Poetry Translation
ترجمة الشعر

تعد ترجمة الشعر بوجه عام أصعب أنواع الترجمة وأكثرها إرهاقا للمترجم وقد تكون أيضاً أكثر أنواع الترجمة ربحية. ودار حولها العديد من المناقشات وبخاصة في إطار مناقشة الترجمة الأدبية؛ حيث يفوق الكم المكتوب حول ترجمة الشعر حجم ما كتب حول ترجمة النثر أو الدراما بكثير. ودائماً ما يتركز الجزء الأكبر من النقاش في السؤال النظري حول إمكانية ترجمة الشعر؛ حتى برغم وجود ذلك النوع من الترجمة الذي حظي بقبول عالمي منذ أكثر من ألفي عام، ساد خلالها الشعر المترجم وغالباً ما أصبح جزءا من قواعد التقاليد الأدبية للغة الهدف؛ ومن أوضح الأمثلة على ذلك ترجمة فيتزجيرالد Fitzgerald لرباعيات عمر الخيام (١٨٥٩) وترجمة باوند Pound لكانتوس (Cantos 1925-1970). وهناك رؤى كثيرة ومتنوعة حول هذا الموضوع وغالباً ما تكون طريفة وذاتية بشكل لا يمكن تجنبه. وغالباً ما يتم الاستشهاد بتعريف روبرت فروست Robert Frost للشعر بأنه 'ما يضيع في الترجمة' لإبراز صعوبة تلك المهمة؛ ورغم ذلك فإن المناقشات حول العملية الفعلية للترجمة ومحاولات تعريف أهم المشكلات التي تواجه المترجم وأساليب مواجهة تلك الصعوبات تبقى قليلة نسبياً.

مدى استحالة المهمة أو إمكانيتها

لا يختلف الكثيرون على أن ترجمة الشعر لها خصوصيتها في إطار الترجمة الأدبية؛ وأنها تنطوي على صعوبات أعظم بكثير من صعوبات ترجمة النثر. ستظل اللغة الشعرية دائماً أبعد عن اللغة العادية في أكثر الكتابات النثرية فصاحة؛ وسيظل الاستخدام الشعري للغة ينحرف عن الاستخدام العادي بطرق عدة. فالشعر يمثل الكتابة في أكثر أشكالها إيجازاً وتعقيداً وقوة؛ حيث تكون اللغة بشكل عام أكثر رمزية منها دلالية؛ وحيث يرتبط المحتوى بالشكل بما لا يمكن معه الفصل بينهما. والشعر أيضاً معروف 'بطابعه الموسيقي' (رافيل ١٩٩١م:٩٥) (Raffel) أو إيقاعه الداخلي بغض النظر عما إذا كان هناك أية عروض شكلية أو قافية معينة؛ وهو ما يعد واحداً من أكثر خصائص العمل الشعري مراوغة للمترجم وأكثرها ضرورية في آن واحد. إضافة إلى الصعوبات التي تنطوي عليها عملية نقل المحتوى والشكل؛ الأصوات والروابط؛ فإن من يتصدى لترجمة الشعر يصبح مطالباً بتقديم نصاً له خصائص القصيدة في اللغة الهدف. لذا فبالرغم من ضرورة الاحتفاظ بروح النص الأصلي في الترجمة (إذا كنا نتحدث عن الترجمة وليس التقليد أو التأقلم) فإن هناك معيار آخر لنجاح عملية الترجمة، ألا وهو القيمة الشعرية الذاتية للنص المترجم. باختصار فإن 'ما يريده القارئ الذي لا يقرأ سوى الإنجليزية هو قصيدة جيدة بالإنجليزية' (جالاغر Gallagher 1981: 149) . بالمثل فإنه غالباً ما يبدو أن ترجمة الشعر – على خلاف أي شكل آخر من أشكال الترجمة الأدبية – يجب أن تكون في ذاتها نصاً شعرياً لا تدعمه أية تعليقات أو حواشي سواء جاءت في شكل

هوامش أو تم دمجها في النص. ولكن نابوكوف Nabokov صاحب الاعتقاد الراسخ باستحالة الترجمة الشعرية يختلف مع ذلك: 'أريد ترجمة لها هوامش غزيرة؛ هوامش كناطحات السحاب بطول هذه الصفحة أو تلك حتى لا تترك بينها سوى بصيصا يكفي بالكاد لسطر واحد بين التعليق والسرمدية' (نابوكوف Nabokov 1955: 512) . وقد قادت الصعوبات التي لا يمكن التغلب عليها الكثيرين من أمثال نابوكوف (Nabokov) للاعتقاد أنه لا يمكن نقل الشعر إلا بشكل حرفي.

وهناك رؤيا مشابهة تنسب إلى روبرت براونينج Robert Browning (في سيلفر ١٩٦٦م: ٢٦ Selver) وهي أن ترجمة الشعر 'ينبغي أن تكون حرفية تماما؛ بالألفاظ نفسها وبالترتيب نفسه كما في الأصل. هذا النوع فقط من النقل يعطي فهماً حقيقياً للنص الأصلي'. وقد قاد اعتقاد رومان جاكوبسون Roman Jakobson الراسخ أن الشعر هو مادة غير قابلة للترجمة، إلى أسلوب منهجي مختلف نسبياً وهو أن "النقل الإبداعي" وليس الترجمة هو ما يمكن القيام به حيال فن الشعر (١٩٥٩م: ٢٣٨). واعتقد شيلي Shelley أيضاً في استحالة ترجمة الشعر؛ ولكنه رغم ذلك قد قام بترجمة بعض النصوص الشعرية من اللغات اليونانية واللاتينية والإسبانية والإيطالية؛ وهو يعد ممثلا جيدا للكتّاب الأوائل الذين تطرقوا لهذا الموضوع والذين حاولوا التأكيد على عدم جدوى محاولة ترجمة الشعر بينما قاموا بها هم أنفسهم!! وقد نرى ملخصاً مقتضباً لهذا الموقف تجاه ترجمة الشعر عند المترجم المعاصر ويليام تراسك William Trask عندما قال: " مستحيل، بالطبع، لذلك فأنا أفعله!!" (هونيج Honig 1985: 7) .

إن وجهة النظر القائلة باستحالة ترجمة الشعر تقر أنه من المستحيل أيضاً حصر جميع العوامل المؤثرة بالنص ونقل جميع خصائص النص الأصلي في لغة وصياغة مقبولة في الثقافة المستقبلة وتقاليدها. ولكن من القبول بحذر بصعوبة المهمة وضخامتها، يأتي البحث في الإستراتيجيات التي يمكن من خلالها حفظ النص الأصلي بقدر الإمكان من الضياع في الترجمة.

المناهج: البراجماتية والنظرية

تنقسم المناهج المستخدمة لحل المشاكل التي تجابه ترجمة الشعر إلى نوعين رئيسين وهما البراجماتي والنظري. ويفضل معظم ممارسو الترجمة المنهج البراجماتي، بينما يفضل النماذج النظرية لعملية الترجمة كل من كان تخصصه الأساسي هو اللغويات. وتعد وجهة نظر دبليو إس ميروين (W. S. Merwin) (كما في ويسبورت Weissbort ١٩٨٩م: ١٣٩) من الأمثلة النموذجية على المنهج البراجماتي. حيث يقول: "أظل أشعر أنني لا اعرف كيف أترجم وأنه ليس هناك من لديه تلك المعرفة. إنها عملية مستحيلة ولكنها ضرورية؛ وليس هناك طريقة مثالية للقيام بها حيث يجب على أحدنا اكتشاف تلك الطريقة لكل قصيدة على حدة عندما يقوم يترجمها."

وهناك في الواقع تحفظ ملحوظ من قبل العاملين بالترجمة إزاء محاولات اللغويين لتقديم أساس شكلي لنشاط جرى العرف على اعتباره ذاتي وخاص للغاية. فعلى سبيل المثال يقول بيتر جاي Peter Jay (ويسبورت Weissbort 1989:74): " لم أقابل بعد أية مبدأ نظري يساعدني في جعل سطر من أي ترجمة يبدو أصلياً". ويميل ممارسو الترجمة إلى الكتابة عن مشاكل محددة قابلوها في الترجمة لشاعر معين أو عن الحلول التي وجدوها (وهو ما يأتي غالباً في صورة اعتذار للترجمة)؛ ويكتبون أيضاً عن المراحل المتنوعة التي يمرون بها أثناء عملية الترجمة ذاتها (كما في بلي Bly 1984). ولكن المترجمين نادراً ما يكتبون ملاحظات حول عملية الترجمة أو يسجلون أياً من الاختيارات التي اهتدوا إليها أثناء عملهم. وحتى إذا كان باستطاعة المترجمين تقديم وصف للحلول والأساليب التي استخدموها في التعامل مع مشاكل معينة في الترجمة يظل السؤال عما إذا كان من الممكن الاعتماد على التجربة الشخصية لمترجم محترف يمكنها تقديم أساليب يمكن الاصطلاح عليها ومن ثم يصبح لتلك التجربة قيمتها العملية للمترجمين الآخرين. ودائماً ما يركز المترجمون على ضرورة إعادة الأعمال المترجمة وإعادة تقييمها في محاولة لجعلها تناظر قواعد النص الأصلي الشعرية على جميع المستويات؛ أو على أكبر عدد ممكن من المستويات.

ولكن وبالرغم من أن تأملات المترجم المحترف حول عملية الترجمة قد لا يمكن الاعتماد عليها، فإن لها بصيرة نافذة في هذه العملية لا توجد في معظم النماذج والمناهج النظرية حول ترجمة الشعر. ويقدم نيدا (Nida 1964:146) رسماً بيانياً يمثل كيف يقوم المتلقي بفك شفرة الرسالة الموجودة في اللغة الأصلية ثم يعيد تشفيرها في اللغة الهدف مرة أخرى. ومركز هذا الرسم البياني هو عملية أسماها آلية التحويل؛ وهي أصعب مراحل عملية الترجمة من حيث التحليل. وتركز معظم نماذج ترجمة الشعر إما على فك شفرة اللغة الأصلية وإما ناتج ذلك بعد إعادة تشفيره باللغة الهدف. ومن المناهج التي يتم تبنيها غالباً هو مقارنة ترجمة أو أكثر لقصيدة واحدة بترجمة نموذجية في اللغة الهدف مع ما سيتبعه ذلك من أحكام ذاتية لا يمكن تجنبها. وهناك منهج أكثر فائدة بشكل ما وهو مقارنة عدة ترجمات للقصيدة نفسها ولكن ليس للخروج بأحكام قيمة ولكن لاختبار الإستراتيجيات المختلفة التي يوظفها المترجم. وقد درس ليفيفير (Lefevere 1975) ترجمات مختلفة لقصيدة كتبها كاتولوس Catullus وميز بين سبع إستراتيجيات مختلفة رغم أنه من النادر أن ترى أي من تلك الأساليب التي ناقشها مستخدمة بشكل حصري. أما دي بوجراند De Beaugrande فقد استنبط نموذجاً لا يعتمد على المقارنة بين النصوص ولكن على لغويات النص وأساليب المكافئ النصي؛ مركزا بصورة أساسية على تحليل وفهم اللغة الأصلية ونظريات الأدب الموجهة للقارئ، ولكن هنا أيضاً تضيع عملية الترجمة الفعلية بشكل ما في متاهة الأشكال البيانية المعقدة في هذا النموذج (١٩٧٨م: ٢-٣). وهناك نموذج أكثر تجريبية للعمليات التي تشملها ترجمة الشعر قدمه جونز (Jones 1989) ؛ ويتحدث فيه عن ثلاث مراحل رئيسة هي: مرحلة الفهم وتتطلب

التحليل الدقيق للنص بلغته الأصلية؛ ومرحلة التفسير حيث يقوم المترجم بترجمة النص جزءا مع الإشارة للنص الأصلي والمترجم بشكل مستمر؛ والمرحلة الثالثة هي مرحلة الإبداع حيث يخرج النص في شكله النهائي كقطعة فنية حسب معايير الثقافة المستقبلة. ومن المثير للاهتمام أن يُلاحظ كيف يتوافق هذا النموذج لعملية الترجمة مع الأفكار التي قدمها فعلاً المترجمون المحترفون حول عملهم.

ولطالما كانت العلاقة بين النظرية والتطبيق في ترجمة الشعر محفوفة بالمشاكل. فالقليل من النظريات يمكنه أن يفسر الصعوبات التي تواجه التطبيق الفعلي أو ما يحتاجه المترجم من قريحة حاذقة؛ ورغم أنه ليس واقعيا أن نتوقع من النموذج النظري لترجمة الشعر أن يقدم حلا لجميع المشاكل التي يجابهها المترجم فإنه ينبغي لمثل هذا النموذج أن يصف مجموعة من الأساليب المتاحة التي يمكن من خلالها مواجهة تلك المشاكل والإجراءات التي ينبغي أن تتبع للتعامل مع العوامل المتنوعة المتداخلة في العملية. وقد يجادل معظم الباحثين مع دي بيوجراند de Beaugrande (٤: ١٩٧٨م) أنه "من المؤكد أن تفاوت جودة الكثير من الشعر المترجم يُظهر الحاجة الملحة إلى إجراءات أكثر تحديداً وانتظاماً."

طبيعة المهمة

تتطلب ترجمة أية قصيدة الانتباه لكل مستوى من المستويات المتعددة التي تؤثر فيها تلك القصيدة. فكل قصيدة تحمل على المستوى الدلالي رسالة أو حكما عن العالم الحقيقي أو تحمل رد فعل الكاتب إزاء واقع هذا العالم؛ وهذا ما يعد في كثير من الأحيان اللب الذي ينبغي على الترجمة أن تقدمه. ولكن رسالة القصيدة غالباً ما تكون ضمنية ورمزية وليست تصريحية ودلالية، مما يؤدي إلى قراءات مختلفة وتفسيرات متعددة. وكثيراً ما تكررت الإشارة إلى أن الترجمة في المقام الأول هي عملية قراءة (كما في سبيل المثال عند فراولي ١٩٨٤بـ:٤٩ Frawley؛ وباسنيت ١٠١:١٩٨٠ Bassnett)؛ وكما أنه ليس هناك أسلوب وحيد لقراءة قصيدة فلن يكون هناك تفسير وحيد أو ترجمة وحيدة لها. وفي الواقع فإن المترجم يترجم تفسيره الخاص؛ وهو ما ينبغي أن يكون تفسيرا مطلعا. وبالمقابل فإن بعض الباحثين يرى أن المترجم يعيد إبداع النص الشعري على أساس المعنى الذي عناه الكاتب الأصلي؛ أي أن المترجم يعتقد أن الكاتب كان سيعبر عن نفسه أو أفكاره بتلك الطريقة إذا كان يكتب باللغة الهدف (ليفيفير Lefevere 1975:103 ؛ جالاغر Gallagher1981:148). ولكن المعنى الذي يقصده الكاتب نادراً ما يكون صريحا ولا يمكن استنباطه بدرجة عالية من اليقين؛ وليس هناك سبب لافتراض أن المترجم له امتياز في فهمه. وقد يفترض المرء أن المشاكل الدلالية للتفسير يمكن التعامل معها بكل بساطة بالرجوع للشاعر إذا كان لا يزال حيا؛ ولكن القارئ – كما يقول سقراط Socrates في الاعتذار The Apology – غالباً ما يكون أكثر دراية من الكاتب نفسه؛ وعلى ذلك فالمعنى لا يكون مع الكاتب ولكنه يكمن في النص نفسه وفي تفسير القارئ له.

ويعد إجراء تحليل أسلوبي شامل للنص شرطاً أساسياً في ترجمة الشعر. فالأسلوب هو أحد الخصائص التي تميز الترجمة الأدبية عامة وترجمة الشعر بشكل خاص؛ وحيث إن القارئ يتوقع أن يجد في تلك الترجمة الخصائص المحددة التي تميز النص الأصلي وتشير إلى الشاعر الذي كتبه، فترجمة الشعر تتطلب بشكل ضروري الانتباه الشديد لمسألة الأسلوب. ويعد بعض الباحثين الترجمة الشعرية ناجحة إذا تم فيها نقل الأسلوب والمحتوى معا (بواس بيير Boase Beier1995:184 ؛ دي بيوجراند de Beaugrande 1978:98) ويمكن أن يساعد التحليل الأسلوبي المترجم في وضع أولويات اختياراته أثناء عملية الترجمة على المستويات الأدنى. ومثل هذا التحليل يتم عادة بشكل غير واع أو بشكل بديهي لدى المترجمين المحترفين ذوي الخبرة وأيضاً لدى القارئ مرهف الحس. ويقترح ليفيفير Lefevere (٩٩: ١٩٧٥م) أن سبب عدم رضاه عن معظم الترجمات والنسخ هو أنها تميل للتركيز الكامل على جانب واحد من جوانب النص الأصلي بدلاً من التركيز على النص كاملا؛ وذلك على ما يبدو بسبب عدم قيام المترجم بالتحليل الأسلوبي الكافي والذي ينبغي أن ترتكز عليه المعايير المنهجية.

