين التفسير والنقل الصوتي الذي اتبعه رشاد الشامي يمكن القارئ من التعرف على الثقافة العربية والديانة اليهودية بشكل أدق، لأن قارئ الأدب بشكل عام مهيئ دائمًا للدخول في أجواء النص المترجم الذي يتطلع إلى معرفة ثقافته وبالتالي فهو في انتظار صور أو مصطلحات أو تعبيرات جديدة تمكنه من الاطلاع على هذه الثقافة الأخرى.

خاتمـــة:

توصل البحث إلى عدة استنتاجات، منها ما يلي:

- لم تتوافر كثير من الدراسات التي تعنى بترجمة الشعر العبري إلى العربية، بسبب قلة الأعمال الشعرية المترجمة في هذا الميدان مقارنة بالأعمال الروائية.
- تواجه مترجم شعر بياليك العديد من الصعوبات، منها لغته الزاخرة بالمفردات المقرائية والييديشة، إضافة إلى اتباعه الأوزان الأوربية النبرية.
- تغير وزن الشعر العبري عبر تاريخه من عصر إلى عصر وفق البيئة التي عاش فيها اليهود، فكُتب على الأوزان العربية في الأندلس وعلى الأوزن السيلافية في إيطاليا والنبرية في أوروبا.
- يعد بياليك صاحب الفضل الأكبر في إحياء الآداب العبرية الحديثة، وفي استخدام الوزن النبري الروسي الذي استخدمه في غالبية قصائده.
- بُنيت القصيدة العبرية على وزن تتراميتر إمفبراخ، وترجمها راشد حسين على بحر المتقارب ذي التفعيلات الأربع الذي يتناغم مع الوزن العبري رباعي القدم، بينما نقلها زكي بنيامين ورشاد الشامي نثرًا، تماشيًا مع الرأي القائل بوجوب ترجمة الشعر نثرًا لتجنب اللجوء إلى الإضافة أو الحذف اللذين يفرضهما التزام الوزن على المترجم. وقد انتقلت الموسيقى الداخلية إلى الترجمة النثرية من خلال تكرار بعض الأصوات، والتناسق بين الجمل.
- لم يطابق نقل الصور في القصيدة الموزونة الأصل، بسبب التزام المترجم قالب عروضي معين، وقافية بعينها، وقد أدى ذلك إلى الإضافة أو الحذف.
- يمكن نقل الترجمة بشكل شعري من خلال شعر التفعيلة الذي يتيح التنقل بحرية بين الأسطر الشعرية، فيستوعب موسيقى النص الأصلي الداخلية، ويقارب موسيقاه الخارجية.

- اشتملت الترجمات نماذج من الكلمات ذات الخصوصية الدينية والثقافية، وقد اختلفت المناهج المتبعة في الترجمات الثلاث، ما بين الترجمة التفسيرية أو إيجاد مكافئ للمفردة أو النقل الصوتي لها إلى العربية، وكان المنهج الذي اتبعه رشاد الشامي في الجمع بين النقل الصوتي والترجمة التفسيرية الأقرب في إيصال المعنى المراد بدقة إلى القارئ العربي.

المصادر والمراجع

أولا، المصادر

مصادر بالعربية:

١. **الكتاب المقدس،** ترجمة العالم الجديد، نيويورك، ٢٠٠٤.

٢. **المختار من ديوان حييم نحمان بياليك،** تعريب زكي بنيامين، دار النشر العربي، تل أبيب، ١٩٦٤.

٣. رشاد الشامي: **شاعر القومية اليهودية: أمير الشعراء العبريين في العصر الحديث حَييم نحمان بياليك،** الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٥.

٤. راشد حسين: **حاييم نحمان بياليك، نخبة من شعره ونثره،** دار النشر دفير، تل أبيب، ١٩٦٦.

مصادر بالعبرية:

כל שירי ח. נ. ביאליק, הוצאת דביר، תל אביב، הדפסה שמינית، 1973.

ثانيًا، المراجع

كتب بالعربية:

١. أنطون برمان: **الترجمة والحرف أو مقام البعد،** ترجمة وتقديم عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠.

