تجربة ترجمة
جنونيات وصبيانيات دون كيشوت إلى العربية

د .سليمان العطار(*)

عندما طلب منى الصديق العزيز مصطفى لبيب المشاركة فى الكتابة عن الترجمة الأدبية، أصابنى شىء من الفزع، فالترجمة علم من علوم اللغة التى تقدمت كثيرا إلى آفاق لا أدعى أننى أحلق فى فضائها الواسع إلا بقدر، والأمر الآخر هو أن كل علم من علوم اللغة يستدعى دائما بمنجزاته علماء الأدب لإنشاء علم أدبى مناظر ومواز يستخدم ماتوصل إليه العلم اللغوى من معرفة جديدة بما يناسب خصوصية الأدب، ومن المعتاد أن يصبح العلم الأدبى الجديد بشكل ما أقل علمية من نظيره اللغوى، لأن لغة الأدب هى دخائل وأسرار النفس الإنسانية، وقد تحولت إلى لغة تشكيلية تحتاج من كل من المتلقى العادى والمتخصص ترجمة إلى اللغة الاتصالية العادية أو قل إلى تأويل لتحقيق الفهم خلال القراءة أو الترجمة، من ثم يصبح تطبيق القواعد المعتادة للترجمة اللغوية (الترجمة الحرفية) على لغة الأدب سيصل إلى نتائج أشبه بما ألح عليه اللغويون من اتهام للشعراء بالجهل بالنحو والسلامة اللغوية، أقصد إلى فرض قواعد الترجمة اللغويةعلى النص المترجَم ليبتعد عن جماليات الأدب فى محاولته الانصياع للسلامة اللغوية بمفهومها عند علماء اللغة. مما سبق تعرف أيها القارىء الكريم مصدر فزعى لأن علم الترجمة الأدبية علم يحبو مازال، ومع ذلك فأنا أعيذ نفسى من الخوض فيه.

هكذا أوضحت الموقف للصديق مصطفى لبيب، فما كان منه إلا أن حل المشكلة، مهونا علىَّ الأمر قائلا : "المطلوب منك فحسب الحديث عن تجربتك فى ترجمة رواية دون كيشوت، معبرا عن انطباعاتك وما قابلك من صعاب". فى الحال أحسست بالارتياح المصحوب بالمسئولية الثقيلة لضيق المساحة الوقتية التى أتاحها لى،ولاتساع المساحة الزمنية التى تفصلنى عن تلك التجربة. وها أنا أيها القارىء العزيز أشمر عن ساعد الذاكرة كى أعود للوراء سنوات لأتذكر أحداث قيامى بالترجمة وملابساتها.

بدأت علاقتى برواية دون كيشوت فى أول السبعينيات، عندما التقيت بأستاذى العظيم عبد العزيز الأهوانى، حيث كان بينى وبينه لقاء أسبوعى اتسع فيما بعد ليشمل عددا آخر من تلامذته ومريديه، وكان يحدثنا عن ترجمته لهذه الرواية التى لم ينشر منها غير الفصول الستة والعشرين الأُوَل من القسم الأول، ذاكرا سبب عدم إكمال نشرها لتدخل الرقيب لمنع نشر بعض

(*)أستاذ الادب الأندلسى – قسم اللغة العربية وآدابها – بكلية الآداب – جامعة القاهرة.

فقراتها لارتيابه فى دلالات دينية مزعومة ضد الإسلام، وكيف أنه مزق باقى الترجمة غيظا وحنقا مثلما أحرق أبو حيان التوحيدى كتبه ومؤلفاته، ومع ذلك كم يتمنى أن يُنشر هذا العمل كاملا، ليقرأ القارىء العربى الرواية الأولى فى تاريخ الرواية الحديثة، والتى تمثل علامة فارقة فى التاريخ الإنسانى، وتعد أهم عمل أدبى أبدعه مؤلف فرد. وكان هناك حواش لحديث الأهوانى عن ترجمة عبد الرحمن بدوى، التى هى – مثل كثير من الترجمات للعربية– تقدم نصا تستحيل قراءته، لايبتعد عن النص الأصلى ولا يقترب منه، بل هو سلسلة من الطلسمات، كان منها تقسيم القسم الأول إلى نصفين، النصف الثانى منهما انضاف إلى القسم الثانى من العمل الأصلى فى هدم عاجل للبنية الفنية والتاريخية للعمل. وترجمة الأهوانى غير المكتملة، وترجمة عبد الرحمن بدوى المكتملة والملغزة نشرتا فى العقد السادس من القرن العشرين فى تتابع يفرق بينهما سنتان سبق بها الأهوانى نظيره بدوى، ولعل عدم إكمال الأهوانى لنشر ترجمته كان حافز بدوى للقيام بترجمة العمل عن الإسبانية كما ذكر، وإن كنا نؤكد اعتماده أساسا على إحدى الترجمات الفرنسية، والقارىء الحصيف يفهم ذلك من الصيغة الفرنسية لأسماء شخوص الرواية.

ورحل الأهوانى فجأة، وخطر لى أن أكمل ترجمته وفاء لذكراه، لكن شغلتنى الأسفار وأمور الحياة، ومع ذلك، فإن كتاب دون كيشوت كان يصحبنى فى رحلاتى ونية ترجمته لم تفارقنى، إلى أن عدت إلى القاهرة من مهمة فى مدريد قبلتها لإكمال عمل قام به الأهوانى عندما كلفه طه حسين بتأسيس المعهد المسمى الآن "المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد"، وقد بذلت غاية جهدى فى ذلك، ونجحت نجاحا كبيرا يقلل منه الآن أن الجهات المسئولة لاتدرى على وجه التحديد المهمة الاستراتيجية الخطيرة للمعهد فى المرحلة الراهنة، لأنه أصبح معهدا فى الاتحاد الأوربى، وينبغى أن يتسع دوره، ويدار استراتيجيا، وليس مجرد مكتب ثقافى ملحق به مكتبة عربية واستشراقية عريقة، وهذا المعهد له حق إقامة المؤتمرات وإصدار المجلات والدوريات والقيام بالأبحاث العلمية، وهى ميزات كبرى فى ذلك الاتحاد الأوربى لانستثمرها، وإن تاقت كثير من الدول لنيل مثل هذه الفرصة المهدرة من جانبنا. وهكذا عند عودتى– مع الحضور المستمر للأهوانى فى حياتى، وشعورى بتبدد ما أنجزته فى مدريد، رأيتنى أعود من مهمة كيخوتية– قررت البدء فى ترجمة رواية دون كيشوت إكمالا لعمل الأهوانى، بل لعملى فى مدريد، وكانت الفكرة المبدئية أن أبدأ بترجمة الفصل السابع والعشرين من القسم الأول، أى الفصل التالى مباشرة لآخر فصل من ترجمه الأهوانى،وقد شجع الفكرة الصديق جابر عصفور مشكورا، لكنى فضلت أن أبدأ بقراءة النص الإسبانى فى صحبة الفصول الستة والعشرين التى نشرها الأهوانى، وهنا اكتشفت عدم صحة الفكرة، لأن المفاجأة الكبرى كانت لغة ثربانتس فى العمل حيث جمعت كل لغات عصره فلدينا لغة

