

אוניברסיטת בר-אילן

יצירתיות בתרגום שירה

מחקר אינטרוספקטיבי

התחקות אחר תהליכי תרגום

משפה ילידית (עברית) לשפה שנייה (ערבית)

ושיקופם על יסוד דיווח עצמי

נירה קארידי

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך

במחלקה לתרגום וחקר התרגום

אוניברסיטת בר-אילן

עבודה זו נכתבה בהנחייתה של ד"ר מרים שלזינגר
מן המחלקה לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר-אילן

תודות

תודתי נתונה לכל מי שסייע בידי להביא עבודה זו לכלל סיום :

- בראש ובראשונה לד"ר **מרים שלזינגר**, ר' המחלקה לתרגום וחקר התרגום, אוניברסיטת בר-אילן, שעמלה ללא לאות לקידומה של כתיבת עבודת התזה הן מההיבט המנהלי והן מההיבט המחקרי; על התמיכה והעידוד שזכיתי לקבל ממנה ועל ההנחיה הטובה והעניינית שהאירה את עיניי ותרמה לי רבות.
- לד"ר **אהרן גבע-קליינברגר**, החוג לשפה וספרות ערבית, אוניברסיטת חיפה, על שחידד בי את הרגישות, הערנות וכושר ההבחנה הייחודיים, שלהם נדרשתי כמתרגמת שירה, ועל שסייע בידי ללטש ולטייב מבעים לשוניים בשפת היעד – הערבית.
- ל**פרופ' אלדעה ויצמן**, המחלקה לתרגום וחקר התרגום, אוניברסיטת בר-אילן, על הערותיה התורמות שמיקדו את תשומת הלב להיבטים חשובים של המחקר.
- למר **יצחק שניבויס**, המחלקה לתרגום וחקר התרגום, אוניברסיטת בר-אילן, על הערותיו/הארותיו המחכימות, ועל שעמד על דקויות שבאו בזיקה לתרגומו של הקורפוס המוצע לשפה הערבית.
- לגב' **שלומית נבון זיזנר**, על שיעצה לי והאירה את עיניי בכל הקשור למינוחים ומושגים מתחום הספרות.
- לגב' **נעמי כהן**, מזכירת המחלקה לתרגום וחקר התרגום, אוניברסיטת בר-אילן, ול**ריקי גולדרייך** מהספרייה לתרגום וחקר התרגום, אוניברסיטת בר-אילן, על סיוען האדיב והענייני הראוי להערכה רבה.
- ואחרונים חביבים, לבן-זוגי וחברי לחיים **נסיס**, ששירתו הייתה בעבורי פר עשייה נרחב ונפלא, ולילדיי היקרים **נעמה**, **נדב ונתנאל**, על שגילו סבלנות וסובלנות אין-קץ, ועל שהעניקו לי את מלוא התמיכה והעידוד בדרך ה"חתחתים" הנפתלת, אך בו בזמן, המענגת שאותה עברתי למן השיר במקור ועד לתוצר "הסופי".

לכל אלה אני מוקירה תודה מקרב לב

תוכן עניינים

1	פרק 1. מבוא
3	1.1 מבנה העבודה
4	פרק 2. תרגום שירה
4	2.1 השירה כז'אנר – מאפיינים ו"קשיים תרגומיים" תלויי סוגה
7	2.1.1 השירה המודרנית- רקע ומאפיינים בולטים
8	2.1.2 קווים לדמותה של השירה הערבית המודרנית
12	2.2 תרגום שירה לעומת תרגום פרוזה
15	2.3 תהליכי תרגום בתרגום שירה
19	2.4 מקוריות ויצירתיות בתרגום
24	פרק 3. כיווניות התרגום
24	3.1 הגישה ה"מסורתית" (תרגום משפה שנייה לשפת אם)
25	3.1.1 האם הגישה ה"מסורתית" צודקת?
27	3.1.2 תרגום לשפה שנייה: כורח או בחירה
28	3.1.3 דברי סיכום
30	פרק 4. סקירה בציר הזמן בתרגום יצירות ספרות מעברית לערבית
34	פרק 5. תיאורית ה"רב-מערכת" והקורפוס המתורגם
36	5.1.1 תרגום ומיעוט
38	5.1.2 מיצובו של הקורפוס המתורגם כתרגום לשפת מיעוט ובזיקה לתיאורית ה"רב-מערכת"
40	פרק 6. סוגית ה"ניראות" של התרגום
45	פרק 7. "שדרוג" טקסט המקור – מהיבטיה האתיים של סוגיה זו

52	פרק 8. שחזור תכונות רלוונטיות
56	פרק 9. מנגנון הפיצוי
61	פרק 10. דיון בסוגית ה"אינטרטקסטואליות"
61	10.1.1 מושג ה"אינטרטקסטואליות" ומקצת מהיבטיו השונים
63	10.1.2 אינטרטקסטואליות ומקצת מהקשיים התרגומיים הנובעים ממנה
65	10.1.3 אינטרטקסטואליות בעידן הפוסט-מודרני והשלכותיה על מחקר התרגום
66	פרק 11. מושג ה"פרדיגמה"
71	פרק 12. תופעת השימוש בבינומים של מילים נרדפות וקרובי-מילים נרדפות
74	פרק 13. סקירת תהליך תרגומם של השירים - השוואת מקור-תרגום
74	13.1 שיקוף תהליך תרגומם של שלושה מתוך השירים שתורגמו
96	פרק 14. תהליך התרגום בחתך של האמצעים האומנותיים
96	א.1 חזרון
97	א.1.1 שירים שהחזרון או החזרה המצויים בהם משוחזרים בטקסט המטרה
113	א.2.1 שירים שהחזרון או החזרה המצויים בהם אינם משוחזרים בטקסט המטרה
114	א.2 אפיפורה
114	א.2.1 שירים שהאפיפורה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה
116	א.2.2 שירים שהאפיפורה המצויה בהם אינה משוחזרת בטקסט המטרה או מופרת קמעה
118	א.3 אנאפורה
118	א.3.1 שירים שהאנאפורה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה
126	א.3.2 שיר שהאנאפורות המצויות בו אינן משוחזרות בטקסט המטרה
127	ב. מטאפורה
127	ב.1 שירים שהמטאפורה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה
142	ב.2 שירים שהמטאפורות המצויות בהם אינן משוחזרות בטקסט המטרה או משוחזרות חלקית
145	ג. דימוי

145	ג.1. שירים שהדימויים המצויים בהם משוחזרים בטקסט המטרה
153	ד. האנשה
153	ד.1. שירים שההאנשה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה
166	ד.2. שירים שההאנשה המצויה בהם אינה משוחזרת בטקסט המטרה
167	ה. חריזה
167	ה.1. שירים שהחריזה המצויה בהם משוחזרת במלואה או בחלקה
175	ה.2. שירים שהחריזה המצויה בהם אינה משוחזרת בטקסט המטרה
177	ו. אוקסימורון
177	ו.1. שירים שהאוקסימורון המצוי בהם משוחזר בטקסט המטרה
178	ו.2. שירים שהאוקסימורון שבהם אינו משוחזר בטקסט המטרה
179	ז. פסיחה
180	ח. אונומטופיאה
180	ט. אלוזיה
180	ט.1. שירים שהאלוזיה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה
183	ט.2. שיר שהאלוזיות המצויות בו אינן משוחזרות בטקסט המטרה
184	ט.3. שירים שאין בהם אלוזיה בעוד שבטקסט המטרה נתקבלו אלוזיות
187	פרק 15. הצגת ההתחבטויות והקשיים שנלוו לתהליך התרגום
187	15.1 בתחום הלקסיקאלי
191	15.2 בתחום הריתמוס והחריזה
195	15.3 בתחום הדקדוק-והתחביר
202	פרק 16. סיכום
208	ביבליוגרפיה

תקציר

מטרת עבודה זו הנה להתחקות אחר **תהליכי תרגום שירה** משפה ילידית - עברית - לשפה שנייה - ערבית, ולשקפם על יסוד דיווח עצמי.

העבודה מתמקדת בלקט הכולל 31 שירים מתוך שירתו של **נסים קארידי** שרובם נכללו בתוך שני קובצי שירה שראו אור בשנים 1989 ו-1991: "**משעולי דרור**", "**בבקר בבקר ענני תכלת**"; ובנוסף, השיר "**חיה לעד**", שנתפרסם, כמו שירים רבים אחרים, לאחר הירצחו של ראש הממשלה לשעבר יצחק רבין, זכרו לברכה.

העבודה מציגה מחקר אמפירי בעל אופי אינטרוספקטיבי, העוסק במיפוי תופעות שונות הייחודיות לתרגום שירה ובתיאורן, תוך התמקדות ב**יצירתיות** אשר לה פנים שונים ומגוונים ודרכי ביטוי עשירות.

מההיבט המתודולוגי, ניתוח התהליך התרגומי שלי עצמי בפריזמה של ההתנסות והחווייה ברמה האישית, תוך זיקה והתייחסות למודלים ולתיאוריות של תהליכי תרגום שירה, יש בו אולי כדי "להכניס רעשים" ו"לזהם" את התהליך האובייקטיבי המחקרי, על כן הגבולות המתודולוגיים המוצהרים של העבודה מצויים, בניתוח לקט שירים זה, בזיקה לסקירת הספרות התיאורטית והמחקרית.

הנחת העבודה העומדת בבסיס המחקר הנה שטקסט פואטי ידרוש מן המתרגם מיומנות תרגומית ייחודית במטרה לשמר את טקסט המקור משלושה היבטים מרכזיים: מההיבט של התוכן, מההיבט של הצורה ומההיבט של הריתמוס והמצלול.

א. **מההיבט של התוכן**: נעשה ניסיון לבטא ולשקף נאמנה הן את המסר הגלוי והן את "רוחו" של המסר הסמוי, העולה בינות לשורות השיר ונושא עימו השתמעויות ודקויות נוספות.

ב. **מההיבט של הצורה**: שיקופו של התרגום נאמנה נעשה בשני צירים מרכזיים:

1. **מבנים דקדוקיים - תחביריים** – סיקור הפער הקיים בין המבנים הדקדוקיים-תחביריים הנורמטיביים בשפת המקור לבין אלה הנורמטיביים בשפת היעד. פער שלעתים מאלץ לסטות מהמבנה הדקדוקי-תחבירי הקיים בשפת המקור ולהמירו במבנה חלופי בשפת היעד.

2. **אמצעים אמנותיים** – בחירת אסטרטגיות תרגומיות הולמות במטרה ליצור/לייצר תוצר תרגומי איכותי ונאמן, מההיבט של שחזור האמצעים האמנותיים השונים הקיימים בטקסט המקור או לחלופין, פיצוי על אובדנם באותם מקרים שבהם לא ניתן היה לתת להם ביטוי הולם בתוצר התרגומי.

ג. **מההיבט של הריתמוס והמצלול**: הפער שנוצר בין המתכונת הצלילית-מלודית של השיר בטקסט המטרה לבין זו הקיימת בטקסט המקור, מוליד לא פעם את הצורך להתרחק מהדנטוציה הישירה של מבע זה או אחר בטקסט המקור, או לחלופין, להוסיף מילים שמלכתחילה לא היו מצויות בטקסט המקור. כל זאת לטובת חריזה ראויה שתיטיב עם השיר המתורגם (טקסט המטרה), ותשחזר את הנופך הצלילי-מלודי של השיר, המהווה להערכתנו, מרכיב חשוב שבלתו

ייפגם לאין-ערוך גודל החוויה הפואטית שאותה יחוה קורא היעד הערבי, אשר גדל והתחנך על ברכי השירה הערבית הממושקלת.

במסגרת ה**סקירה הספרותית** מוצגים הנושאים הבאים :

- מודלים תיאורטיים הנוגעים ל**תהליכי תרגום שירה**, בהתייחס למאפייניה הייחודיים של סוגה זו, והקשיים התרגומיים הנובעים מכך.
- סוגיית **כיווניות התרגום** בראי המחלוקת הקיימת באשר לשאלה מהי כיווניות התרגום הרצויה, האם כמקובל על-פי הגישה המסורתית, תרגום משפה שנייה לשפת-אם הוא הרצוי/המועדף או להיפך.
- **סקירה היסטורית בציר הזמן** של תרגום יצירות ספרותיות מעברית לערבית בהתאם למחקרו של כאל.
- **מיצובו של הקורפוס המתורגם** בזיקה לתיאורית "הרב-מערכת", ולעצם היותו תרגום לשפת מיעוט, תוך בחינת מעמדו ב"רב-מערכת" של ספרות היעד ותרבותה.
- דיון בסוגיית ה"**ניראות**" של התרגום - עמידה על התרגום כמלאכה נראית/בלתי נראית, בכפוף לאסטרטגיות השונות שבהן יבחר המתרגם, בין שהיו אלו אסטרטגיות שאינן שואפות להתאים את התרגום לנורמות הנהוגות בשפת היעד, ובין שהיו אסטרטגיות שבמודע מתאימות את טקסט המקור לנורמות, לאידאולוגיות ולערכים השולטים באותה עת בתרבות היעד.
- "**שדרוג**" טקסט המקור – הצגת מקצת מהיבטיה האתיים של סוגיה זו, תוך דיון בשאלה האם מותר למתרגם "לשדרג" את טקסט המקור, ואם כן, עד כמה, ותוך הארת ההשלכות הנובעות מכך.
- **שחזור תכונות רלבנטיות** – הצגת הבעייתיות הכרוכה בניסיון לשחזר את התכונות הרלבנטיות לטקסט המקור, דהיינו, התכונות הייחודיות המאפיינות את טקסט המקור, שהן מטבע הדברים תלויות סוגה ונגזרות מעצם אופייה ומהותה.
- **מנגנון הפיצוי** – סקירת הטקטיקות השונות והמגוונות הפרושות בפני המתרגם, שבאמצעותן יוכל לפצות על אובדן תרגומי כזה או אחר.
- דיון בנושא ה**אינטרטקסטואליות** - הגדרת המושג והצגת השלכותיה של תופעה זו על התרגום וחקרו.
- מושג ה**פרדיגמה** – בחירה בין החלופות הלכסיקאליות השונות והמגוונות העולות בעיצומו של התהליך התרגומי.
- תופעת השימוש ב**בינומים של מילים נרדפות וקרובי מילים נרדפות** – דהיינו, השימוש במילים נרדפות הבאות ברצף בין שהיו אלה צירופים חופשיים ובין שהיו צירופים כבולים.

שיקופו של תהליך התרגום, המהווה את עיקרה של העבודה מתמקד בשלושה נושאים מרכזיים:

א. **תהליך תרגום של שלושה מהשירים המתורגמים**, על שלביו השונים – מקור מול תרגום.

ב. **תהליך התרגום בחתך של האמצעים האמנותיים**, הכולל: מיפוי האמצעים האמנותיים הקיימים בטקסט המקור, תוך עמידה על שחזורם/אי שחזורם בטקסט המטרה.

ג. **הצגת ההתחבטויות, הקשיים והמהמורות שנלוו לתהליך התרגום** בזיקה לשלושה תחומי התייחסות עיקריים: התחום הלקסיקאלי, תחום הריתמוס והחריזה ותחום הדקדוק והתחביר.

תרומתה הייחודית של עבודה זו בהצגת מסע תרגומי פנימי וחיצוני, שיש בו כדי לשקף את התהליך התרגומי על החוויה והעשייה, כמו גם על ההתחבטות והתסכול מחד גיסא, ועל האתגר השזור במלאכת התרגום בכלל, ובתרגום שירה בפרט, מאידך גיסא. החשיבות הטמונה בתרומתה של העבודה היא במיפוי הנפרש של תהליך התרגום ובהצגת אסטרטגיות שהופעלו במהלכו. כל זאת במטרה להפיק תוצר תרגומי ראוי, איכותי ואדקוויטי המשקף נאמנה את "רוחו" של טקסט המקור ברמת התוכן, אך בו בזמן, אף כזה שישאף לקבילות כלומר, שיערב לאוזנו של קורא היעד ושתהיה בו הלימה לשפתו, לתרבותו ולמורשתו הרוחנית.

תרומות אלו יש בהן כדי **למנף** את מלאכת התרגום ולהבטיח שהעשייה התרגומית תיצור/ תייצר יצירה המעוררת אצל קורא היעד הזדהות רגשית עמוקה, ולעתים קרובות אף תותיר בו את הרושם כי המדובר ביצירה מקורית-אותנטית שמלכתחילה נכתבה בשפתו הוא.

פרק 1. מבוא

אחת מהעדפותיי בתחום התרגום הספרותי היא תרגום שירה, סוגה שתמיד התעניינתי בה ואהבתי לקרוא. לשמחתי פגשתי בה מקרוב באמצעות בן זוגי הכותב שירה. בעבודה זו בחרתי להתמקד בלקט הכולל 31 שירים מתוך שירתו של **נסיים קארידי**, שרובם נכללו בתוך שני קובצי שירה שראו אור בשנים: 1989, 1991: **"משעולי דרור"**
"בבקר בבקר ענני תכלת"

ראיתי בתרגום לקט זה אתגר תרגומי הן ברמה האישית והן ברמה המקצועית.

בנוסף, כללתי בעבודה זו את השיר **חיה לעד**, שנתפרסם, כמו שירים רבים אחרים, לאחר הירצחו של ראש הממשלה לשעבר יצחק רבין, זכרו לברכה. (יצוין, כי שיר זה, בניגוד לכל השירים האחרים, אינו מפרי עטו של קארידי, וכי למעשה פרטיו המזהים נותרו עלומים חרף נסיונותי הרבים לאתר את שמו של כותב השיר, המסגרת שבה נתפרסם וכו').

יצוין כי מרבית השירים שנכללו בקורפוס המוצע תורגמו על-ידי במהלך שנות ה-90.

המחקר העומד בבסיס העבודה הנו מחקר אמפירי הנושא אופי אינטרוספקטיבי. במסגרתו אעסוק במיפוי תופעות שונות הייחודיות לתרגום שירה ובתיאורן, תוך התמקדות ב**יצירתיות**, אשר לה פנים שונים ומגוונים ודרכי ביטוי עשירות; זאת באמצעות חקר תהליכי תרגום משפה ילידית (עברית) לשפה שנייה (ערבית) על יסוד דיווח עצמי. כמו כן אנסה לשקף את דרכי התמודדותי עם סוגיות שכיחות, כפי שבאו לידי ביטוי בהתחקות אחר התהליך התרגומי המוצג, למן השיר במקור ועד לקבלת ה"תוצר הסופי". מכל מקום, יודגש כי הנסיון להתחקות אחר תהליכי התרגום השזורים בתרגומו של הקורפוס המוצע תיעודם ושיקופם על שלביהם השונים, ייעשה במסגרת עבודה זו ב**דיעבד**, ולא תוך כדי תהליך התרגום עצמו, הואיל וכאמור, תרגומם של השירים נעשה זה מכבר במהלך שנות ה-90.

הנחת העבודה היא שטקסט פואטי ידרוש מן המתרגם מיומנות תרגומית ייחודית, במטרה לשמר את טקסט המקור בשלושה היבטים מרכזיים: מההיבט של התוכן, מההיבט של הצורה ומההיבט של הריתמוס. מההיבט של התוכן ניתן לדבר על שיקוף נאמן של הקונוטציות והמסר המילולי, מההיבט של הצורה ניתן לדבר על מבניו התחביריים והאמצעים האמנותיים המאפיינים אותו ומההיבט של הריתמוס ניתן לדבר על העברת המיקצב והמצלול הקיימים בו.

כל אלה יציפו, מן הסתם, סוגיות ודילמות שיבואו בזיקה לאסטרטגיות התרגום שיהיה עליי להפעיל במטרה ליצור תרגום אדקוויטי מחד גיסא, כאשר לפי טורי (1977) הכוונה היא לתרגום שיהא בו "שחזור הפונקציות של רכיבי המקור וארגון ההיררכי" (שם: 21-22), כלומר, תרגום שישקף נאמנה

את טקסט המקור, וקביל מאידך גיסא, קרי, תרגום שיהא קריא לקורא היעד ושלא יעמוד בסתירה למטען התרבותי-לשוני רב השנים שעליו גדל והתחנך, ושאותו, מטבע הדברים, הפנים והטמיע. להערכתך, התחבטויות אלו יזמינו התמודדות מאתגרת בתהליך התרגום, בדרך למציאת פתרונות תרגומיים יצירתיים.

מההיבט **המתודולוגי**, ניתן לומר כי עצם בחינת הקורפוס המתורגם ושיקופו על ידי המתרגם עצמו, במקרה זה, אני עצמי, והניסיון להבין את התהליך התרגומי האישי שלי ואת האופן שבו חוויתו אותו, עלול לכאורה, להכניס "רעשים" ול"זהם" את התהליך, ובעצם, "לעמוד בסתירה לכל פרקטיקה מחקר החותרת לאובייקטיביזציה מלאה ככל האפשר של מושא המחקר ונשואי תהלוכו" (אמיר, 2000: 6). אולם, יחד עם זאת, אני רוצה לקוות שיעלה בידי, עד כמה שניתן, לצמצם את טווח הסתירה הנזכרת, תוך שאני מעגנת את שיקופם של תהליכי התרגום על שלביהם השונים בזיקה לספרות התיאורטית והמחקרית המוצגת בעבודה.

בנוסף, יודגש כי חרף היותו של הקורפוס המתורגם מפרי עטו של המשורר קארידי, שהוא בן זוגי וחברי לחיים, אין אני רואה כי יש בנתון זה כדי להשפיע על אמינותו ותקפותו של שיקוף התהליך על מרכיביו ומאפייניו השונים. איני סבורה כי יש בעובדה זו כדי להשפיע עליי כלל לא כקוראת ולא כמתרגמת, לא מההיבט של השקולים המנחים בבחירת השירים המיועדים לתרגום (כי מטבע הדברים, נטייתי לבחור רק באותם שירים ש"דיברו אליי" ושעוררו בי הזדהות רגשית עמוקה) ולא מההיבט של אופן תרגומם, קרי, האסטרטגיות התרגומיות שאבחר או לחלופין אדרש להפעיל במהלך התרגום.

יתרה מכך, עצם זמינותו, במקרה זה, של המשורר, והיכולת הפתוחה בפניי לפנות אליו בכל עת על מנת **ללבן עמו שורות עמומות או מבעים סתומים שנקרו בדרכי בטקסט המקור**, לדעתי רק יטייבו את רמת ההבנה של טקסט המקור=השיר על פי כוונת המשורר מלכתחילה. בנוסף, עצם היכרותי העמוקה ורבת השנים עם המשורר, החיים לצדו, על המשתמע מכך – המודעות הקיימת בי לאשר עשוי להרנין/לרגש אותו ולעורר בו תחושת היפעמות; או לחלופין לאשר עלול להעציבו/להקדיר את מצב רוחו, ועצם התוודעותי לדרך ההסתכלותו על החיים ועל הקיום בפרט ובכלל – כל אלה, מטבע הדברים, יש בהם כדי להשפיע על איכות התרגום והאדקוויטיות לטקסט המקור, כמו גם לתרום רבות למציאת פתרונות יצירתיים מקוריים. (יודגש כי היוועצותי במשורר נוגעת לאי בהירויות הקיימות בטקסט המקור בלבד ולא להתחבטויות הנוגעות לבחירות או להכרעות תרגומיות הנוגעות לשפת המטרה, הערבית, הואיל והמשורר אינו דובר אותה ואינו מצוי ברזיה).

בבואי לבחון את גודל הזדהותי הרגשית כמתרגמת עם תכניהם של השירים ועם המטען הרגשי-קונוטטיבי הטמון במילותיהם, ניתן לומר כי במקרה הנדון, יש לשער שטווח הזדהותי הרגשית יהא גדול לאין ערוך, הן כנגזרת מהתוודעותי האישית העמוקה למשורר שנזכרה לעיל, והן מכך שמקצת מהשירים באים בזיקה ישירה ובלתי-אמצעית לאירועים חשובים, גורליים ומרגשים בחיינו

המשותפים כמו: הולדת ילדינו (שירים כמו: נעמה, נדב), וכמובן שגם בנתון זה יש כדי להשפיע על אופן התרגום ועל שיקוף נאמן יותר של רבדיו העמוקים של השיר במקור.

אשר לתרומתו הייחודית של המחקר העומד בבסיס עבודה זו, ניתן לומר כי הדבר ימצא את ביטוי בשני היבטים מרכזיים:

- חידוד המודעות לדיאלוג הפנימי והחיצוני המתקיים במלאכת תרגום שירה.
- תיעוד החוויה של צמיחה אישית ומקצועית של המתרגם/ת בעצם העיסוק באמנות זו.

התיעוד יאפשר הבהרת מחשבות; הפקת תובנות; גיבוש אסטרטגיות תרגום; ניתוח המהלכים והערכות; וכמובן, הפקת לקחים. בכל אלה, יש לדעתי, כדי לַמַנף את מלאכת התרגום ולהבטיח כי העשייה התרגומית תזכה, עד כמה שניתן, לליטוש, טיוב ואפקטיביות מרביים.

1.1 מבנה העבודה

להלן יוצגו פרקי העבודה על-פי סדר הופעתם הכרונולוגי:

1. פרק 1. מבוא.
2. פרק 2. תרגום שירה.
3. פרק 3. כיווניות התרגום.
4. פרק 4. סקירה היסטורית בציר הזמן בתרגום יצירות ספרות מעברית לערבית.
5. פרק 5. תיאורית ה"רב-מערכת" והקורפוס המתורגם.
6. פרק 6. סוגית ה"ניראות" של התרגום.
7. פרק 7. "שדרוג" טקסט המקור – מהיבטיה האתיים של הסוגיה.
8. פרק 8. שחזור תכונות רלוונטיות.
9. פרק 9. מנגנון הפיצוי.
10. פרק 10. דיון בסוגית ה"אינטרטקסטואליות".
11. פרק 11. מושג ה"פרדיגמה".
12. פרק 12. תופעת השימוש בבינומים של מילים נרדפות וקרובי-מילים נרדפות.
13. פרק 13. סקירת תהליך תרגומם של השירים – השוואת מקור-תרגום.
14. פרק 14. תהליך התרגום בחתך של האמצעים האמנותיים.
15. פרק 15. הצגת ההתחבטויות והקשיים שנלוו לתהליך התרגום.
16. פרק 16. סיכום.

במסגרת פרקי הסקירה התיאורטית (פרקים 1-12) יובאו דוגמאות קונקרטיות מתוך התרגומים עצמם, אבל ככלל ייעשה הדבר רק באותם פרקים שהנושא שידון בהם ישיק במובהק לפן זה או אחר הנוגע לתהליך התרגום עצמו. מההיבט התיאורי-ניתוחי שלו (כמו בפרקים: 6, 7, 9, 10, 11, 12).

פרק 2. תרגום שירה

2.1 השירה כז'אנר – מאפיינים וקשיים תרגומיים תלויי סוגה

אבו ג'יהג'יה (1995: 89-90), חוקר ומבקר ספרות לבנוני, מעלה את השאלה כיצד ניתן להגדיר שירה כסוגה, האם ניתן להגדירה על פי לשונה, עיצובה ודרכי ההבעה שלה, או על פי משקלה או המוסיקה שלה; האם ניתן להגדירה על פי ההשפעות והרשמים שהיא מותירה בנפשו של הקורא, או על פי כלל האלמנטים הללו גם יחד. המגמות הרווחות בתנועת הבקורת הספרותית בלבנון דוחות מכל וכל את הצורך להתייחס לשירה כאל סוגה מוגדרת או להכפיפה לתיאוריות ולאסכולות ספרותיות. זאת מפני שהשירה נתפסת בעיניהן כ"כוח עלום", המשקף את החיים שהם "משוללי אזרחות וללא גבולות". לטענתו, התיאוריות גם אם היו ראויות בתחומי הפוליטיקה, הרי שבכל הקשור לשירה, מקומן הוא שולי.

פצ'יל (1995: 7), שאף הוא חוקר ומבקר ספרות לבנוני, מחזק את דעת קודמו וטוען כי האתגר העיקרי הוא השמירה על המרחק החיוני הנדרש שבין הדוקטרינה/השיטה *منهج (מנהג)* לבין הטקסט הפואטי. פצ'יל מציין כי ביטוי לכך ניתן לראות באמירתו של המשורר ומבקר הספרות הספרדי דאמאסו אלונסו, שבה הוא מדמה את השירה לציפור רכה וענוגה שאם נהדק עליה את סגור ידינו ה"לימודי" הרי שתיקף נפשה. לכן עלינו לאחוז בציפור הזו בזהירות רבה, ולהניח לה לחמוק מבין אצבעותינו. גם אם נרצה לכלוא אותה במסגרת שיטה כלשהי, אזי רצוי שיהיה זה בכלוב רחב וגדול שיאפשר לה לנשום ולהתנועע בחופשיות.

קרטון בלום (1982: 9) מציגה את השירה "כאמנות מיוחדת במינה מצד האפשרויות הפתוחות בה לתהות על עצמה בלשונה שלה", וטוענת כי אפשרות זו אינה פתוחה באותה מידה באמנויות אחרות. לטענתה, כל שיר מדבר בעד עצמו. בחירת הנושא, ברירת המלים ועיצוב הצורה – בכל אלה יש משום נקיטת עמדה של השיר כלפי המדיום שאליו הוא שייך, ובכך הוא מגדיר נורמות אסתטיות ומבטא גישות של תקופתו (שם, שם).

זנדבנק (2002: 19) מתייחס לשימוש שאנו עושים במילים, ומעלה תהיות אשר ללשונה של השירה: "האמנם אין משהו מיוחד במילים של שיר, משהו "פיוטי", משהו "נשגב", או לפחות "מרומם את הנפש"? מכל מקום, זנדבנק גורס כי בכל הנוגע לשירה, הדנוטציות (מובנים/הוראות מילוניות) של המילים המשמשות בה הן הדנוטציות המקובלות, אך עדיין יש ליחס משקל רב לקונוטציות (המובן הנלווה, או המובנים הנלווים, המבוססים על אסוציאציות רגשיות ושאר אסוציאציות שיש לאותה מילה (שם: 20)). זנדבנק מדגיש כי השירה אינה מוגבלת ללשונה של שכבה חברתית מסוימת, ואינה מאופיינת בסימני היכר לשוניים שהם ייחודיים דווקא לה. היא יכולה, לדבריו, להשתמש בכל משלב שהוא, אבל היא עצמה אינה משלב (שם: 22).

מכל מקום, טוען זנדבנק (שם: 38) כי "אין ספק שלשון השיר שואפת לעתים קרובות להתגבר על השרירות שביחסי מסמן-מסומן (המסמן הוא צירוף צלילים והמסומן הוא מושג או אובייקט שצירוף הצלילים מסמן) ולהתקרב קרבה טבעית אל הדברים עצמם; אין ספק שהיא מגלה לעתים קרובות סדירות וארגון שאינם קיימים מחוצה לה; ואין ספק שהיא מרשה לעצמה סטיות שונות ומשונות מן הלשון התקנית. אך אף אחת משלוש התופעות האלה, חרף מרכזיותן, אינה מהווה תנאי הכרחי ומספיק לקיומו של שיר" (שם: שם).

לפי פצ'ל (שם: 16, 17), הטקסט הפואטי הוא למעשה בגדר שיח כפול שרמת ביצועו נמדדת בו זמנית בשתי רמות, הן ברמת המילה הכתובה שאותה אנו תופסים בחושינו, והן ברמת התוכן, דבר המצריך קביעת מערכת מונחים שבאמצעותה ניתן יהיה להתוודע לכלים השזורים בו.

מערכת מונחים זו מתפצלת לחמש רמות:

א. **רמת הריתמוס.**

ב. **רמת התחביר.**

ג. **רמת הלכידות (coherence).**

ד. **רמת הפיזור.**

ה. **רמת המופשטות.**

רמת הריתמוס או המקצב היא הגילוי החושי הראשון של המארג הפואטי הקולי/צלילי המיוצג במשקלים ובדפוסיהם, הן הקלאסיים והן המודרניים (שם: 21). לאור האמור, אין עוררין על הקושי הטמון בתרגום יצירות ספרות בכלל, ובתרגום שירה בפרט, לכן, אין זה פלא כי "נהוג לפתוח הקדמות לתרגומי שירה בדברים על 'אי-תרגימותה' של השירה", זאת משום שכל מהותו של תרגום שירה הוא בהתגברות על קושי, שאסור שיורגש, למעט "אצל אותם משוררים, שהמאבק עם המלים וההתגברות עליהן הם יסוד מוסד בסגנונם" (זנדבנק, תשל"ג: 5, 6).

יודגש, אם כך, כי השירה הנה ז'אנר ספרותי המתאפיין בדרך כלל בדרכי הבעה ליריים ופיוטיים ובאמצעים ריטוריים ואמנותיים שונים, כמו לשון מליצית, פיגורטיבית, עשירה במטאפורות ובדימויים, לעתים בעלת ריתמוס וחזרתיות. כל אלה משווים לשירה כסוגה את הדרה ויופיה, אך בו בזמן מעמידים את המתרגם בפני דילמות ואתגרים לא פשוטים.

הופשטאדטר (1997: 144) מביא את דבריו של Wu Yunzeng, מתרגם סיני, שטען כי לדעתו "קיימות שלוש תכונות עיקריות שהמתרגם אמור לשאוף להן: **נאמנות, בהירות וחן**" (שם: שם). אשר לעקרונות **נאמנותו** של המתרגם, טוען הופשטאדטר (שם: 291) כי בניגוד לדעה הרווחת, המתרגם אינו תמיד בגדר בוגד, גם אם יש אמת מסויימת באמרה זו. הופשטאדטר תומך טענתו זו בצטטו את ג'ורג' סטיינר (George Steiner) הגורס כי "כל דבר הנעשה בידי בן-אנוש אינו מושלם, וכל ניסיון חיקוי

הנעשה בידי אדם לא יהיה לעולם העתק מדויק. אף שכפול, אפילו של חומרים שקונבנציונאלית מתווייגים כזהים, לא ייצור העתק מושלם. הבדלים קטנים ואסימטריות תמיד יהיו נוכחים... אך יחד עם זאת, מדגיש סטיינר כי "שלילת התקפות של התרגום מכיוון שהוא לא תמיד מתאפשר ולעולם אינו מושלם - היא אבסורדית" (שם : שם).