وهناك مسألة أخرى ترتبط بمسألة الأسلوب ولها وجود قوي في النقاشات الدائرة حول ترجمة الشعر ألا وهي ما إذا كان ينبغي ترجمة الشعر في شكل منظوم أم في شكل نثر. وكما هو متوقع فإن الذين يعتقدون في استحالة ترجمة الشعر يميلون إلى التأكيد على أنه إذا كان للشعر أن يترجم فينبغي أن يكون النثر هو الوسيط المستخدم لذلك الغرض، ويعتبر ستانلي بيرنشو Stanley Burnshaw من أكبر دعاة ترجمة الشعر في شكل نثري. في كتابه "القصيدة ذاتها" (١٩٦٠) يعطي القصيدة في لغتها الأصلية ويناقشها ثم يعطي الترجمة الحرفية لها في شكل نثري، ثم يساند وجهة النظر القائلة بأن الطريقة الوحيدة للتعايش مع شعر اللغات الأجنبية هي سماع القصيدة الأصلية مع قراءة الترجمة الحرفية للنص. ويقول في مقدمته، بما أن الشعر لا يمكن ترجمته بلغة شعرية فإن الحل المرضي الوحيد هو تقديم تعليق لفظي ونصي وترجمة حرفية غير أدبية للقارئ إلى جوار النص الأصلي؛ وبذلك يتمكن القارئ من التعايش مع النص الأصلي بنفسه.

وحتى بداية القرن العشرين كان من النادر أن يدافع أحد عن ترجمة الشعر في لغة نثرية؛ وكانت وجهة النظر السائدة هي "محاولة ... ترجمة قصيدة شعرية في لغة نثرية هي أكثر الأشياء سخافة؛ فتلك الخصائص الجوهرية في النص الأصلي والتي تميزه وتشكل مواطن الجمال فيه ستصبح وصمات لا يمكن الصفح عنها إذا ما تم تحويلها إلى اللغة النثرية" (تيتلر Tytler1790: 131-132) . ويظل الكثيرون في القرن العشرين يعتقدون صحة مثل وجهة النظر تلك حول ضرورة الحفاظ على القافية الشكلية والإيقاع الخاص بالقصيدة عند ترجمتها. فمثلا يؤكد جوزيف برودسكي Joseph Brodsky أن "العروض الشعرية في النظم لها من الضخامة الروحية بحيث لا يمكن لأي شيء

أن يعوضها... فلا يمكن استبدالها بأي شيء وبخاصة الشعر الحر" (مقتبسة في بونيفوي Bonnefoy 1979:374) . انظر أيضاً رافيل (Raffel 1988 بـ:٢٣) وموفيت (Moffet).

وليست فقط الكلمات المفردة للقصيدة هي التي تعمل كمؤشرات على أهم الرموز التي تتغير من ثقافة إلى ثقافة ومن عصر إلى عصر؛ بكلام آخر، فإن ما يرمز إليه الشكل الشعري يتغير بمرور الزمن وبتغير القيم الثقافية؛ وقد يصبح غير صالح لعصر آخر أو ثقافة أخرى. وكمثال على ذلك فإن شكل السونيتة لا يمثل للقارئ المعاصر في أمريكا الشمالية ما كان يمثله لمعاصري بترارك Petrarch في إيطاليا القرن الرابع عشر. ولذلك فقد يؤدي استخدام الشكل الشعري نفسه للترجمة في عصر مختلف وفي ثقافة مختلفة إلى اختلاف في المعنى تماماً ويبعد الترجمة تماماً عن الأمانة في النقل. ومن أحد الحلول لذلك هو البحث عن المكافئ الثقافي (مثل الوزن العمبقي خماسي التفاعيل الإنجليزي كمكافئ للوزن الإلكسندري (الإثنا عشرية) الفرنسي أو مكافئ مؤقت (مثل النظم الحر الحديث كمكافئ لأشكال الشعر الكلاسيكي القديم). فشكل القصيدة يجب أن يظهر في الترجمة شأنه شأن جميع جوانب القصيدة الأخرى وينبغي على مترجم الشعر أن يكون مدركاً على الأقل للاختيارات المتاحة له والأساليب التي يمكنهم التصرف من خلالها؛ ولن نقول كما قال بونيفوي Bonnefoy إنه يلزم ترجمة الشعر في شكل الشعر الحر. ويحدد هولمز (Holmes 1988: 25) أربعة أساليب تقليدية في هذا الشأن يتم استخدامها في ترجمة الشكل الشعري:

- أسلوب التقليد؛ حيث يتم الحفاظ على الشكل الأصلي للقصيدة في اللغة الهدف.
- أسلوب التناظر؛ حيث تتم ترجمة القصيدة في شكل شعري للغة الهدف مناظر للشكل الشعري المستخدم في اللغة الأصلية.
- الأسلوب العضوي؛ حيث يسمح للمادة الدلالية أن تأخذ الشكل الشعري الخاص بها أثناء الترجمة.
- الأسلوب المنحرف أو الدخيل؛ حيث لا يوحي الشكل الشعري المستخدم في الشكل أو المحتوى الشكل الأصلي للقصيدة.

إن اختيار الأسلوب بالطبع هو في حد ذاته انعكاس لمعايير اللغة المستهدفة والأفضليات الثقافية لمجتمع معين في زمن معين.

والدور الذي يلعبه الشعر ليس فقط في دلالة محتواه وشكله الجمالي فحسب وإنما غالباً ما يكون في المشاعر التي يستهدف إثارتها والأثر العاطفي الذي يحدثه. وربما كان هذا البعد العملي من القصيدة هو الأصعب في الترجمة؛ فإذا كان هناك خلاف حول تحديد ماهية المكافئ الدلالي والشكلي في ترجمة الشعر فإنه من الأصعب تحديد المكافئ العملي (الديناميكي). رغم ذلك فالاعتقاد العام هو أنه ينبغي على المترجم أن يحاول تحقيق التأثير المكافئ

وأن "أفضل الترجمات هي ما يترك أثراً في المتلقي نفسه أقرب ما يكون للأثر الذي يتركه النص الأصلي في معاصريه" (ريو Rieu كما اقتبسه ليفيفير Lefevere 1975:103).

ولكن تكمن المشكلة الأساسية في عدم وجود الأساس النظري الذي يحكم معايير المكافئ في ترجمة الشعر؛ ويرجع ذلك جزئياً لعدم وجود اتفاق شامل حول العناصر في النص الشعري التي تمثل الوحدة الأساسية للترجمة. ورغم أن المكافئ يظل من العناصر المهمة للمناقشات الدائرة حول الترجمة فإن هناك خلافاً كبيراً حول أي أنماط المكافئ هو الأكثر أهمية؛ مع الأخذ في الاعتبار أنه من الصعب تحقيق المكافئ على كل مستوى من مستويات النص. فمثلا إذا أردنا الحفاظ على المكافئ للجرس الصوتي فعادة ما تلزم التضحية بالمكافئ الدلالي أو التركيبي. ويفضل دي بوجراند (de Beaugrande 1978:101) و(ليفيفير Lefevere 1975:96) تحقيق المكافئ على مستوى التواصل. ورغم ذلك فإنه لا توجد قصيدة يمكنها أن تكون نسخة طبق الأصل من القصيدة الأصلية، وما ينبغي أن يجاهد المترجم من أجله؛ كما يقول هولمز (Holmes 1988:54) ؛ هو أن يصل إلى نظائر أو أشباه؛ وهو ما يعني الألفاظ والعناصر الأخرى التي تحقق الوظائف اللغوية نفسها في اللغة المترجم لها وثقافة القارئ. رغم ذلك فستظل تلك الألفاظ عاجزة عن تحقيق الأثر نفسه الذي تحققه ألفاظ وتراكيب القصيدة الأصلية لدى قرائها في لغتها وثقافتها.

وتظل المعضلة التي تواجه مترجم الشعر باستمرار هي كيف يمكنه التزام الدقة قدر الإمكان للخصائص التي يحملها النص الأصلي وفي الوقت نفسه يبدع نصا شعريا باللغة الهدف يكون له الأثر العملي نفسه على القارئ. إنه من المستحيل عمليا التوصل المتزامن للمكافئ على جميع المستويات التي يظهر فيها تأثير القصيدة؛ لذلك فالمترجم دائماً ما يجد نفسه في مواجهة عدة اختيارات وتضحيات. فترجمة الشعر يطلق عليها فن الحلول الوسط (جونز Jones1989:197) وسيكون نجاحها دائماً مسألة نسبية. والترجمة دائماً ما تجلب الخسارة للنص الأصلي؛ بصرف النظر عما قد تجلبه من مكاسب؛ من حيث اعتبارها قصيدة أفضل. وإذا كان من المستحيل تحقيق المكافئ على جميع مستويات القصيدة؛ فيستبع ذلك أنه ليس هناك ترجمة واحدة تامة من جميع النواحي؛ وهو ما يمكن قوله عن جميع الأعمال المترجمة ولكنه أكثر وضوحاً في ترجمة الشعر. ومما يستتبعه ذلك أيضاً أن محاولات ترجمة القصيدة الواحدة في مجموعها تحقق ما لا تحققه إحداها بذاتها؛ وهو إبراز جميع جوانب القصيدة؛ وبذلك يكون من الأفضل الحصول على ترجمات متعددة لنفس القصيدة (جونتشارينكو Gontcharenko 1985:146؛ ويلت تراهان Welt Trahan 1988: 4-5؛ هولمز Holmes 1988:51).

المترجمون الشعراء والشعراء المترجمون

هناك دائماً صلة وثيقة بين كتابة الشعر وبين ترجمته؛ وغالباً ما كان كبار الشعراء أنفسهم من المترجمين والمهتمين بالموضوعات النظرية ذات الصلة بعملية الترجمة. وقد ادعى كثير من الكتاب (مثل رافيل

Raffel 1991:88) أن على من يتصدى لترجمة الشعر أن يكون شاعراً؛ رغم أنه يمكن أيضاً القول إن المترجم – حتى لو لم يكن شاعراً – يصبح شاعراً من خلال عملية الترجمة نفسها. فإذا كانت الموهبة الفنية شرطاً لإنتاج القصيدة في لغتها الأصلية فإن ترجمتها تتطلب الدرجة نفسها من الموهبة؛ لذلك غالباً ما يقترن في المجال الأدبي اسم الشاعر باسم من قام بترجمة أعماله. وبالرغم من وجود من يقولون إن من يقوم بترجمة الشعر هو شاعر من الدرجة الثانية أو إنه ممن فشلوا في كتابة الشعر بأنفسهم فيحاولون إفساد ما أنجزه الآخرون؛ فإن هناك اعترافا على نطاق واسع أن من يتصدى لترجمة الشعر تكون لديه موهبة عالية وذلك أنه "يقوم بجزء من (وليس كل) دور الناقد؛ وجزء من (وليس كل) دور الشاعر؛ إلى جانب بعض الأدوار الأخرى التي لا تتطلبها كتابة الشعر أو النقد" (هولمز Holmes 1988:11) . ربما كانت تلك الأدوار الأخرى التي ينبغي أن تتوافر في المترجم الشاعر هي التي تفسر لماذا قد يصبح العديد من مترجمي الشعر شعراء عظام ولكن ليس بالضرورة مترجمين عظام. فالكثير من المترجمين الشعراء يميلون لفرض أسلوبهم الخاص بشكل كامل على العمل المترجم حتى يصل لحد التشابه مع نتاجهم الخاص أكثر من كونها انعكاساً لبعض الخصائص التي تميز كاتباً آخر. فمثلا نرى أن ترجمات عزرا باوند Ezra Pound هي باوند ذاته ولذلك يذيع صيتها (انظر التراث الأمريكي)؛ ويعترف لويل Lowell أنه يقدم نسخاً مقلدة وليس ترجمة للنصوص الأصلية. ومن المثير للاهتمام أن بعض المترجمين الشعراء مثل لوايل Lowell يستخدمون الترجمة كورشة عمل من نوع ما يمكنهم من خلالها ممارسة مهاراتهم عندما يتوقف عملهم لفترة من الوقت. وبالمثل فإنه من الممكن لشاعر يجهل النص الأصلي أن يقدم نصاً شعرياً مرضياً من الناحية الجمالية ويصل ببداهته لدرجة عالية من الدقة كما فعل باوند Pound في ترجمته عن اللغة الصينية. ويتحقق ذلك عادة من خلال استخدام شخص على دراية باللغة الأصلية كوسيط أو مرشد يقوم بتحضير مسودة أو صيغة أولية للترجمة؛ وهو ما يطلق عليه أحياناً اسم المترجم التحضيري.

ولطالما كثر النقاش حول تحديد الخط الفاصل بين ترجمة النص وتكييفه ومحاكاته؛ ويبدو أن الفرق بينهم يكمن في مدى قدرة المترجم على تفسير النص. فحسب ليفيفير (Lefevere 1975:76) فإنه "يكفي المترجم أن يقوم بتوصيل مغزى الكاتب الأصلي من فكرة ما لجمهور مختلف؛ فمن يقوم برواية النص يقوم بالحفاظ على مادة النص الأصلي ولكنه يغير الشكل. أما الكاتب الذي يقوم بالمحاكاة فهو يقدم؛ لجميع الأغراض والمقاصد؛ قصيدة من إنشائه هو ليس لها من النص الأصلي إلا العنوان ونقطة الانطلاق". وصحيح أن كثيراً من الأدبيات المكتوبة حول ترجمة الشعر تنصب حول أحكاماً قيّمة تستند على أسلوب النقد في مقارنة الترجمة مع النص الأصلي بغرض التوصل لنتيجة أن المحاكاة والتكييف هي أساليب غير صالحة. ولكن التقييم يجب أن يستند أيضاً على أهداف المترجم. فينبغي الحكم على الترجمة من حيث تحقيقها تلك الأهداف وليس من حيث أي شيء آخر لم يرد لها أن

تعنيه. فلا يمكن ادعاء أن هدف المترجم دائماً هو نقل النص الأصلي بشكل كامل قدر الإمكان. فكل الأهداف صالحة بشرط أن تكون موضحة ومبررة. وما لا يمكن قبوله هو عدم اتساق الترجمة مع تلك الأهداف أو الخطأ في فك شفرة وإعادة تشفير النص أو فقدان المعنى؛ نتيجة لعدم كفاءة المترجم (انظر ليفيفير Lefevere 1975: 101-3 للحصول على قائمة من خمس نقاط لتقييم كفاءة المترجم الأدبي).

وغالباً ما يؤكد المترجمون على ضرورة الشعور بالانجذاب للشاعر الذي يقومون بترجمته وأن يحب المترجم أعمال الشاعر بدرجة من الإلهام؛ وهي عوامل مهمة غالباً ما تتجاهلها النماذج والنظريات التي تكتب حول ترجمة الشعر. وكما يقول اوكتافيو باز Octavo Paz كلاهما غير كاف ولكن كلاهما ضروري (هونيج Honig1985:160) . وربما كانت هذه الرابطة العاطفية العميقة في ترجمة الشعر هي التي تحفز المترجمين إلى حد إدمان هذا الفن الذي أطلق عليه أحدهم اسم فن المستحيل.

انظر أيضاً

POETICS OF TRANSLATION; SCRIPT IN TRANSLATION; STRATEGIES OF TRANSLATION.

للمزيد من القراءة

Bassnett 1980/1991; de Beaugrande 1978; Bonnefoy 1979; Brower 1959/1966; Frawley 1984a; Holmes 1988; Honig 1985; Jones 1989; Lefevere 1975; Raffel 1988a; Weissbort 1989.

DAVID CONNOLLY ديفيد كونولي

obeikandl.com

Polysystem Theory
نظرية النظم المتعددة

بدأ مفهوم تعدد النظم، والذي نشأ على أيدي مجموعة من المنظرين الأدبيين الروس، يجذب انتباه مجموعات معينة من باحثي الترجمة منذ أواسط السبعينيات من القرن الماضي؛ وبينما قدم هذا المفهوم نموذجاً عاماً لفهم وتحليل ووصف وظيفة وتطور الأنظمة الأدبية، فإنه قد أثرى المناقشة والبحث في عملية الترجمة بشكل مفيد بتطبيقاته التي تختص بدراسة الأدب المترجم – وهو المجال الذي طالما همشته نظرية الأدب.

نشأة نموذج النظم المتعددة وعمل آيتمار إيفن زوهار Itamar Even-Zohar

وضع آيتمار إيفن زوهار Itamar Even-Zohar – وهو عالم من تل أبيب – في أوائل السبعينيات من القرن الماضي النموذج متعدد النظم على أساس عمله حول الأدب العبري. ولكن جذور هذا النموذج بدأت في كتابات يوري تينيانوف Jurij Tvnjanov ورومان جاكبسون Roman Jakobson وبوريس ايخينبام Boris Ejkhenbaum وبومورسكا (Pomorska 1971) وجميعهم من المنتمين للمدرسة الشكلية الروسية؛ وتمثل مقدمة جيدة باللغة الإنجليزية لأفكار تلك المدرسة.