المجانين والبلهاء والحكماء والسحرة والفرسان والطبقة الارستقراطية والطحَّانين والمجرمين والعسكريين والعصابات والصبيان والفلاحين والقساوسة والقصَّاصين الشعبيين ... الخ، بينما ترجمة الأهوانى انتظم فيها نمط لغوى عربى واحد يتسم بالجزالة والفخامة التى تميزت بها كتابات كُتَّاب مصر العظام فى النصف الأول من القرن العشرين، وهو نمط مهما اختلف الكاتب القائم بالترجمة معه يسود الترجمات الأدبية المحترمة فى تلك الفترة، واسترتيجية المترجم حينذاك تتلخص فى هدفين الأول هو الأمانة بمفهوم أخلاقى وحرفى، والسعى لوضوح المعانى وشفافية العبارات. وهذا أمر جيد، لكن يؤدى إلى إهمال جماليات النص الأجنبى للغة، مع التركيز على المضمون، الذى قد ينحرف عن مساره الأصلى مع الدلالات الثقافية المباينة التى تحملها الكلمات العربية ذات النبرة الكلاسيكية المقابلة للكلمات الأجنبية فى سياق الترجمة الحرفية الأمينة أخلاقيا.

ومن الطريف والمشكل فى نفس الوقت أمران : الأول أن النص بعد الفصل الثامن من القسم الأول، هو نص مترجم بمعنى أن ثربانتس (باعتباره الراوى) يدعى أنه فقد أثر دون كيشوت، ولايعرف مصيره بعد أحداث هذا الفصل، وبالصدفة يعثر على أوراق يبيعها صبى لبقال مكتوبة باللغة العربية، فيلتقطها ويعرضها على موريسكى يعرف العربية، فيكتشف أنها بقية القصة كتبها حكيم عربى اسمه سيدى حامدى بن انجيلين (وانجيلين لقب أندلسى معروف لمن يقرأ كتب ترجمات الرجال فى الأندلس)، ويفرح بهذه اللقية العظيمة ويحمل النص إلى موريسكى آخر ليترجمه إلى الإسبانية، من ثمَّ فالنص ابتداء من الفصل التاسع من القسم الأول حتى آخر القسم الثانى، أى حتى آخر الرواية هو عمل مترجم من العربية إلى الإسبانية. وهذا أمر بالغ الأهمية والجدية فى تحديد العلاقة بين اللغتين، فمن وجهة نظر ثربانتس حسب هذه التقنية البديعة لتعدد الرواة وبالتالى لتعدد الأصوات، تصبح اللغة الإسبانية فى عصره (وربما مازالت كذلك إلى اليوم إلى حد كبير) بنية سطحية لاتينية تكمن تحتها بنية عميقة عربية، قد تطفو إلى السطح بين الحين والآخر على هيئة مفردات لاحصر لها من أصل عربى، بجانب بنية تركيبية مرنة تفتح باب التقديم والتاخير، وترتيب حر لمفردات الجمل حسب هوى الكاتب أو المتكلم بنفس النظام الذى نراه فى العربية عاميتها وفصيحها، بعكس ثبات الترتيب فى جمل معظم اللغات الأوربية، التى ينبغى أن تبدأ بالاسم ثم الفعل ثم المفعول فباقى المكملات. هذه النظرية الثربنتسية –التى وإن لم يصرح بها، فإن تقنيته المشار إليها أقوى من أى تصريح، ولاسيما أن سانشو عندما يسأل سيده دون كيشوت عما هو البوق، يجيبه أنه من آلات النفخ والكلمة عربية، ثم يتحول إلى عالم لغة يشرح لسانشو الخصائص الصرفية للكلمات الكثيرة الإسبانية عربية الأصل – أقول هذه النظرية تجعل من ترجمة الرواية مجرد إعادة النص الإسبانى المترجم إلى لغته الأصلية، وهى هنا اللغة العربية، ولاسيما

حسب اكتشاف رائع من المستشرق غارثيا غومث خلال حواره مع الأهوانى حول ديوان ابن قزمان، فإن كلمة مجنون الإسبانية(Loco) أصلها عربى: "لوق"، وتعنى نوعا من الحمق والجنون يغطى فيه الخيالُ العقلَ، ولعل تلك هى الفكرة الأساسية لجنون دون كيشوت، فهو ذو جنون متقطع يعود إليه عقله بين الحين والآخر فيظهر ألمعية فى التعقل لا تقل عن ألمعيته فى الجنون. من ثمَّ،فإن العلاقة الخاصة بين اللغتين العربية والإسبانية، تفرض على المترجم مراعاة تلك الخصوصية التى يؤدى وعيه بها إلى تسهيل مهمته كثيرا. أما الأمر الثانى فهو الوعى اللغوى المستيقظ عند ثربانتس،حتى يجعل من دون كيشوت – كما رأينا منذ قليل – عالم لغة تقريبا (وهو أيضا ناقد أدبى فى مواقف كثيرة)عندما يجرى اختبارا لمترجم قام بترجمة كتاب من الإيطالية إلى الإسبانية، ويسخر من هذا المترجم سخرية لاذعة، كما أنه يتحدث عن الترجمة على لسان القسيس، محرما ترجمة الشعر، بينما يتنبأ فى مقدمته بترجمة دون كيشوت إلى كل اللغات، هكذا متصورا بقاء السرد بنفس مستواه عند الترجمة، الأمر الذى يستحيل تحقيقه مع الشعر. فهو فى حديث مستمر عن اللغة والأدب داخل روايته، مثلما يمارس عملية مستمرة لتوظيف تعدد اللغات والأساليب جماليا. وعلى سبيل المثال فى الفصل الخامس، يدور حديث بين سانشو وزوجته، راقى الأفكار بلغة بليغة لم نتعودها من سانشو،بل إن سانشو يصحح لغة زوجته كما يفعل دون كيشوت والآخرون من المثقفين معه، وهنا يعلق أحد الرواة المتعددين (وأظن أنه ثربانتس نفسه) على لسان المترجم المزعوم مرتين فى هذا الفصل على ذلك قائلا: "لهذه الطريقة فى الكلام، ولما سيأتى تحت هذا الكلام (أى فى باقى الفصل)مما يقول سانشو، قال المترجم لهذه القصة بأنه يرى أن هذا الفصل مختلق"، ثم قائلا بعد دفعة ألمعية جديدة من حديث سانشو : "كل هذه الأقاويل التى يرددها سانشو هى ثانى الأدلة التى من أجلها يقول المترجم بأنه يرى أن هذا الفصل مختلق، لأنها تتجاوز مقدرة سانشو". وتوظيف هذه المفارقة اللغوية الواعية عند سانشو تتفق مع استرتيجية ثربانتس الراغبة فى إضحاك القارىء، فهو يردد فى الرواية أن العبيط هو أهم شخصية فى الكوميديا، لأنه يضحك الناس عندما تجرى الحكمة على لسانه أو عندما يتصف أحد أعماله بالفطنة والحصافة، وهكذا فإن لغة سانشو الراقية تُضحك فى هذا المقام، تماما مثلما تُضحك ترهاته. وخلاصة الأمرين معا أننا أمام تعدد للغات يبدو تلقائيا لكنه مخطط له بروعة واعية.

