يكتفي بيرمان بمجرد الإشارة العابرة إلى العلاقة بين نصوص بنيامين لكننا إن تأملنا قليلا فسوف نبصر التوازي بين علاقة الصورة الشمسية بما تصوره ومفهوم الترجمة عند بنيامين باعتبارها "تشابها غير محسوس" ressemblance non sensible، كما يمكننا أن نربط بين الخاصيتين المميزتين للنسخ التكنولوجي (فقدان الأصل لسلطته أمامه وقدرتها على نقله إلى مراتب لا يمكنه بلوغها) مع التشبيه الذي يعقد بنيامين بين علاقة الترجمة بالأصل وعلاقة الوالد بولده (يسميها "القرابة دون شبه" parenté sans ressemblance): "فأنا أُخلَد، باعتباري أبا، من خلال ولدي لكنه في الوقت نفسه بشكل جذري، كائن آخر" (بيرمان 2008: 71).

3 - المنهجية

أ - قراءة الترجمة

تتمثل أولى مراحل منهجية النقد عند بيرمان في: قراءة الترجمة. وهو يشير إلى أن خبرته في ترجمة الأدب (تحديدا رواية روبرتو آرلت "المجانين السبعة") مع زوجته إيزابيل والمراجعات التي كانا يقومان بها أثناء سير العمل هي التي جعلتهما "يتعلمان كيف تُقرأ الترجمة" (بيرمان 1995: 65). وهنا ينبغي فهم عبارة قراءة - الترجمة فهما خاصا: "قراءة-الترجمات هي إحدى الصيغ الأساسية للعلاقة-مع-الترجمات. فتجربة الترجمة لا يمكن حتى تصورها دون قراءة الترجمات التي يجب أن تكون أساسا في كل تعليم للترجمة. وأن نقرأ الترجمات لا يعني مجرد ربطها بالنصوص الأصل، بل هو فعل قائم بذاته." (بيرمان 2008: 31).

وتفترض هذه القراءة أولا أن نضع النص الأصل جانبا، وثانيا - ونتيجة لذلك - أن نقرأ الترجمة لنعرف إن كانت "متماسكة" بمعنى أنها ليست دون مستوى نوعية الكتابة المعيارية في اللغة الهدف، وأيضا بمعنى أنها تتمتع بما يتمتع به كل نص من نسقية.

ما يفترض في هذه القراءة إذا أن تكتشفه هو درجة تماسك الترجمة وكذلك ما يسميه بيرمان المناطق النصية "الإشكالية" والمناطق النصية "المعجزة" أي مناطق الإخفاق والاكتمال في الترجمة. ويكون اكتشاف هذه المناطق اكتشافا "انطباعيا"

لكن بيرمان يشدد على أهمية هذه الانطباعات "فهي، ووحدها هي، التي ستوجه عملنا اللاحق الذي سيكون هو تحليليا" (بيرمان 1995: 66).

ب – قراءة النص الأصل

تأتي بعد ذلك مرحلة قراءة النص الأصل التي تفترض هي أيضا وضع الترجمة جانبا دون نسيان المناطق النصية التي لوحظت فيها. وما تسعى هذه القراءة لفعله هو أن تكتشف "نسقيات" النص أو أسلوبه، أي استخدامه الخاص للجمل والأفعال والتراكيب والكلمات التي تتكرر...الخ. وقد تستعين هذه القراءة – ويجب أن تستعين – بالأعمال النقدية التي كتبت عن النص، لكن بيرمان يفضل أن تأتي هذه القراءات "الجانبية" في مرحلة لاحقة لكي يتسنى للناقد شيء من "الحميمية" مع النص. المهم هنا أن "الناقد يؤدي عمل القراءة نفسه الذي أداه المترجم، أو يفترض أنه أداه، قبل الترجمة وأثناءها" (نفسه).

ويتبع هذا التحليل الأولي عملية اختيار الأمثلة التي ستجرى عليها المقارنة بعد ذلك. وانطلاقا من تأويل معين للنص الأصل يتم اختيار مقاطع منه يسميها بيرمان "المناطق الدالة" zones signifiantes "التي يبلغ عندها العمل غايته الخاصة [...] ومركز جاذبيته" (نفسه: 70). والتأويل وحده هو الذي يكشف عن هذه المناطق ويؤكد وجودها. والجدير بالذكر في هذا الصدد أن بيرمان يعتبر كل المناطق الأخرى غير الدالة "عشوائية" إلى حد ما، حتى أنه "من الممكن دائما أن تكون قد كتبت بطريقة أخرى" (نفسه: 71). ويعني هذا أن معايير "الحرفية" قد لا تنطبق بالضرورة عليها.