ورغم أن كثير من الجوانب الفكرية لتلك المدرسة قد تبناها إيفن زوهار فمن المرجح أن أكثر إسهامات الشكليين أهمية هي فكرة النظام. هذا المصطلح؛ الذي قام بتعريفه تينيانوف Tynjanov؛ استخدم للإشارة لهيكل متعدد الجوانب من العناصر التي تتصل وتتفاعل مع بعضها ببعض. وكمفهوم، كان على درجة من المرونة كافية لأن ينطبق على الظاهرة على مستويات متعددة مما مكّن تينيانوف Tynjanov أن ينظر ليس للأعمال الفردية فحسب ولكن أيضاً للأنواع والتقاليد الأدبية بشكل عام – وكذلك النظام الاجتماعي ككل – على أنها أنظمة في حد ذاتها. إضافة إلى ذلك فإن استخدام مفهوم النظم قد أدى إلى النظر لعملية التطور الأدبي كلها على أنها عملية "تحول للنظام" (١٩٧١:٦٧م) وذلك كما يظهر في الإطار الأوسع لعمله حول هذا الموضوع (تينيانوف ١٩٧١). وقد استخدم إيفن زوهار Even-Zohar عمل تينيانوف Tynjanov وغيره من الشكليين الروسيين كنقطة البداية لتبني المنهج النظامي في بداية السبعينيات حيث بدأ بشكل أو بآخر حيث إنتهوا. وكان هدفه المباشر في ذلك الوقت هو التوصل لحل بعض المشاكل المحددة المرتبطة بنظرية الترجمة والتركيب التاريخي للأدب العبري؛ وقد تمخض تطبيق الأفكار الشكلية في تلك المجالات عن تشكيل ما أسماه بالنظرية متعددة النظم.

ويستخدم إيفن زوهار Even-Zohar مصطلحي النظام والنظم المتعددة في كتاباته للإشارة لنفس المعنى. ولكن المصطلح الأخير هو الذي تم طرحة للتأكيد على الطبيعة الديناميكية لمفهوم النظام؛ ولكي يبتعد به عن الطبيعة الراكدة التي اكتسبها عند سوسير Saussure؛ ويمكن أن نجد قصة وأسباب نشأة مصطلح النظم المتعددة

عند إيفن زوهار (Even-Zohar 1990: 9-13) . وتجدر أيضاً الإشارة إلى أن استخدام إيفن زوهار Even-Zohar للمصطلحين بعيد كل البعد عما يتضمنه استخدام مايكل هاليداي Michael Halliday لمصطلح القواعد الوظيفية أو النظامية؛ وهو ما يمثل الأساس لنموذج كاتفورد Catford للترجمة (١٩٦٥م).

وحسب نموذج إيفن زوهار Even-Zohar يُفهم أن النظم المتعددة هي نظام أو مجموعة من النظم تتعدد خواصها ووظائفها؛ وتتفاعل مع بعضها لإنتاج عملية من التطور الديناميكي المستمر في داخل إطار أوسع وهو النظم المتعددة ذاتها. ويستتبع الجزء الأول من هذا التعريف أن النظم المتعددة يمكن أن يستخدم لشرح الظاهرة على مستوياتها المتعددة، فيمكن النظر للنظم المتعددة بأدبيات بلد معين على أنها عنصراً واحداً من عناصر النظام الاجتماعي الثقافي الأكبر وهو ما يمثل بدوره جزءاً من نظم متعددة أخرى بجوار النظام الأدبي مثل الفني أو الديني أو السياسي. أضف إلى ذلك أن الأدب – في ظل الوضع الذي يحتله في السياق الاجتماعي الثقافي الأكبر – يصبح ليس مجرد مجموعة من النصوص ولكن ينظر له بشكل أوسع على أنه مجموعة من العوامل التي تحكم إنتاج وترقية وأسلوب تلقي تلك النصوص.

ومن الأفكار الجوهرية في نظرية النظم المتعددة أن الشرائح والنسق الفرعية المختلفة التي يتكون منها نظام متعدد معين هي في حالة تنافس دائم مع بعضها ببعض للوصول إلى مركز السيطرة. لذلك ففي حالة النظام الأدبي المتعدد يكون هناك حالة دائمة من التوتر بين المركز والمحيط حيث تحاول الأنواع الأدبية المختلفة السيطرة على المركز. ويُفهم مصطلح النوع بمعناه الأوسع على أنه لا يقتصر على أشكال فخمة ومقدسة؛ أي "تلك المعايير والأعمال الأدبية التي تقبلها الدوائر السائدة في ثقافة ما والتي يحافظ المجتمع على إنتاجها الرائع فتصبح جزءاً من تراثه التاريخي" (إيفن زوهار Even-Zohar 1990:5) ؛ بل يشمل المصطلح أيضاً أشكالا لا يضفي عليها المجتمع أية قدسية أو فخامة "فتعتبرها تلك الدوائر غير شرعية" (ibid). لذا فالنظام الأدبي المتعدد لا يتكون من الروائع والأشكال الأدبية المبجلة (مثل الأشكال الأدبية العريقة) فحسب ولكن يتكون أيضاً من بعض الأنواع الأخرى مثل أدب الأطفال والقصص الشعبي والأعمال المترجمة؛ وهي الأنواع التي لم تتركز عليها الدراسات الأدبية بشكل تقليدي. وقد كان لهذا المنهج غير النخبوي الجديد، الذي لا يتقيد بقواعد معينة والذي أصبح الاعتماد عليه ممكناً بعد رفض الأحكام التقيمية؛ بالغ الأثر في دراسة الترجمة.

ورغم أن تلك الأشكال التي يطلق عليها اسم المتدنية تميل للبقاء في المحيط الخارجي للنظام الأدبي، فإن الحافز الذي تعطيه للأشكال العريقة الأخرى التي تسيطر على المركز، هو أحد العناصر الرئيسية التي تحدد الأسلوب الذي يتطور به النظام المتعدد. وهكذا فالتطور عند إيفن زوهار Even-Zohar لا تدفعه أية أهداف محددة ولكنه يأتي كنتيجة " للتنافس الذي لا مناص منه الناشئ عن حالة التباين" (١٩٩٠:٩١). وهناك وجه آخر لتلك

المنافسة يمكن رؤيته في مزيد من التوتر بين القواعد الأدبية الأساسية (الإبداعية) والثانوية (المتحفظة)؛ فحال وصول أحد الأشكال الأدبية للمركز وحصوله على المكانة المقدسة، فإنه يميل بمرور الوقت إلى التحفظ وعدم المرونة في محاولة لدرء تحديات الأشكال الأدبية الأحدث والأفكار الأدبية الناشئة. ولكن المحتم أن هذا الشكل الأدبي يخضع في آخر الأمر لنموذج أحدث ينتزع منه مكانته المميزة في مركز النظام المتعدد.

الترجمة ونظرية النظم المتعددة

بينما تهدف نظرية النظم المتعددة إلى التوصل لحلول لبعض المشاكل المعينة التي تجابه الترجمة؛ يتضح مما سبق أنها كنظرية تركز على ظاهرة نظامية ذات طبيعة أعم. ولكن إيفن زوهار Even-Zohar خصص الكثير من كتاباته لمناقشة الدور الذي تلعبه النصوص الأدبية المترجمة في نظام أدبي متعدد معين بالإضافة إلى المعاني النظرية الأوسع التي تحملها نظرية النظم المتعددة لدراسة الترجمة بشكل عام.

وفيما يختص بالمسألة الأولى يدعو إيفن زوهار Even-Zohar إلى الاعتراف بوجود علاقات نظامية محدودة بين النصوص الأدبية المترجمة الموجودة في نظام أدبي متعدد معين والتي تبدو معزولة عن بعضها. (١٩٩٠: ٤٥-٦). تلك العلاقات ترتبط بالقواعد الانتقائية المفروضة على الترجمة المنتظرة من قبل القواعد الشعرية السائدة إلى جانب ميل النص المترجم للالتزام بالأعراف الأدبية السائدة في النظام الهدف. وبعد أن حدد إيفن زوهار Even-Zohar مكانة النصوص الأدبية المترجمة بدأ في مناقشة الدور الذي تلعبه والمغزى الذي تقدمه في سياق النظام الأدبي المتعدد.

وبسبب الاهتمام الضئيل الذي توليه فروع الدراسة الأدبية المختلفة لدراسة الأدب المترجم، يميل الكثير لاستخلاص أن النصوص المترجمة ليس لها مكان محوري في النظام المتعدد؛ بل إن ذلك في الواقع يعد خطأ فادحاً. فبينما يعد المركز الخارجي طبيعياً، يحدد إيفن زوهار Even Zohar ثلاث مجموعات من الظروف التي إذا تحققت قد تدفع النصوص الأدبية المترجمة إلى مكانة أكثر محورية (١٩٩٠: ٤٦-٨). وأول تلك المواقف هو ذلك الذي لم يتبلور فيه الأدب الناشئ، الذي سينتقل للمركز في شكل نظام متعدد. في تلك الحالة يصبح الأدب المترجم واحدا من أهم الأنظمة، حيث ينظر الأدب الناشئ للأنظمة الأدبية الأخرى الأقدم كنماذج مبدئية جاهزة يحصل منها على مجموعة شديدة التنوع من الأنماط النصية. أما الحالة الثانية التي قد يحتل فيها الأدب المترجم مكانة محورية في النظام الأدبي هي عندما يكون الأدب الأصلي لذلك النظام ضعيفاً وخارجياً؛ وذلك يحدث مثلاً عندما يقع أدب أمة صغيرة تحت سيطرة أدب أمة أكبر منها. أما الحالة الثالثة فتتحقق في وقت الأزمات؛ عند نقاط التحول أثناء عملية تطور النظام المتعدد عندما لا يمكن ملء الفراغ الذي تتركه النماذج الأقدم والأرسخ التي لا يمكن الاحتفاظ بها إلا من خلال دفقات من الأفكار الجديدة عبر الترجمة. ولكن النصوص المترجمة في الأحوال الأخرى غالباً ما تمثل

معايير ثانوية أكثر تحفظاً ومن ثم تعمل كوسيلة للحفاظ على نماذج تقليدية بالية. ولكن تجدر الإشارة إلى أنه بصرف النظر عن مجمل الوضع في النظام المتعدد فإن النصوص الأدبية المترجمة في إطاره لن تسلك بالضرورة هذا المسلك نفسه شأنها شأن أي شكل أدبي آخر فإن لها نظامها المتعدد الخاص بها.

وفي ضوء حقيقة أن الأدب المترجم يمكن أن يأخذ مجموعة متنوعة من الأدوار في النظام المتعدد المستهدف؛ سواء أكان ذلك بالالتزام بالنماذج الموجودة بالفعل أو عن طريق تقديم عناصر أصلية إلى النظام؛ فإن النتيجة الحتمية هي أن المكانة التي يحتلها الأدب المترجم في أي نظام هي التي تحدد الطرق التي تتم بها ممارسة الترجمة في تلك الثقافة. ويقول إيفن زوهار Even-Zohar " لم تعد الترجمة ظاهرة ذات طبيعة وحدود معينة؛ ولكنها نشاط يعتمد على العلاقات الموجودة داخل نظام ثقافي محدد" (١٩٩٠: ٥١). هذه الرؤية الجديدة تؤدي حتماً لتوسيع تعريف الترجمة نفسها. فكثيراً ما تم صياغة التعريفات القديمة في لغة توجيهية، وغالباً ما كانت النصوص التي لا تلتزم بتلك التعريفات النظرية محرومة من مكانة النصوص المترجمة فكان يطلق عليها مصطلح محاكاة أو نصاً مقلداً أو رواية. ولكن على الجانب الآخر فإن عمل إيفن زوهار (Even-Zohar) يبين أن باحثو الترجمة كانوا وحتى الآن يسألون السؤال الخاطئ ويستهدفون وضع تعريف جديد للنظام بالاعتراف بحقيقة أن المتغيرات التي تتم في حدودها عملية الترجمة في ثقافة معينة هي نفسها قوالب وضعتها النماذج الموجودة فعلياً في النظام الأدبي المتعدد للغة الهدف. وهذا المنهج غير التوجيهي الأصل قد أدى إلى ثلاث رؤى غاية في الأهمية.

أولها أنه من الأكثر فائدة أن ننظر للترجمة على أنها حالة منفردة محددة من ظاهرة الانتقال النظامي البيني الأعم. وميزة ذلك أنه لا يمكننا فقط من دراسة الترجمة في إطار السياق الأوسع وإنما يسمح أيضاً للخصائص الأصيلة المميزة لتلك الترجمة بالظهور على خلفية هذا السياق الأوسع (انظر إيفن زوهار Even-Zohat 1990: 73-4). والرؤيتان الأخريان تنبثقان من الرؤية الأولى؛ فإحداهما تختص بإدراكنا للنصوص المترجمة. فبدلاً من اقتصار النقاش على طبيعة المكافئ الموجود في النص الأصلي والنص المترجم؛ ينبغي أن يعطى الباحث في الترجمة حرية التركيز على النص المترجم ككيان قائم بذاته في إطار النظام المتعدد الهدف. أدى هذا المنهج الذي يعتمد على الثقافة الهدف؛ والذي ينسب الآن إلى جيدوين توري Gideon Toury؛ إلى عمل وصفي مكثف يبحث في طبيعة النص المترجم؛ على سبيل المثال من حيث الخصائص التي تميز النص المترجم عن باقي النصوص الناشئة في سياق نظام متعدد معين. علاوة على ذلك فإن النصوص المترجمة لم تعد ينظر إليها على أنها ظواهر منفصلة ولكن كدلائل على الإجراءات الأعم المتبعة في الترجمة والتي يتم تحديدها بالشروط السائدة في النظام المتعدد الهدف (إيفن زوهار Even-Zohar 1990: 74-5). والرؤية الثالثة تختص بتلك الإجراءات ذاتها المتبعة في عملية الترجمة. فبمجرد التعرف على أن النص المترجم ليس مجرد نتاج مجموعة من الاختيارات من عدة مجموعات جاهزة من الخيارات اللغوية

ولكنه تكّون في ظل قيود نظامية من نوعيات متنوعة (لا تختص فقط بمسألة التركيب اللغوي ولكن أيضاً بمسائل أخرى مثل النوع الأدبي والذوق العام)، يصبح من الممكن شرح ظاهرة الترجمة (مثل ظهور بعض الوظائف اللغوية في النص المترجم مع كونها خاصة بالنظام الأصلي) في سياق التبادل النظامي البيني الأعم (مصدر سابق: ٧٥-٧٧).

المزيد من التطور

أثار العديد من الباحثين بعض المشاكل الثانوية المتأصلة في نظرية النظام المتعدد؛ وتم اقتراح المزيد من المفاهيم النظامية ليتم إلحاقها بالنموذج. على سبيل المثال اقترح ليفيفير (١٩٨٣بـ: ١٩٤) إضافة أفكار القطبية والدورية والرعاية. ولكن بعض الباحثين شكك في أهمية التمييز بين ما هو أساسي وما هو ثانوي (ليفيفير Lefevere 1983:194؛ وجينتزلر Gentzler 1993:122). بل إن جينتزلر Gentzler ذهب إلى القول بأن مدرسة الشكليين الروسيين لها تأثير زائد عن الحد على نظرية النظام المتعدد وأن النظرية تحتاج للتحرر من بعض المفاهيم التي تقيدها (١٩٩٣: ١٢٢-٣). ولكن أفكار إيفن زوهار كان لها أيضاً تأثيرها الذي لا يستهان به؛ فقد أنتجت منهجاً جديداً اعتمدت عليه جماعات من الباحثين خاصة في إسرائيل وبلجيكا وهولندا. وربما كان أهم ملحقات هذا النموذج هو ما نجده عند توري (١٩٨٠م ب) حيث إنه يدعم منهج إيفن زوهار، ويقدم ويطور فكرة معايير الترجمة – العوامل والمقيدات التي تشكل الممارسات القياسية في الترجمة في ثقافة معينة (توري ١٩٩٥م Toury هو استمرار لهذا العمل). وتعد مجموعة مقالات هرمانز Hermans (١٩٨٥م) الوصفية، والتي جمعها بعض الباحثين، تعبيراً آخر عن ذلك المنهج الجديد نسبياً؛ وتقدم بالتحديد فكرة الترجمة كعملية تحكم في الأدب.

إن نظرية النظم المتعددة التي وضعها إيفن زوهار ليست كاملة بلا ثغرات، ولكنها تعتبر نقطة انطلاق نحو المزيد من العمل. ومن المحتمل أن تلك النظرية – بصفتها تلك – سوف تستمر في النهوض بالمزيد من البحث المثمر بفرعيه النظري والتوصيفي. ورغم أنها مازالت تحت التطوير إلى حد كبير وأنها قابلة للمزيد من التعديل والتحسين فإن نظرية النظم المتعددة كان لها العديد من المساهمات المهمة والمؤثرة في فهمنا لطبيعة الدور الذي تقوم به الترجمة.