وهكذا عدلتُ عن إكمال ترجمة الأهوانى وقررت أن أترجم العمل من أوله إلى آخره، حتى لا أهمل أحد العناصر الجمالية والتقنية الهامة فى العمل الأصلى وهو التعدد الغزير للغاته أو لمستويات استعمال اللغة طبقا للمستوى الاجتماعى والمهنى للشخوص فى العمل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى خشيت لو تابعت ترجمة النص بادئا من حيث انتهى الأهوانى أن يفاجأ القارىء

بلغة أخرى مختلفة الأسلوب والعصر(أقصد لغتى) بعد الفصل السادس والعشرين فى نهاية الجزء الذى نشره الأهوانى من ترجمته.

لكن ذلك لم يجعلنى أهمل فكرة تخليد الأهوانى، فاستعنت بترجمته لمقدمة المؤلف العبقرى ثربانتس، ووضعتها كماهى مع تغيير مصطلحين أولهما "الفارس الجوَّال" عند الأهوانى والتى صارت عندى " الفارس المشَّاء"، و"التاريخ" عنده صارت عندى "القصة"، كذلك أوردت ترجمة الأهوانى للفصل الرابع عشر كاملة لأنه قصيدة شعرمنثورة لاتتعدد بها مستويات اللغة، مع إهداء العمل إليه (وإلى أبى وأخ لى رحل عن دنيانا لأنى اكتشفت وجه المشابهة بينهما وبين شخصية دون كيشوت، وبين الأهوانى وبينهما، ثم بينه وبين دون كيشوت وثربانتس مؤلف العمل). وما ينبغى ذكره الآن أن المقارنة بين ترجمة الأهوانى والأصل، لها الفضل فى اكتشافى تعدد اللغات والأساليب عند ثربانتس، وهو أمر لم أكن لأتنبه له لولا ذلك. وقد كُلِّفتُ بإلقاء محاضرة عن العمل بمناسبة الاحتفالات العالمية بمرور 400 سنة على صدور الطبعة الأولى من العمل، فاضطررتُ لقراءة عدد كبير من الدراسات حوله، وكانت جميعها تحتفل احتفالا واسعا ومفصلا بقضية تعدد اللغات فى تلك الرواية، باعتبارها من معجزات العمل الخارقة للعادة ولقدرة أى كاتب، فحمدتُ من جديد للأهوانى ترجمته التى نبهتنى لهذا المَعْلم الخطير للعمل، ولهذا الآن استقرت فى ذهنى أول قاعدة أوردها هنا للترجمة الأدبية، وهى قاعدة للأسف لم ألتزم بها وتمثل بالتأكيد قصورا ما فى ترجمتى، قللت من خطورته بعض العوامل الأخرى التى سأشير إليها لاحقا. تلك القاعدة هى: " بعد اختيار العمل الأدبى الأجنبى لترجمته ينبغى قراءة كل الدراسات المتاحة حوله وحول مؤلفه "، وهى قاعدة ذهبية دونها يصعب على المترجم تحقيق المستوى الأمثل للترجمة، ولن تمر ترجمته دون شوائب. ويترتب على هذه القاعدة وعلى تجربتى الشخصية فى ترجمة دون كيشوت وأعمال أخرى قاعدة ثانية ذهبية هى" قراءة كل الترجمات المتاحة السابقة على محاولتنا لترجمة عمل ما أجنبى، بما فيها إن أمكن الترجمات للغات أخرى يجيدها المترجم، على أن تكون ذات دور استشارى وغير أساسى بعكس ما فعل بدوى مستعينا بترجمة فرنسية استعانة أساسية جعلت من النص الإسبانى نصا ثانويا ".

وبقرار ترجمة العمل كاملا، بدأت مشكلات لاحصر لها، كان أولها السؤال الذى أطرحه على نفسى : "ماهى الترجمة الأدبية ؟"، وهذا سؤال هام لأننى فى كل مرة أقف حائرا فى الإجابة، التى ينبغى الوصول إليها، وطرح هذا السؤال من جانبى يدفعنى إلى اعتراف هام، وهو أننى لم أقرأ حول علم الترجمة الأدبية إلا القليل، وهذا نقص آخر أدركه الآن، وأنا أكتب هذه الكلمات، ولا يغفره لى النجاح الباهر لترجماتى فى رأى الخاصة والعامة، لأن معرفة هذا العلم ربما كانت تسهِّل لى

الإجابة. وعلى أى حال فإن" الإلمام بعلم الترجمة الأدبية"يمكن إضافته كقاعدة ثالثة، لأن طرح هذا السؤال ضرورى بسبب أن الإجابة ستكون منهجا للترجمة، ولابد من اختيار منهج ما، وبذا يعد طرح سؤال "ما هى الترجمة؟" قاعدة رابعة.

كانت إجابتى : الترجمة عمل إبداعى أولا، ونقدى تأويلى ثانيا. ويترتب على أن الترجمة عمل إبداعى مساحة من الحرية للمترجم تحميه من الحرفية(بفتح الحاء وتسكين الراء)، أما أنه نقدى تأويلى، فقد فتح أمامى بابا لكثير من الدقة الضابطة لمساحة الحرية التى تتيحها إبداعية الترجمة. وقد تصورتُ أن المنهج النقدى السليم، كامن فى استخدام المنهج الأسلوبى بطريقة تناسب الترجمة وتتأقلم مع متطلباتها، لكن أولى جوائز هذا المنهج هو نقل روح العمل وروح مؤلفه إلى اللغة المترجم إليها، وفى حالتنا هى اللغة العربية.

