التناص الإيطالي للأبيات اليونانية في مسرحية "المدينة الميتة" لدانونسيو

د. هويدا محمد محمود

كلية الأداب – جامعة عين شمس

Abstract

The Italian Intertextuality of Greek Verses in D'Annunzio's "Dead City"

This research aims to clarify the importance of comparative translation science - by comparing an Italian translation of Greek verses - which aims to identify the aesthetics of translation, and deals with formulation, translation, influence, vulnerability and methods. Where translation has gone through multiple stages, it has evolved from a tool for research in comparative literature to a stand-alone science known as the "science of translation". The concept of comparative literature among translators has shifted from a literal translation of the work to an artistic creation of value like the original text. Where translation is a literary work of great importance among the different literary genres. From this point of view, the research deals with the various Greek verses translated into Italian in the play “La Città Morta” by Italian writer D’Annunzio, which were mentioned by Bianca Maria, one of the heroes of the play. The research also shows the impact of Greek tragedy in the fifth century BC on the European theater, especially the Italian theater. The ideas of the Greek verses that appeared in the play d'Annunzio were the pillar on which the dramatic events in the Italian play were based, the idea of the destructive and fatal love of its owner. It also displays formal intertextuality in terms of used words, lexical connotations, or phrases. By presenting the Greek verses and D'Annunzio's Italian translation, and analyzing the features of direct intertextuality in the translation.

الملخص

يهدف البحث إلى توضيح أهمية علم الترجمة المقارن من خلال مقارنة عرض ترجمة إيطالية لأبيات يونانية، فإنه علم يهدف إلى التعرف على جماليات الترجمة، ويتناول الصياغة والترجمة والتأثير والتأثر والأساليب. حيث مرت الترجمة بمراحل كثيرة تطورت من أداة للبحث في الأدب المقارن إلى علم قائم بذاته معروف باسم "علم الترجمة". فقد تحول مفهوم الأدب المقارن عند المترجمين من نقل حرفي للعمل إلى إبداع فني له قيمته مثل النص الأصلي.[١] إذ تُعَدُّ الترجمة عملًا أدبيًا ذات مكانة بَالغة الأهمية بين الأجناس الأدبية المختلفة.[٢] ومن هذا المنطلق يتناول البحث الأبيات اليونانية المختلفة المترجمة إلى اللغة الإيطالية في مسرحية "المدينة الميتة" "La Città Morta" للكاتب الإيطالي دانونسيو D'Annunzio، التي وردت على لسان شخصية بيانكا ماريا Bianca Maria إحدى بطلات المسرحية.

كما يوضح البحث تأثير التراجيديا اليونانية في القرن الخامس ق.م. في المسرح الأوروبي، وخاصةً المسرح الإيطالي. فكانت أفكار الأبيات اليونانية التي وردت في مسرحية دانونسيو هي الركيزة التي ارتكزت عليها الأحداث الدرامية في المسرحية الإيطالية، وهي فكرة الحب المُدمر والمُهلك لصاحبه. أيضًا تعرض الدراسة التناص المباشر الشكلي[٣] من حيث الألفاظ المستخدمة أو الدلالة المعجمية أو العبارات. مستخدمًا المنهج الوصفي التحليلي، من خلال عرض الأبيات اليونانية ونقل دانونسيو الكاتب الإيطالي لها، وتحليل ملامح التناص المباشر في الترجمة.

---

[1] https://www.academia.edu/41304045.

"نحو علم الترجمة المقارن" – عارف كرخي أبو خضيري.

[2] https://www.academia.edu/20058815.

" أسلوب ترجمة النصوص الأدبية إلى اللغة العربية" - عارف كرخي أبو خضيري.

[٣] عبد الفتاح داود كاك، ٢٠١٥، ص٣.

يبدأ جابرييلي دانونسيو Gabriele D’Annunzio تراجيديته "المدينة الميتة" [١] "La Città Morta" م١٨٩٨، بالكلمات نفسها التي وردت في مسرحية "أنتيجوني" "Ἀντιγόνη" سوفوكليس Σόφοκλες . حيث تتمثل أنتيجوني في شخصية بيانكا ماريا Bianca Maria في مقارنة بطلة تراجيدية قديمة وأخرى حديثة. أيضًا أنَّا Anna المرأة الكفيفة الحكيمة تتشابه كثيرًا وشخصية كاسندرا Κὰσσανδρα اليونانية؛ مِمَّا يوضح تأثر دانونسيو بالتراجيديا الكلاسيكية في تراجيديته "المدينة الميتة"، ويعلن دانونسيو تأثره هذا من خلال الخطاب الذي كتبه في السادس من سبتمبر عام ١٨٩٥م إلى إيميليو ترفيس Emilio Treves. وقد كتب فيه "من موكيناي أعدت قراءة أعمال سوفوكليس وأيسخولوس، تحت بوابة " ليوني" Leoni. شكل عملي التراجيدي واضح وثابت. العنوان "المدينة الميتة".٢

[١] تُمثل مسرحية "المدينة الميتة" أهمية عظمى للمؤلف جعلته ينعزل روحيًا لكتابتها، لأنها كانت تجسيد لواقعه الذي كان يحياه آنذاك. ويتضح ذلك في خطابه إلى كونتي Conti في الثالث عشر من أكتوبر عام ١٨٩٦ قائلاً:

“ Sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remote”.
Cfr. A.R.Pupino, 2002, pp.197-218, esp. p.197.
https://www.Jstor.org/stable/23934854.

[2] J.Nikopoulos, 2010, pp.155-178, esp.p.157,169.
https://www.Jstor.org/stable/23038110
“ A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni. La forma del mio drama è già Chiara e ferma. Il titolo: “La Città Morta”.
Cf. Garzanti, 1999, p.168.

في أكتوبر ١٨٩٧ أخبر دانونسيو صديقه ماريو موراسو Mario Morasso أنَّه ترجم مسرحية " أجاممنون" و" أنتيجوني" في نثر إيقاعي لمسرحيته " المدينة الميتة". وكتب دانونسيو إلى باسكولي Pascoli قبل صياغة " المدينة الميتة " بأربعة أيام عن ترجمة " أنتيجوني" التي ستكون اشتقاقًا للنص، طالبًا منه نسخة من ترجمته لمسرحية " أنتيجوني" مثل حوار الكورس الرثائي، قائلًا:
“Mio caro Giovanni

تضم مسرحية "المدينة الميتة" لدانونسيو أبياتًا يونانية من مسرحية "أنتيجوني" سوفوكليس (٧٨١-٨٣٣) و"أجاممنون" Ἀγαμέμνων أيسخولوس Αἰσχυλος (١٠٩٨-١١٠٥). حيث ترجم أبيات مسرحية "أنتيجوني" التي تتحدث عن الحب Eros الذي يُعَدُّ بطل المسرحية من خلال حوار أنتيجوني مع الكورس عن قوة الحب المدمرة للبشر.١

يبدأ تحليل ترجمة الأبيات من البيت (٧٨١) من مسرحية "أنتيجوني" للكاتب اليوناني سوفوكليس، يلقيه الكورس أثناء حواره مع أنتيجوني، وما يقابله فى المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية "المدينة الميتة" للكاتب الإيطالي جابرييلي دانونسيو:

Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
"يا من لا يُقهر في معركة، أيها الحب يا من تستولى على كياننا كله"

Eros nella punga invitto,
Eros, che precipiti le fortune,

Credit u che sarebbe possibile una versione ritmica italiana d'una tragedia di Sofocle? Quali sarebbero I tuoi modi nel tradurre, per esempio, il coro dell' Antigone: "Ἔρως ἀνίκατε μάχαν….." e quali, per esempio, nel tradurre la lamentazione che incomincia: " ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦκατασκαφής.....»? , ti sarei infinitamente grato se tu volessi mandarmi questi due saggi: il coro e le seguenti parole di Antigone fino a " ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω», la lamentazione intera, o quasi, più precisamente fino a " ζῶσ' ἐς θανόντων ἐρχομαλ κατασκαφὰς».
Cfr. P.Zoboli, 2000, pp.833-874, esp. p.834.
https://www.Jstor.org/stable/20861124.

تُعَدُّ مسرحية "المدينة الميتة" بعث لروح التراجيديا الإغريقية من جديد في صورة شخصيات حديثة. حيث نجد شخصيات قديمة وحديثة في المسرحية نفسها معًا في مقر مدينة "موكيناي Mycenae "، حيث القبر الذي يضم جثمان كلًا من أجاممنون وكاسندرا الذي يُعَيِّرُ عن لعنة آل أتريوس Atrius مثل ليوناردو Leonardo بحُبه الملعون.