للمزيد من القراءة

Even-Zohar 1978a, 1978b, 1990; Gentzler 1993; Hermans 1985, 1995; Holmes et al. 1978; Lefevere 1983b; Toury 1980a, 1995.

MARK SHUTTLEWORTH

openkanal.com

Pragmatics and Translation
البراجماتية والترجمة

أثارت المحاضرات التي ألقاها نعوم تشومسكي Noam Chomsky في جامعة هارفارد في ١٩٥٥م حول النحو التحويلي التوليدي اهتمام الباحثين النفسيين. وفي السنة نفسها كان الفيلسوف البريطاني جون أوستن John Austin في زيارة لهارفارد ليلقي محاضراته حول ويليام جيمس William James ويقدم ما سيكون له أثرا بالقوة نفسها على قطاع عريض من المعارف. وكان هذا منظوراً جديداً كان له أن يعيد تشكيل رؤيتنا للغة وللطريقة التي تعمل بها بشكل جذري. ومنذ ذلك الحين نشأ مجال التحري البراجماتي كنظام قائم بذاته يهتم بتلك الأمور مثل "دراسة الأغراض التي تستخدم جملة من أجلها ودراسة الظروف الواقعية التي يمكن في ظلها التفوه بجملة معينة" (ستالناكر Stalnaker 1972:380). سرعان ما وجد هذا المنظور الجديد، وبعض من نتائجه الرئيسية التي ترتبت عليه، طريقه لأدبيات الترجمة.

أفعال الكلام

أفعال الكلام هي الأفعال التي نؤديها مثلاً عندما نقوم بالشكوى أو نطلب طلباً معيناً أو نعتذر أو نجامل أحد الأشخاص. والتحليل البراجماتي لأفعال الكلام يرى جميع الجمل التي ننطقها من حيث وظيفتها الثنائية في تقرير وفعل الأشياء ومن حيث تضمنها لمعنى وقوة. ومن هذا المنطلق فإن المنطوق يتضمن:

١- إشارة إلى أحداث أو أشخاص أو أشياء معينة.

٢- قوة قد تتخطى معنى الفعل الحرفي؛ وبذلك تحدث مؤثرات إضافية مثل تلك المؤثرات التي ترتبط مثلا بالطلب أو العتاب.

٣- تأثير مجمل أو تبعية قد تكون أو لا تكون من النوع الذي يرتبط بشكل تقليدي بالتعبير اللغوي أو القوة الوظيفية ذات الصلة.

على سبيل المثال فإن جملة "أغلق الباب" هي في أحد معانيها جملة أمرية يمكن أن تحمل قوة الطلب؛ وهو ما يمكن بدوره استخدامه لمجرد مضايقة المستمع. وهنا يضع أوستن (١٩٦٢م) اسماً لكل جانب من تلك الجوانب الثلاثة وهي: التعبير واللا تعبير وقوة التعبير.

وقد ثبتت أهمية تلك التسميات الثلاث في الترجمة التحريرية والشفوية بدرجة كبيرة بخاصة عندما تنبع القوة من المعنى التقليدي أو عندما يتحدى التأثير النهائي التوقعات التي ترتكز على أي من الوجهين. الافتراض السائد في النماذج ذات التوجه البراجماتي لعملية الترجمة، هو أن فعل الترجمة نفسه يمكن رؤيته كمحاولة لتأدية أفعال الكلام بشكل ناجح. ويجادل البعض أن المترجمين في سعيهم لتحقيق المعنى نفسه دائماً ما يحاولون تأدية أفعال

تعبيرية ولا تعبيرية على أمل أن يكون للمنتج النهائي قوة التعبير نفسها الموجودة باللغة الهدف (بلوم كولكا ١٩٨١م) (Blum Kulka). وتوجد أمثلة فعلية على البراجماتية المستخدمة في مجال الترجمة العام عند بيكر Baker (١٩٩٢م).

ولعملية التفسير فإن حالات انهيار التواصل بسبب سوء تفسير أفعال الكلام هي من الخصائص البارزة في الأدب. ولنأخذ مثالاً عملياً؛ ففي أحد المؤتمرات الصحفية أجاب وزير تونسي على سؤال "ماذا كانت محتويات الرسالة التي سلمتها للملك فهد؟" بالإجابة التالية "هذا أمر لا يعني إلا السعوديين" ولكن المترجم – عن غير علم بالمعنى البراجماتي الضمني – حول الجملة العربية بشكل حرفي للغة الإنجليزية قائلاً ما معناه أنه أمر يخص السعوديين. من الواضح إن الإجابة كان يقصد أن تحمل معنى براجماتي وهو "لا تسأل عن ذلك الأمر ثانية"؛ ولا شك أن الصحفي البريطاني صاحب السؤال كان سيقدر مثل هذا الرد ولكن الإجابة التي تلقاها عبر المترجم أغرته للسؤال ثانية مما عرضه للتوبيخ في المرة الثانية (حاتم ١٩٨٦م Hatim؛ حاتم وميسون ١٩٩٧م Hatim and Mason). وعند تحليل أفعال الكلام المحتملة يتشارك منظرو الترجمة في بعض الشكوك التي عبر عنها نقاد نظرية أفعال الكلام. والنظرية في الأساس تختص بصراع الرؤى الفلسفية البديلة بصورة أكبر مما تهتم بالنواحي العملية للتعامل مع الاستخدام اللغوي في المواقف الطبيعية. ومصطلح طبيعي للمترجم (التحريري والفوري) الممارس من أهم المصطلحات في هذا الموضع؛ ويمكن للاستخدام الفعلي للغة – وهذا ما يحدث – أن ينتج أنواع مختلفة من المشاكل عن تلك النوعية التي يريد أصحاب نظرية أفعال الكلام التركيز عليها. فعلى سبيل المثال هناك اختلاف شاسع بين الأفعال مثل الوعد أو التهديد من جانب وبين الأفعال الأكثر إسهاباً مثل الوصف أو التقرير من الجانب آخر، ولكن كلا النوعين ينبع من مصدر واحد وهو' القوى اللا تعبيرية'. (سيرل ١٩٦٩م Searle؛ انظر النقد في دراسة دي بوجراند de Beaugrande حول قواعد الترجمة ١٩٧٨م).

شروط صحة ما وراء فعل الكلام الواحد

سرعان ما أدرك منظرو الترجمة السائدون، في محاولاتهم لتطبيق نظرية أفعال الكلام على الترجمة التحريرية والترجمة الفورية، حقيقة أن النص له أكثر من بعد واحد وأنه ليس تتابع خطي لبعض العناصر الملتصقة بعضها بعضاً بكل دقة؛ بل على العكس فالنص هو صرح مبني بكل تعقيد مع وجود بعض العناصر التي لها مكانة أعلى وبعضها ذو المكانة الأدنى، وذلك في إطار منظومة هرمية ناشئة في حالة تطور مستمر (دي بيوجراند ١٩٧٨م de Beaugrande). وهذه الرؤية في أسلوب فهم النصوص هي التي تدعم أي عمل نافذ على امتداد تحليل أفعال الكلام. وقد ظهر نظرياً وفي مجالات أخرى من مجالات البراجماتية التطبيقية أن تفسير أفعال الكلام يعتمد بشكل أساسي على المكان والمكانة التي يحتلونها في تسلسل السياق. ويؤدي اختلاف المكانة، الذي هو أساس العلاقات

الموجودة بين أفعال الكلام داخل السياق الواحد، إلى فكرة الهيكل اللاتعبيري للنص؛ وهو ما يحدد مدى تطوره وتجانسه (فيرارا ١٩٨٠) (Ferrara).

وقد أصبح من المقبول الآن في دراسة الترجمة أن ما ينبغي استبداله في السياق الطبيعي للأمور هو تلك الصورة الإجمالية وليس سلسلة من السياقات غير الهيكلية التي يتحدد مكافئها في اللغة الهدف بالتدريج (أي كل فعل كلام على حدة). وهذه النظرة الشاملة ذات التوجه التسلسلي لقوة العمل أصبحت ممكنة بفضل نشوء فكرة الأفعال النصية في البراجماتية. وهنا فإن قوة فعل كلام معين يتم تقييمها ليس فقط من حيث مساهمتها في السياق المحدود الذي تقع فيه، ولكن أيضاً من حيث الإسهام الذي تقدمه من خلال هذا السياق إلى السياق الأعم الذي يحتوي النص ككل (هومر Homer 1975) .

وفي محاولة لتوسيع نطاق التحليل ليشمل ما هو أبعد من أفعال الكلام الفردية، لوحظ حدوث تحول في بؤرة تركيز تحليل عملية الترجمة؛ وبدأ الباحثون النظر للنسق الكلي للنص من الناحية البراجماتية. فمثلا؛ وُجد أن النصوص الجدلية تعرض هيكلاً عاماً لحل مشكلة ما؛ يكون فيها الجزء الخاص بوصف المشكلة ذو قيمة لا تعبيرية جازمة، أما الجزء الخاص بالحل فهو ذو صبغة توجيهية. ومثل تلك الخصائص العامة تعرف من خلال المعايير الوظيفية والهرمية التي تحكم أفعال الكلام المختلفة ذات الصلة؛ وينبغي أن يلتفت المترجم لصبغتها العامة (تيركونين-كونديت ١٩٨٦م Tirkkonen-Condit).

وفي الدراسات التي تركز على نوع النص كان أحد الموضوعات الرئيسية هو الغموض الذي يمكن أن يبديه فعل كلام معين والذي لا يمكن فك لبسه إلا بالرجوع إلى التركيب العام للنص. على سبيل المثال؛ عندما نصف خطة سلام معينة بأنها أفضل قليلاً من الخطط السابقة، يمكن أن يعني ذلك من الناحية البراجماتية أنها أفضل قليلاً ولذلك غير جديرة بالاهتمام أو يعني أنها أفضل بشكل جدير بالاهتمام؛ وذلك بناء على الموقف العام وما إذا ما كان مع أو ضد تلك الخطة. فالتسلسل الأول غير محدد ولم يتم تحديده إلا عند قراءة الجملة التالية وهي "هناك أسباب للتفاؤل". وهناك بعض لغات – كالعربية مثلا – ينبغي فيها تحديد مثل تلك الفروق، ويكون فيها عدد من التركيبات النحوية والمعجمية البديلة للسماح بالقراءات البديلة الموجودة. (حاتم وميسون ١٩٩٠؛ ١٩٩٧ Hatim and Mason).

المعنى الضمني والقاعدة التعاونية

إحدى المسلمات الأساسية للتحليل البراجماتي أن الإخلاص في عملية التواصل مع الآخرين هو التزام اجتماعي (أوستن ١٩٦٢م؛ سيرل ١٩٦٩م Austin, Searle). ولكن مستخدمي اللغة يمكنهم استدعاء وتفسير المعاني الضمنية بالسكوت عن بعض الأشياء (للمتحدث) أو تفسير ما يقال على خلفية ما قد يمكن أن يقال

(للمستمع). في ضوء تلك الاحتمالية لتوليد واسترجاع المعنى وراء ما يقال، حاول جريس (١٩٧٥م) Grice أن يفسر أين وكيف ولماذا يتم إحباط تدفق التفاعل السلس بشكل مقصود مما يؤدي إلى عدة أنواع من الإشارات الضمنية. ويفترض أن هناك قاعدة تعاونية تقود التفاعل الإنساني على أساس عدد من الحقائق التي يلتزم بها مستخدمو اللغة بشكل تقليدي؛ إلا إذا كان هناك سبباً يدعو هؤلاء لعدم الالتزام بها. وهذه الحقائق هي الكم (اجعل مشاركاتك تحمل القدر المطلوب من المعلومات)؛ الجودة (لا تقول ما ليس لديك عليه دليل كاف)؛ وثاقة الصلة (اجعل كلامك ذا صلة بالموضوع) والأسلوب (اجعل اتصالك بالآخرين مرتباً). وقد جادل جريس Grice أن تلك القواعد يمكن الالتزام بها أو تركها؛ ويمكن أن يأخذ تركها شكل ازدرائها أو عدم اتباع القواعد بشكل ومتعمد.

وقد أثبتت فكرة المعاني الضمنية الناشئة عن الازدراء المقصود للقواعد التعاونية فائدتها الكبيرة لمحترفي الترجمة التحريرية والفورية. إن إدراك المعنى المتضمن، بالنسبة للمستقبل، يسهل فهم ما قد يكون غامضاً. أما فيما يتعلق بإعادة صياغة الرسالة مرة أخرى في اللغة الهدف، فإن المعاني الضمنية غير المصرح بها ستكون آخر ما يتم اللجوء إليه عند تقييم التكافؤ المناسب. وترتبط هذه النقطة الأخيرة بشكل خاص بالتعامل مع اللغات التي تبتعد عن بعضها جداً من حيث الثقافة والقواعد اللغوية؛ حيث قد يكون ضرورياً الاستعانة بوسائل براجماتية مختلفة للوصول إلى أثر نهائي بعينه.

وفي إطار مجال التحليل البراجماتي عبر الثقافات المطبق في الترجمة أصبح من المسلمات التي يأخذها الباحثون بعين الاعتبار في الفترة الأخيرة، أنه قد عن طريق دراسة القواعد المختلفة التي تحكم الأداء الناجح في أي لغة، قد نستطيع التكهن حول إمكانية أو عدم إمكانية إعادة هيكلة الأسلوب غيرالمباشر نفسه في لغة أخرى (بلوم كولكا Blum-Kulka 1981). المثال الذي يتراءى إلى الأذهان هنا هو أن مقال الاستشراق لأدوارد سعيد Edward Said (١٩٧٨م) فقد الكثير من سخريته في النسخة المنشورة منه باللغة العربية وذلك بكل تأكيد بسبب الاخفاق في تحليل فاعلية الترجمة في الحفاظ على المعنى الضمني الموجود في النص الأصلي (هاتيم ١٩٩٧م). على سبيل المثال؛ في النص الأصلي يقول: إذا كانت هذه الحقائق حقائق؛ وهنا اخترق قاعدة واحدة على الأقل وهي قاعدة الجودة، وتبع ذلك معانٍ ضمنية معينة في السياق المتصل عندما قال: "من يخدع بلفور؛ إنها حفنة من الأكاذيب". في الترجمة العربية للنص مال المترجم إلى الترجمة الحرفية واخترق القاعدة نفسها على أمل أن يحصل على المعاني الضمنية نفسها ولكن بكل أسف فإن ذلك لم يحدث وفشل الإجراء البراجماتي المستخدم من تحقيق هدفه. اختراق قاعدة الجودة في مثل هذا النص في اللغة العربية لا يؤدي إلا إلى عكس الأثر المنشود؛ أي التأكيد والخروج ببيان مقنع. وللتأكد من المحافظة على عناصر التهكم والسخرية وما إلى ذلك قد يحتاج المترجم إلى اختراق قاعدة الجودة (بأن يسهب بشكل زائد عن الحد).

الذوق والمعنى المتضمن

يؤدي عدم الالتزام بالقواعد الموجودة في إطار المبدأ التعاوني إلى ظهور المعاني الضمنية؛ ولكن الالتزام بتلك القواعد لا يعني بالضرورة عدم ظهور تلك المعاني. فمن الممكن الحصول على معنى ضمني في مقابل المعاني المصرح بها حتى عند الالتزام بتلك القواعد بشرط أن يكون ذلك في النصوص التي يكون المعيار فيها هو عدم الالتزام. وتوضح القطعة التالية طبيعة تلك النصوص وهي من الفصل الأول من مسرحية "You never can tell" للكاتب برنارد شو Bernard Shaw (1898) كما حللها ليش Leech (1992: 262-3).

طبيب الأسنان: لماذا لم تتركيني أعطيكي الغاز؟

الشابة: لأنك قلت أنه سيتكلف خمسة شلنات زائدة.

الطبيب: (مصدوما) آه... لا تقولي ذلك؛ أنت تجعلينني أشعر أنني قد آذيتك من أجل خمس شلنات.

الشابة: (ببرود) حسنا... لقد فعلت.

ومن الطبيعي أن تلتزم شخصية صلفة مثل دولي بدقة بقاعدة الجودة؛ وأن يكون للصدق قيمة لا يوازيها شيء. فهي تقول الصدق مهما كان الأمر وحتى في المواضع التي يمكن للكذبة البيضاء أن تحل الأمر. ولكن ذلك في حد ذاته يمثل اختراقا لأحد المبادئ مما يؤدي إلى ظهور معان متضمنة أيضا. وما تم اختراقه هنا هو قاعدة الذوق والتي تؤدي إلى اختراق قاعدة الجودة كمعيار ولا يعد ذلك انحرافاً عن السلوك الاجتماعي المقبول (ليش ١٩٩٢م).

