ترجمة الشكل
دراسة في الصخب والعنف العربية

محمود محمد الحرثاني[1]

أستاذ مساعد الدراسات الثقافية والترجمة

جامعة الأقصى، فلسطين

باحث زائر، جامعة رتغرز، الولايات المتحدة

ملخص

لا زالت رواية وليم فوكنر **الصخب والعنف** منذ أصدرها عام (1929) ذات أثر في الرواية العالمية. وقد اشتهر فوكنر بتفردٍ في استخدامه للغة كأداة متعددة الوظائف، سواءً على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون. وقد أدت مقاربات فوكنر التجريبية للغة إلى صعوبة واضحة في قراءة نصه هذا في لغته الأصلية، فضلًا عن ترجمته إلى لغة أخرى. ترجمت الرواية للعربية مرتين: الأولى وهي ترجمة جبرا إبراهيم جبرا التأسيسية (1961)، والثانية ترجمة محمد يونس(2014) وهي من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة؛ ولئن تألقت الترجمة الأولى في تقديمها لنص فوكنر إلى العربية فإن الثانية دالةٌ على العناية المتواصلة التي يحظى بها هذا النص في الأدب العربي. ورغم ذلك فإن هاتين الترجمتين لم تحظيا بالدرس الكافي في اللغة العربية. ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة. فترجمة جبرا، التي كان لها نصيب الأسد في إيصال هذا النص إلى اللغة العربية، ورغم جزالتها، عالجت بعض الجوانب على نحو مختلف عن مرامي كاتب النص الأصلي كما يتضح من وقائع الدراسة. أما الترجمة الثانية فقد جرت على خلاف الأولى إذ غامرت قليلًا في ترسم خطى الكاتب في محاولة للإبقاء على غرابة فوكنر اللغوية. وتستكشف هذه الدراسة الشكل في كلا الترجمتين، خاصة فيما يتعلق بثلاثة عناصر ظاهرة في نسيج الرواية كما أراده فوكنر. وهذه العناصر هي الحرف المائل والحرف الكبير، والترقيم، والمحاكاة الصوتية. ولكل عنصر من هذه الثلاثة أهميته في النص، ومن هنا أهمية دراسة ديناميات نقله إلى العربية.

كلمات مفتاحية: أسلوب الطباعة، ترجمة، حرف مائل، علامات ترقيم، محاكاة صوتية.

Abstract

[1] محمود محمد الحرثاني حصل على الدكتوراه في الترجمة والدراسات الثقافية من جامعة مانشستر بالمملكة المتحدة، وقبلها حصل على الماجستير من جامعة ويستمنسر في لندن. يحاضر في الدراسات الثقافية والترجمة والأدب المقارن بجامعة الأقصى بغزة، فلسطين. يترجم من الإنجليزية للعربية وقد أصدر العديد من الترجمات، من بينها ترجمة لكتاب **ابن الجنرال: رحلة إسرائيلي في فلسطين** من منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2014.

Ever since William Faulkner's *The Sound and the Fury* came out in 1929, it has had an impact on world literature. Faulkner is famous for his unique investment in language and his different usage of it as a multi-tasking tool either at the content or at the form level. Faulkner's experimentation with language resulted in an obvious difficulty reading his texts in its original language, let alone translating it into other languages. The novel was translated twice into Arabic: the first was by Jabra Ibrahim Jabra (1961), the second by Muahmmad Younis (2014). While the former successfully promoted Faulkner's text in Arabic, the latter signals the attention dedicated to this novel in Arabic literature, particularly it is published by GEBO, Cairo. However, the two translations were not sufficiently examined in terms of their strategies, specially Jabra's rendition which received much acclaim and had considerable impact on Faulkner's presence in the Arab world. Here stems the importance of this study which explores the strategies adopted in each translation in terms of three elements of form that have a considerable recurrence in the novel. These are italics, punctuation, capitalization and onomatopoeia. This study explores how these elements that cumulatively affect the process of reading are tackled in the Arabic translation.

Key words: Typography, translation, gloss translation, italics, punctuation, onomatopoeia.

مقدمة

رغم ما لرواية الكاتب الأمريكي وليم فوكنر **الصخب والعنف** (1929) من أثر وتأثير في الرواية العربية الحديثة، فإن الترجمة العربية التأسيسية من هذه الرواية لم تحظ بالدراسة والاهتمام الكافيين، لا سيما أن هذه الترجمة التي أبدعها جبرا إبراهيم جبرا (1961) هي في الواقع النص الذي كان له قسط وافر من هذا التأثير. ولذلك تأتي هذه الدراسة بعد الدراسة الأولى التي وضعتها عن ترجمة جبرا (Alhirthani، قيد النشر). واستكمالًا لما قمت به في الدراسة السابقة التي تعرضت للمضمون فإن هذه الدراسة تُعنى بالشكل وهو أمرٌ لا يقل أهمية حين يتعلق الأمر بفوكنر وخصوصية استخدامه المتفرد للغة مبنىً ومعنىً. وتناقش هذه الدراسة[2] جوانب جديدة لم تتطرق لها الدراسة الأولى، ولا أي دراسة أخرى فيما أعلم، لا سيما في ضوء ظهور الترجمة العربية الثانية (2014) التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة، وهي من ترجمة محمد يونس[3].

[2] الاقتباسات الأجنبية الواردة في هذه الدراسة من ترجمة الباحث.

[3] لم أكثر من الرجوع لما دبج من أدبيات عربية فيما سوف أناقشه، إذ النية منعقدة على تعريف القارئ العربي بما كتب عند الآخرين باللغة الإنجليزية، إذ الأدبيات العربية لا تتعذر على المتابع في هذا الباب، وإنما الحاجة للغات الأخرى وما كتب فيها بهدف الإثراء

وتتميز كتابة فوكنر بما يسميه وينستِن فيلِب Weinstein Philip "الاضطرابات الغريبة المتنافرة" grotesque disturbances (فيلِب 2006: 18)، الأمر الذي يفرض على المترجم ثقلًا إضافيًا حين ينقل هذه "الاضطرابات" المقصودة. وبخلاف الدراسة السابقة التي تقصت ترجمة فصل واحد من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا مع التركيز على الاستراتيجيات التي استخدمها في ترجمة اللهجة العامية في الجنوب الأمريكي، وخاصة تلك التي يتداولها الأمريكيون الأفارقة، تهدف الدراسة الحالية إلى استكشاف الطرق التي اتبعها كلٌ من جبرا ويونس في معالجة بعض العناصر الشكلية الأخرى التي استثمر فيها فوكنر حين نسج نصه الروائي. وتشمل هذه العناصر أسلوب الطباعة typography (مثل إمالة الحرف italicization أو تكبير الحرف capitalization) وعلامات الترقيم punctuation والمحاكاة الصوتية onomatopoeia.

هذه العناصر التي اعتمدها فوكنر، إنما جاءت في متن الرواية لأغراض أرادها هو بلا شك، وحظي بعضها بالدارسة في بعض اللغات الأخرى التي ترجم إليها هذا النص كالفرنسية والروسية وغيرهما من اللغات الثلاثين التي ترجم إليها. ومن هنا فإن دراسة الترجمتين العربيتين وتقصي معالجتهما لهذه العناصر أثناء نقلها إلى العربية أمرٌ لا بدَ منه، إذ يفتح آفاقًا على: (1) مدى قدرة الترجمة على نقل الأصل من حيث الشكل؛ (2) المساهمة في إثراء النقاش النقدي بشأن الحاضر من أساليب فوكنر والغائب منها في الكتابات العربية وأثر ذلك في الأدباء العرب الذين استلهموا خطه في الكتابة؛ (3) تعزيز أهمية مبحث دراسات الترجمة في مجالي النقد الأدبي والأدب المقارن إذا لا يمكن لهذين المجالين الراسخين أن يسيرا قدمًا دون دراسات الترجمة، لا سيما في عصر التأثير والتأثر فيه أصبحا رائجين أكثر من أي وقتٍ مضى بحكم ثورة الاتصالات المعاصرة.