Cfr. A.Vicinelli, 1955, p.386.
[1] J.Otey, 2010, pp.169-194, esp.p.189.
https://www.Jstor.org/stable/40606246.

"أيها الحب [1] (الذي) لا يُقهر في معركة،
أيها الحب الذي تُسيء الأقدار.

لقد اهتم الكاتب الإيطالي بالترتيب في نقل الكلمات، ولم يستخدم أسلوب التقديم والتأخير في كلمات النص (عند كل بيت)، مثل: الجار والمجرور في البيت (٧٨١)، عند تقديم المجرور μάχαν عن حرف الجر ἐν (في المعركة) (nella punga). كما نلاحظ انفراد الكاتب بالاسم le fortune الذي ليس له مقابل في النص الأصلي، مما يوضح التناص الإيطالي المباشر.

البيت (٧٨٣) من مسرحية (أنتيجوني) للكاتب اليوناني "سوفوكليس"، وما يقابله في المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية (المدينة الميتة) للكاتب الإيطالي "جابرييلي دانونسيو":

"ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,"
"يامن تنام على خدود العذارى الناعمة"

وقد ورد هذا البيت في الترجمة الإيطالية في بيتين، وهما:

" Che su le molli gote
Della vergine ti poni in agguato"
" الذي توضع فجأة على الخدود الرقيقة
للعذارى"

[1] لقد تحدث الأدب الإغريقي كثيرًا عن الحب Ερως والتحذير منه. فمثلاً سافو Sappho تصف الحب مثل قوة طبيعية أو عاصفة تتحدر من الخيال (Frag. 47LP). وأيضًا يُعبر بنداروس Pindar عن أشواق الحب التي تصل إلى حد الجنون، ولا يمكن الوصول إليها بسهولة (Nemean 11.48). كما تعرض لحب أنتيجوني القريب من الخطر – الذي ينتهي بهلاكها –، في صورة لا يمكن الوصول إليه. ويقدم أفلاطون Plato فكرة الحب الذي لا يصل إلى الروح بسبب أفكار أبدية عن الخير والجمال (Rep.3.403 A.C).

Cfr. C.Segal, 1999, p.198.

استخدم دانونسيو الفعل (تضع) (porre) بدلًا من الفعل (dormire) (تنام) طبقًا لمعنى الفعل اليوناني (ἐννυχεύω) (ينام).

فإنَّ اليقظة الليلية للحب الذي يجلس كل ليلة على خد الفتاة الرقيقة (٧٨٣-٧٨٤)، تأخذنا نحو ظلام ويقظة المواطنين احتفالًا بالمنتصرين الطيبين (٧٥٢). فإنَّ قوة قوانين الحب تنبع من بُعد مختلف للعالم في ظل قوانين كريون الطاغية في حكم المدينة والعائلة.[1]

البيت (٧٨٥):

φοιτᾷς δ᾽ ὑπερπόντιος ἔν τ᾽ ἀγρονόμοις
αὐλαῖς:

" إنك تعبر البحار، وتستقر في البقاع الموحشة"

" Che erri oltremare e per le cappanne agresti! "
" الذي بأخطائه (يذهب بك) فيما وراء البحار ولأكواخ ريفية"

عبر النص الإيطالي عن البيت اليوناني (٧٨٥) بكلمات موجزة. فقد عبر بالظرف (يعبر البحر) (oltremare) عن جملة (φοιτᾷς ὑπερπόντιος) والجملة (αγρονόμοις αὐλαῖς البقاع الموحشة) بالجملة (le cappanne agresti الأكواخ الريفية). فقد بَعُدَ المعنى؛ لعدم اختيار الكاتب الإيطالي للألفاظ الأقرب لمعنى المفردات اليونانية؛ إذ هناك اختلاف بين مصطلح البرية αγρονόμοις التي تدلُّ على الوحشية والقسوة ومصطلح الريفية agresti ، الذي لم يصل في معناه إلى حد التأثير أو التعايش مع أجواء النص النفسية. ومن ثم، فهى ليست ترجمة حرفية وإنما تناص واستلهام وترجمة بتصرف في بعض الأحيان.

البيت (٧٨٩-٧٩٠)

καί σ᾽ οὔτ᾽ ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς

[1] C.Segal, 1999, p.199.

ولا أحد خالد يستطيع الهرب منك

E nessuno tra gli immortali puó fuggirti
ولا أحد من بين الخالدين، يستطيع الهرب منك [١]

البيت (٧٩٠):

ἀμερίων σέ γ᾽ ἀνθρώπων. ὁ δ᾽ ἔχων μέμηνεν.οὔθ᾽
ولا حتى ليوم واحد، ومن يملكك بداخله، يُصبح مجنونًا

E nessuno tra gli uomini efimeri, e chi ti ha è furente.
ولا أحد بين البشر الزائلين، والذي يصاب بك يُصبح غاضبًا.

[١] لقد ورد المصطلح Ἔρως أيضًا في مسرحية "أجاممنون" أيسخولوس أثناء حوار كليتمنسترا مع الكورس عن حرب طروادة، وهي تتمنى ألَّا يقع الجيش فريسة لحب الكسب؛ فيُدمر دون حق. وأيضًا في مسرحية "هيبوليتوس" ليوريبيديس يذكر الكورس أبياتًا عن الحب، الذي يجلب السعادة للأرواح.

(Aesch.Ag.341-342)
ἔρως δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτῃ στρατῷ
πορθεῖν ἃ μὴ χρή, κέρδεσιν νικωμένους.

وليت جيشنا لا يقع فريسة الجشع وحب الكسب فيدمر ما لا يجب تدميره.

(Eur.Hipp.525-527)
Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ᾽ ὀμμάτων
στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ,

أيها الحب، أيها الحب، يا من يتساقط الشوق من عينيك، و أنت تجلب البهجة الحلوة لروح من تهاجمهم.

Cfr. M.L.Moreno, 2012, pp.45-53, esp. p.48.
https://www.Jstor.org/stable/24645096.

ترى الباحثة اختلاف مفهوم الحب بين المسرحيتين عند أيسخولوس ويوريبيديس عن مفهوم الحب في مسرحية "أنتيجوني" سوفوكليس؛ لذلك لم يستشهد دانونسيو بأبيات تلك المسرحيات في تراجيديته "المدينة الميتة". فكان مفهوم الحب في "المدينة الميتة" مثل "أنتيجوني" رمزًا للهلاك والموت، وليس للسعادة أو الكسب.

لم نجد في البيت الإيطالي مقابلاً لكلمة (ἀμερίων ليوم واحد). بينما أضاف الصفة (efimeri الزائلين) للموصوف (gli uomini). أيضًا عدم دقة النقل للفعل الماضي (μέμηνεν من الفعل μαίνομαι أصبح مجنونًا)، حيث استخدم الكاتب الإيطالي اسم الفاعل furente من الفعل furiere التي تعني غاضباً، ولم تصل لدرجة الجنون.

فهنا يصور الحب مثل قوة بشرية نشطة وحيوية، حيث تحدثت تراجيديا "أنتيجوني" سوفوكليس عن حرية الإنسان وقدرته على مواجهة تحديات الحب. أي حرية الإنسان في تحديد مدى تأثير الحب على حريته. فإن أنتيجوني عندما تتحدى القوانين، وتدفن أخاها بولينيكيس Πολλενικές، فإنها تتعامل بحرية في تنفيذ مقومات الحب، التي جعلتها تختار الموت. فإنه لم يكن مشهداً يعبر عن نصائح أخلاقية أو مصطلحات سياسية، لكن يجب فهمه مثل مشاهد تحقيق الرغبة الذاتية التي لا يمكن الهروب منها، والبحث عن الحرية التي تجبرها على الموت، الذي يُعد معاناة ومتعة في آن واحد. [1]

البيت (٧٩١)

σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ,

إنك تتلاعب بعقول الصالحين

فيصبحون طالحين بسبب الغضب

Tu dei giusti I traviati
Spiriti volgi alla ruina,

أنت تجعل (عقول) الحكماء مُضللة،

وتقود أرواحهم نحو الهلاك [2]

[1] F.Sōderbäck. 2012, p.191.