אף קונולי (1998 : 174) טוען כי הצלחתו של תרגום תמיד תהיה יחסית הואיל ואף פעם לא יתקבל תרגום מושלם. לדבריו, תמיד יהיה אובדן בתרגום, אף אם לכאורה מושג בו לעתים משהו טוב יותר – כמו במקרה שהתרגום טוב יותר מהמקור. כמו כן, מדגיש קונולי, כי מכיוון שאין תרגום אחד שהוא הטוב ביותר, הרי שכמה תרגומים של אותו השיר יספקו מה שאף שיר אחד לא יוכל לספק – הדגשת הפנים השונים של השיר (שם : שם).

לסיכום, בכל עשייה תרגומית, כאמור, ובמיוחד בזו העוסקת בתרגום שירה, לעולם נאבד משהו ממה שהופיע בטקסט המקור. דיקמן מתייחס במאמרו "כמה מזיעים בעד שורה טובה" (מתוך "תרבות וספרות" "הארץ" : 1996) ל"אובדן התרגומי" ומביא בהקשר זה את דבריה של הסופרת הצרפתייה מרגריט יורסנאר שטענה כי "מעשה התרגום דומה לאריזת מזוודה לפני נסיעה, על כורחך תשכח משהו - גרביים, מברשת שיניים, או פנקס כתובות" וכך גם בתרגום, תמיד יישאר משהו מחוץ למזוודה". לטענת דיקמן, מעשה התרגום של כל טקסט ספרותי באשר הוא, בין אם היה זה פרוזה ובין אם הייתה זו שירה, הוא "אחת הדרכים הנפלאות העומדות למתרגם להסתכלות בלשונו ולבחינת יכולותיה ומגבלותיה, תוך שהוא מבין באמצעותו את מהות מגבלותיו כמתרגם, בכפוף למגבלות שפתו שלו" (שם : שם).

רעיון זה מוצא את ביטויו בשורות הבאות, שאותן מביא דיקמן, מתוך שירו של המשורר הסקוטי אלקס מק-דין :

"ראשית, למדתי שיעור בעונה
למדתי מה בכשרוני שלי פגום
וכמה מזיעים בעד שורה טובה (הדגשה שלי)
למדתי, למשל, שעל פרוק סונטה,
על חריגת עצלות מכל משקל עתיק
המחיר – שירה שתראה כמו מתה" (שם : שם).

2.1.1 השירה המודרנית - רקע ומאפיינים בולטים

ניתן להגדיר את שירתו של קארידי, על מאפייניה הבולטים, כשירה מודרנית, לכן ראיתי לנכון להביא בתת-פרק זה סקירה קצרה אודות השירה המודרנית, הרקע לצמיחתה וקווי המתאר המרכזיים שלה. לטענת זנדבנק (1990: 11) בעקבות רוב המבקרים האנגלו-אמריקניים, ניתן לראות את הרבע הראשון של המאה ה-20 כמוקד השירה המודרנית, אם כי יש להביא בחשבון את השורשים הברורים שלה, בעיקר בחידושים המהפכניים של הצרפתים במחצית השנייה של המאה ה-19.

השירה המודרנית יצאה במרידה גדולה נגד צורות השיר המסורתיות ונגד המשקל המלאכותי, היא הייתה מודעת למוסיקליות שבמשקלים ובמצוללים והייתה שרוייה בתוך תוכה של ההתמודדות עם המשקלים המסורתיים ועם התחליפים להם מסוגים שונים (הרשב, 1990: 11), אך תהליך שינוי ומרידה זה לא חל רק על השירה במאה העשרים שבה פרחו המודרניסטיות לזרמיה – ספרות, אמנות, ארכיטקטורה, קולנוע, עיצוב וכו' (שם: 4).

לצד המודרניזם קמו תופעות גלובליות מהפכניות אשר קבעו את אופיה של החברה במאה זו, ובהן האורבניזציה המהירה שהעבירה את המוקד מטבע חי לטבע עירוני עשוי בידי אדם, ושהבליטה את עוצמת ההמונים, העידן האידיאולוגי שהוליד את המשטרים הטוטליטריים שהחלו כמערכות רעיוניות מופשטות וטוטליות והתגלגלו מאידיאליזם עתידי לטרור נורא, והמהפכה היהודית המודרנית ששינתה את כל אופיו ומיקומו של העם היהודי בהיסטוריה והחייתה את הלשון העברית (שם: 3).

למודרניזם עקרונות אב משותפים: ערעור מערך הערכים המסורתי, רדיקליות ופוליטיזציה של החדש, דגש על יצירת מערכת חדשה לגמרי, מודעות למרכזיותה של הלשון ולפרובלמטיות שלה כתחום מתווך בין הדוברים בעולם והשימוש באמצעי הפצה ושכנוע המוניים (שם: 4). השירה המודרנית היא אחד הביטויים העשירים והמקוריים של התקופה הזאת, ביטוי המשקף את ההקשרים ההיסטוריים, אבל מודע לעצמו וללשונו הייחודית (שם: 4).

ניתן לומר שבעידן הראשון – מן הרנסנס ועד לזרם התודעה - הורגשה מרכזיות העיצוב של דמות האדם: האדם היפה, האדם בטבע, האדם בחברה ונפש האדם. לעומת זאת בעידן המודרני – שהחל באותו זרם תודעה עצמו ושכולל את הפוסט מודרניזם – שימת הלב המרכזית היא על הלשון – הן הלשון הטבעית והן "לשון המבע" באופן מטאפורי ורחב ביותר, ה"מדיום", האמצעים שבהם מעוצב אובייקט אמנותי, ושבהם הוא מתייחס גם אל מה שמחוצה לו: "מציאות", אידיאולוגיה, היוצר, הקורא.

לטענת אבו ג'הג'יה (1995: 17) השירה המודרנית אינה בגדר אסכולה ספרותית, בעלת עקרונות ותיאוריות בדוקות ומוגדרות, אלא עשייה וכתובה יוצרת הזורמת בד בבד עם החיים, על כל השינויים

התמידיים החלים בהם, ואינה מצטמצמת אך ורק לפרק זמן אחד תחום ומוגבל. כל שינוי המתרחש בחיינו עשוי לשנות את הסתכלותנו על הדברים, ואז "ממהרת השירה לשקף זאת בדרכים החורגות ממה שקדם להן, מהמוכר והשגור" (שם : שם).

שירה מודרנית במקרים רבים אינה נגישה בקלות, זוהי שירה הדורשת ריכוז, התכוונות והבנה משולבת עם ספיגה בלתי אמצעית של הטקסטורה הלשונית, דבר שהוא קשה בעולם של תקשורת המונים, שבה הדגש הוא על חלופיות והתיישנות מהירה, ולא קל לכוון את קליטת הלשון לאובייקטים מרוכזים וחדיתיים כאלה. אך בהסתכלות קרובה וחוזרת נגלה שאין ביטוי אינטנסיבי ועשיר יותר למאה העשרים, להווית האדם, לפלא הלשון ושעשועיו שמציג אוטונומיה נפרדת של השיר או המשורר, כאשר הוא מפעיל סקרנות כלפי כל גילוי שירי שונה כסקרנות כלפי בני אדם שונים (שם : הרשב, שם : 5-6).

השיר המודרני שונה מהשיר שקדם לו בכוונה שמאחוריו. השיר המודרני לא מבקש להציג את העולם, ולא לשנות את העולם ואף לא להביע את רחשי ליבו של הכותב. השיר המודרני מבקש להיות מספיק לעצמו, לברוא בריאה חופשית, וכפי שאמר פרידריך פון שילר - "באמצעות הצורה לבטל את התוכן". (זנדבנק, 1989 : 141). שהרי זו גדולתה של הספרות שהיא אינה מעמידה פילוסופיה אחת, אידיולוגיה חד-משמעית וכוללת אלא מסחררת אותנו בריבוי הפנים של ההסתכלות הלשונית, הכוללת הסתכלות בהסתכלות הלשונית עצמה (הרשב, 1990 : 6).

אשר ללשון השירה בת-ימינו, כך טוען זנדבנק (2002 : 24) "אין מדברים עוד על אוצר מילים מסוים היפה לשירה, או על תחביר ודקדוק מסוימים, שרק הם יפים לה. כל מילה, כל צורה דקדוקית וכל מבנה תחבירי יפים לשיר". לדבריו, ניתן אף לשבח בשירה מילים וצירופים המשמשים בפינו בחיי יום-יום, אך רק בתנאי שהם ישובצו במקום הנכון, יפעילו מילים וצירופים אחרים ויתרמו למשמעות הנאמר. לכן "אין מילים טובות או מילים רעות בשיר, יש רק מילים במיקום טוב או רע" (שם : שם).

2.1.2 קווים לדמותה של השירה הערבית המודרנית

בהתייחס לכך שתרגומו של הקורפוס המוצע הוא לשפה הערבית ראיתי טעם להציג סקירה אודות השירה הערבית המודרנית, על גווניה וזרמיה השונים. סקירה זו מתבקשת לדעתי, הואיל וחשוב להכיר את המערכת הקולטת בבואנו לדון בשירה שיתורגם לתוכה. חשוב להתודע לזרמיה העיקריים של שירה זו, על מאפייניהם ומרכיביהם הייחודיים, ללמוד מעט על המשוררים המובילים המזוהים עם כל זרם מזרמיה, על הגוון הייחודי של כל אחד מהם, ועל הדרך שבה הם הטביעו את חותמם ואת סגנונם הייחודי על השירה הערבית המודרנית. חשוב בהקשר זה לנסות ולבחון מהן נקודות המימשק בין השיר המודרני בשפת היעד – לבין השיר המודרני בשפת המקור – אם אכן יש כאלה, עד כמה שתי השירות הללו דומות/שונות, והאם ניתן להצביע על מאפיינים משותפים בולטים הקושרים בין שתיהן.

כאשר מדברים אנו על השירה הערבית המודרנית, אנו מתכוונים בעצם לכתובה הפואטית שנמשכה ממחציתה השנייה של המאה העשרים לערך ועד לימינו.

לפי פצ'ל (שם: 7, 8) ביסוד התפיסה הנוגעת למושג השירה הערבית המודרנית, בולטת לעין ההנחה כי סוג זה של שירה נשען על שני קטבים **التعبير ("א-תעביר")** - דרכי הביטוי של השיר ברמת המילה הכתובה מחד, ו- **التوصيل ("א-תוּציל")** - תהליך ההעברה הנוגע לאופן בו מועבר השיר לקורא ומחלחל בקרבו מההיבט של רמת ההזדהות הרגשית שמילותיו ומבעיו מעוררים בו. הקוטב שסביבו נסובה תפיסה זו מתבסס על הזיקה בין ה"רמה הפואטית" לבין כמה קביעות המהוות מארג הבנוי מיחסי גומלין הקושרים את "רמת המקצב" = **إيقاع (איקאע)** לרמה התחבירית **الدرجة النحوية (א-דַרְגָ'ה א-נְחוּוּיָה)**, והמחברים בין רמת ה- **كثافة (פְּתִ'אפָּה)**, קרי, העומס או הגודש של הטקסט לבין רמת הפיזור שלו- **تشتت (א-תְּשַׁתַּת)**, או לחלופין, בין הלכידות שלו - **تماسك (תְּמַאסַּכ)** לבין ה- **تجريدية (תְּגִ'רִידִיָּה)**, קרי, המופשטות שלו.

באופן זה ניתן לבנות מערכת מושגים שתאפשר להכניס את כלל הזרמים הפואטיים לתוך סולם ערכים ופרמטרים של בקורת ספרותית, תוך מתן לגיטימציה לכלל דפוסי הכתיבה היוצרת ותוך ניסיון לעמוד על מרכיביהם האמנותיים האסתטיים.

למעשה, קיימת נטייה לחלק את האמצעים האמנותיים בשירה הערבית המודרנית לשלוש קטגוריות עיקריות: **האחת** - זו הכוללת בתוכה את אמצעי ההבעה החושיים **الحسية (אֶלְחַסִּיָּה)**, החיותיים **الحيوية (אֶלְחַיּוּוּיָּה)**, הדרמטיים **الدرامية (א-דְּרַאמִיָּה)** והחזותיים **الرؤيوية (א-רְאִיוּוּיָּה)**, השנייה - זו הכוללת בתוכה את אמצעי ההבעה המופשטים **التجريدية (א-תְּגִ'רִידִיָּה)** והשלישית - זו הנעה בין שתי הקטגוריות הראשונות ובכך ממזגת למעשה, בין ה"תעביר" וה-"תוציל". הקטגוריה השלישית היא זו הנפוצה בקרב היוצרים הערבים הצעירים בימינו, ולמעשה, מייצגת את השיטה הרווחת כיום.

בין המשוררים הבולטים המייצגים בשירתם את מגוון הדפוסים הללו ניתן למנות את נזאר קבאני (**نزار قبّاني**), המזוהה יותר מכל עם הסגנון החושי, בדר **שְׂאפֶר א-סְאָב (بدر شاكر السياب)**, המזוהה עם הסגנון החיותי, **צֶלַח עֶבְד א-צֶבוּר (صلاح عبد الصبور)**, המזוהה עם הסגנון הדרמטי ועֶבְד אֶלְוָהָב אֶל-בִּיַּאֲתִי (**عبد الوهاب البياتي**), המזוהה עם הסגנון החזותי ולאחריהם מחמוד דרוויש (**محمود درويش**) המסמל את הכשרון "לנתר" בין כלל הסגנונות הללו. זה אשר מייצג כמעט לבדו את הסגנון המופשט הוא המשורר אֶדוּנִיס (أدونيس). בין אלה המייצגים את הקטגוריה

השלישית (הנוכרת לעיל) ניתן למנות את סַעְדִי יוֹסֵף (سعدى يوسف), מחמד אלְמַאעִוִט (محمّد الماعوط) ועֵפִיפִי מֵטֵר (عفيفي مطر) (שם, שם).

מהפכת הריתמוס/המקצב ("תִּיֶרֶת אֶלְאִיקָאעִי") שהשירה הערבית המודרנית הייתה עדה לה מצאה את ביטוייה במעבר מדפוס תבניתי שרירותי למבנה מזוּרז וסיבתי הנשזר בכל פעם מחדש. מעבר שראשיתו מיוצגת ב"קצידה" (השיר) הקלאסית ה-"עאמודיה" (القصيدّة العموديّة – אֶל-קַצִידָה אֶל-עַמוּדִיָה) שתמשיך להוות את עמוד התווך המתווה ועד לקצידת הפרוזה (قصيدة النثر - קַצִידַת א-נַתִ'ר) המסמלת את התגלמות הסטייה מהדגם הראשון.

לטענת עמית-כוכבי (1993 : 96, 97), בתקופה המודרנית ממלאת השירה הערבית הקלאסית תפקידים שונים. השירה הערבית המודרנית, כמו הפרוזה לסוגיה, עשירה באיזכורים גלויים ומרומזים לשירה הקלאסית, הן בציטוט ישיר מתוכה והן בשימוש במטאפורות ובצירופים. כלומר, השירה הקלאסית משמשת כשורשים, שללא הבנתם תלקה בחסר הבנתם של הפירות הצומחים בזכותם. שורשים אשר להם "מאפיינים צורניים הכוללים מסגרות הדוקות של מבנה, משקל וחרוז, כמו גם תכנים וקישוטים פואטיים השייכים כולם לאינונטר סגור החוזר על עצמו פעמים רבות, ולשונה היא, לעתים קרובות, תמציתית ומרוכזת" (שם : 96).

תימוכין למהפכת הריתמוס ולשינוי דמותה של השירה הערבית הקלאסית בעידן המודרני, הזכורים לעיל, ניתן לראות גם בהקדמה לקובץ שיריו של המשורר מישל חדאד, המזוהה כמשוררה המובהק של נצרת המודרנית. הקובץ קרוי: **ألتراكمات = "הצטברות"** והוא תורגם לעברית וראה אור בשנת תשל"ט בעריכתו של ששון סומך. סומך (1979 : 6) טוען כי בעיני קוראים רבים ברחוב הערבי היתה שירתו החדשה של חדאד בבחינת חילול-הקודש. היא נכתבה בלי משקל, בלי חריזה, בלי היוזקות למשחקי הרטוריקה החביבים על המשוררים הערבים זה מאות בשנים. יתרה מכך, לדבריו, הקורא הערבי הורגל לא רק במבנה ריתמי ברור ומחייב, אלא גם בתימאטיקה נהירה וחד-משמעית, תימאטיקה המסווגת – מכאנית כמעט – לפי נושאים ותת-נושאים, "שהמשורר והקורא מהלכים בשביליהם ללא צורך במאמץ רוחני רב מידי" (שם : שם).

חרף האמור לעיל, מדגיש פציל (1995 : 22) כי גם בשירה הערבית המודרנית, לחרוז תפקיד ערכי נכבד בהבלטת החשיבות הסמנטית של חלק מהמילים, בין שהופיע באופן קבוע בשיר ובין שלא (פציל, שם : 22).

אף אבו ג'יה'יה (שם : 23, 24) קורא לאלה המתיימרים לשאת את דגל המודרניזם בתחום השירה, לבל יתעלמו מהשפה ככלי המשרת את כתיבתם, הנשען על יסודות לשוניים ועל כללי תחביר מוגדרים, ולבל יסטו מהאמצעים הפואטיים של המורשת השירית הקלאסית מבלי שיבינו ומבלי שיהיו בשלים

ומיומנים לכך, שאם לא כן, אזי תהיה השירה המודרנית משוללת כל משמעות אצל קוראיה של אותה שפה, ונטולת כל נוכחות במורשתה הספרותית. לפי אבו ג'יהג'יה, על המשורר המתיימר לכתוב שירה מודרנית להתחשב בכל הגורמים הללו, אך בו בזמן ליטול לעצמו מידה מספקת של חרות כדי להכניע את כללי התחביר והיסודות הלשוניים הללו, ולצקת את אישיותו לתוכם.

ניתן למנות כמה גורמים התורמים ללכידותו של הטקסט הפואטי המודרני, ובהם :

- א. **הרציונאליות של הזיקה** – הטקסט ייחשב ללכיד מבחינה תחבירית ככל שיבואו בזה אחר זה מלים ומשפטים הנובעים ממבעים אחרים שמתקיים ביניהם קשר סיבתי, בין שהיה זה ברובד של המבנה השטחי או העמוק.
- ב. **הרציונאליות של הזמן** – אשר לה זיקה לסדר הכרונולוגי של הטקסט, שכן האירועים מתרחשים בזמן מסוים, והפעלים גם הם יוצרים באותו אופן מסגרת של זמן.
- ג. **הרציונאליות של הטיפוגרפיה** – המיקום של הטקסט ואופן פרישתו.
- ד. **הרציונאליות של ה"איך" או האופן** המקנה לטקסט את אמיתותו ותקפותו.

מכל מקום, בולטת לעין העובדה כי ה"קצידה" הערבית המודרנית לא אימצה קטעי צורות מסודרים ומדודים באופן מדויק מבחינת אורכם, ונטייה זו העניקה לה מידה רבה יותר של נזילות, גמישות וספונטאניות.

כמו כן חשוב לציין כי כינויי הגוף, מילות החיבור וה"תיאורים" השונים כמו תיאור הזמן והמקום תורמים באופן משמעותי ללכידותה של ה"קצידה" המודרנית, או בהיעדרם לאי-לכידותה. מחד גיסא, ככל שהריתמוס גלוי וברור יותר וככל שהצד התחבירי של ה"קצידה" מתקרב להיות מושלם, כך עולה רמת החושיות (אַלְחֶסְיָה), ומאידך גיסא ככל שלריתמוס ב"קצידה" אין ייצוג הולם והצד התחבירי שלה לוקה בסטיות שונות, כך נוטה הטקסט הפואטי לסתירות בתוך גילויו הקונקרטיים ומתקרב להיות מופשט (תג'רִיִּדִי) (פצ'ל, שם : 28).

אשר לשירה המופשטת, השאלה העולה בראשו של הקורא היא: "למה התכוון המשורר?" הואיל ומנגד עומדת השירה של ה-"תעביר", שקוראיה הורגלו לכך שהיא מספקת להם את האינדיקציות ההקשריות שלה. שירה זו הנה בעצם תולדה של שירת המשוררים הקלאסיים שנהגו להוסיף ל"קצידות" שלהם מילות רקע המכניסות את הקורא בהדרגה להקשר ולאווירה של ה"קצידה" ומספקות לו הנהרה באמצעות רקע עובדתי קודם כמו: "אמר בשבחוי", או "אמר בעוברו בסמוך לגן", או "אמר בתגובה על קבלת מתנה" וכיוצא בזה.

מכל מקום, הצפנת הכוונה העומדת מאחורי השיר מסמלת את המאפיין הבולט המייחד את ה"קצידה" המופשטת המודרנית. בסוג זה של שירה מתמודד הקורא עם טקסט פואטי כמעט מרומז, המתעד את רגשות המשורר והיפעלויותיו באופן המלווה בעמימות גדולה, לעתים עד כדי סתמיות,

כמו זה המסתתר מאחורי מסכות אטומות. כתוצאה מכך, הקורא סוג זה של שירה נדרש ליתר השקעה, השתדלות ודבקות בדרך להבנה כלשהי של הטקסט.

אף אבו ג'הג'יה כקודמו, טוען כי השירה הערבית המודרנית בניגוד לזו הקלאסית מתאפיינת בכך שהקונוטאציות שעומדות מאחוריה סתומות ומרומזות, וכי הבנתה דורשת מן הקורא התעמקות הכרוכה לא פעם במתן הנהרות והסברים בעבורו. מכל מקום, סוגיית הבהירות מחד גיסא והעמימות מאידך גיסא היוותה ציר חשוב בקונפליקט שבין הישן לחדש (שם: 46).

לסיכום, יצוין כי החלוקה הראשונית של הקווים המרכזיים המאפיינים את האמצעים הפואטיים של השירה הערבית המודרנית אינה מצטמצמת לשירה הערבית בלבד, אלא מייצגת מגמות כלליות בתחומי היצירה הנגזרות מהפילוסופיה של התקופה ומהכיוונים הכלליים של ההתפתחות העולמית. (שם: 34). אך יחד עם זאת מדגיש אבו ג'הג'יה כי המגמה שהסתמנה בקרב כותבי השירה הערבית המודרנית לקחת מהספרות העולמית, אין פירושה לנסות לדמות לה ולהעתיק את כל מה שבא מן העולם בכלל ומן המערב בפרט, כי יש בזה לדעתו, משום הפקעת "הפן הלאומי הערבי" וחיקוי נקלה של יצירות ספרות שנכתבו באקלים תרבותי המרוחק מזה שבו חיים הערבים ושהנו זר ומנוכר לשורשיהם התרבותיים (אבו ג'הג'יה, שם: 25).

2.2 תרגום שירה לעומת תרגום פרוזה

רבים סבורים כי תרגום שירה נבדל מכלל סוגי התרגום הספרותי וכי נלווים לו קשיים תרגומיים גדולים בהרבה מאלה הנלווים לתרגום פרוזה. לפי הולמס (1988: 9) כאשר אנו קוראים פרוזה אנו מצפים לפרשנות אחת, ברורה ולוגית. לעומת זאת, כשאנו קוראים שירה, עלינו להישאר פתוחים לכמה משמעויות, כך שאפילו אם נבחר באחת הנראית לנו הסבירה ביותר, הרי שהאפשרות של מכלול המשמעויות האחרות מסייעת ביצירת האפקט הכללי. יתרה מכך, לפי Low (2002: 2) הקושי לפענח את הטקסט, ולנסות להבינו באופן כזה או אחר, מוסיף ומתעצם, כאשר מדובר בטקסט פואטי סוריאליסטי (שאמנס), אינו נוגע ישירות לנושא העבודה ולסוג השירה העומד במרכזו של מחקרנו זה), הואיל ובמקרים רבים, הטקסטים הנם קשים לאינטרפרטציה, וכל אינטרפרטציה הופכת בעצם לבת-תוקף ככל אחת אחרת.

מכל מקום, בדיונו, נוגע Low (שם: 3) בקושי הכללי הנוגע למהות התרגום, והמתגלם בכך שכאשר מילה מתורגמת מ-L1 ל-L2, שתי המילים לעולם לא יהיו בעלות מטען סמנטי זהה, "אך יחד עם זאת קיים סיכוי גדול בהרבה, למצוא דמיון ברמות "גבוהות" יותר". דמיון זה יתבטא לדברי Low בכך שהאובייקט של שירה המתורגמת מ-L1 ל-L2 יחייב בניית הטקסט ב-L2 באופן שהוא מערב מרכיבים של שפה ואפקטים ויזואליים המאפשרים לקורא היעד א. לזהות את אותן הבעיות

הקשורות באינטרפרטציה; ב. לחוות את אותם אפקטים רטוריים; ג. לעשות את אותם קישורים, אם בין תמונות, ואם בין קונספציות והנחות; ד. למצוא את אותו הפתרון בדומה לזה שאותו מצאו קוראי טקסט L1.

Low (שם: שם) טוען כי זהות (או שוויון) (sameness) בתרגום (בין טקסט מקור לבין טקסט המטרה) הנה תוצאה של מקרה מוגבל או מופרז, וכיוון שכך היא לעולם לא תהיה ניתנת להשגה.

בהתייחס לקושי הנזכר לעיל, הנובע מהיעדר הקבלה של שדה סמנטי בשפה אחת לזה הקיים בשפה אחרת, ושבינו לעולם לא יתקבל תרגום מושלם, עדיין, לדברי הולמס (שם: שם) מתרגם הפרוזה לרוב יהיה מסוגל לעקוף את המכשולים הללו בצורה כלשהי, כך שאפילו אם הוא מאבד מקצת מהאפשרויות שהיו גלומות בטקסט המקור, הרי שההקשר מסייע לו לבחור במשמעות המתאימה יותר בדרך-כלל. לעומת זאת, טוען הולמס (שם: 10), מתרגמי שירה נמצאים במצב בעייתי בהרבה, וחוקרי התרגום שגרסו כי מטרת המתרגם היא להגיע ל"שוויון" מול טקסט המקור, נואשו מלהאמין שהדבר אפשרי בתרגום שירה. לדבריו, חדלו החוקרים לאחרונה להחזיק בדעה שיש להשוות את המבנה והתוכן של השיר המתורגם עם המבנה והתוכן של השיר המקורי, ועתה קיימת נטייה להתייחס לשני השירים בתור שני מבנים העומדים בזכות עצמם, אף אם קיים קשר כלשהו ביניהם (הדומה לצלקת הנותרת מחיתוך חבל הטבור).

אף קונולי (1998: 171) בדומה להולמס, גורס כי השירה מייצגת את הכתיבה בצורתה הדחוסה, המרוכזת והמוגבהת ביותר, כאשר השפה השזורה בה יותר מרמזת ופחות מגדירה, ותוכן וצורה קשורים זה בזה, והיא גם בעלת מיקצב פנימי ומוסיקליות, אף אם נעדר בה מקומם של משקל וחרוזה קבועים.

לאור האמור, טוען קונולי (שם: שם) תרגום שירה נחשב לרוב לתרגום הקשה, התובעני אך יחד עם זאת, למספק ביותר. תיאורטיקנים רבים תהו אם ניתן בכלל לתרגם שירה, חרף העובדה שצורת תרגום זו נפוצה זה 2000 שנה, ושירה מתורגמת השפיעה על הקאנון, ואף הפכה לעתים קרובות לחלק ממנו (כמו בדוגמת השירים של עומר כיאם שתורגמו לאנגלית ע"י פיצי'רלד ב-1859). העמדות בנוגע לתרגום שירה הן בדרך כלל סובייקטיביות, רבים מאמינים כי לא ניתן להעביר שירה לשפה אחרת, אלא אם כן מעבירים אותה מילולית – העברה מדויקת של המילים באותו הסדר הקיים בשיר במקור, והיו שטענו כי שירה היא "מה שאינו ניתן לתרגום" (נאבוקוב, 1955; סלבר 1966, המצוטטים אצל קונולי, שם: שם). נכון הדבר שבתרגום שירה לא פעם, ואולי לעולם – לא ניתן להבין עד כמה קשה מטלה זו, ואז מתחיל החיפוש אחר אסטרטגיות שונות שבעזרתן ניתן יהיה "להציל" בתרגום כמה שיותר מהשיר במקור. גישות הנוגעות לקשיים עמם מתמודד מתרגם שירה משתייכות לאחת משתי הקטגוריות הבסיסיות: הפרגמטית והתיאורטית. הגישה הפרגמטית גורסת כי אין דרך אחת לתרגם, וכי לא המתרגם ולא איש אחר זולתו אכן יודעים איזו היא הדרך הנכונה לעשות זאת, בעוד שהגישה התיאורטית מתמקדת במבנים תיאורטיים שהם בתחום עיסוקם של בלשנים. לרוב מפתח

מתרגם השירה את עקרונות התרגום לגבי כל שיר בנפרד, בעיצומו של תהליך התרגום עצמו (שם):

תימוכין למורכבות ולקשיים התרגומיים הייחודיים לתרגום שירה כסוגה, ניתן לראות בדבריה של ג'ונס (1989), הטוענת כי תרגום שירה, יותר מאשר תרגום פרוזה, הוא יצירה אקטיבית ולא רק העברה פסיבית. ניתן לראות זאת למשל, כאשר יש אי התאמה בין טקסט המקור לבין טקסט המטרה, כלומר, כאשר טקסט המטרה הופך להיות עצמאי יותר. בתרגום שירה, המתרגם עובר תהליך מעגלי/ספירלי כך שככל שהתהליך נמשך, המתרגם חוזר לאחור שוב ושוב ומנהל דיאלוג עם חלקים קודמים של הטקסט. פתרונות פשוטים (תרגום של "אחד לאחד") הם נדירים ופעמים רבות עבודתו של המתרגם מאלצת אותו להתפשר (שם: 190).

בדומה לקודמיה, אף אמיר (2000), מדגישה את ההיבט של הקושי הנלווה לתרגום שירה בצינה כי "שירה, כל שירה, אפילו פשוטה למראית עין, הנה מורכבת ורבת רבדים באופן העשוי לנטרל במידה רבה את מנגנון האוטומטיזציה של המתרגם המקצועי" (שם: 21).

חיזוק נוסף למורכבותה של השירה משתקף בדבריה של ג'ונס (1989) הטוענת כי השירה היא הז'אנר הלשוני המסובך והמורכב ביותר הן מבחינת המבנה הסמנטי שלה, והן מבחינת המבנה הטכני-אמנותי שלה. ניתן לומר שכדי לתרגם שירה יש צורך במידה מסויימת של כשרון, שכן בתרגום שירה חוברים יחדיו שיקולים נוספים על אלה הקיימים בתרגום פרוזה. בתרגום של טקסט שירה, לעתים מקבל הטקסט המתורגם ערך של יצירת אמנות העומדת בפני עצמה, כך שיצירתיות ותרגום שזורים זה בזה, דבר המוצא את ביטויו בתוצר ה"סופי" עצמו, טקסט המטרה, יותר מבכל ז'אנר אחר (שם: 184-185).

לפי ג'ונס מתרגם טוב, אם כן, הוא מתרגם שניכרת התחשבותו בכל התכונות, המשמעויות והניואנסים הדקים הפועלים בטקסט המקור, כמו גם שליטתו בכלים הפואטיים המתאימים בשפת היעד. החופש היצירתי של המתרגם משתקף ביכולתו להעביר משמעות והשפעה מטקסט המקור לטקסט המטרה (שם: 184-185). בשירה, בצורה מוקצנת הרבה יותר מאשר בפרוזה, יש צורך להעביר מערכת או רשת של משמעויות לשפת היעד; דבר שלא תמיד ניתן לעשותו. בכך נלווה לתהליך ממד נוסף – שקילה של הערכים השונים שיש להעביר בקטע המתורגם זה מול זה, כאשר הקונפליקט העיקרי הוא בין משמעות סמנטית לבין מבנה (שם: 189-190).

בכל תרגום באשר הוא, ובפרט בזה של תרגום שירה ישנן שתי צורות של תרגום: תרגום לינארי ותרגום מעגלי-ספירלי, החוזר, כפי שנוזכר בדבריה של ג'ונס, לבחירות קודמות שנעשו ע"י המתרגם ומנהל עמן דיאלוג. לטענתה, צורה שנייה זו נפוצה יותר בשירה מאשר בפרוזה. בפרוזה, היחידה שבה מתמקדים היא לרוב המשפט; בשירה אלו לרוב מילים ומורפמות, שאליהן חוזר המתרגם תוך בחינת יחסי הגומלין והאנטראקציה שלהן עם מרכיבים אחרים. לאובייקט התרגום ישנן תכונות חלקיות שונות שיש להתחשב בהן (**valent features**): משמעותו המילולית; משמעותו האסוציאטיבית;

משמעותו האיטימולוגית; משמעותו הפרגמטית; תפקידו המוחשי או המטפורי בדימוי או תמונה; הביטויים שבהם הוא נפוץ ושבהם הוא מופיע בטקסט עצמו; חזרתיות של הביטוי במקום אחר בטקסט; סגנון; משלב; איכות או אורך צלילי; הפונקציה התחבירית; הצורה המורפולוגית וכן הלאה (שם: 190).

בכל תרגום משפה אחת לשפה שנייה קיים פער תרבותי שהמתרגם אמור לגשר עליו. לפוור (1992: 86) מתייחס לפער התרבותי הנ"ל בציינו כי כתוצאה מכך לעתים מתעורר במתרגם הצורך לכתוב את היצירה מחדש במושגים של שפה ותרבות שקהל היעד יוכל להבין. פעמים רבות, הקוראים מסוגלים להשלים מידע באופן מועט בלבד על-ידי הסתייעות בדמיונם, לכן, כדי להעביר לקוראים את המסר והאווירה הנכונים, יכול המתרגם להשתמש בכלים שונים כמו: החדרת הנהרות והסברים מילוליים לתוך הטקסט, הסתמכות על הערות שוליים, הקדמה מקצועית המוצעת לקורא, הוספת תרגום מילולי גרידא, הערות ואף תמונות.