ومن هنا كانت الرغبة في أن تكتب هذه الدراسة ابتداءً بالعربية في حين كتبت الأولى بالإنجليزية لأن النقاد والأدباء العرب قد يكونون أكثر من يفيد من مثل هذا الضرب من البحث، ذلك أن أثر فوكنر في الرواية العربية، وخاصة روايته **الصخب والعنف**، قد تناولته أقلام الباحثين بالدرس والتحليل ولكن في الغالب من جهة ما تيسر من أساليب أفضت بها الترجمة العربية الأولى لجبرا لهذا العمل الأدبي الكبير، كما أشرت من قبل (Alhirthani، قيد النشر).

المعرفي وهذا في الحقيقة فعل ترجمة بحد ذاته. أي أن هذه المقالة عبارة عن دراسة لموضوع وترجمة لشذراتٍ تخصه بهدف توسيع المدارك في هذا الباب في لغتنا العربية.

كما تنبع أهمية هذه الدراسة من أنها تعالج بعض الأبعاد الدقيقة الكامنة في تلك التقنيات في الترجمتين العربيتين لرواية **الصخب والعنف**. نعم هي تفاصيل دقيقة، وربما يظن أنها بسيطة للوهلة الأولى، ولكن فوكنر لم يكن ليضع جهدًا في هذه التفاصيل لو أنها لم تكن ذات معنى في نظره. أضف إلى ذلك أن مثل هذا التفاصيل قد ساهمت في تميزه أو اختلافه عن بقية معاصريه من الكتاب. إذن فلا بد من دراسة الطريقة التي نقلت بها هذه التفاصيل إلى العربية مع الإجابة عما إذا استطاعت الترجمتان العربيتان نقل هذه التفاصيل وما تنطوي عليه من أدوات تأثير بصرية وتأثيرات دلالية. كان جبرا منتبهًا لأشياء، غافلًا عن أخرى كما سنرى، أما يونس فبحكم تأخره الزمني وربما أيضًا إفادته من التطورات المعاصرة في علوم الترجمة، فقد تفاعل على نحو أظهر مع مرامي فوكنر من وراء استخدام التقنيات الشكلية تلك. وسوف تركز هذه الدراسة، التي تعتمد المنهج الوصفي التحليلي، على ثلاث من تقنيات فوكنر وكيفية معالجة الترجمات لها، وهي أسلوب الطباعة، ويشمل: إمالة الحرف italicization وتكبيره capitalization و علامات الترقيم punctuation والمحاكاة الصوتية onomatopoeia.

أسلوب الطباعة typography

كما هو الحال في النقد الثقافي الحديث ولأن أدوات التأثير البصري تساهم بطريقة ما في تشكيل وعي المتلقي، يتفق الباحثون في مجال دراسات الترجمة الحديثة على أن مظهر النص من الأمور التي لا يجب أن تمر دون تقصٍ في اللغة المُترجم إليها كما يشير يورغِن شوب Shcopp Jürgen (شوب 2002: 2). من الناحية التقليدية الصرفة، لا يزيد **قاموس أكسفورد** في تعريفه لأسلوب الطباعة عن كونه عملية "تنسيق مظهر المادة المطبوعة". وهذا التوصيف مهم لكنه شديد الحيادية والاختزال من الناحية العملية. ولا ريب أن أسلوب الطباعة له وظائف أخرى. فيرى روبرت برنغهيرست Robert Bringhurst (1997/1992: 17) أن أسلوب الطباعة يستخدم "لتفسير المحتوى" كما يستخدم بهدف إضفاء "التشريف" على المادة المكتوبة، مؤكدًا أن "أسلوب الطباعة يلفت الانتباه لنفسه حتى قبل أن تبدأ عملية القراءة" (المرجع نفسه). إذن لأسلوب الطباعة ثلاث وظائف وهي: التنسيق والتفسير والتشريف.

يؤكد شوب Shcopp، في دراسته عن أسلوب الطباعة وعلاقته بالترجمة، (2002: 2) على أن أسلوب الطباعة أحد ثلاثة مستويات لا بد وأن توجد في كل نص مكتوب، وهي: الهيكل التوصيلي communicative structure والمحتوى اللفظي verbal content والشكل المرئي visual form. ويرى شوب أن أسلوب الطباعة يشمل "كل العناصر المتعلقة بالنص المطبوع" (المرجع السابق) كحجم الخط ونوعه ولونه وشكله. وهنا تكمن أهمية الطريقة التي تعرض فيها الأفكار في القوالب اللغوية من خلال النقل والترجمة. ولذلك فإن السؤال مشروعًا إزاء مهمة المترجم وكيفية معالجته للنص الأصلي إذا ما عُرض بطريقة معينة دون غيرها، وهذا مقصود بوكر Bokor حين أوجب على المترجمين في العصر الحالي أن يكون لديهم معرفة "ببعض المفاهيم الأساسية المستخدمة في الطباعة" (بوكر 1998).

ومن بين نصوص فوكنر، كانت رواية **الصخب والعنف** محل اهتمام الناشرين من حيث إخراج نصها بأسلوب طباعة يلبي رغبة المؤلف. فقد نشرت جمعية فوليو اللندنية Folio Society بمناسبة ذكرى فوكنر الخمسين، عام 2012، نسخةً مميزةً من **الصخب والعنف** اعتنى بها اثنان من كبار المتخصصين في أدب فوكنر، وهما ستفين روس Stephen Ross ونويل بولك Noel Polk. وقد كان أسلوب الطباعة typography من أهم ملامح هذه النسخة حيث تم الاهتمام بشكل الحرف ونوعه بل ولونه في هذه النسخة. والجديد هنا هو تلوين الفقرات التي جاءت على لسان بنجي، وهو شخصية رئيسة في الرواية. وبخلاف بقية العناصر كالإمالة والتكبير، فإن التلوين يحصل لأول مرة منذ أن صدرت الرواية عام 1929 (روس وبولك 2012:1). ولأن أحداث الرواية متداخلة زمنيًا فقد جاءت الألوان، وهي نحو 14 لون، لتساعد في إبرازها بحيث يتجلى واضحًا الانتقال من فترة إلى فترة أو حدث إلى حدث داخل نسيج الرواية. على أن ترجمة يونس (2014) لم تنسج على منوال نسخة فوليو بحسب ما هو واضح في صفحة العنوان الداخلي التي تخبرنا بأنها ترجمة لطبعة 1929، كما أنها تخلو من الألوان وقد يكون ذلك مما يؤخذ عليها بحكم صدورها بعد نسخة فوليو. أما الحرف المائل فقد أكثر من استخدامه فوكنر، الأمر الذي تنبه له المترجمان كما يتضح من معالجتهما التي سنبين كيفيتها في السطور التالية.

إمالة الحرف italicization

تصنف **الموسوعة البريطانية *Britannica*** الحرف المائل بأنه "أحد ثلاثة تصاميم كتابية سادت تاريخ الطباعة الغربية" كما تفيد بأنه استخدم ابتداءً من أجل توفير المساحات على الورق لأنه أصغر حجمًا من رفيقيه الحرف الروماني والحرف الأسود. ولكن وظيفته تطورت عبر الزمن فاتخذ للتوكيد مرة ولتمييز الكلمات المنقولة من لغاتٍ أخرى. وثمة دراسات تناقش أهمية الحروف المائلة italics ووظيفتها سواء في الكتابة أم في الترجمة. أما فيما يتعلق بالترجمة وهو ما يهمنا في هذه الدراسة، فلدينا الدراسة التي قدمتها غابريلا سالدنها Gabriela Saldanha (2011) وفيها تقصر وظيفة الحروف المائلة في "تيسير فهم المعنى المقصود وتفسيره" (427). وكذلك الدراسة التي قام بها جيمس والين James Wallen (2013) عن الحروف المائلة في ترجمات أعمال جاك دريدا إلى الإنجليزية، وفيها يؤكد أن "الإكثار من استخدام الحرف المائل في أعمال دريدا يشكل جزءًا لا يتجزأ من أعماله المكتوبة" (2013: 41)، ولكنه لا يشير إلى دلالة ذلك عند دريدا. وأما أغراض فوكنر من استخدام الحرف المائل في روايته فقد لخصها جبرا في مقدمته الماتعة لترجمته مبينًا أن فوكنر يستخدم الحرف المائل "عند تحول السرد فجأة ولو كان ذلك في وسط الجملة، من الماضي إلى الحاضر، او من الماضي إلى ما قبله أو من القول الواعي إلى القول اللاواعي او من الحدث الجاري الى الحدث المُتَذكر". كما لاحظ جبرا أن الحرف المائل يُستخدم كفاصل بين الفكرة والفكرة اثناء التداعي. (جبرا 1961/1983: 25).