[2] لقد اعتاد دانونسيو على تصوير شخصيات واقعية ذات صبغة أسطورية تاريخية في تراجيدياته، وموضوعات تجاوزت في العنف والتضحية البشرية المستوحاة بشكل مباشر من التراجيديا اليونانية أو

لقد قسم دانونسيو ترجمة البيت (٧٩١) على بيتين، كما هو متبع من قبل في الأبيات السابقة. ولم تستخدم الترجمة مصطلح يقابل الاسم (φρένας عقول)، وإنما استخدم المصطلح (spiriti أرواح)، الذي ليس له مقابل في النص اليوناني.

فقد أصبغ المترجم الأبيات بأسلوبه اللغوي البلاغي؛ إذ اهتم في نقله بالمعنى عن الترجمة الحرفية للمصطلحات اليونانية. فقد ترجم الفعل (παρασπᾷς) باسم المفعول (traviati) الذي يعطي معنى الضعف والضلال. أيضًا اختلاف المعنى بين (λώβᾳ) التي تعني الإهانة والخزي النفسي والغضب، والاسم (ruina) التي تعني الهلاك والدمار، الذي يوحي بالمعنى المادي بقدر أكبر من المعنوي النفسي؛ إذ يجمع بين الهلاك المادي والمعنوي وهو أشمل.

σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας:
وإنك أنت الذي أثار هذا الصراع بين رجال تربطهم صلة قرابة.

E tu anche a questa lite.
In citasti i consanguinei
وأنت أيضًا حرضت على هذا القتال
بين الأقارب [١]

التقليد الأدبي Decadente الذي يُعَبِّرُ عن التحرر والإباحية الأخلاقية. كما قُدمت بلغة شعرية عميقة واقتباسات كلاسيكية.

Cfr. L. Re, 1987, pp. 6-15, esp.p.14.
https://www.Jstor.org/stable/40606246

[١] تُعد التراجيديا الكلاسيكية البطل الحقيقي في مسرحية "المدينة الميتة"، من حيث الأبطال والقصص النابعة من الأساطير. فإن الأسطورة والتراجيديا الكلاسيكية وجهان لعملة واحدة؛ حيث تحكي الأسطورة قصة دينية لإحداث توافق بين الإنسان والإله في بوطقة التراجيديا المفسرة لها.
Cfr. L. Risso, 2004, p.63.

لقد حول دانونسيو الاسم المفرد ξύναιμον (قريب / نسيب/ صلة قرابة) إلى الاسم الجمع consanguinei (أقارب أو إخوة غير أشقاء). كما لم نجد في الأبيات مقابلًا للمصطلح ἀνδρῶν (رجال).

البيتان (٧٩٥- ٧٩٦)

νικᾷ δ᾽ ἐναργὴς βλεφάρων ἵμερος εὐλέκτρου
νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
θεσμῶν.

إن الرغبة تتغلب على جفون العروس الجميلة

فإن (الحب) هو الأقوى بين جميع القوى

Vince la Chiara lusinga degli occhi d’una sposa
Dilettosa in contrasto alle grandi leggi.

إن الرغبة (الحب) يُسيطر على عيون العروس الجميلة

(فإن الحب) في صراع مع القوانين العظيمة.

استخدم دانونسيو المصطلح (occhi عيون) بدلًا من اللفظ (le ciglia جفون) الأكثر مناسبة لترجمة المصطلح اليوناني (βλεφάρων جفون) وليس (ὀφρύς). بينما أوضح دانونسيو الاسم (lusinga الرغبة / الشوق) عندما أضاف الصفة (Chiara) عند نقل اللفظ ἵμερος. وأيضاً المقابل اليوناني للاسم الجمع (leggi قوانين) في البيت التالي (٨٠٠) هو (θεσμῶν)، فقد اهتم دانونسيو بالمعنى أكثر من ترتيب الكلمات كما في النص اليوناني. بينما التزم بأسلوب سوفوكليس عندما أخَّر الموصوف (νύμφας العروس) عن الصفة (ἐναργὴς الجميلة)، فقد أخَّر دانونسيو أيضًا الصفة (dilettosa) عن الموصوف (sposa). كما اختلفت ترجمة (in contrasto في صراع) عن (ἐν ἀρχαῖς في الأصل) التي صاغتها الترجمة (بين جميع القوى).

فقد حُكم على أنتيجوني بالموت بعد تعنت الحاكم كريون Creon بحبسها لتقتل نفسها بيديها، وكأنها تسير لغرفة الزفاف الأبدية لتزف على الموت بتصوير مجازي.[١]

البيت (٨٠٠):

ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς, Ἀφροδίτα.

فما من بشر يستطيع قهر الربة "أفروديتا".

Insuperabile irride la dea Afrodita.

لا أحد من البشر يستطيع قهر الإلهة "أفروديتا"

فقد امتثل دانونسيو للمعنى في نقل الفعل اليوناني (ἐμπαίζει يقهر) إلى الفعل الإيطالي (irride يقهر). بينما الصفة (Insuperabile لا نظير لهم) استخدمت كاسم (لا أحد من البشر) وليس لها مقابل مباشر في البيت اليوناني وإنما ضمني من سياق المعنى.

البيت (٨٠١– ٨٠٢)

νῦν δ' ἤδη 'γὼ καὐτὸς θεσμῶν
ἔξω **φέρομαι** τάδ' ὁρῶν ἴσχειν δ'

و الآن فإنني (أعاني) فوق ما يمكنني
أن أتحمله وأنا أرى هذا،

Ed io medesimo già fuor delle leggi.
Son tratto questo vedendo nè ritenore [1]

[١] تصور المسرحية عنف الموت المتمثل في التضحية والقتل، عندما فتك بالفتاة المقدر لها الزواج منه؛ مما يشير إلى مخاطر قدرها وملامح طقوس الزواج القديمة، وأيضًا العنف المتأصل تجاه المرأة، وضرورة طاعتها للحاكم الطاغي.

Cfr. Calame, 2013, p.143 C.

وأنا نفسي عانيت من قبل بعيدًا عن القوانين.
وأنا أرى ذلك، لا أصدق

فقد امتثل دانونسيو لأسلوب سوفوكليس عندما وضع مؤخرًا الفعل (φέρομαι يعاني فوق الاحتمال) (son tratto يدافع عن كرامته/ يعاني)، بدلًا من استخدام الفعل soffrire، والذي اختلف زمنه عن الفعل اليوناني، فقد ترجم الفعل المضارع إلى ماضٍ بسيط؛ مِمَّا أدى إلى اختلاف طفيف في معنى البيت. حيث يوضح البيتان شدة وطأة معاناة أنتيجوني على الكورس، والتي تواجهها بظلم وقسوة، بينما يشير المعنى الإيطالي إلى قسوة المعاناة التي ذاق منها الكورس من قبل. كما اختلف الفعل المصدري ἴσχειν (أن يقوى / يكبح جماح) في الإيطالية إلى ritenore من الفعل (ritendere يصدق).

لقد كانت كلمات الكورس مؤثرة عندما وصف قوة الحب القاسية، وكأنها إسقاطات سياسية لعنف قوانين كريون، وإثارة تعاطف الجمهور مع أنتيجوني الواقعة في براثن حبها لأخيها وتحقيق العدالة وإن كان في ذلك هلاكها.[٢]

البيت (٨٠٣)

οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δάκρυ
لن أستطيع بعد الآن أن أمنع دموعي من أن تسيل
Più oltre io posso le fonti delle lacrime
إضافة إلى إنني لا أستطيع (أن أجفف) مصادر دموعي بعد الآن

---

[١] تدين بيانكا ماريا خدمتها لأخيها كتضحية براحتها؛ لتأكيد علاقة أنتيجوني بأخيها، ولكن بنتيجة مروعة في دفنها حية وموت محبوبها هايمون Αἵμων. حيث تموت بيانكا مثل شهيدة نسائية للعصور القديمة، مثل: أنتيجوني، وأفيجينيا. ويوضح هذا التشابه مشاركة المصير نفسه بينهما، في حين أن بيانكا تجهل الحب متعمدة، و الذي يُعَدُّ قوة درامية لها صدى عظيم بمسرحية "أنتيجوني" من خلال رفضها للحب الذي جعلها ضحية له.

Cfr. J. Otey, 2010, pp.169-194, esp.p.190.
https://www.Jstor.org/stable/40606246

[2] M. De Kesel. 2009, p.238.