ج. البحث عن المترجم

يرى بيرمان أن هذه المرحلة تمثل "منعطفا منهجيا"، وهي كذلك فعلا، لأنها تخرج الذات المترجمة من غياهب التجاهل والنسيان. لكن السؤال عن المترجم ليس سؤالا عن "سيرته" بل عن علاقته بالترجمة واللغات ومجالات النصوص ممارسة وتفكيرا. ويتضمن هذا السؤال أولا البحثَ عن "موقفه الترجمي" المتمثل في

"التسوية" أو التوازن الذي يقيمه المترجم بين "الطريقة التي يرى بها [...] مهمة الترجمة والطريقة التي 'استبطن' بها الخطاب الدائر عن فعل الترجمة (أي 'المعايير')" (نفسه: 74–75) وثانيا البحث عن "مشروع الترجمة" و"أفق المترجم"، وهما مصطلحان محوريان في منظومة بيرمان الفكرية.

ج1. أفق المترجم

مصطلح الأفق هو مصطلح فينومينولوجي هرمينوطيقي بامتياز يعود أولا إلى هوسرل ثم هايدغر وغادامير، وطبقه في مجال الدراسات الأدبية هانز روبرت ياوس عندما صاغ مفهوم "أفق الانتظار" وعرفه كالتالي:

> نسق المرجعيات التي يمكن صياغتها بشكل موضوعي والتي تنتج، لكل عمل في اللحظة التاريخية لصدوره، عن ثلاثة عوامل رئيسة: خبرة المتلقين السابقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، شكل وموضوع الأعمال السابقة التي يَفترض [هذا العمل] معرفتها [من قبل المتلقين] والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم المتخيل والواقع اليومي (ياوس 1978: 49).

ويعني هذا أن النصوص لا تُنتج ولا تستقبل في "صحراء" على حد تعبير ياوس، بل إنها تفترض دائما نوعا من الانتظار من قبل المتلقين حتى وإن عمل النص بعد ذلك على خرق هذا الانتظار. والأمر نفسه يسري على الترجمة التي تنتج دائما انطلاقا من أفق أدبي معين وضمنه. والمترجم يتلقى النص الذي يترجمه، ويتصور مهمة الترجمة ذاتها ضمن هذا الأفق وتحت سقفه دون أن يكون على وعي بذلك. وعلى ذلك، يعرف بيرمان أفق الترجمة بأنه "مجموع المعطيات اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التي 'تحكم' شعور المترجم وفعله وتفكيره" (بيرمان 1995: 79). والجدير بالذكر أن بيرمان يشدد في مكان آخر على أن المترجم لا يرى الأفق الترجمي الذي يعمل فيه وانطلاقا منه، فهو "بقعته العمياء".

لكن بيرمان يشير أيضا إلى أنه يضع الفعل "تحكم" بين مزدوجتين لأن هذا التحكم ليس آليا مباشرا ولا حتى "بنيويا"، أي على طريقة آني بريسي التي تستند

إلى مرجعية ميشال فوكو. ولعلنا نبصر الفرق في مصطلح الأفق نفسه الذي يتميز بأنه أقل حتمية ونهائية. على أن بيرمان يعترف بعد ذلك بقيمة التحاليل التي تعتمد على الرؤية البنيوية النسقية للمعايير الترجمية. ولكي نفهم ما الذي يشكل أفق المترجم، يقدم بيرمان مثلا ترجمة فيليب برونيل لأشعار سافو التي صدرت سنة 1991: يتشكل الأفق الذي يعيد برونيل ضمنه ترجمة سافو (فترجمته لم تكن الأولى) من عدة عناصر: حالة الشعر الفرنسي المعاصر وطبيعة علاقته مع التراث الشعري وكمٌّ المعرفة المتراكم بشأن الشعر اليوناني والثقافة اليونانية بشكل عام، ومجموع الترجمات الفرنسية لسافو منذ القرن السادس عشر إلى الآن، ثم مجموع النقاشات النظرية بشأن ترجمة الشعر والترجمة بصفة عامة. وهكذا نرى أن عناصر الأفق متعددة متراكبة متداخلة.