אך נשאלת השאלה: על פי איזה מדד ניתן להעריך תרגום שירה? הרי בוודאי ישנם משתנים אחרים הרלוונטים להערכה זו מלבד תרגום מילוני של הטקסט הפואטי. לטענת פיליפס (2001: 23) יש "לנשל" את המילון ממקומו המלכותי. תרגום שירה, כך הוא גורס, אינו רק העברה של התוכן הלקסיקלי תוך התעלמות ממאפיינים של הטקסט שאינם לקסיקליים. ישנה "רשת של משמעויות" שהמתרגם אמור להעביר, שכן יש להנציח בתרגום לא רק את הלקסיקון, אלא את ניצוץ החיים של טקסטים ספרותיים (שם: 31). על המתרגם ליצור שיר בשפת המטרה, שאותו ניתן לקרוא ושממנו ניתן ליהנות בזכות עצמו, כטקסט עצמאי, שכן השיר לרוב נקרא על-ידי אנשים שאינם דוברים את שפת המקור, והם רואים את התרגום כאילו היה טקסט ספרותי שנכתב מראש בשפת המטרה (שם: 23).

פיליפס מערער על המיתוס של השוויון הלקסיקלי, הגורס כי דרך תקפה למדידת ערך התרגום היא הנאמנות של התרגום לתחביר ולמילים המדויקות שבטקסט המקור, בציינו כי מיתוס זה מפריע לדבר החשוב ביותר בתרגום של טקסט ספרותי - הצורך "ללכוד את הקורא". יצירות שירה בשפת המטרה צריכות להעביר לא רק את ה"מה" שבשיר אלא גם "למה" הטקסט ראוי לתרגום ולקריאה. רק כאשר המילון יאבד את מקומו הסמכותי-מלכותי כמקור לתרגום נאמן, יוכלו המתרגמים ליצור תרגומי שירה מוצלחים.

2.3 תהליכי תרגום בתרגום שירה

לפי לוי (1967: 148-149) התרגום במטרתו הסופית הנו **תהליך תקשורתי**. לוי מציג את תהליך התרגום כתהליך הבנוי על מתן הנחיות ביצוע (של המתרגם עצמו): מטרת התרגום היא להעביר את הידע שבמקור לקורא הזר, לכן מההיבט של תהליכי העבודה של המתרגם, בכל שלב ושלב של התרגום, התרגום במהותו הנו תהליך סבוך למדי של **קבלת החלטות**: סדרה של מספר מצבים עוקבים – מהלכים הכופים על המתרגם את הצורך **לבחור בין כמה חלופות=הפרדיגמה** (הדגשה שלי). זאת

מכיוון שלא תמיד תימצא מקבילה סמנטית וסגנונית בשפת היעד (ההתייחסות מפורטת יותר למושג **הפרדיגמה** עפ"י לוי תובא בפרק 11).

מכל מקום, טוען לוי (שם: שם) כי גורם מכריע בהחלטותיו של המתרגם הוא הסוג/טיפוס של הטקסט, כאשר בתרגום טקסט מטיפוס/סוג "שיר" האסטרטגיות אותן יפעיל המתרגם ותהליך קבלת ההחלטות יהיו, מן הסתם, ספציפיים ל"שיר" במידה לא מבוטלת, (ראו הסקירה שהוצגה קודם לכן אודות ההבדלים הקיימים בין תרגום שירה לבין תרגום פרוזה). לאור האמור, טוען לוי (שם: שם), יש לבנות מודל גנרי לתרגום, מה שנראה כרמז לאפשרות הסופית של תיאור מפורט של כל הגורמים המשפיעים על תהליך קבלת ההחלטות של המתרגם.

לוי מוסיף כי לתרגום יש גם ממד פרגמטי: תיאוריות של תרגום נוטות להיות נורמטיביות, לכוון את המתרגם לתרגום אופטימלי, אך עבודת התרגום היא פרגמטית, והמתרגם בוחר בפתרון המבטיח לו את האפקט המקסימלי במינימום מאמץ (לפי ה- Minimax Strategy). כך, מתרגם מודרני לא יתאמץ לשמור על חריזה מדויקת, שתפקידה מינורי בתמונה הרגשית הכוללת של השיר, ומתרגם פרוזה יסתפק בהעברת המסר הכללי והערכים הסגנוניים, למרות האפשרות שאם יתאמץ ארוכות ישיג תוצאה טובה יותר (שם: 156).

קוסמאול (1995: 40) שגם הוא מתייחס לתרגום במובהק כאל תהליך רב-שלבי מורכב, טוען כי מרבית הפסיכולוגים משתמשים במודל ארבעת השלבים כדי להפיק ראייה בהירה יותר של הפעילויות המורכבות המתרחשות במוחו ובנפשו של האדם בדרך למימושו של תרגום יצירת. שלבים אלה אובחנו ב-1913 ע"י פויקרה (Poincarae) שתיאר אותם כ- 1. **הכנה**. 2. **דגירה**. 3. **הארה**. 4. **הערכה**. אף מאקנזי (1998), מכירה במורכבותו של תהליך התרגום וטוענת כי יש להתייחס לתרגום כאל תהליך פתרון בעיות, שכן כישוריו של המתרגם מוצאים את ביטויים ביכולתו להשתמש באסטרטגיות נכונות לפתרון בעיות. ניתן להבדיל בין שני סוגי בעיות: בעיות סגורות ובעיות פתוחות, כאשר רוב הבעיות שמולן ניצב המתרגם הן מן הסוג הפתוח, כלומר, אין פתרון אחד בלבד, והפתרונות אינם יכולים להיות נתונים לאימות מוחלט. מאקנזי מביאה את המודל של וואליס (Wallis), (המצוטטת אצל: Heikkila: 1981:24) שאף היא מתארת את תהליך פתרון הבעיות כמורכב מארבעה שלבים עיקריים דומים: הכנה, דגירה, הארה ואימות. **הכנה**: שלב איסוף המידע; **דגירה**: השלב שבו מתנהלת העבודה הפנימית הלא-מודעת (שלטענתה של מקנזי מספק תובנות חשובות המסייעות בתרגומו ומקדם את "הבנה היצירתית" של הטקסט); **הארה**: השלב שבו מגיחים הפתרונות; **אימות**: השלב שבו נבדקים הפתרונות. ניתן להקביל מודל זה למודל ארבעת השלבים של התרגום לפי המודל של סייגר (Sager, 1994:166), שאותו מביאה מאקנזי: שלב **הפירוט**; שלב **ההכנה**; שלב **התרגום** ושלב **הערכה והבדיקה**.

מאקנזי (1998) אף טוענת, כי בתהליך התרגום ישנה חשיבות גדולה לידע ולשיתוף-פעולה. חשוב שלמתרגם יהיה ידע בנושא שבו דן הטקסט, ואף רצוי שיוסיף עליו באמצעות דיון עם אחרים, דיון שיעשה בשלב ה"דגירה" או ה"הארה". שיתוף הפעולה יכול להיעשות ב"סיעור מוחות" כאשר כמה מתרגמים עובדים על טקסט אחד. בשלב הבדיקה הוא יכול להועיל באמצעות בקורת של הבודק, שיכול לסייע ע"י אישור התרגום או ע"י ביקורת בונה אם נמצאו בו בעיות.

החשיבה האנליטית בתהליך החשיבה היצירתית, מהווה בסיס בשלב ההכנה ובשלב ההערכה והבדיקה. בנוסף, חשובות גם האינטואיציה, התחושה והרגש כחלק מהתהליך היצירתי, בעיקר בשלבי הדגירה וההארה וכמו כן חשוב שיהיו למתרגם בטחון עצמי וסביבה תומכת שתמנע חוסר בטחון ותחרותיות, ותספק את המשאבים הנחוצים לתרגום מוצלח (שם: 201-204).

במינוח שונה משתמשת גראן (Gran, 1995 : 148), המונה אף היא ארבע קטגוריות הדרושות לתהליך היצירה: **זרימות (fluidity)**: היכולת להעלות רעיונות מכל סוג שהוא; **גמישות (flexibility)**: היכולת להשתמש באסטרטגיות שונות כדי למצוא פתרון לבעיה; **מקוריות (originality)**: היכולת למצוא פתרונות יוצאי דופן; **ליטוש (elaboration)**: היכולת לשכלל רעיונות על-פי דרישה.

בניגוד לקודמיה אשר מנו עד כה ארבעה שלבים בתהליך היצירה, מונה ג'ונס (1989) במודל האמפירי (מתוך ניסיונה) המוצג על-ידה, שלושה שלבים עיקריים: הבנה, פירוש ויצירה. **הבנה**: קריאה ראשונית ולאחר מכן ניתוח צמוד של טקסט המקור (עם מילון חד או דו לשוני); **פירוש**: של כל חלק וחלק, אך עם התייחסות החוזרת ומתבוננת הן בטקסט המקור והן בטקסט התרגום (טקסט המטרה); **יצירה**: שלב העיצוב של טקסט המטרה כאובייקט שתקף תרבותית גם בתרבות המטרה (ג'ונס, שם: 187-191).

לטענת ג'ונס (שם: 191-196), לכל פריט טקסטואלי יכולות להיות כמה תכונות או משמעויות שניתן להעביר בעזרת האסטרטגיות הבאות:

1) העברה פשוטה (Transference): מושג בשפת המקור=מושג בשפת המטרה, כלומר, מה שמכונה "תרגום של אחד לאחד" ושכביכול מעביר את כל התכונות של האובייקט מטקסט המקור לטקסט המתורגם. הבעיה נוצרת כאשר אנו שמים לב שאפילו למושגים הפשוטים ביותר (כמו המילה "אדום" למשל), ישנן משמעויות רבות וקונוטציות שונות בשפות השונות ולכן קשה, אם לא בלתי אפשרי, למצוא דרך לתרגם את המבעים באופן שיהא חופף באמת לאובייקט. עם זאת, ככל שיש לביטוי פחות משמעויות (או תכונות), וככל שהוא נמצא בטקסט עם פחות קונוטציות (פוליטיות וכיו"ב), קל יותר למצוא תרגום שהוא "ישיר".

2) כיסוי סמנטי: על המתרגם להיות ער למקרים שבהם הערך המתורגם מכסה שטח סמנטי גדול/קטן יותר. כלומר, למושג אחד משמעויות רבות במקור ורק אחת בתרגום (Convergence), או להפך (Divergence).

3) אלתור (Improvisation): כאשר המתרגם לא מצליח להעביר את הפריט על כל תכונותיו מטקסט המקור לטקסט המתורגם, הוא ייצור תרגום שבו תכונות/ות הפריט בטקסט המתורגם שונה/ות מזה של טקסט המקור, אך בעלת/ות אופי פואטי דומה. דוגמא לאלתור היא למשל התרחקות מסוימת מטקסט המקור כדי ליצור פואטיות.

4) ויתור/נטישה (Abandonment): במידה וגם האלתור לא מתאפשר, יש צורך בויתור על רכיב שערכו נמוך יותר (כלומר – על תרגומו הנאות או על תרגומו בכלל) לטובת רכיב שערכו גבוה יותר.

5) הזרה (Estrangement): כאשר תכונה של טקסט המקור אינה מועברת בתרגום, כך שרכיב שהנו זר לקהל היעד נותר זר בטקסט המתורגם.

לפי הולמס (1988: 25) ניתן לזהות ארבע אסטרטגיות לתרגום מבנה השיר, שלרוב מופעלות ע"י מתרגמים המתמודדים עם תרגומם של שירים בעלי מבנה המכיל חרוזים או בתים:

(א) **מימטי** – שבו המבנה המקורי של השיר נשמר/משוחזר.

(ב) **אנאלוגי** – שבו נעשה שימוש בצורה המתאימה מבחינה תרבותית בתרבות היעד למבנה שנעשה בו שימוש במקור.

(ג) **אורגאני** – שבו הרכיב הסמנטי מורשה "ליטול את צורתו הפואטית המיוחדת לו ככל שהתרגום מתפתח" (שם: שם).

(ד) **סוטה או חיצוני** – שבו הצורה המאומצת אינה מרומזת בשום דרך ע"י הצורה או התוכן שבשיר המקורי.

לסיכום, ראוייה לציון טענתו של קוסמאול (1995: 49) כי מודל ארבעת-השלבים שהוצג בתחילה הוא מבנה תיאורטי, המסייע לנו לבודד מאפיינים ספציפיים של התהליך היצירתי, יותר משהוא נותן לנו תמונה ריאליסטית של המציאות. קוסמאול מסתייע בדברי פרייזר (Preiser) (1976: 48) שטען כי ארבעת השלבים לעתים קרובות אינם מופיעים בזה אחר זה ברצף, אלא ישנם מהלכים קדימה ואחורה, במעין לולאות, ומקצת מהשלבים חוזרים שוב ושוב. לדבריו, אם טענה זו נכונה, אזי ניתן

להסיק כי קיימת זיקה בין ייצור או הפקה לבין השתקפות, כלומר, שאנו יכולים לחפש אחר רעיונות רק כאשר אנו מודעים לחלוטין לבעיה. אם כן, לטענת קוסמאול (שם : 50), הארה נראית כקרובה מאוד להערכה וחוסר בהערכה בשלב הדגירה מוביל לאיבודם של רעיונות טובים. לכן, לדעתו, כדי להפיק תוצאות ראויות ו"מוצלחות" יותר, קיים צורך בזיקה אמיצה בין שלביו השונים של התהליך היצירתי.

2.4 מקוריות ויצירתיות בתרגום

בבואנו לבחון מה טומן בחובו המושג **יצירתיות** בהגדרתו הכללית, ניווכח כי יצירתיות מעידה בדרך-כלל על יכולתו של אדם להגות רעיונות **חדשים ומקוריים**, להמציא המצאות, או ליצור יצירות בתחום המדע, האמנות, החשיבה וכו'. רעיון יצירתי מוגדר בדרך-כלל כמשהו שמחדש אך גם מועיל. Gran (1995 : 147) מציגה כמה הגדרות למושג זה: יצירתיות היא "היכולת לחבר ביחד מרכיבים אשר בדרך-כלל מופיעים בצורה עצמאית, נפרדת ושונה" (Gentzels and Jackson, 1962); יצירתיות היא "היכולת ליצור ציורים חדשים" (Mednick, 1962); "כל תהליך המספק לנו בסופו תוצר חדש הוא תהליך יצירתי" (Taylor, 1956); "יצירתי הוא משהו הגורם לנו הפתעה" (Bruner, 1962); יצירתיות היא "תהליך התורם משהו חדש לקיום" (May 1959); יצירתיות מצביעה על "משהו ייחודי ובעל ערך" (Parnes, 1972).

אשר לגילוייה של יצירתיות בתרגום, ניתן לראות בבירור כי מעמדו של המתרגם כאמן היה מאז ומתמיד מוטל בספק. רבים נוהגים להתייחס אל המתרגם כאל בעל מלאכה או לחלופין כאל צינור דרכו מתקיים אקט ההעברה/העתקה משפה לשפה, ופחות כאל יוצר אמנותי המפעיל חשיבה מקורית יצירתית.

בניגוד לדעה הרווחת שהוצגה לעיל, אני עדיין סבורה שתרגום, אפילו זה של טקסטים שאינם ספרותיים, דורש מקוריות ויצירתיות רבה, וכי טקסט פואטי ידרוש מן המתרגם מיומנות תרגומית ייחודית, במטרה לשמר/לשחזר את טקסט המקור הן מההיבט של האמצעים האמנותיים המאפיינים אותו, והן מההיבט של עוצמת הקונוטציות והמסר המילולי. המתרגם, אם כך, יידרש להתמודדות מאתגרת בדרך למציאת פתרונות תרגומיים יצירתיים, במטרה ליישב כפי שצויין בפרק המבוא, בין שני הקטבים הבולטים הקיימים בעשייתו: האחד – אדקוויטיות, והשני – קבילות, כאשר פעמים רבות, כאמור, דווקא הנאמנות למקור (בעיקר הנאמנות ל"רוח" המקור), דורשת מהמתרגם להפעיל את הפן היצירתי והמקורי שבו.

לטענת קוסמאול (2000 : 59) נהוג לחשוב כי התהליך היצירתי הוא מסתורי, וכאשר דנים בו קיימת נטייה לעשות שימוש במילים כמו "אינטואיציה" או אפילו "השראה" כדי לתאר את המתרחש תוך כדי ובעיצומה של ההתרחשות. לדבריו, בתקופת היוונים, השראה הגיעה מסוג של אלות – המוזות, וגם מאוחר יותר הייתה נטייה להאמין שיצירתיות היא מתת-אל או שהרעיונות היצירתיים ניתנו

בחלום ע"י אל כזה או אחר. יתרה מכך, מציין קוסמאול (שם : 60), כי ישנן מטאפורות המשמשות לתיאור היצירתיות כמו למשל בתיאור השלב השני והשלישי מתוך מודל ארבעת השלבים של התהליך היצירתי (שנזכר לעיל בתת-פרק 3.3), שלב **הדגירה** ושלב **ההארה**, הנחשבים לשני השלבים המכריעים בתהליך, מטאפורות, הפתוחות לפרשנות ולעתים קרובות מכילות אלמנט של עמימות. קוסמאול אף טוען כי נהוג לחשוב שלא ניתן לקדם יצירתיות – אלא רק לחכות שהיא תבוא אלינו (כשלעתים היא אינה מגיעה כלל). חשיבה מעין זו, לדבריו, נוטה להציג את היצירתיות כיוצאת דופן וכזו שאינה מתרחשת באופן טבעי. קוסמאול מנסה לסתור דעות אלה, בצינון כי גם אם רבים מאמינים בהן ומוקירים אותן – עדיין הן משוללות כל יסוד רציונלי או מדעי (שם : שם).

קוסמאול (1995 : 39), אף מנסה לסתור את הדפוסים העומדים בבסיס החשיבה המסורתית הרווחת בכל הנוגע ליצירתיות בהביאו את דברי ווילס (1988 : 127) הטוען כי תרגום יצירתי יבוא בזיקה לשימוש בלתי-צפוי ובלתי-ממוסד בשפה, וכן את דברי אלכסייבה (1990 : 5) הטוענת כי תרגום יצירתי הוא מגוון של משתנים תרגומיים שאינם נשלט ע"י חוקים. קוסמאול (1995 : 41) אף טוען כי התכונה הבסיסית ביותר הנדרשת לפעילות יצירתית היא ככל הנראה היכולת שגילפורד (Guilford) (1975 : 40) מכנה אותה "שטף". תכונה זו, לדבריו, מסייעת ביצירת מספר רב של מחשבות, אסוציאציות או רעיונות לבעיה כלשהי בפרק זמן קצר, וממלאת תפקיד חשוב בשלב **הדגירה**.

לפי קוסמאול (1998 : 118) אנשים יצירתיים אינם חושבים באופן לינארי ("ישר") אלא מדלגים מרעיון אחד למשנהו, אין לומר כי הם אינם מסוגלים לחשוב "ישר", אך כאשר מדובר ברעיון חדש וגאוני החשיבה ה"ישרה" מתחלפת בחשיבה ליטרלית (דה בוונו, 1970) או מסתעפת (גילפורד, 1975), כאשר חשיבה ליטרלית מובילה לרעיונות חדשים, וכך היא גם עושה בתרגום.

קוסמאול (שם : שם) מציין כי קיימים שני רעיונות הקשורים לחשיבה הליטרלית: **פרספקטיבה** ו**פוקוס**. כאשר שינוי הפרספקטיבה ושינוי הפוקוס הן לדעתו, דרכים לראות דברים מוכרים באור חדש ובדרך זו להעלות רעיונות חדשים. קוסמאול מדגיש כי בתרגום יצירתי, כפי שניתן להתרשם, שינוי הפרספקטיבה והפוקוס ממלא תפקיד חשוב מאוד, כשאנו מונחים ע"י עקרון הנאמנות, ננסה לשמר את הרעיונות והמושגים של טקסט המקור בתרגום שלנו, אך ייתכן שנשנה את נקודת המבט ממנה אנו רואים את המושג ו/או נתמקד בגורמים שונים של מושג כלשהו. קוסמאול (שם : 126) אף מדגיש כי התהליכים המעודדים את האדם למצוא פתרונות יצירתיים תמיד מקושרים עם **ויזואליזציה של מראה**, כאשר מצב זה סולל את הדרך לשינוי הפוקוס כדי לבחור אלמנטים בסצנה או לכלול את כולם, ומכאן אף לחידוש בתרגום ולהפקת תוצר יצירתי.

אף גילפורד (1975 : 44) מדגיש את תפקידן הראשי של טרנספורמציות, הקרובות לדעתו למה שמכונה ע"י פסיכולוגים הבניה-מחדש או ארגון-מחדש של עובדות, בחשיבה היצירתית שלנו, דבר המוצא את ביטויו בכך שמה שמסופק על ידן דורש גמישות מחשבתית. לדבריו, לעתים קרובות אנו מנסים לפתור את הבעיה הלא-נכונה, ולעתים אחרות אנו מנסים להשתמש בפתרון שפעל בעבר אך אינו מתאים/יעיל

במסגרת מעט שונה, לכן, לא נתקדם אם לא נשנה את התפיסה שלנו את הבעיה, ואם לא נבין שלעתים טרנספורמציה פשוטה ביותר היא המפתח להמצאה יצירתית חשובה.

תימוכין לדבריהם של קוסמאול וגילפורד ניתן לראות בטענתם של הולמן ובוס-באייר (1999: 1) כי כבר במבט ראשון, ברור לכל כי על המתרגם חלים אילוצים שלא חלו על היוצר המקורי. מטבעו, לכאורה, התרגום הוא יצירתי פחות (אם כי כמובן שקשה להעריך יצירתיות, ולכן זוהי הערכה המבוססת בעיקר על אינטואיציה). ניתן להצביע על כמה סייגים לטענה זו: הולמן ובוס-באייר גורסים כי ניתן להתייחס לתרגום כאל "רגע שבו גדל הטקסט המקורי" (שם: 2) וכי למעשה כל טקסט מחקה או לוקח ממשו או מישו אחר, כך שלמעשה כל כתיבה היא כתיבה מחדש-**rewriting**, כלומר, כל כתיבה היא גם חיקוי או תרגום. כתיבה "מקורית" היא תרגום או חיקוי (אמנותי) של רגש, למשל, או של מראה או חוויה, והתרגום משפה אחת לשפה אחרת הוא רק סוג אחד של "תרגום" שהטקסט חווה (שם, שם). למעשה, אם כן, כמו בכתיבה מקורית כך גם בתרגום, ישנו פירוק של החומר שממנו עשוי המסר, ועיצובו מחדש לחומר אחר (שם: 4).

קוסמאול (1995: 48) אף טוען כי התהליך היצירתי אינו נשלט ע"י האינטלקט בלבד אלא גם ע"י רגש. לדבריו, נוירולוגים מסוימים העלו את ההיפותזה כי חשיבה יצירתית בהחלט קשורה להיפותלמוס הקדמי במוח, שהוא מרכז הליבידו והתשוקה, ומניע לא רק את הפנטזיות המיניות אלא פנטזיות וחלומות-בהקיץ מכל הסוגים, כאשר פנטזיות מסוג זה הן חשובות לחשיבה היצירתית. מכאן, ממשיך וטוען קוסמאול, תשוקה מינית נראית כמקושרת ליצירתיות, ואחד התנאים לעשייה יצירתית הוא אווירה של קבלה ועידוד (Stanley-Jones, 1970: 154f). לפי פסיכולוגים מסוימים, נמצא קיומם של רגשות עזים גם בשלב ה"הארה" של התהליך היצירתי, שהושוו ע"י נוירולוגים להתלהבות בעת משגל (סטנלי-ג'ונס, 1970: 157).

לאור האמור, תוצר יצירתי, לדברי קוסמאול (1995: 39), (בדומה להגדרתם של Taylor (1956); May (1959) ו-Bruner (1962) שהוצגה בפתח) חייב לעמוד בסימן של **חידוש כלשהו** (הדגשה שלי) או **אלמנט של הפתעה** (הדגשה שלי); הוא מוכרח להיות יוצא דופן כדי שייחשב ליצירתי, אך בו בעת עליו להתאים לצרכים מסויימים ולעמוד במבחן המציאות. לטענתו, רבים רואים בתרגום תהליך של שעתוק הטקסט משפת המקור לשפת היעד. הוא מדגיש כי בתהליך התרגום המתרגם אינו "חופשי" כמו סופר, משורר או יוצר אחר, אך גורס כי גם המתרגם נדרש ליצירתיות, כאשר הוא ניצב בפני קושי תרגומי המחייב אותו למצוא פתרון חדשני או שונה. יצירתיות בתרגום, כמו בכל תחום אחר, הנה לא פעם נגזרת של הצלחה בפתרון בעיות (קוסמאול, 2000: 58), ומכאן הרי שתרגום יצירתי הוא גם תרגום "מוצלח".

קוסמאול אף גורס כי המושג "כתיבה יצירתית" מקושר בתודעתנו בדרך-כלל לאנשים המייצרים טקסטים שלא היו קיימים קודם לכן כמו: שירים, רומנים, מאמרים וכיוצא בזה. מתרגמים לעומת זאת, אינם חופשיים ליצור את הטקסט של עצמם אלא תלויים בטקסטים מקוריים (שם: שם).

לכן, מושגים רבים המבדילים בין תרגום ליצירה מקורית (הן כתוצר והן כתהליך) הם בעייתיים: "נאמנות", "יצירתיות" ואף "תרגום" הם מושגים שאינם חדשים וברורים. בספרות העולמית, מבדיל רק קו דק מאוד בין תרגום לבין כתיבה בהשראה (למשל, המחזות הרומיים שהושפעו/תורגמו מהיווניים, מחזותיו של שייקספיר שהושפעו/תורגמו מהספרות העולמית שקדמה לו וכו'), וככלל קיימת בעיה ערכית-אמנותית להבדיל בין תרגום, חיקוי (imitation), עיבוד/סיגול (adaptation) השראה, אלוזיה וכן הלאה, וליצור יחס ברור בין אלו לבין כתיבה מקורית. לפי קונולי (1998: 175), נראה כי ההבדל טמון ברמת הפרשנות. קונולי תומך טענתו זו בצטטו את לפור (1975: 76) הטוען כי המתרגם הרגיל מסתפק בהעברת פרשנותו של המשורר המקורי לתימה הנגישה לקהל שונה, כותב העיבודים שומר למעשה על תוכנו של טקסט המקור אך משנה את צורתו ואילו כותב החיקויים יוצר, מכל הבחינות, שיר משל עצמו, שיש לו רק כותרת ונקודת מוצא, אם בכלל, המשותפות לאלה הקיימות בשיר המקורי. קוסמאול (2000: 58) טוען כי בתיאוריות חדשות יותר, הקשר או התלות של המתרגם בטקסט המקור כפופים למטרת התרגום. לדבריו הקשר עשוי להיות רופף למדי, כמו בעיבודים, או קרוב מאוד כבתרגומים אינטר-לינגואליים, יתרה מכך, לטענתו, ככל שהקשר רופף יותר, כך גדל "חלון ההזדמנויות" של המתרגם להיות יצירתי יותר.

קונולי (1998: 175) סבור כי מאז ומעולם הייתה זיקה אמיצה בין כתיבת שירה לבין תרגומה. משוררים רבים היו מתרגמים ואף עסקו בחקר התרגום. רבים טענו כי מתרגם שירה אמור להיות משורר בעצמו, אך כך או כך, נראה כי מתרגם שירה הופך למשורר בעיצומה של מלאכת התרגום. **אם יש צורך בקיומו של כשרון אמנותי כדי ליצור שירה, אזי הרי שבמידה דומה קיים צורך בכשרון אמנותי וביצירתיות כדי לתרגם אותה** (הדגשה שלי). למרות הדימוי של המתרגם כיוצר מדרגה שנייה או כמשורר כושל הניזון מהישגיהם של אחרים, רבים מכירים בכך כי מתרגמי שירה הם כישורניים/יצירתיים ביותר, שכן, לפי הולמס (1988: 11) עליהם לבצע מקצת מהפונקציות של המבקר, מקצת מהפונקציות של המשורר ומקצת מהפונקציות שאין המבקר ואין המשורר נדרש להן. ישנם משוררים-מתרגמים רבים שלא יוכלו להיות מתרגמי שירה טובים, הואיל והם נוטים לכפות את סגנונם ולהטביע את חותמם האישי על השירים שאותם הם מתרגמים, עד כדי כך שהשירים המתורגמים על-ידם דומים לשיריהם שלהם, וכיוון שכך, הרי שאינם מעבירים את המאפיינים הייחודיים המוצאים את ביטויים בשירתו של הכותב המקורי.

לדבריו, יקשה על המתרגם שאינו בקיא בשירת המקור לתרגם אותה היטב, כך שמשוררים-מתרגמים לעתים משתמשים במתרגם-ביניים שיסייע להם בעבודתם; אותו מתרגם מציע תרגום ראשוני או תרגום טיוטה הידוע לעתים בשם crib translation – שניתן לראות בו **תרגום מנדקאי** (שם: שם).

התייחסות נוספת לסוגיית השוני הקיים בין כתיבה מקורית של שירה לבין תרגומה באה לידי ביטוי בדבריהם של הולמן ובוס-באייר (1999: 1) המנסים לסתור בדרכים רבות את הטענה ששירה מקורית אינה מוגבלת כלל, בעוד אמנות התרגום מוגבלת מאוד. לחיזוק טענתם זו מציגים השניים אילוצים

המחייבים לא רק את מלאכת התרגום, אלא גם את היוצר ה"מקורי": הספרות היא נגזרת של המציאות שאותה היא מחקה, ושל תרבות ספרותית קודמת. היא מוגבלת במבנה שלה (צורך בחריזה, משקל וכו') ומושפעת מהדעות פוליטיות/מוסריות/דתיות שסביבה (צנזורה ופופולריות). היא אף כפופה לידע וליכולת של קהל היעד שלה, לשפה ולצלילה, וכן הלאה (שם: 4-7).

לטענתם, המתרגם לעומת זאת, מוגבל, בעיקר מכיוון שהוא מחויב לעבוד לפי מודל ספציפי קיים. פועלים עליו אילוצים שונים כמו אילוצים תלויי סוגה, אילוצים הנובעים מההיסטוריה, מהתרבות, ומהקונבנציות הלשוניות של שפת המקור ושפת המטרה. המתרגם אף מונחה בהתאם למטרות הפוליטית/אישית החבויה של היוצר המקורי, הוא מוגבל בשל ציפיות הקהל מהיצירה, ובשל יכולת ההבנה של אותו קהל שאליו עליו להעביר תרבות זרה, רעיונות זרים ותפיסה של האחר (שם: 7-13, 17).

בתרגום, ההגבלה נתפסת פעמים רבות ככפייה, ככזו שאינה מאפשרת כבוד ליוצר, או שאינה מאפשרת מימוש עצמי או ביטוי אינדיווידואלי, אך כפי שטוענים הולמן ובוס-באייר "נעליים צרות אולי גורמות לאדם הנועל אותן ללכת ישר בתלם, אך הן גם יוצרות ריקודים חדשים" (שם, שם). אם כן, למרות שההגבלות הרבות יוצרות לא פעם נכות יצירתית, ניתן לטעון כי גם בהגבלה טמונה חשיבות מכרעת כדי לגרות ליצירתיות, שכן באמנות בכלל יש צורך במידה, איזון, דפוס וצורה שבלעדיהם לא תהיה שירה, לא אמנות ולא מקוריות. ניתן להתייחס לתהליך האמנותי כמאבק מוצלח מול המגבלות הנכפות על האמן; ואם כך הוא הדבר, הרי שניתן אולי לטעון כי התרגום הוא לעתים תחום יצירתי יותר מ"כתיבה מקורית" או לפחות זה הדורש יצירתיות רבה יותר מהאמן (שם: 13-17).

קונולי (1998: 175) גורס כי לעתים קרובות המתרגמים מעריכים את המשורר שאת שירתו הם מתרגמים ורוחשים אהבה לשיריו – השראה שנהוג להתעלם ממנה במודלים של תיאוריות תרגום, כגורם בעל השפעה על החשיבה היצירתית של המתרגם.

לסיכום, ייאמר כי השיר, לעתים קרובות, מכוון לתפקד לא רק במונחים של תוכן סמנטי וצורה אסתטית אלא גם לעורר תחושות וליצור אפקט רגשי, לכן יש לשאוף לכך שהמתרגם יצליח ליצור בתרגום "אפקט שווה ערך" לזה שנוצר אצל הקורא המקורי של השיר במקור בזיקה לתקופה ולתרבות שבהן הוא נכתב (ריו אצל לפוור, 1975: 103). למעשה, תרגום לעולם לא יהיה זהה למקור, אך כאמור, יש לחתור לכך שהקליטה של מבנה, סגנון, תוכן ורגש שהוא יוצר אצל קורא היעד תהיה כמה שיותר דומה לקליטה של השיר ע"י הקהל המקורי. אם כי יודגש כי לרוב ערכי שיוויון שונים למשל, במבנה ובמטען הקונוטטיבי, יכולים לבוא בתרגום השיר, זה על חשבון זה, לכשיתעורר הצורך/האילוץ "להקריב" אחד מהם לטובת האחר (שם: שם).

פרק 3. כיווניות התרגום

3.1 הגישה ה"מסורתית" (תרגום משפה שנייה לשפת אם)

יצוין כי בתחילתו של העידן הנוצרי, לכיווניות התרגום לא הייתה משמעות רבה, שכן מרבית התרגומים נעשו לשפה הלטינית: שפת השלטון, הדת והלימוד. רק עם עליית מדינות-הלאום, הרפורמה והתפתחות שפות וְנְקוּלָרִיּוֹת (שפות ילידיות/מקומיות – לשון הדיבור של המקום), החל משתרש הרעיון שתרגום ישיר הוא נעלה יותר (לונסדאל, 1998: 65).

לכן, בבואנו לבחון את סוגיית כיווניות התרגום הרצויה או המועדפת, אכן ניתן לראות כי בימינו מקובל להאמין כי התרגום משפה שנייה לשפת אם או שפה ילידית עדיף על תרגום לשפה שנייה, מכיוון שהאמונה הרווחת היא שרצוי לתרגם לשפה ולמרקם התרבותי שבהם אנו בקיאים ביותר, שכן רק בצורה זו יוכל להיווצר תרגום ראוי באמת. הנחה מקובלת נוספת היא שאדם יכול להיות בקיא לחלוטין רק בשפה אחת ובתרבות אחת – השפה והתרבות של שפתו הילידית (שפת-אם). לונסדאל תומך בגישה זו בהביאו את דברי ניומארק (1998: 52), הטוען כי "התרגום לשפה הנמצאת בשימוש יום-יומי הוא הדרך היחידה שבה ניתן לתרגם בטבעיות, בדיוק ובצורה האפקטיבית ביותר". באירופה ובארצות דוברות אנגלית, זוהי הדעה הרווחת – שרק תרגום לשפת-אם הוא תרגום נאות. אירגונים בינ"ל מתייחסים גם הם באותו אופן לסוגיית כיווניות התרגום. אפילו אונסק"ו קבע, בהגדרתו את זכויות המתרגמים, שמתרגמים יתרגמו, עד כמה שניתן, לשפת-האם שלהם, או לשפה ששליטתם בה תהיה חופפת לזו שבשפתם הילידית (שפת-אם) (שם: 64).