استبدل دانونسيو الاسم πηγὰς (المياة الجارية/ أن تسيل) بالاسم le fonti (مصادر)، إذ نلاحظ اختلاف لغوي ولكن تبقى فكرة تأثر الكورس الشديد بعقاب أنتيجوني ومعانتها.

البيتان (٨٠٤-٨٠٥):

τὸν παγκοίτην ὅθ᾽ ὁρῶ θάλαμον
τήνδ᾽ Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν.

وأنا أرى "أنتيجوني" وهي (تقترب) إلى القبر
الذي تنتهي (فيه) إلى مثواها الأخير

Vedendo verso il talamo che tutto sopisce
Avanzarsi questa Antigone

أنا أرى "أنتيجوني" وهي تقترب إلى المهاد
الذي تنام فيه (إلى الأبد) تمامًا

نقل دانونسيو الفعل المضارع ὁρῶ إلى Vedendo "Gerondum" للتعبير عن الحاضر. فقد امتثلت الترجمة للنص اليوناني بقدر كبير؛ مما حافظ على المعنى.

ثم يبدأ حوار أنتيجوني مع الكورس، للتعبير عن مدى استيائها من قهر كريون Κρέων الطاغية، الذي حكم عليها بالدفن، وهي ما زالت على قيد الحياة.

البيت (٨٠٨) : "أنتيجوني"

ὁρᾶτ᾽ ἔμ᾽, ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν
يا مواطني أرض الآباء (يا رجال وطني)، إنكم ترونني، وأنا أسير في طريقي الأخير [١]

[١] يرى علم النفس أنَّ دليل خوف الرجل من المرأة، يتضح من تقيد حريتها وامتلاكها بشتى الوسائل، ما بين حب، طاعة وتحكم في رغباتها الداخلية، وهو يفعل ذلك بوعي تام أو بعدم وعي. وهو ما

vedete me, O cittadini della terra paterna
يا مواطني أرض الآباء، إنكم ترونني

Nell'ultima via,
وأنا أسير في طريقي الأخير

قدم دانونسيو البيت (٨٠٨) في بيتين، ولكن متطابقان مع البيت اليوناني.

البيت (٨٠٩) :

στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,[1]
وأشاهد ضوء الشمس للمرة الأخيرة

entrare, l'ultimo splendere
del sole rimirare,
وأشاهد السطوع الأخير لضوء الشمس

أيضًا نقل دانونسيو البيت (٨٠٩) في بيتين، وترجم اسم الفاعل στείχουσαν من الفعل στείχω (أسير) إلى الفعل المصدري entrare . كما عبر دانونسيو عن φέγγος (ضوء) بالمصدر splendere (لمعان / سطوع) بدلًا من luce (ضوء).

ولم يستخدم الفعل guardare (يشاهد) للتعبير عن اسم المفعول λεύσσουσαν ، بينما استخدم الفعل rimirare (المشاهدة بدقة).

يتضح في شخصية كريون الذي يحاول كبح جماح أنتيجوني، وأيضًا ليوناردو Leonardo المتحكم في حياة أخته بيانكا ماريا Bianca Maria بقهر غير واعٍ.

انظر: نوال سعداوي، ١٩٨٨، ص١٢.

[1] تبدو شفقة أنتيجوني تجاه موت أخيها بولينيكس Polynikes عندما لا تستطيع الحركة أثناء الطقوس الجنائزية، التي تقودها للموت وهى في خوف من نهايتها. ويطور سوفوكليس حبكة المشهد بينها وبين كريون لتعزيز موقفها العادل والتعاطف معها.

Cfr. C.Rathfon, 1912, pp.71-127, esp. p.82.
https://www.Jstor.org/stable/310448

البيتان (٨١٠-٨١١):

κοὔποτ᾽ αὖθις. ἀλλά μ᾽ ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος

حيث يقودني الموت الذي يقهر الجميع إلى شواطىء "أخيرون"، وأنا ما زلت
على قيد الحياة

E quindi innanzi mai più! Ade, che
[tutto sopisce, viva mi conduco
Al lido di Acheronte,

حيث (يقودني) الموت إلى الأمام
(الموت) الذي يقهر الجميع، وأنا ما زلت على قيد الحياة
إلى شاطئ "أخيرون"

ليس هناك مقابل إيطالي لكلمة παγκοίτας ، إنما كان التعبير ضمنياً من خلال ترجمة الهاديس Ade = Ἅιδας . وقد جمع دانونسيو البيتان في ثلاثة كعادته؛ لتوضيح معنى الأبيات .

توضح كلمات أنتيجوني التنبؤ بهلاكها دون أن تسعد بزفافها، وتحدي قوانين كريون، التي تطغى على العلاقات الأسرية مثل علاقة الإخوة، ويتبين ذلك في حوار أنتيجوني مع أختها أسميني Ἰσμήνη في الأبيات (٥٣٦-٥٦٠).[1]

البيت (٨١٢)

ἀκτάν, οὔθ᾽ ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ᾽ ἐπινύμφειός
πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν

دون أن أسعد بزفافي في وجود الكثيرين،
ودون أن يغني لي أحد حتى الآن

E priva delle nozze.
Non l’inno nuziale mai

[1] M. Joy, 1997, p.64.

ويأخذ فرحة الزواج
دون أن يغني لي أبدًا أحد أغنية زفاف.

عبر الكاتب الإيطالي بالفعل المضارع priva (يلغي/ يأخذ) عن الفعل الماضي المستمر ὑμεναίων (دون أن أسعد) مع الظرف οὔθ᾽.

وعلى الرغم من اختلاف المفردات فلم يختلف المعنى، الذي يعبر عن تعاسة وحزن "أنتيجوني" على مصيرها، الذي أخذ منها فرحة الزفاف بالموت. حيث تظهر أنتيجوني وهي في الطريق لقبرها، وأغنية الكورس تحتفل بانتصار الحب وعصيان هايمون لوالده تنفيذًا لرغبة الحب المسيطرة على قلبه.[١] فكانت غرفة الزواج لهما هو القبر في ظلمات هاديس Hades بعدما قتل هايمون نفسه فوق جثمان أنتيجوني محبوبته في تعانق أخير دامٍ.[٢]

البيت (٨١٥):

ἀλλ᾽ Ἀχέροντι νυμφεύσω
ولكن سوف أُزف إلى "أخيرون" (الموت) [٣]

Mi cantò, che io sposerò Acheronte….
(ولكن) سوف أُزف إلى الموت (أخيرون)

---

[١] لم يُقدم إله الحب في الفترة الكلاسيكية كطفل Cupid بينما كان شابًا ὡραῖος / ἀνδρόπαις .
Cfr. Sophocles, 1890, p.99.

[2] C. Calame, 2013, p.143.

[٣] يتشابه عُرس كاسندرا في مسرحية " أجاممنون" أيسخولوس مع أنتيجوني، حيث هناك مجازًا في الأبيات (١١٧٨، ١١٧٩) عند وصف دورها كعرافة. وهى تأبى زواجها غير الشرعي بوفاء وإخلاص منقطع النظير حتى الموت، وعند زواجها من أجاممنون كزوجة غير شرعية أسيرة له، تقدم نفسها بأنها زوجة مثالية مقارنةً بكليتمنسترا، تلك الزوجة القاتلة.

Cfr. A. Doyle, 2008, pp.57-75, esp. p.65.
https://www.Jstor.org/stable/27592655

لقد التزم دانونسيو بالنص اليوناني من حيث عدد الأبيات ومعاني الكلمات.
ثم يبدأ الكورس في إلقاء الأبيات (٨١٧-٨٢٢) للثناء على شجاعة أنتيجوني التي تلقي بها في عالم الشهرة والمجد.

