

كيفية الكلمات

القيثار، الغيتار، السيتار

علي الشوك *

■ نغني بالقيثار الآلة التي تسمى بالانكليزية **harp**. وتكون أوتارها مشدودة بصورة عمودية (وأحياناً أفقية) مفتوحة من الجهتين. أما القيثارة فنزمر بها الي الآلة الأصغر، المشابهة لها، التي يطلق عليها باليونانية «ليِر» **lyre** (ومن هذه الكلمة الأخيرة جاءت تسمية الشعر الغنائي، وبالانكليزية **lyrical**. أي الذي يُشَدُّ بمصاحبة العزف على هذه الآلة). عثُر على أقدم صورة لآلة القيثار على رقم طيني يرجع تاريخه الي أواخر الألف الرابع ق.م. وكان عدد أوتارها ثلاثة. ثم ازداد عدد الأوتار على مر الأيام. وكانت هذه الآلة التي عثر عليها في سومر تشبه القوس (قوس الرمي)، ولعلها والحالة هذه متطورة عن السلاح المذكور. وكان اسمها في الألف الثالث ق.م. بلغظ بالسومرية **BALAG** أو **BA-LANG**. وهي تسمية صوتية على ما يبدو. (ينظر بهذا د. فوزي رشيد: مجلة أفاق عربية، العدد ٢، ١٩٧٨).

لكن كلمة **BALAG** السومرية، وعلى غرارها الأكديّة المستعارة منها **balagu** انقرضت، واستعملت بدلها **kinnarum** (و بالعربية كَنارة). منذ عصر حمورابي (١٧٢٨ – ١٦٨٦ ق.م.). كما جاء في كتاب الدكتور صبحي أنور رشيد «الموسيقى في العراق القديم». وذكر الدكتور صبحي أنور رشيد، عن صواب، أن الدكتور محمود أحمد الحفني أخطأ عندما قال في كتابه «علم الآلات الموسيقية» (القاهرة ١٩٧١). أن التسمية العربية (كَنارة) مشتقة من التسمية المصرية القديمة (كَنَر)، مؤكداً – أي الدكتور صبحي – على أن الكلمة الأكديّة هي التي انتقلت الي المصرية القديمة، والعربية، والأرامية. لكنني قرأت في كتاب جيمس هوخ (E. Hoch)، المؤلف باللغة الانكليزية، وعنوانه «مفردات سامية في نصوص مصرية ترقى الي الملكة الحديثة والمرحلة الوسطى الثالثة» ما مفاده أن كلمة (كنور) المصرية (الفرعونية) التي تطلق على القيثارة مستعارة من اللغات السامية. ففي العبرية (كنور)، وفي الفينيقية (ك ن ر)، والأوغاريتية (ك ن ر)، والآرامية القديمة (ك ن ر)، والسريانية (كَنارة)، والعربية (كنار). وكلها تعني قيثارة. أما في الأكديّة فإن كلمة (كنارو) تُقرن بكلمة **gish** الدالة على الخشب، ولا بد أن المقصود بها آلة القيثارة نفسها (كنور). لكنها تظهر ككلمة مستعارة في هذه اللغة، أي الأكديّة، إذا تذكرنا أن اسمها الأقدم هو **balagu**. ويقع من هذا أن أصل كلمة (الكَنارة) يعود الي جذور سامية غربية، أي كنعانية (وغاريتية، فينيقية، الخ). والكلمة في نصوص مدينة ماري (على الفرات). المعاصرة لحمورابي، تُلغظ (كنورًا). وبالهيلينية اليونانية **kinora**. وجاء في كتاب جون الليغرو «القطر المقدس والصليب» أن الجذر **kinura** (قيثارة)، ومرادفاته، يظهر في الميثولوجيا الإغريقية، في اسم ملك قبرص **Cinyras** (يلغظ كنيراس). وقيل أن هذا الملك أشيا ع عبادة أفروديت في تلك الجزيرة، كما قيل أنه ابتذل البغاء المقدس الي قبرص، وأنه (أي الملك كنيراس) كان موسيقياً.