ج2. مشروع الترجمة

رأينا كيف عرف بيرمان – في معرض حديثه عن أورزم – مشروع الترجمة بأنه تصور المترجم للترجمة بشكل عام ولترجمة نص معين بشكل خاص. ولقد أعاد تعريفه تعريفا أوضح في كتابه عن نقد الترجمات: "يعرف المشروع، من جهة، الطريقةَ التي سينجز بها المترجم عملية النقل الأدبي ومن جهة أخرى الطريقة التي سينجز بها الترجمة ذاتها ويختار 'صيغة' و'طريقة' الترجمة" (بيرمان 1995: 76). ويقصد بيرمان بقوله طريقة إنجاز النقل الأدبي طريقة "تقديم" الترجمة ومن ذلك مثلا اختيار النصوص وهل يكتفي بترجمتها لوحدها أو يرفق بها حواشي وتعليقات وشروحا...الخ.

المهم بشأن المشروع الترجمي هو أولا أن وجوده ليس مرتبطا بضرورة أن يصاغ صياغة نظرية، فالمترجمون قلما يكتبون مقدمات ولذلك سيكون على الناقد أن يعيد بناء المشروع من خلال نص الترجمة ذاتها، وثانيا أن علاقة المشروع بنص الترجمة ليست علاقة نظرية وتطبيق يسأل فيها الناقد إن "نجحت" الترجمة في تجسيد المشروع، بل هي علاقة جدلية، أو كما يسميها بيرمان "دائرة مطلقة". لكن هذه الدائرة ليست دائرة مفرغة، فالناقد "عليه أن يقرأ الترجمة بناء على مشروعها لكننا

لا نفهم حقيقة هذا المشروع في نهاية المطاف إلا انطلاقا من الترجمة ذاتها ومن نمط النقل الذي تنجزه" (نفسه: 77).

بالنسبة لترجمات جون دن مثلا، تمثل المشروع باختصار شديد في اختيار معين للأشعار (بناء على قراءة معينة لمسيرة الشاعر) وفي إقصاء النصوص النثرية، هذا من جهة. من جهة أخرى، تمثل المشروع في تقديم ترجمة "شعرية" بمعنى معين، أي في إنتاج جون دن فرنسي من القرن السابع عشر وهذا يعني بدوره كتابة ترجمة يستعان فيها بلغة قديمة، لغة الفترة التي يراد لجون دن الفرنسي أن يكون فيها.

وينبغي هنا أن نسجل الفرق المهم بين استخدام بيرمان لمفهوم "مشروع الترجمة" استخداما ذاتيا فردانيا – فالمترجم هو الذي يصوغ المشروع – وبين استخدام لورنس فينوتي استخداما أكثر "بنيوية" بحيث يجعله على مستوى الثقافة – أو السياسة الثقافية cultural politics – لا على مستوى الفرد، بحيث يشترك في صياغة هذا المشروع كل من الكاتب والمترجم ودار النشر...الخ.

ما ينتقده فينوتي، وما يشكل أحد نقاط الخلاف بينه وبين بيرمان، هو التصور الفرداني للمؤلف الذي لا يزال – برأيه – يشكل افتراضا مسبقا مهما ورئيسا في فكر الدراسات الأدبية:

> تبعا لهذا التصور الذي هو بشكل أساسي تصور رومانسي، الكتاب يعبر بحرية عن أفكار ومشاعر شخصية في مؤلِفه الذي يُنظر إليه إذا باعتباره تعبيرا عن الذات أصيلا وشفافا، لا يمر عبر وساطة محددات مخترقة للأفراد transindividual (لغوية، ثقافية واجتماعية) قد تجعل من هوية المؤلف وأصالته أمرا معقدا (فينوتي 1998: 50).

ولذلك كانت الترجمة توضع دائما على الهامش لأنها تمثل تهديدا لهذا التصور المكرس المقدس، فالمترجمة ليست نصا فريدا ولا شفافا. وهذا ما يفسر سيادة التيار التدجيني في الترجمة الذي ينزع إلى مسح كل آثار الاختلاف اللسانية والثقافية، فيعطي النص المترجم – إذ يخضعه لقيم الثقافة المستقبلة وبالتالي يجعله "معروفا عند القارئ – مظهر النص الأصل: "بواسطة هذا التدجين، نظن المترجمة نصا أصلا، تعبيرا عن قصد الكاتب الأجنبي" (نفسه: 31).