البيتان (٨١٧-٨١٨)

οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχους᾽
ἐς τόδ᾽ ἀπέρχει κεῦθος νεκύων,

رغم ذلك، تذهبين إلى عالم الموتى
وقد أحاط بكِ المديح والشهرة

Così dunque, illustre e lodata.
Tu andrai verso le sedi occulte dei morti

رغم ذلك، فإنكِ ستذهبين وأنتِ مشهورة وممجدة [١]
نحو مقار عالم الموتى الغامضة

لقد نقل دانونسيو الصفتين (ἔπαινον - κλεινὴ) إلى illustre ، lodata (مشهورة ، ممجدة). وترى الباحثة أن استخدام دانونسيو لهاتين الصفتين أفضل من استخدامهما كاسم؛ لأنهما يصفان أنتيجوني مباشرة حيث لا يوجد فعل بالبيت ليجمع

[١] تتضح ملامح المجد والشرف في موت أنتيجوني التي تظهر بجلاء في موت هايمون Haemon ، الذي قتل نفسه – بعد حواره مع والده عن حكمه الظالم (٦٨٣- ٧٦٥) – عند جسمان محبوبته تقديرًا لموقفها البطولي الذي تصدت فيه للظلم والطغيان. وتتضح فكرة القتل وموت الحبيب عن طريق قوة خارجية من شخصيتي نيسوس Nisus وأوريليوس Aurelius في القصيدة التاسعة من الكتاب السادس في "الأنيادة" لفرجيليوس. حيث تبقى قوة الحب Eros ، وتحتدم بعاطفة أنتيجوني الداخلية من خلال المشهد نفسه، الذي قتل فيه هايمون نفسه بعد موت أنتيجوني، حيث يوضح التوازن بين الرغبة في البقاء وقسوة فقدان الحبيب بالموت على سرير الزوجية. أيضًا ترى إلين Ellen أن سوفوكليس صور موتهما مثل انتصارات أخلاقية من مجد ونبل.
Cfr. C. R. Kendall, 2020, p.11,14.

الاسمين في جملة مفيدة، وإنما يعود لتصرف الكاتب، مما يوضح فكرة التناص والاستلهام وتصرف الكاتب الإيطالي وليس ترجمته الحرفية للأبيات اليونانية.

كما تصرف دانونسيو في البيت (٨١٨)، حيث أضاف عدة ألفاظ، مثل: le sedi (مقار/ مواقع)، والصفة occulte (غامضة). وامتثل للنص اليوناني في تقديم الألفاظ وتأخيرها كما في النص الأصلي، مثل: الفعل المضارع ἀπέρχει ، والمستقبل andrai (ستذهبين). [١]

البيت (٨١٩):

οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις
لم تضعف قوتكِ الأمراض

non consunta dai morbi voraci
لم تضعف قوتكِ من الأمراض القاسية

لقد امتثل دانونسيو للنص اليوناني في نقل هذا البيت (٨١٩). فقد عبر عن حالة الإعراب الدالة على القابل بحرف الجر (da) قبل الصفة والموصوف. وهو مثال للتناص الشكلي الموجود في ترجمة الأبيات.

البيت (٨٢٠):

οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ᾽,
ولم تمزقك ضربات السيوف،

Nè sorteggiata come preda di Guerra,
ولم تكونِ أسيرة حرب.

[١] تمثل هذه الأبيات التناص المضموني وهو تماثل الأبيات من حيث مضمون النص، بينما يتغير السياق طبقًا لترجمة المترجم للنص الأصلي.
انظر: عبد الفتاح داود كاك، ٢٠١٥، ص١٤.

لقد اختلف نقل دانونسيو عن النص من حيث اختيار المقابلات، ولكن يبقى المعنى واحدًا، والمضمون مكتملاً (وحدة الحدث)، من خلال إبراز فكرة شرف "أنتيجوني" التي تحصل على الشهرة بجدارة وشفافية وعفة وشرف، فلم تلجأ إلى الحرب والسيوف لتخليد ذكراها بين المواطنين – وهي فكرة ومعنى البيت اليوناني– ، ولكن تناول النص الإيطالي فكرة حصول "أنتيجوني" على الشهرة؛ لأنها لم تمت أسيرة حرب.[١]

البيتان (٨٢١–٨٢٢):

ἀλλ᾽ αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
θνητῶν Ἅιδην καταβήσει.

لكنكِ تنزلين إلى "هاديس" المميت

بإرادتكِ وأنتِ على قيد الحياة [٢]

Ma libera, ma vivente, sola.
Tra i mortali, scenderai nell’Ade.

---

[١] ترى الباحثة أنَّ دانونسيو يشير في ذلك إلى حال بيانكا ماريا، التي تمثل أسيرة صراع أخيها، وأسيرة صراعها الداخلي بين رغبتها في العيش حياة أفضل مع من تحب وبين رغبتها في البقاء من أجله في هذا المكان القاسي عليها نفسيًا.

وأيضًا سبب استشهاد دانونسيو بأبيات كاسندرا في مسرحية "أجاممنون" أيسخولوس، حيث معاملة أجاممنون الطيبة لمحظيته، وزواجها منه ومصيرهما بالموت معًا.

Cfr. A. Shapiro, P.Burian, 2003, p.200.

[٢] إن حالة أنتيجوني على قدم المساواة "لعروس هاديس" الذي يقودها إلى منزلها الجديد في التراجيديا الإغريقية (٨١٠–٨١٦)، بخلفية القبر كرمز لغرفة العرس (٨٩١–١٢٠٥). فتوضح تلك الأبيات التخبط في حالة أنتيجوني التي لا تنتمي للموت ولا الحياة؛ مما يجعل أنتيجوني تستدعي حالة نيوبي، التي تحولت تدريجيًا إلى صخرة (٨٢٧). حيث توضح اللحظات الانتقالية من الحياة إلى الموت التي عانت منها أنتيجوني مثل نيوبي. عندما اتجهت أنتيجوني إلى قبرها وهي بين الحياة والموت (٨٥٠–٨٥٢).

Cfr. E. Kornarou, 2010, pp.263-278, esp.p.268.

إنكِ حُرة، لكن تعيشين وحيدة.

سوف تنزلين إلى "هاديس" بين الموتى.

لقد استخدم دانونسيو الفعل scenderai (تنزل) في زمن المستقبل كمقابل يعبر عن الفعل اليوناني καταβήσει (النزول بإرادتها). ويُشير معنى البيت اليوناني إلى إرادة "أنتيجوني" في النزول إلى العالم السفلي، بينما يُشير النص الإيطالي إلى حرية "أنتيجوني" في الذهاب إلى "هاديس"؛ لأنها تحيا وحيدة لم ينقذها أحد من حكم "كريون" الظالم. فكانت كلمات النص الأصلى أكثر دقة في توضيح فكرة القهر الواقعة على أنتيجوني ، بينما ارتكزت مصطلحات الترجمة على فكرة الوحدة وتخلى الآخرين عنها في موقفها هذا.

تعطينا أنتيجوني بطلة مسرحية سوفوكليس المسماة بالاسم نفسه في الأبيات (٨٢٣-٨٣٣) وصفًا لموت نيوبي Niobe كنموذج لشخصية في الأسطورة الإغريقية، التي ماتت تدريجيًا وهي ما زالت على قيد الحياة؛ مما يعطي أهمية لتفسير مصير أنتيجوني الذي تشابه، واختلف في مواضع متعددة. [1]

البيت (٨٢٣):

ἤκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι τὰν Φρυγίαν ξέναν Ταντάλου

لقد تنامى إلى سمعي كيف ماتت

نيوبي ابنة تانتالوس، الفريجية

udii come già miserrima perisse
l'ospite Frigia,

لقد سمعت كيف ماتت

الضيفة الفريجية البائسة.

[1] Ibid. 2010, pp.263-278, esp.p.264.

استخدم الكاتب الإيطالي[١] كلمة l'ospite للتعبير عن معنى ξέναν (الغريبة) بدلًا من (la straniera). وترى الباحثة أنَّ سبب اختيار الكاتب للاسم l'ospite أنها ضيفة غريبة. كما نقل دانونسيو هذا البيت في بيتين لعدم الإخلال بالبناء الشكلي للنص الإيطالي.

البيت (٨٢٥)

Σιπύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενὴς

أبشع ميتة وذلك على قمة جبل سيبلوس.

Figlia di Tantalo, in cima al sipilo
Cui com'edera tenace

ابنة "تانتالوس"، على قمة (جبل) "سيبلوس"

التي (كانت) مثل اللبلاب العنيد

فصل دانونسيو البيت (٨٢٥) إلى بيتين كما اعتاد من قبل. وامتثل لنقل الألفاظ اليونانية إلى مثيلتها الإيطالية دون التصرف بمصطلحات تقترب من المعنى، مثل:

Ταντάλου/ Figlia di Tantalo
Σιπύλῳ /al sipilo
πρὸς ἄκρῳ /in cima
τὰν κισσὸς / edera

[١] لقد اهتم دانونسيو بشخصية المرأة، ويظهر هذا في العديد من تراجيدياته، مثل: Francesca da Riminio, La Figlia di Jorio, Fedra, La Città morta وغيرها. ألقى الضوء على معاناة شخصيتى أنَّا Anna و بيانكا ماريا Bianca Maria فى مسرحية " المدينة الميتة" ، كما ارتكزت الأحداث حول توضيح المعاناة النفسية لهما خلال الحدث الدرامي، وتتصاعد الأحداث حتى تنفيذ ما تنبأت به هاتان الشخصيتان بهلاك بيانكا ماريا، وحزن أنَّا الشديد عليها. بينما كان السندرو وليوناردو شخصيات مساعدة لوصول الحبكة الدرامية إلى الذروة، ثم حل العقدة في نهاية الحدث بالمسرحية.
Cfr. F.Battera, 2014, pp.496-527, esp.p.514.
https://www.Jstor.org/stable/26240856.