وإذا لم يفت جبرا التنبه لمغزى الحرف المائل، فإنه لم يفت يونس أيضًا ولكن ثمة تباين بسيط بين الاثنين في علاجه في النص. أما جبرا فقد استخدم الحرف الأسود العريض، وأما يونس فقد جمع بين الحرف الأسود المائل والعريض كما هو واضح في معالجة الاثنين لنفس النص:

Got to marry somebody
Have there been very many Caddy
I dont know too many will you look after Benjyand Father
You don't know whose it is then does he know
Don't touch me will you look after Benjy and Father

(Faulkner 1929: 142-143)

لا بد لي من الزواج من رجل ما
هل عرفت رجالًا كثيرين يا كادي
لا أعرف الكثيرين هل ستعنى ببنجي وأبي

إذن ألا تعلمين من أبوه أيعلم هو
لا تمسني أرجوك هل ستعنى ببنجي وأبي

(جبرا 1961/1983: 167)

لعل لجوء جبرا للحرف الأسود العريض كما هو واضح في المثال أعلاه بدلًا من المائل هو عدم اشتهار استخدام الحرف المائل في الكتابات العربية. فالكاتب العربي إذا ما أراد التأكيد على شيء وضعه عادةً في حرف أسود عريض. وأما يونس فربما أراد أن يجمع بين تقاليد كلٍ من اللغتين الإنجليزية العربية في ترجمته، فاستخدم الحرفين الأسود العريض والمائل معًا كما تظهر ترجمته:

لا بد لي من الزواج من شخص ما
هل كانوا كثيرين يا كادي
لم أكن أعرف الكثيرين هل ستعتني ببنجي وأبي
ألا تعرفين من هو أبوه هل هو يعرف
لا تلمسني هل ستعتني ببنجي وأبي

(يونس 2014: 176).

وهنا يمكن القول إن نسخة يونس العربية أقرب شكلًا لحرف النسخة الأصلية، وإن زادت عليه السُمْك. وتفسير ذلك أن اللغة العربية، على عكس الإنجليزية، لا تميل لاستخدام الحرف المائل وحده لعدم وضوحه بحكم تشابك حروف الكلمة العربية. والعربية ليست وحدها في هذا الباب، إذ ينضم إليها التشيكية والبرتغالية والإسبانية التي تتفوق عليها جميعًا الإنجليزية كما تبين سالدنها Saldanha (2011: 426) في استخدام الحرف المائل.

تكبير الحروف capitalization

ترتبط الحروف الكبيرة في اللغة الإنجليزية بأسماء الأعلام أو أسماء المدن أو الدول وغيرها مما افردت له كتب فنون الكتابة أبوابًا خاصة. ويستخدم الحجم الكبير للحرف الأول من المفردات المعجمية إذا أتت في بداية الجملة. ولكن فوكنر، بخلاف القاعدة، يُكبرُ بعض الكلمات التي لا تنطبق عليها القاعدة. ومن هذه الأمثلة استخدام فوكنر للحرف الكبير عند ذكر الأب والأم، وربما كان ذلك للتدليل على مكانتهما باعتبارهما يريان نفسيهما من أسرةٍ أرستقراطية لا تليق مخاطبتهما

إلا بما يشي بمقامهما؛ أي من باب التشريف. وهذا وارد من أحد الوجوه بحسب ألان ليفنوفتس Alan Levinovitz (2015: 783) الذي يرى بأن نوعًا من التكبير capitalization يطلق عليه التكبير الخبري stative capitalization يستخدم مع الذوات المقدسة كالرب والمسيح وغيرهما. ويرى ليفنوفتس بأن هذا النوع ينضوي تحته استخدام "الحروف الكبيرة من أجل التأكيد، وهي نفس وظيفة الحروف المائلة" (المرجع السابق)، ولهذا ألحقناه بها في هذا القسم.

وقد تشرح الأمثلة التالية ذلك:

He drank and set the glass down and went and put his hand on Mother's shoulder. (Faulkner 1923: 53).

و[4]جرع، ثم وضع الكأس وذهب ووضع يده على كتف امي. (جبرا 1961: 91).

شرب ووضع الكأس، ووضع يده على كتف أمي. (يونس 2014: 88).

It's never to have had them then I could say O That That's Chinese I dont know Chinese. And Father said it's because you are a virgin: dont you see? (Faulkner 1923: 143).

ليست المسألة فقدانهما. بل هي ان اولد بدونهما ولقلت حينئذٍ لغة صينية وأنا لا أعرف الصينية. وقال أبي : ذلك لأنك أعذر ، الا ترى؟ (جبرا 1961: 168).

هي ألا يكون لك أبدًا فيمكنني عندها القول أنت يا هذا هي لغة صينية وأنا لا أعرف الصينية. وقال أبي إن هذا لأنك فقدت عذريتك: ألا تدري ذلك. (يونس 2014: 176).

والواقع أن الأثر الذي يحدثه تكبير الحروف إلى القارئ العربي ليس سهلًا نقله إلى العربية مباشرة في عملية الترجمة، فليس في العربية ما يقابله. ولا يعني ذلك بحال أن المشكلة مستعصية على الحل أبدًا، بل تبقى قائمة تنتظر حلًا، وهو الأمر الذي لم يظهر في أيٍ من الترجمتين، كما هو واضح في المثالين التاليين، اللهم إلا ما كان من عمل يونس حين استعاض عن التكبير بعلامات التنصيص فيما يبدو:

Like Father said down the long and lonely light-rays you might see Jesus walking, like. And the good Saint Francis that said Little Sister Death, that never had a sister. (Faulkner 1923: 94).

[4] استخدام جبرا لأدوات الربط، كما هو الحال في ادخال الواو على هذه الجملة، أمرٌ يستدعي الدراسة أيضًا، خاصة وأن فوكنر يقصد القطع الأمر الذي تنبه له يونس، كما هو واضح، في ترجمته.

وكما قال ابي لكأنك ترى المسيح يمشي على مدى أشعة الضوء المديدة الموحشة. وكذلك مار فرنسيس ، ذلك القديس البار الذي كان يقول ايتها المنية يا اختي الصغيرة ، دون أن تكون له أخت . (جبرا 1961: 127).

وعلى حد تعبير أبي كأنك ترى يسوع وهو يسير عبر أشعة النور الطويلة والموحشة. والقديس الطيب فرنسيس الذي كان يناجي الموت: "أيتها المنية يا أختي الصغرى"، مع أنه لم يكن له أخت. (يونس 2014: 128).

ربما كان أحد حلول يونس لمشكلة التكبير هنا استخدامه لعلامتي التنصيص كتعويض عن عدم وجود مقابل مباشر للتكبير، وذلك حين وضع عبارة "أيتها المنية يا أختي الصغرى" بين علامتي تنصيص.

Father said that constant speculation regarding the position of the mechanical hands on an arbitrary dial which is a symptom of mind-function. Excrement Father said like sweating. And I saying All right. Wonder. Go on and wonder. (Faulkner 1923: 94).

وقد قال أبي ان التكهن المستمر بشأن وضع عقربين آليين على ميناء اعتباطي هو من دلائل وظيفة الذهن ليس إلا افرازًا، كالعرق. هكذا قال ابي. وانا اقول له : "لا بأس . " واعجب . ثم اعجب . (جبرا 1983/1961: 127).

وكان أبي قد قال إن التكهن الدائم بوضع العقارب على ميناء الساعة العشوائي الترقيم عرض من الأعراض التي تدل على وظيفة العقل البشري. وقال إنه إفراز مثل العرق. وكنت أقول **لا بأس**. تساءل. استمر وتساءل. (يونس 2014: 128–129).