والمنهج الأسلوبى يشترط على الناقد ألا يتعرض لتحليل عمل على أساس أسلوبى دون أن يحب العمل، ولهذا أرصد هنا القاعدة الخامسة وهى: "لاينبغى للمترجم أن يتعرض لترجمة عمل أدبى من لغة أجنبية إلى لغته دون أن يشعر بالحب تجاه هذا العمل أولا وقبل كل شىء"، وهذه القاعدة جزء من منظومة قواعد حول أسس اختيار العمل الأجنبى اللغةِ لترجمته إلى اللغة القومية. لكن كيف يقع المترجم فى غرام عمله قبل ترجمته. المنهج الأسلوبى يقترح ثلاث قراءات لذلك العمل : الأولى قراءة القارىء العادى، فإذا لم تصبه تلك القراءة بالملل أو بالضيق من العمل، تبدأ القراءة الثانية، وهى بالضرورة أكثر اختراقا للعمل، فإذا أعجبنا العمل عند نهاية هذه القراءة، فقد بدأنا نحبه، وتبدأ القراءة الثالثة بحثا عما أعجبنا، واستمتاعا بلذة النص باكتشافها، وكشفها خلال الترجمة، وأعنى أن القراءة الثالثة هى القراءة المصحوبة بالترجمة عند المترجم، بعكس الناقد الذى تكون مصحوبة بتحليل العمل، وعليه خلال التحليل رصد مصادر إعجابه من ظواهر لغوية وبلاغية وإيقاعية ودلالية، وهى أمور عند المترجم سوف ينقلها بقدراته الإبداعية إلى لغته القومية خلال عملية الترجمة لنحصل على نسخة بلغتنا توازى الأصل وتساويه رياضيا، حتى لو ظن الكتيرون – وبعض الظن خطأ– أن الترجمة دائما أدنى من الأصل.

ومن المشاكل الأسلوبية الكبري وجود أساليب غير قابلة للترجمة مثل قصيدة من نوع أدبي ظهر في عصر ثربانتس يسمى الشعر مبتور القافية، ويصبح علي القارىء أن يكمل القافية المبتورة من باب القراءة مع اللعب والمشاركة الفعلية وليست المتخيلة في عملية الإبداع. هنا على المترجم أن يبحث عن حل أسلوبي ينطلق من محور الاختيار، بمعنى أن عليه أن يفتش فى لغته على المترادفات التي توازى كلمة القافية في الدلالة، لعله يجد فيها ضالته، فإن لم يجد بينها ما يصلح، عليه أن ينتقل إلى حقل دلالي مقارب ليبحث فيه عن الكلمة المنشودة التي تحقق هدف البتر في

القوافي، ونضرب لذلك مثلا بالأبيات الأخيرة من هذه القصيدة في ترجمتنا لها ليطلع القارئ على هذه المعضلة الأسلوبية :

ودَعْ الرجل العاقل اللبيـ –،
إذا ألف للناس كأديـ –،
أن يفعل بحذر عجيـ –،
و الذي تخرج للناس أوراقـ –،
كى تسلي النساء ما قالت أشداقـ –،
فإنه لا يكتب إلا الجنون و إملاقـ –،

و من الواضح أن القوافي الناقصة هى الباء في الأبيات الثلاثة الأولى و هي الهاء في الأبيات الثلاثة الأخيرة. إن اكتشاف هذه المفردات دون الإخلال باستراتيجية القصيدة أمر عسير، لكنه ممكن. و من الحيل التي يمكن اللجوء إليها استخدام كلمة من عندنا لاتغيِّر المعنى بل قد تحسنه للعادة اللغوية العربية فى ازدواج المترادفات لخلق ايقاع يثبِّت المعنى مثل مفردة "اللبيب" تزيُّدا بعد كلمة العاقل للحصول علي المطلوب. أيضا يمكن مغازلة التركيب نفسه فالبيت الثاني في الأصل (في الأعمال التي يؤلفها)، كما أن البيت الأخير تمَّ تعديله في شيئ من الفهم العميق له لأنه يقول فى الأصل (يكتب لبلهاوات و صبايا طائشات)، فتصورنا نحن أن هذه الفئة من الفتيات سوف تسليهن الأفكار المجنونة والسطحية (فإنه لا يكتب إلا الجنون وإملاقه). الخلاصة أن مثل هذه القصيدة تحتاج إلى استخدام مساحة الإبداع التي أشرنا إليها في حدِّها الأقصى، حتى لا يحرم القارئ العربي مما يستمتع به القارئ الإسباني للأصل، و يتم ذلك دون التنازل عن استراتيجة القصيدة و هي الهزل و السخرية من شخصية دون كيشوت بطل الرواية مع إشراك القارئ في ذلك بإسلوب اللعب الجاد في مقام الهزل الفني.

ويشبه هذا الأسلوب جنون دون كيشوت بالمهاترات البلاغية في مناجاة الفرسان لحبيبياتهم كقولهم فى إحدى الروايات حسب ترجمتنا "عقل دون عقل الذي يصير العقل بي، حتي أن العقل مني يضعف، فمن العقل أن اشكو حلاوتكم " ثم من مثل قولهم "السموات السامية لسماويتكم سماويا مع النجوم تدهم قلاع سماكم وتجعلك جديرة بالجدارة التي بها عظمتكم جديرة " تلك العبارات التي تثير جنون دون كيشوت وتخلع عنه قوته المفكرة، وهي عبارات ساخرة تستخدم الجناس بالتأكيد استخداما جديدا لإثارة الضحك عند المتلقي من الفرسان المشَّائين، ليهز مكانتهم المكينة في قلوب قراء روايات الفروسية، فتلك العبارات تخلو من أي مضمون حقيقي سوي ذلك الجناس السحري الذي ينتزع منا الابتسامة الساخرة، و هذا توظيف للغة الجمالية ينبغي للمترجم أن يجيد

التعامل معه و نقله إلي لغته القومية حتى لو غيَّر من الأصل قليلا، فهو مسئول مسئولية كبرى أمام قارئه ألا يحرمه من قليل أو كثير من ثمرات العمل الأصلي.