والصادر التي تحت متناول أربينا لا تسعنا كثيراً في أصل أو جذر مادة (ك ن ر) السامية. في معجم غزنيوس لجذور مفردات التوراة (وهو قديم، صدر في أواسط القرن الماضي)، أن (كنر من الألفاظ الصوتية القديمة، وهو غير مستعمل في العبرية كفعل أو جذر، ويعني: يصدر صوتاً مرتعشاً أو مصروراً، كصوت الوتر حين يضرب أو يعزف عليه. ويذهب جون الليغرو – كهمهه – الي تفسير الكلمة جنسياً، فيربط كلمة (قيناه) العبرية، ومثلها (القينة) العربية، وهي المغنية، بكلمة **GI-NA** السومرية بمعنى «منتصب»، وهذه تقلصت الي **GIN** بالمعنى نفسه. وبإضافة **URA** إليها، فإنها سعتني «عضو منتصب». ويرير الليغرو هذا التفسير انطلاقاً من أن الويسيتي تُشير – أحياناً – الفرات، وإن (الكنور) العبرية كانت آلة البغايا، استناداً الي أشعياء، في التوراة: «خذني الكَنارة وطوفني في المدينة أينها الزانية المنسية». لكن هذه الاستعارة من السومرية لا تبدو مقنعة، لأن اسم الآلة لم يكن كذلك، أي (كنور) بالسومرية، بل **ba-lag**. كما مر بنا.

أما الكلمة اليونانية الكلاسيكية **kithara** فهي على نحو أكيد تقريباً مستعارة من السامية، أي من (كنارة). وإذا كان الأمر كذلك، فإن الكلمة اللاتينية **cithara** (تلغظ كيثاره) والكلمتين الانكليزيتين **guitar** و**zither**. وربما حتى **sitar** (السيتار)، لها صلة أكيدة تقريباً بالكَنارة. هذا ما يقوله جيمس هوخ في كتابه عن المفردات المصرية القديمة المستعارة من اللغات السامية. وفي هامش يقول: على أن هذا الاشتقاق رفضه معظم الباحثين، من بينهم **H.F.Frisk**، الذي يعتبر، على أية حال، الكلمة اليونانية **kithara** مستعارة، لكن من مصدر مجهول. ويقول شاترين في معجمه عن اشتقاق المفردات اليونانية: «لعل أصلها – أي الكلمة – شرتي». ويقول هوخ أن الاعتراض الأساسي على اشتقاقها من السامية يدور حول حرف «الثاء» الإغريقي مقابل «النون» السامي. وفي الأحوال كافة أن نطق الكلمة ليس إغريقياً. لكن من المفارقة أن الكلمة اليونانية – أي **kithara** – عادت فأستعيرت (من جديد) في السامية، كما جاء في النص الأرامي للكتاب المقدس تحت اسم «قيثارم».

من جهة أخرى يشير هنري جورج فارمر الي أن كلمة **kithara** قد لا تكون إغريقية الأصل. ففي القديم كان العرواويون (وهم يونانيو آسيا الصغرى) يستعملونها، أما الإغريق اليونان فكانوا يستعملون مقابلها **phorminx** (فورمتكس). وفي بعض الأحيان كانوا يطلقون عليها اسم **asia** **kithara** (القيثارة الآسيوية). ويختصرونها الي **asia** (الآسيوية). ثم أن العزف على الكيثارا كان يعبر عنه بكلمة **kre'ko**. وهذه تذكرنا، كما يقول فارمر، بكلمة (حركة) العربية والاكديّة.

حتى إذا انتقلنا الي الغيتار **guitar** وجدنا أن صلتها بكلمة **kitha-ra** تبقى غامضة على رغم الشبه الكبير في اللفظ، كما يفيد معجم **Grove** الموسيقي الموسوعي. ومع ذلك فإن أرنست كلانين يرجع في قاموسه عن أصل المفردات الانكليزية الي الإسبانية **guitarra**. وهذه كما يقول، من العروية (قيثارة)، والعربية من اليونانية **kithara**. وهذه من الفارسية **sihtar** (سيتار).

والذي دعا معجم **Grove** الي التردد في قبول العلاقة بين كلمة **gui-tar** وكلمة **kithara** اليونانية، أن الغيتار، كما ثبت أخيراً، منحدر عن العود، وبات بالفشل جسيم المحاولات في ارجاعه الي اللير **lyre** اليونانية. وإن الآلات التي سميت باسم الغيتار **guitar** ذكرت في النصوص الأدبية الأوروبية منذ القرن الثالث عشر، وليس قبل هذا التاريخ. وكانت أعمار القرون الوسطى وأوصافها وصورها تعكس أن الجسم والرقبة كانا يمتدان من قطعة خشب واحدة، ثم تلتصق لوحة البطن على الصندوق المرنان. ويستثنى من ذلك «العود» المنحدر عن العرب، الذي كان يصنع من شرائح خشبية تلتصق مع بعضها البعض على شكل نصف كرة. وأخذت أوروبا هذه الصناعة عن العرب. ومن بين نقاط الاشتراك بين العود والغيتار، وجود الزهرة المثقبة في وسط كل من العود والغيتار، الذي كان واحداً). عند استعمال الأصابع، وهذا يتعدّر تحقيقه بالريشة. أما السيتار، فهي آلة من صنف الأعواد ذوات الرقبة الطويلة والصندوق الصوتي الصغير (مقارنة بصندوق العود القصير الرقية)، وعليها عتب أيضاً. وهي الآلة المثقبة في الهند الآن. اسمها **sitar**. ويعود الي اللغة الأوردية **Urdu**. وهذه استعيرت عن الفارسية **sitar**. وتعني (ثلاثة أوتار). وكذلك **setar** بالمعنى نفسه، وكانت تستعمل في إيران كعود من عائلة الطنبور، بجسم صغير، ورقبة طويلة، وأوتار أربعة معدنية (كانت ثلاثة حتى منتصف القرن التاسع عشر).