وتستتبع هالة التقديس هذه التي يحاط بها الكتاب تقديسا آخر للمؤسسة المدرسية التي تسعى إلى التحقق من قصد الكاتب الذي يشكل الأصالة بينما تهدد الترجمة هذين الصرحين (الكاتب والقراءة المدرسانية له) أولا من حيث أنها تتوجه إلى جمهور مختلف وتتعامل مع متطلبات لغة وثقافة أخرى، وثانيا من حيث أنها إذ تتعامل مع المعطيات الثقافية واللسانية للنص الأجنبي "تثير الخشية من أن قصد الكاتب قد لا يكون قادرا على التحكم في معنى هذه المعطيات وفي كيفية تأثيرها الاجتماعي" (نفسه)[1].

هكذا يقدم فينوتي تصورا جماعيا للمؤلف، من حيث أن "شكل العمل الأدبي لا يولد ببساطة مع الكاتب باعتبار الشكل 'أسلوبه وتعابيره الخاصة' بل الشكل في واقع الأمر تعاون مع فئة اجتماعية معينة يأخذ فيه المؤلف بعين الاعتبار القيمَ الثقافية المميزة لتلك الجماعة" (فينوتي 1998: 60).

ويردنا هذا التصور إلى مفهوم ميشال فوكو عن "وظيفة المؤلف" أي المؤلف باعتباره وظيفة، في محاضرته الشهيرة هي أيضا: "ما هو المؤلف؟" بحيث أن وظيفة المؤلف عند فوكو لا تتطور بشكل عفوي من نسبة خطاب ما لشخص ما، بل إنها:

> نتاج عملية معقدة تبني كائنا عقلانيا نسميه 'مؤلفا'. وما من شك في أن ثمة من يحاول أن يمنح هذا الكائن العقلاني وضعا واقعيا: ويتمثل هذا الوضع، بالنسبة للفرد، في هيئة 'عميقة'، قوةٍ 'خلاقة' 'مشروعٍ' ما،

---

(1) في نصه الشهير "موت المؤلف"، ربط رولان بارث بين تقديس المؤلف وتقديس الناقد بحيث يمكن وصفهما بأنهما وجهان لعملة واحدة:
"أن نجعل لنص ما كاتبا يعني أن نفرض على هذا النص فرضة توقيف cran d'arrêt ونكرس سلطة مدلول أخير ونغلق الكتابة. هذا التصور مؤات تماما للنقد الذي يسعى إذا ليجعل مهمتَه الخطيرةَ اكتشافَ الكاتب (أو أقانيمه: المجتمع، التاريخ، النفس، الحرية) تحت العمل: وعندما نجد الكاتب يكون النص قد 'شرح' وينتصر الناقد. فلا عجب إذا أن تكون هيمنة الكاتب تاريخيا هي أيضا هيمنة المؤسسة النقدية" (بارث 1984: 65–66).
وهو تحديدا ما يقوله فوكو (1994: 811): "المؤلف هو إذا الصورة الإيديولوجية التي نطرد بها توالدَ المعنى".

تكون هي أصل الكتابة. لكن ما نشير إليه في الفرد على أنه المؤلف (أو ما يجعل من فرد ما مؤلفا) ليس إلا إسقاطا، في عبارات هي دائما نزاعة إلى النفسانية إلى حد ما، للعمليات التي نخضع النصوص لها والمقارنات التي نعقدها وللخصائص التي نقرر أنها مهمة ولسلاسل التواصل التي نعترف بها أو أشكال الإقصاء التي نمارسها" (فوكو 1994: 800-801)[1].

ولذلك ففوكو، بدل أن يسأل عن كيفية إمساك الذات أي المؤلف لجواهر الأشياء ليسبغ عليها معنى، أي ليكون هو الأصل-الخالق-المبدع، يقول إن الأمور يجب أن تقلب ليكون السؤال المطروح هو عن الظروف والأشكال التي تظهر فيها الذات داخل خطاب ما.

والحق أن التصورَ الجماعي للمؤلف ولعملية الترجمة على السواء والسياقَ الذي قدم فيه فينوتي هذا التصور[2]، مهمان جدا، فلورنس فينوتي يرى في التصور الجماعي لمفهوم التأليف أداة يمكن بواسطتها تحرير المترجم من سلطة كاتب العمل أو على الأقل تحديد هذه السلطة، سواء أكانت هذه السلطة مباشرة عندما يكون المؤلف عارفا باللغة التي ترجمت إليها أعماله فينتقد الترجمات مثلما فعل كونديرا[3]، أو كانت هذه السلطة غير مباشرة تمر عبر قانون حقوق المؤلف الذي يجعل المترجم تابعا مشتقا.