ولا يكاد يختلف عمَّا سبق التوريات التي يستخدمها ثربانتس بكثرة في الرواية، و المترجم أحيانا يقف عاجزا أمام بعض هذه التوريات، ونضرب لها مثالين : في الفقرة الأولي من الفصل الثاني للقسم الأول تظهر عبارة مشكلة " السلاح الأبيض "، و يقصد بها السلاح الذي لا يحمل اسم الفارس منقوشا عليه مع الجهة التي ينتمي إليها و شعاره. و هذا التضام "السلاح الأبيض" يظهر في كتب الفروسية بهذا المعني، لكن دون كيشوت بجنونياته يري أن الأبيض هنا مجرد لون و بالتالي أخد يجلو سلاحه وينظفه حتى يصير أبيض اللون كفروة الدب القطبي. و القارئ الإسباني يفهم هذه التورية، لكن القارئ العربي لا يفهمها و لا حيلة أمام المترجم في هذه الحالة إلا ركوب الصعب، وهو توضيح هذه الفكرة في هامش أدنى الصفحة، والهوامش في العمل الإبداعي مفسدة وقطع لخيط أفكار العمل ولعملية القراءة معا، و مع ذلك فهى فى مثل تلك الحالة ضرورية للغاية. و نحن نذكر ذلك هنا لإتاحة هذا الحل للمترجم من ناحية و لتحذيره من الهوامش من ناحية أخرى، فلاينبغي أن يلجا إليها إلا بعد العجز التام عن بديل. و لتعميق الفكرة نورد تورية أخرى ظهرت في نفس الفصل بعد التورية الأولي بعدة فقرات، حيث يخاطب دون كيشوت صاحب الفندق قائلا له :" ايها القشتالي" ويفهم صاحب الفندق أن دون كيشوت يظن أنه من إقليم قشتالة، بينما كلمة قشتالة تعني أيضا في الإسبانية القلعة، ودون كيشوت كان يظن أن كل فندق ينزل به قلعة من تلك القلاع المشهورة التي تتحدث عنها كتب الفروسية التي أكلت عقله، ولذا فهو يقصد بالقشتالي هنا الأمير صاحب القلعة، أيضا لم يكن أمامنا من حل لتبيان هذه التورية إلا استخدام الهامش، و هو الحل البغيض كما رأينا. ويخطر ببالي الآن توصية للمترجمين أسوقها اولا إلى نفسي بأن يقدموا لعملهم المترجم بمعجم يتضمن هذه التوريات وأمثالها من التعبيرات المشكلة لتجنب الهوامش ومعاونة القاري بالدخول إلى النص بسلاح المعرفة ببعض مزالق ذلك النص ومشكلاته المحتملة عند القراءة.

وهناك أسلوب اخر يلجا إليه ثربانتس لكي يكشف عن سذاجة سانشو وريفيته في محاولته مواجهة معرفة دون كيشوت و بلاغتة حيث يضطرلاستخدام معجم يتم فيه تحريف المفردات ربما كعادة القرويين في ذلك الزمان فمثلا سانشو عندما يريد أن يقول المرسوم بمعني القرار أو القانون يستخدم "الموسوم"، وكلمة شخصيات تصير "شصخيات"، والبتة تصير "الفتة"، وعبارة "وصية لايمكن إبطالها " إلى "وصية لايمكن اكتساحها"، وهكذا تتوالى أخطاء سانشو، ويتوالى تصحيح دون كيشوت لها، أو محاولة فهمها مع استمرار احتجاج سانشو، وتعبيره عن رضاه بلغته، فما

داموا يفهمونها، فلماذا يصححونها له، ولهذا فسانشو يقول "أنا همل"، فيقول له دون كيشوت "أنا لا أفهمك" فيكرر سانشو نفس العبارة، فيقول له دون كيشوت مستنتجا المعنى المقصود من جانب سانشو "تقصد أنك سهل "، فيصمم سانشو أنه همل، وعندما يصحح له كراسكو كلمة يصفه بأنه لوَّام آخر(أى بعد سيده الذى يلومه دوما على أخطائه اللغوية). وليس أمام المترجم فى هذه الحالة إلا أن يترجم حرفيًّا الكلمة أو العبارة التى تصحح خطأ سانشو، ثم يخترع كلمة عربية لامعنى لها على وزن الكلمة الصحيحة أو تكون تصحيفا لها فى استخدام لمساحة الإبداع المشار إليها. وقد أوقعنى ذلك فى مشكلة طريفة عندما كنت أراجع كتابة النص المترجم على الكمبيوتر مراجعة آلية، حيث كنتُ أظن أخطاء سانشو هى أخطائى، فأصححها، ثم أتنبه لذلك مندهشا من تكرر الخطأ،فأعيد الأمور إلى نصابها، كما إن سانشو عندما يسمع بعض الكلمات ولا يعرف معناها يأخذ في التعليق عليها تعليقا يفتح بابا جديدا للسخرية من بعض فئات المجتمع فعندما يقرر البكالوريا كراسكو أن الحاكم لابد أن يجيد النحو فإن سانشو يعلق (حسب ترجمتنا) بأنه شخصيا يجيد النح " ولا علاقة له بالواو بعد ذلك في كلمة (نـ حـ و) ويفهم سانشو من النحو النحنحة، وقد اجتهدنا في نقل هذه العبارة التي يسخر فيها ثربانتس من النحويين في عصره، مستخدمين استرتيجية النص كله من أوله إلى آخره، ثم الهدف من الخطأ، وهو الكشف عن جهل سانشو وسذاجته، عندما يريد أن يكون حاكما. ويؤكد ذلك الموقف من النحويين مقدمته للرواية، أما اختيار النحنحة التى يوحى بها الحرفان الأولان من كلمة نحو فقد جاء من توصية دون كيشوت لسانشو عندما عين حاكما بألا يتجشأ،وبعد حوار لطيف يفهم سانشو معنى يتجشأ بأنه "يتنحنح"، ويعترف بأنه يفعل ذلك كثيرا. وهذا يتحقق بشئ من الانحراف لاختلاف كلمة نحو بالإسبانية عن العربية لكننا تمسكنا باستراتيجية النص، وبهدف العبارة دون حرفيتها، وحتى نوضح ذلك، فإن كلمة نحو بالإسبانية هى : "Gramatica" فيقول سانشو أنه يعرف من الكلمة :

" Grama" أما "Tica" فلا يحشر نفسه فيها، و"Grama" فى اللغة الإسبانية اسم لإحدى الحشائش البرية، وهو يعرفها بالطبع لأنه فلاح، وذلك أمر لايمكن تحقيقه باستخدام كلمة نحو العربية، فأخذ اجتهادنا المنحى الذى أوضحناه، وهذا ما أسميه توظيف مساحة الإبداع عند المترجم.

ويشبه ما سبق معضلة أسلوبية أخرى فى الفصل الثامن من القسم الأول، عندما يشير ثربانتس إلى استخدام الباسك للغة الإسبانية البعيدة تماما عن لغتهم غير معروفة الأصل بين الأسر اللغوية المعروفة، وفيما يبدو هو استخدام للإسبانية متأثر بلغتهم، يسىء الترتيب النحوى، ولايفرق بين الفعل ومشتقاته ويقدم الصفة على الموصوف، ويقلل من استخدام أدوات التنكير

والتعريف (يشير دون كيشوت إلى هذه الخصائص بشكل صريح فى تعليقه على لغة المؤلف الأراجونى الذى فاجأ ثربانتس بإصدار القسم الثانى من الرواية). الخلاصة نحن أمام استخدام أجنبى للإسبانية، وترجمة هذه اللكنة إلى العربية من المعضلات التى احتاجت لكثير من التصرف، حتى نكشف عن غرابة اللكنة وخصائصها من ناحية، ومن ناحية أخرى لابد من الإبقاء على المعنى المراد. لقد تراوحنا بين الترجمة باللغة العربية السليمة والمكسرة لنصل إلى الهدفين : بيان اللكنة، وسلامة المعنى، حتى لانخل بتدفق السرد.