עם זאת, בעבודה זו בחרתי לתרגם דווקא משפתי הילידית (שפת-אם) (עברית) לשפה שנייה (ערבית), מתוך הנחה שגם תרגום הנעשה בכיווניות זו יכול להיות ראוי, וכיום קיימים מחקרים רבים (כפי שיוצגו בתת-פרק 3.1.1 – הדין בשאלה "האם הגישה ה'מסורתית' צודקת?"), המאשרים גישה זו ואשר נטען בהם שדווקא בתרגום שירה, עשוי התרגום להניב תוצאות יצירתיות ואף מפתיעות, כתוצאה מההשקעה הקוגניטיבית הנדרשת בתהליך התרגום המורכב, שתהווה ניגוד לתהליך התרגום לשפה ילידית המתאפיין לא פעם באוטומטיזציה. על פי אמיר (2000), "קיים מרווח היסוס מסוים על סף המימוש האוטומטי המאפיין שימוש בלשון ילידית. שולי ההיסוס יוצרים אפקט הזרה מסוים הסודק את ההידרשות האוטומטית לפתרונות זמינים, ועשוי להניב פתרונות יצירתיים" (שם: 5).

3.1.1 האם הגישה ה"מסורתית" צודקת?

כאשר נוגעים אנו בסוגיית כיווניות התרגום נשאלת כמובן השאלה האם הגישה ה"מסורתית" צודקת; האם אכן לגיטימי לחשוב כך, או שעדיין יש מקום לחשיבה אחרת ואולי אף מנוגדת. לטענת פוקורן (1999: 1) אם ננסה למצוא במאמרים ובמחקרים השונים הגדרות למושגים "שפת-אם" ו"דוברת/שפת-אם" נגלה כי הן עמומות, סובייקטיביות, ולרוב נקבעות על פי צרכיו של מי שמספק את ההגדרה באותו מקרה. כמו כן, טרם נקבע אם לאדם יכולת להיות בקי ולשלוט בשתי שפות-אם (דעת הרוב היא שהדבר אפשרי תיאורטית, אך כמעט שאינו קיים במציאות), טרם נקבע הגיל הקריטי ללמידת שפה כשפת-אם, ותופעות של מהגרים, או של זוגות מתרגמים בעלי שפת-אם שונה מקשות אף הן על ההגדרות של "שפת-אם" או "דוברי שפת-אם" (שם: 3, 6).

ניתן ואולי אף רצוי לחלוק על ה"עמדה המסורתית" - שיש לתרגם לשפת-אם כדי ליצור תרגום נאות מבחינה לשונית ותרבותית, שכן אין כל הוכחה מדעית לעליונותה של כיווניות התרגום הנ"ל. כמו כן, "אמת מסורתית" זו אינה כה מסורתית או מקובלת בתיאוריה ובפרקטיקה האוניברסלית (שם: 1), פוקורן אף טוענת כי לא ניתן להתעלם מכך שישנן רמות שונות של ידיעת שפה: הן שפת-אם והן שפה שנייה (שפות מקור או מטרה). לכן, קביעות הנשענות על הנחה כזו או אחרת בכל הנוגע לידיעת שפה רק מתוך הגדרתה כשפת-אם או כשפה שנייה, הן בגדר קביעות שאינן מבוססות מעצם הגדרתן.

מלמקר (1993: 224-225) מביאה טיעונים נוספים המחזקים עמדה זו. לטענתה, התרגום משפת-אם לשפה שנייה (שאינה שפת-אם) יכול להיות ראוי כאשר: א) השפה השנייה נמצאת בשימוש קבוע על-ידי המתרגם; ב) המתרגם חש בדקויות השפה והסמנטיקה טוב יותר כאשר זוהי שפת-האם שלו. במידה ולמתרגם יש ידיעה טובה בשפה השנייה, הוא מסוגל ליצור תרגום טוב, תוך הבנה מעמיקה יותר של טקסט המקור וכוונתו.

ניתן, אם כן, לראות בשפת-אם קריטריון לא רלוונטי להערכת נאמנות התרגום או איכותו. בהתאם, שפת-האם כשפת המטרה של המתרגם לאו דווקא הופכת אותו למתאים או טוב יותר מאשר דובר שפת המקור כשפת-אם. מכאן שאיכות התרגום נגזרת מיכולותיו וכישוריו של המתרגם הספציפי, ומאסטרטגיית התרגום שלו, מהידע ומההבנה שלו/ה את תרבות המקור ותרבות המטרה – ולא משפת-האם או מכיווניות התרגום (פוקורן, שם: 2).

ממה נובעת התפיסה שהתרגום לשפת-אם נעלה יותר? לפי פוקורן, הסיבה היא העמדה הלאומית/לאומנית, הגורסת שהאדם תמיד מכיר טוב יותר את תרבות העם שלו, וכי לא תוכל להיות לו הכרה מעמיקה של עם אחר. יש, אם כן, לתרגם לשפת-אם, שכן המהות הסמויה של שפת המטרה היא בלתי-מושגת לזר; רק בשפת-האם ניתן לתפוס את הבלתי-נתפס, וכך ליצור תרגום משכנע. עמדה זו נובעת מהתפיסה הרומנטית של זיהוי הטבע הטרוסצנדנטי של האומה עם השפה שלה, וגורסת כי

אפילו אם מתרגם חי בסביבה הטבעית של שפת המטרה שלו (שאינה שפת עמו המקורי) במשך שנים, הוא עדיין יכתוב בה בצורה לא טבעית ובשונה מאשר לו היה בן המקום.

עמדה אחרת, שגם היא בעייתית, מכירה במתרגם כדו-לשוני, כאשר רמת ההבנה שלו הן את שפת המקור והן את שפת המטרה היא של שפת-אם בשני המקרים. עמדה זו, לפיה המתרגם הוא לא רק דו-לשוני אלא גם דו-תרבותי היא אולי האידיאל התרגומי, אך כמעט שאין מתרגמים שיש להם הבנה והבעה שוטפת בשתי השפות - כך שמצב זה תמיד יוותר שאיפתו של כל מתרגם, ויוכל להתממש אך ורק לעתים רחוקות מאוד (שם: 7-8).

העמדה הטוענת כי יש לתרגם רק לשפת-אם היא עמדה חדשה יחסית, ולמעשה, מאז שחר ההיסטוריה המערבית ניתן לראות ממצאים המראים את ההפך. מתרגמי התנ"ך ליוונית היו, בחלקם, דוברי עברית כשפת-אם, שתרגמו ליוונית, וכן המתרגמים הנוצריים הראשונים מיוונית ללטינית היו ברובם יווניים. למעשה, החל מתקופה מסוימת, אף על פי שלטינית נותרה כ-Lingua Franca, לא היה איש שתרגם אליה, ושדיבר אותה כשפת-אם. לאחר ימה"ב, כאשר השפות המקומיות כבר תפסו את מקומן באירופה, תרגומים מדעיים ללטינית המשיכו להיעשות, כאשר איש כבר לא ידע לטינית כשפת-אם. גם במאה ה-20, התרגום שלא לשפת-אם, אף כי נעשה פחות נפוץ בתרבויות מרכזיות (בעלות תפוצה גבוהה), עדיין נותר נפוץ, במיוחד בתרבויות פריפריאליות או תרבויות אחרות בעלות פיזור ותפוצה מועטה (שם: 11). פעמים רבות, מתרגמים העובדים שלא לשפתם הילידית משתפים פעולה עם מתרגמים ששפתם הילידית היא שפת המטרה.

קוברסקי ופטרקין-ייסן (1990: 221-222) טוענות כי בכל תרגום, יש צורך בנאמנות הן למקור והן לקורא, ובהתאם, יש צורך מחד גיסא להבין ניואנסים בשפת המקור ותרבותו, ומאידך גיסא להכיר את האפשרויות הקיימות בשפה שאליה מתרגמים; כך שיש צורך "לחוש" את שתי השפות, הן ברובדיהן הגלויים והן במרומזים. לעתים המתרגם מבין את מה שנאמר ברובד המרומז, אך מתקשה להעביר את אותו המסר לשפת המטרה, בין השאר, מכיוון שבכל תרגום בין שפות שונות ישנו גם תרגום בין תרבויות שונות. אם כן, על המתרגם להבין את התרבות כדי לתרגם את ביטוייה הספרותיים. מה מאפשר למתרגם לבחור באופציה הנכונה כאשר הוא נדרש לתרגם ביטוי שהוא ייחודי לשפה מסוימת ושלא ניתן לתרגמו באופן מילולי? זוהי דוגמא למצב שבו יש צורך בהבנה מעמיקה יותר של התרבות. פעמים רבות בזוג שפות ישנו הבדל באופי המהותי-תרבותי של השפה, (למשל, נטייה לדיוק בצרפתית לעומת נטייה להרחבה באנגלית וכיו"ב), שדורש הבנה מעמיקה של טבע השפה והתרבות כדי שיהיה ניתן ליצור תרגום ראוי.

כאשר מתרגמים ביטוי מסוים, יש לתהות מה מייצג אותו ביטוי בתרבות המקור ומה הוא מייצג בתרבות המטרה. ההבנה של הניואנסים האלה בשפות שאינן נפוצות יכולה להיות טובה כמעט אך ורק על-ידי תושב מקומי של אותו אזור ושל אותה תרבות. עם זאת, יש לתהות: האם הבנתם של אותם מתרגמים את המשמעויות בשפת המטרה היא טובה באותה מידה? האם התרגום שהם

מייצרים נשמע אמין? האם הועברה כוונת המחבר? האם התוצר דומה למקור? האם יש לו אפקט אמנותי על הקורא בשפת המטרה? האם הוא מעביר את אותם דימויים כטקסט המקור? האם הוא גורם לנו ליהנות, לשמוח ולהיעצב באותה המידה? (שם : 222).

בורגרד-טימס (2000) מביאה את מחקרו של באריק (1969), (הדן בעיקר בתרגום בע"פ בניגוד לתרגום בכתב) שבו הוא מצביע על כך שדוברי צרפתית כשפת-אם ביצעו טעויות "דילוג" או "השמטה" רבות יותר בתרגום בעל פה מצרפתית לאנגלית מאשר במקרה ההפוך (מה שמאשש את הטענה ה"מסורתית"). עם זאת, במחקרו הבא (1971), גילה באריק כי מתורגמנים מוכשרים יותר טעו פחות או יותר באותה מידה בשני כיווני התרגום, אך מתורגמנים בעלי הכשרה מועטה יותר או טובה פחות, תרגמו עם פחות טעויות משפת אמם לשפה זרה – כביכול בכיוון ההפוך מה"כיוון הטבעי". במקרה כזה, יהיה מעבר טוב יותר של טקסט המקור לתוך השפה שאינה שפת-אם. עוד ניכר ממחקרים בנושא זה כי הקושי הגדול ביותר בקרב המתרגמים נחוה כאשר צורת המשפט הייתה מסובכת או מורכבת במיוחד, בין שתרגמו משפה שנייה לשפתם הילידית (שפת-אם) ובין שתרגמו משפתם הילידית (שפת-אם) לשפה שנייה.

תרגום גרוע יותר לשפת-אם מאשר זה הנעשה לשפה שנייה יכול בהחלט להיות תוצאה של היעדר הכשרה או ניסיון, כאשר הבנה טובה של השפה השנייה (שאינה שפת-האם), פוטרת את המתרגם ממגבלות אלה. מכל מקום, הממצאים של הניסויים שערך באריק מראים כי ה"טענה המסורתית" אינה נכונה תמיד באופן חד-משמעי, אם לא מוטעית מיסודה (שם : 4-6).

3.1.2 תרגום לשפה שנייה : כורח או בחירה

במחקרים שונים עלתה השאלה אם תרגום לשפה שנייה הוא בגדר כורח או בחירה; מן הסתם, שאלה שאינה בהכרח רלוונטית לתרגום שירה, אך יחד עם זאת זכתה להתייחסויות שונות ומגוונות. במאה ה-20, האנגלית תופסת את מקומה של הלטינית כשפה בינ"ל, לא רק באירופה אלא בעולם כולו: בסחר בינ"ל; במדע; בטכנולוגיה; בעיתונות; בספרים; במגזינים; ברדיו; בטלוויזיה ובקולנוע. אנגלית היא השפה הנלמדת ביותר בעולם. במדינות זרות, רבים מגיעים בה לרמת מיומנות גבוהה. שיעור המתרגמים לאנגלית הוא גבוה בהרבה משיעורם של אלה המתרגמים לכל שפה אחרת, ומכיוון שאין מספיק מתרגמים במקום הנכון ובזמן הנכון שהאנגלית היא שפתם הילידית (שפת-האם שלהם) מתקיים תרגום רב "מהופך" – מאנגלית לשפת-אם (לונדסאל, 1998 : 66). לפי קמפבל (1999) במדינות המורכבות ממהגרים רבים (כמו אוסטרליה), התעורר בשטח צורך לתרגם לשפה שנייה, מכיוון שמרבית המתרגמים הם מהגרים המתרגמים לצרכיהם של מהגרים אחרים. לטענתו יש להבחין בין דו-לשוניות נסיבתית (מצורך או כורח) לבין דו-לשוניות בחירתית (המתקיימת מתוך רצונו החופשי של אותו אדם ללמוד שפה נוספת) (שם : 25).

פעמים רבות קשה להגדיר את רמת הידע בשפת המקור ובשפה המקומית (ה"חדשה"), בעיקר כאשר הדבר נוגע לדור שני ושלישי. במקרים אלה נכון יהיה לומר כי פחות מדובר בהגדרות בינאריות של שפת-אם לעומת שפה שנייה ויותר בספקטרום נרחב, בעל אפשרויות רבות ומגוונות של צורות ידע של השפה והתרבות המקוריים – הן של שפת המקור והן של השפה ה"חדשה". (שם : 25-26).

קמפבל (שם : 27-28) מביא את דבריו של החוקר הפיני אלסוואד (Ahlsvad : 1978), הטוען כי מנקודת המבט הפינית לא זו בלבד שאפשרי לתרגם לשפה שנייה אלא אף רצוי לעשות זאת. הוא מציע בהקשר זה כמה נימוקים : (א) קשה למצוא זרים בפינלנד שיוכלו לעבוד כמתרגמים (שכן זרים לעתים רחוקות שולטים היטב בפינית); (ב) בתרגום טכני, דיוק חשוב יותר מסגנון יפה; (ג) חשוב יותר שהמתרגמים יכירו היטב את הנושא הנדון מאשר שיהיו דוברי שפת המטרה; (ד) הכשרה נאותה תתרום ליכולת תרגום טובה יותר לשפה שנייה, כמו גם בדיקת עבודתם על-ידי דוברי שפת המטרה כשפת-אם. נכון לשנת 1992, ארגון המתרגמים הפינים הכיל רק 6% מכלל המתרגמים ששפת-האם שלהם אינה פינית או שוודית.

אם כן, במדינות שבהן הצורך לתרגם לשפה שנייה הוא רב, מגוחך להתעקש על תרגום לשפת-אם בלבד, שכן הדבר נוגד את צרכי המציאות ואת העובדות בשטח, גם אם משמעות הדבר היא ויתור על סגנון נאה יותר. כמו-כן, ישנם מחקרים מועטים מדי בנושא התרגום שלא קיימת בהם מראש הנחת היסוד שעבודת התרגום ותהליך התרגום מתבצעים רק משפה שנייה לשפת-אם. (שם : 28).

לטענת קוברסקי ופטרקין-ייסן (שם : 221-222), תרגום לשפה שאינה שפת-אם הוא פעמים רבות כורח המציאות, שכן בעיקר באקדמיה ובגופים בינ"ל או ייצוגיים של מדינות שאינן דוברות שפה נפוצה (כהונגריה, סקנדינביה וכו'), ניתן לראות שנעשה תרגום רב לאנגלית על-ידי מקומיים ששפת-האם שלהם אינה אנגלית. במדינות כמו בלגיה ושוויצריה, בהן נהוגות שתי שפות רשמיות ויותר, תרגום זה הנו נפוץ. טענה דומה משמיעה גם בורגרד-טימס (2000) שאף מציינת כי במציאות, מתרגמים רבים מתרגמים לשני הכיוונים (הן לשפת-אם והן לשפה שנייה).

3.1.3 דברי סיכום

לסיכום, ניתן לומר כי כיווניות התרגום מושפעת מההקשר שבו התרגום נעשה : שילובי שפות, זמינותם של מתרגמים בעלי אותם שילובים, מומחי-נושא, סוגי טקסט, מועדי הגשה וסוגים שונים של אילוצים מוסדיים. אם שפת המקור ושפת המטרה קרובות זו לזו (קרבה גיאוגרפית, מסחרית ותרבותית) יהיו בנמצא מתרגמים זמינים רבים יותר, ויהיה קל יותר למצוא מתרגם שיוכל לתרגם לשפתו הילידית. זהו המקרה, למשל, בין אנגלית לצרפתית, כשבמקרה זה אנגלית היא השפה הראשונה הנלמדת בבתי-הספר הצרפתיים ולהיפך, וישנם מתרגמים רבים לשפת-האם.

כשתנאים מעין אלה אינם מתקיימים או מתקיימים רק בחלקם (אנגלית נלמדת בבתי-ספר פיניים אך לא להיפך), יהיה קשה יותר למצוא מתרגמים שיתרגמו לשפתם הילידית. מרבית התרגומים מסינית לאנגלית, למשל, נעשים בתרגום "מהופך" (אם כי לרוב, בודק אותם מתרגם שאנגלית היא שפת-האם שלו). לעתים קרובות התרגום ממקורות לא-אירופאיים נעשה ע"י תרגומים מתווכים (למשל, מערבית לצרפתית ומצרפתית לספרדית) (לונדסאל, 1998 : 66).

פרק 4. סקירה היסטורית בציר הזמן בתרגום יצירות ספרות

מעברית לערבית

סקירת התרגום מעברית לערבית בעידן המודרני תיעשה על פי החלוקה שאותה מציג כאל (1998) במאמרו Hebrew-Arabic Translation in the Modern Era, הכוללת שלוש קבוצות: תרגומים שנעשו במדינות ערב לפני 1948; תרגומים שנעשו במדינות ערב לאחר 1948; ותרגומים שנעשו במדינת ישראל החל מ-1948.

טרם אגע בחלוקה שהובאה לעיל, מן הראוי לציין כי האוכלוסיות היהודיות בימי הביניים שהתגוררו במדינות ערב דיברו ביום-יום בדיאלקט המקומי. באותה תקופה, רק משכילים ואנשי דת ידעו היטב עברית – שפת התפילה – ולכן היה צורך לתרגם טקסטים עבריים לשפת הדיבור (עברית וערבית-יהודית – הכתובה באותיות עבריות). רוב התרגומים שנעשו באותה תקופה היו של התנ"ך, או ספרי דת אחרים, והתבססו על עבודתו של סעדיה גאון המצרי (שפעל במאה ה-10). ביוזמה של מסיונרים נוצרים, תורגם התנ"ך לערבית במאה ה-19, תוך התבססות על מקורות קודמים, וכך נחשף העולם הערבי לראשונה לגירסה ערבית של התנ"ך (שם: 87).

הטקסט הלא-דתית הראשון שתורגם מעברית לערבית היה "אהבת ציון" של אברהם מאפו, על-ידי סלים אל דוואדי, שהיה מזכיר החצר הרבנית בקהיר. הספר תורגם לערבית מעברית בעיקר כדי להראות ליהודים דוברי ערבית כי העברית היא שפה חיה, ופחות כדי ליצור יצירת מופת ערבית. עבודות אחרות, קצרות יותר, פורסמו בעיתונים ע"י יהודים בקיאים בעברית ובערבית. בשתי השפות, הן עברית והן ערבית, קיים הבדל בין הגרסאות הקלאסיות של השפה לאלה המודרניות (של המאה האחרונה). בערבית המצב מסובך אף יותר, שכן ישנם מספר דיאלקטים הנפרדים מהערבית הספרותית המודרנית. כאשר מדובר על תרגום מעברית לערבית, הכוונה לתרגום מעברית מודרנית לערבית ספרותית, אלא אם מצוין אחרת (שם: 88).

לפני 1948, נחשבה העברית בעיני המשכילים הערביים לשפה מתה. לעומת זאת, אחרי 1948, הפכה העברית לשפה הדומיננטית במדינת ישראל בעוד הערבית איבדה מכוחה, אף כי שתי השפות הוגדרו כשפת המדינה החדשה. ערבים רבים קישרו את העברית, לאחר 1948, עם "האויב הציוני", כאשר לפני כן נחשבה בעיניהם בעיקר לשפת התפילה היהודית.

נעשו ניסיונות מצד הערבים, ללמוד את השפה ממניעים צבאיים/בטחוניים. עם זאת, עד 1967 אף ספר לא תורגם מעברית לערבית, וזאת מכמה סיבות: האוניברסיטאות הערביות המשיכו ללמד עברית קלאסית ולא עברית מודרנית מדוברת, תרגומים רבים לא פורסמו גם כשנעשו, מטעמים צבאיים, וכאמור, הייתה אווירה עוינת כלפי ישראל בעולם הערבי, שדיכאה את הרצון של יודעי עברית וערבית

לתרגום. בנוסף, התרגום שנעשה מסוף המאה ה-19 משפות אירופאיות סיפק את צרכי הערבים המלומדים המעוניינים בטקסטים זרים בתחומים השונים (ספרות, מדע וכו') (שם: 87-88). לאחר מלחמת ששת-הימים (ב-1967), החלו מופיעים כמה תרגומים לערבית, אולי בעקבות המסקנה שהבנה טובה יותר של התרבות הישראלית תועיל במאבק המלחמתי. מספר התרגומים היחסי של יצירות העוסקות בפוליטיקה, צבא ושירותי המודיעין גדול במיוחד. אפילו באקדמיה, כאשר עסקו בספרות העברית, הייתה נטייה לעיסוק בעיקר בנושאים של הסטוריה, חברה ופוליטיקה. ישנן גם סיבות נוספות לשכיחות הרבה יותר של תרגומים בתקופה זו: מוסדות ערביים גילו עניין בתרגום מעברית, הוצאות לאור הפגינו רצון גדול יותר לפרסם יצירות העוסקות בישראל וחוקרים אקדמיים נטלו יוזמה והראו עניין בחקר החברה הישראלית. אף על פי כן, היו בכל זאת פחות תרגומים מעברית לערבית מאשר משפות אירופאיות.

תרגומים רבים מעברית לערבית לוו בהערות שוליים השופכות אור על דעותיהם הפוליטיות של המתרגמים או אלה של המו"ל, ויצירות נבחרו פעמים רבות כדי לאשש את הדעות הפוליטיות של המתרגם או המו"ל. דעות אלה עמדו לרוב מאחורי בחירתן של היצירות. פעמים רבות ניתן לראות העברות לא-מדויקות בשל שימוש בתרגום מתווך (בעיקר מאנגלית), או מחוסר היכרות עם השפה והתרבות הישראלית.

אין נתונים מדויקים ביחס לתפוצת התרגומים, אך ניכר כי העניין המובע בנושא הוא בעיקר מצד המתעניינים בקונפליקט הערבי-ישראלי: בעיקר פלסטינים המתגוררים בשטח ישראל ובמדינות ערב, מו"לים ועיתונאים. במצרים נמצאות האוניברסיטאות המפותחות בעולם הערבי בתחום חקר השפה, התרבות והספרות העברית. לאחר הסכם קמפ-דיוויד ב-1979, היו הדעות חלוקות בנוגע לאפשרות של "נורמליזציה תרבותית" בין שתי המדינות, והיה חשש ערבי מפני "חדירה תרבותית" של ישראל למצרים ולעולם הערבי בכלל. ההתנגדות לנורמליזציה האטה את תהליך התרגום, שכן המתרגמים לא רצו להיתפס כמשתפי פעולה עם ישראל וכתוצאה מכך, התרגום במצרים הצטמצם למסגרת האקדמית. לאחר ההסכמים שנעשו בין ישראל וירדן וישראל והרש"פ, עלה במצרים מספר התרגומים מעברית לערבית. מדינות ערביות אחרות גילו עניין מוגבל בלבד בעברית, בעיקר מצד אוניברסיטאות, בעיקר בעיראק, סוריה, סעודיה ומדינות המפרץ (שם: 90).

ניתן לסווג את המתרגמים מעברית לערבית בעולם הערבי כיום בצורה הבאה: (א) אקדמאים באוניברסיטאות ערביות שהתמקדו בתחום זה; (ב) מתרגמים שהוכשרו לתרגום בצבא; (ג) פלסטינים שבאו במגע ישיר עם ישראלים, בעיקר כאלה שגורשו בשל חברותם באש"ף (היום ישנו מספר גדול של פלסטינים הגרים בשטח ישראל ומתרגמים מעברית לערבית); (ד) עיתונאים וסופרים המשתמשים בעיקר בתרגומים מתווכים מאנגלית.

לאחר 1948, גדל בישראל באופן בולט מספר היצירות העבריות שתורגמו לערבית (ביחס לשפות אחרות), רבות מהן תורגמו ע"י פלסטינים. סיבות אפשריות לכך הן: (א) לאחר 1948 הערבים הפכו למיעוט בשטח שנכלל במדינת ישראל לאחר המלחמה, הערבית דוכאה על-ידי העברית, אף כי הוכרזה כשפה הרשמית השנייה. השימוש האינטנסיבי בעברית במקומות העבודה, באקדמיה, במוסדות ממשלתיים ובתחומי חיים אחרים, גרמו לכך שהאוכלוסייה הערבית נאלצה ללמוד עברית כדי לקחת חלק ולהשתתף באופן פעיל בחיים הכלכליים, הפוליטיים והחברתיים בישראל. כמה סופרים ערביים אף בחרו לכתוב בעברית, והתעורר עניין בתרגומים קודמים של יצירות עבריות לערבית; (ב) רבים מהערבים שנותרו במדינה לאחר 1948 היו כפריים, שחלקם לא ידעו קרוא וכתוב, שכן רבים מהמשכילים נמלטו מישראל לאחר המלחמה. מצד אחד, התרגום ספג מכה חזקה, ומצד שני, גרמה המודרניזציה הישראלית לצורך בספרי לימוד ומידע רבים, ויצירות עבריות רבות שימשו לטקסטים אלה מקור לתרגום; (ג) מוסדות ממשלתיים תרגמו טקסטים מעברית לערבית, בעיקר כדי לשרת את צרכיהם של אזרחיה הערביים של המדינה, לקדם את האינטגרציה של האוכלוסייה הערבית ולמנוע תעמולה אנטי-ישראלית; (ד) גורמים מסחריים שהתעניינו בפלח השוק הערבי עסקו גם הם בתרגום מעברית לערבית; (ה) העיתונות הכתובה והמשודרת בישראל חפצה לפנות לקהל הערבי בשפתו.

התרגום בישראל מעברית לערבית הוא לרוב ישיר וקפדן בנאמנותו לטקסט המקור. לעתים קרובות ניתן למצוא בו חוסר דיוק תחבירי או דקדוקי. בתרגומים שנעשים בטלוויזיה ובספרי הלימוד ניתן לראות תרגום לא מושלם מבחינה דקדוקית ומבחינות אחרות, ככל הנראה בשל חוסר ידע מספק בשפה הערבית או בשל חיפזון. שיטת התרגום לרוב נקבעת לפי נטיית המתרגם או האחראי עליו, אך הנטייה הייתה ליצור תרגום נאות ונאמן למקור, יותר מאשר תרגום שווה-ערך המתחשב בשפת היעד. בשל הבמות והערוצים השונים (כמו: עיתונים, כתבי-עת, ירחונים, חוברות, עלונים, ספרי לימוד, תוכניות טלוויזיה וכו') שבמסגרתם נעשו התרגומים, קשה לעקוב ולכמת באופן מדויק את מספרם, אך לפי תיעוד שנעשה ע"י האוניברסיטה העברית של תרגומים מעברית לערבית, עולה כי בין השנים 1948-1979 תורגמו 832 יצירות מלאות (מתוכן 678 שירים) (הדגשה שלי) (שם: 91).

בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 התעורר צורך בקרב האוכלוסייה הערבית - שהייתה ברובה אגררית - בתרגומים שייעשו למענה. עם זאת, הייתה צריכה נמוכה מהצפוי של תרגומים מעברית לערבית לאחר שנות ה-60, שכן האוכלוסייה הערבית החלה ללמוד עברית ואף חל גידול במספרם של הערבים המשכילים במדינה, ובנוסף, הקשר עם העולם הערבי התחדש דרך הגדה המערבית.

סיבות נוספות לכך שהתרגומים לא התקבלו בברכה הן כדלהלן: (1) רבים מהמתרגמים שתרגמו לפני 1948 הפכו לפליטים אחרי המלחמה, ובמדינות ערב, אף כי הייתה מסורת של תרגום משפות אירופאיות, לא הייתה לאותם ערבים שתרגמו מעברית לערבית מסורת תרגומית להישען עליה; (2) רוב התרגומים מעברית לערבית נעשו על-ידי ממשלת ישראל או למענה; (3) איכות התרגומים הייתה נמוכה (בעיקר בדקדוק ובתחביר) והיא נבעה מחוסר ניסיון, בין השאר, של המתרגמים; (4) לא

היו מו"לים ערביים בעולם הערבי שהיו מעוניינים לפרסם את התרגומים, אם מכיוון שלא רצו להיות מואשמים בהפצת תעמולה ציונית, ואם בשל איכות התרגום הירודה.

אין זה מפתיע, אם כן, כי רבים מבין הערבים המשכילים בישראל בחרו לקרוא את היצירות בעברית, או העדיפו לקרוא יצירות ערביות מקוריות. בימינו, הספרות הערבית הישראלית נחשבת בעולם הערבי כספרות ערבית ולא כספרות ישראלית, והממשלה ומוסדות ציבוריים אחרים משתתפים בצורה עקיפה יותר (בעיקר על-ידי סיוע כספי) בעידוד התרגום, שרובו כיום עצמאי (שם : 93).

פרק 5. תיאורית ה"רב-מערכת" והקורפוס המתורגם

לדעתי, לא ניתן לבחון את הקורפוס המתורגם מעברית לערבית, מתוך שירתו של קארידי, במנותק מהמערכת הקולטת שהוא מתורגם לתוכה, או ליתר דיוק כחלק מתת-מערכת תרבותית, לשונית, הגותית ואידיאולוגית רבת שנים, על נורמות הכתיבה השולטות בה, על העולם האסוציאטיבי השזור בה, על סמליה, מאפייניה ומרכיביה הייחודיים.

לאור האמור, אנסה, במסגרת עבודה זו, עד כמה שיתאפשר הדבר, שלא לייבא את המערכת של תרבות המקור המיוצגת בטקסט המקור אל תוך המערכת הקולטת, אלא להעניק להעברה הבין-תרבותית שתמצא את ביטוייה במעשה התרגום עצמו, דפוס, גוון ונופך הן ברמת התוכן והן ברמת הצורה, באופן שיבוא בהרמוניה עם המערכת התרבותית הקולטת ושיהא עד כמה שניתן טבעי לה ושגור בה; אך קודם שאפרט, כאן המקום להתייחס לתיאורית ה"רב-מערכת" שפותחה על-ידי אבן-זהר בראשית 1970, כאשר המושג **מערכת** שהוגדר לראשונה על-ידי הפורמליסט הרוסי טיניאנוב (1929) משמש בעצם כדי לציין מבנה בעל כמה נדבכים של אלמנטים הקשורים ומתקשרים זה עם זה (שטלוורת', 1998 : 176).

הגדרת מושג הרב-מערכת - לפי המודל של אבן-זהר, הרב-מערכת נתפסת כתאגיד (או מערכת) הטרוגני והיררכי של מערכות הפועלות זו על זו, כדי להביא לתהליך מתמשך של התפתחות בתוך הרב-מערכת כשלם (שם : שם).

מחלקה הראשון של ההגדרה נראה כי ניתן להשתמש במושג הרב-מערכת כדי להסביר כל תופעה המתקיימת בכמה רמות, כך למשל, ספרות לאומית כלשהי תוכל להיתפס כרב-מערכת בתוך רב מערכת חברתית-תרבותית גדולה יותר שבה מתקיימות רב-מערכות מלבד אלה הספרותיות – כגון מערכות אמנותיות, דתיות, או פוליטיות (שם : שם).

אבן-זהר (1990), הדן בהיבט התרבותי הכולל של התרגום, ובתפקיד שהוא ממלא בגיבושן של תרבויות לאומיות, רואה בספרות המתורגמת מערכת בלתי נפרדת ופעילה בתוך כל רב מערכת של ספרות.

אף טורי (1977) מתייחס לנושא זה וטוען, כי הואיל וניתן לקבץ את התופעות השייכות למערכת הספרותית אף בקבוצות חלקיות (לפי ז'אנרים, מחברים, תקופות, קהל קוראים וכו'), הרי שאפשר לראות בה רב-מערכת (שם : 24).

כאמור, מתייחס אבן זהר (1990 : 46) המצוטט בדבריו של שטלוורת', (1998 : 178) לתפקידים של תרגומי-ספרות בתוך הרב-מערכת של הספרות, בהדגישו כי תהיה זו טעות לטעון כי טקסטים ספרותיים מתורגמים (המהווים רב-מערכת בפני עצמם) יהיו תמיד פריפריאליים ברב-מערכת של הספרות בתרבות היעד, שאף כי טבעי שכך יהיה הדבר, ישנם יוצאי דופן לכך. לדבריו, הדרכים שבהן התרגום מתקיים ולובש צורה בתרבות נתונה, יוכתבו בעצם ממיצובה של הספרות המתורגמת בתוך הרב-מערכת של הספרות הכללית, וכנגזרת של מערכת היחסים המתקיימת ביניהן והמודלים

הקיימים באותה רב-מערכת של ספרות היעד. לכן, ברגע שהוכר בכך שטקסט המטרה אינו רק תוצר של בחירות מתוך אפשרויות לשוניות מוכנות מראש, אלא שעיצובו מוכתב מכורח מגבלות ואילווצים מערכתיים מסוגים שונים (מבנה, ז'אנר, טעם ספרותי וכיוצא בזה), ניתן להציע הסברים לתופעות תרגומיות בהקשר הכללי יותר של מעבר בין-מערכת.