٢. ألبرت نيوبرت وغريغوري شريف: **الترجمة وعلوم النص،** محيي الدين حميدي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٨.

٣. إبراهيم أحمد ملحم: **الأغنية الشعبية في شمال فلسطين قبل عام ١٩٤٨، توثيق ودراسة،** مكتبة الكتاني، الأردن، ٢٠٠٠.

٤. إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر،** مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢.

٥. جورج مونان: **علم اللغة والترجمة،** ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، مراجعة أحمد فؤاد عفيفي، المجلس الأعلى للثقافة، الجيزة، ٢٠٠٢.

٦. رشاد الشامي: **بدايات الادب العبري الحديث: أدب حركة التنوير اليهودية (الهاسكالاه)،** الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨.

٧. شموئيل موريه: **يهود العراق ذكريات وشجون ومقالات أخرى،** نسخة الكترونية، تجميع لسلسلة مقالات بقلم الأستاذ والأديب الشاعر البروفيسور د. شموئيل سامي موريه نشرت مسلسلة في موقع "إيلاف" وأعيد نشرها في موقع "الأخبار" الرئيسية، مايو ٢٠٠٧.

٨. عمر أحمد شيخ الشباب: **من الضرورة إلى اللانهاية، التأويل في اللغة والترجمة**، دار البيان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧.
٩. كارل بروكمان: **فقه اللغات السامية**، ترجمة رمضان عبد التواب، جامعة الرياض، ١٩٧٧.
١٠. كريستيان نورد: **الترجمة بوصفها نشاطًا هادفًا، مداخل نظرية مشروحة**، ترجمة وتقديم أحمد علي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.
١١. مجموعة مؤلفين: **توظيف المصطلح والنص في الدراسات العبرية**، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.
١٢. محمد عناني: **فن الترجمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، ط٥، ٢٠٠٠.
١٣. .....: **نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، ٢٠٠٣.
١٤. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥.
١٥. محمد حماسة عبد اللطيف: **الإبداع الموازي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١.
١٦. محمد صالح الضالع: **لسانيات في الترجمة واللسانيات العبرية**، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٧. محمد مندور: **في الميزان الجديد**، مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ١٩٨٨.
١٨. نازك إبراهيم عبد الفتاح: **الشعر العبري الحديث أغراضه وصوره**، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
١٩. مصطفى حركات: **الصوتيات والفونولوجيا**، الدار الثقافية للنشروالتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
٢٠. يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.

كتب بالعبرية:

١. אריאל הירשפלד: **כינור ערוך : לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק**، עם עובד، תל אביב، 2011.
٢. אריאל הירשפלד ואחרים: **מחקרי ירושלים בספרות עברית**، הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס، ירושלים، 2014.
٣. רשון שקד، **ביאליק : יצירתו לסוגיה בראי הביקורת**، מוסד ביאליק، ירושלים، 1974.
4. זנדבנק، שמעון: **מזשיר، מדריך לשירה**، כתר، ירושלים، 2002.
٥. חנה עמית ואחרים: **מנחה למנחם: קובץ מאמרים לכבוד הרב מנחם כהן**، הוצאת הקיבוץ המאוחד، ירושלים، 2007.

ג

6. בנימין הרשב (עורך): **שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית-ביקורתית**، כרך א، הוצאת האוניברסיטה הפתוחה، ירושלים، 2000.

7. יהודית בר-אל: **הפואמה העברית מהתהוותה ועד ראשית המאה העשרים: מחקר בתולדות ז'אנר**، מוסד ביאליק1995 ، ירושלים.

8. .....: **ברכות של קטיפה : מסות ומחקרים על הספרות העברית החדשה**، מוסד ביאליק، ירושלים، 2009.

9. יוהן בוכסטורף: **אוצר שרשי לשון הקדש: המכונה ספר קונקורדאנציא על תורה، נביאים، וכתובים: כולל מלות לשון הקדש וכל המלים אשר בתרגום של כתובים על פי סדר אלף בית**، בהוצאת ובדפוס ע. שרענטצעל، שטעטטין، 1867.