ومن المشاكل الأخرى الأمثال التى لايتحدث سانشو إلا بها، ولا يخلو كلام دون كيشوت منها، وهنا كان على المترجم أن يحاول بقدر الإمكان أن يحافظ على الأمثال كماهى لأهميتها فى صنع سياق خفى للنص، يصفه دون كيشوت بالسهم الذى تنطلق إلى غايته الأمثال. وأول إشكالية تأتى مع المثل الذى يبدأه الراوى ولايكمله، لأن القارىء الإسبانى على الأقل فى عصر ثربانتس يستطيع إكماله (وكأننا مرة أخرى أمام القصيدة مبتورة القافية)، كالمثل الذى يستخدمه دون كيشوت تعليقا على إقحام المؤلف العربى لقصص دخيلة فى داخل قصة دون كيشوت، حيث يشبه هذا الخلط بما يشير إليه أحد الأمثال الذى يسوق دون كيشوت كلماته الأولى هكذا : "التبن والدريس.. الخ"، والقارىء العربى من حقه فى هذه الحالة أن نورد له المثل كاملا، مع التضحية بهدف المتكلم من البتر واستخدام (الخ)، وهو التعبير عن غضبه، ولما كانت نبرة الغضب تسيطر على فقرة الحوار كلها، فلا بأس بتلك التضحية وإيراد المثل كاملا، بالبحث عنه أولا ثم ترجمته، والمثل الإسبانى كاملا هو "التبن والدريس معا فى بطن الخروف"، ولأنه من عبارتين مسجوعتين متقاربتين فى الوزن بالإسبانية، ترجمتهُ هكذا: "التبن جنب الدريس فى بطن التيس"، وهكذا بقدر الإمكان كنت أحاول بشىء من التصرف نقل الأمثال مسجوعة موزونة، أو فى حالات أخرى عندما أجد مثلا عربيا موازيا ولايخل باتجاه سهام الأمثال، فإننى أحله تماما محل المثل الإسبانى متخففا من وبال ترجمته المحاطة دائما بالأخطار، لأن المثل علامة مهمة من علامات الثقافة، وإن كانت الرواية التى تحارب روايات الفروسية أيضا، هى أيضا تحارب الحياة تحت توجيه الأمثال، وهى تمثل خلاصة تجارب ماضية، وتعد قوانين جزئية لفهم واقع انقضى، ولاينبغى التشبث به، لأن عين دون كيشوت دائما على المستقبل ومحاولة تدبير صنعه فى تحلل من الماضى، حتى لوفشلت المحاولة، فهو فى خروج من ماضيه يسمى نفسه كيخوتى ويعطى نفسه لقب دون، ويخرج روثين من رتبة حصان عمل إلى فرس قتال لفارس ويصير روثينانتى، كما أن حبيبته، يقوم بإخراجها من خشونتها الريفية، ومن اسمها الفّظ (ألدونا) إلى عالم الهوانم، وتصير دولثينيا دل توبوسو وكأنها أميرة. الخلاصة أن الرواية لاتبدا إلا بانسلاخ البطل من ماضيه مستشرفا مستقبلا يغاير الماضى،

ويعدَِل الحاضر. من هنا كانت الأمثال موجودة ليتم نفيها، كما أنها تصور رؤية العالَم عند أمة تعانى من القولبة التى تفرضها عليها محاكم التفتيش وملكية مطلقة تسلط على الناس قهر الإقطاع، ويسعى ثربانتس لإخراجها من حالتها تلك، بأن يجعلها ترى نفسها فى شخص سانشو وأمثاله ومعتقداته، التى تثير ضحكها على نفسها ومن نفسها، ولأننا مازلنا نضحك إلى اليوم من سانشو وسيده، فإن القارىء اليوم ما زالت قوى الرأسمالية التى حلت محل إقطاع أيام ثربانتس تقولبه، وتصنع له محاكم تفتيش جديدة. من هنا يأتى خلود العمل واسترتيجيته التى تجعل من المترجم مسئولا مسئولية ضخمة أمام نصٍّ ثابت متغير الدلالة دوما، ينبغى نقله إلى لغته القوميه دون تنازلات، ولايتم ذلك إلا باستبدال حرفية الترجمة بعملية اكتشاف للأساليب ونقلها إلى لغته، وعينه على تحقيق الأساليب المنقولة لاستراتيجية لاتتوقف عن مسايرة حلم الإنسان بالحرية التى تغنى بها دون كيشوت طوال العمل، وسعى لها ثربانتس عمره كله فلم يدركها إلا ابنه (كما سماه) كتاب دون كيشوت وبطل ذلك الكتاب الذى عرفناه عن الفرنسية فسميناه دون كيشوت، وينبغى أن يكون "دون كيخوته". وهكذا سنشير إليه فى بقية المقال، وتلك قضية أسلوبية أخرى هامة، وهى الأسماء وصياغتها فى العمل المترجم.

وأول هذه الأسماء اسم بطل العمل، وقد رأينا كيف تشكل فى الفصل الأول من القسم الأول، وهو مزيج من اسمين، ولامعنى له على الإطلاق لكنه جديد لم يسبق إن استعمل كاسم قبل ذلك، وعليه – وقد حدث – أن يكتسب معنى جليلا خلال سير العمل، وعلى المترجم أن يدرك أن كل صفحة من العمل ينبغى أن تضيف شيئا إلى شخصية ودلالة الاسم وصاحبه، حتى صار مثلا اليوم لمن يحارب طواحين الهواء (الرياح)، سعيا وراء التحقق بالنبالة. وثانى الأسماء سانشو، الذى يلى دون كيشوت فى بطولة الرواية. وكعادة ثربانتس فى روايته هذه، وهو يحاول برشاقة وبراعة الساحر أن يفسر الكثير من ألغاز العمل ومساعدة القارىء على الوصول إلى أقصى فهم مع أعلى درجات الاستمتاع يقدم لنا مايلفتنا إلى دلالات اسم سانشو، حيت يعثر فى النص العربى على رسم كاريكاتورى لمشهد معركة دون كيخوتى مع الخادم البيثكاوى، يظهر فيه دون كيخوتى (ودعونا نتعود على هذا الاسم لرنينه الخاص الذى يجاوز رنينه بالفرنسية فى اسم الشهرة له عند العرب دون كيشوت) فوق جواده الهزيل النحيف، ويظهر سانشو واقفا مسكا بخطام حماره بكرشه وبدانته(معنى بانثا)، وساقيه الطويلتين (ثنكس)، والبيثكاوى فوق بغلته، وهذا حمل اسم سانشو دى أنسبتيا، وعلى قدمى سانشو "سانشو ثنكس"، ثم يعلق الراوى شارحا : كما يؤكد الرسم، سانشو بكرش كبيروقامة قصيرة وسيقان طويلة ولهذا استحق اسم بانثا وثنكس، وبهما تسميه القصة، ثم يستنتج القارىء من مشاركة البيثكاوى له فى الاسم أنه اسم شعبى شائع يمكن أن يحل محل كلمة "قروى". وهكذا يؤكد