עמית כוכבי (1999: 10) מתייחסת לפונקציה של הספרות המתורגמת מערבית בתוך כלל הספרות המתורגמת לעברית, בצינה כי לפי תפיסת ה"רב-מערכת" "פועלות תרבויות – ובתוכן גם ספרויות ולשונויות – כמערכות מורכבות ודינאמיות הבנויות מרכיבים הטרוגניים" (שם: 9).

ויסברוד (1989: [א]), המתייחסת אף היא לתיאורית הרב-מערכת, מציינת כי צמיחת הספרות הלא-רשמית בישראל, בסוף שנות ה-50 ובראשית שנות ה-60, שכמעט כולה מתורגמת מאנגלית, והתרבות הרב-מערכת ניתנות להסבר על יסוד ההנחה של תיאורית ה"רב-מערכת". היא טוענת, בהסתמכה על אבן-זהר וטורי, כי בבסיס הרציונאל העומד מאחורי תיאוריה זו עומד הרעיון "שכל מערכת שואפת להשלים חלקים חסרים ולהגיע למבנה שלם ומרובד" (אבן-זהר, 1978: 43; טורי, 1974: [ג]: 15). לדבריה, הלכו ונחלשו המחויבויות האידיאולוגיות בקרב החברה הישראלית בשנים שלאחר קום המדינה, וכתוצאה מכך "השתנו הדרישות שהוצבו לפני הספרות העברית, ונפתח פתח להתרבותה מחדש" (ויסברוד, 1989: עמ' [א]). ויסברוד רואה בשינוי האידיאולוגי "גורם שדחף להשתחררות מהנורמה ה"חברתית", שדרשה מהספרות להתגייס למאמץ הלאומי" (שם: שם), וכתוצאה מכך "התחוללה במערכת הלא-רשמית התרחבות ניכרת של המערכת" (שם: שם). ויסברוד מוסיפה וכותבת כי "ניתן להסביר את התבססותה של ספרות מתורגמת מאנגלית בשתי המערכות, הרשמית והלא רשמית, לאור ההתקרבות הכללית של התרבות הישראלית למגזרים שונים של התרבות המערבית, ובפרט האמריקאית" (1989: עמ' [א]).

ויסברוד (שם: 7), בהגדירה מהי "מערכת רשמית" או "ספרות רשמית" (כמצוטט מתוך אבן-זהר (1979: 295), טוענת כי "ספרות רשמית" היא זו התואמת את "התיאור/הדימוי העצמי" של הספרות מנקודת-מבטם הפנימית של קובעי-הטעם שבתוכה" (שם: שם). בהגדרתה, ספרות לא רשמית, לעומת זאת, "היא אותן מכלול דגמים/טקסטים, הנדחה מהספרות הרשמית על-ידי קובעי-הטעם בתרבות, אשר אינו תואם את "התיאור העצמי" שלה" (שם: שם). היא מבהירה, בהסתמכה על אבן-זהר, את המונחים "מרכז" – "שוליים", כאשר המונח "מרכז" מתייחס, לדבריה, לקטע השולט במערכת וככזה אף מכתוב את הנורמות שלה בעיקר מתוקף יוקרתו הגבוהה (אבן-זהר, 1978: 19, 1979: 296), זאת "בניגוד ל"שוליים" הדיפוזיים, התואמים את "התיאור העצמי" באופן רופף יותר ויותר" (כמסוכס אצל לוטמן, 1977: 92; שפי, 1985: 32-34). לטענת ויסברוד (1989: 9) מההגדרות של "ספרות לא-רשמית", "מרכז" ו"שוליים" עולה, שעשוי להיות תחום "אמביוולנטי" המשתייך בו-זמנית גם למערכת הרשמית וגם למערכת הלא-רשמית, אם בגלל התאמתו המוגבלת לתיאור/לדימוי העצמי של הספרות הרשמית, ואם בגלל הציות החלקי בלבד לנורמות שמכתיב המרכז שלה.

תימוכין להיבטים הנ"ל של מעמד/יוקרה, מרכז/שוליים של הספרות המתורגמת לעברית, שאותם מעלה ויסברוד ניתן לראות גם בדבריה של עמית כוכבי (1999: 9) בצינה כי "המערכת אינה רק הטרוגנית, אלא מהווה גם ישות הירארכית בעלת מרכז ושוליים, כאשר במרכז המערכת מצויים רכיבים ודגמים הנתפסים כבעלי ערכיות גבוהה וזוכים ליוקרה ולהערכה, בעוד רכיבים ודגמים שחשיבותם פחותה תופסים בה מקומות אחרים ועשויים אף להידחק לשוליה" (שם: שם).

עמית-כוכבי (1992: 269) טוענת (בהסתמכה על אבן-זהר 1990) כי טיבו של המגע הבין-תרבותי בין טקסטים ספרותיים לבין תרגומיהם משתקף במעמדם של טקסט היעד, וטקסטים נוספים שמקורם באותה תרבות מקור, בין כלל הטקסטים המתורגמים הכלולים ב"רב-מערכת" של ספרות היעד ותרבותה ברגע נתון בהתפתחותה. לטענת עמית-כוכבי (שם: שם), המצטטת את טורי (1977), שיקולים של מדיניות מתבטאים, בין היתר, "בהכללת יצירות מסוימות (או חלקיהן) בקורפוס הנבחר לתרגום ובדחייתן של יצירות אחרות; כמו גם בסוג הבמה שהטקסט המתורגם יפורסם בה וביוקרתה היחסית בתרבות היעד; בבחירת המתרגמים; בדרכי הפצתו של התוצר התרגומי ובמידת התקבלותו בתרבות היעד... בתגובות הקהל והביקורת ובהשפעת הטקסט המתורגם על תרגום טקסטים נוספים מאותה תרבות מקור" (שם: שם).

5.1.1 תרגום ומיעוט

לאור האמור לעיל, נשאלת השאלה כיצד ניתן למצב את הקורפוס המתורגם המוצע במסגרת עבודה זו בזיקה לתיאורית הרב-מערכת, ומהו המעמד שהוא עשוי לזכות לו בתרבות הקולטת במונחים של יוקרה, מערכת רשמית ולא רשמית, מרכז/שוליים שהובאו לעיל. לא ניתן להתעלם מכך שהקורפוס המתורגם המוצע במסגרת עבודה זו, מתורגם לשפה הערבית שהיא בבחינת **שפת מיעוט**. לכן מתבקש לדעתי, בהקשר הנדון, להאיר את ההיבט הנ"ל של **תרגום ומיעוט**. (הצגת נושא זה תיעשה על-פי סקירתו של ונוטי (1998) המוצגת בהקדמה לגיליון (2) 4 מתוך כתב העת: The Translator, המוקדש רובו ככולו לסוגיה זו, על היבטיה השונים).

ונוטי מעלה בהקשר הנדון את השאלה: מה יכול המושג **מיעוט** לתרום לפרקטיקה של חקר התרגום? לטענתו מיעוט, מעצם טבעו, כולל קבוצה שעמדתה מבחינה תרבותית או פוליטית היא נחותה, אם בהקשר מקומי ואם בהקשר לאומי או גלובלי. מכאן שהמושג **מיעוט** בא בזיקה "לשפות וספרויות החסרות יוקרה או סמכות, כאלה שאינן קאנוניות, ושאין מדוברות או נקראות ע"י התרבות ההגמונית" (שם: 135), [כאלה, שכאמור, על פי תיאורית הרב-מערכת הנן מרוחקות מהמערכת הרשמית, קרי, מהמרכז, ומקורבות למערכת הלא-רשמית, קרי, לשוליים, וכיוון שכך, הרי שמטבע הדברים אינן זוכות ליוקרה, ואינן מועדפות על קובעי הטעם באותה תרבות] (הערה שלי).

ונוטי טוען כי התרגום לכשעצמו, בימינו, הוא בגדר שימוש "מיעוטי" בשפה, אמנות פחותה, מלאכה בלתי נראית. לא זו בלבד שהיא אינה מחזיקה בפריבילגיות של יצירת המקור וזוכה לפחות הון תרבותי ממנה, אלא אף שמטרתה המוצהרת היא להעביר מה שמעצם הגדרתו הוא שולי בתרבות התרגום: את הזר, את ההבדלים הלשוניים והתרבותיים הדורשים כתיבה-מחדש רדיקלית בשפה אחרת מכיוון שהם אינם מוכרים או לחלופין בלתי נגישים. לכן, לדעתו, סביר שהתרגום יישכח, יוזנח או יודחק, כפי שהזר משולב בדרכים שונות, בקודים, מינוחים ומוסדות של שפת המטרה.

לדבריו, לפי התיאוריות הפוסט-סטרוקטורליסטיות של דלז (Deleuze) וגואטארי (Guattari) (1986: 18), "ל"ספרות מיעוטית" שלושה מאפיינים בולטים: "התדרדרות השפה, הקשר של האינדיווידואל למידיות פוליטית, וההרכבה הקולקטיבית של הביטוי" (שם: 136).

ונוטי רואה בשפה לא רק אמצעי להתבטאות ולתקשורת, אלא גם כוח קולקטיבי, הרכב של צורות היוצר משטר סמיוטי, ומכאן, הרי שיחסים של כוח ושליטה תמיד יהיו קיימים בין שפות. לטענתו, כל שימוש בשפה הוא אתר של א-סימטריה תרבותית ופוליטית, שכן שפה היא תמיד ביטוי לצורה עליונה בעלת כוח על משתנים מיעוטיים. שפה "רובית" (שפת הרוב/השפה העיקרית) היא זו השייכת לקבוצה פוליטית דומיננטית, אך גם שפה הנשמעת לסטנדרטים, ל"קבוע" ולהגמוניות, לעומת זאת שפה "מיעוטית" היא זו של קבוצה נשלטת, אך גם שימוש בשפה שהוא הטרוגני, וכזה הסוטה מהסטנדרט ומ"הקבוע". לכן רואה ונוטי בתרגום דרך לשנות את השפה ה"רובית", שכן הרצון להעביר את השפה הזרה שהיא ממילא כבר שולית בתרבות היעד, עלול לדרוש שימוש בשפה שאינה סטנדרטית ואינה קאנוני (שם: 136).

לדבריו, עצם השימוש בשפה מיעוטית יכול להוות אקט פוליטי, מחאה כנגד המיעוטיות שלה, או אפילו פגיעה "פושעת" ברוב. ונוטי אף סובר כי התרגום לשפות מיעוטיות, הוא לעתים קרובות צעד מחושב שנועד לשמר אותן, להגדיל את יכולת ההתבטאות שלהן ולגרות את התפתחותן התרבותית. לדעתו, תרגום הבונה תרבויות מיעוטיות, בו-זמנית יוצר להן זהויות, תוך שהוא מגדיל את ההטרוגניות שלהן, מחזק את נוכחותן החברתית וקורא תיגר על הרוב המגדיר את מעמדן כשוליים. לטענתו, תרגומים "מבויתים" מאוד משפות "רוביות" לשפות מיעוטיות, עדיין אינם מבטיחים כי תרבות היעד תיוותר חופשייה מ"השחתות" של השפעות זרות דומיננטיות. למעשה, כך הוא טוען, כל תרגום יכול להביא לשינויים פוליטיים בלתי צפויים (שם: 138-141).

ונוטי מדגיש כי זה כמה עשורים לימודי התרגום נשלטו על-ידי ענפים של בלשנות שהם "רוביים", כאלה המעוניינים לפתח מערכת קבועה והומוגנית, מה שלמעשה מעודד הזנחה של המיעוט, שמעצם הגדרתו מקושר לגיוון (מה שאינה קבוע). לדבריו, שאלת המיעוט מעניקה ללימודי התרגום וחקרו מימד פוליטי בכלכלה הגלובלית הנוכחית. עצם העיסוק בסוגיית התרגום המיעוטי לא רק משמר ומפתח שפות הכפופות לאחרות, אלא גם מעודד אותן ביעילות, ובמקרים מסוימים מסייע להתנגדותן כנגד שפות הומוגניות. ונוטי מסכם באומרו כי אם לחקר התרגום נלווה ממד פוליטי בהקשר של

מצבים מיעוטיים, הרי שתמיד תהיה בו העדפה שלא להוות את הרוב, אלא לשאוף כל העת לחולל באותו רוב שינויים כדי ליצור חידוש (שם : 142-144).

5.1.2 מיצובו של הקורפוס המתורגם כתרגום לשפת מיעוט ובזיקה לתיאורית הרב-מערכת

על חשיבות מעמדו של טקסט היעד, קרי, התרגומים לשפת היעד, בתרבות הקולטת, ומידת עיגונם והתקבלותם ברב-מערכת של ספרות היעד ותרבותה ניתן ללמוד אף מדבריו של כיאל (2003 : 34), הטוען כי מעמדה של פעילות התרגום בספרות המתורגמת מעברית לערבית, בישראל ובעולם הערבי, (כפי שנסקרה בפרק 4 : סקירה היסטורית בציר הזמן של תרגום יצירות ספרות מעברית לערבית), "חרף ההבדלים הקיימים בין שני מגזרי תרגום אלה, עדיין נחשב לשולי (הדגשה שלי) בתרבות היעד הערבית הן בישראל והן בעולם הערבי" (שם : שם). לדבריו, בעיקרם, נבעו הבדלים אלה מכך שהמשכילים הערביים בישראל חשופים לתרבות הישראלית ולשפה העברית וספרותה יותר מאשר עמיתיהם במדינות ערב.

אולם, לטענתו, "אין ללמוד מכך שתרבות היעד הערבית בישראל התנהגה כתרבות מיעוט (הדגשה שלי), לדבריו, "אין להסיק שהפעילות הנדונה נהנתה ממעמד מרכזי בספרות הערבית המקומית. ספרות זו נתפסת בעיני מבקריה וסופריה כחלק מהספרות הפלסטינית ומתרבות הרוב הערבית שמסביב לישראל" (שם : שם). כיאל רואה בזה את הגורם העיקרי שהביא לדחיקתה של פעילות זו, ושל כל הספרות המתורגמת לערבית בישראל לשולי הספרות הערבית. לטענתו, "הקשר הישיר והעקיף שקיימה הספרות הפלסטינית בישראל עם הספרות הערבית בעולם הערבי סיפק את צרכיה למודלים סגנוניים, לשוניים ומבניים, והיא הרשתה לעצמה לוותר על הספרות המתורגמת לערבית בישראל כמקור לדגמים ומודלים חדשים" (שם : שם). כיאל, אף מוסיף כי "ככל שהעמיק תהליך הפלסטיניזציה בקרב הערבים בישראל, גבר הניכור בין שתי התרבויות והתחזק הדיאלוג האנטגוניסטי, והדבר הגביר את בידודה של הפעילות הנדונה" (שם : שם). על כן, סבור כיאל, כי חרף ההבדלים הקיימים בין שני מגזרי תרגום אלה, עדיין קיימים מאפיינים דומים המעידים על כך שמעמדה של פעילות זו בתרבות היעד הערבית, הן בישראל והן בעולם הערבי, הוא שולי.

לדברי כיאל (שם : 35), מעמדה השולי של הפעילות הנדונה זוכה למשנה תוקף כתוצאה משתי תופעות בולטות :

- א. התעלמות מבקרי הספרות וחוקרי התרגום בעולם הערבי מפעילות זו, כאשר אף הבודדים מביניהם שאכן התייחסו לספרות העברית המתורגמת, חסו לה משמעות פוליטית גרידא והפחיתו מערכה האמנותי והאסתטי.
- ב. מורת רוחם של מבקרים וחוקרים אחדים מפעילות זו, זאת על רקע היעדר תרגומים איכותניים, השתלטות גורמים לא ספרותיים בעלי כוונות פוליטיות, כמות התרגומים, רמתם הלשונית, מידת

נאמנותם למקור, התקבלותם על-ידי קהל היעד, רמתם המקצועית של המתרגמים בעולם הערבי והמוטיבציה הירודה שהפגינו.

להערכתו של כיאל (שם : שם), אם ננסה לכמת את התרגומים שיצאו בעולם הערבי, הנושאים אופייניים ספרותיים, ניווכח כי כמותם מזערית לא רק לעומת התרגומים מספרותיות מוצא אחרות, אלא אף בהשוואה לתרגומים אחרים מהלשון העברית בנושאים שונים: פוליטיים, צבאיים ומודיעיניים הקשורים לישראל.

לדבריו, גם בישראל עצמה, כמות הספרים המתורגמים מעברית לערבית בנושאי חברה, חוק ומשפט, היסטוריה, דיסקטיקה וכיוצא בזה, עולה בהרבה על מספרם של הקבצים המתורגמים מהספרות העברית (שם : שם).

לסיכום, ניתן לומר כי הן בזיקה לתיאורית הרב-מערכת, הן לאור העובדה כי הקורפוס המוצע מתורגם לשפת מיעוט והן כנגזרת מטיעונו של כיאל - שלדעתי, אכן עולים בקנה אחד עם המציאות הקיימת הן בישראל והן במדינות ערב, בכל הנוגע למעמד השולי שלו זוכה העשייה התרגומית של ספרות יפה מעברית לערבית בתרבות היעד הערבית - הרי שמן הסתם, גם הקורפוס הנדון, מתוך שירתו של קארידי, יזכה, נכון לעכשיו, לאותו מעמד שולי, שעליו מדבר כיאל, קרי, ריחוקו מ"מרכז" המערכת הרשמית של תרבות היעד הערבית. מה שמוסיף ומחזק טענה זו היא העובדה שעצם תרגומו של הקורפוס הנ"ל הוא פרי יוזמה פרטית שלי, ואינו תולדה של נסיבות כאלו או אחרות אצל קהל היעד ואצל התרבות הקולטת, שחבירתן יחד חידדו וכיוונו את טעמם ומדיניותם של קובעי הטעם באותה תרבות לסוג זה של עשייה תרגומית, והגבירו את הביקוש לו. אך חרף נתון מצער זה, אני רוצה לקוות כי לאור מעמדה הרם של השירה כסוגה וערכיותה הגבוהה בהווה התרבותית הערבית, עדיין ייווצר בעתיד הלא-רחוק אקלים נוח, הולם ובשל אשר יוליד תמורות משמעותיות מבטיחות, לשיפור מעמדה של השירה המתורגמת מעברית לערבית אצל ספרות היעד הערבית ותרבותה, כל זאת, חרף או בצל העימות הצבאי-פוליטי הקיים ואווירת העוינות שאותה חולקים שני העמים.

פרק 6. סוגית ה"ניראות" של התרגום

(visibility of translation)

סוגיה חשובה ורלוונטית לתכניו של מחקר זה ולהפקת מקצתן של תובנות תרגומיות ערכיות, הנה סוגית ה"ניראות" (visibility) של התרגום, כמו גם ה"ניראות" של המתרגם, היינו, נוכחותם ורישומם של ה"עקבות" או "טביעת אצבעותיו" של המתרגם בטקסט המטרה (התרגום).

הופשטאדטר (1997: 353) מתייחס לסוגית ה"ניראות" של המתרגם, וטוען כי במקרים רבים המתרגם נותר אנונימי, וכי על פי רוב, אנשים אינם בוחרים לקרוא יצירת ספרות לפי מי שתרגם אותה, גם אם ידועה להם זהותו של המתרגם, מצב שהוא בהחלט נדיר. לדבריו, תכופות קורה שבמאמרים רבים מציגים המתרגמים את עבודתם יותר כ"מלאכה" (craft) ופחות כ"אמנות" (art), כאשר אחת המטרות האישיות שצוינו בהם הייתה לעתים קרובות היעדר-ה"ניראות" של המתרגם (שם: 355).

אף ונוטי (1992: 1) טוען כי התרגום ממשיך להיות פרקטיקה בלתי-נראית, ויצירותיהם של המתרגמים אינן גלויות לעיני הקוראים, שכן הם ממלאים את ה"תפקיד" המוקצה להם ותו לא. לדבריו, התרגום תמיד ייראה כמלאכה פרקטית ולא כאמנות. יתרה מכך, עפ"י אמות מידה קפיטליסטיות, תרגום תמיד ייחשב ל"עבודת כפיים" ולא ל"עבודה אינטלקטואלית". מצב זה מוצא את ביטויו בחוקי זכויות יוצרים ובחוזים מול ההוצאה לאור, שבהם המתרגם הוא יוצר משני בלבד ולרוב אינו בעל זכויות יוצרים. גם מההיבט הכלכלי, המתרגם נשכר כדי לתרגם את הטקסט ב"קבלנות" (לרוב עפ"י מספר מילים), בעוד שתמלוגים מקבלים רק הסופר ה"מקורי"/ה"זר" וההוצאה לאור.

הופשטאדטר מספר על דודו, שאף הוא היה מתרגם, כי זכה למחמאות בזו הלשון: "מאמציו של הופשטאדטר מצליחים היטב כדרכם של כל המתרגמים הטובים – בכך שהוא נעלם מעינינו בעת הקריאה" (1997: 356). הוא מדגיש כי בניגוד למבצעי יצירות מוסיקליות, מתרגמים מנסים להימנע מ"אורות הבמה", ולהיות מובלעים לחלוטין בצלו של המחבר המקורי. מתרגמי ספרות, כך הוא טוען, נוטים להעריך את הסופר/משורר שהם מתרגמים את כתביו, ומהתייחסויות כתובות של רבים מהם, ניתן, לדבריו, להאמין כי היו מעדיפים ששםם ייכתב באותיות הקטנות ביותר בשולי הדף, ליד המספר הסידורי של זכויות היוצרים.

ונוטי (1992: 3-4) טוען כי "המקור" תמיד יהיה נחצי, בעוד שהתרגום מתיישן. המקור, מוסיף ונוטי, הוא צורה של ביטוי עצמי המתאימה למחבר, המחקה את אופיו וכוונותיו. התרגום, לעומת זאת, נותר כהעתק של העתק (או חיקוי של חיקוי). ונוטי מחזק את טענתו, בציינו כי גם אם חווייתו של מתרגם יכולה להיות מובעת בטקסט, היא לעולם לא תהפוך את הטקסט ל"מקור".

המתרגם, נותר כפוף למחבר ה"מקורי". המקוריות של התרגום משתקפת בעיקר במחיקה העצמית, בהיעלמות – ודווקא על בסיס זה מתרגמים מעדיפים שיהללו אותם.

ונוטי (Venuti) (1998: 241-242) מבחין, בהקשר זה, בין שני סוגים של אסטרטגיות תרגום: א. Foreignizing Strategies - אסטרטגיות המשמרות בתרגום את טקסט המקור ללא כל התאמה לנורמות הנהוגות בשפת היעד, ובדרך זו מותירות את ניחוח הזרות והאקזוטי שלו. מדובר בתרגומים המשמרים את המבנה הלשוני של טקסט המקור, את סוג השיח שלו ואת התרבות שאותה הוא מייצג. יתרה מכך, סוג זה של תרגומים מדגישים דווקא את הזרות של הטקסט, במטרה לקרב את הקורא המקומי לתרבות השונה. גישה זו נוסחה לראשונה ע"י הפילוסוף ואיש הדת Friedrich Scheiermarcher בתחילת המאה ה-19, על פיה יש לנקוט באסטרטגיות שלא "ימחקו" את תרבות טקסט המקור, אלא יציגו אותה במלוא זרותה, כדי שקהל היעד יתודע לתרבויות אחרות. לאור האמור לעיל, יצוין כי באמצעות הפעלת האסטרטגיות ה"נ"ל, תושג בעצם "ניראותו" של התרגום.

ב. Domesticating Strategies – המכונות גם אסטרטגיות ה-Invisibility בלשונו של Cortéz (1995) אסטרטגיות שמרניות המתאימות במודע את טקסט המקור לנורמות, לאידיאולוגיות ולערכים השולטים באותה עת בתרבות היעד. המתרגם הנוקט באסטרטגיות אלה מותיר את הרושם שהתרגום כלל אינו תרגום, אלא מתפקד כ"מקור" עצמו. הדבר התורם ליצירת אילוזיה זו הוא השימוש שנעשה ע"י המתרגם ב"שיח השוטף" של השפה שאליה הוא מתרגם ובכך הוא עושה מניפולציה על טקסט המקור. ונוטי מביא דוגמאות הממחישות זאת, בציינו כי למשל, כבר ברומא של העת העתיקה תורגמו טקסטים מיוונית ללטינית, תוך שהמתרגמים "מלבישים" אותם בניחוח רומי. הטקסטים המקוריים כה הותאמו להווייה הרומית, עד כי לעתים אף קרה ששמו של המשורר היווני הוחלף והטקסט נתפס ככזה שלכאורה נכתב ע"י משורר רומי (שם: 240-241). בהתאם, שטף ביצירה המתורגמת ישפר את מידת הקריאות של הטקסט, ולפיכך יגדיל את הפופולאריות שלו ואת מכירתו – כך שבשטף קיים גם מרכיב כלכלי (ונוטי, 1992: 5).

יודגש כי בניגוד לאסטרטגיות שפורטו בסעיף (א) שלעיל, הפעלת האסטרטגיות ה"נ"ל, שפורטו בסעיף ב', תביא, אם כן, ל"היעד-ניראותו" של התרגום.

אף צ'סטרמן (1997: 169), בדומה לקודמו טוען כי ה"ניראות" משקפת את נאמנותו של המתרגם כלפי הקורא ושטף הקריאה שלו, זאת כנגד נאמנותו למקור והצגת ה"אחרות" וה"זרות" שלו.

הופשטאדטר (1997: 365-366) מאיר היבט זה בציינו, כי תכופות קורה שהמתרגם יוצר שינויים רבים, שהם לא פעם משמעותיים בהרבה מאלה שיוצר מבצעה הווירטואוזי של יצירה מוסיקלית קלאסית. לטענתו, בתרגום ספרותי, לעתים קרובות נהוג לשרבב רעיונות חדשים ולמחוק רעיונות ישנים, לשנות מבנים לשוניים וכיוצא בזה. כמעט בכל שורה של תרגום ברמה גבוהה של כל יצירת ספרות, אקטים

יצירתיים קטנים של "בגידה נאמנה" מתרחשים ברמה כזו או אחרת. רצוי כי מתרגמי ספרות, מדגיש הופשטאדטר, יחדלו מלהיות כה מתרפסים ויפסיקו לשלם "מס-שפתיים" לאידיאל, כביכול, של היעדר-"ניראותו" של המתרגם. בסופו של דבר, כך הוא גורס, "הדבר רק תורם לסוג של ענווה מוטעית, כי מדוע שמתרגם ספרות טוב, יהיה עניו יותר ממבצעים מוסיקליים כפרוטי, למשל?"

ונוטי (1992 : 9) טוען כי התרגום הנו פרקטיקה פוליטית-תרבותית שהיעדר-הניראות שלה מכסה עליה. לדבריו, הפוסט-סטרוקטורליזם מעלה את הטענה כי הניסיון להפוך את התרגום כיום לבלתי-ניראה הנו מחווה פוליטית. לדבריו, שימוש באסטרטגיות או ב"אקסיומות חדשות של נאמנות" עשויות לסייע בהפיכת עבודתו של המתרגם לכזו הנראית לעין (הדגשה שלי), דבר שיביא להערכה של הפונקציה הפוליטית-תרבותית של התרגום, ולבחינה מחדש של מעמדו הנחות נכון לעכשיו. כמו כן יצריך הדבר, לדבריו, המצאת כלים לייצוג/סימול של הערכים הדומיננטיים תרבותית בשפת היעד (שם : 10).

דוגמה מובהקת לשטף הקריאה של הטקסט המתורגם ולסיגולו לשפת המטרה ולתרבותה, אשר מחד גיסא מצמצמים את טווח "ניראותו" של התרגום, ומאידך גיסא מרחיבים את טווח "ניראותו" של המתרגם בטקסט המתורגם, מביא לפור (Lefever, 1992), במאמרו Translation: Ideology - On the construction of different Anne Franks.

לפור מציין כי השוואה בין היומן המקורי של אנה פראנק, כפי שהתגלה במקור ב-1947, לבין החומר שנאסף בגרסה של 1986, מאפשר לנו להבין טוב יותר את תהליכי ה"בנייה" של דמות המחבר, הן ע"י אנה עצמה והן ע"י אחרים (שם : 59).

כאשר משווים את הגרסה מ-1986 לגרסתו של היומן המקורי, ניתן לראות כי אכן בוצעו בה שינויים, אם כי לא ניתן להבחין מעבר לשינויים שנעשו ע"י אנה, היכן שונה הטקסט ע"י אביה והיכן ע"י אחרים. מכל מקום, הגרסה הסופית שיצאה לדפוס עברה שינויים רבים : ע"י אנה, ע"י אביה וע"י ההוצאה לאור. ניתן לחלק את הטעמים לשינויים שהתבצעו לשלוש קטגוריות : אישיים, אידיאולוגיים וכאלה שנועדו ליצור שיפור ספרותי (patronage).

לפור מוסיף כי ברמה האישית היה ניתן לראות השמטות מסוגים שונים : פרטים שאינם בעלי חשיבות למישהו אחר ; התייחסויות "בלתי-מחמיאות" לבני משפחה ; כמו אזכורים לא מחמיאים של אמה של אנה, ווידוי שלה לאביה שהיא אוהבת אותו יותר מאשר את אמה, או כאלה שאינן מחמיאות לחברים או מכרים, כמו אלה של חברותיה של אנה לכיתה, כמו גם תיאורים גופניים "בעייתיים". כל אלה לא הוכנסו לגרסאות שלאחר 1947.

ההשמטה הברורה והמובהקת ביותר ברמה האידיאולוגית היא זו של הפסקה המופיעה במקור, המתארת את הגורמים שבעטיים מעמדן של הנשים באירופה נמוך כל כך, ודנה בשחרורן.

לפורר מדגיש כי בסופו של דבר, ברור שאוטו פראנק נכנע לדרישות העריכה וההגהה האמנותית של המו"ל, העורך הציע 26 השמטות, ו-18 מהן נתבצעו (שם: 61-64).

לפורר (שם: 65-71) סוקר את מאפייניו הבולטים של תרגום היומן לגרמנית, שנעשה ע"י אנליז שוץ (Anneliese Schutz). לפורר מציין כי לאוטו פראנק הייתה ביקורת רבה על התרגום, תוך שהוא טוען כי המתרגמת הייתה מבוגרת מדי מכדי לערוך את התרגום, ביטויים רבים היו "מורתיים", לטעמו, ולא נשאו אופי צעיר. בנוסף, הוא מציין כי המתרגמת לא הבינה מספר ביטויים בהולנדית. בתרגומה של שוץ, הופכת אנה ל"בת העשרה" המחונכת והמתאימה לסטריאוטיפ (חיובי) מסוים, מחונכת כראוי למעמדה החברתי, ככל הנראה כדי להופכה למקובלת יותר בקרב קהל הקוראים של שנות ה-50. המתרגמת "מנקה" את השפה שבה משתמשת אנה, בעיקר השימוש במילים גסות, או לחלופין את זו המתייחסת לפעולות גופניות (כמו: הפרשות או תאוה מינית).

למעשה, מדגיש לפורר (שם: 72), כי חלקים חשובים רבים המעצבים את סיפורה של אנה ואת דמותה מושמטים ממנו. **ברמת השיפור הספרותי** נעשו בתרגום הגרמני שינויים סגנוניים. אף כי ניכר שאנה בחרה בניסוח מסוים בשל צורתו האמנותית, המתרגמת משנה זאת, וכאשר מדובר בדימויים ובמטאפורות מורכבות יחסית היא אף בוחרת להשמיטם.

לדבריו, תרגום זה מוכיח כי לעתים רחוקות שמים לב המו"לים לאיכות התרגום שאותו הם מפרסמים. ביטויים רבים עודנו, מכיוון שנתפסו כאנטי-גרמניים, או ככאלה המדגישים את גורלה של משפחת פראנק ככזה הנגזר ישירות מעצם יהדותם, כך שבמידה לא מבוטלת נעשה בתרגום שימוש פוליטי. למשל, במקום: "כל החוקים היהודיים האלה" הופיע בתרגום: "כל החוקים הדיקטטוריים האלה".

יודגש כי יומנה של אנה פרנק זוכה להתייחסות רבת היקף ולבחינה מחדש גם בימינו אלה. במאמר שכתרתו: **"של מי את אנה"** (הדגשה שלי), מציינת פורת (2004) - "בישראל ובקהילות היהודיות בעולם מקובל שאנה פרנק ומשפחתה היו יהודים שהסתתרו מפני רודפיהם, ויומנה משקף את תלאותיהם בזמן השואה שניחתה על העם היהודי. ואולם הערכה זו, הנראית ברורה מאליה בין יהודים, אינה עומדת במבחן המציאות: **הדמות והיומן עברו תהליך של אוניוורסליזציה, וגם סטריליזציה, שהחלו מיד עם פרסום היומן והפכו אותם ל"כל-נערה" ול"כל-ספר" – על לאומיים, שייכים לכל, בכל מקום** (הדגשה שלי). הקשר בין יהדותה של אנה ונסיבות כתיבת יומנה, לבין היחס אליו, הלך ונחלש. נוצרו בעצם שני אפיקים מקבילים, שכל אחד מהם אינו יודע הרבה על משנהו: בעולם היהודי אין יודעים כמעט על תהליך התרחקותם של היומן ושימושו אל העולם הגדול, ובו יודעים פחות ופחות על מקורו היהודי" (מתוך: "הארץ" – 3 בספטמבר 2004).