10. רבי יוסף ב"ר זאב הלוי: **ספר דרכי החיים על שולחן ערוך אורח חיים עם ביאור מקור חיים וחלקי חיים**، בדפוס פייבל בעלכאטאווסקי، פיטרקוב، 1884.

كتب بالإنجليزية:

1. Munday, Jeremy: *'Introducing Translation studies' -Theories and Applications'*- Routledge, New York, 2004.
2. Mintz, Ruth Finer (Editor and Translator): *Modern Hebrew poetry: a bilingual anthology*, University of California Press, 1968.
3. Nida, E.: *Toward a Science of Translating witecial Reference to Principle and Procedures involved in Bible Translating*. Netherland: Laiden E J Brill, 1964.
4. Walter Benjamin: *Illuminations*. Edited and with an Introduction by: Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1988.

قواميس ومعاجم بالعربية وبالعبرية:

١. إبراهيم أنيس وآخرون: **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة ٤، القاهرة، ٢٠٠٨.

٢. ابن منظور: **لسان العرب**، المجلد السادس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧.

٣. أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨.

4. **دافيد سجيف**، قاموس عبري- عربي للغة العبرية المعاصرة، دار شوكن للنشر، تل أبيب، ١٩٩٠.

٥. عبد الغني أبو العزم: **معجم الغني الزاهر**، مؤسسة الغني للنشر، ٢٠١٣، نسخة الكترونية.

٦. محمد محمد داوود: **معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة**، دار غريب، ٢٠٠٣.

٧. محمود عبد الغني: **معجم المصطلحات الأساسية في الترجمة الأدبية**، منشورات المتوسط، إيطاليا، ٢٠١٧.

٨. אברבם אבן שושן:**המילון החדש**، הוצאת קרית ספר، ירושלים، 1979.

مجلات بالعربية:

١. أحمد حماد: الترجمة الأدبية بين قيود النص وحرية الإبداع، **مجلة عالم الفكر**، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٤ المجلد ٣٠، أبريل–يونيو ٢٠٠٢.

٢. أحمد عناد: ترجمة الصورة البيانية عند يوجين نايدا، **مجلة الترجمة واللغات**، جامعة الوادي حمه لخضر–الجزائر، المجلد ١٧ العدد٢/ ٢٠١٨.

٣. إلياس خوري: راشد حسين الغائب الحاضر، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، عدد ٩٦، خريف ٢٠١٣.

٤. مجدي حاج إبراهيم: إشكالية الترجمة الدينامية في ترجمة القرآن الكريم من منظور لغوي: الترجمة الملايوية أنموذجًا، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلد ٦، العدد٢، يونيو ٢٠٠٩.

מגלות בעברית:

1. דורי מנור: עִזבו את החרוז, בואו נדבר רגע על משקל, **כתב עת הו!** גיליון 17, כתב עת לסִפרות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, דצמבר 2018.
2. .....: על "הו!" 19, **הוֹ ! כתב עת לספרות**, גיליון 19, דצמבר 2019—ינואר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2020.
3. וולוול טשרנין: מקומו של חיים נחמן ביאַליק בשירת היידיש, **מורשת ישראל: כתב–עת ליהדות**, לציונות ולארץ–ישראל, גל' 13, מארס 2016.
4. שלמה שפאן: מבעיות הריתמוס והמשקל בשירה העברית החדשה / **דין וחשבון – הקונגרס העולמי למדעי היהדות/** Report (World Congress of Jewish Studies) ،(Published, World Union of Jewish Studiesגליון ، א.، קיץ תש"ז، האיגוד העולמי למדעי היהדות.

مواقع الكترونية بالعبرية:

1. תמר טלמור כהן: **טיפול בכתיבה לחיים נחמן ביאליק** – חלק שני، בלוג، https://bit.ly/2ZZY2VN
2. 'פת שחרית' "עומק הפשט" **גיליון מספר 129** (אתר beinenu.com.2016)
3. הרב רונן חזיזה: **מהו זמן האכילה של "פת שחרית"?** ، https://bit.ly/37dJYMp 27.12.16
4. אוכל יהודי בבני ברק، https://bnei-brak.com/jewishfood.html