لكن السيتار، بمعناها (ثلاثة أوتار)، نذكرُتي بكلمة (وتر) العربية، إذا جِزأنا الكلمة الي (سي – تار). فهل جاءت كلمة (الوتر) العربية من (تار) الفارسية، أم بالعكس، أم أنهما كلمتان مستقلتان؛ لكنني لاحظت أن كلمة (يتر) أو (يترو) باللغة العبرية، تعني (وتر). فهل اللفظة سامية قديمة؟ وسبب من ضيق وقتي لم أبحث عن جذر هذه الكلمة في المعاجم السامية الأخرى، لا سيما الأكديّة، هذ مع العلم أن الكلمة التي تُقال للوتر بالأكديّة هي **pitnu**، وبالسومرية (وهي غير سامية) **sa**.

* باحث عراقي.

أفاق

Horizon

الذكرى الخمسون بعد المئة لوفاة أبرز شعراء الجبر

شاندور بتوفي شاعر الغزل... والثورة

□ ولد شاندور بتوفي **Sandor Petofi**، أحد أعظم شعراء المجرية، في العام ١٨٢٢، في مدينة صغيرة هي كيشكوروش **Kiskoros**،لقبه الحقيقي بتروفيتش. كانت عائلته كثيرة الترحال في صغره، فأخذ عنها كثرة ترحاله هو أيضاً، وكان يجوب المحافظات المجرية من الشمال الي الجنوب ومن الشرق الي الغرب ليعود فيبداً رحلته من جديد. احترف الجندية ثم أصبح ممثلاً في فرقة مسرحية صغيرة جوالاً. نشر أول ديوان شعر بعنوان «قصائد» في ١٨٤٦ وهو بعمر الثالثة والعشرين. عمل في الصحافة أيضاً، ونشرت أعماله الكاملة في العام ١٨٤٧ للمرة الأولى. كانت قصيدته «نشيد وطني» واحدة من الشرارات التي فجرت الثورة التحررية المجرية في ١٥ آذار (مارس) ١٨٤٨ ضد حكم عائلة هابسبورغ النمساوية. وقد كتبها ونشرها عشية الثورة. لم ينجح بالفوز في الانتخابات التي جرت بعد ثلاثة أشهر من اندلاع الثورة، لكنه استمر في القتال ضمن وحدات الحرس الوطني، وقتل في السادسة والعشرين من عمره في تموز (يوليو) من العام ١٨٤٩ وهو يحارب كضابط مساعد للجنرال البولندي «يوزف بم» الذي أسهم في نضال المجريين التحرري. باع مكتبته بعد قيام الثورة

يتجمد القلب إن لم يحب

يتجمد القلب، إن لم يحب
وإن أحب، يحترق
هذا وذاك ليلية.
وأي الليلتين أفضل...
الله وحده يعلم!

أنا مغرم

أنا مغرمٌ
أو هل سقطتُ في نارٍ؟
لا أدري، لكنني أعرف
أن روحي وجسدي يحترقان
وهي الشهاب
هل ترونه يجرم؟
أفجر أم غروب

ذاك الذي يهجمُ هناك؟
فجرٌ هو وغروب:
فجرٌ أفراحي
فجرٌ أفراحي
وغروبٌ أحزاني
أعترف: ليس الأول
هذا الحب.
لكن أتراه الأخير،
أقسم على ذلك.
حيي نسر طائرٍ
إما أن يجلق بي في السماء،
أو يقطعُ
بمخالبه قلبي.