ἀτενὴς/ tenace

البيتان (٨٢٦-٨٢٧):

πετραία βλάστα δάμασεν, καί νιν ὄμβροι τακομέναν,
ὡς φάτις ἀνδρῶν,

فمثل اللبلاب العنيد

أحاط بها الصخر وقضى عليها، [١]

Inviluppò la germinazione la Pidea, nè le piogge su lei che si strugge,
Com'è fama tra gli uomini,

أحاط بها الصخر الذي قضى عليها مثل نبات اللبلاب،

هكذا تكون شهرتها بين البشر،

---

[١] تتضح ملامح التشابه بين أنتيجوني ونيوبي في انتماء نيوبي مثل أنتيجوني لقصر ملكي، حيث أصبحت ملكة طيبة بعد زواجها من أمفيون Amphion الذي أتى من عائلة أصيبت باللعنة من قبل، تمامًا مثل أوديبوس Odipus والد أنتيجوني حيث ارتكب جرائم مروعة من قتل للأب وسفاح القربى، أيضًا تانتالوس والد نيوبي أحد المذنبين في الأسطورة الإغريقية، مُدان بالجوع والعطش بشكل دائم تحت الأرض (cf.Od.11.582ff) لمعاملته السيئة للامتيازات التي تمتع بها كرفيق للآلهة. أيضًا لم يكن أخوها أقل إثم من إخوة أنتيجوني، الذين ورثوا لعنة والدهم أوديبوس.

Cfr. E. Kornarou, 2010, pp.263-278, esp.p.267.
https://www.Jstor.org/stable/23972409.

تروي الأسطورة أن نيوبي هامت على وجهها بعد مصرع أولادها وأخذت تجوب العالم حتى وصلت إلى جبل سبيلوس موطن والدها تانتالوس، وأشفق عليها زيوس وحولها إلى تمثال حجرى يذرف الدمع حزنًا مع بداية كل صيف.

انظر: عبد المعطي شعراوي، ١٩٨٣، ص ٣٧٨.

وبالمثل تقدم مسرحية "المدينة الميتة" لدانونسيو صراع عالم الآثار ليوناردو Leonardo ضد لعنة منبعثة من اكتشاف العالم الأثري شليمن Schliemann ، الذي اكتشف آثار عائلة أجاممنون الذهبية. بينما كان ينقب ليوناردو عن كنوز آل أتريوس أسفل أنقاض موكيناي.

Cfr. P. Singley, 1999, p.352.
M. Marinoni, 2012, pp.71-84, esp. p.75.

تتشابه المفردات في كثير من الألفاظ مثل (δάμασεν / si strugge يدمر / يقضي عليه)، (πετραία / le piogge الصخر)، fama (الشهرة) التي ترجمها عن الاسم φάτις (φάμα).

الأبيات (٨٢٨-٨٣٠)

χιών τ᾽ οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ᾽ ὑπ᾽ ὀφρύσι παγκλαύτοις δειράδας: [1]

كما يقولون، هطل المطر ونزلت الثلوج

وعندما كانت تلفظ أنفاسها،

من عينيها انهمرت الدموع التي تسربت للحجر.

Nè le nevi cessano giammai,
Ma sempre coi lacrimanti occhi bagna ella quei gioghi me

هطل المطر و تساقطت الثلوج

لكن دائمًا (تنهمر) الدموع من عينيها المبللة للأحجار

تشابهت المفردات كثيرًا مع النص الأصلي، ومن مواضع التشابه χιών / le nevi (الثلج)، التي ذكرها الكاتب في البيت السابق، ὑπ᾽παγκλαύτοις ὀ φρύσι / coi lacrimanti occhi (الدموع من عينيها)، οὐδαμὰ / giammai (قط/ أحيانًا) في البيت السابق.

البيت (٨٣١)

ᾇ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

[1] تصف أنتيجوني تحول نيوبي إلى حجر بشكل تدريجي؛ مما يوضح أن نيوبي قضت لحظات انتقالية من الحياة إلى الموت مثل أنتيجوني المتجهة نحو قبرها وهي على قيد الحياة؛ مما يوضح سخط أنتيجوني من تشبيه نفسها بنيوبي عدوة الآلهة. كما في ذلك التشبيه مواساة نفسية لأنتيجوني التي تعاني نفس نهايتها.

Cfr. E. Kornarou, 2010, pp.263-278, esp.p.271.
https://www.Jstor.org/stable/23972409.

لقد خطط أحد الآلهة لموتي، مثلما حدث معها.

Molto a lei simile, me un nume stende nel sonno….

يخطط الإله لي الكثير في صمت مثلما حدث (معها). [١]

لقد اهتم الكاتب الإيطالي بالمعنى من خلال المفرادات والاستعانة ببعض الكلمات التي ليس لها مقابل في النص الأصلي، مثل: nel sonno, a lei, molto .

يعكس سلوك أنَّا البائس بعد إلقاء بعض من أبيات "أنتيجوني" سوفوكليس الرفض العام للجانب المظلم للحب Eros ؛ إذ أصبحت كفيفة من شدة ألمها، ويستجيب السندرو Alessandro لحب بيانكا، ويساعد أخاها ليوناردو على الصمت، حيث لم يكن له القدرة على مواجهة الحقائق المزعجة بالمسرحية. [٢]

على الرغم من أن النشيد يبدو من الوهلة الأولى متعلقًا فقط بأنتيجوني وهايمون وموتهما طبقًا لرغبة كريون في التخلص من أنتيجوني ومعاقبتها بالموت

---

[١] توضح أنَّا حزنها بعد قراءة بيانكا ماريا الأبيات الخاصة بأسطورة نيوبي الموجودة في مسرحية "أنتيجوني" سوفوكليس، وتطلب منها التوقف، وذلك في المشهد الثالث من الفصل الثالث قائلة:

Ah, la statua di Niobe! Prima
Di morire, Antigone vede una statua
Di pietra da cui sgerga una fonte
Di lacrime eterna….. Basta, Bianca
Maria, Non leggete più oltre! Sem-
bra che la morte sia da per tutte
Cfr. G.D'Annunzio, 1900, p.223.

آه، إنه تمثال نيوبي! قبل الموت،
ترى أنتيجوني تمثال من الحجر
الذي منه يتدفق مصدر ابدي
للدموع .... كفى،يا بيانكا ماريا
لا تقرأى المزيد! يبدو أن
الموت قريب من الجميع

[2] J. Otey, 2010, pp.169-194, esp.p.194.
https://www.Jstor.org/stable/40606246.

التدريجي، فإنَّ سوفوكليس تعامل بحرية في توضيح قوة الحب المقدسة المرتبطة بالميلاد والموت. [١]

أمَّا الجزء الثاني من النصوص اليونانية بمسرحية "المدينة الميتة" فيتمثل في مسرحية "أجاممنون" من ثلاثية "الأورستيا" لأيسخولوس الأبيات (١٠٩٨-١١٠٥) التي تلقيها كاسندرا في بداية حوارها مع الكورس، بعد فترة طويلة من الصمت. فقد استغرق مشهد كاسندرا أكثر من ٢٥٠ بيتًا (١٠٧٢-١٣٣٠)، كما نالت كاسندرا اهتمامًا أكثر من أية شخصية أخرى بالمسرحية على خشبة المسرح؛ مما جعل مشهدها أكثر تأثيرًا بالمسرحية. كما تُعَدُّ كاسندرا [٢] من أهم شخصيات أيسخولوس النسائية المميزة، التي تأثرت بقوة مقدسة. تدخل قصر أجاممنون بشجاعة لتُقتل بعد أن أوضحت الكثير من مواطن الغموض بالمسرحية. [٣]

Aeschylus Agamemnon (1098-1105)
Bianca Maria, leggendo.