לסיכום, יצוין, כי מחד גיסא ניתן לראות בתרגום יומנה של אנה פרנק לגרמנית, דוגמה מובהקת ל"היעדר-ניראותו" של התרגום, שכן אין הוא משמר את "רוחו" ואופיו של היומן המקורי, ומאידך גיסא ל"ניראותה" של המתרגמת (בטקסט המטרה). בולטת לעין העובדה כי המתרגמת, נטלה לה במקרה זה, טווח גדול של חרות לשנות, לעדן ולשדרג את טקסט המקור. כל זאת תוך שהיא משמיטה מרכיבים כאלה ואחרים, ששימורם עלול לעורר תחושת אי-נוחות, שאט-נפש וזעזוע בקרב קורא היעד הגרמני. כמו כן, כפי שראינו, ניכר הדבר בניסיונה "להלביש" על אנה דמות השונה בתכלית מהדמות המקורית המתוארת ביומן ע"י אנה עצמה. כל אלה, מקנים משנה תוקף לחותמה הייחודי של המתרגמת, המוטבע בתרגום.

דוגמה מובהקת להיעדר "ניראותו" של התרגום מחד גיסא ול"ניראותי" כמתרגמת מאידך גיסא, ניתן לראות בתרגומו של השיר **חיה לעד**, המתאפיין בשפת המקור במישלב לשוני יום-יומי רגיל למדי ואפרורי קמעה. הדבר מוצא את ביטויו בכך שבתרגום שיניתי לבלי הכר את פניו של השיר במקור, שמתוך מילותיו ושורותיו המדודות והקצובות ניתן אולי אף לשמוע את הדיה של אותה **תהלוכה אחרונה** שליוותה את יצחק רבין, זכרו לברכה, בדרכו האחרונה. בתרגום בחרתי "להלביש" את התוצר התרגומי בלבוש פואטי מובהק, שייקשה להצביע עליו כעל מאפיין בולט של השיר במקור, תוך שאני מגביהה את המשלב הלשוני בשפת היעד ועושה שימוש בלשון מליצית, פיוטית ופיגורטיבית כיאה לשיר, כפי שהוא אמור להצטייר ולהיראות מנקודת מבטי הסובייקטיבית. למעשה, ברגע שסטיתי מהדפוס המובהק שאפיין את השיר במקור, ונטיתי לבחור בדפוס שונה בתכלית; הלכה וניטשטשה "ניראותו" של התרגום, שכן לא נשתמרו/שוחזרו בו תכונותיו הרלוונטיות המובהקות של טקסט המקור; ובו בזמן, הלכה ונתעצמה בדרך זו "ניראותי" שלי כמתרגמת, שכן לא היססתי לעשות שימוש בכל אמצעי ש"צץ בראשי" ושסייע בידי להותיר את "טביעות אצבעותיי" ואת "עקבותיי" כמתרגמת בטקסט המטרה.

פרק 7. "שדרוג" טקסט המקור – מהיבטיה האתיים של הסוגיה

סוגיה נוספת הבאה בזיקה לקודמתה ומשיקה לה, היינו, ה"ניראות" של התרגום או זו של המתרגם העומדת מנגד לה, היא סוגית "תיקון"/"שדרוג" טקסט המקור ע"י המתרגם, שכן ככל שהמתרגם נוטל לעצמו נתח גדול יותר של חירות לתקן/לשדרג את טקסט המקור, כך הוא מגדיל את טווח ה"ניראות" שלו בתרגום/טקסט המטרה, שכן בדרך זו, הוא מטביע את חותמו על התרגום באופן בולט ומובהק.

לפי הופשטאדטר (1997: 365) ראינו כי כל תיקון/שדרוג שאותו מבצע המתרגם בטקסט המטרה שניתן לסווגו כ"בגידה נאמנה", הנו חיובי ויש לקדמו בברכה. לאור האמור, לא ניתן להתעלם מכך שאף אני, בעיצומה של מלאכת תרגומו של הקורפוס המוצע, מצאתי עצמי "מתקנת"/"משדרגת" את טקסט המקור. לא פעם, נבעה אסטרטגיה זו מן הצורך שלי כמתרגמת ליצור עד כמה שניתן, תרגום "קביל" בשפת היעד. הדבר מצא את ביטויו במיוחד בתחום הריתמוס והחריזה, שכן לאור מקומה החשוב של החריזה אצל קורא היעד הערבי, שגדל והתחנך על ברכי השירה הערבית הממושקלת, היה בי צורך דוחק ליצור חריזה בטקסט המטרה, גם אם נעדר מקומה בטקסט המקור. לאור האמור ראיתי בקיומו של אמצעי אמנותי זה אבן יסוד, אשר בלתו ייפגם לאין ערוך הצביון הפואטי הצרוף בשפת המטרה. כדי לממש זאת מצאתי עצמי לא פעם מתרחקת מהמשמעות "הברורה והמיידית, הדנוטציה הישירה" (שטיינהרט, 1981: 80) של המילים החותמות, ותחת זאת בוחרת במילים שיטיבו עם טקסט המקור מההיבט הריתמי-מוסיקלי שלו. בנוסף, לא פעם אף שיניתי את הסדר התחבירי המקורי, באופן שגם הוא בתורו, שירת אותי בדרך ליצירת חריזה הולמת בטקסט המטרה. יתרה מכך, לעתים אף מצאתי עצמי מוסיפה בטקסט המטרה מילים אשר לחלוטין נעדר מקומן בטקסט המקור, וזאת שוב כדי שבתרגום יתקבלו מקצב וחריזה ראויים. עם זאת, גם כאשר נקטתי באסטרטגיה זו, נטיתי לבחור במילים שתבאנה בהרמוניה עם "רוח" השיר ועם האווירה המיוחדת המאפיינת אותו.

דוגמאות מובהקות לשדרוג טקסט המקור ניתן לראות בשירים הבאים:

אפן כתיבה – שורה 8-9: יד **משיטת** / בין שורת אותיות – כאן בחרתי להמיר את הפועל משיטת בפועל **מפליגה** הואיל והפועל **جَنَّفَ (ג'נַף) = שֵׂיט** הוא נעדר מלודיות בעוד שהפועל **أبحر (אבַחַר)** = **הפליג** הוא ציורי יותר. במקרה זה, מחד, עדיין נותרתי בשדה הסמנטי הקיים במקור דהיינו, **ים/מים** ומאידך העברתי בעקיפין את הקונוטציה **להפליג במילים** החבויה במבע: יד משיטת/ **בין שורת אותיות**. למעשה, גם המשורר היה עשוי להרחיב בשפת המקור את טווח השדה הסמנטי אילו היה עושה שימוש במילה מפליגה במקום משיטת.

בקו אפק – בשורות 2-3 שונה בתרגום הסדר התחבירי המקורי במקום: **עיניך הצוחקות/מתלכדות במשובה** הופיע בתרגום: **עיניך הצוחקות/במשובה מתלכדות**, טקטיקה זו אפשרה לי ליצור חריזה

בטקסט המטרה, חריזה שאף המשורר יכול היה להפיקה בטקסט המקור אילו היה בונה את המשפט אחרת מבחינה תחבירית.

חיה לעד – הוספתי לטובת המצלול והחריזה בטקסט המטרה את המילים **وَحَيَّةٌ (נחיד) = בודד**, **גלמוד ו- بَصِيرٌ (בציר) = פקח בעל טביעת עין, רואה נכוחה גם אם מלכתחילה נעדר מקומן בטקסט המקור.**

מכל מקום, בבואנו לבחון סוגיה זו בפריזמה של ההיבטים האתיים של התרגום, לא ניתן להתעלם לדעתי, מהשאלה המתבקשת: האם "תיקון"/"שדרוג" טקסט המקור, בדומה לגישתו המצדדת של הופשטאדטר (שם) (שצוינה בראשית פרק זה), אכן מוצאים להם אחיזה לגיטימית ומוצדקת בספרות המחקרית, או שעצם השימוש בהם, יש בו משום טעם לפגם.

לפי צ'סטרמן (1997: 169) בדיונים מסורתיים הנוגעים לתרגום ולחקרו, עולה תדיר סוגית הנאמנות, המעוררת לעתים קרובות שאלות כמו: למי או למה נאמנות? מה עושים במקרה שנאמנויות מתנגשות? איך ל"נווט" בין נאמנויות מבחינה אתית? וכו'. סוגיה נוספת שרב העיסוק בה, היא זכותו של המתרגם ל"שדרג" את טקסט המקור, כלומר, לערוך בו שיפורים או תיקונים, מה שמרמז על נאמנות גבוהה יותר לקורא ואולי גם לכוונת המחבר המקורי מאשר לטקסט עצמו.

אף באסנט (1980: 2-4) מתייחסת לשאלת הנאמנות ולהיבט של "שדרוג" טקסט המקור ע"י המתרגם. באסנט מציינת כי מה שמובן לרוב כתרגום, מערב את ההעברה של טקסט בשפת מקור (SL) לשפת מטרה (TL) באופן שיבטיח כי:

א. המשמעות שעל פני השטח של שני הטקסטים תהיה דומה בקירוב.
ב. המבנים של ה- (SL) יישמרו בקירוב, ככל שניתן, אך לא בקירוב רב כל כך עד כדי עיוותם של מבני ה- (TL).

באסנט (שם: שם) מציגה שתי עמדות תרגומיות המתקשרות לעמדת הקולוניאליזם של המאה ה-19: האחת מבססת יחסים היררכיים שבהם מחבר ה- (SL) פועל כאדון פיאודלי הדורש נאמנות מהמתרגם, והאחרת מבססת מערכת יחסים היררכית שבה המתרגם פטור מכל אחריות כלפי התרבות הנחותה של טקסט המקור (עמדה המיוצגת ע"י אדוארד פיצג'רלד, ביחס תרגומה של שירה פרסית במאה ה-20).

מכל מקום, טוענת באסנט (שם: 9) כי שאלת **ההערכה של התרגום חשובה ביותר, שכן אם המתרגם רואה את תפקידו כ"משפר" טקסט המקור או תרגומים קיימים, אזי עומד מאחורי עמדה זו ערך שיפוטי חבו (הדגשה שלי). לדבריה, לעתים קרובות מדי, מתרגמים אינם מתמקדים בנייתו המתודות של עצמם אלא מתרכזים בחשיפת החולשות של מתרגמים אחרים זולתם.**

לפי הולמס (1988 : 10-11), המתייחס לשאלת היחסים מקור/תרגום, מכיוון שהשיר המתורגם מבוסס למעשה על השיר המקורי, ובעצם מעביר אותו משפה אחת לשפה אחרת, ניתן לומר שהשיר המתורגם הוא "מטה-שיר" (Metapoem), והוא נפרד לחלוטין מהשיר המקורי. לדבריו, היחס בין השיר ל"מטה-שיר" הוא כמו זה של השיר למציאות, והיחס בין ה"מטה-שיר" לשיר הוא למעשה זה של הסבר השיר או ניתוחו.

מכל מקום, טוען הולמס, כי ה"מטה-משורר", בין אם הוא מבקר או משורר, מביע אמירה לגבי השיר, הוא מנסה להסביר את השיר ונופל לתוך האשליה של פרפראזה, בעודו משנה את ההדגשים ומעוות את המשמעות – שכן השיר הוא "אובייקט מילולי שערכו בלתי ניתן לניתוק מהמילים המסוימות שבהן נעשה שימוש" (ציטוט של הולמס (שם: שם) את אמירתו של פרוסט, 1955 : 166). הולמס (שם : שם) מדגיש כי יחד עם זאת, קיים הבדל בין המבקר לבין ה"מטה-משורר" אשר לסוג הביקורת שהם נוקטים לגבי השיר. לטענתו, המבקר מנתח את השיר ויכול להרשות לעצמו לכתוב מסה העולה מאוד באורכה על אורכו של השיר המקורי כדי להשלים את טיעונו, ולהסביר עד כמה שניתן. ה"מטה-משורר", לעומת זאת, מפרש, כפי שמציין פרוסט (שם : שם), לא באמצעות ניתוח, אלא באמצעות ביצוע. בניגוד לביקורת אך בדומה לשיר המקורי, אף הוא שואף להיות אותו "אובייקט מילולי שערכו בלתי ניתן לניתוק מהמילים המסוימות שבהן נעשה שימוש" (שם : שם).

לטענת הולמס (1988 : שם) השילוב בין עבודתו של המבקר והמשורר הוא ייחודי למטה-משורר : הפעילות של ארגון ופתרון העימות בין הנורמות והקונבנציות של מערכת לשונית אחת, מסורת ספרותית ורגישות פואטית, כפי שהיא מגולמת בשיר המקורי באופן שבו הוא ניתח אותו, לבין הנורמות והקונבנציות של מערכת לשונית אחרת, מסורת ספרותית ורגישות פואטית שתיושם על ה"מטה-שיר" שהוא מקווה ליצור.

לדבריו, השילוב יבוא לידי ביטוי בשלושת המרכיבים הללו : פיקחותו של המבקר, אמנותו של המשורר והכישרון בניתוח העימות ופתרונו בין נורמות וקונבנציות על-פני מחסומים לשוניים ותרבותיים : באמצעות קבלת החלטות נכונות – שקובעת את המידה בה ה"מטה-משורר" מסוגל ליצור אובייקט לשוני חדש, שלמרות השוני שלו מהשיר המקורי בכל נקודה ספציפית, הוא עדיין דומה לו במבנה הכולל.

צ'יסטרמן (1997 : 175) מונה ארבעה ערכים אתיים בסיסיים הרלוונטיים לתרגום ולצורות תקשורת והתנהגויות אנושיות אחרות : **בהירות, אמת, אמון והבנה**. **בהירות** – לערך הבהירות, שהוא הערך החשוב ביותר השולט בנורמות ציפיה, קיימים סוגים כלליים של השפעה על פעולתו של המתרגם : ערך זה עשוי לעודד הן **פעולה מונעת** והן **פעולה פרודוקטיבית**. בצורה המונעת, המתרגם לרוב מנסה לתרגם באופן המנוגד לבהירות : קרי, ערפול, עמימות, רב-משמעות לא מכוונת, חוסר הגיון, בלבול וכו'. במרבית סוגי הטקסטים, מאפיינים אלה יגרמו לשינוי

ולטוש של תרגום זמני, לבחירה של אסטרטגיות, עריכה וכו'. בצורה הפרודוקטיבית, במקרה של מרבית סוגי הטקסטים, המתרגם לרוב מעוניין לתרגם באופן שיפיק את מרב הבהירות.

אמת – אמת, כך טוען צ'סטרמן (שם : 178) היא הערך השולט בנורמת היחסים. מבחינה מסורתית, הערך השולט בנורמה זו הוגדר כ"נאמנות" – שמירת אמונים לטקסט המקור. ערך זה לרוב, בא בזיקה עם עקרון השוויון, אך מכיוון שהתרגום הוא לעולם אינו שווה ערך לחלוטין, המתרגם הוא תמיד לא-נאמן, ומכאן משחק המילים הלטיני "המתרגם הבוגד". לטענת צ'סטרמן (שם : 179-180) בבואנו לבחון את סוגית יחסי תרגום-מקור ניוכח כי אכן הם מתקיימים בטווח רחב של דרכים מקובלות, ובהסתמך על מכלול שלם של סיבות בין-טקסטואליות וחוץ-טקסטואליות שונות. היחסים האלה בכללותם הם בצורה כלשהי "אמיתיים" למקור. לדבריו, בצורה המיימלית ביותר, **משהו צריך להישמר וכי יש להימנע משינוי טקסט המקור, שהרי אם אין דמיון בין טקסט המקור לטקסט המטרה אזי לא נקרא לזה תרגום** (הדגשה שלי). ערך האמת קורא לפעולת-מנע כדי לשמר את היחס האמיתי. עם זאת, טוען צ'סטרמן, כי יש לזכור שהאמת אינה הערך היחיד המנחה את המתרגם בתהליך קבלת ההחלטות.

אמון – אמון, כך טוען צ'סטרמן (שם : 181-182) הוא הערך השולט בנורמת הנשיאה באחריות, הטוענת כי על המתרגם לנהוג בצורה בה הדרישות לנאמנות נענות בהקשר של הגורמים המעורבים השונים, כמו קהל הקוראים, מזמין העבודה, המו"ל וכן המחבר המקורי (אם עודו בחיים). על המתרגמים לעבוד בצורה שתעורר בהם אמון אצל הגורמים המעורבים הן מקצועית והן אישית. **המתרגמים אחראים למה שהם כותבים, ולמה שהם בוחרים לשנות או להשמיט** (הדגשה שלי), אם המתרגם מצטייר כשומר על האחריות הזו, הוא זוכה לאמון.

הבנה – לטענת צ'סטרמן (שם : 184-185) הבנה היא הערך השולט בנורמת התקשורת, כפי שלא תמיד קיימות בהירות מוחלטת, כך לא תמיד תהיה קיימת הבנה מוחלטת, מה שייראה כבהיר לאחד, אולי אינו בהיר לשני, ומה שאחד יבין אולי אחר לא יצליח להבין. לדבריו, אנו יכולים לומר כי מטרת המתרגם בפעולתו היא ליצור הבנה : לגרום לשינוי במצב – מאי-הבנה להבנה, או לכל הפחות, למנוע ככל שניתן "סבל תקשורתי" או "הבנה לא נכונה". צ'סטרמן ממשיך וטוען כי הרמה של המניפולציה התרגומית הדרושה תסתמך על הערכתו של המתרגם את ההבדל בין בסיס הידע הסביר של קהל הקוראים הפוטנציאלי של טקסט המטרה, לבין זה של קהל הקוראים של טקסט המקור. לדבריו, במידה והמתרגם לא יעריך זאת נכונה ולא יתייחס לידע בין-טקסטואלי או חוץ-טקסטואלי למשל, יוצרו, כפי שמכנה אותן Leppihalme (1994) "מהמורות תרבות" (culture bumps).

הראשונה שהשתמשה במושג זה הייתה Carol M. Archer (1986 : 170-171), אך Leppihalme (1997 : 4) הרחיבה את המושג לתחום התרגום בציינה כי כאשר קורא טקסט המטרה (TT) מתקשה להבין אלוזיה כלשהי הנטועה בתרבות המקור, תפקודה של אלוזיה מעין זו בטקסט המטרה (TT) עלול להיכשל, כיוון שהיא אינה חלק משפת המטרה (TL) של תרבות קורא היעד. במקום להעביר

לקוראי טקסט המטרה משמעות קוהרנטית, האלוזיה עלולה להיוותר תמוהה ובלתי נהירה (שם : שם).

צ'סטרמן (שם : 186) מצטט את פים (Pym: 1992), המתייחס להסרה של אי-הבנות מזווית אחרת, בדיון שלו על הצורך של המתרגם וזכותו לשפר את המקור (הדגשה שלי). לטענת פים, התרגום מעצם טבעו משלב שיפור, בכך שהטקסט מגיע אל הנמען, שבמצב אחר היה מוצא אותו בלתי נגיש או בלתי מובן. לדעת פים, לקרוא טקסט בשפה לא ידועה משמעו, לחלוטין לא להבין אותו, ולמעשה באמצעות התרגום, המתרגם מפחית את חוסר ההבנה באופן משמעותי, מרחיב את קהל הקוראים ומקטין את מספרם של הנמענים הפוטנציאליים הנותרים מחוץ לתקשורת, מחוסרי היכולת להבין.

צ'סטרמן (1997 : 188) מביא את אמנת המתרגם שבסעיף 4 מתוכה נכתב : "כל תרגום יהיה נאמן ויעביר בדיוק את הרעיון והצורה של המקור – נאמנות זו נשענת הן על מחויבות מוסרית והן על מחויבות חוקית של המתרגם". לטענתו, נוסחת ה-FIT (הפדרציה הבינ"ל של המתרגמים) מבוססת ככל הנראה על אמונה מפורשת בעדיפות העליונה של ערך השוויון, כאשר גם שוויון פורמאלי וסגנוני כלול בכך ("הרעיון והצורה של המקור"). עם זאת, בסעיף 5 באמנה קיימת סתירה לפרשנות זו : "עם זאת אין לבלבל תרגום נאמן עם תרגום מילולי, הנאמנות של המתרגם אינה מוציאה מהכלל עיבוד (סיגול-אדפטציה) כדי ליצור את הצורה, את האווירה ואת המשמעות העמוקה יותר של היצירה המורגשת בשפה ובמדינה אחרת" (שם : שם). לדבריו, הסתירה בין סעיפים 4 ו-5 נותרה בעינה, כך שאין אנו יודעים למי העדיפות.

צ'סטרמן (שם : 190) אף דן בסוגיית ה"תרגום המשחרר" (emancipatory translation) שבבסיסו עומד הרעיון שיש ללמד את הנורמות, אך יש להעניק את החופש להחליט מתי יש להפקיר את הנורמות הללו, תוך שקיימת מודעות להשלכות הנובעות מכך. המתרגם בימינו הוא עצמאי, ועומדת לו הזכות לשבור את הנורמות, אך לא בצורה לא אחראית : מבחינה אתית, שבירת נורמות צריכה להיות מוצדקת ע"י פנייה לנורמות גבוהות יותר, הזכות לצידוק בכוח הערכים השולטים בהן. למשל, אם המתרגם משנה טקסט שהוא מעורפל או שקיימות בו טעויות, הרי שהוא שובר את הנורמה של תרגום נאמן למקור ככל האפשר – למי שמפרש את נורמת היחסים כדמיון הקרוב ביותר לסגנון המקורי.

צ'סטרמן (שם : 191) מביא את המלצתו של ניומארק (1988) למתרגם, להסיר בתרגום את המגדר ככל שניתן. גם כאן תהיה לדבריו, שבירה של נורמת היחסים, כמו גם נורמת הציפייה (שכן הקהל צופה טקסט סקסיסטי). צ'סטרמן מדגיש שכאשר המתרגם מצופה לעבוד תחת נורמות חדשות, בלתי סקסיסטיות, הערך העומד בראש הנורמות הללו הוא ערך השוויוניות, ערך שאנו עשויים אולי לזהותו כביטוי של ערך האמון. תרגום פמיניסטי ייקח את הדבר צעד נוסף, כאשר בהתייחסות לגוף כללי לא רק שלא ייעשה שימוש בגוף זכרי אלא שייבחר השימוש דווקא בגוף נקבי, כאשר המטרה המוצהרת של מתרגמות כאלה היא להפוך את הנקביות לנראית ככל האפשר.

אף ונוטי (1992 : 10), נוגע בנקודה זו, וטוען כי ניתן להשתמש בשיטה חדשה לתרגום המשתמשת ב"אקסיומות חדשות של נאמנות", שאחרים יכנו "מבזות"/"מתנגדות" (abusive): המתרגם מנסה לייצר מחדש את תכונות טקסט המקור, המתנגדות לערכי התרבות הדומיננטיים בשפת המקור, אם כי צורת תרגום זו מצריכה המצאת כלים לייצוג/סימול. בתרגום מעין זה ייעשה שימוש ברב-משמעות, חידושים לשוניים (neologism), בתחביר מפורק ובשיח הטרונגי – הצהרות פוסט-סטרוקטורליסטיות, פוסט-מודרניות, פמיניסטיות וכו'. לדבריו, בכתיבה פמיניסטית, התוצאה תהיה טקסטואליות מאוד לא המשכית, שבה המתרגם מצטרף במקוריות ליצירת המשמעות, תוך שהוא מפחית מחשיבותם של ייצוגים קונבנציונאליים, שלא זו בלבד שמכפיפים את המתרגם ליוצר המקורי, אלא אף יוצרים מטאפורה שבה המתרגם הוא האישה והיוצר המקורי הוא הגבר.

דוגמא מובהקת לכך, ניתן לראות בדבריהן של ויסברוד וחמו (2003 : 124) הטוענות כי המסקנה הנובעת מקריסת הניגוד מקור/תרגום היא שחרור המתרגם מכפיפותו למקור, כאשר השאלה המתבקשת היא מה יעשה המתרגם בחופש המוצע לו, הפתרון שמציע ונוטי (1992) וההולכים בדרכו הוא ניהול דו-שיח בין התרגום לבין המקור – במבוא ובאחרית דבר, בהערות שוליים, ואפילו בגוף התרגום. לדבריהן, ייצוג לגישה זו ניתן למצוא בתרגום ספר שיריו של המשורר הקובני קבררה אינפנטה מספרדית לאנגלית. הספר שכותרתו: *Infante's Inferno* מתאר נעורים בהוואנה. המתרגמת האמריקנית סוזן ג'יל לוי, שהספר נמסר לידיה, מצאה בו גילויי סקסזים שקוממו אותה. לוי (1992 : 82-83), מתרגמת הספר, מעלה את השאלה היכן הדבר מותיר את האישה כמתרגמת של ספר כזה? האם היא אינה בגדר בוגדת-כפולה החוזרת שוב, כהד, על הארכיטיפ הנרקסיסטי הגברי? לוי ממשכה וטוענת כי כפי שהרעיון של שפה מקורית הוא בעייתי, כך הרעיון של טקסט מקור הוא בעייתי, בהקשר זה היא מעלה שתי עמדות: (א) אין מקורות, אלא רק תרגומים, הזיכרון הוא טקסט המתורגם לתוך טקסט אחר, (ב) תרגום חייב לחתור תחת המקור.

לוי (שם : 85) מביאה את דבריו של רנאטו פוגיולי (1959 : 139), אשר ביטא את הסיבה שבגללה יש לתרגם יצירות מודרניות כשטען ש"המתרגם המודרני, כמו המתרגם המודרני, חותר לביטוי עצמי, אף כי הביטוי העצמי עשוי שלא להיות ביטוי ספרותי במיוחד של ה"עצמי". לכן, לדברי לוי, האינפרנו של אינפנטה", ספר שכאמור, תוכנו הוא זכרי מדכא, לעולם לא יוכל להיות ביטוי מילולי של ה"עצמי" של המתרגמת שלו. עם זאת, טוענת לוי, תרגום – הוא בגדר פעולה הכלואה בין המלומד לבין היצירתי, בין הרציונלי לבין האינטואיטיבי – הוא בגדר מסע שדרכו המחבר/המתרגם עשוי לנסות לפשר בין רסיסים : רסיסים של טקסטים, של שפה, של ה"עצמי", יותר מאשר רגע של פרשנות. לדברי ויסברוד וחמו (2003 : 127), לוי יכלה להימנע מתרגום השירים, לתרגם אותם כמות-שהם בלי לקבל אחריות על תוכנם, או לסלק מהם את ביטויי הסקסזים. הדרך שבחרה בפועל הייתה אחרת: היא הקצינה את ביטויי הסקסזים עד להפיכתם למושא של ביקורת ולגלוג בתוך הטקסט עצמו. הטקסט המתורגם הוא אפוא בעת ובעונה אחת טקסט סקסיסטי – ופרודיה על טקסט כזה.

לטענת ויסברוד וחמו (שם : 126) הדרך שבה נקטה לויין היא בעייתית. ראשית, "האקט הפמיניסטי יכול להתפרש במקרה זה כאקט כוחני, שהרי נציגת "המין החלש" היא בה בעת נציגת התרבות האמריקנית ההגמונית, בעוד שהמשורר, ששיריו היו מושא למניפולציות שלה, הוא נציג התרבות הקובנית השולית" (שם : שם). אמנם, לדבריה של לויין, הוא שיתף איתה פעולה, אך לא מן הנמנע שהכפיף את רצונו לרצונה בתוקף הנסיבות. הן אף טוענות כי יתרה מכך, "במניפולציות שלה על המקור חסמה המתרגמת את דרכו של הקורא, שאינו שולט בספרדית, ליצירתו של אינפנטה" (שם : שם). לדעתן, ניתן לטעון כי לויין קיפחה הן את המשורר והן את קורא התרגום. ויסברוד וחמו מדגישות כי יש לזכור "שאפילו במסגרת גישתו של ונוטי מוצעות למתרגם דרכי פעולה פחות קיצוניות, כגון תגובה על יצירת המקור בהערות שוליים" (שם : שם).

לפי צ'סטרמן (1997 : 192) ניתן לטעון כי הדרך שבה נקטה לויין מקנה משנה תוקף לעקרון הדיאלוג שהוא העיקרון המנחה השני מתוך שלושת העקרונות המנחים של התרגום המשחרר, שאותם מציע גורלה (1994). על פי עקרון הדיאלוג, המתרגם אינו לבדו אלא מצוי בדיאלוג חברתי ברור עם מספר שותפים : המחבר המקורי, מזמין העבודה, המו"ל, קהל היעד וקולגות. בנוסף, הוא מצוי בדיאלוג עם הטקסט עצמו, כשהוא פועל מולו בצורה אינטרטקסטואלית, עורך לו מניפולציות, מוציא ממנו טקסט נוסף שלבסוף גם הוא מצוי ביחסים דיאלוגיים עם המקור (הדגשה שלי). כמו כן ניתן למצוא תימוכין למגמה שהסתמנה בבירור אצל לויין, גם אצל צ'סטרמן (1997 : 191-192), המביא את עמדתו הקיצונית של רובינסון (1991) שתמציתה : "אני יכול לתרגם איך שאני רוצה" (הדגשה שלי), הוא מאמין בחופש רב של המתרגם, בכלל זה הזכות לתרגם בצורה אירונית או חתרנית, כך שהמתרגמים שמים עצמם בכוונה כחיץ בין המקור לבין קוראי היעד, כשהם משנים ועושים מניפולציה של המסר לפי מטרותיהם האישיות (הדגשה שלי), בדומה למה שכאמור, עשתה לויין, בתרגומה לשירים של קררה. רובינסון אינו טוען כי החופש הוא מוחלט, וכי למעשה תרגום משחרר מחפש איזון בין חופש פעולה מצד אחד לבין מגבלות מצביות מצד שני, שהרי מיותר להכחיש שהמתרגם כפוף למגבלות. אף פעולה אינה מתבצעת בתוך ואקום ולכל פעולה יש מצב ראשוני כלשהו ממנו היא יוצאת.

מכל מקום, יודגש כי לפי טורי (1995 : 64) להתנהגות שאינה מקיימת את הנורמות, תהיינה לרוב השלכות אתיות : חמורות יותר וחמורות פחות. במקרה הקל – יהיה צורך לאפשר לטקסט המטרה לעבור הגהה נוספת, ובמקרים חמורים יותר שמו הטוב של המתרגם עלול להיפגם – ואלה הן הסיבות לכך שהתנהגות בלתי נורמטיבית היא יוצאת דופן באופן יחסי בקרב מתרגמים פעילים. עם זאת, לדבריו, סטייה מהנורמות הוכיחה עצמה כיוצרת שינויים במערכת עצמה.

פרק 8. שחזור תכונות רלוונטיות

כאמור, בכל תרגום של שירה יהא על המתרגם להתייחס לרמות השונות שבהן השיר מתפקד (קונולי, 1998 : 173), ברמה הסמנטית השיר נושא מסר או הצהרה לגבי העולם האמיתי, או את יחסו של הכותב אליו. מסר זה לרוב נחשב ללב השיר, שאותו אמור המתרגם לייצר מחדש. כאמור, המסר של השיר, מעצם היותו שיר הוא לרוב מרומז ולא ישיר, ולכן הוא פותח פתח לקריאות ופרשנויות רבות. ישנם מתרגמים הפועלים מתוך אמונה שהם מייצגים את מה שהמשורר רצה להביע, הן ברמת התוכן והן ברמת הצורה, אך לרוב קשה לאשר שאכן כך הדבר. כך או כך, טוען קונולי (שם : שם) אף כי במקרים מסוימים, ניתן להיוועץ במשורר המקורי, קיימת נטייה רווחת, שאותה מייצג סוקרטס, הגורסת כי הטקסט הוא זה הנושא את המשמעות ולא כותבו.

מכל מקום, ניתוח סגנוני מעמיק של הטקסט הנו, לדבריו, תנאי מוקדם לכל תרגום שירה. קונולי (שם : שם) מבהיר את טענתו בהדגישו כי סגנון, הוא זה המבדיל בין תרגום ספרותי – ובעיקר תרגום שירה – לבין סוגים אחרים של תרגום, זאת מכיוון שהקוראים **מצפים מהשיר המתורגם שיוטבעו בו אותם המאפיינים הסגנוניים-צורניים שבהם עשה שימוש המשורר** (הדגשה שלי) (שיצירתו המקורית מתורגמת), לכן זה הבא לתרגם שירה נדרש לחדד את תשומת לבו לסוגיה זו, ולהיות מודע לכך שכאמור, בשירה, לא רק המילים, אלא גם צורתו של השיר מהווה מרכיב המוסיף משמעות המשתנה מתרבות לתרבות ומעידן לעידן (שם : 174).

אף טורי מתייחס לסוגיה זו של התרגום המתגלמת בצורך המתעורר אצל כל מתרגם, והמוטל על כתפיו, והוא, לפעול ללא לאות לכך שיווצר "אפקט שווה ערך" לזה שנוצר אצל הקורא המקורי של טקסט המקור בתקופה ובתרבות שבהן נכתב (ריו, אצל לפוור 1975). טורי (1983 : 117) תוקף היבט זה של התרגום בדברו על **שחזור תכונות רלוונטיות**, ומציין כי "את המושג **תכונות** ניתן לייחס לכל אלמנט לשוני או טקסטואלי בכל היקף ובכל רמה, דבר שאף נכון לגבי האפשרות שטקסט מקור וטקסט תרגום יחלקו ביניהם את אותן תכונות, או תכונות דומות" (שם : 117). לדבריו (שם : 118), כאשר מדובר ב"אקוויוולנציה תרגומית אופטימאלית, הרלוונטיות המבוקשת היא **הרלוונטיות של התכונות המשותפות**", כאשר בתרגום אדקוטי, ה"תכונות הרלוונטיות הדומות", אליהן ניתן לייחס גם את טקסט המקור וגם את טקסט התרגום, נקבעות על-ידי הרלוונטיות לטקסט המקור ועומדות ביחס ישר להיקפה ולאופייה (השווה : טורי, 1980 : 37-39).

מכאן, גורס טורי, בנוקטו בלשון הכללה, כי "ככל שגדול יותר מספר התכונות השונות (או רמות האינפורמציה השונות) הרלוונטיות לטקסט, כך גרועים יותר "תנאי הפתיחה" להעמדתו של תרגום אדקוטי" (שם : 124). במקרה זה, ממשיך טורי וטוען, "אין ספק שיהיה הכרחי ל"הקריב" (כלומר **לשנות**, או אפילו **להשמיט** כליל [הדגשה שלי]) כמה מן התכונות, אשר התגלו כרלוונטיות לטקסט המקור, כדי לאפשר את שחזורן של תכונותיו האחרות של הטקסט בשפת היעד ; זאת, כדי שניתן

יהיה בכלל להעמיד תרגום כלשהו השואף לאדקוויטיות (שם : שם). בהקשר הנדון, מעלה טורי (שם : 129) כולל תרגומי נוסף : סוגים שונים של הזחות מן המקור. לדבריו, "גם אם המתרגם חותר להעמדתו של תרגום אדקוויטי, ברור כי ככל שהפעלתה של הנורמה הראשית של האדקוויטיות מתונה יותר"..."כך גדלות ההזחות" (שם : שם).