عندما يسقط القيد

عندما يسقطُ القيد
من أرجل السجين،
يسير بعيداً
كما لو كانت الأصفاذ باقية،
فقد اعتاد
الفتلُ الجرين
أنت أيضاً تعودت يا قلبي
على الألم.
والآن وقد فُضضَ قَدْرِي الحسِنُ
عَنكُ ذاك الألم،
لا تستطيعُ الفرح
إفْرَحَ، إفْرَحْ، يا قلبي!
فَمَنْ يفرح إن لم تُفرح أنت؟

ضيق الترجمة ونعمة التوسط

ولا يخفف من تكرار مثل هذه

الظواهر تقسيـد المترجم
بـ «الإماتة» وشرط الترجمة
النقـتي. ولو نهب الناظر الي
الترجمات بالتفكير بعيداً، وتوقف
في صورة اطول عند أعراض
الترجمة ومساثلها، لتجنبه أكثر
الي أن الدراسات اللسانية لم
تأخذ بمقتضى ما نقوله في
معرض دراستها للغات في مسالة
الترجمة. إذ أن الدراسات
اللسانية لا تفر في غالبها
بالتطابق بين اللغات، حيث أنها
تتحدث عن «الفروق» (كما تقول
العربية) في اللغة، وهي في
أساس تكوين أية لغة، واستناداً
الي تجارب تاريخية وإنسانية
خصوصاً. كيف تقول الترجمة
إنها تلمح الي تحقيق التطابق
(مع النص الذي تعـمـل على
ترجمته)، فيما تقول النظرية
اللسانية غير ذلك. ولعلها تقول أو
تقوى على قول ذلك لو اقتصرت
الترجمات على المواد العلمية أو
القانونية، لكنها لن تقوى على
قـسـول ذلك من دون شك في
النصوص الأدبية، لا سيما
الشعرية منها، التي تقوم على
استعمال بل على تبديل استعمال
سياقات اللغة ودلالاتها في
حودها المتواضع عليها.

أسباب هذه الملاحظات وغيرها
تعود الي ضرورات واقعة في
القواعد التي يطلبها المترجم في
النقل، والى مقتضيات ناشئة
عنها بالتالي، وهي كتشفي وهم
التكافؤ، أو حدوده على الأقل.
فيمجرد أن يطلب المترجم نقل
نص من لغة الي أخرى، وإن وفق
موازين متكافئة وحسابات
سليمة، تنشأ وضعية تكوينية، إذا
جاز القول، تجعل النص المطلوب
نقله نصاً أصلاً، بل أصلياً، معزراً
بالصفات التي تصونه وتحدده
في صورة حاسمة على أنه «الأول»
و«المتفرد»، و«المرجع» وتجعل
النص الآخر في وضعية
الاستقبال والتتبع والنقيد، على
أنه صيغة أو نسخة وحسب، حتى
لو كانت أمينة.

ولو أمعنا النظر في الترجمة
كصنع تداولية لوجدنا أن النقد
يعاملها أو يرى إليها على أنها
تحقق في ميدانها ما يحدث
لتبديل العملات في ما بينها في
عمليات «التحويل»، إذ تنقد العملة
التي «تشتري» بعضاً من رصيدها.
وتكتسب العملة التي «تتبع» قيمة

أفاق

الذكرى الخمسون بعد المئة لوفاة أبرز شعراء الجبر

شاندور بتوفي شاعر الغزل... والثورة

□ ليتبرع بشمنا الي الجيش المجري، وهذه تضحية كبيرة من شاعر كان مستعداً للتضحية بحياته من أجل حبه، والتضحية بحبه من أجل الحرية. برز في شعره الغزلي وفي أشعاره الثورية على حد سواء، وأحياناً مزج الغرضين في وحدة شعرية. له العديد من المسرحيات الشعرية الطويلة، مثل «الفرس يأنوش» (١٨٤٤) و«اشترك الجنون» (١٨٤٧). لنشره وترجماته الأدبية ورسائله أهمية أدبية كبيرة. ترجم عمل شكسبير «كوريولان» الي المجرية، وكان يجيد الانكليزية والألمانية والفرنسية واللاتينية. كان بتوفي أحد أغزر الشعراء المجريين إنتاجاً، يجيد التلاعب بالكلمات ببراعة تماثل براعة تلاعبه بالسيف في ميدان المعركة. وعلى رغم حياته القصيرة المتألفة، خلف وراءه مجلداً ضخماً يضم شعره المتنوع الذي تميز بجماله ودقة الفاظه. ويصنف شعره ضمن المدرسة الواقعية الغنائية والشعبية. تقدم ترجمة لبعض أشعاره القصيرة، وترجمة للنشيد الوطني، وإعتمدنا في الترجمة نقل الأصل والتعابير والصور الأدبية التي استعملها الشاعر.