وبغض النظر عن إهمال التكبير في النص الهدف ووضع مفرداته بين علامتي تنصيص، كما فعل جبرا، أو نقله بالخط العريض كما فعل يونس، ربما يكون أحد الحلول المقترحة لإيصال مفعول التكبير في النص الأصلي أن يُلمعَ المترجم بإشارة مختصرة في هامش الصفحة إلى أن كلمة بعينها مكبرة على عكس القاعدة، وهذا أمرٌ وارد في علوم الترجمة وله أصول. إن كتابة فوكنر الأدبية شديدة التكثيف والتلافيف، ولهذا فإن مهمة المترجمين ثقيلة بلا شك. فكيف يمكن للمترجم أن ينتبه لكل هذه التفاصيل الدقيقة. ويمكن هنا ملاحظة اختلاف الترجمتين عن بعضهما البعض ليس فقط في التعامل مع الشكل بل أيضًا في المحتوى إذ تتباعد إحداهما عن

الأخرى في الدلالة والإحالة، وما ذلك إلا انعكاسٌ لغموض فوكنر وصعوبة نصه شكلًا ومضمونًا[5].

علامات الترقيم punctuation

لا يكتمل بناء النص إلا بتعامل سليم مع علامات الترقيم. وتستخدم علامات الترقيم من أجل التوضيح والدقة في التعبير عن البناء المنطقي للنص، ويشي الالتزام بقواعد استخدامها بالانسجام مع قواعد التيار النظامي السائد في اللغة. فهي بمثابة علامات ترسيم الحدود وتبيين المعالم في الطبيعة، ذلك أنها تؤثر في المعنى بحسب موضعها في النص، إعمالًا أو إهمالًا. ولذلك أُفرد لها أبواب كاملة في كتب تعليم الكتابة، سواء في العربية أو الإنجليزية، وإن كان الاهتمام بجوهر حضورها في اللغة الإنجليزية أوفر حظًا إذ لم ينتهِ التنظير بشأنها إلى متى تستخدم وكيف، بل ألفتْ كتبٌ تناقش تاريخها وألوان حضورها وأثرها، وذلك مثل كتاب إم بي باركس M. B. Parkes **الوقف والأثر: مقدمة في تاريخ علامات الترقيم في الغرب** *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* (إم بي باركس 1993) . وهنا تتميز مكانة علامات الترقيم في اللغة الإنجليزية عنها في اللغة العربية التي لم تزد عن العناية بمواقع العلامات ووظائفها. وأكثر ما تتجلى أهمية علامات الترقيم في الكتابات الأدبية الإنجليزية التي تتكئ فيما تتكئ على علامات الترقيم في التناوب الدلالي. ويصادق على ذلك ما قاله إسحاق بابل Isaac Babel بشأن النقطة وهي أحسم علامات الترقيم: "ما من شيءٌ أقدر على اختراق القلب الإنساني بقوة مثلما تفعل نقطة وضعت في الموضع الصحيح" (بابل 2005: 681).

[5] وتأمل أيضًا ميل جبرا إلى الربط، أي وصل ما قطع فوكنر الأمر الذي تابع فيه يونس فوكنر فكانت ترجمته أقرب لتركيبة النص الأصلي الذي لا ربط فيه. ولكن موضوعة الربط ليس من مجال هذه الدراسة على كل حال.

إن علامات الترقيم تدرج، أو لا تدرج، في النص الأدبي لهدفٍ ومغزى، أو تستخدم بشكلٍ مغاير خروجًا على القواعد وتحديًا للتقاليد. فبعد أن كانت دالة على الكمال في الكتابة، أصبحت الآن تستخدم بشكلٍ مغاير تعبيرًا عن كمالٍ من نوعٍ آخر ألا وهو كمال الخروج عن المعايير. وأكثر ما يتجلى ذلك في أدب الحداثة حيث تستخدم علامات الترقيم على نحو مختلف، أو تهمل، تعبيرًا عن التمرد على ما هو قائم من أساليب الكتابة الأدبية، وللفت الانتباه إلى فكرة بعينها أو معنى مغاير. ومن الذين خرجوا على التقاليد الراسخة في هذا الباب الكاتب الايرلندي جيمس جويس ووليم فوكنر وغيرهم من الكتاب الكبار "لتحدي المعيار السائد"، بحسب ما ترى الباحثة رايتشل ماي Rachel May (ماي 1997: 1) في دراستها عن ترجمة علامات الترقيم.

وهنا يظهر التحدي المزدوج أمام المترجم الذي يقع بين أمرين: إما أن يلتزم بآليات النص الخارج عن القاعدة وهنا يتوجب عليه أن ينقل النص بعجره وبجره، أو يلتزم بالقاعدة وهنا فإنه سيقوم بعملية "إصلاح" عند النقل يلتزم بموجبها باتباع قواعد الكتابة المألوفة. وترى ماي بأن المترجمين الذين يلتزمون بالقاعدة على حساب النص الأصلي الخارج على القاعدة أكثر من المتسقين مع فكرة الخروج عن القاعدة، وبعبارة أخرى، على حد قول ماي، فإن المترجم "يتولى هنا دور المحرر" الذي يصحح النص وفقًا للقاعدة ولا ينقله كما هو (ماي 1997: 1)، مفضلًا البناء المنطقي للنص على حساب التفرد الإبداعي لمؤلف النص الأصلي. فماذا فعل كلٌ من جبرا ويونس في ترقيم فوكنر حين ترجما **الصخب والعنف؟** هذا هو ما تحاول هذه الأسطر استكشافه.

يرى ستفين روس Stephen Ross ونويل بولك Noel Polk (1996: 11) بأن علامات الترقيم ذات "بعدٍ هام" في رواية **الصخب والعنف**، ذلك أنه يستثنيها أحيانًا متعمدًا لأجل تحقيق "تدفق الأصوات من اللاوعي" (1996: 88). ولعلامات الترقيم وزن لدى فوكنر لدرجة أنه اشتكى مرةً من بعض محرري نصوصه في لغته الأم من أنه "تعرض لسوء الترقيم حتى كاد يموت" غيظًا، على حد قوله (بتفي 2008: 92). وإذا كان ذلك كذلك في لغته الأم، فماذا يمكن أن يحصل لنصه حين تعاد صياغته بعيدًا عن عينيه وفي لغة غير لغته؟ نعلم من البحث أن طريقته في

الترقيم مثلًا تعرضت للتطبيع والتطويع في اللغات الأوربية كالفرنسية والروسية مثلًا (ماي 1997).

وحين ناقشت روزيلا زورزي Rosella Zorzi (2000: 81) مشاكل الترجمات الإيطالية لأعمال فوكنر، وجدت أن التعامل مع علامات الترقيم عند فوكنر "مشكلة لا يستهان بها"، وقد خلصت إلى أنه: "بالنظر إلى الوعي الجديد بشأن اختيارات فوكنر المقصودة، والموثقة في ما نشر من مؤلفاته ومخطوطاته، فإن علامات الترقيم يجب احترامها والتعامل معها كما أراد فوكنر" (زورزي 2000: 81). كما أكدت أن "كل علاقة فوكنر بالطليعة الأدبية تقوم على الاستخدام غير المعياري لعلامات الترقيم" (زورزي 2000: 82). ولعل فوكنر من أكثر من تنطبق عليهم مقولة تيودر أدورنو حين أكد أنه: "يمكن للمرء أن يعرف فيما إذا كان الأمر مقصودًا أم غير مقصود في كل حركة من حركات الترقيم" (أدورنو 1990: 305). ولكي تتضح مرامي فوكنر من صياغته الانسيابية المتسارعة وسلوكه "غير المعياري" تجاه علامات الترقيم، تأمل المثال التالي من النص محل النظر وكيف وضعه كلٌ من جبرا ويونس في العربية.

> Why shouldn't you I want my boys to be more than friends yes Candace and Quentin more than friends *Father I have committed* what a pity you had no brother or sister *No sister no sister had no sister* Dont ask Quentin he and Mr Compson both feel a little insulted when I am strong enough to come down to the table I am going on nerve now I 'll pay for it after it's all over and you have taken my little daughter away from me *My little sister had no. If I could say Mother. Mother* (Faulkner 116-117).

> ولمَ لا فأنا اريد ان يكون اولادي اكثر من مجرد أصدقاء نعم كاندس وكونتن اكثر من مجرد صديقين **أبي لقد فحشت** لشد ما يؤسفني ألاّ أخ أو أخت لك **لا أخت لا أخت لا أخت لك** لا تسل كونتن فهو والسيد كمبسن يشعران بضرب من الاهانة كلما أتيح لي من القوة ما يكفيني للنزول والجلوس إلى المائدة إني أعيش على أعصابي الآن وسأدفع ثمن ذلك عندما ينتهي كل هذا وتأخذ أنت طفلتي الصغيرة مني **كان لأختي الصغيرة لا . لو كنت أستطيع أن أقول أماه . أماه**[6] . (جبرا 1983/1961: 145–146).