إن هذا النص وما يشابهه من أمثلة يثير أسئلة حول نظرية الترجمة التي تسعى لمواجهة القواعد البراجماتية متعددة الثقافات، وتقدم حلولاً للمشاكل التي تواجه المترجم بسبب تلك المناطق بالذات من الاستخدام اللغوي. عند ترجمة مسرحية مثل مسرحية شو Shaw المذكورة، للغة مثل العربية أو اليابانية على سبيل المثال، يكون الافتراض المقبول في النظريات البراجماتية للترجمة أنه كلما زادت فاعلية القواعد اللغوية التي تحدد أداء أي فعل كلام غير مباشر قلت إمكانية ترجمة ذلك النص (بلوم كولكا Blum-Kulka 1981).

وثاقة الصلة في الترجمة

يحاول جوت Gutt أن يصف الترجمة في ضوء نظرية الاتصال البشري العامة. ويستند ذلك على الفرضية الأساسية التي تقول إنه يمكن تفسير قدرة الكائنات البشرية على استنباط المعنى المقصود في ضوء الالتزام بمبدأ وثاقة الصلة؛ وهو ما يعرف بتحصيل أقصى فائدة بأقل مجهود في المعالجة. وتم تمييز نوعين أساسيين من الاستخدام اللغوي: الأول هو الاستخدام الوصفي؛ وهو ما يقتضي الإشارة لكيانات واقعية في العالم الحقيقي؛ والثاني هو الاستخدام التفسيري؛ وهو ما يقتضي الإشارة إلى كيانات واقعية بالإضافة إلى أفكار وتعبيرات فكرية. ويقترح

جوت أن الترجمة هي مثال للاستخدام التفسيري وأنها تسعى لتماثل الأصل ولكن بشكل مفسر. والترجمة محددة بمبدأ وثاقة الصلة من حيث إننا "إذا تساءلنا عن الجوانب التي ينبغي أن يماثل فيها النص المترجم النص الأصلي ستكون الإجابة هي في النواحي التي تجعل النص المترجم ذا صلة بالمتلقي بشكل كاف؛ أي الجوانب التي تقدم تأثيرات نصية كافية؛ أما إذا تساءلنا عن كيف ينبغي أن يتم التعبير في الترجمة ستكون الإجابة أنه ينبغي تقديمها بالطريقة التي تقود للتفسير المقصود دون إجهاد تفكير المتلقي بلا داعي" (جوت 2 – 101 :Gutt 1991).

وقد عبر بعض الباحثين (مثل تيركونين كونديت Tirkkonen-Condit 1992؛ مالمكيرير Malmkirer 1992؛ توماس Thomas 1994) عن تحفظات جدية حول قيمة نظرية وثاقة الصلة في الترجمة وذلك على عدة أسس؛ وكان منها أن سأل أحدهم كيف سيتم تحديد المستويات المتعددة للارتباط بالموضوع في سياقات معينة للترجمة ومن الذي سيقوم بذلك. وقد ترتبط أقرب الاعتراضات على نظرية جوت باسهامات نظرية سكوبوس (Skopos Theory) والتي لا يبدو أن جوت يقدرها حق قدرها. وطبقاً لهذه النظرية فإن الترجمة هي مجموعة من الأغراض المرتبة هرمياً (Skopoi). تلك الأغراض – التي قد يكون أحد متغيراتها هو التوجيهات المرفقة بطلب الترجمة – هي التي تحدد الإجراءات التي يتم اتخاذها أثناء الترجمة وبذلك تحدد عملية الترجمة نفسها. ريس وفيرمير Reiss and Vermeer.1984. ولكن تيركونين كونديت (Tirkkonen-Condit 1992) يشكك في اعتماد جوت على مبدأ الصلة العام ويتساءل عن المعيار الذي يمكن للمترجم على أساسه تحديد ما الذي يجب الاحتفاظ به وما الذي يستساغ له التضحية به غير معيار الترتيب الهرمي للأغراض. وتعد نظرية سكوبي الآن بالإضافة إلى أية تقاليد متعارف عليها في لغة ما هي الإطار الاهم الذي يتحدد فيه ما ينتظره المتلقي من الترجمة؛ مما يجعل المترجم مضطراً للالتزام بما ينتظره المتلقي في اللغة الهدف، وكذلك فإن عليه إذا خالف ذلك أن يبرر للمتلقي سبب تلك المخالفة (نورد Nord 1991) .

انظر ايضاً

COMMUNICA TIVE/FUNCTIONAL APPROACHES; DISCOURSE ANALYSIS AND TRANSLATION; LINGUISTIC APPROACHES; TEXT LINGUISTICS AND TRANSLATION.

للمزيد من القراءة

Anderman 1993a; Blum-Kulka 1981; Gutt 1990, 1991; Hatim 1986, 1997; Hatim and Mason 1990, 1997; Tirkkonen-Condit 1986.

BASIL HATIM باسل حاتم

openkanal.com

Pseudotranslation
الترجمة الكاذبة

مصطلح الترجمة الكاذبة هو مصطلح شائع في الأدب على الأقل منذ أنتون بوبوفيتش (١٩٧٦: ٢٠) والذي وضع له تعريفا. "قد يقوم أحد الكتاب بنشر عمله الأصلي كترجمة كاذبة لتوسيع دائرة جمهورقراءه حتى يستفيد من توقعاتهم." ويحاول الكاتب أن يستغل دوي الترجمة حتى يتم له البرنامج الأدبي الذي وضعه. ومن زاوية النص فإن الترجمة الكاذبة يمكن تعريفها بمسمى "quasimetatext" أي النص الذي يمكن قبوله كنص metatext. وغالباً ما تتسم الترجمة الكاذبة تلك بالذاتية.

لذلك فإن الترجمة الكاذبة ليست مجرد نص يتظاهر أو يفترض أن يكون ترجمة للنص الأصلي؛ ولا هو حتى نص يعده الكثيرون ترجمة؛ ولكنها أيضاً – في ضوء اللبس الذي يحمله النص الذي يمكن اعتباره metatext – ترجمة يمكن عدها في كثير من الأحيان نصاً أصلياً. وبشكل عام فإن الترجمة الكاذبة تعرف بأنها عمل يصعب تحديد حالته من حيث كونه أصليا أم مشتقا؛ وذلك لأسباب اجتماعية أو نصية.

ويؤدي ذلك لمشاكل لا حصر لها من حيث التعريف؛ ليس فقط لعدم وضوح سمات النص الذي يمكن إطلاق مسمى ترجمة حقيقية أو أصلية عليه ولكن أيضاً؛ لأن بعض النصوص قام المؤلف بتقديمها بأسلوب معين وتلقاها القارئ بأسلوب آخر.

ومن أمثلة ذلك نسخة الكتاب المقدس المساه The Living Bible حيث تم التصريح بأنها النسخة الإنجليزية من الكتاب المقدس وليس ترجمة؛ وشرح مؤلفوها في المقدمة أنهم لم يرجعوا للنصوص الأصلية باللغات العبرية والأرمانية واليونانية ولكنهم استخدموا الترجمات الإنجليزية الموجودة بالفعل لتوضيح رسالتهم في لغة الحياة اليومية. ولكن غالباً ما يتعامل القراء مع النص على أنه ترجمة للكتاب المقدس حيث لا يمنع مصطلح إعادة الصياغة قراءة النص على أنه مترجم. وتسمح مصطلحات رومان جاكوبسون Roman Jakobson بتصنيف ذلك الكتاب على أنه ترجمة للغة نفسها (انظر مناهج السيميولوجيا)؛ فهل تعد ترجمة كاذبة أم لا؟

وربما كانت ترجمة جيمس ماكفرسون James Macpherson للقصائد الأوسيانية Ossianic Poems في كتابه "مقاطع من الشعر القديم مترجمة من اللغة الغالية" (١٧٦٠م) نموذجاً مثالياً للترجمة الكاذبة؛ وقد اتبعها بمجموعات أخرى من لغة (Fingal 1762) ولغة (Temora 1763). واسم أوسيان Ossian هو الاسم الإنجليكي (الذي نشره ماكفرسون) للشاعر والمحارب الإيرلندي الاسطوري أويسن Oisin المأخوذ من سلسلة قصص فينيان التي تدور حول مغامرات فين ورفاقه المقاتلين. وكان ماكفرسون Macpherson قد نشرفي صباه أشعار أصلية في مجموعته (The Highlander 1758) التي لم تلق أي اهتمام، ثم بدأ في تجميع المخطوطات المكتوبة باللغة الجالية

Gaelic والقصائد المتداولة شفهياً واعتمد عليهم في كتابة قصائده الأوسيانية والتي قال عنها إنها ترجمة عن قصائد لشاعرغالي من القرن الثالث الميلادي. ولم يكن معروفاً في ذلك الوقت؛ ولا إلى ما بعد ذلك بقرن كامل؛ إنه ليس هناك مخطوطات باللغة الغالية Gaelic تعود لما قبل القرن العاشر. وبنهاية القرن التاسع عشر أصبح من الثابت أن الأصول الغالية Gaelic التي يدعي ماكفرسون أنه استقى منها أعماله، والتي نشرت بعد وفاته، كانت في الحقيقة أعماله هو الأصلية باللغة الإنجليزية بعد أن قام بترجمتها بأسلوب رديء إلى اللغة الغالية.

ورغم ذلك فإن القصائد الأوسيانية Ossian poems كان لها أثر كبير على الشعراء والمفكرين في إنجلترا وألمانيا وسائر دول العالم؛ حيث اعتبرها الكثيرون تدفقات أصلية الطابع للوجدان الجماعي البدائي. وشهد لأصالة تلك التدفقات الفكرية عالم البلاغة النافذ هيو بلير Hugh Blair، ورغم وجود الكثير من المشككين والذين كان من بينهم المرعب دكتور جونسون Dr. Johnson؛ فقد أصبحوا نواة للحركة الأدبية التي ستصبح فيما بعد الحركة الرومانسية. وكان ذلك دليل على أن العظمة الأدبية لا ترتبط بالتقدم الحضاري والتعليم والتطور أو الشكل الكلاسيكي المنضبط، وإنما يمكن (وينبغي) أن تنشأ من الوجدان الجماعي لكل شعب على حدة؛ سواء أكان عشيرة من الفلاحين أم من العوام.

ومن الواضح أن الرومانسيين كان يهمهم إثبات أصالة تلك الترجمات؛ وكان لديهم ميل لتصديقها. وبينما نطلق اليوم على أعمال ماكفرسون أكاذيب واحتيالات؛ أو ترجمة كاذبة على أحسن تقدير؛ فإنه من الواضح أيضاً أن المثال الذي بنيت عليه تلك الأعمال قد ألهم الكثيرين في طول أوروبا وعرضها وأيضا في الولايات المتحدة الأمريكية، للبحث عن عينات أكثر أصالة من الشعر الشعبي مما أدى إلى ظهور ما يسمى بالفن الفلكلوري.

وهناك مثال آخر مشابه ولكنه أكثر تعقيداً للترجمة الكاذبة هوترجمة Hiawatha التي كتبها هنري وودزورث لونجفيلو Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) عام ١٨٥٥م. أما الياس لونروت Elias Lonnrot (1802-1884) فقد ألهمته القصائد الأوسيانية أن يقوم بجمع الشعرالشعبي ثم قام بتحريره في دائرة ملحمية مترابطة أطلق عليها اسم Kalevala (1835؛ ١٨٤٤م). وفي شبه جزيرة ميتشجان العليا قام هنري روي سكولكرافت Henry Rowe Schoolcraft (1793-1864) بمعاونة زوجته (جين جونستون سكولكرافت Jane Johnston Schoolcraft التي تنتمي أمها للتشيبوا)؛ قاما بجمع وترجمة الأساطير التشيبوية Chippewa إلى الإنجليزية؛ ثم قام بنشرها في سلسلة كتب خلال الأربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر. وكان لونجفيلو Longfellow يجيد العديد من اللغات وكان بالفعل يجيد اللغات الإسكندنافية بدرجة كافية لقراءة الملحمات النوردية Nordic Epics في لغتها الأصلية، عندما قررتعلم اللغة الفنلندية. وفي ١٨٣٥م (نفس العام الذي نشر فيه لونروت أول طبعة من Kalevala) كان لونجفيلو Longfellow يزور ستوكهولم لتعلم اللغة الفنلندية من

زوج أخت لونروت Lonnrot وبالطبع كان قد سمع منه عن Kalevala. ولأن لونجفيلو Longfellow لم يكن قد أجاد الفنلندية بما يكفي لقراءة ملحمة باللغة الفنلندية فقد اعتمد، عندما شرع في كتابة ملحمة وطنية أمريكية في بداية خمسينيات القرن التاسع عشر، على العديد من الأعمال المترجمة؛ مثل الترجمة الإنجليزية للأساطير التشيبوية التي قام بها سكولكرافت والترجمات السويدية والألمانية لـ Kalevala. وبينما لم تقدم Hiawatha – وهي العمل الناتج عن هذا المجهود – أبدا على أنها ترجمة لأعمال اصلية هندية أو فنلندية؛ إلا أنها تحتوي على الكثير من المقاطع المترجمة من أعمال سكولكرافت ولونروت Lonnrot. وقد وصف لونجفيلو المشروع بأسلوب له دوي مثير عند أصحاب نظريات معادل الأثر الحديثة، فقال في Hiawatha التي كتبها في نوفمبر عام ١٨٥٥ بعد نشره للملحمة بوقت قصير: "لقد حاولت أن أصنع لأساطيرنا الهندية القديمة ما فعله الشعراء الفنلنديون المجهولون لأساطيرهم؛ ولقد عمدت في ذلك إلى استخدام البحر نفسه ولكني لم أقتبس أياً من أساطيرهم".

وهناك أيضاً مجموعة من الأعمال الأدبية؛ وبخاصة الروايات؛ التي تستخدم أسلوب الترجمة الكاذبة بشكل متعمد كامتداد نزيه لخيال العديد من الروائيين الذي يعتمد على المخطوطات التي تم العثور عليها. وبما أن الرواية ظهرت كنوع واقعي من الكتابة يعكس الحياة في لغة شبه صحفية؛ وحتى عندما ادعت أكثر الروايات شديدة السخرية كذباً اعتمادها على قصص حقيقية، فإن هناك قطاعاً كبيراً من الأساليب الأدبية تم تطويره لتبدو الرواية وكأنها معتمدة على نثر قصصي حقيقي. من أمثلة تلك الأساليب أسلوب الرواية بصوت البطل؛ شكل الرسالة؛ والريبورتاج والمخطوطات التي تم العثور عليها، ويمكن للمحرر (الذي هو في الواقع المؤلف) التشكيك في أصالة تلك المخطوطات بنفي استناد النص إلى حدث واقعي. وفي ذلك التقليد الأدبي فإن الترجمة الكاذبة تتحول إلى مجرد مخطوطة تم العثور عليها تصادف (أو إدعى أحدهم) أنها كتبت بلغة أجنبية. فعندما ادعى ميجل دي ثربانتس سابيدرا Miguel de Cervantes Saavedra مثلا أن روايته دون كيشوت (El Ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha) (1605-1615) هي ترجمة إسبانية للرواية العربية "سيد بنغالي" El Cid Benegali لم يكن يقصد أن يكون مترجما كما فعل جيمس ماكفرسون James Macpherson؛ ولكنه كان هزلياً يضع مسافة بينه وبين أعماله الأدبية حتى يعمل على تقوية وتقويض أصالتها في الوقت نفسه كسجل للحقيقة.

وفي حلقة أخرى أكثر تعقيداً من ذلك الاتجاه يكتب الكاتب الأرجنتيني خورجي لويس بورجيس Jorge Luis Borges (1899-1986) قصة عن كاتب فرنسي كاذب يدعى بيير مينارد Pierre Menard الذي يكلف نفسه مهمة هائلة وهي كتابة رواية ثربانتس Cervantes (بيير مينارد مؤلف دون كيشوت)؛ ولا يعني بذلك ترجمتها إلى الفرنسية أو الاقتباس منها ولكن يعني إعادة كتابتها مرة أخرى باللغة الإسبانية؛ وذلك عن طريق تعلم

الإسبانية وانتهاج أسلوب حياة قريب من أسلوب حياة ثربانتس Cervantes حتى استطاع في النهاية إبداع فقرات كاملة مطابقة للنص الأصلي الإسباني دون الرجوع إليه. وفي قصة بورجيس Borges ينجح مينارد Menard في الحقيقة في كتابة عدد قليل من الفقرات القصيرة ويقوم بورجيس بتوضيح الاختلافات بين الفقرات المتطابقة المكتوبة باللغة الإسبانية على يد رجل إسباني في بداية القرن السابع عشر، وتلك التي كتبها رجل فرنسي في القرن التاسع عشر؛ وهناك تعليق ساخر يقول إن الأعمال الأصلية العظيمة لا يتقدم بها العمر بينما يتقدم بترجماتها. وبشكل ما فإن ما فعله مينارد Menard هو كتابة ترجمة لرواية دون كيشوت بلغة تعتبر بالنسبة له لغة أجنبية؛ ويتضمن ذلك ترجمة خبراته من لغته الأصلية وهي الفرنسية إلى اللغة الإسبانية. ومما يثير الاهتمام أن بورجيس كان غارقاً في الأدب الإنجليزي والأمريكي طوال حياته بشكل أثر على لغته الإسبانية فكانت أعماله باللغة الإسبانية تبدو دائماً وكأنها ترجمة عن أعمال إنجليزية.