البيت (١٠٩٨-١٠٩٩)

Χορός
(ἦμεν) τὸ μὲν κλέος σοῦ μαντικὸν πεπυσμένοι
ἦμεν: προφήτας δ᾽ οὔτινας ματεύομεν.

[1] C. Segal, 1999, p.198.

[٢] إن شخصية كاسندرا تُعَدُّ من الشخصيات المعقدة في ثلاثية "الأورستيا"؛ لأنها تبدو مزيجًا من النماذج اليونانية الأصيلة: العروس العذراء، ضحية عذراء وزوجة. حيث هناك تصورات لكاسندرا بأنها قاتلة أجاممنون. ويذكر الكورس التضحية بافيجينيا، بدافع استخدام كاسندرا للكلمة θûμα التي تعني ضحية.

Cfr. A. Doyle, 2008, pp.57-75, esp. p.59.
https://www.Jstor.org/stable/27592655.

[3] S. L. Schein, pp.11-16, esp.p.12,13.
https://www.Jstor.org/stable/642925.

لقد علمنا شهرتك بالتنبؤ [1]
لكننا لا ننشد مثل هذه النبوءات أبدًا.

Il Coro
La tua fama nel vaticinare
Ben conoscevamo noi, ma non chiediamo
[profeti.

نحن كنا نعرف جيدًا شهرتك في التنبؤ،
لكن لا ننشد أنبياء.

لقد أخَّر دانونسيو الفعل (الماضي المستمر conoscevamo في البيت (١٠٩٩)، وليس (١٠٩٨) كما ورد في النص اليوناني (اسم مفعول ، ماضٍ تام πεπυσμένοι)، والفعل (chiediamo نسأل/ننشد) ترجمة للفعل (ματεύομεν يبحث/ينشد). أيضًا أضاف الكاتب الظرف Ben قبل الفعل (conoscevamo كنا نعرف). وفي البيت (١٠٩٩) ترجم دانونسيو الاسم الجمع (προφήτας نبوءات) إلى (profeti أنبياء)، مع ملاحظة تذيل هذا الاسم في آخر البيت من الأسفل حفاظًا على البناء الدرامي للأبيات.

ترى الباحثة أنَّ من ضمن أهداف دانونسيو عندما استشهد بأبيات من "الأورستيا" على لسان كاسندرا من خلال قراءة بيانكا ماريا، أنه كان يرغب في العودة إلى فكرة التنبؤ التي اشتهرت بها كاسندرا؛ إذ تتنبأ بيانكا ماريا بتماثل قدرها مع

---

[1] عندما قدمت كاسندرا نبوءة سقوط طروادة، عرضت نفسها لانتقاد الآخرين، حيث ظن البعض أنها تحاول التحرر من العبودية بغض الطرف عن أحداث الماضي أو الحاضر.
Cfr. M. Tooley, 1999, p.75.
فتُعَدُّ مسرحية "المدينة الميتة" لدانونسيو إلهامًا من تراجيديات دامية، مثل: "أنتيجوني" سوفوكليس، و"أجاممنون" أيسخيليوس. حيث تقدم شخصية أنَّا Anna (المرأة الحكيمة الكفيفة) دور العرافة تتنبأ مثل كاسندرا بأحداث دامية؛ نظرًا لخلفية الأحداث التي تتنبأ بالدمار والموت.
Cfr. M. Lee, H. Meng, 1997, p.79.

أنتيجوني وأيضًا كاسندرا عندما تلقى حتفها في نهاية المسرحية، وتُحرم من حبها. كما كان لصمت بيانكا ماريا في كثير من المشاهد مثل كاسندرا عظيم الأثر في توضيح المعاناة النفسية التي تمر بها، والذي يُعَدُّ تنبؤًا غير مباشر لقدرها، وهو ما يستنبطه الجمهور من خلال التسلسل الدرامي للأحداث. [١]

في البيت (١١٠٠) تعلن كاسندرا قلقها من كليتمنسترا Κλυταιμήστρα الزوجة الشرعية لأجاممنون وتخطط لقتله، قائلة:

Κασάνδρα
ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται;
آه! وامصيبتاه! ما الذي تخطط له الآن؟

Cassandra [2]
Ahimè, Ahimè, che mai si prepara?
وامصيبتاه، وامصيبتاه، في ماذا تخطط؟

ترجم أسلوب الاستغاثة ἰὼ πόποι بتكرار أداة الاستغاثة Ahimè، وهو الأسلوب الذي اتبعه دانونسيو في مسرحياته لتأكيد المعنى، وهنا يؤكد مشاعر خوف كاسندرا من كليتمنسترا زوجة أجاممنون. كما أضاف الظرف mai الذي يشير إلى النفي.

τί τόδε νέον ἄχος μέγα
أي جريمة جديدة وعظيمة

[١] تُعَدُّ مسرحية "المدينة الميتة" صدى حديث للفكر الكلاسيكي عن الحب وتأثيره السلبي في حياة البشر، من خلال التناص الأدبي واللغوي المباشر لمسرحية "أنتيجوني" و"أجاممنون".
Cfr. E. Ajello, 2006, pp.653-667.esp.p.663.

[٢] لقد أهدى الإله أبوللون Apollo كاسندرا Cassandra القدرة على التنبؤ، ولكن عندما غضب منها لم يسلب هديته منها بينما لم يجعل أحداً يصدق تنبؤاتها. فعندما تنبأت بنهاية حرب طروادة والجنود اليونانيين المختفين داخل أسوار طروادة، وأنها خدعة لإسقاط طروادة، وعندما حاولت تحذير الطرواديين، لم يصدقها أحد.
Cfr. E. M. Braun, 2019, p.21.

Che grande e nuovo dolore
أية معاناة عظيمة وجديدة

وردت مفردات الترجمة كما في النص اليوناني، مع اختلاف ترتيب الصفتين.

(grande e nuovo) وما يقابلهما في النص الأصلي (μέγα ، νέον).

الأبيات (١١٠٢-١١٠٤)

μέγ᾽ ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακὸν
ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλκὰ δ᾽
ἐκὰς ἀποστατεῖ.

لن يتحمل وقوعها أحد من الأصدقاء

ويصعب علاجها في هذا القصر. بينما

يقف (أجاممنون) مجردًا من العون والمساعدة.[١]

Si prepara in queste case, grande, malo,
Intellerabile ai prossimi, irreparabile. E
[il soccorso Troppo è lontano!

يخطط في هذه البيوت، جريمة قوية وسيئة،

واضحة ولا يمكن تحملها للقريبين والكاهن.

إن (أجاممنون) بعيد كثيرًا عن المساعدة.

استخدم دانونسيو الفعل غير الشخصي (يخطط / يُعد Si prepara) لترجمة الفعل اليوناني μήδεται (ينوي / يتحمل / يخطط) الذي يُعَبِّرُ عن التخطيط الفكري

[١] توضح كاسندرا استياءها من قصر أجاممنون؛ لأنه منزل ملعون لا تحبه الآلهة، لحدوث الكثير من جرائم القتل به. وتتنبأ بجريمة قتل أجاممنون على يد كليتمنسترا وعودة أوريستيس ولده لينتقم لوالده (١٠٩٥-١٠٩٧). وفي نهاية حوارها مع الكورس توضح نبوءة قتلها في هذا القصر، ورغم ذلك فإنها تدخل القصر بإرادتها، وتتنبأ بقدرها القاسي (١٠٨٣)، وهي تتحدث بلهجة حزن تُرثي بها الأحداث. انظر: منيرة كروان ، ٢٠١٨ ، ص١٥.

بينما الفعل الإيطالي يُعَبِّرُ عن التخطيط المادي بصورة أكبر. كما عَبَّرَ عن الاسم الجمع δόμοισι بالاسم case الذي يعني (بيوت) بدلًا من palazzi. واستخدم prossimi (القريبين) ترجمة φίλοισιν (الأصدقاء) . بينما أضاف الاسم il soccorso (الكاهن) في نهاية البيت (١١٠٣) بشكل منفصل. وترجم الفعل الماضي المستمر ἀποστατεῖ (كان يقف بمعزل) بفعل الكون المضارع è.