[6] لا بد من التنويه بأن معظم الكلمات التي يفترض أن تظهر فيها الهمزة على الألف ليست كذلك في ترجمة جبرا؛ أي لا همزة على الألف في المواضع التي ينبغي أن تثبت عليها، كما هو واضح في الاقتباسات الحالية، ولعله خطأ مطبعي.

مناورات فوكنر مع علامات الترقيم لم تفت جبرا الذي انتبه لها كما انتبه للحرف المائل من قبل. فقد انتبه مبكرًا ونبهنا إلى أن فوكنر يلجأ إلى "استعمال الترقيم او اهماله" (جبرا 1983/1961: 26) وفق حاجته: "فكلما انتقل الفعل من الحدث المباشر في سير القصة إلى الحدث المستذكر الذي اصبح انسيابًا ذهنيًا (بعد أن كان تسلسلًا جسديًا) انعدم الترقيم، لأن الترقيم يوحي بالفواصل المنطقية، وفي الذكرى – كما يريدها المؤلف– تتداخل الافعال والاقوال دونما فاصل او ناظم منطقي" (جبرا 1983/1961: 26). وفي هذا المثال، يواصل جبرا النقل الدقيق الرائع حتى يصل نهاية النص فلم يقصر دون إغلاق النص كما أغلقه فوكنر عند **أماه**. ولكنه حين يعيد النداء **أماه** فإنه يغلق النص بنقطة وذلك بخلاف فوكنر الذي ربما أراد أن تظل صرخة نداء الأم مشرعة في الفلاة دون توقف، وهو الأمر الذي ربما تحول دونه النقطة. ولا فرق كبير بين جبرا وبين يونس في التعامل مع هذا النص إلا من بعض الزوايا التي قد ينتبه لها ولكنها قد تحدث فرقًا على طول نص الرواية بالتراكم:

> ولم لا يكون أنني أتمنى دائمًا أن يكون أبنائي أكثر من مجرد أصدقاء نعم كانديس وكونيتن أكثر من مجرد أصدقاء *أبي لقد ارتكبت* يا له من أمر يدعو للشفقة ألا يكون لك أخي أو أخت *لا أخت لا أخت* لا تسأل وكوينتن ولا السيد كومبسون عن شعورهما بالإهانة إلى حد ما عندما كانت لدي القدرة بما يكفي للقدوم إلى المائدة أنا أتعافى الآن وسأدفع ثمن ذلك بعد أن ينتهي كل شيء وقد أخذت مني ابنتي الصغيرة *أختي الصغيرة لم يكن لها إذا كان بوسعي القول أمي* أمي (يونس 2014: 150–151).

واضح أن يونس منتبهٌ تمامًا لدلالات علامات الترقيم ولذلك فهو ينقل النص غير منقوص فيما يتعلق بهذا الجانب، كما أنه، وبخلاف جبرا، لا يغلق النص بل يتركه مفتوحًا مشرعًا تمامًا كما أراد فوكنر. ولكنه استعاض أحيانًا عن علامات الترقيم بترك فراغ لم يثبت في النص الأصلي. وفي هذه الفقرة ثمة ثلاث مواطن فصلها عن بعضها بفراغ. ولربما أراد أن يقول شيئًا بشأن غياب علامات الترقيم ولكنه بالتأكيد لم يكن في ذلك ناقلًا لفراغ في النص الأصلي. وقد يتصل بالترقيم هنا التباين في ترجمة الفعل committed حيث ترجمه جبرا بالفعل غير المتعدي **فحشت** فتجنب حاجة الفعل إلى مفعول بينما ترجمه يونس بالفعل المتعدي **ارتكبت** دونما مفعول. ولئن كانت الترجمة الأولى توضيحية تميل للقارئ فإن الثانية تميل للنص، حيث نقلت الفعل كما هو دون

تدخل. وكأن الشخص (وهو كوينتن) هنا أراد أن يعترف بشيء فتوقف في اللحظة الأخيرة، ولكن جبرا أنطقه بما لم يقله، وهو فعل الفحش (مع أخته كادي). بينما أسكته يونس كما أسكته فوكنر.

المحاكاة الصوتية onomatopoeia

تعتمد اللغة في الأعم الأغلب على مفردات ذات سمات واضحة كالأسماء والأفعال والصفات. ولكنها أحيانًا تحتاج إلى مفردات طوافة خارج هذا النطاق للتعبير عن بعض المعاني التي قد لا تغطيها المفردات ذات السمات الواضحة. وهنا تنهض المحاكاة الصوتية لتساعد في إيصال تأثيرات معينة على المتلقي، وخاصة في اللغة المحكية. وتطلق المحاكاة الصوتية على الكلمة في حال التماثل بين الصوت وبين ما يدل عليه من معانٍ. وللمحاكاة الصوتية مكانة بارزة في العربية بدأت مع ابن جني الذي ناقشها كبداية محتملة لنشوء اللغة (لكن ليس هنا مجال بحث هذا الأمر). كما عقد الثعالبي، في كتابه **فقه اللغة وسر العربية**، بابًا أسماه "في حكاية أصوات الناس في أقوالهم وأفعالهم" ذكر فيه البسبسة (حكاية زجر الهرة)، إلى غير ذلك من الأمثلة.

وقد عرف هيو بريدِن Hugh Bredin المحاكاة الصوتية في أوسع معانيها بأنها "العلاقة بين صوت الكلمة وبين شيء آخر" (بريدِن 1996: 557). إن المحاكاة الصوتية ركنٌ أصيلٌ في النص الأدبي، بل رأى بعضهم أنها تعملُ "جسرًا بين 'الأسلوب' و'المحتوى'، بحسب ما يبين بول سمبسون Paul Simpson (سمبسون 2004: 67)، ولذلك فهي تحظى بعناية الدارسين للآداب ونقدها وهو الأمر الذي يزحف رويدًا رويدًا بين دراسي الترجمة. ويصنف بول سمبسون Simpson Paul (2004: 67) المحاكاة الصوتية في نوعين: مفردات معجمية lexical ومفردات غير معجمية nonlexical. وتتكون المفردات المعجمية من "كلمات مقررة في نظام اللغة" مثل buzz و bomb و hush في الإنجليزية ومثل: صرصر، دمدم، تمتم في العربية. ومن ناحية أخرى، ترمز المفردات غير المعجمية إلى مجموعة من الأصوات تعبر عن مكنوناتها من خارج نظام اللغة المقرر (سمبسون 2004: 67) ومن الأمثلة على ذلك صوت السيارة في الإنجيزية vroom vroom، ومثل قولهم في العربية للحصان **جي** وتعبيرات التوجع مثل **آه** أو **آي**؛ ومنه عنوان قصة يوسف إدريس **لغة الآي آي**. وكقول الثعالبي في كتابه **فقه اللغة وسر العربية** في حكاية

صوت الخيل إذا أسرعت: جرت الخيل فقالت حَبطِقطِق، وهلم جرًا. فهذا الصوت: حَبطِقطِق ليس مفردة معجمية مقررة في اللغة بقدر ما هو صوت.

وربما تكون الإنجليزية أكثر استخدامًا للمفردات غير المعجمية، بينما العربية أكثر استخدامًا للمفردات المعجمية؛ وهذا ما أشار إليه الزبيدي الذي يعزو ذلك إلى "ثراء العربية" (Al-Zubbaidi 2014: 187) في باب المفردات المعجمية. على أن المحاكاة الصوتية تختلف من لغة إلى لغة (بريدِن 1996: 558)، كما هو مبين أدناه، بل ومن وزمنٍ إلى زمنٍ في نفس الثقافة. فلم يعد مألوفًا اليوم ما نقله الثعالبي من أمثلة على المحاكاة الصوتية في عصره مثل النبنبه، وهي حكاية صوت الهاذي عن الضباع. ومن هنا جاز أن يكون لكل زمان أصواته الخاصة به كما يكون في كل لغة أصواتها الخاصة بها، وهذا مما يصعب عملية النقل والترجمة بلا شك.