טורי (1999 : 164) מציג אפיון של החמשיר האנגלי המורכב מחמש שורות, ומודל החריזה בו בדוגמא המובאת על-ידו היא א-א-ב-ב-א. טורי מדגיש כי היותו של החמשיר בעל חמש שורות הוא ללא ספק המאפיין המרכזי או לחלופין התכונות או התכונה הרלוונטיות שניתן ליחס לו. בנוסף, מונה טורי (שם : שם) כמה מאפיינים מייצגים נוספים : שתי שורות, השלישית והרביעית, לרוב קצרות יותר מהאחרות (דימטר (משקל של שתי רגליים בשורה) ולא טרימטר (משקל של שלוש רגליים בשורה) – או במילים אחרות : בעלי שתי יחידות משקליות ולא ארבע, כמו האחרים). לעתים היה נוהג להכניס את שתי השורות (ה-3 וה-4) לאותה שורה ובדרך זו ליצור קטע שיר בעל ארבע שורות בלבד, מה שיצר נורמליזציה לקורא האנגלי שהיה רגיל לראות זוגות של חרוזים בשירה.

מכל מקום, הטרימטר (משקל של ארבע רגליים בשורה) שנוצר תמיד, היה בעל חריזה פנימית בשני חלקיו, כלומר בדיוק באמצעו, כך שהיו בו חלקים שווים ומתחרזים – דבר המאפשר לנו בכל זאת להתייחס לחמשיר האנגלי כבעל חמש שורות מעצם טבעו. החמשיר כאב-טיפוס הוא אנפסטי בבסיסו (אנפסט – סוג רגל משקלית של שלוש הברות : השפלה, השפלה, הרמה ("כמובן"), או במילים אחרות : יחידת משקל המורכבת משלוש הברות : השתיים הראשונות אינן מוטעמות (קצרות) והאחרונה מוטעמת (ארוכה). עם זאת, תבנית זאת לא נשמרה תמיד באדיקות. החמשיר גם נוטה להיות קומי ואף גובל בהבלים (nonsense). האפקט ה"קומי-הבלי" לרוב נעוץ בשורה האחרונה של השיר, מעין שורת מחץ (פאנץ/ ליון). השורה הפותחת אף היא נהנית מסטאטוס מיוחד, בעיקר כאשר היא מחקה את הפתיח של אגדת-ילדים אנגלית. לבסוף השורה האחרונה היא פעמים רבות חזרה או חזרה מעובדת של הראשונה.

טורי (שם : 165) טוען כי יהיה זה בלתי מפתיע אם קוראים שלא מכירים את המילה האנגלית לחמשיר – limerick, או כאלה הנתקלים בקושי כאשר הם מנסים להסביר את תוכנו, נמצאו כאנשים שחשיפתם לתרבות האנגלית, או לכל תרבות אחרת שהייתה לה זיקה קרובה לאותה תרבות, הייתה מועטת. בין שהיעדר החשיפה לאותה תרבות היה מקרי ובין שהיה אופייני לתרבותו של הקורא ככלל, ייתכן כי לו נכתב חמשיר באותה תרבות הוא לא היה נכלל תחת קטגוריה משלו, או אפילו תחת שם משלו, ואפילו היה לו שם ספציפי, ייתכן מאוד שהמאפיינים (או לחלופין : תכונותיו הרלוונטיות) של החמשיר (האנגלי) לא היו משוחררים בו (הדגשה שלי).

אם כן, במרכז דיונו של טורי עומדת השאלה הבאה : אם חלק מהגדרתו של החמשיר מגולמת בכך שהוא מורכב מחמש שורות, כיצד, אם כן, ניתן לתרגמו לשפה אחרת כך שיהא מורכב מארבע שורות? טורי (שם : 167) מנסה להציע תשובות לשאלה הנ"ל ולמה שנגזר ממנה, בהדגישו כי עד כמה שתרגום מכיל בתוכו את הרעיון של **שימור/שיחזור** מאפייניו של טקסט המקור, הוא גם מערב אלמנטים של **הסתגלות** לדרישות, ולא תמיד רק במונחים לשוניים : מודלים זרים, ובעיקר המאפיינים הכי יוצאי-דופן שלהם (מבחינת תרבות המטרה), אם ישוחררו, ייתכן שיציבו סיבה משכנעת לדחייה בתרבות היעד.

מכל מקום, מדגיש טורי (שם : 168) שכמובן שלא ניתן לצפות מאף תרגום של חמשיר שיעביר את כל המאפיינים של המודל האנגלי, שלא לדבר על כל מאפייני טקסט המקור הספציפי וכי המאפיינים השוליים ביותר הם אלה ש"יימחקו" ראשונים בתרגום. דוגמא לכך הן הסונטות השייקספיריות שתורגמו לעברית, ושאיבדו בתרגום את תכונותיהן הרלוונטיות המובהקות ואת מאפייניהן הייחודיים והפכו דומות לאיטלקיות.

לבסוף, מסכם טורי בצינו כי היענות לנורמות ומודלים ספרותיים בתרבות היעד, יש בכוחה לערב דיכוי של כמה ממאפייניו של טקסט המקור, לעתים אף דיכויים של אלה מביניהם שסימנו אותן בתחילה כספרותי, או כמייצג של מודל ספרותי מסוים (שם : 172).

אף שטיינהרט (1981 : 79-80) הסוקרת במאמרה "איך פותרים תשבץ?" קווים לסגנונו של ולאדימיר נאבוקוב, מנקודת ראותה כמתרגמת, מצביעה על התכונות הרלוונטיות המאפיינות את כתיבתו ב"לוליטה". שטיינהרט מגדירה אותה כ"פרוזה השואפת להחליש ככל האפשר את השרירות של הלשון"... "המילים פוסקות, כביכול, להיות סימנים שרירותיים, והחזרות הצליליות זוכות, מכוח הקונטקסט, במטען סמנטי". במקרה זה, מתגלם לדבריה, "הקושי למתרגם בכך שהוא חייב להתייחס לצורה של המבע כאל אחד האלמנטים העיקריים של המשמעות" (שם : שם).

שטיינהרט מציינת כי "בכל משחק-מילים כשלעצמו יש אמנם קסם ושעשוע, והמצלולים ממלאים תפקיד אכספרסיבי חשוב" (שם : שם), לכן מחייב הדבר "כי הטקסט המתורגם גם יכיל כמות מספקת של שעשועים לשוניים בכדי שהקורא יבין שללשון עצמה יש מעמד קיומי מיוחד ברומאן" (שם : שם). לפי לוי (1992, 77) ניתן לראות במשחקי מילים "צורה נחותה כלשהי של שניות". ה"משחק" העיקרי השזור במשחק-המילים הוא השימוש באליטרציה (מצלול), שבעקרון מוקדם מאוד בשירה, שימשה בעבר ככלי להדגשה או ככלי קומי. לטענת לוי, יצירת אליטרציה היא בגדר לעג לקונבנציות של מה שנחשב כנאות, שכן היא מאדירה את המילים כאובייקטים מסתוריים : חתירה תחת הסמנטי, העדפת צליל על פני משמעות..."לטענתה "האליטרציה משחררת את הטבע הריתמי והאימפולסיבי של השפה כמוסיקה" (שם : שם).

מכל מקום, גורסת שטיינהרט ש"עצם העלאת ההנמקה הצורנית לראש סולם ההנמקות בצירוף מילים זה או אחר, גורמת לתזוזה של שאר ההנמקות. תכופות יורד ערכה של המשמעות הברורה והמיידית, הדנוטציה הישירה של המילה" היא "נזנחת והצליל הופך להנמקה עיקרית" (שם : 80).

טענתה זו של שטיינהרט אכן מוצאת לה תימוכין בדוגמאות רבות מתוך הקורפוס המתורגם במסגרת עבודה זו, שבהן נאלצתי לסטות מהמשמעות "הברורה והמיידית" של מילה מסוימת בטקסט המקור, ולבחור במילה, שמשמעותה אינה משקפת נאמנה את המילה במקור, כל זאת, לשם יצירת חריזה ומצלול משכנעים יותר בטקסט המטרה (ראה פירוט הדוגמאות הרלוונטיות לתופעה זו המופיעות בפרק 15 – סעיף : 15.2).

שטיינהרט אף מתייחסת לריבוי המשלבים הסגנוניים-לשוניים שנאבוקוב עושה בהם שימוש, תוך שהוא מדלג "בין רמות וסוגים לשוניים בתוך המשפט, דבר הגורם ליצירת סגנון מלאכותי לחלוטין", לכן לדבריה, "ההחטאה הסגנונית" או הקהיית הניגודים הסגנוניים, היא מסוכנת במיוחד ב"לוליטה", סכנה המתגלמת "בנירמול הסגנון המשונה הזה" (שם : 83).

פרק 9. מנגנון הפיצוי

כאמור, כל מתרגם באשר הוא עמל ללא לאות בחפשו אחר דרכים ופתרונות שבאמצעותם יוכל לשחזר בטקסט המטרה את התכונות הרלוונטיות לטקסט המקור, משימה, שכפי שראינו, קשה להשגה, ולא פעם אף לא ניתנת למימוש כלל. כל זה עשוי לעורר במתרגם את הצורך לפצות בדרך כלשהי בטקסט המטרה, על אובדן אותה תכונה מובהקת וייחודית שהיה לה שיקוף בטקסט המקור. הצורך לפצות מוליד לא פעם פתרונות יצירתיים, והדבר נכון ושכיח במיוחד כאשר מתרגמים שירה, הואיל ולא תמיד ניתן לשחזר בתרגום את התכונות והאמצעים האמנותיים הייחודיים לה, ושבמובהק ניתן להצביע עליהם כתלויי סוגה וכנגזרים מעצם אופייה ומהותה כמו: ריתמוס, חריזה ומצלול. אם כן, נשאלת השאלה כיצד יוכל המתרגם הן לשמר/לשחזר את המאפיינים של השיר במקור, והן ליצור שיר בשפת היעד שיהיה בעל השפעה פרגמטית דומה על קורא היעד.

לאור האמור, כאן המקום לדעתי, להציג את היבטיו השונים של מנגנון הפיצוי, זאת עפ"י סקירתו של הארווי (1995).

הארווי (שם: 65) מנסה לקבוע מסגרת תיאורית לפיצוי, שכן הוא גורס כי תיאור מפורט של פיצוי כאסטרטגיית תרגום עשוי לסייע רבות למתרגמים מקצועיים, בכך שהוא יעורר את מודעותם לאופציות הקיימות העומדות להם, יתרה מכך, הוא אף סבור כי תיאור כעין זה עשוי אף הוא לתרום להצגתו הפדגוגית של המושג.

ניתן לחלק את דיונו של הארווי לשני חלקים עיקריים:

א. סקירת ההתייחסויות השונות למושג ה"פיצוי" בספרות

עד אמצע שנות ה-80 נעשה שימוש דל במושג "פיצוי" והגדרתו לוקה בחסר במרבית הספרות התיאורית, עם זאת, לאחרונה, החלו חוקרים לגלות עניין רב יותר בנושא. הם מייחסים לפיצוי טווח רחב יותר של יישום. Baker (1992: 78) למשל, מתייחסת לפיצוי כטכניקה להתמודדות עם "כל אובדן משמעות, עוצמה רגשית או אפקט סגנוני שייכתן ולא ניתן ליצור מחדש ישירות בנקודה נתונה בטקסט המטרה" (שם: שם).

אסטרטגיות פיצוי ישימות משתנות מזוג שפות למשנהו, מכאן ניתן לראות כי טכניקת הפיצוי באה בזיקה לחוסר הקבלה בין המערכת של שפת המקור לזו של שפת המטרה, ואף מותנית בגבולותיהן של שתי שפות אלו. בנוסף, יש לייחס חשיבות גם לתרבויות השונות ולפערים שביניהן, שאף הם עשויים לעורר את הצורך בפיצוי (ווילס, 1982: 39).

הארווי (שם: 71) מביא את דבריו של ניומארק (1988: 90) המדגיש כי אם נטען שפיצוי מתרחש בכל איבוד של משמעות, אפקט צלילי, מטאפורה או אפקט פרגמטי בחלק אחד של המשפט והוא מפצה

בחלק אחר של המשפט או במשפט צמוד, הרי שכל תרגום הוא למעשה אובדן ופיצוי, ובכך שני המושגים מאבדים ממשמעותם כמושגים תיאוריים יעילים. לכן, לדברי הארווי (1995: 72), יש לבדוק אילו סוגים של מעבר בין טקסט מקור לטקסט מטרה הנם מתאימים לאסטרטגיות פיצוי. לטענתו, אי-התאמות לקסיקליות, לצורך העניין, נגזרות מכך ששפות שונות מחלקות את השדה הסמנטי באופן שונה, ולכן יש לראות בהן אי-התאמות מערכתיות ולא סגנוניות. הגדרתו של הארווי (שם: 66) לפיצוי היא: "טכניקה לשיפור בעקבות אובדן של אפקט מטקסט המקור על-ידי יצירה של אפקט דומה בטקסט המטרה דרך אמצעים הספציפיים לשפת המטרה/או טקסט המטרה" (שם: שם).

הגדרה מוקדמת יותר למושג "פיצוי" של הרווי והיגניס (1992: 74) אשר ניתן לראות בה בסיס להגדרתו המאוחרת יותר של הארווי, המצוינת לעיל הנה זו המציגה את מושג הפיצוי כתגובה לפשרה הבלתי-נמנעת שמצריך התרגום: "דווקא כאשר הם ניצבים מול פשרות בלתי נמנעות אך בלתי מתקבלות, דבר המעורר במתרגמים את הצורך לפנות לטכניקות הקרויות בפיהם **פיצויים** – כלומר, טכניקות של פיצוי על אובדן של תכונות של טקסט המקור באמצעות חיקוי של האפקטים של טקסט המקור בטקסט המטרה, תוך שימוש באמצעים השונים מאלה שהופעלו בטקסט המקור" (שם: 35). הרווי והיגניס מבחינים בין ארבע קטגוריות של פיצוי: **פיצוי בסוג** – כאשר נעשה בטקסט המטרה שימוש באמצעים לשוניים השונים מאלה שבטקסט המקור כדי ליצור אפקט דומה; **פיצוי במקום** – שבו האפקט בטקסט המטרה מושג במקום אחר מזה שבטקסט המקור; **פיצוי על-ידי מיזוג** – שבו מאפייני טקסט המקור נדחסים בטקסט המטרה; **פיצוי על-ידי פיצול** – שבו משמעויות המובעות בטקסט המקור חייבות להיות מופצות/מורחבות בטווח רחב יותר בתרגום.

ב. מסגרת תיאורית חדשה לפיצוי

לאור האמור, גורס הארווי (שם: 77) כי יש לקבוע מסגרת חדשה לפיצוי, שכן לטענתו, לא ניתן להכניס תחת המושג "פיצוי" את המקרים הפשוטים של העברה דקדוקית, הואיל והעברה כעין זו היא בעלת זיקה למעבר המערכתי בין שפות, ואינה בעלת פונקציה סגנונית הספציפית לטקסט. או לחלופין, אם בטקסט המקור ישנה מילה שאינה קיימת בצורה ישירה בשפת המטרה, אין אנו מכניסים את הפרפראזה (הנחוצה) של המילה תחת קטגוריית הפיצוי, כמו גם שגרות תרבותיות (כמו: "מה נשמע?" – "בסדר"). כל אלה מהווים דוגמאות למצבים הנופלים מחוץ לטווח ההגדרה של פיצוי כפי שהוא מוגדר ע"י הארווי.

מאידך, הוא מדגיש, כי ניתן בבטחה להכניס **משחקי-מילים ואפקטים צליליים** (הדגשה שלי) (פונולוגיים) שהם ספציפיים לטקסט המקור **כתחומים שעשויים להזמין פיצוי בטקסט המטרה** (הדגשה שלי) (שם: שם). זאת ראינו בפרק הדין בשחזור תכונות רלוונטיות, בסקירתה של שטיינהרט (1981), בהקשר של ריבוי השימוש במשחקי-מילים אצל נאבוקוב ב"לוליטה", והקשיים הרבים

שהדבר מציב בפני המתרגם. קשיים שבמקרים רבים מולידים אובדן המזמין לא פעם את הצורך **לפצות**, כל אימת שהמתרגם יהיה מודע לכך שמהו שהיה קיים בטקסט המקור "הוחמץ" בטקסט המטרה.

לאור האמור, טוען הארווי (שם : 78) כי שני הנושאים העיקריים שמסגרת תיאורית אמורה לנסות ולהתייחס אליהם הם: א. פיתוח קריטריונים ברורים לזיהוי מקרים של פיצוי. ב. הבהרת היחסים המושגים בין הקטעים הרלוונטיים של שני הטקסטים, טקסט המקור וטקסט המטרה. המסגרת התיאורית החדשה לפיצוי המוצעת על-ידו, מתייחסת לשני הנושאים הללו לאורך שלושה צירים: **טיפולוגי** – זה העוסק בשאלת הקריטריונים לזיהוי מקרים של פיצוי, **רמת ההקבלה הלשונית** ו**טופוגרפי** – זה העוסק במציאת המיקום היחסי של אובדן האפקט שהיה קיים בטקסט המקור ומפוצה בטקסט המטרה.

הארווי טוען כי בבואנו לזהות מקרים של פיצוי א. לאורך הציר הטיפולוגי, עלינו להבחין בין שני סוגים של פיצוי: סגנוני ולא-סגנוני. **פיצוי סגנוני** – מתרחש כאשר האפקטים שהושגו בטקסט המקור ובטקסט המטרה הם ספציפיים לטקסט ותורמים בצורה ייחודית לצבע, לטון או למשלב של אותו טקסט מסוים. **פיצוי לא-סגנוני** או במלים אחרות **פיצוי סגנוני מערכתי** – מתבצע כאשר האפקטים הם בעלי ערך סגנוני במקום שבו הם מתרחשים בטקסט, אך הם שואבים מהמקורות המערכתיים הקונבנציונליים של השפה (למשל, זמנים דקדוקיים) (שם : שם).

ב. לאורך ציר רמת ההקבלה הלשונית – כאן ניתן להבחין בין שלושה סוגים של יחסים: **הקבלה ישירה**, **הקבלה אנאלוגית והיעדר הקבלה**.

הקבלה ישירה – מתרחשת היכן שאפקט אבוד, המושג על-ידי אמצעי לשוני מסוים בטקסט המקור מפוצה על-ידי שימוש באותו סוג של אמצעי לשוני בטקסט המטרה.

הקבלה אנאלוגית – מתרחשת כאשר האמצעי המשמש את טקסט המטרה כפיצוי על אובדן של אפקט בטקסט המקור, נובע מאותו רפרטואר (אוצר מילים) לשוני שנעשה בו שימוש בטקסט המקור, אך מבלי שיהא מסוג זהה.

היעדר הקבלה – מתרחש כאשר אובדן האפקט מיוצר על-ידי אמצעי בטקסט המקור ומפוצה על-ידי אמצעי בטקסט המטרה שאין לו כל מאפיין לשוני משותף עימו (שם : 81)

ג. לאורך הציר הטופוגרפי – הארווי מציע ארבעה סוגים של יחסים שעשויים להיות מזוהים לאורכו של הציר: **מקבילים**, **קרובים**, **מנותקים** ו**כלליים**.

יחסים **מקבילים** (Parallel) - מושגים כאשר הפיצוי נעשה בדיוק באותו מקום בטקסט המטרה הזהה למקום שבו אבד האפקט בטקסט המקור, הפיצוי נכתב כאן במקום האובדן.

יחסים **קרובים** (contiguous) - מושגים כאשר הפיצוי נעשה בטקסט המטרה במרחק קצר מהאפקט שאבד בטקסט המקור.

יחסים של פיצוי **מנותק** (displaced) – מושגים כאשר הפיצוי בטקסט המטרה נמצא במרחק רב מהאובדן בטקסט המקור.

יחסים של פיצוי **כללי** (generalized) – מושגים כאשר טקסט המטרה כולל מאפיינים לשוניים המסייעים להפוך את הטקסט לטבעי בעבור קורא טקסט המטרה, והמנסים להשיג מספר דומה ואיכויות שוות-ערך של אפקטים, מבלי שאלה ייקשרו למקרים ספציפיים של אובדן בטקסט המקור (שם : 82).

הארווי (שם : 85) מסכם ואומר כי המסגרת המוצעת על-ידו אמורה לאפשר לחוקר לתאר כל מקרה של פיצוי לאורכם של שלושת הצירים, כאשר לדעתו, סביר להניח ששילובים מסוימים (של ערכים בצירים) סבירים יותר מאחרים. למשל, יקשה על החוקר לאתר בטקסט נרחב פיצוי מנותק בשל היעדר הקבלה של אמצעי לשוני.

יצוין, כי במהלך תרגומו של הקורפוס המוצע, לא פעם התעורר בי הצורך לפצות בטקסט המטרה על אובדן של תכונות מובהקות שנשתקפו בטקסט המקור, ואשר לא עלה בידי לשחזרן בשל אילוצים שונים ומגוונים. מסקירת המקרים שבהם הפעלתי את מנגנון/אסטרטגיית הפיצוי נמצא כי הדבר מצא את ביטוייו, בעיקר כאשר לא עלה בידי לשחזר את החריזה והמצלול שהיו קיימים בטקסט המקור.

להלן כמה דוגמאות שימחישו זאת :

בשיר : **חיה לעד** – לא עלה בידי לשחזר את המצלול הפנימי הקיים בצמד המילים **החיים נמשכים** ואני מפצה על כך בחריזה הפנימית האחרת שיצרתי בתרגום בצמד המילים : **أخيراً - يسيراً - آخيراً -** **יָסִיר**.

בשיר : **זיכרונות על ים מרמרה** – לא עלה בידי לשחזר את החריזה הקיימת בצמד המילים **נרדמים-קוראים** ואני מפצה על כך בחריזה שיצרתי והמשתקפת בצמד המילים : **نِيَامَ - قِيَامَ - نِيَامَ - קְיָאָם**.

בשיר : **צלילי איבנז** – לא עלה בידי לשחזר את החריזה הקיימת בצמד המילים **נגמרת - מתנגנת** ואני מפצה על כך בחריזה שיצרתי והמשתקפת בצמד המילים : **رَبَّانٍ - رَبَّانٍ - لِبَّانٍ - رَبَّانٍ**.
עד כאן דוגמאות לפיצוי על אובדן חריזה שהשתקפה בטקסט המקור ושנעדר מקומה בטקסט המטרה.

כחריג נמצאה גם דוגמא למטאפורה שהייתה קיימת במקור ושלא עלה בידי לשחזרה בתרגום, וזאת בשיר : **עננים שדופים** – עננים שדופים/בוכים היום/התפוגגו **מים תשוקתם** כלומר : מן התשוקה האדירה שמלאה אותם כמו ים. לא ניתן היה להציע במקרה זה תרגום מילולי של המטאפורה, שכן היה מתקבל בשפת היעד מבע סתמי וזר לשפה. כיוון שכך בחרתי לפצות על האובדן תוך שאני ראשית,

מעבה את המילה **תשוקה**=**شوق** (**שוק**) ומקדימה לה כמגביר את המילה הנרדפת לה, **כמיהה**=**חנין**
(**חנין**), ושנית, עושה שימוש בשפת היעד במבנה תחבירי של **תיאור סיבה (מفعול לה)**, במובן של:
התפוגגו כתוצאה **מהכמיהה והתשוקה** העזה שמילאה אותם, מבנה שגם הוא בתורו העצים את המבע
ותרם לציוריותו.

פרק 10. דיון בסוגית ה"אינטרטקסטואליות"

פרק 14 בעבודה, שיתמקד בתיעוד תהליך התרגום בחתך של האמצעים האמנותיים יכיל גם תת-פרק שייחד לסיקור ה"אלוזיות" הקיימות בטקסט המקור, שעל פי הגדרתן הנן "ארמז/רמיזה - התייחסות מילולית, מפורשת או משתמעת, לאדם, למקום, לאירוע או ליצירה אחרת" = טקסט אחר (הדגשה שלי) (ריבלין, 2002 : 14), או לחלופין, "זכרי לשון ושמות המצויים בשירה, אם במפורש ואם במכוסה, משל המיתולוגיה היוונית, או משל התנ"ך, בשירת ארצות הנצרות בדורות הקודמים ובשירה העברית כיום" (אוכמני, 1978 : 270). במסגרת תת-הפרק הנ"ל אבדוק האם יעלה בידי לשמר/לשחזר את האלוזיות המיוצגות בטקסט המקור או שמא לאבדן, או לחלופין אסקור את אותם מקרים שבהם אצור בטקסט המטרה אלוזיות שמלכתחילה נעדר מקומן בטקסט המקור. בחיי היום-יום אנו מרבים להשתמש באלוזיות לטקסטים אחרים, כלומר, ב"אינטרטקסטואליות", היוצרת תחושת שותפות בין הסופר לבין קהל קוראיו, לכן, מן הראוי לדעתי, לנסות וללבן מושג חשוב זה ולהאיר מקצת מהיבטיו.

10.1.1 מושג ה"אינטרטקסטואליות" ומקצת מהיבטיו השונים

לפי בן-פורת (1985) מושג ה"אינטרטקסטואליות" (Intertextuality) או ה"בין-טקסטואליות" "מכסה את כל התופעות הנובעות מהיחסים שמקיים טקסט נתון (או יחידת טקסט – כותרת, למשל) עם קורפוס קודם ו/או בו-זמני של טקסטים" (בן-פורת, 1985 : 170).

תימוכין לכך ניתן לראות בדבריו של צ'סטרמן (1997 : 5-7) המבחין בין Memes, נורמות ואסטרטגיות וטווה ביניהם קשר היררכי, כאשר Memes הם הרעיונות הכלליים, האמיתות הבסיסיות הנהוגות במקצוע, והם מופצים ומושרשים כפי שתכונות אופי ותכונות פיזיולוגיות של כל יצור חי מופצות ומועברות הלאה באמצעות הגננים. הם מהווים מודל לחיקוי המועבר ומופץ מדור מתרגמים אחד למשנהו. מקצת מאותם רעיונות כלליים ובסיסיים אלה הופך ברבות הימים בידי אנשי המקצוע והרשויות המקצועיות לגורמות המסדירות ומפיצות בצורה מובנית ומאורגנת את הדפוס והסגנון שהמתרגם ינקוט בהם, את סוג הטקסט שיבחר, את המשלב שאותו יאמץ, את מוסכמות השיח הנהוגות באותה תרבות ושיאומצו על-ידו וכו'. חלק אחר יהפוך לאסטרטגיית, שחשיבותן ניכרת ביכולתן להיות מופצות, נלמדות ונרכשות, וביכולתן להחליף בבוא העת אסטרטגיות שעבר זמנן. צ'סטרמן (שם : 7-14) מכנה Memes שהם בעלי רמות גבוהות של כלליות Supermemes, והוא מונה למעשה, חמישה עיקריים : א. מקור-מטרה ; ב. עקרון השוויון ; ג. אי-תרגימות ; ד. תרגום חופשי לעומת מילולי ; ה. כל כתיבה היא תרגום.

כאמור, מחזק צ'סטרמן (1997: 14) את מושג האינטרטיקסטואליות כפי שהוגדר לעיל ע"י בן-פורת, בציינו כי הטענה **שכל כתיבה היא תרגום** (הדגשה שלי) עולה גם מהתיאוריה הנדונה, תיאורית האינטרטיקסטואליות, שעל פיה - אף **טקסט אינו מקור, כל טקסט מושפע או נובע מטקסט אחר שקדם לו** (הדגשה שלי). וכיוון שכך, כותבים אינם יוצרים טקסטים משל עצמם, אלא לווים ומשלבים אלמנטים של אחרים ומחברים אותם ברשת טקסטואלית עולמית. **המילים שלנו אינן שלנו, נעשה בהן שימוש קודם, ולכן הן מושפעות מאותו שימוש** (הדגשה שלי). לטענתו, Supermeme זה גורס כי המשמעות היא משהו שנעשה עליו משא-ומתן במהלך תהליך התקשורת או הפרשנות (והתרגום) עצמו, הוא צומח מתוך תהליך זה ומעוצב על-ידו, באותה מידה שבה עוצב ע"י כל התקשורת שקדמה לו.

אף ויסברוד וחמו (2003: 119) טוענות כי הכוונה העומדת מאחורי מושג ה"אינטרטיקסטואליות" היא "יחסיו של הטקסט עם טקסטים שקדמו לו" (שם: שם). לדברי ויסברוד (1998: 297), "יחסים אלה עשויים למצוא את ביטויים בצורת רמיזות, ציטוטים, חיקוי, פרודיה וכו'" (שם: שם).

בדומה לקודמיו, אף זנדבנק (2002: 239) מתייחס בפרק: "השיר ושירים אחרים" ל"תלות מסוימת של שיר בטקסט אחר" (שם: שם). לטענתו, לקשר שמקיים שיר מסוים עם טקסט אחר יש "צורות רבות ושונות, גם מבחינת הדרך שבה הוא מסומן בשיר, גם מבחינת אופי התייחסותו לשיר האחר, גם מבחינת היקף החומר שהוא מפיק מן השיר האחר" (שם: שם). אף זנדבנק, כקודמיו, קורא לתופעה זו, אינטרטיקסטואליות, או "בין-טקסטואליות". זנדבנק מציין כי "דובריה של התופעה טוענים שלא רק כל שיר, אלא כל טקסט בכלל, נושא אופי אינטרטיקסטואלי, ואין להבין אותו **אלא** (הדגשה שלי) על רקע הדיאלוג שהוא מנהל עם טקסטים אחרים" (שם: שם). לדבריו: "כל טקסט מתייחס לאינטרטיקסט (או לכמה אינטרטיקסטים) לא פחות משהוא מתייחס לנפש יוצרו" (שם: שם).

זנדבנק מכיר במעמדו של המקרא כאינטרטיקסט בה"א הידיעה בכל השירה העברית לדורותיה, אם כי לטענתו, "בשירה העברית החדשה, ובשירת העולם החדשה, יש רמיזות בשפע גם לאינטרטיקסטים אחרים" (שם: 245). בפרק החותם: "ספר החיים" – גלגוליו של נושא (שם: 253), מסכם זנדבנק בהדגישו "כי השיר, גם אם הפונקציה הפיוטית של הלשון שולטת בו והוא יוצר רקמה עצמאית של יחסים פנימיים, יותר משהוא מתכוון לעולם החיצוני, בכל זאת מרבה להתייחס לשירים אחרים, לאינטרטיקסטים. החל ב"שיבוצי המקרא נוסח שירת ספרד, דרך שיבוצי המקרא המודרניסטיים" (שם: 253).

מכל מקום, מדגיש זנדבנק כי "לקורא חלק חשוב בייחוס השיר לשיר אחר, **בקישור בין טקסטים המתהדהדים זה בתוך זה**" (הדגשה שלי).. "במוחו של אוהב שירה יכולות להיווצר שרשרות של אינטרטיקסטים, סדרה של שירים אשר סובבים סביב ציר דומה, נושא דומה, אימג' דומה – אבל מגלגלים אותו בצורות שונות" (שם: שם).

לדבריה של בן-פורת (1985 : 170) גם אם התייחסותם של הטקסטים (יחידות מבע) נובעת באופן מפורש משימוש בטקסטים קודמים (כדוגמת ציטוט) ולעתים, תוך המרת המשמעות שהיתה להם שם, "בעקבות העברתן להקשר לשוני, תרבותי, אסתטי ו/או אידיאולוגי שונה - היחסים הבין-טקסטואליים הם תוצרת ויוצרנים גם יחד של תקשורת רב-מערכתית" (שם : שם). לכן, גם היא בדומה לזנדבנק, טוענת כי "בין-טקסטואליות היא התנאי ההכרחי לאינטרפרטציה של כל טקסט נתון" (שם : שם).

בן-פורת מבחינה בין "בין-טקסטואליות" רטורית, לבין מושג ה"בין-טקסטואליות" הכללי והרחב יותר המהווה, לדבריה, חלק אינטגרלי של מחקר היסטורי-אידיאולוגי של הספרות. לטענתה, "בין-טקסטואליות רטורית היא פרי בחירה (לא בהכרח מודעת) והיא מהווה חלק מפואטיקה סטרוקטוראליסטית, המנסה להציג טיפולוגיה של מבנים אוניברסאליים" (שם : 171).

מכל מקום, בן-פורת נוטה לראות בתופעה הקרויה אלוזיה - רמיזה לטקסט אחר - כמי "שיוצרת מטא-טקסט בעל פוטנציאל אינפורמציה מרבי" (שם : 176). לטענתה, "הרמיזה הספרותית היא תחבולה להפעלה סימולטאנית של שני טקסטים", כלומר, "של שני ההקשרים שבהם מופיע המסומן", וכתוצאה מכך נוצר "תבנות בין-טקסטואלי שטבעו אינו מוכתב מראש" (שם : שם).

בן-פורת אף מתייחסת לחלקו של הקורא בפענוח הטקסט המונח לנגד עיניו : "טקסט שהמסר שלו מועבר בחלקו באמצעות רמיזה ספרותית, מחייב את הקורא בידע ספציפי, קרי, הכרת הטקסט הנרמז, שבו מצויה האינפורמציה שהוא זקוק לה להבנת הטקסט שלפניו" (1978 : 2). כמו כן מצריך הדבר, לדבריה, מודעות מיוחדת לכך ש"חשיבות הרמיזה לבניית המשמעות מצויה בקישור מרבי של שתי היצירות" (שם : שם), כלומר, מציאת נקודות החיבור והזיקה שבין הטקסט החדש לבין זה שקדם לו – האינטרטקסט.