ومفهوم الترجمة الكاذبة هو من المفاهيم المثيرة للاهتمام بشكل كبير؛ لأنه يثير الشكوك حول بعض من معتقداتنا الراسخة وبخاصة اعتقاد وجود اختلاف تام بين الترجمة والنص الأصلي. في كتاب "البلاغة والتأويل والترجمة في العصور الوسطى" تحاول ريتا كوبيلاند Rita Copeland تدقيق النظر في عدد من النصوص المكتوبة في العصور الوسطى التي تتواجد في منطقة غريبة بين ما نعتقد أنه ترجمة وما نعتقد أنه عمل أصلي. وتتضمن تلك النصوص نص Ovide Moralise والعديد من النسخ الفرنسية والإنجليزية الموسعة والمختصرة لـ Consolatio philosopiae التي كتبها بيوثيوس Boethius وقصيدة Le Roman de la Rose وكتاب جيوفري تشوسر (1340-1400) Geoffrey Chaucer أسطورة النساء الطيبات Legend of Good Women واعترافات عاشق لجون جوير Confessio amantis (1330-1408) John Gower. ومن الواضح أن تلك الأعمال تشتمل على وتتكون من ترجمات لأعمال كتبت بلغات أخرى ولكن غالباً ما تكون تلك الفقرات متداخلة في نسيج العمل أو تأخذ شكل تعليقات لا يمكن تمييزها عن الترجمة التي تلخصها؛ ويتم تقديمها للجمهور على أنها تعليقات أو أعمال أصلية (بخاصة العملين الأخيرين لتشوسر وجوير Chaucer and Gower) أو تقدم بكل بساطة؛ وهذا ما يثير الاهتمام؛ دون تحديد ما إذا كانت تعليقات أو ترجمات أو أعمال أصلية. ويشدد هذا النوع من الكتابات التاريخية الأدبية على أهمية قانون حقوق الطبع المطبق لدينا – والذي يفرق بكل وضوح بين الترجمة والعمل الأصلي وبين المترجم والكاتب – كخيال اجتماعي حديث نسبياً وكذلك مفهوم الترجمة الكاذبة المتطفل.

للمزيد من القراءة

Toury 1984, 1995.

دوجلاس روبنسون DOUGLAS ROBINSON

Psycholinguistic/ Cognitive Approaches
المناهج الذهنية واللغويات النفسية

الترجمة في أبسط معانيها هي نقل المعنى من نص بلغة ما إلى نص بلغة أخرى. وهذا النقل يشكل جزءاً من عملية عقلية تعتمد على مهارات معالجة المعلومات المعقدة. وحيث إن جميع أشكال التواصل البشري تعتمد على القدرة على معالجة المعلومات، فإن دراسات علم اللغة النفسي تعمد إلى إرساء الأسس التي يعتمد عليها المترجم والمفسر في معالجة المعلومات؛ وذلك بشكل منفصل عن أسلوب المعالجة الذي يعتمده المتحدث أو الكاتب وكذلك يفرق بين أحدهما والآخر.

لذلك فإن نموذج الترجمة المثالي اللغوي النفسي يجب أن يعكس ما هو معلوم الآن عن ذاكرة البشر وقدراتهم على معالجة المعلومات؛ معتمداً على التواصل أحادي اللغة كنقطة البداية مع التسليم بأن الترجمة والتفسير هما حالتان خاصتان من التواصل ثنائي اللغة. ويحتاج مثل هذا النموذج إلى معالجة موضوعات مثل حدود اندماج العمليات الخاصة بالترجمة في النموذج الأكبر للتواصل الإنساني؛ وكيفية اختلاف القيود التي تحكم المترجم عن القيود التي تحكم الآخرين في عملية التواصل؛ وتأثير تلك القيود والاختلافات على العمليات المستخدمة وكيف يمكننا التطرق إلى تلك العمليات محل البحث حتى نشرح ما يفعله المترجم بالضبط. ومن حيث تنوع الأنشطة والعمليات يحتاج النموذج اللغوي-النفسي للترجمة تفسير قدرة المترجم على التنقل بين النصوص المكتوبة (كما في الترجمة العادية) ومن النص المكتوب إلى المحادثات (كما في الترجمة الفورية) ومن المحادثات إلى النص المكتوب (كما يتم عند كتابة الملاحظات قبل الترجمة التتابعية أو تقديم ترجمة لمحادثة في نص مكتوب) ومن نص مكتوب إلى محادثة (كما في ترجمة المؤتمرات) ومن محادثة إلى محادثة (كما في الترجمة الفورية).

وتجمع الترجمة بين أنشطة القراءة / الاستماع وبين الكتابة/ التحدث؛ وهناك من الأدلة ما يكفي لاستنباط أن المترجمين التحريريين والفوريين يسمعون ويقرأون (ويتحدثون ويكتبون) بطريقة مختلفة عن أي مستخدم آخر للغة؛ وذلك بالأساس؛ لأنهم يعملون تحت منظومة مختلفة من القيود. وهناك ثلاث مجموعات من القيود ذات أهمية خاصة في سياق الترجمة (دانكس Danks 1991):

١- المهمة: وهي النشاط الذي يطلب من المترجم القيام به والسياق الذي يحدث فيه هذا النشاط.
٢- النص: وهو التركيب اللغوي والخطابي للنص الأصلي.
٣- المترجم: ويعني به المهارات والمعارف اللغوية وغيراللغوية للشخص الذي يقوم بعملية الترجمة.

كل من تلك القيود يعمل كشرط أساسي في عملية الترجمة؛ وحيث إنها لا تستقى من المصدر الذهني نفسه، فإن لها تأثيرات مختلفة على الطريقة التي تعمل بها عملية الترجمة. فعلى سبيل المثال؛ المهمة يتم تنفيذها في إطار زمني

قاس وهذا من الفروق بين المترجم التحريري والفوري. فالترجمة هي عملية خارج حدود الزمن الفعلي حيث يتوفر للمترجم مساحة من الوقت مماثلة لما يحتاجه لمعالجة النص الأصلي وذلك مع وجود حد زمني معين (والذي يمكن في أي حال تمديده). وباتباع العرف الذي وضعته الأمم المتحدة لترجمة من ٦ إلى ٨ صفحات في اليوم الواحد فإن المترجم المحترف ينتج خمس كلمات بالدقيقة الواحدة أو ٣٠٠ كلمة في الساعة. وعلى العكس فالمترجم الفوري عليه أن يستجيب فوراً للمحادثة التي يسمعها بصورة أسرع ٣٠ مرة من استجابة المترجم التحريري؛ أي ١٥٠ كلمة بالدقيقة و٩٠٠٠ كلمة في الساعة الواحدة (سيليسكوفيتش Seleskovitch 1978). وبينما تتاح للمترجم الحرية – من حيث المبدأ فقط – في التفكير في بعض البدائل قبل اختيار أكثرالألفاظ ملاءمة، فإن المترجم الفوري تتاح له فرصة واحدة فقط. هذه الاختلافات تنطبق على المترجم التحريري وأيضا على المترجم الفوري ولكنها لا تأخذ بالاعتبار الموقع الوسط الذي تتخذه الترجمة التتابعية حيث يدون المترجم ملاحظات أثناء استمرار الخطاب ولا يبدأ بالترجمة إلا بعد انتهاء المتحدث من حديثه، ولا ترجمة الجماعة التي تتطلب الترجمة المنظورة للوثائق المكتوبة.

ويضع البناء اللفظي والأسلوبي للنص قيودا أخرى على المترجم؛ وهناك دليل على اختلاف أسلوب معالجة النص بين من هم أحاديي اللغة ومن هم ثنائيي اللغة. فالوسيط أحادي اللغة يسمع أو يقرأ ليفهم ولكن المترجم يسمع أو يقرأ ليترجم، وكلاهما يعمل على جمع معلومات من النص الأصلي، إلا أن ذلك يصبح الهدف الأساسي لاحادي اللغة. على الجانب الآخر فالمترجم عليه أن يكون قادراً على تمييز العناصر المرتبطة بالترجمة في النص والتي يمكن أن تشكل عقبة له أو أن تشير إلى متغيرات مهمة مثل النبرة التي يجب أن يعكسها في النص المترجم. ولأحاديي اللغة يمكن أن يؤدي جزءاً معيناً من الجملة إلى إسعاده أو حيرته أو غضبه، أما المترجم فباستطاعته أن يتفاعل بالطريقة نفسها ولكن مع الفارق، فإن مثل تلك الصياغة قد تشكل له عقبة يضطر إلى حلها؛ أما بالنسبة للمترجم الفوري فإن هذا الحل ينبغي أن يأتي فوراً.

ويختلف أيضاً الدور الذي يلعبه كلاهما كمتلقي. فأحادي اللغة في الأصل يعطي تركيزه كله للمرسل؛ فيركز كل اهتمامه على رسالة المتحدث/ الكاتب حتى يمكنه أن يتجاوب معها بالموافقة/ الاعتراض والرد وما إلى ذلك. على الجانب الآخر فالتركيز الأساسي للمترجم يكون على المتلقي؛ فيعطي كل اهتمامه للرسالة التي يقولها المتحدث/ الكاتب حتى يستطيع أن يعيد بثها للمستقبل في نص اللغة الهدف؛ ولذلك فعليه كبت أو على الأقل التحكم في ردود فعله الشخصية لتلك الرسالة. ويميل المترجم للاعتقاد أن عليه تهذيب فهمه لاستبعاد ردود الأفعال الشخصية بقدر الإمكان لما يقال أو يكتب؛ واستغلال ما يتوقعه ويفترضه المتلقي للترجمة (سيليسكوفيتش Seleskovitch 1978).

ويكفي هذا في الحديث حول الجوانب المستقبلة في عملية الترجمة التحريرية والفورية. فالجوانب الإنتاجية أيضاً هي نماذج خاصة لعمليات التواصل الإنساني العامة؛ ولكن مع بعض الفروق التي تميز الترجمة كنوع من الاتصال ثنائي اللغة وليس أحاديها. قارن على سبيل المثال بين حوار أحادي اللغة وبين ترجمته الفورية. في الحالة الأولى تصبح الإجابة (١) باللغة نفسها وبالأسلوب نفسه الذي استخدمه المتحدث الأول؛ (٢) يختلف محتواها من ناحية المعنى والتركيب اللغوي والبراجماتي. أما المترجم، فإن أسلوبه يكون على العكس تماماً من الناحيتين: (١) تكون الإجابة بلغة مختلفة؛ وهي لغة المستمع وليست لغة المتحدث/ الكاتب الأصلي كما في المحادثات أحادية اللغة؛ (٢) تحتوي على المحتوى الدلالي نفسه الموجود في الأصل كما اختزنه المترجم في التمثيل العقلي في الجزء النشط من ذاكرته مع احتمال بعض التعديلات.

نموذج عملية الترجمة إذن يقوم حتما على تكرار جميع خواص النموذج العام للتواصل البشري؛ مع إضافة بعض العناصر المرتبطة بالترجمة؛ وبخاصة العناصر التي تمثل إدراك المشكلة والأساليب المتبعة في حلها. وفي مناقشة أي نموذج لعملية الترجمة، ينبغي استخدام مصطلحات مثل "التالي" ولكن لا ينبغي أن تؤخذ حرفيا كإشارة لعملية باليستية لا اتجاه لها تدفع النص الأصلي في كل مرحلة في ترتيب صارم حتى يخرج في النهاية كنص مترجم. على العكس من ذلك فإن المراجعة والتدقيق (خاصة في الترجمة ولكن لا يقتصر عليها فقط) هما القاعدة وليس الاستثناء.

المراحل والمشكلات والأساليب

هناك مرحلتان أساسيتان تختصان بعمليات الترجمة التحريرية والفورية؛ وهناك مرحلة ثالثة تتاح فقط للمترجم الذي يعمل على نص تحريري. وهذه المراحل هي التحليل والتركيب والمراجعة. في مرحلة التحليل يقوم المترجم بقراءة/ بالاستماع إلى النص الأصلي؛ ويعتمد على خلفيته ومعلوماته العامة – بما في ذلك معلوماته التي ترتبط بمجالات متخصصة ومعرفته بقواعد النص – لفهم خواص النص. ويتطلب ذلك معالجة جميع مستويات النص الدلالية والتركيبية والبراجماتية بالإضافة إلى التحليل على أصغر وأكبر مستوى للنص الفعلي؛ فيقوم المترجم بمراقبة ترابط السياق ويتأكد من التناظر بين النص الأصلي ونوع النص المحتمل. بكلام آخر فإن هناك تبادل بين التحليل الشامل من أسفل إلى أعلى على مستوى العبارة والتحليل الشامل من أعلى إلى أسفل للنص ككيان متكامل. وفي مرحلة التركيب يتم إنتاج النص المترجم؛ أي كتابته وتوقيعه وإلقائه ثم تقويمه من حيث المعنى الذي قصده المرسل ومغزاه من الكلام (كما يفسره المترجم)؛ بالإضافة إلى قصد المترجم من ترجمة النص واحتياجات المتلقي (كما حددها العميل وفسرها المترجم). وعلى أساس تلك التقويمات تتم مراجعة/ تحرير مسودة الترجمة

خلال المرحلة الأخيرة من المراجعة؛ حيث يتم تعديل أشياء مثل روابط العبارات وضبط التناغم بين العبارة ونوع النص الذي تمثله.

وبشكل عام، فإن جميع عمليات معالجة النص تعد عبارة عن عمليات حل للمشكلات. فالمترجم يقابل مشكلات في الفهم والتفسير والتعبير شأنه كشأن أي معالج آخر للغة؛ ويقوم بتطوير أساليب للتعامل مع تلك المشكلات. وما يجب على دراسات الترجمة تقصيه هو نوع المشكلات التي تتكرر في عملية الترجمة ومدى تكرارها والأساليب المحددة التي يتبعها المترجم لتحديد المشكلة وحلها؛ بالإضافة إلى نوع المؤشرات التي يتم تحديد المشكلة بناءً عليها والتي يمكن ملاحظتها في سياق الترجمة (كرينجز Krings 1987).

إن المشكلات التي تقابل المترجم هي جزء من عملية نقل المعنى سواء أكانت ناشئة عن تلقي النص الأصلي أم عن إنتاج النص المترجم؛ مما يجعل عملية التحليل والتركيب تحدث بشكل غير تلقائي. ويمكن توقع مثل تلك المشاكل في كلا المستويين؛ مستوى الجملة المستقلة ومستوى النص ككل. وعلى أساس هذا التعريف فإن أسلوب الترجمة هو إجراء شبه واعٍ لحل مشكلة أو جزء من مشكلة تواجه المترجم (لورشر Lorscher 1991 أ: ٧٦). ومن الواضح أنه في ضوء التفريق الحادث بين المشكلات الموجودة على مستوى الجملة والمشكلات الموجودة على مستوى النص ككل، فإنه يمكن أيضاً تقسيم الأساليب المستخدمة لحلها إلى أساليب خاصة (تتعامل مع المشكلات على مستوى أجزاء النص) وأساليب عامة (تتعامل مع مشكلات النص ككل). بالمثل فإن الأساليب الخاصة والعامة تتفاعل مع العناصر ذات الصلة من الخلفية المعرفية للمترجم، من حيث إدراكه النقدي لأسلوب ومحتوى النصوص الشبيهة وقواعد الهجاء والترقيم والنحو للنصوص؛ وحدسه حول ما تتكون منه اللغة الهدف. (سيجونوت Seguinot 1989: 39).

إحدى المشكلات الرئيسية التي يقابلها المترجم (وبخاصة من يقوم بالترجمة الفورية) هي حدود الذاكرة. تتم عملية تحليل النص وتركيبه على مستوى كل جملة بشكل مستقل؛ وأكبر مشكلة تواجه المترجم الذي يرغب في توسيع نطاق وحدة الترجمة أو تقليل الوقت المستهلك في معالجة النص، هي قصور الطاقة الاستيعابية للذاكرة العاملة/ ذاكرة المدى القصير والتي تتم فيها عمليتي التحليل والتركيب. إذ يحتاج المترجم بشكل عام إلى إستراتيجية تخفف الضغط على الذاكرة العاملة، ولكن المترجم الذي يتعامل مع نص تحريري يميل لمحاولة حل المشكلة بالتوصل أولاً إلى فهم معنى النص الأصلي قبل صياغته في كلمات؛ ثم يعود للنص في الوقت الذي تذوي فيه ذاكرته. وهنا يوجد اختلاف جوهري بين الترجمة التحريرية والفورية؛ حيث يكون الوضع بالعكس تماماً (ليديري Lederer 1981: 129)؛ فالترجمة التحريرية تعمل على مستوى الوحدة اللفظية حتى يتوقف المتحدث عن الكلام لأول مرة: وذلك عند توقف المتحدث فعلاً أو عند وصول الجملة إلى نقطة يستطيع المترجم معها التنبؤ بما

ستنتهي به الجملة فيقوم بترجمته على مستوى المعنى (إسهام ولين Isham and Lane 1993 يقدمان أدلة عملية تدعم استخدام الجملة كوحدة للاستدعاء).