---

(1) و الجدير بالذكر أن هذا التصور الاجتماعي السياسي لماهية المؤلف يقوم على مفهوم آخر مركزي هو "موت الإنسان" - ولا يعنينا هنا أن ندخل فيما له وما عليه. عن الإنسان يقول فوكو (1966: 398): "عندما نتأمل فترة زمنية قصيرة نسبيا وتقسيما جغرافيا محدودا - الثقافة الأوروبية منذ القرن السادس عشر - يمكننا أن نجزم بأن الإنسان فيها بدعة حديثة. (...) إن الإنسان بدعة يثبت الحفر في فكرنا حداثتَها بكل سهولة. وربما موتَها القريب أيضا".

(2) يتمثل هذا السياق، باختصار، في نقد القوانين المتعلقة بحقوق المؤلف والمترجم وتحليل الأسس الجمالية والإيديولوجية التي قامت عليها هذه القوانين وكذا النتائج الثقافية لهذه القوانين. أنظر في ذلك فينوتي (1998: 31-66) وبسلامة (2009).

(3) وفي بعض الحالات يترجمها هو بنفسه مثلما فعل بيكيت ونابوكوف (أنظر أوستينوف 2001)

ويدعو فينوتي إلى صياغة قوانين جديدة تحد من حقوق المترجم والكاتب على السواء. أما الكاتب، فيقترح له فينوتي مدة خمس سنين مثلا إن لم يترجم خلالها عمله، يصبح بعد ذلك أول مترجم أو ناشر ينشر مترجمته حائزا ليس فقط على حقوق النشر بل يصبح حقه حصريا بالنسبة لهذا النص. لكن الترجمات تبلى وتفقد قراءها بمرور الوقت ولذلك يرى فينوتي أن المترجم أيضا من جهته يجب ألا يحوز على هذا الحق الحصري إلا للمدة التي يبقى فيها عمله منشورا (أي في طبعة واحدة أو أكثر). ولهذه القيود المقترحِ فرضُها على حقوق المؤلف كاتبا كان أم مترجما آثارُها الايجابية فهي أولا "ستحفز الناشرين على إنشاء عدد أكبر من الترجمات ونشرها دون تحمل العبء الإضافي المتمثل في دفع مستحقات للمؤلفين الأجانب" (نفسه: 65). ويعني هذا زيادة كمِّ الترجمات وتحسين وضع المترجمين من حيث أن هذه الأعباء المالية هي التي تردع دور النشر عن إطلاق مشاريع الترجمة وتدفعها إلى بخس المترجمين أجورهم في حال أطلقت هذه المشاريع.

ويتمثل الأثر الثاني لرفع هذه القيود في أن "المترجمين سيتحفزون لممارسة خبراتهم باللغات الأجنبية وثقافاتها ولتحسين هذه الخبرات من خلال ابتداع مشاريع للترجمة تستجيب لمفهومهم هم عن القيم المكونة للثقافة المحلية، وذلك دون الخوف من ردود فعل قانونية من قبل الكتاب الأجانب أو من رفض دور النشر المحلية لهذه المشاريع، رفض مبني على الجهل أو على الاهتمام بتكلفة المشروع دون أي شيء آخر" (نفسه).

وعندما يتحرر المترجم من الهاجس القانوني المعلق فوق رأسه مثل سيف داموقليس ومن القيد المالي الذي يكبل دور النشر يستطيع أن يضرب في الصميم الفكرة السائدة عن الهوية الثقافية من حيث أنها واحدة مصمتة متجانسة جامدة. ويحقق المترجم ذلك عندما "يبتدع مشاريع في الترجمة" أي عندما يكون في وسعه اختيار نصوص تكون مختلفة عن تصور جماعته للثقافة المحلية وعندما يكون حرا في إتباع "الاستراتيجيات الخطابية" التي تساهم في إبراز هذا الاختلاف وفي نشر ترجمات طليعية إن جاز التعبير.