النص من أوله لآخره هذه الصفات لسانشو، فكأن صورته الكوميدية فى رسمها الكاريكاتورى تمد العمل طوال الوقت بوقود من المرح والسذاجة والسخرية، بمعنى أن دون كيخوتى يكتسب من النص معناه، فهو مثل كائن جديد حديث الولادة منقطع عن ماضيه فى حالة صيرورة طوال العمل ليصير أول شخصية متطورة فى الأدب الإسبانى، وربما فى الأدب العالمى، بعكس سانشو فإن العمل يستوحى من اسمه سخريته، فكأن سانشو المكتمل التكوين هو وقود للعمل ولشخصية دون كيخوتى معا، وصورة للماضى الذى ينبغى أن يزول لكنه مع ذلك لايفارق دون كيخوتى كظله، فيصيبه بجنون فوق جنونه، فدون كيخوتى مثل إناء فارغ شديد الاتساع يحاول الامتلاء، بينما سانشو شخصية منتهية التشطيب، ينجح دون كيخوتى بأن يوقظ طموحها، ويملأها بأحلام هى أقرب للأوهام، لكنها تعطى بهذه اللمسة أملا فى تغيير الواقع الثابت وإصلاحه. من هذا المنطلق الرمزى كثيف الدلالة للأسماء وجدتنى مضطرا لمراعاة ذلك بدقة، مما دفعنى أحيانا لترجمة بعض الأعلام لتجنب استخدام الهوامش.

والمثل على ذلك عندما جعل الدوق سانشو مادة لسخريته وعينه حاكما على قرية (وصفها له على أنها جزيرة، لتوافق حلمه أن يصير حاكما لجزيرة)، جعل له طبيبا خاصا اسمه بدرو ريثيو "أقويرو"، وهذه الكلمة الأخيرة هى لقبه،وترجمتها "فأل"أما بلده (تيرا تى فويرا) تترجم إلى العربية "إلق نفسك فى الخارج". وفى الترجمة وضعت هذا الاسم الإسبانى للبلد، ملحقا به بين قوسين ترجمته العربية المذكورة. وهذا الطبيب حرَّم على سانشو كل طبق لذيذ يوضع على المائدة فضاق به سانشو، واستخدم اسمه واسم بلده فى هجائه قائلا له : "إذن أيها الدكتور بدرو ريثيو الفأل السىء، يامن أنت من "إلق نفسك فى الخارج.....اسحب نفسك فى الحال من أمامى...الخ"، وياتى السرد بعد هذا الحوار هكذا "اضطرب الطبيب عند رؤية الحاكم فى مثل هذا الغضب، وأراد أن يلقى نفسه فى الخارج منسحبا من الصالة لولا....الح". من هنا تتضح ضرورة ترجمة بعض اسم الطبيب، وترجمة المعنى الذى يحمله اسم بلده. إذن نحن أمام رواية للأسماء دور جوهرى فيها، ولانريد هنا ضرب كثير من الأمثلة، لكننا نؤكد على دور الأسماء فى السرد عموما، واستخدام منهج مرن وبالغ الدقة معا فى التعامل مع دورها فى العمل.

عموما، فإن الترجمة تتضمن كثيرا من المغامرة المحسوبة داخل مساحة الإبداع، والمغامرة المحسوبة تمثل متعة حقيقية، والحساب هنا يختلف عن الحسابات فى المغامرات البعيدة عن الترجمة، لأنه باختصار يقوم على ماكنتُ أقوم به من الترجمة دائما فى أوراق منفصلة، لكى يتاح لى تمزيق الورقة فى حالة ابتعاد ترجمة فقرة فى مجملها عن الفقرة النظيرة لها فى الأصل، أقصد أننى كنت أوازن فقرة الأصل بالفقرة المترجمة، ودائما تحتاج لشىء من التعديل،بينما أحيانا ينبغى

أن يشمل التعديل الفقرة كلها، وفى هذه الحالة ننسى ماترجمناه، ونبدأ بترجمة الفقرة من جديد، وقد يتكرر ذلك مع نفس الفقرة عدة مرات حتى يستقيم أمرها. من ثَّم، تبدأ الخطوة التالية، ونقصد البدء فى ترجمة الفقرة التالية، وفى نهاية كل فصل نقوم بقراءة الفصل المترجم كله لنرى هل يستقيم سياقه، وهل هو بالفعل يوازى تماما نظيره فى الأصل، وفى حالة تعثر السياق فى نقطة محددة يجب العودة للآصل، ثم الموازنة بين نفس النقطة فيه، وبين نقطة التعثر فى الترجمة. وتأتى المغامرة من خطر الوقوع فى الوهم، بتصور تدفق سياق احد الفصول فى منطق داخلى مقبول، دون أن يكون ذلك صحيحا. وقد حدث معى ذلك مرارا، حيث بعد إتمام ذلك أقوم أيضا بقراءة الفصل نفسه فى الأصل للتأكد من وحدة اتجاه السياقين لانتاج معنى نهائى واحد، ويقع لى خلال ذلك أننى أضحك كثيرا(مسألة يتفرد بها هذا العمل) عند قراءة الأصل، بيد أن هذا قد لا يقع لى عند قراءة ترجمتى للفصل نفسه (وأنت أيها القارىء العزيز قد لاتضحك مع نكتة مرتين، لكنك ستضحك مع دون كيخوتى فى كل قراءة مهما تعددت قراءاتك، ويحكى أن الملك فيلبى الثانى كان يجلس فى شرفة قصره، ورأى على البعد شابا يقرأ كتابا، وكل هنيهة يقف وسخسخ على روحه من الضحك، فقال :"هذا الشاب إما أنه مجنون أو أن الكتاب الذى بيده هو رواية دون كيخوتى")، وهنا أدرك أن هناك خطأ خفيًّا، مما كان يدفعنى لتمزيق ترجمتى لذلك الفصل، وأبدأ الترجمة من جديد المرات التى يتطلبها الوصول إلى الفصل المترجم الذى يحقق نفس القدر من الضحك معه، وذلك لأن جنونيات وصبيانيات دون كيخوتى تُضحك كل من يقرأها، فإذا لم تفعل، فالترجمة زائفة، ولهذا كنت أسير خطوة خطوة، وبوصلتى أن تحقق ترجمتى صورة مضحكة لهذا المجنون النبيل، والعجوز المتصابى فى غرامياته الأفلاطونية، المليئة بالصبيانيات،من تعذيب للنفس بطريقة تقطع النَّفَس، ومن سحر محبوبته، ومن محاربة لدنان الخمربسيفه البتار، باعتبارها مردة من الجن مثل مردة طواحين الهواء التى لم يخش من صولتها حتى لو وقف أعداؤه من السحرة ضده لصالح فارس منافس لم تلده أمه إلا فى خيال دون كيخوتى، ثم من حرب ضد السحرة الذين تمثلوا له فى صورة قطعية، ومن جَلْدٍ لسانشو آلاف الجلدات لفك سحر حبيبته الوهمية المسحورة دولثينيا، التى تنتظرمن فارسها المغوار إجبار خادمه سانشو الخبيث على استقبال تلك السياط والذى يتطوع لجلد نفسه بعيدا عن دون كيخوتى حتى لايؤذى مشاعره، ثم لايجلد بالسوط إلا جذع شجرة ضربات قاسية مقبوضة الثمن من سيده المخدوع. ودون كيخوتى يؤكد بنفسه جنونياته عندما يرى سانشو – أمام إطلاق سيده اسم خوذة ممبرينو المسحورة على (طشت حلاق) – أن سيده مجنون، وأن وعوده مثل قبض الريح، فيرد عليه دون كيخوتى : " – انظر سانشو ! أقسم لك..أنك تملك أقصر فهم ونظر بين كل خدم الفرسان فى العالم كله. هل من الممكن على قدرما صحبتنى أنك لم تعرف أن