ثائر صالح	
نقسم، عبيداً لن نكون	من يمتلك ملك
بعد الآن.	بعد هذه السعادة؟
السائل عديم الوطن.	من يمتلك على الأرض
مَنْ لا يجرا الموت الآن، لو تطلّب ذلك،	مثل هذه الجنة؟
من عنده حياته المهترئة،	
أغلى من شرف الوطن،	
يرب المجريين	
نقسم،	
نقسم، عبيداً لن نكون	
بعد الآن.	
السيف أكثر لعاناً من القيد،	
أحلى باليد من القيد.	
ونحن مع ذلك نتلصق القيود!	
تعال أي سيفنا القديم!	
نقسم،	
نقسم، عبيداً لن نكون	
بعد الآن.	
سبعود الاسم المجري جميعاً من جديد،	
لائقاً بخبره العظيم الفاتح	
الذي لصقته به القرون،	
سنغسل العار.	
يرب المجريين	
نقسم،	
نقسم، عبيداً لن نكون	
بعد الآن.	
وحيث ستحدث قيورناً،	
سيجثو الأحقاد،	
ويصلاة وتبارك،	
يقراون اسماعنا المقدسة.	
يرب المجريين	
نقسم،	
نقسم، عبيداً لن نكون	
بعد الآن.	

هامش
* قائد عسكري بولندي (١٧٩٤ – ١٨٥٠) كان أحد القادة العسكريين للثورة النمساوية في تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٤٨ ضد حكم عائلة هابسبورغ، وأصبح في الشهر التالي جنرالاً في الجيش المجري، وقاد وحداته في مقاطعة أردي – ترانسلفانيا. قاد الجيش المجري لفترة قصيرة في صيف ١٨٤٩، وانتقل لخدمة الجيش التركي بعد فشل الثورة، وعمل قائداً عسكرياً على سوريا تحت اسم مراد توفيق باشا.

الانكليزية، وهذا يعني أن اللغة لا

تستقبل بالمطلق، بل بما هي عليه
وبما تقدر عليه.
علينا البحث بالتالي عن
نظرية أخرى للترجمة: أن تكون
أكثر واقعية، ولكن من دون أن
يعني ذلك اجتنابها للتشدد في
تطلباتها اللغوية والفنية
والثقافية؛ وأن تكون أكثر قرأً
كذلك من أحوال الثقافات في
تبادلتها في ما بينها، من دون أن
يعني هذا، لا التخالط التبسطي
ولا التباين الإفتعالي، بينها؛ وأن
تكون أكثر قرأً من أحوال اللغات
في تتألق حملاتها، فتكون دورة
التناقل حيوية وتخصيبية.

وهو ما نجده في مفهوم
«التوسط»، لا الترجمة. ويعني
«التوسط» إنهاء علاقة الأول
بالثاني، والأصل بالتابع، وأن
تعتبر النصين (المطلوب ترجمته
وترجمته) متوازنين ومستقلين في
أن، رغم إرباكننا وجود نص
تتطلب ترجمته وبوجود نص
مترجم عنه، ويؤدي هذا الي النظر
الي «التوسط» على أنه واقع بين
نص للترجمة، من جهة، وبنية
لغوية ومترجم محدد ذي أداء
لغوي، من جهة ثانية. والتوسط
في هذه الحال يعني الانفصال
والإتصـال في أن، على أن
الاتصال، هنا، يتخذ شكلاً وحيداً،
وهو انتقال النص من لغة صوب
لغة أخرى. وهذا يعني أن علينا
أن ننظر الي النص الذي نترجمه
على أنه تحقق نصي للممكّنات
الموجودة في اللغة، ما يدعو
المترجم الي دراسة هذه الممكّنات
في لغة الاستقبال. وهذا يؤدي
أحياناً – كما نعرف، وكما يحدث
لبعض المترجمين أحياناً – الي أن
يكون النص المستقبل أبلغ وأجمل
وأمكن، في مجموعته، في بعضه،
مما هو عليه النص الذي
نترجمه.

وتكون بذلك قلبنا قلباً تاماً
نظرية الترجمة التقليدية، إذ أن
الأول أصبح الثاني، والثاني
أصبح الأول، ولم يعد التباين
قائماً على الإماتة في النقل، بل
على التفاضل، إذا جاز القول، بين
الممكّنات التعبيرية. ووفق هذا
المنظور تصبح الترجمة أقرب الي
التأليف منها الي النقل، ويدخل
نقد الترجمة، وفق مقتضيات هذه
النظرية الجديدة، في نقد
النصوص عمومأً، بما فيها من
جانب «ناتسي»، كذلك.