لا شك أن دراسي الترجمة يدركون الشحنات التعبيرية الكامنة في المحاكاة الصوتية فيضعونها ضمن المشاكل التي تواجه المترجم كما يرى (ديكنز وآخرون 2002: 85)، كما يدركون تباين المحاكاة الصوتية في اللغات. فيعبر عن صوت الديك مثلًا حين يصيح في الصباح بهذا الرمز في الإنجليزية: cock-a-doodle doo، بينما صياحه هذا نفسه يكون في الفرنسية: cocorico وفي الألمانية: kikeriki وفي الصينية: kiao kiao. وبالطبع تختلف كل هذه عن العربية التي يصيح فيها الديك هكذا: koo-koo koo-koo. ويعبر العربي عن توجعه بصراخه **آه** أو العامية **آي**، كما يشير عنوان القصة السابق ليوسف إدريس. بينما يعبر الإنجليزي عن ألمه بقوله ouch. فإذا تألم العربي صارخًا: ouch فلن يكون لها صدى عند المتلقي العربي وهكذا يكون العكس صحيحًا بالنسبة للإنجليزي. وربما ساغ ترجمة **آه** العربية إلى ouch الإنجليزية كمقابل رسمي formal equivalence (يركز المقابل الرسمي على الشكل في الترجمة) ولكن حتى هذه أحيانًا تكون مختزلة كما يبين المثال التالي الذي يضربه دِكنز وزملاؤه.

ولذلك فعند ترجمة عنوان قصة يوسف إدريس **لغة الآي آي** لم يسترح دِكنز وزملاؤه لهذه الترجمة: *Language of Ouch*، معللين رأيهم بأنها "لا تصلح عنوانًا لقصة في اللغة الإنجليزية لأن ouch هنا حرف نداءinterjection"، كما يرون أن هذا الاختيار أضعف من اللازم للتعبير عن سياق عنوان القصة العربية (دِكنز 2001: 85). ولذلك فضلوا المقابل الديناميكي dynamic equivalence (الذي يهتم بالتأثير في الترجمة) وذلك باللجوء إلى عنوان آخر بالإنجليزية: *Language of Pain* (لغة الألم) برغم ما يعتور هذا الاختيار من التضحية ببعض الظلال التعبيرية الكامنة في المفردة غير المجعمية **آي**، بوصفها تعبيرًا عاميًا.

ويجري على المحاكاة الصوتية ما يجري على غيرها عند النقل، أي أن المترجم يلجأ لاستراتيجيات معروفة مثل الإبدال الثقافي أو الترجمة الحرفية أو الحرة أو الاقتراض أو حتى غيرها من الاستراتيجيات التي تعد فروعًا من التي ذكرنا. ويمكن القول إن كلًا من الترجمتين اتبعتا واحدة من استراتيجيتين للتعامل مع مفردات المحاكاة الصوتية في النص الأصلي، وهاتان الاستراتيجيتان هما: الترجمة الحرفية أو الإبدال الثقافي أو كلاهما معًا. ومن الأمثلة على تلك الاستراتيجيتين استخدام جبرا للفعل **تحركي** كمقابل لـ hum up و**هاي** كمقابل لـ Whoa على التوالي في المقطع التالي:

Mother put her handkerchief under the veil.

….

Drive on, T. P.

Hum up, Queenie." T P said.

"It's a judgement on me." Mother said. "But I'll be gone too, soon."

"Here." Jason said.

"Whoa." T.P. said.

(Faulkner 1923: 12)

فوضعت أمي منديلها تحت نقابها

...

سُق يا تي بي، [قال جاسُن]

قال تي بي : "تحركي يا كويني."

وقالت امي : "هذا حكم الله علي . ولكنني راحلة أنا ايضًا عما قريب ."

قال جاسن: "اسمعي."

فقال تي بي: "هاي."

(جبرا 1983/1961: 56-57)

وبالمقارنة نجد أن الإبدال الثقافي بمحاكاة صوتية من العربية ظاهرًا في ترجمة يونس الذي استخدم "هيا" مقابلًا لـ hum up بل إنه يستخدمها مقابلًا لـ drive on كما يستخدم العبارات العامية التي تستخدم لقيادة الحصان في الثقافة الزراعية العربية، مثل: **حاااه.. شي**. وربما جانبت ترجمة جبرا الصواب حين نقل whoa التي تعني التوقف مستخدمًا هاي في باب التعامل مع الحصان. ولهذا فلعل اختيار يونس لعبارة **حاااه.. شي** الموغلة في المحلية، بإضافة الألف مكررة مرتين، ألصق بما أراده فوكنر من التعبير عن دقائق الحياة الزراعية وخطاب السائق الأسود (تي. بي.) للحصان في الجنوب الأمريكي بلهجته ونبره ومطه الكلام:

وضعت أمي المنديل تحت وشاحها.

...

"هيا يا تي بي". [قال جاسون]

قال تي بي: "هيا يا كويني".

قالت أمي: "هذا قدري. ولكني سأموت أيضًا، قريبًا".

قال جاسون "هنا".

قال تي بي "حاااه.. شي".

(يونس 2014: 50)

أما النص التالي ففية مفردة غير معجمية وهي whooey ومفردتان معجميتان، وهما: hush و hush up:

T. P. was still laughing. He flopped on the door and laughed. "Whooey." He said, "Me and Benjy going back to the wedding. Sassprilluh." T. P. said. "Hush." Versh said. "Where you get it." "Out the cellar." T. P. said. "Whooey." "Hush up." Versh said. (Faulkner 1929/1956: 25).

كان تي بي لا يزال يقهقه . وهوى على الباب وهو يقهقه . وقال: "هووي. أنا وبنجي سنعود إلى العرس." قال فيرش : "هس. أين حصلت عليه ." قال تي بي : "من القبو . هووي."

(جبرا 1983/1961: 67).

وإذا كانت ترجمة جبرا تقترب من شكل المفردة الأصلية ورسمها، فإن ترجمة يونس تحدث تأثيرًا شبيهًا بتأثير المفردة الأصلية:

كان تي بي لا يزال يضحك. ارتمى على الباب وضحك. "يووي" قال سنعود أنا وبنجي إلى العرس". قال فيرش: "هُس. من أين حصلت عليه؟"
قال تي بي : "من القبو. يووي."
(يونس 2014: 62).

ولننظر مفردة hush التي ترد مرارًا في متن الرواية ويترجمها كلٌ من جبرا ويونس على نحو مختلف. أما جبرا فيعدد في نقل تلك المفردة المعجمية باللجوء إلى البديل الثقافي، وأما يونس فمستقرٌ على كلمة واحدة مقابلًا لها. فجبرا مثلًا يستخدم: **هس** حين يتعلق الأمر بالسود، بينما يتحول إلى: **صه** حين يكون ذلك الأمر صادرًا عن الأب أو عن ابنته كادي؛ وربما كان ذلك تفريقًا بين لغة الأسرة الأرستقراطية البيضاء، وبين لغة تي بي الغلام الزنجي وأمه دلزي، انظر الأمثلة التالية:

"Hush." Father said. They hushed. (Faulkner 1929: 28)

قال ابي : "صه." فسكتوا. (جبرا 1983: 70).

"Hush." Caddy said. But I did not hush. (Faulkner 1929: 30).

قالت كادي: "صه." غير أنني لم أسكت. (جبرا 1983: 71).

وانظر الآن إلى معالجة نفس الكلمة في كلام دلزي، ومن قبل كلام ابنها تي بي في المثال السابق.

Dilsey came up the stairs. "Hush." She said, "Hush. Take him down home now. (Fualkner 1929: 41).

وصعدت دلزي الدرج وقالت "هس. خذه إلى بيتنا يا تي بي" (جبرا 1983/1961: 81).

ولعل تعميم يونس للون واحد ومفردة واحدة أكثر انسجامًا مع بنية النص الأصلي، جريًا مع منهجه في التعامل مع العربية في أدنى مستوياتها الفصحى وهي التي تقترب من العامية المعروفة "بطاقتها التعبيرية الهائلة التي يستعصي نقلها بالفصحى كما قلت وأقولها دائمًا" (عناني 2015: 137)، بحسب ما يتجلى في المثال التالي:

قال أبي: اسكتوا". سكتوا. (يونس 2014: 65).
قالت كادي "أسكت." لكني لم أسكت. (يونس 2014: 66).