وبذلك ربما يكون بإمكان المترجمين أن يفعلوا ما فعله شارل بودلير الذي رفض التعامل مع دور النشر الكبيرة وإذ فعل ذلك "أسس لأول مرة القطيعة بين

صناعة النشر التجارية وصناعة النشر الطليعية وأسهم بذلك في خلق حقل من الناشرين مماثل لحقل الكتاب وفي الوقت نفسه في تأسيس العلاقة البنيوية بين الكاتب المناضل والناشر المناضل" (بورديو 1992: 102).

ما نستنتجه من كل هذا هو أن مشروع الترجمة ليس مشروعا فرديا مرتبطا بالمترجم وحده كما قد يبدو لنا من تعريف بيرمان له. ونتيجة ذلك هو أننا إن قرأنا الترجمة انطلاقا من مشروعها فسيكون علينا إذا أن نفكر في حدود "مسؤولية" المترجم إن جاز التعبير. ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن نعود ونقع في فخ الحتمية الذي تنصبه المقاربات الوظيفية والدراسات الوصفية الخالصة.

من جهة أخرى، تجدر الإشارة إلى أن بيرمان لم يكن أبدا غافلا عن السياق الثقافي الأشمل الذي تتم فيه الترجمة، وهو الذي دعا إلى مأسسة أفقية للمترجمين من خلال تجمعهم في "نقابات" كما أنه نبه مرارا إلى أن النزعات التشويهية في الترجمة تستمد قوتها من تجذرها في ثقافات اللغات المترجَمة الكبيرة.

بعد ذلك تأتي مرحلة تحليل الترجمة التي يسميها بيرمان "المواجهة" confrontation ويحاول أن يرسم معالم "الأسلوب" الذي ينبغي أن تكون عليه:

د. أسلوب المواجهة (بين النص وترجمته)

يقول بيرمان أولا إن الشكل الذي يتخذه التحليل يختلف بحسب موضوعه: هل نحلل ترجمة جزء من عمل (قصيدة واحدة أو قصة قصيرة واحدة)؟ أو عملا مكتملا؟ أو مجموعَ ترجمات مترجم؟ وهنا يضيف ملاحظة في غاية الأهمية: "من الصعب أن نحلل ترجمة بعينها لمترجم بعينه دون أن ندرس ترجماته الأخرى" (بيرمان 1995: 83-84). هذه الملاحظة مهمة لأن بيرمان استشرف في بداية التسعينات ما سيصبح بعد ذلك مبحثا قائما بذاته في دراسات الترجمة وهو دراسة أسلوب المترجم.

يرى بيرمان أن نقد الترجمة، باعتباره عملية كتابة، عليه أن يحل مسألة القدرة على التواصل والإيصال ومسألة المقروئية لأن غايته الرئيسة هي "أن يفتح نصا لجماهير متعددة يجب ألا نفترض كونها واسعة أكثر مما يجب ولا مقتصرة على

زمرة من المحظوظين" (نفسه: 87). وترد آني بريسي على هذا الكلام بأن هنالك فرقا بين الجمهور المتعدد وما يقصده بيرمان في حقيقة الأمر وهو "القارئ المتوسط"، أي أن "بيرمان يخلط بين الغاية المعرفية للنقد (الملازمة له) وبين الغاية التعليمية للناقد (التي يختارها الناقد حرا لأن فعل النقد ليس له بالضرورة غاية تعليمية)" (بريسي 1998: 33).

ويطرح بيرمان سؤالا في غاية الأهمية، بل هو سؤال حاسم لأي نموذج نقدي، وهو: كيف نفصل النقد عن الناقد؟ كيف نضمن أن لا يكون نقد الترجمة إسقاطا لأفكار الناقد ورؤاه عن اللغة والترجمة والأدب؟ وهنا يقترح بيرمان مقياسين يعتبر أنهما محل اتفاق – إلى حد ما – بين كل المشتغلين بالترجمة وهما "الشعرية" و"الأخلاقية"[1].

أما الشعرية فهي كون الترجمة نصا قائما بحد ذاته وأما الأخلاقية فنلاحظ في تعريف بيرمان لها تحولا عن تعريفه لها في مراحل سابقة: فالأخلاقية تتمثل في "شيء من الاحترام للنص الأصل" (بيرمان 1995: 92). وتفترض هذه النسبية ("شيء" من الاحترام) في الترجمة أن لا تقع في خطر "الذوبان" في النص الأصل ولا في خطر الخيانة. ونلاحظ هنا أيضا تحولا[2] آخر مهما في المفاهيم البيرمانية: فلا يمكننا أن نتحدث عن الخيانة وغياب الحقيقة non-véridicité "إلا عندما تكون هذه التلاعبات [التي تشوه النص وتفضي إلى الخيانة] مسكوتا عنها غير مشار إليها" (نفسه: 93). وبذلك يكون المترجم حرا حرية مطلقة في أن يفعل ما يشاء طالما أنه يعلن عن ذلك. وتبعا لذلك، نرى بيرمان يقف موقفا إيجابيا من بيرو دابلانكور لأنه لا يخفي كل الاقتطاعات والإضافات...الخ التي يُخضع لها النصوص التي يترجمها.