تعلن كاسندرا في مسرحية "أجاممنون" أيسخولوس أن موهبتها في التنبؤ أتت من أبوللون عندما سأل الكورس (Aesch. Ag. 1207-13) . ويتضح في حوار كاسندرا غياب الإله الذي يسمح بكلماتها التي لم يصدقوها بأية صورة لغوية. عندما تتنبأ كاسندرا بلغة غير مزخرفة أي مباشرة، تدعي أن نبوءتها لن تتحقق (١٢٤٦-١٢٤٧). ولكن يبدو الكورس مستاء من تدخل كاسندرا في عالمهم. بينما موت أجاممنون يقوي مواجهة الكورس للتحدي السياسي.[1]

وبعد انتهاء تحليل نقل الأبيات اليونانية التي وردت في مسرحية "المدينة الميتة" للكاتب الإيطالي دانونسيو، نخلص إلى ما يلي:

أولًا– على الرغم من عدم التزام الكاتب الإيطالي بعدد الأبيات وبعض المفردات الكلاسيكية فإنَّه التزم بالمعنى العام للنص، والوحدة تتمثل في الجملة التامة المعنى، التي قد تستغرق بيتين أو أكثر.

ثانيًا– كان النقل نثري لأبيات شعرية، فعلى الرغم من أن الوزن يضيع في الترجمة النثرية، فإنَّ الأمانة في نقل المعاني والصور مع المحافظة على روح النص الأصلي هي الأهم من الترجمة الحرفية التي قد تؤثر في المعنى.

[1] A. Lardinois, L. Mcclure, 2018. p.50.

ثالثًا: تناص أدبي ولغوي مباشر للنص اليوناني الأصلي وليس نقلًا عن ترجمة بلغة أخرى، وقد ورد التأكيد على ذلك من خلال خطابات دانونسيو.

رابعًا: حدث تغير في بعض الألفاظ، مثل: استخدام اللفظ (occhi عيون) بدلًا من (le ciglia جفون) الأكثر مناسبة لترجمة الكلمة اليونانية (βλεφάρων جفون)، وحذف البعض دون التأثير في المعنى العام للأبيات.

خامسًا– تميزت الترجمة بالبساطة في النقل وسهولة التعابير والمرادفات، فهي أقرب إلى النص الأصلي في المحتوى.

سادسًا: يُعد نقل دانونسيو للأبيات اليونانية شكل من أشكال التناص وهو التناص التطبيقي المباشر في المعنى، الذي يوضح التطابق بين الأبيات اليونانية والترجمة الإيطالية لها في المسرحية، من حيث الترتيب والأسلوب والكلمات في كثير من مواضع الترجمة.

المصادر والمراجع

المصادر:

D'Annunzio (G), 1900, *La Città Morta, Milano*, Fratelli Treves.
Heslin(P.J), 1999-2007, All data is © the *Thesaurus Linguae Graecae*, the Packard Humanities Institute, The Perseus Project and others. The information in these databases is subject to restrictions on access and use; consult your licenses. Diogenes (version 3.1.6) is ©
Sophocles, 1890, *Antigone*, Google Play Terms of Service.
Vicinelli (A), 1955, *La Lettera è Riprodotta e annotate nel Carteggio tra Pascoli e D'Annunzio*, Nel Volume Collettaneo Omaggio a Giovanni Pascoli' nel Centenario della nascita, Milano.

المراجع الأجنبية:

Ajello (E), 2006, ""La Città Morta" di Gabriele D'Annunzio La Vista, L'Udito, Il Tatto", Lettere Italiane, Leos Olschki S.R.I, Vol.58, No.4, pp.653-667.
Battera (F), 2014," Il "Femminile" nello Squardo di alcuni scrittori di Guerra (D'Annunzio, Rebora)", Casa Editrice Leos. Olschki S.R.I., pp.496-527.
Braun. (E.M), 2019, *Roman Myths*, Raintree, Copyright.
Calame. (C), 2013, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton University Press.
Doyle. (A), 2008, "Cassandra – Feminine Corrective in Aeschylus's "Agamemnon", Acta Classica, Vol.51, pp.57-75.
Garzanti, 1999, *G.D'Annunzio, Lettere di Treves*, Milano.
Joy. (M), 1997, Paul Ricoeur and Narrative: Context and Contestation, University of Calgary Press.
Kendall (C.R), 2020, Propertius and Antigone: Innovation on the Theme of Eroticized Death, Brigham Young University, ProQuest.
Kesel. (M), 2009, *Eros and Ethics: Reading Jacques Lacan's SeminarVII*, SUNY Press.
Kornarou (E), 2010, " The Mythological "EXEMPLUM" of Niobe in Sophocles "Antigone", Rivista di Cultura Classica e Medioevole, Vol.52, No.2, pp.263-278.
Lardinois (A), 2018, *Making Silence Speak: Women's voices in Greek Literature and Society*, Princeton University Press, Copyright.
Lee (M), Meng (H), 1997, *Cultural Dialogue and Misreading*, Wild Peony.

Marinoni (M), 2012, "Mito Classico e Follia Moderna: un Incontro Teatrale Presso un Sito Archeologico", il Tema Accademia Editoriale, Vol.39, No.83, pp.71-84.
Moreno (M.L), 2012, " Soph. "Ant".782 Y Los Motivos Amatorios de "Praeda Amoris" Y EPΩMANIA", Fabrizio Serra Editore, Vol.102, No.3, pp.45-53.
Nikopoulos (J), 2010, "The Spirit of The Chorus in D'Annunzio's La cittὰ moerta, Vol.44, No.2. pp.155-178.
Otey (T), 2010, "D'Annunzio, Eros and the Modern Artist: Tragedy and Tragic Criticism Reconsidered", MLN,JANUARY, Vol.125, No.1. pp.169-194.
Pupino (A.R), 2002, "D'Annunzio dal Tempo Limeare al tempo Circolare-Incontro con Nietzsche –" , Accademia Editoriale, Vol.31, No.2/3, pp.197-218.
Rathfon (C), 1912, " The Dramatic Art of Sophocles", Harvard Studies in Classical Philology, Vol.23, pp.71-127.
Re (L), 1987, "Gabriele D'Annunzio's Theater of Memory: Il Vittoriale degli Italiani / il Teatro della Memoria di Gabriele D'Annunzio", The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Florida, Vol.3, pp.6-51.
Risso (L), 2004, *Laboratorio di Nuova Ricerca – Investigating Gender, Translation & Culture in Italian Studies*, University of Strathclyde.
Schein (S.L), 1982, "The Cassandra Scene in Aeschylus "Agamemnon", Cambridge University Press on behalf of the Classical Association, Vol.29, No.1, pp.11-16.
Segal. (C), 1999, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, University of Oklahoma.
Shapiro (A), Burian (P), *The "Oresteia" Aeschylus, The Greek Tragedy in New Translations*, Oxford University Press, 2003.
Singley (P), 1999, *D'Annunzio, Freud and "La Città Morta"*, Iowa State University ACSA,.
Sōderbäck. (F), 2012, *Feminist Readings of Antigone*, SUNY Press, Copyright.
Tooley. (M), 1999, *Time and Causation*, Taylor & Francis, Copyright.
Zoboli (P), 2000, "Sulle Versioni dei Tragici Greci in Italia (1900-1960): Traduttori E Traduzioni", Universitá Cattolica del Sacro Cuore, Anno 74, Fasc.3, pp.833-873.

المراجع العربية:

– عبد الفتاح داود كاك ،٢٠١٥، "*التناص – دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقارنته ببعض القضايا النقدية القديمة" – دراسة وصفية تحليلية*"، دار المنظومة العربية.

– عبد المعطي شعراوي، ١٩٨٣،"*أساطير إغريقية – الجزء الأول– أساطير البشر*"، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- نوال سعداوي، ١٩٨٨م، "*عن المرأة*"، دار المستقبل للطباعة والنشر والتوزيع.

المصادر المترجمة:

- سوفوكليس :"*أنتيجوني*" ترجمة وتقديم وتعليق منيرة كروان،٢٠٠٦م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- أيسخولوس :" *أجاممنون*" ترجمة وتقديم وتعليق منيرة كروان، ٢٠١٨ ، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

المواقع الإلكترونية:

https://www.Jstor.org/stable/642925.
https://www.Jstor.org/stable/23038110.
https://www.Jstor.org/stable/23972409.
https://www.Jstor.org/stable/40606246.
https://www.Jstor.org/stable/27592655.
https://www.Jstor.org/stable/26267107.
https://www.Jstor.org/stable/23934854.
https://www.Jstor.org/stable/20861124.
https://www.Jstor.org/stable/1503946.
https://www.Jstor.org/stable/310448.
https://www.Jstor.org/stable/24645096.
https://www.Jstor.org/stable/26240856.
https://www.Jstor.org/stable/43450024.