وصعدت ديلسي السلم.
قالت: اسكتو. اسكتو" (يونس 2014: 77).

واضح أن الترجمتين أغفلتا ترجمة إحدى كلمات النص وهي Sassprilluh، وهي مفردة محاكاة صوتية غير معجمية. والحق أن هذا أمرٌ وارد، وإن كان غير مألوف، في الترجمة وهو ما يعرف بالترجمة بالحذف translation by omission وذلك حين يشعر المترجم أن الكلمة حشو لا طائل من ترجمتها أو أنها لغوٌ لا محل له من الإعراب. ولكن كيف نفعل إذا علمنا أن فوكنر يستخدم ذلك الحشو قاصدًا في عدة مواطن أن يضع كلمة أو عبارة يظن للوهلة الأولى أنها نشاز كما في عبارة hot dog في المثال التالي:

> Quentin kicked T. P. again. He kicked T. P. into the throng where the pigs at and T. P. lay there. "Hot dog." T. P. said, "Did'nt he get me then. You see that white man kick me that time. Whooey. (Faulkner 1929: 23).

والحق أن هذه العبارة hot dog، مثل كلمة Sassprilluh في موضعها، محيرة للقارئ والناقد والمترجم على حد سواء. وربما يكون هذا ما يرمي إليه فوكنر. ومصدر الحيرة هنا يتبدى في الترجمة. أما جبرا فقد ترجم hot dog بالنداء "يا الله" وأما يونس فنقلها مستخدمًا كلمة "ملعوبة"، كما هو واضح في الترجمتين:

> ركل كوينتن تي بي من جديد. لقد ركله موقعًا إياه في الجرن حيث تأكل الخنازير وبقي تي بي هناك، وهو يقول : "يا الله. كاد يقتلني. أرأيت ذلك الرجل الأبيض كيف ركلني في تلك المرة. هووي". (جبرا 1983/1961: 66).

> وركل كوينتن تي بي مرة أخرى. ركله إلى المذود الذي كانت الخنازير تأكل فيه، ورقد تي بي في المذود. قال تي بي "ملعوبة. ألم يوقعني. أرأيت كيف ركلني الرجل الأبيض هذه المرة. يووي". (يونس 2014: 60-61).

وربما تنشأ الحاجة لابتكار محاكاة صوتية تناسب الحال "إذا دعت الحاجة لذلك" (بريدِن 1996: 555)، وهو الأمر الذي قام به فوكنر، إذ يلجأ أحيانًا إلى كتابة بعض المفردات غير المعجمية كما هي ملفوظة بين العامة. فهو يستخدم الصيغة shhhhhh للتدليل مرة أخرى على الأمر بالسكوت. وهنا فإن جبرا ويونس يتخذان تقريبًا منحيان متشابهين. فالأول ينقلها **ش ش ش** والثاني ينقلها **هس** أو يبالغ فيكتبها **هس هسسسس**، كما في المثالين التاليين:

"Shhhhhh." Dilsey said. "Didn't Mr Jason say for you all to be quiet. Eat your supper, now. (Faulkner 1923: 29).

قالت دلزي "ش ش ش. ألم يأمركم السيد جاسون بالهدوء. هيا ، كلوا عشاءكم. (جبرا 1983/1961: 71).

قالت ديلسي: "هُس. ألم يقل لكم السيد جاسون أن تلتزموا جميعًا الهدوء. تناولوا عشاءكم، الآن. (يونس 2014: 66).

"Hush." he said, Shhhhhhhh. (Faulkner 1923: 40).

وقال: "ش ش ش." (جبرا 1983/1961: 88).

قال "هس. هسسسس". (يونس 2014: 76).

ولا تخلو ترجمة المحاكاة الصوتية التي يستخرجها الكاتب من أعماق الثقافة اللغوية المحلية من إشكاليات عند الترجمة. فهو إذا يوظف مفرداتٍ من هذا القبيل كما هو الحال مع فوكنر، فإن ذلك مظنة الإرباك لدى المترجمين الذين يغلب عليهم تتبع المعاني المعيارية في مظانها السائدة كقواميس اللغة ومعاجم الأدب وقلما رجعوا، لضيق الوقت أو لسبب آخر، إلى الدراسات الأدبية المتخصصة التي قد لا تفسر كل شيء هي أيضًا. وفي هذه الحال فحتى لو كان المترجم هو جبرا الذي أتقن الإنجليزية حتى أصبح يفكر بها (عصفور 2009: 323) فإنه لا محالة واقعٌ في الحيرة، ومثله يونس الذي أظهرت ترجمته رصانة ودقة. تأمل حيرة الاثنين في البون الشاسع بين الترجمتين لمكرر المفردة غير المعجمية WhoOooooooo فيما يلي:

WhoOooooooo. WhoOoooooo. WhoOooooooo (Faulkner 1923: 142).

هو ووووو... هو ووووووو... هو ووووووووووووو.... (جبرا 1983/1961: 167).

منذاااااااا. منذاااااااا. منذاااااااااااااااااااااااااا (يونس 2014: 176).

إن معضلة نص فوكنر بأن لا سياق ولا ترابط بين كثيرٍ من أجزائه. وبعبارة أخرى لا يستطيع القارئ أن يتتبع خيط السرد بسهولة لكثرة ما في النص من قطع ووقف يؤديان إلى تعثر انسياب القراءة. وإذا كان وجود السياق يساعد القارئ (والمترجم أيضًا) على فهم النص، فإن غيابها يساهم في الإرباك، ربما. ومن هنا تجد الاختلاف البين في ترجمة **الصخب والعنف** أحيانًا كثيرة (كما هو واضح أيضًا في معظم الأمثلة المضروبة في هذه الدراسة) بين جبرا ويونس؛ والمثال الأخير شاهدٌ حي على غياب السياق وتشظي المعنى لدى فوكنر بحيث يزيد ذلك من العبء على المترجم.

خاتمة

في هذه الدراسة عدة جوانب لم تفحص من قبل في ترجمة راوية من أكثر الروايات تأثيرًا في الأدب العربي الحديث. بيد أن الجوانب المطروقة في هذه الدراسة تخضع في العادة للدرس والتحليل في اللغات الأخرى. فقد دبجت المقالات عن تلك الجوانب في لغاتٍ متعددة ولكن رواية **الصخب والعنف** لم تلقَ العناية المطلوبة من حيث دراسة اختيارات المترجمين في كل جانب من هذه الجوانب في اللغة العربية. وربما يعود ذلك لوزن صاحب الترجمة الأولى ومكانته. فجبرا إبراهيم جبرا كان نفسه ناقدًا أدبيًا ومترجمًا رفيع القدر في نفس الوقت، وبقدر ما أثرى الأدب بترجمته للنص، بقدر ما قيدت مكانته وسمو لغته في العموم، فيما يبدو، الآخرين عن درس ترجمته وفحصها.

وهذا يحصل أحيانًا حين يتمتع المترجم بمكانة عالية في بيئته الثقافية. ورغم فهم جبرا العميق لمرامي فوكنر، ورصانة لغته العربية، فقد قصرت ترجمته عن الاتساق مع بعض عناصر السرد الشكلية. لقد عالج جبرا الخط المائل بطريقة ملائمة فيما أظن في العربية إذ نقله باستخدام الحرف الأسود العريض. ولكن ترجمته ابتعدت شيئًا قليلًا عن التزام خط فوكنر فيما يتعلق بعلامات الترقيم والمحاكات الصوتية. إن جهد جبرا إبراهيم جبرا في غاية الأهمية وترجمته من المتانة والجزالة بمكان. وما فاته من أشياء ضربنا عليها الأمثلة إنما مرجعه البعد الزمني في

دراسات الترجمة التي كانت في الوقت الذي ترجم فيه جبرا الرواية علمٌ يتلمس طريقه ولم يكن لهذا العلم قولٌ في كثير من المسائل التي فات جبرا أن يهتم بها.