---

(1) تقدم المقاربات الهرمينوطيقية معيارا لتقويم الترجمة يحل محل "الموضوعية" وهو ما تسميه بيرند شتيفانينك "المعقولية التذاوتية" la plausibilité intersubjective

(2) نقول إن مفهوم بيرمان عن الأخلاقية قد تحول، ولكن هل الأمر كذلك حقا؟ فلقد رأينا كيف انتقد في تحليله لإنياذة كلوسوفسكي الترجماتِ التي تسعى إلى الدقة الفيلولوجية لكنها تقدم لقرائها نصوصا غير مفهومة، أي **غير شعرية**، بينما "حافظ التراث بترجماته 'الخاطئة' على علاقة حية معها [أي مع النصوص]، علاقة قوامها المحاكاة والخلق الجديد" (بيرمان 1999 [1985]: 121).

لكن من حقنا أن نرد على بيرمان ونسأل: صحيح أن إعلان المترجم عن أشكال تدخله في النص هو موقف أخلاقي في جوهره، لكن من هم "المستفيدون" من هكذا أخلاقية؟ أليسوا هم وحدهم الذين يعرفون لغة النص الأصل؟ أليس في هذا التصرف إذا إقصاء للقارئ "العادي" وبالتالي نوع من الوصاية عليه؟

المهم من وراء كل هذا أن بيرمان يُخرج نفسه من الثنائيات الضيقة من قبيل الحرفية/الحرية أو أهل المصدر/أهل الهدف التي تقارب الترجمة وغايتها مقاربة تبسيطية إلى أبعد الحدود. وبدل هذين القطبين النقيضين، يجب على الترجمة أن تسعى إلى أن تقيم علاقة *correspondance* مع النص الأصل. ويستخدم بيرمان هذه الكلمة لما فيها من تعدد دلالي وانفتاح: فهي تعني أولا التناظر بين مجموعتين، بالمعنى الرياضي، أي أن نص الترجمة يجب أن يكون موافقا للنص الأصل. لكن هذا التوافق يجب أن يكون **على صعيد النسق، الشبكة**، لا على صعيد الكلمات والتفاصيل. وهي تمثل ثانيا، كما يقول بيرمان، دالّاً أنطولوجياً مهما للغاية، وهو هنا يشير إلى سونيتة بودلير الشهيرة، حيث "تتجاوب" (بمعنى يجيب بعضها بعضا) الألوانُ والأصوات والعطور داخل وحدة عميقة واحدة هي وحدة الطبيعة. وهي تعني ثالثا "الراحلة" التي يركبها المرء ليتم بها سفره بعد أن ينزل من "راحلة" أولى، أي أن الترجمة يجب أن تكون متممة للنص الأصل، بمعنى أنها "تكشفه" وبمعنى أنها تذهب به إلى حيث لم يكن بوسعه أن يذهب بنفسه، ولا يتأتى لها ذلك إلا إذا توفر فيها شرط الشعرية، أي أن تكون نصا قائما بذاته. وهي رابعا تعني المكاتبة، المراسلة، بمعنى أن نص الترجمة ليس مفترضا فيه، لكي يحقق معيار الأخلاقية، أن يكتفي "بالاستماع" للنص الأصل والخضوع لما "يمليه" (بالمعنى الحرفي والمجازي معا) عليه، بل عليه أن يرد عليه أيضا، أي بعبارات جان إيف ماسون أن "يواجهه" وأن "يقاومه".