ويشعر المترجمون (خاصة الفوريون منهم) بحساسية تجاه تأثير "زمن التأخير"؛ أي التأخير بين استقبال المعلومات وإخراجها. في الترجمة الفورية يكون زمن التأخير الطبيعي هو من ثانيتين إلى ٦ ثوان؛ رغم أنه في بعض الأحيان يصل زمن التأخير إلى ١٠ ثوان. وينتج عن الفجوات القصيرة أخطاء في الشكل (بالحذف أو الإضافة أو التغيير) بينما تميل الفجوات الطويلة إلى التسبب بالمزيد من الحذف في المحتوى؛ لأن الذاكرة العاملة تصبح متخمة بالمعلومات (إسهام ولين ١٩٩٣م: ٢٤٣).

ويبدو أن المترجمين يستخدمون ثلاث إستراتيجيات عامة على الأقل (سيجونوت ١٩٨٩م Seguinot). ولديهم أيضاً ميل لأن (١) يترجموا بدون توقف لأطول فترة ممكنة؛ (٢) يصححوا الأخطاء السطحية بشكل فوري (وهذا غالباً ما يتسم بالتردد والكتابة بشكل أبطأ من المعتاد) ولكنهم يتركون الأخطاء التي تتصل بالمعنى إلى حين الوصول إلى نقطة توقف طبيعية في نهاية العبارة أو الجملة؛ (٣) يقومون بتأجيل ملاحظة على الأخطاء النوعية والأسلوبية في النص إلى مرحلة المراجعة، ويبدو هنا أنهم يطبقون مبدأ استغلال أقل مجهود. من الأسهل تصحيح الأخطاء عند إدراكها بدلاً من الاحتفاظ بها في الذاكرة قصيرة المدى إلى وقت لاحق. وكثير من المترجمين أيضاً يشرعون في ترجمة النص بالقراءة السريعة مرة أو أكثر؛ سعياً لاكتشاف المشاكل المحتملة والتوصل لقرار بشأن كيف ينبغي البدء بالترجمة. ويشرع المترجم بالكتابة فعليا حال توصله لقرار حول كيفية ترجمة أول جزء في أول جملة ويستمر لأربع كلمات على الأقل حتى أول توقف.

الأساليب من هذا النوع تتم دراستها إما عن طريق بروتوكولات التفكير الجماعي (حيث يطلب من المترجم التفكير والتحدث عما يفعلون بينما يقومون به) وإما أن يتم استنباطها من سلوك المترجم نفسه. على سبيل المثال؛ غالباً ما يتم استنباط مؤشرات المعالجة الداخلية من خلال لحظات التوقف (توقف الكتابة أثناء الترجمة؛ توقف الحديث أثناء الترجمة الفورية) ولحظات التردد (بطء وتيرة الكتابة أو تدوين الملاحظات أو تقليل سرعة الكلام) بالإضافة إلى مؤشرات أخرى. بعض هذه المؤشرات تستنبط من ملاحظات؛ على سبيل المثال في شكل إقرار صريح بالمشكلة في جمل جانبية مثل "لا أعرف كيف أترجم هذا الجزء"؛ بينما البعض الآخر مجرد مزاعم؛ وتتضمن معدل الإنتاج الإجمالي وتوقيت ومدة توقف الإنتاج بالإضافة إلى التوقفات الأخرى مثل الرجوع للقاموس أو وضع علامات على المشاكل في النص وتحرير أو إلغاء البدايات الخاطئة وتصحيح الأخطاء. وهناك مؤشرات أخرى يتم تحديدها من خلال أسلوب الإلقاء مثل حركات الشفاه أو الاستدراك وما إلى ذلك.

المشكلات في تقصي عملية الترجمة

يتم تطبيق أسلوبين استقصائيين رئيسيين للتغلب على المشكلات المتأصلة في تقصي سلوك المترجم حيث تكون العلاقة بين النص الأصلي والمترجم علاقة خفية وغيرمباشرة؛ وتكون الرابطة بينهما هي عملية عقلية أكثر منها مادية. وتنطلق الدراسات حول النص المترجم من تحليل مقارن للنص الأصلي والترجمة؛ واستغلال الاختلافات النصية التي لم يتم تغطيتها أثناء عملية التحليل كوسيلة للتطرق بطريق غير مباشر، إلى العمليات الذهنية التي استخدمها المترجم أثناء الترجمة. أما الدراسات التي تركز على تلك العمليات فتعتمد على طرق مثل بروتوكولات التفكير الجماعي؛ وقياس حركة عين المترجم أثناء القراءة؛ وتسجيل جلسات عمل المترجمين بكاميرات الفيديو؛ وسؤال المترجم أن يملأ استبيانات عن نفسه يحدد فيها موقفه من جوانب الترجمة الأدبية (كونيج وفيرنون ١٩٨٢م Konig and Vernon) وغير الأدبية (بيل ١٩٩٤م Bell)؛ بالإضافة إلى التقنيات المتعددة لتطويرالجوانب الشخصية للمترجمين التحريريين المحترفين ومترجمي المؤتمرات الفوريين (هندرسون Henderson 1987). ويقدم دانكس (1991) Danks دراسة جيدة عن بعض تلك الأساليب.

وبعيداً عن صعوبة ملاحظة الأنشطة العقلية، هناك مشكلة تتعلق باحتمال عدم تمثيل عينات الأشخاص موضوع الدراسة أو بالمهام التي يطلب منهم القيام بها. ويناقش فريزر (1996) Fraser المشكلات المتنوعة التي تتعلق بطبيعة البيانات المستخدمة في الأبحاث حول العملية. فعلى سبيل المثال؛ معظم المترجمين الذين شملتهم الدراسة حتى الآن هم من المتدربين؛ إلا أن عمل فريزر (١٩٩٣م) مع مترجمين متمرسين يبرز كاستثناءقيم. ومن الواضح أن المجموعات المختلفة ممن يجيدون لغتين؛ بما في ذلك طلبة الترجمة والمترجمين المتمرسين المحترفين؛ يختلفون بشكل ملحوظ في الأساليب التي يطبقونها. وبالمثل يبدو أن هناك اختلافاً ملحوظاً بين ممارسات الطفل ثنائي اللغة الذي يحاول أن يقوم بعملية التفسير والمترجم المحترف من ناحية، وبين الطالب الذي يدرس لغة أجنبية والمترجم غير المحترف من الناحية الأخرى (لورشر 1992 Lorscher) . وبحسب لورشر فإن الأسلوب الأمثل للطفل ثنائي اللغة والمترجم المحترف (سواء أكان تحريرياً أم فورياً) هو أسلوب التوجه للمعنى واستغلال المعالجة الشاملة من أعلى إلى أسفل مع التركيز على الوظيفة أكثر من الشكل وبالاعتماد على المعرفة الإجرائية. وبالنسبة لهاتين المجموعتين فإن عملية الترجمة تتلخص في تفكيك العلامات وتحويلها إلى معنى ثم إعادة بناء المعنى في شكل علامات. وتتوسط ثنائية اللغة لديهم عن طريق استخدامهم لمخزون واحد من المدخلات المنطقية والموسوعية للمفاهيم، وأيضاً مخزونات مختلفة للغات المستخدمة. وبالعكس فإن الأسلوب المثالي للطلبة أو المترجمين غير المحترفين (وهم يشكلون أغلب العينات التي خضعت للدراسة) هو أسلوب التركيز على العلامات؛ والذي يستخدم أسلوب المعالجة من أسفل إلى أعلى ويركز على الشكل أكثر من تركيزه على الوظيفة ويعتمد على المعرفة

الحقيقية الصريحة للمترجم. فإن الترجمة تتلخص في النقل التلقائي (أو شبه التلقائي) للألفاظ؛ أما العلامات فتستدعى في اللغة المستهدفة عن طريق العلامات الموجودة في النص الأصلي وليس من خلال المفهوم ذو الصلة.

مشاكل تمثيل البيانات وصعوبة التوصل إلى الأنشطة الذهنية رغم أن النتائج التي توصل لها البحث التجريبي – والتي ليست نهائية ولا موحدة في حد ذاتها – تقترح طرقا يتبعها المترجم أثناء الترجمة وتتطرق للمشاكل وتقدم قرارات مبررة. ولكن بالطبع ليس من الحكمة إطلاق ادعاءات مبالغ فيها أو غير مؤكدة حول قدرة علم النفس على تقديم المزيد من الفهم لدراسات الترجمة؛ حيث يحذرنا ويلس (١٩٨٢: ٢١٨) (Wilss) أنه "لا علم اللغويات النفسي ولا دراسات الجهاز العصبي يمكنها أن تقدم لنا معلومات جديرة بالثقة حول كيفية تخزين البيانات اللغوية في المخ البشري وكيف تتم إجراءات المواءمة اللغوية وما هي التركيبات الذهنية التي تنشط عند استدعاء المعلومات اللغوية". ولكننا الآن وبعد مرور أكثرمن عشر سنوات على ذلك قد توافر لدينا معلومات كافية تمكننا من بدء مهمة إنشاء نموذج للعملية التي تكشف الدعامة المنطقية لفعل الترجمة نفسه: قياس المراحل والخطوات التي ينبغي أخذها في الاعتبار إذا كنا بصدد تفسيرعملية الترجمة كنشاط إنساني. ويمكن لهذا النموذج أن يساعدنا في التوصل لما وراء فكرة نظرية الترجمة كـ"إرشادات مفيدة للمترجم" إلى مجموعة من البصائر التي ترفع وعينا بالعملية التي توصف في شكل من التناقض بأنها فريدة ونمطية في الوقت نفسه. وبالفعل فإن البعض – مثل جورج ستينير George Steiner (1975)، قد ذهبوا إلى حد ادعاء أن التواصل الإنساني ما هو إلا ترجمة. إن إضافة المنظور النفسي لدراسات الترجمة يمكن أن يفتح الطريق ليس فقط أمام فهم أكبر لعملية الترجمة التحريرية والفورية فحسب ولكنه أيضاً يعمق من فهمنا للتواصل الإنساني بشكل عام؛ وهذه النقلة يمكن أن ترسخ دراسة الترجمة كمجال رئيسي وربما يكون مستقلاً عن الدراسة ومرتبطاً بعلاقة تكافلية مع جميع العلوم الإنسانية وبخاصة مع علوم اللغويات وعلم النفس؛ ولكنه لا يبقى حصراً عليهما.

انظر أيضاً

DECISION MAKING IN TRANSLATION; THINKALOUD PROTOCOLS.

للمزيد من القراءة

Bell 1991; Danks 1991; Fraser 1996; and Lane 1993; L6rscher 1991a, Seguinot 1989, 1991; Shreve et al. Tirkkonen-Condit 1989.

ROGER T. BELL روجر تي بيل

openkanal.com

Publishing Strategies
أساليب النشر

يشير مصطلح أساليب النشر إلى العملية التخمينية التي يتم من خلالها اختيار الكتب التي يتم ترجمتها ونشرها باللغات الأخرى. ومع أهميتها الثقافية فإن إنتاج الكتب بشكل عام يتم تنظيمه وفقاً للقوى التجارية. وبالرغم من أن نتائج هذه العملية التخمينية ليست عادلة من الناحية التاريخية ولا عبر الحدود الثقافية؛ فإن العملية نفسها ليست عشوائية ولا تخلو من دافع. وبحسب فينوتي Venuti (١٩٩٥م أ) فإن اختيار النص الأجنبي للترجمة يعتمد على القيم الثقافية المحلية (انظر إستراتيجيات الترجمة). ورغم ان هذا المدخل يتطرق بشكل كبير إلى الموضوع في حدود السياق الأوروبي والأمريكي الشمالي فإن هناك مبادىء أساسية مشابهة قد يكون لها فاعليتها في أماكن أخرى.

معدلات ونوعيات وتدفق الترجمة

يتفاوت عدد الكتب المترجمة المنشورة كل عام بشكل كبير من بلد لآخر. في عام ١٩٩١م على سبيل المثال؛ رغم أن عدد الكتب المنشورة في بريطانيا وصل إلى ٦٧.٨٩٠ فإن نسبة ٣٪ فقط من هذا العدد كانت كتب مترجمة (١٦٨٩ كتاباً). وفي المانيا نشر ٦٧٨٩٠ كتاباً منهم ١٤٪ مترجمة (٩٥٥٧) في الوقت نفسه نشر في البرتغال ٦٤٣٠ كتاباً كانت نسبة ٤٤٪ منها كتبا مترجمة (٢٨٠٩ كتب). وبينهذين الطرفين، وهما معدل الإنتاج العالي ومعدل الترجمة المنخفض الذي تمثله بريطانيا وأمريكا، وبين معدل الإنتاج المنخفض ومعدل الترجمة المرتفع الذي تمثله البرتغال، هناك بعض الدول مثل إيطاليا (حيث نشر ٤٠٤٨٧ كتاباً ٢٦٪ منها ترجمات)؛ وإسبانيا (حيث نشر ٤٣٨٩٦ كتاباً، ٢٤٪ منها ترجمات) وفرنسا (حيث نشر ٣٩٥٢٥ كتاباً، ١٨٪ منها ترجمات) (هذه الإحصاءات مأخوذة من مركز BIPE Conseil 1993 ما لم نعلن غير ذلك).

ورغم أن معدل الترجمة قد يدل بشكل كبير على قبول ثقافة بلد معين على الترجمة، فإنه من وجهة نظر أساليب النشر، هناك مجموعتان أخريتان من الاحصائيات من التعرض لها قبل التوصل إلى أي قرارات نهائية؛ وهي نوعية الأعمال المنشورة (علمية وتقنية أو علوم اجتماعية أو أدب) وتدفق الترجمة (أي اللغة الأصلية للكتب المترجمة). وفيما يختص بنوعية الأعمال على سبيل المثال، فإنه من إجمالي الكتب المنشورة في بريطانيا عام ١٩٩٠م (٦٣٨٦٧ كتاباً) مثلت العلوم الاجتماعية ٣١٪ والعلوم والتكنولوجيا ٢٩٪ والأدب ١٩٪ وكتب الأطفال ٩٪ والكتب المدرسية ٣٪. وعلى الجانب الآخر، في بلجيكا حيث تم نشر ٧١٨٢ كتاباً في ١٩٩١م (نصفها تقريباً بالفرنسية، والنصف الآخر باللغة الفلمنكية) كان منها ٦٪ فقط عن العلوم والتكنولوجيا، بينما مثلت كتب أدب الأطفال نسبة ٤٤٪ منها.

أما من حيث تدفق الترجمة فإن ٦٠٪ من الترجمات المنشورة في أوروبا هي أعمال مكتوبة أصلا باللغة الإنجليزية في بريطانيا أو أمريكا؛ وهناك نسبة ١٤٪ أخرى مكتوبة في الأصل باللغة الفرنسية و١٠٪ أخرى باللغة الألمانية. ومع هذا فمن الممكن تمييز "مناطق نفوذ" خاصة بمناطق لغوية معينة.

ففي المجال الأدبي على سبيل المثال، فإن وحدة ثقافة بلدان شمال أوروبا (بلجيكا والدانمارك وهولندا) تظهر في حقيقة أن اللغة الألمانية هي ثاني أكثر اللغات التي يتم ترجمتها بعد اللغة الإنجليزية؛ بينما في جنوب أوروبا تحتل اللغة الفرنسية تلك المكانة؛ ومن الواضح أنه ليس من الممكن هنا أن نقدم صورة لصناعة النشر العالمية، ولكن من المحتمل أن يكشف تحليل الممارسات المطبقة في صناعة النشر في مناطق أخرى من حيث معدل الترجمة ونوعيتها وتدفقها، عن أنماط مشابهة.

تلك الإحصاءات التي تخفي العديد من العوامل الاجتماعية والتاريخية والثقافية لها تبعات خطيرة على مؤسسة صناعة النشر في البلد المعني. على سبيل المثال فإن نسبة كتب الأطفال المنشورة في بلجيكا تشير إلى حقيقة أن دور النشر الأجنبية الكبيرة تسيطرعلى صناعة النشر هناك (كما هي العادة في البلدان الصغيرة في المناطق اللغوية الكبيرة) مما أدى إلى إجبارالمؤسسات المحلية الصغيرة على التخصص في أنواع مثل الكوميكس(الهزل). وبالمثل فإن معدل الترجمة المنخفض في بريطانيا والولايات المتحدة دائماً ما يرجع إلى الاكتفاء الذاتي في السوق الإنجليزية.