بينما جاءت ترجمة يونس أكثر اتباعًا لخطى فوكنر وغرابة استخدامه للغة. فلئن لوى جبرا بعض العناصر الشكلية لدى فوكنر و"أصلحها" لتصبح عربية صميمة، فإن يونس قد كان موفقًا في توخى اتباع فوكنر على نحو أدق من جبرا وإن كان ذلك على حساب الوضوح في النص العربي أحيانًا. ولعل يونس قد أفاد في ترجمته من دراسات الترجمة، أو حتى من نظره في ترجمة جبرا، فتراه أكثر اهتمامًا بتلك الجوانب المدروسة في ترجمة فوكنر، إذ راعي مسألة الحرف المائل والترقيم والمحاكاة الصوتية دون كبير تصرف في معظم الأحيان.

والواقع أن قراءة **الصخب والعنف** أصعب بكثير إذا ما ترك أمر القراءة للترجمة وحدها. وهنا يمكن القول بأن الترجمة التفسيرية gloss translation يمكن أن تفي بغرض فهم النص والمساعدة على فك شفرته. وقد تشمل الترجمة التفسيرية مقدمة يوضح فيها المترجم ما اتبعه من استراتيجيات مع غريب المضمون والشكل، كما أنه يمكن أن يشير في هامش الصفحة إلى ما غمض من مكونات النص. وهذا ما لم يظهر في أيٍ من الترجمتين، اللهم إلا بعض الهوامش الخاصة بتاريخ بعض الأماكن الجغرافية أو الكائنات الحية كنوع حيوان أو ما شابه. ولا يعني ذلك تعطيل ملكة القارئ التحليلية أو إفراغ النص من إمكانياته الكامنة، وإنما حتى لا يكون شديد الإغلاق على القارئ. فأساليب فوكنر صعبة حتى على أبناء الإنجليزية، ولذلك استحوذت لغته الروائية على نصيبٍ كبير من الدرس والتحليل في العالم الناطق باللغة الإنجليزية. وثمة كتب كثيرة ومقالات تعالج صعوبته، بل إن قواميس خاصة بلغته صنفت ولا تزال؛ وترجمة كل هذه الكتب والمقالات والقواميس إلى العربية أمرٌ متعذر في الغالب. ومن هنا فلا مانع من أن يساهم مترجم النص ببعض التلميحات الشارحة التي تيسر فهم النسخة العربية من هذه الرواية المؤثرة.

ولا بد من الاعتراف بأن "التعادل الكامل"، كما يقول شيخ المترجمين محمد عناني، "وهم من أوهام المبتدئين" (2015: 132). وتبقى الأبواب مشرعة أمام البحث في النسختين العربيتين من هذه الروية في ضوء آخر المستجدات في دراسات الترجمة. من هذه الأبواب التي يمكن أن يطرقها الباحث مسألة إعادة ترجمة نص ترجم من قبل. وذلك يشمل أثر المترجم الأول في الثاني من عدمه؛ ودراسة أسباب إعادة الترجمة سواء كانت لغوية أو ثقافية؛ وكذلك تداعيات إعادة الترجمة. ومن الجوانب التي تستحق الدرس في هاتين الترجمتين موضوعي الربط والحذف في الإنجليزية والعربية وكيف عالجت كل ترجمة منهج فوكنر في الربط والحذف.

مراجع عربية

جبرا، إبراهيم جبرا (19831969/) (تر) **الصخب والعنف** لوليم فوكنر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الثعالبي، أبو منصور (2002) فقه اللغة وسر العربية، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

عصفور، محمد (2009) **دراسات في الترجمة ونقدها**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عناني، محمد (2015) **تعريب المصطلح وترجمته في العلوم الإنسانية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

محفوظ، نجيب (1991) **ميرامار**، في **المؤلفات الكاملة**، بيروت: مكتبة لبنان.

يونس، محمد (2014) (تر) **الصخب والعنف** لوليم فوكنر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مراجع أجنبية

Adorno, Theodor (1990) (tr. By Shierry Nicholsen) "Punctuation Marks"(علامات الترقيم), *The Antioch Review*, 48 (3): 300-305.

Alhirthani, Mahmoud (under reviewing) "Jabra's Translation of Faulkner's *The Sound and the Fury*: A critical Study", *Journal of Al-Quds Open University for Research and Studies*.

Al-Zubbaidi, Haitham K. (2014) "The Functions of Onomatopoeia in Modern English and Arabic Poetry: A Study in Selected Poems by Lawrence and al-Sayyab" (وظائف المحاكاة الصوتية في الشعر الإنجليزي والعربي الحديثين: دراسة في قصائد منتقاه من لورنس والسياب), *Advances in Language and Literary Studies*, 5(6): 181-193.

Babel, Nathalie (ed) (2005) (tr.) by Peter Constantine, *The Complete Word of Issac Babel* (الأعمال الكاملة لإسحاق بابل), New York and London: W. W. Norton and Company.

Bokor, Gabe (1998) "Translation and Typesetting" (الترجمة والتنضيد) *Translation Journal* , 1(2). Link: http://accurapid.com/journal/03type.htm.

Bredin Hugh (1996) "Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle" (المحاكاة الصوتية بوصفها أداة بلاغية ومبدأ لغوي), New Literary History, 27 (3): 555-569.

Bringhurst, Robert (1992/1997) *The Elements of Typographic Style*, (عناصر أسلوب الطباعة) West Broadway and Vancouver: Hartley and Marks.

"italic". *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc., 2017. Web. 08 2017 .

Casas-Tost, Helena (2014) Translating onomatopoeia from Chinese into Spanish: a corpus-based analysis, Perspectives, 22: 1, 39-55.

Dickins' James, Sándor G. J. Hervey, Ian Higgins (2002) Thinking Arabic Translation: A Course in Translation Method : Arabic to English, London and New York: Routledge.

Faulkner, William (1929) *The Sound and the Fury*, New York and Toronto: Random House.

Levinovitz, Alan (2015) "Dao with a Capital D: A Study in the Significance of Capitalization" (داو [إذ تكتب] بحرف دي كبير: دراسة في أهمية تكبير حجم الحرف) *Journal of the American Academy of Religion*, 83 (3): 780–807 doi:10.1093/jaarel/lfv033.

May, Rachel (1997) "Sensible Elocution: How translation works in and upon punctuation" (آداء مُرشد: كيف تعمل الترجمة في علامات الترقيم وكيف تعاملها) , Manchester: The Translator 2(1) 1-20.

"typography". *Oxford Dictionary*, Oxford Dictionary Online, 2016. Web.

Parks, M. (1993) *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Berkeley: University of California Press.

Pitavy, Francois (2008) "The Making of A French Faulkner: A Reflection On Translation", *The Faulkner Journal*, Fall 2008. 83-97.

Saldanha, Gabriela (2011) "Emphatic Italics in English Translations: Stylistic Failure or Motivated Stylistic Resources?" (استخدام الحروف المائلة التأكيدية في الترجمات الإنجليزية: فشل أسلوبي أم موارد أسلوبية هادفة), *Meta: Translators Journal*, 56 (2) 424-442.

Schopp, Jürgen (2002) Typography and Layout as a Translation Problem (أسلوب الطباعة وشكل الصفحة باعتبارهما مشكلة ترجمية). FITCongress Vancouver 2002, Proceedings, translated by John Hopkins, http://www.uta.fi/~trjusc/vancouver.htm.

Simpson, Paul (2004) *Stylistics: a resource book* for students, London and New York: Routledge.

Ross, Stephen and Noel Polk (1996) *Reading Faulkner. glossary and commentary / The sound and the fury*, Jackson : University Press of Mississippi.

Ross, Stephen and Noel Polk (2012) *The Sound and the Fury*, London: The Folio Society.

Wallen, James (2013) Let us italicize: Blurring form and content in Derrida, (دعنا نكتب بالحرف المائل: اختلاط الشكل بالمضمون عند دريدا) *European Journal of English Studies* 17 (1): 41-53.

Weinstein, Philip (2006) *Cambridge Companion to William Faulkner*, (مرشد كامبردج إلى فوكنر , Cambridge: Cambridge University Press.

Yuste Frías, José (2012) "Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature" (العناصر الإضافية في الترجمة: الترجمة الإضافية للعناوين في أدب الأطفال) in Gil-Bajardí, Anna, Pilar Orero & Sara Rovira-Esteva [eds.] Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, ISBN: 978-3-0343-1038-3, pp. 117-134.

Zorzi, Rosella Mamoli (2000) "Italian Translations of Faulkner: The State of Art" (ترجمات أعمال فوكنر للإيطالية: حالة فنية), *South Atlantic Review*, 65(4): 73-89.