هـ. تلقي الترجمة

بعد ذلك تأتي مرحلة دراسة "تلقي الترجمات" وهي ليست بالعمل السهل لأن التلقي غالبا ما يهتم بالأعمال الأجنبية مباشرة في لغاتها الأصلية بينما تمر الترجمات دون أن ينتبه إليها أحد، وحتى عندما يُنتبه إليها، ليس من السهل أن نجد

تقويما لها إلا من قبيل العبارات العامة الفضفاضة التي تكون في سوادها الأعظم، سواء أكانت مدحا أم قدحا، غيرَ مؤسسة. وتفترض دراسة التلقي عملية جمع وتحصيل للمقالات التي كتبت عن الترجمة موضوع الدراسة، وليس ذلك في غالب الأحيان بالأمر المتاح، لما بيناه آنفا من أن الترجمات لا يكاد يُنتبه إليها. ويذكر بيرمان حالة استثنائية تمكن فيها من أن يدرس تلقي الترجمة وهي ترجمة بيير كلوسوفسكي للإنياذة التي وجد في دار غاليمار ما يُنيف على الأربعين مقالة كتبت عنها، ما بين الصحفية والأكاديمية الرصينة، بأقلام لامعة[1]، ليضيف بعد ذلك (نفسه: 96) "لكن، منذ 1964 [تاريخ صدور ترجمة كلوسوفسكي] لم تُثر أي ترجمة في فرنسا مثل هذا الصدى"(!).

والحق أن دراسة التلقي مهمة لأنها تخرج دراسة الترجمة من سياقها النصي الضيق (أي مقابلة النصوص بعضها ببعض) إلى سياقها الاجتماعي الأوسع، من حيث أنها تكشف عن جانبها السياسي بالمعنى الواسع للكلمة، فالترجمة – باعتبارها كتابة – ممارسة سياسية بامتياز، والمترجمون لا يعملون في فراغ ولا يأتون من فراغ. هكذا تكشف دراسة تلقي الترجمة عن أفق تلق معين في لحظة تاريخية معينة، وبالتالي عن تصور معين لدى الثقافة المستقبلة عن غيرها، وعن نفسها، أي بعبارة واحدة، سياساتِ الهوية. فمثلا، تكشف لنا قراءتنا لتلقي ترجمات الأدب العربي إلى بعض اللغات الأوروبية الكبرى، كالإنكليزية والفرنسية، أن الأدب العربي لا يزال يُنظر إليه ويقرأ لا على أنه إبداع فني بل على أنه وثيقة اجتماعية أنثروبولوجية يستطيع قارئها أن "يفهم" من خلالها المجتمعات "الشرقية"، تماما مثلما كان يُنظر في إلى ألف ليلة وليلة في أوروبا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على أنها "خزان من المعرفة عن الشرق"، وهو ما عبر عنه غوبينو بقوله: "كلما خطونا خطوة في آسيا ازداد اقتناعنا أن كتاب ألف ليلة وليلة هو الأدق والأصح والأكمل من بين سائر الكتب التي وصفت أقطار هذا الجزء من العالم" (ذ. قباني 56:1993).

(1) من بينهم ميشيل فوكو وأيضا جيل دولوز الذي وصف الترجمة بأنها "مثيرة للإعجاب" في نص جدير بالقراءة. أنظر دولوز 1969: 325–350

و. النقد المنتج

آخر المراحل هي مرحلة "النقد الإيجابـــي" الذي يتمثل في "صياغة مبـــادئ ترجمة أخرى للعمل موضع البحث وبالتالي مشاريع ترجمة جديدة" (نفســـه: 97)، ولذلك يسميه بيرمان، نسجا على منوال فريدريك شليغل، نقدا منتجـــا، لكنـــه يشدد على أن "صياغة مبادئ ترجمة أخرى" لا تعني إعطاء دروس ولا حتى صياغة مشروع ترجمة جديد، بل رسمَ معالم الحيز الجديد الذي ستتحرك فيـــه الترجمـــة القادمة. وعندما يتعامل النقد مع ترجمة ناجحة، فإن مهمته في هذه المرحلة الأخيرة تتمثل في "أن يبين كيف ولماذا تفوقت هذه الترجمة" (نفسه)، وهو ما فعله بيرمان بجدارة واقتدار عندما حلل ترجمات هلدرلين وكلوسوفسكي وشاتوبريان، فكـــان بذلك وريث الرومانسيين الألمان بحق إذ كان نقد الترجمات عنده لا حكما لها أو عليها وحسب، بل – من خلال تحليل بعضٍ من تمثلاتها التاريخية – كشفا لجـــوهر الترجمة وحقيقتها، ولأجل ذلك حقَّ أن يقالَ عن مشروعه إنه "مطلق نقدي".