ناشرو التجارة العامة

في ضوء مدى التناغم الإنجلو- أمريكي (ليس في أوروبا فقط ولكن أيضاً في إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية) قد يكون من المفيد مناقشة مؤسسة صناعة النشر في بريطانيا والولايات المتحدة في السنوات الأخيرة. وكما أشار فيذر Feather (1993: 171) فإن العقدين الأخيرين قد تميزا في الدولتين كلتيهما بنمط من التكتل. في بريطانيا على سبيل المثال وقعت صناعة النشر في أواخر تسعينيات القرن الماضي تحت سيطرة أربع مجموعات: وهي راندوم سينشري Random Century (والتي نشأت من اندماج مؤسسة راندوم هاوس Random House في نيويورك مع كونسورتيوم سينشري هاتشينسون Century-Hutchinson الإنجلو أمريكي)؛ ومؤسسة هاربر كولينز HarperCollins (التي نشأت في بداية الثمانينيات من القرن الماضي عندما اشترت مؤسسة نيوز انترناشيونال News International شركة كولينز Collins في بريطانيا وشركة هاربر آند رو Harper and Row في الولايات المتحدة) وبيرسون Perason (والتي حصلت على امبراطورية لونجمان Longman في بداية السبعينيات) وريد انترناشيونال Reed International (التي تتحكم في أوكتبوس بوكس وهينمان Octopus Books and Heinemann). ورغم أن جميع تلك التكتلات كان لها مصالح قوية في نشر كتب التجارة العامة فإن بعضها له نقاط قوة خاصة في مجالات عالية الربح مثل الكتب التعليمية والأكاديمية والعلمية والتقنية

والطبية. وبعضها الآخر نشط للغاية في أشكال أخرى من الإعلام (مثل نيوز انترناشيونال News International). وفي إطار هذه التكتلات اندمج بعض الناشرين المستقلين مع آخرين: بودلي هيد وتشاتو ووينـدوس وجوناثان كيب على سبيل المثال جميعهم انضم إلى مجموعة راندوم سنشري. إن السعي وراء الربح – أو بمعنى أدق إعادة توجيه الاستثمار نحو مجالات أكبر من حيث الربحية المحتملة من أنشطة تلك التكتلات – يمكن أن يؤدي إلى اختفاء الآثار الثقافية المهمة بما فيها التخصص في الترجمة. وتمثل عملية بيع شركة هارفيل Harvill (التي اشترتها كولينز في ١٩٥٩م) حلاً أكثر إيجابية؛ فقائمة هارفيل تضم العديد من الترجمات مثل أعمال بوريس باسترناك Boris Pasternak وألكسندر سولزينتسين Alexander Solzhenitsyn.

وفي العشرينيات ارتحل الناشر الأمريكي ألفريد أيه كنوب Alfred A. Knopf بانتظام إلى السويد والنرويج والدانمارك وألمانيا وأمريكا الجنوبية بحثاً عن كتاب. وعلى سبيل المثال ضمت قائمة شركته عام ١٩٢٥م كتاب مثل نوت هامسوم (Knut Hamsum) وأندريه جيد (Andre Gide) وتوماس مان (Thomas Mann). وحتى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية استمر الناشرون الأمريكيون في إصدار "كمية ضخمة ولكن منتقاة من الأعمال المترجمة من اللغات الأوروبية" (فينوتي Venuti 1992: 5) . ولكن منذ ذلك الحين شهد نشر الأعمال المترجمة تراجعاً منتظماً منذ ذلك الحين، وقد تزامن هذا التراجع مع ظهورتلك التكتلات في صناعة النشر الأمريكية.

ومن الواضح أن المحرر له وضع محوري في صناعة النشر. في المؤسسات الكبرى هناك محررون متخصصون يضطلعون بأجزاء مختلفة من القائمة. وفيما يختص بالعلوم الاجتماعية على سبيل المثال، يقوم محررو المادية بزيارة المعاهد الأكاديمية لمعرفة الكتاب المحتملين. ويخضع المحررون؛ الذين يتقاضون مرتباتهم من مؤسسة النشر؛ لضغوط مالية ليكتشفوا الكتب التي لن تجلب فقط السمعة للشركة ولكن تجلب الربح ايضاً، وبالتالي فهم لن يقبلوا إلا الكتاب الذين يتمتعون بالفعل بسمعة جيدة في بلادهم؛ وأيضا يفضلون من سبق وأن تُرجمت أعماله إلى الإنجليزية. واقترح شولت (Schulte 1990: 2) من بين آخرين أن "تقديم كُتّاباً جدداً يصبح صعباً بسبب حقيقة أن معظم المحررين في دور النشر (التي لغتها الإنجليزية) غير قادرين على قراءة أعمال في لغتهم الأصلية؛ على عكس المحررين في دور النشر الأوروبية الذين لديهم معرفة كبيرة باللغة الإنجليزية بشكل عام؛ ولذلك يجب الاعتماد على نصيحة وذوق الآخرين". ويجادل شولت أنه حيث إن المترجم له "مكانة تسمح له ببدء تدفق العمل من البلاد الأخرى إلى الإنجليزية" فينبغي أن يكون هو "الشخص المحوري في المؤسسات التي تتواصل في أكثر من ثقافة" (مصدر سابق: ١). ولكن فيما يختص بالأدب فإن هناك ميلاً متصاعداً من جانب المحررين الأمريكيين والإنجليز للاعتماد على وكلاء وبعض الأحداث مثل مهرجان فرانكفورت السنوي للكتاب، أكثر من اعتمادهم على نصائح المترجمين.

وفي البلدان حيث مازال فيها عرف العائلات الناشرة،يؤسس المحررون شبكات رسمية وغير رسمية من المرشدين (بما في ذلك المترجمين) يكون دورهم هو كتابة التقارير حول المخطوطات التي قدمت للمؤسسة، ويمكنهم حتى أن يقترحوا عناوين باتفاقهم الخاص. وفي تلك الحالة الثانية ربما تدفع لهم المؤسسة جزءاً صغيراً من ربح المبيعات (نسبة مثل ١٪ تقريباً) حتى لو لم يكن لهم دور آخر في تحضير المخطوطات للنشر. وتتفاوت حدود تلك الشبكات والقواعد غير الرسمية التي تنظم سلوكها من دار نشر إلى أخرى ومن بلد لآخر.

دور النشر الثقافية والأكاديمية

يقول فينوتي (Venuti 1992: 5) أن الارتفاع الطفيف في عدد الأعمال المترجمة للغة الإنجليزية الذي تسبب فيه الناشرون الإنجلو أمريكيون في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي جاء نتيجة لاضطرار ناشري التجارة العامة "لمنافسة مبادرات الترجمة الجديدة في الجامعات ودور النشر الصغيرة". ورغم أن إجمالي عدد الكتب المترجمة المنشورة كل عام التي تنشرها دور النشر الأكاديمية والثقافية هو عدد صغير بالمقارنة بما حققه ناشرو التجارة العامة؛ إلا أنه يستحق المناقشة هنا حيث إن تلك الدورقادرة بشكل جماعي وأحياناً بشكل فردي على أظهار تأثير ثقافي لا يمكن التغافل عنه.

ومن وجهة نظر اقتصادية بحتة يقدم النشرعددا من الميزات. فالنشر؛ على عكس الطباعة؛ ليس عنصراً ضاغطاً على رأس المال؛ فيمكن لرجال الأعمال التركيزعلى تطويرسوق متخصص. وإستراتيجيات السوق البديل مثل الطلب عن طريق البريد قد تساعد في زيادة الأرباح وتقليل النفقات العامة بخاصة إذا كان الناشر يعمل من مقره الخاص به. وبشكل عام فإن الاقتصادات التي تعتمد على الشركات المساهمة بشكل كبير ليست كبيرة بما يكفي لمنع العمليات التجارية صغيرة النطاق: ناشر سوق عام قد يعتبر أن عمل المطبعة في نشر ٣٠٠٠ كتاب غير مبرر، في حين ترى مطبعة ثقافية أن ذلك نجاحاً كبيراً، وفي النهاية ليس هناك عوائق لدخول السوق، إلا أن الوجود المالي لمثل دور النشر تلك، ليس فقط في الولايات المتحدة وأوروبا الشرقية فحسب ولكن في جميع أنحاء العالم، غير مستقر؛ وكثيراً ما يعتمد كل من له دخل بالعملية (الناشر والمترجم أو الكاتب) على الإعانات من الوكالات الحكومية و/ أو المرتبات التي يحصلون عليها من بعض الأنشطة الأخرى مثل التدريس. ولذلك فليس من العجب أنه يمكن وصف الأغلبية من بين الناشرين البريطانيين الذين يقدر عددهم بـ ٢٠٠٠ ناشرأنهم دور نشر ثقافية. فهم بعيدين عن الالتزامات المالية للمؤسسات والكثير منهم لهم نظرة طويلة المدى حول فرص نجاحهم؛ وهناك عدد ليس بالقليل من بينهم يدفعه حب الشهرة سواء أكانت بالنيابة عن المؤسسين أم الكتاب أم بشكل عام الاتجاه السياسي والأدبي الذي يمثلونه. ولكن دور النشر الثقافية قادرة على تقديم أعمال ذات طبيعة إبداعية عالية بخاصة في مجالات الأدب المعاصر (بما في ذلك ترجمة الشعر) والاهتمامات الاجتماعية والإقليمية وفي

مجال التعليقات السياسية والاجتماعية. وبالفعل كما قال شولت (Schulte 1990: 2) إن "عبء جلب كتاب عالميين جدد إلى السوق الأمريكية (وينبغي أيضاً إضافة السوق البريطانية) يقع على كاهل دور النشر الصغيرة." وللناشرين الثقافيين من هذا النوع فإن اختيار المادة وتحديد الكُتّاب الجدد يمثل بؤرة تركيز لنشاطاتهم. وحيث إن لديهم أجندة ثقافية محددة فليس من الضروري لهم الاعتماد على ترويج مخطوطات جديدة من المخطوطات العامة. بدلاً من ذلك فهم يعملون على تطوير شبكة غير رسمية (ولكن شاملة) من المرشدين المتشابهين في تفكيرهم حتى يستكملوا دائرة الذكاء التحريري لمؤسسيهم.

ورغم أن الناشرين الثقافيين يتحملون فقط مسؤولية جزء صغير من عدد الكتب التي يتم نشرها كل عام، فإن بعض المؤسسات الأخرى تنظر لهم بعين التقدير لوجود بعض العناوين لديهم التي لا توجد لدى الدور الأخرى. ويعد هذا أيضاً من الأهمية بمكان؛ لأن تشكيل القوانين الأدبية القومية يميل للتمييز ضد الترجمة. في بريطانيا على سبيل المثال فقد روّج F. R. Leavis لعدة سنوات لفكرة جدلية مقنعة بشكل كبير (رغم أنه لم يقل أحد بعدم صحتها) حول تقليد للغة الإنجليزية. ويجادل شولت أن المعلمين وأساتذة الجامعات الذين كثيراً ما ينظر إليهم على أنهم سوق محتمل للأعمال الأدبية الجديدة المترجمة يميلون لعدم خوض المخاطرة في عادات القراءة الخاصة بهم ومن غير المحتمل أن يضموا كاتباً معيناً في منهج إلا بعد أن يكون قد نال بالفعل استحساناً أكاديمياً كبيراً. وبالمثل فإن دور النشر الجامعية منيعة نسبياً للضغوط التجارية؛ رغم أن البعض يجني أرباح معقولة (مثل دار نشر جامعة أكسفورد التي حققت دخلا يزيد على ١٠٠ مليون جنيه إسترليني سنوياً). وجود مثل تلك الدور يجلب السمعة والمصداقية للمؤسسة التي تستضيف دار النشر؛ مما يعني المساهمة في الجدل الأكاديمي. ورغم أن نشر الترجمات؛ سواء أكانت ترجمات أدبية أم ذات طبيعة تدريسية؛ ليس هو النشاط الأساسي لدور النشر الأكاديمية، فإنها مع ذلك تصدر عددا من النصوص المهمة المترجمة كل عام. ويساوي ذلك في الأهمية مطبوعات الجامعة التي قد تساعد في زيادة شهرة كاتب معين أو مدرسة فكرية معينة وبذلك يلعب دوراً أساسياً في إعادة تشكيل القوانين.

إعانات الترجمة الأدبية

تميل الديمقراطية إلى التشكيك في تدخل الدول في النشر؛ لأنه يعد سمة من سمات النظم الشمولية (فيذر Feather 1993 : 167-8). التغيرات السياسية والاجتماعية التي اكتسحت وسط أوروبا في القرن الأخير أدت إلى تفكيك أجزاء كبيرة من جهاز النشر التابع للدولة والذي طالما احتكر صناعة النشر في تلك الدول لأكثر من نصف قرن. وإلى جانب السعي لترويج الأيديولوجية السياسية التي ينتمي هذا الجهاز لها في دول أخرى عن طريق الترجمة، فإنه أحياناً ما يدعم ترجمة الأعمال الأدبية الجادة؛ مثلا روايات بعض الكتاب مثل جراهام جرين

Graham Greene أو ويليام فولكنر William Faulkner إلى لغات الأقليات مثل الأستونية. وقد طور الكثير من المترجمين العاملين في تلك الدول علاقات جيدة مع دور النشر الحكومية؛ إلى حد أنهم أصبحوا في مكانة تسمح لهم بترشيح الأعمال التي تحلو لهم. ومع تراجع دور النشر شبه الحكومية (رغم أن بعضهم قد عدّل من نفسه ليستطيع منافسة دور النشر التجارية الغربية) اضطر المترجمون لتحويل انتباههم إلى الكتب الأكثر شعبية. في بولندا مثلاً هناك سوق سريع النمو لترجمة ليس فقط قصص الرعب والكتب الأكثر رواجاً ولكن أيضاً لترجمة الروايات الخيالية النسائية على غرار ما تنشره هارليكوين Harlequin في الولايات المتحدة وميلز آند بون Mills and Boon في بريطانيا. ورغم ميل الكثير من المعلقين إلى عدم الثقة في تلك التغيرات فإن التمييز بين الخيال الأدبي والشعبي ليس دائماً سهل التبرير سواء على المستوى الجمالي أو المستوى التجاري. بعض الكتاب الأدبيين المميزين مثل مارجريت دوراس Marguerite Duras يتحكم في أسواق كبيرة وفي الوقت نفسه هناك بعض الكتاب ممن يطلق عليهم ذوي شعبية عريضة ولكنهم ليسوا بدون ميزات أدبية مثل روث رينديل Ruth Rendell. لم يتم اختيار هذين المثالين بشكل عشوائي؛ فروث رينديل ومارجريت دوراس كانا من أكثر الكتاب الروائيين شعبية في أوروبا في ١٩٩١م (وهو أحدث تاريخ تكونت لدينا أرقام كاملة بشأنه) حيث كان لهما ٣٠٢ و٢٧٨ كتاباً على الترتيب تحت الطبع عبر المناطق اللغوية في الاتحاد الأوروبي.

وهناك عدد محدود من الاعانات المتاحة في أوروبا وأمريكا الشمالية مخصصة للترجمة. وفي السياق الأوروبي على سبيل المثال؛ فإن الإعانات التي تقدمها المفوضية الأوروبية تحت برنامج كاليدوسكوب تسعى لترويج ترجمة الأعمال المعاصرة (بما في ذلك الأعمال المسرحية) من لغات الأقليات وإليها. وكذلك فإن مراكز الترجمة التي تم إنشاؤها لتدعيم وترويج الأعمال المترجمة أُنشئت أيضاً باسم هذا البرنامج في عدد من البلدان الأوروبية.

وقامت بعض البلدان بخطط موازية حيث أدركت الدول أهمية دعم الترجمة كوسيلة فعالة لتخفيض الإنفاق وترويج الأعمال الأدبية الوطنية والثقافية.

وبالمثل فإن الوكالات الثقافية (مثل مركز المنح الوطنية للفنون في الولايات المتحدة ومجلس الفنون الكندي ومجلس الفنون الإنجليزي في بريطانيا) أبدت استعداداً لدعم مشروعات ترجمة محددة.

وقد يبدو أن الترجمة – ربما كنتيجة للقبول المتنامي للتعددية الثقافية والتوجهات النسائية (كلاهما قد فعل الكثير لتغيير الفكرة الراسخة في القانون الأدبي والعلمي المحلي)- تكتسب قبولاً بطيئاً مرةً أخرى في بريطانيا وبشكل أقل في الولايات المتحدة.

وإذا كان الحال كذلك فقد يأمل المرء أن يرى المترجم يلعب دوراً أكثر أهمية كوسيط ثقافي عن طريق توجيه انتباه الناشرين إلى النصوص الأجنبية. ولكن هناك القليل من العلامات على ضعف الهيمنة الإنجلو أمريكية حتى في البلاد التي لها موقف إيجابي من الترجمة عن الثقافات الأخرى.

انظر أيضاً

LITERARY TRANSLATION, PRACTICES; STRATEGIES OF TRANSLATION

للمزيد من القراءة

BIPE Conseil 1993; 1990; Feather 1993 Schulte 1990, Tebbel 1987; Venuti 1992, 1995a, 1995b.

تيري هيل TERRY HALE

obeikandl.com