كل أشياء الفرسان المشَّائين تبدو تخاريف وحماقات واختلال...." وذلك ما أطلقت عليه جنونيات وصبيانيات.

والحقيقة التى لالبس فيها عندى، أننى عانيتُ كثيرا من جسامة المهمة،ليس لطول العمل فحسب، بل لتعدد اللغات والأساليب، فكان ينبغى علىَّ أن أنسى لغتى الخاصة فى معظم الوقت، لأن تعدد اللغات يكاد يلعب دور البطولة فى إبراز الدلالات الجمالية،وهو فى نفس الوقت يمر مرَّ الكرام، لانحس به ، وإن كان يترك أثره فى النفس، ونضرب مثلا بحوار دوروتيا مع دون كيخوتى، والتى قدمت نفسها له كملكة نزعت من عرشها، وتريد منه إعادتها إليه بقوة ساعده، فتكلمه بلغة روايات الفرسان المسجوعة والمزدوجة الجُمل، بعد إظهار خضوعها وخشوعها أمامه راكعة حتى يقتنع بالكذبة التى دبَّرها القسيس. تقول:

" – لن أقوم من هذا الركوع أيها الفارس الهمام المسموع، حتى يقدِّم كرمكم وجميل فعالكم ما أطلبه من هبة سوف تسير بها الألسنة والأسماع، امتداحا لأريحيتكم وأمجادكم فى كل البقاع.... ألخ ".هذا الحوار قد يمر دون أن نحس بتميزه اللغوى،رغم أن كل مفرداته وتركيباته تحاكى لغة نفس الموقف فى روايات الفروسية، وسبب عدم التنبه لاختلاف اللغة هو أن هناك جانبا خطيرا فى العمل، لايمكن فهمه إلا فى ظل بعض المفاهيم المسرحية، فهنا يتم تدبير مسرحية كوميدية تسير لنهايتها، تمثل فيها دوروتيا دور الملكة، ويُدفع دون كيخوتى لتمثيل دور الفارس المنقذ، ويُدفع سانشو لتصديق ذلك فى ظن منه أنه اقترب من نيل جزيرة يحكمها، ثم يدخل ممثلون آخرون فى العمل المسرحى، ويظل القسيس– وهو المؤلف – يلعب دور المخرج، الذى يشترك فى التمثيل، شأن كل مؤلفى المسرح فى ذلك الزمان. هذه الحيلة السردية تكاد تسيطر على العمل كله، الذى يبدأ – كما سبق الذكر – بأحد الأعيان، واسمه كيخادا أو كيسادا وله حياته مثل كل الأعيان، لكنه بعد أن يجن من كثرة قراءة روايات الفروسية المليئة يالأوهام،يقرر أن يصير فارسا مشَّاءً، ويسمى حصان العمل عنده المسمى روثين اسما رنانا هو"روثينانتى"، ثم يسمى نفسه "دون كيخوتى"، ويرتدى ملابس الفارس وسلاحه، وتبدأ مسرحية السيد كيخادا مؤلفها ومخرجها وبطلها تحت اسم آخر"دون كيخوتى"، وتنطلق المسرحية فى أفق متسع بدلا من خشبة المسرح الضيقة. أيضا نرى الدوق يعمل مخرجا لعدة أعمال يؤلفها يمكن أن نسميها مسرحيات محكية، يكثر فيها الحوار الكوميدى، لكنها تمثل نوعا فريدا من السرد.

إن قارىء العمل تستهويه هذه الكوميديات المحكية، فيندمج فى أحداثها، ويساعده على هذا الاندماج تعدد اللغات بتعدد الشخوص،وطرافة أدوارهم، لكن ما يميز حقا هذه الأعمال الكوميدية عن المسرح الحقيقى، أن الكوميديا بمجرد أن تبدأ، تتحرك الأحداث فى مساحات واسعة ليظهر

ممثلون جدد، لم يكن المخرج يتوقع ظهورهم، لكنهم يجدون دائما دورا فى انتظارهم يجيدون تمثيله، ودون وعى منهم فى أحيان كثيرة بأنهم يمثلون، لكن حبال المخرج (وكأنه مخرج عرائس) تشدهم وتحركهم فى براعة، مفسحة لهم الكشف عن ذواتهم عبر لغاتهم المتعددة المتباينة، فالدوق يعد مهزلة تعيين سانشو حاكما، وسانشو يصدق، فيلعب دور الحاكم، ويصدق دون كيخوتى فيلعب دور المستشار للحاكم (تقريبا دور بيدبا الفيلسوف فى كليلة ودمنة)، لكن خدم الدوق هم وحدهم من يعرفون أنهم يمثلون، ويسير العمل بروعة متجاوزا حلم يوسف إدريس فى فرافيره لتدخل عناصر من الجمهور فى اللعبة المفتوحة ذات الاحتياطى المخزون من أدوار تزيد العمل متعة ومرحا.

كل ماسبق يجعل مهمة المترجم بالغة الدقة، لأنه وحده الذى يعى بهذه البنية المشكلة والمعقدة للعمل، وهو وحده الذى يدرك تعدد اللغات فى العمل وضرورتها، أما القارىء فيقرأ مستمتعا مستغرقا فى تلك الكوميديات التى لها كوميديا إطار هى حكاية دون كيخوتى من أولها لآخرها، وما أقصد قوله منهيا هذا المقال أن القاعدة الكبرى للترجمة الأدبية، هى ضرورة تحليل العمل المترجم ومعرفة بنيته وأساليبها، ليكون المترجم على بينة مما يفعل، عارفا بعمق ماذا يترجم دون أن يغيب عنه قارئه لحظة، وحق ذلك القارىء فى معرفة العمل المترجم والاستمتاع به وكأنه يقرأ الأصل.