10.1.2 אינטרטקסטואליות ומקצת מהקשיים התרגומיים הנובעים ממנה

מישור נוסף המתקיים בתוך היחסים הבין-טקסטואליים (מקור-תרגום) – דן בקשרים שבין הטקסטים והקשיים התרגומיים הנובעים מהם. ויסברוד (1998), מתייחסת לקשיים אלה בציינה, בדומה לקודמתה, כי בהקשר הנדון "נדרש הקורא למודעות מיוחדת וליכולת להפעיל סימולטאנית שני טקסטים או שני הקשרים של המסומן" (שם : 297). לטענתה, כל אלה, "יחסים בין-טקסטואליים, הבונים את משמעותו של טקסט המקור, ובכללם המאפיינים של הרמיזה הספרותית" (שם : שם), מעוררים בעיות קשות בתרגום. לדבריה, "אפשר שהטקסטים הנרמזים או המצוטטים, לא תורגמו מעולם לשפת היעד, ואז קשה להתייחס אליהם, ביחוד לאותם אספקטים שלהם שאינם ניתנים לניתוק מניסוחם הקונקרטי (למשל שורה בשיר)" (שם : שם). ויסברוד מרחיבה בדבריה את נושא זיהוי קיומה של תופעת האינטרטקסטואליות בטקסט

נתון, בהדגישה כי "אף אם זיהה המתרגם קיומם של יחסים בין-טקסטואליים במקור והצליח לפענחם, הרי מידת המאמץ שהוא ישקיע בניסיון לשחזר אותם בתרגום תהיה מותנית בעוצמת הדרישה לאדקוויטיות (כלומר לשחזור הפונקציות של רכיבי המקור וארגון ההיררכי) במערכת היעד" ... "לעומת זאת, אם במערכת היעד יש דרישה לקבילות, לא מן הנמנע שהמתרגם יוותר ולו חלקית, על שחזור היחסים הבין-טקסטואליים המקוריים, ואולי אף ינסה להמירם באחרים, כלומר לשבץ את הטקסט במערכת יחסים חדשה, עם טקסטים מתרבות היעד" (שם : שם).

מכל מקום, רק לאחר זיהויה של המורכבות הנובעת מקיומה של אינטרטקסטואליות בטקסט המקור, הולכת ומבשילה אצל המתרגם הבחירה לגבי טקסט המטרה : שחזור – מדויק או קרוב, או לחלופין המרה בתכנים רלוונטיים אחרים הנטועים בטקסט המקור. כאן נוצרת למעשה, מערכת יחסים חדשה.

ויסברוד אף מדגישה כי הקושי הולך ומתעצם "ככל שטקסט המקור שייך למרחב טקסטואלי המרוחק מספרות היעד ותרבותה" (שם : שם). טענתה זו, אכן מוצאת לה עוגנים במסגרת התהליך התרגומי, שאותו חוויתי : אף אני מצאתי עצמי בעיצומה של מלאכת התרגום, מסוגלת יותר ויותר לשמר/לשחזר דווקא את אותן אלוזיות הנטועות בטקסטים השייכים למרחב הטקסטואלי המקורב לספרות היעד ותרבותה או כזה המשותף גם לה, והמהוות חלק בלתי נפרד מהמטען התרבותי הקיים בתודעתו של קהל היעד, ובמיוחד את אלה מביניהן הטעונות בתכנים בעלי צביון אוניברסאלי, המשותפים גם לתרבות המקור וגם לתרבות היעד. לעומת זאת, אכן נמצא אצלי קושי מובהק בשחזורן של אותן אלוזיות שהיו נטועות במרחב טקסטואלי המרוחק מתרבות היעד.

בולטת לעין העובדה כי כל האלוזיות שהיה להן ייצוג בטקסט המקור=השיר במקור, אשר עלה בידו לשחזרן בטקסט המטרה=התרגום, רובן ככולן היו נטועות באיזכורים מן המקרא, יתרה מכך, היה בהן ייצוג לאיזכורים קונקרטיים מתוך סיפורי המקרא שכאמור, נשאו גוון אוניברסאלי, כמו סיפור הבריאה – הפרדת שמיים וארץ, אור וחושך (בשיר : שריגי אהבה), סולם יעקב (בשיר : פרידה) וכו' וכיוון שכך, בנקל ניתן היה לאתר בספרות היעד ובתרבותה את מקבילותיהם ה"קוראניות", או לחלופין, למשל, שיחזור האלוזיה לתפילת הגשם (בשיר : נדב), שגם היא נושאת גוון אוניברסאלי שמן הסתם, יש לשער, לא יקשה עליי כמתרגמת לאתרה בתרבות היעד.

לעומת זאת, התעורר אצלי קושי מובהק לשחזר למשל (בשיר : מחזור), את האלוזיה : לב' נתיבות, המרמזת ללב' מידות שהתורה נדרשת (שנזכרו במסכת ברכות עפ"י רבי אליעזר בנו של רבי יוסי הגלילי : 96-97), והאלוזיה לשורה "אלי, נצור מצולות האין-סוף ושמור נתיבות בימים המופיעה בפזמון השיר "בת הדיג" (מילים : בנימין אביגל), שכן סביר להניח שקורא היעד הערבי יתקשה לפענח את האלוזיות הנזכרות ובמיוחד את השנייה מביניהן, בהנחה ששיר זה נעדר מקומו מהמטען התרבותי הטבוע בתודעתו, לכן בחרתי לוותר במקרה זה על שחזור היחסים הבין-טקסטואליים הקיימים בטקסט המקור.

נשאלת השאלה כיצד ניתן לו, למתרגם, להתמודד עם יחסים בין-טקסטואליים כבעיית תרגום, לדברי ויסברוד, בקרב מתרגמי הספרות האנגלית לעברית נסתמנו שתי מגמות: האחת, וויתור על שיחזור היחסים הבין-טקסטואליים המקוריים (כפי שנקטתי אני בשיר **מחזור** הנזכר לעיל), דבר המעיד על כך שהנטייה לאדקוויטיות אינה מבוססת דיה. לטענתה, ויתור זה מובן על רקע מצב היחסים עם תרבות המערב וספרותו בשנות השישים. מנגד לה עמדה המגמה השנייה, החותרת להעביר לתרגום, במידת האפשר, את היחסים הבין-טקסטואליים המקוריים, כאשר הדבר נעשה בשתי שיטות עיקריות או בשילובן: א. פענוח היחסים הבין-טקסטואליים עבור הקורא (למשל, בהערות שוליים); ב. מתן פתרונות בגוף הטקסט (שם: 304-305).

10.1.3 אינטרטקסטואליות בעידן הפוסט-מודרני והשלכותיה על מחקר התרגום

לטענת ויסברוד וחמו (2003: 117) הטקסט הפוסט-מודרני מושתת על תפיסה חדשה של אינטרטקסטואליות. לדעתן, הטקסטים הפוסט-מודרניסטיים, שונים מהטקסטים המודרניסטיים במידת "הקוהרנטיות של הקולאז" (שם: שם) הן מדגישות כי זהו ההבדל הבולט בין שתי התפיסות. לדבריהן, "ביצירות המודרניסטיות הגדולות, חלקי הקולאז' הצטרפו לשלמות, אשר ביטאה את אמונם של היוצרים ביכולתם לומר דבר-מה משמעותי על העולם, לבטא רגש, חוויה או רעיון, בעזרת מנגנוני ההבעה והלשון שעמדו לרשותם" (שם: שם), בעוד שבטקסט הפוסט-מודרני, "חלקי הקולאז' אינם מצטרפים לכדי מכלול מגובש" (שם: שם) – דבר המעיד לדעתן, על "אובדן האמונה של היוצר בכלים העומדים לרשותו, מצד אחד, וביכולתו לחדשם, מצד שני" (שם: שם).

ויסברוד וחמו (שם: 120) מצביעות על הבדל נוסף בין הפוסט-מודרניזם למודרניזם המוצא את ביטויו בהתגברות המודעות לאינטרטקסטואליות גם בתרבות הפופולרית. ויסברוד וחמו אף טוענות כי "בחשיבה הפוסט-מודרנית קרסה האמונה באפשרות קיומה של אמת אובייקטיבית ומוחלטת על אודות המציאות, וגבר הספק ביכולת לתאר אותה "כמות שהיא"..." מציאות "שאינה נגישה אלא דרך ייצוגיה הטקסטואליים ופרשוניותיה ה"משוחדות"..." ו"כל ידע עליה המוצג כאמת הוא חלקי ומוטה, ומשרת מנגנוני כוח אינטרסנטיים" (שם: 122-123).

לדבריהן, ניתן להציג את קריסת האמונה ביכולתה של השפה לייצג מציאות גם מהפרספקטיבה של יחסי מסמן/מסומן; כאשר בפוסט-מודרניזם היחס בין המסמן למסומן נתפס כמורכב ומסובך בהרבה.

לסיכום, הן טוענות, כי "פוסט-מודרניזם, כזרם מחשבה וכאוסף תופעות תרבותיות, רלוונטי גם לתחום התרגום, וכי מודעות להשפעותיו עשויה לתרום לתרגום בישראל" (שם: 121, 131).

פרק 11. מושג ה"פרדיגמה"

בדברנו על מושג הפרדיגמה אנו מתכוונים (כפי שנזכר בתת-פרק 2.3 הדן בתהליכי תרגום שירה) לחלופות בתרגום. אין זה סוד שכל מתרגם באשר הוא, ניצב אין ספור פעמים בפני התחבטויות קשות באיזו חלופה לבחור מתוך כלל החלופות ה"מתרוצצות" בראשו. קושי זה עשוי להיות מנת חלקו של זה המתמודד עם תרגום פרוזה, ולא כל שכן עם זה הבא לתרגם שירה, אשר מעצם טבעה אך מחריפה את הקושי ומרחיבה את יריעתו. על כך אני יכולה להעיד, על בסיס התהליך התרגומי שאותו חוויתי, שכן לעתים תכופות מצאתי עצמי מתלבטת, האם לבחור, למשל, בתרגום מילולי, כלומר, בחלופה שעד כמה שאפשר, משקפת נאמנה את המילה בטקסט המקור ברמת הדנטוציה הישירה שלה, או שלווה על כך ולבחור בתרגום חופשי, כלומר במילה אחרת שאמנם מרוחקת קמעה מהוראתה הישירה של המילה במקור, אך כזו שתשרת טוב יותר את המתכונת הצלילית-ריתמית של השיר המתורגם.

לטענת צ'סטרמן (1997: 12) ניתן אף להכריע בין תרגום חופשי – לעומת – מילולי. לדבריו, לא מן הנמנע כי אכן ניתן להפיק תרגום, חרף היעדר היכולת לתרגום מושלם. המושגים בהם נדון התרגום הם דומיננטיים זה זמן רב ומיוצגים בניגוד הבינארי בין תרגום חופשי לתרגום מילולי. צ'סטרמן מביא את הגדרתו של ברחודרוב (1993) המשווה את הפרמטר של מילולי/חופשי עם הבחירה של יחידת התרגום: ככל שיחידת התרגום קטנה יותר, כך התוצאה תהיה מילולית יותר, ככל שהיחידה גדולה יותר, התוצאה תהיה חופשית יותר (היחידות המדוברות הן מורפמות, מילים, ביטויים, קטעי משפטים ומשפטים). יחידת התרגום המתאימה תלויה, בין השאר, בסוג הטקסט: תרגום שהוא "מילולי מדי" מתבסס על יחידות קטנות מדי ותרגום "חופשי מדי" מתבסס על יחידות גדולות מדי. לפי נבוקוב (1955), המצוטט אצל צ'סטרמן (1999: 13) על המתרגם להתייחס לטקסט כולו ורק אליו. המושג "תרגום מילולי" הוא, אם כן, בלתי נחוץ ומובן מאליו – שכן כל תרגום שאינו מילולי הוא רק חיקוי, עיבוד או פרודיה.

לפי ניומארק (1981), המצוטט אף הוא אצל צ'סטרמן (שם: שם), יש להעדיף תמיד תרגום מילולי במידה והדבר אפשרי – בתנאי שהאפקט שווה-הערך מועבר, התרגום המילולי של "מילה במילה" אינו רק הטוב ביותר אלא גם השיטה התקפה היחידה לתרגום, לעומתו, טוען רובינסון (1991) כי למתרגמים ישנה הזכות לתרגם כרצונם, כשהם מנצלים טווח גדול של יחסים בין טקסט המקור לבין טקסט המטרה. המדד היחיד לתרגום מוצלח גלום בכך שטקסט המקור וטקסט המטרה יהיו בעלי קשר מוכר כלשהו זה לזה. תמיכה בתרגום פורמלי הולכת יד ביד עם הרצון לקיים שוויון פורמלי, בעוד שתרגום חופשי נוטה להעדיף שוויון פונקציונאלי (או שהוא דוחה את רעיון השוויון לחלוטין). גם כאן קיימת חשיבות לסוג הטקסט וכו'.

בנוסף, מציין צ'סטרמן (שם) כי חוקרים נוטים לעשות הבחנה בסיסית בין שני סוגים עיקריים של תרגום: סמנטי מול תקשורתי (ניומארק 1981), נראה/גלוי לעומת סמוי (האוס 1981), דוקומנטארי לעומת אינסטרומנטלי (נורד, 1991) ומחקה לעומת פונקציונאלי (יעקובסון 1994).

צ'סטרמן (1997: 64) סוקר בספרו: Memes of Translation את הנורמות התרגומיות הרווחות עפ"י טורי, ומציין בכלל זה את הנורמות המקדימות (initial norms) – הקשורות ל"בחירה הבסיסית" של המתרגם בין שתי חלופות קוטביות. המתרגם יכול להכפיף עצמו לנורמות וליחסים הטקסטואליים שבטקסט המקור או לחלופין לנורמות הלשוניות והספרותיות הפעילות בשפת היעד, כאשר הבחירה בנורמות של טקסט המקור תוביל לתרגום אדקוואטי, ואילו הבחירה בנורמות של טקסט המטרה תוביל לתרגום "קביל".

צ'סטרמן (שם: 193) מציין את שלושת העקרונות המנחים של תרגום משחרר עפ"י גורלה (1994), כאשר הראשון שבהם, עקרון ה-TIANA (There is Always an Alternative), הקשור לנורמת היחסים, גורס כי תמיד יש חלופה. עקרון זה פוסל את האפשרות של תרגום אחד מושלם, או אפילו תרגום אופטימאלי אחד. לפי עקרון זה מתרגמים מקצועיים לעולם לא יסכימו ביניהם, וכי שני אנשים לעולם לא יתרגמו את אותו מבע באותו אופן. בעקרון זה קיים הדגש לגמישות, לפתיחות לשינוי וליצירתיות באמנותו של המתרגם.

קמפבל (1999: 34) מתייחס לקושי התרגומי הקיים בכל הנוגע לחלופות בתרגום, וטוען כי ניתן לתקוף קושי זה משלושה היבטים שונים: **טקסט המקור, מטלת המתרגם, ויכולותיו של המתרגם.**

- א. **מההיבט של טקסט המקור** - ניתן לטעון כי קיים ספקטרום שלם של סוגי קושי הנובעים מעצם קיומם של סוגי טקסט שונים, המכתיבים כל אחד, מעצם טבעו, סוג אחר של קושי או מערכת שונה של דרישות מהמתרגם (למשל, סוגי טקסט קלים כמו ספרות מדעית לילדים, בניגוד לסוגי טקסט קשים – כמו מאמרים מקצועיים לירחונים מדעיים). כמו כן, לדבריו, ניתן אולי לטעון, אם כי לא באופן חד-משמעי כי קושי תרגומי יהיה נפוץ יותר בשפות מטרה שהן מ"טיפוס" שונה (למשל, שפות שמיות לעומת שפות לטיניות או סלאביות וכו').
- ב. **מההיבט של מטלת התרגום** - אף כאן ייתכנו הבדלים ברמת הקושי או סוגו, למשל, תרגום תחת אילוצי זמן המכתיבים ביצוע מהיר של התרגום לעומת תרגום בקצב אישי.
- ג. **מההיבט של יכולות המתרגם** – אף הן יהוו מקור פוטנציאלי לקושי, למשל, תרגום לשפה שנייה עלול להיות קשה יותר מאשר לשפה הראשונה (שפת-אם), או לחלופין, למתרגמים מומחים ועתירי ניסיון יהיה קל יותר לתרגם מאשר למתרגמים מתחילים. התרגום עשוי להיות קל יותר ככל שהיכולת עולה, וככל שהמתרגם הוא בעל מומחיות גדולה יותר כך ניתן לצפות אצלו אוטומטיות בתרגום.

אשר למסגרת הקוגניטיבית לבחינתו של הקושי התרגומי של הטקסט, טוען קמפבל (שם: 36) כי יש להתמקד בטענה שזכרה לעיל, שטקסט המקור לכשעצמו, יכול להיות קל או קשה לאוכלוסייה מסוימת של מתרגמים ולמטלות תרגום מסוימות. בהקשר זה, עושה קמפבל הבחנה בין שני סוגים של תרגום: תרגום "און-ליין" – שהוא תרגום מיידי שנעשה בו בזמן שנעשית הקריאה הראשונית, ותרגום "אוף-ליין" – שהוא תרגום שנעשה לאחר קריאתו של הטקסט בשלמותו, כזה שהמתרגם שב ועורך אותו מספר פעמים. בתרגום "אוף-ליין" ניתן להתמודד עם הקושי יותר כפונקציה של קריאה ו/או כתיבה, קרי, בעיות הקשורות לייצוג ידע, זיכרון לטווח ארוך, הבנת שיח ותכנון שיח, ואילו בתרגום "און-ליין" קיים צורך להתייחס לרעיונות כמו: זיכרון עבודה, נגישות לקסיקלית, עיבוד תחבירי ועיבוד שיח "און-ליין" שבמסגרתו העיבוד נעשה בשתי שפות ולא רק באחת, וכי לא בהכרח יוצאו לפועל רכיבי ההבנה וההפקה בצורה רציפה או בו-זמנית. קמפבל אף מדגיש כי פריטים בטקסט ייחשבו לקשים יותר לתרגום, ככל שהם ידרשו עיבוד קוגניטיבי גדול יותר.

לטענת קמפבל (שם: 52-56), קשיים בעלי רמות שונות של תפוצה, הנגזרים מאופיו של הטקסט עשויים לבוא בזיקה ל-:

א. **סוג המילים** כמו: פעלים מוחשיים (קונקרטיים), פעלים מופשטים ותארי-השם.

ב. **משמעותיות** – כאשר תוכן של משפט מפוזר על פני מספר מילים, שאחת מהן – לרוב הפועל – כנראה נמוכה ברמת המשמעות שלה. מבנים אלה, מסביר קמפבל, הנם חופפים במידת מה לרעיון המטאפורה הדקדוקית, כמו גם רעיון הדימוי, כאשר במצב כזה, ניתן לייחס זאת ל"בעיית הדימוי" או ל"בעיית הקולוקציה", כלומר מצב שבו לפי לוולט (1993) (המצוטט אצל קמפבל) בחירה של מילה אחת נשענת על בחירה של מילה אחרת מבלי שתהייה לזה סיבה קונצפטואלית.

ג. **ביטויים של שם-עצם מורכב** – שבו שני שמות-עצם משורשרים זה אחר זה. הבעיה עם סוג מחרוזת זה היא המשמעות של היחסים הדקדוקיים והסמנטיים בין העיקר (ה"ראשי") לבין הפריטים האחרים במחרוזת.

ד. **מופשטות** – הפריטים הקשים יותר יהיו, קרוב לוודאי, עמוסים מאוד בשמות עצם מופשטים, הואיל וקיימת טענה כי למילים קונקרטיות ישנו ייצוג מנטאלי יחיד, בעוד שייצוגן של מילים מופשטות יאוחזר בדרך כלל, ממחסן לקסיקאלי נפרד ותלוי-שפה. לכן, כדי לפרש פריטי טקסט-מקור מופשטים יידרש המתרגם להשתמש ברמזים הקשריים ובידע נרכש גדול יותר, ולהשקיע מאמץ עיבוד גדול יותר בדרך לבחירת המילה המתאימה יותר.

ה. **תדירות והיכרות** – כאשר רמת הקושי קטנה, יש לשער, ככל שמילים הן נפוצות ומוכרות יותר.

קמפבל (שם : 57) מסכם ואומר כי עפ"י תוצאות מקרה המחקר שהציג, מכיוון שקשיים משותפים נמצאו בקרב כל המשתתפים, הרי שניתן לראות שהטקסטים הם קשים לתרגום מבחינה אינהרנטית, לפחות במצב של תרגום "און-ליין", כאשר מילים בעלות משמעות פחותה יותר היו קשות יותר לתרגום, כמו גם משפטים בעלי שם-עצם מורכב ושמות-עצם מופשטים.

אף לוי (1967 : 148-149) מתייחס למושג הפרדיגמה, ומכנה את הגורמים שקובעים את בחירותיו של המתרגם - הוראות סלקטיביות : טווח האופציות האפשריות נקבע ע"י הוראות הגדרתיות : כלומר, בכל נקודה המתרגם בוחר אפשרות אחת המעמידה מרקם מסוים של תנאים. לדבריו, מתרגם אמור לעתים קרובות לשקול חלופה אחת מול אחרת, לכן, ניתן להסיק מכך, לדעתו, כי אחת מהמטלות העיקריות של תיאורית התרגום היא לבסס את העדיפויות הכלליות הרלוונטיות לכל סוג של טקסט. כפי שנזכר (בתת-הפרק 2.3, הדן בתהליכי תרגום שירה), לוי רואה את תהליך התרגום בצורה של הנחיות ביצוע (של המתרגם לעצמו).

הדוגמה הבאה ממחישה מגבלות אלו : המילה הגרמנית mensch (שתורגמה לעברית **נפש** במחזה : הנפש הטובה מסצ'וואן), היא מילה כללית שאין לה מקבילה באנגלית (person היא במשלב סגנוני שונה) ומעמידה את המתרגם בפני הצורך להכריע בין שתי אפשרויות : man או woman . ההנחה הראשונה היא אם כן : **הגדרת החלופות** – כלומר, בניית **פרדיגמה** שתכיל את החלופות האפשריות (איש או אישה).

ההנחה השנייה : **בחירה בין חלופות**. הנחיה זו היא תלוית הקשר, ובמקרה זה, ההקשר של המחזה בכללותו, של תפיסת הדמות וכו'.

הפרדיגמה, כפי שמצטיירת ע"י לוי (שם : 150-151), מכילה כמה חלופות, והיא אינה מערכת יסודות שווי ערך, אלא מערכת ערוכה על פי אמות מידה שונות של סגנון, סמנטיקה, הקשר, סוגה וכד', והבחירה בין חלופות תהיה בהתאם ; יש ביניהן יחסים של set וה-subset שלו, מערכת ותת-מערכת שלה, סוג ומרכיביו. במהלך התרגום נוצרת מעין שרשרת שבה היסודות שנבחרו מתוך החלופה הראשונה הופכים להיות הפרדיגמה הבאה. בחירת היחידה הלקסיקאלית היא גם אובייקטיבית – תלויה בחומר הלשוני – וגם סובייקטיבית – תלויה בזיכרון המתרגם, טעמו האסתטי וכו'.

לוי טוען כי התהליך כולו צריך להיות ניתן לשחזור בכיוון ההפוך, מהתוצר הסופי עד ההגדרה הראשונה, לשם גילוי תבנית היצירה, ה-generative pattern של התרגום. מכל מקום, מדגיש לוי, כי ההבדלים בין יחידות סמנטיות בשפות שונות מאלצות את המתרגם ליצור פרדיגמות יותר ספציפיות או הנהרות, אך לא תמיד יש להן הצדקה, זאת כאשר ניתן להבין את התוכן על פי ההקשר. הבחירה צריכה להיות גם נחוצה – כלומר, מוכתבת מכורח דישותיה של לשון היעד וגם מונעת (motivated) –

כלומר, מנומקת בהתאם להקשר. כל זאת, כדי שלא יהיו הנהרות ושגיאות מיותרות. הבחירה תלויה גם בתבניות המבניות של שפה מסוימת ובווריאנטים השונים של מושגים (למשל, במקסיקו יש מילה לכל שלב של צמיחת התירס) שאינם בהכרח זהים בשפת היעד.

בהקשר זה, מתייחס לוי לשוני הקיים בתרגום בין שירה לבין פרוזה, וטוען כי כאשר מדובר בתרגום פרוזה, התרגום אמור להיות מדויק, למשל: המילה gooseberry תתורגם בטקסט שהוא פרוזה לדומדמנית, אך אם המילה תופיע בשיר סביר להניח שלא תהיה הקפדה על הדיוק (שם: 153), ומתרגמים שונים יבחרו באפשרויות שונות (תות, פטל וכו'), לפי טעמים, ולפי מה שיתאים להריזה ולמשקל של השיר. לוי מוסיף כי ככל שהטקסט מורכב יותר מבחינה סמנטית, כך הוא נתון לפרשנויות רבות יותר ולשוני בתרגום.

דוגמא קונקרטיית להתחבטות שהתעוררה בי כיצד להכריע בין שתי חלופות שעלו בעיצומו של התהליך התרגומי, ניתן לראות בשיר **נדב**. בשיר זה התלבטתי רבות כיצד לתרגם את הצירוף **ים-תיכוני**. האם לבחור במילה המשקפת את הצירוף נאמנה ברמת הדנוטציה הישירה שהיא **مَتَوَسَّطِي (מתוֹסְטִי)** או לבחור בצירוף **شَرْقِي-أَوْسَطِي (שֶׁרְקִי-אֹוְסָטִי)** = **מזרח-תיכוני** שאמנם אינו מעביר את הקונוטציה של הצירוף המקורי במלואה, אך לעומת זאת משרת את השיר המתורגם טוב יותר מההיבט הצלילי שכן הוא מלוּדִי ומתנגן.

פרק 12. תופעת השימוש בבינומים של מילים נרדפות וקרובי-

מילים נרדפות

יצוין, כי הן בשפת המקור, העברית, והן בשפת היעד, הערבית, קיימת, מעצם טבען, נטייה די ברורה וחזקה לעשות שימוש בבינומים של מילים נרדפות וקרובי-מילים נרדפות. לפי טורי (1995 : 105) ברבע השני של המאה ה-20, ניכר שימוש דחוס בבינומים – מילים שהן כמעט נרדפות המופיעות בזו אחר זו, או ביטויים משותפים חדשים (ביטויים המכילים מילים דומות) מגמה שפעלה בעוצמה רבה בתרגום לעברית, בשנות ה-30 וה-40 (טורי, 1977 : 162-171; Toury, 1985). טורי (1977 : 162) רואה בשימוש התדיר בבינומים, כבולים כחופשיים, תכונה "עברית" שהתרגום מצטיין בה. לדבריו תופעה זו מצויה אמנם בלשונות רבות, ואולי היא אף בגדר כולל לשוני, הגזור "מהתופעה הכללית של הסינונימיות [מילים נרדפות] ומהיכולת הטבעית בלשונות לצרף איברים זה לזה, אך נראה כי בעברית, ובעיקר בעברית שבמקורותיה הכתובים הקאנוניים, היא נפוצה במיוחד" (שם : שם).

תופעה זו הייתה מקושרת בבירור לתרגום. קוראים קשובים יכלו לשער שטקסט הוא מתורגם רק על בסיס הימצאותה של תופעה זו בו, בעיקר בצירוף סממנים אחרים שהיו אופייניים לתרגום. טורי (1995 : 105) מבחין בין **בינומים כבולים** (conjoint) לבין **בינומים חופשיים** (free combinations). טורי (1977 : 162-171) אף טוען כי הבינומים, ששני אבריהם שייכים לחלק דיבר אחד, והממוקמים ברמה אחת של ההירארכיה התחבירית, הם סינונימים או קרובי-סינונימיות הקשורים זה לזה באמצעות מילת-חיבור, בעיקר ו' החיבור, למשל, "תם ונשלם", "אמת ויציב", "שריר וקיים", "שרוי ומותר". מרבית הבינומים מטיפוס זה, שייכים לסוג הבינומים הבלתי-הפיקים, אלה שסדר איבריהם קבוע לגמרי.

ויסברוד (1989 : 185), מוסיפה וכותבת על כך : "תופעת השימוש בבינומים של סינונימים וקרובי-סינונימיות כחלק מהמגמה להרבות בצירופים כבולים ובווריאציות עליהם, ניכרת עדיין במערכת הרשמית של שנות ה-60" (שם : שם). ויסברוד אף טוענת כי הרווחים ביותר מביניהם הם בינומים כבולים (כמו : "מלא וגדוש" או "חי וקיים"), שכן הם "נוחים ביותר לשימוש מכיוון שהם מצויים למתרגם מן המוכן" (שם : שם), ובנוסף, הם גם "בעלי ערכיות סגנונית גבוהה" (שם : שם).

ויסברוד (1989 : 186) מוסיפה וטוענת כי לקטגוריה הנזכרת לעיל, יש להוסיף גם את כל אותם בינומים, הבנויים על חזרתיות של אותה מילה עצמה, כאשר סוג זה של בינומים שגור מאוד בלשון-הדיבור העברית, ומשמש בה להעצמה ("רחצתי אותו טוב-טוב") ולאפיון מהותם של דברים ("זה היה סרט סרטי") (הדוגמאות מתוך הטור של דן בן-אמוץ בשבועון דבר, 1989), ובשפת הסלנג העכשווית – "גבר גבר" (תוספת שלי).

לדבריה, עוצמת הנטייה לצרף יחד סינונימים וקרובי-סינונימיות באה לידי ביטוי גם בהופעתם של טרינומים, כמו: "בוקה ומבוקה ומבולקה" או "רעש-געש והמולה" (שם: 187).

לטענת טורי (1995: 106-107) לעתים קרובות נמצא שבתרגום לעברית, כאשר נעשה שימוש בבינום בטקסט שתורגם לעברית, בא הדבר במקום פריט לקסיקאלי יחיד שהופיע בטקסט המקור. במקרים מסויימים אין כל פריט לקסיקאלי מקביל במקום המתאים בטקסט המקור, כך שהבינומים המופיעים בטקסט המטרה הם למעשה בגדר תוספות צרופות. לדבריו, די בכך כדי לעודד את הטענה שנטיה זו נבעה, בראש ובראשונה, מהשאיפה ל"עבריות" מוגברת. טורי מוסיף כי היו אף מקרים שבהם צירופים כבולים שהופיעו בטקסט המקור לא תורגמו לטקסט המטרה העברי, אם כי לטענתו, ניתן לשייך את מרבית המקרים הללו לחוסר מקרי במילים כמעט-חופפות בלקסיקון העברי, או לעובדה שהביטוי המקורי הוא דימוי, שהמשמעות הכוללת שלו הועדפה על הצירוף הכבול ועל המשמעות האינדיווידואלית של האלמנטים המרכיבים אותו.

ויסברוד (1989: 187-188) תומכת בדעת קודמה בצינה כי בבואנו לבחון את השלכתה של הנטייה להשתמש בבינומים על יחסי מקור/תרגום בולט לעין כי הופעתו של בינום בתרגום אינה דווקא נגזרת של "הופעת בינום במקור, או אפילו של הופעת צירוף כבול מסוג אחר כלשהו במקור; ולפעמים הבינום הוא בגדר תוספת של ממש על המקור" (שם: 187). מכל מקום, ויסברוד רואה בבחירה לעשות שימוש באופציה זו, אף כי בפועל קיימות גם אופציות אחרות (להדגשה, למשל), פרי פעולתה של נורמה. לדבריה, "השימוש בבינומים, כמו השימוש בצירופים כבולים בכלל – כרוך בנכונות לחריגות סמנטיות מהמקור, וההזחות בולטות במיוחד הן כאשר הבינום כולו הוא בגדר תוספת, או כזה הבא לשם העצמת הנאמר, העצמה הנובעת מעצם מבנה החזרה שביסוד הבינום" (שם: 188).

כאמור, גם בשפה הערבית קיים שימוש רווח בבינומים, שכפי שצוין, נועד בדרך כלל כדי להעצים את המסר המילולי או לשוות לו יתר פאתוס, במיוחד כאשר מדובר בשירה.

במסגרת הקורפוס המתורגם אוכל להצביע על שתי דוגמאות לשימוש שעשיתי בבינומים:

א. בשיר: **עננים שדופים** המרתי את המטאפורה **מים תשוקתם** (שהובאה קודם לכן בפרק 9 הדין במנגנון הפיצוי) הקיימת בשורה 4 בבינומים **حَنِينًا وَشَوْقًا (הַיְיִנָּן וְשִׁיקוֹן)** כי אם הייתי מתרגמת את המטאפורה הנ"ל באופן מילולי, היה מתקבל בשפת המטרה מבע חיזור ונטול אותה עוצמה הטמונה בצירוף **מים תשוקתם**, במשמעות: העננים התפוגגו מהתשוקה האדירה שמילאה אותם כמו ים, לכן בחרתי לפצות על כך באמצעות עיבוי המילה תשוקה בכך שהוספתי לפנייה כמגביר גם את המילה הנרדפת לה – **כמיהה**, דבר ששיווה למבע יתר ציוריות ועוצמה.

ב. בשיר: **חיים** שגם בו נבצר ממני לתרגם מילולית את המבע **עד עפר כובש** הקיים בבית א' במקור שורות 8, 9 שמשמעותו היא: **עד עפר מסתיר/מעלים**, כי אם אתרגם זאת באופן מילולי, הרי שמן הסתם, יתקבל בתרגום מבע זר לשפת המטרה, שלא יהיה קריא ונהיר לקורא היעד הערבי, לכן העדפתי שלא לתרגם את המילה **כובש** שבטקסט המקור ולהמיר את המבנה הקיים בצירוף "שטפו גופך **עד עפר כובש**" המשתמע כתיאור אופן בשפת המקור (כיצד שטפו גופך? – **עד עפר כובש**) למושא ישיר בשפת המטרה: **وَعَمَرَتْ جِسْمَكَ تَرِيَّ وَتُرَابَ (نَعِيْمَرْتِ) גִּסְמְךָ תִרִין וְתִרָאבְךָ**, כלומר, הוספתי למילה **עפר=תִרָאב** שם נרדף נוסף **תִרִין=עפר לח**. בדרך זו נסיתי לפצות על אובדן המבנה התחבירי הקיים במקור.

ג. בשיר: **שריגי אהבה** שורה 6 – **אל באר חרבה** שתורגמה ל- **إِلَى بئرِ خَاوِيَةٍ قَفْرَاءَ**, במקרה זה, בתרגומה של המילה **חרבה** עשיתי שימוש בשפת היעד בשתי מילים נרדפות הבאות בסמיכות זו לזו – **خَاوِيَةٍ (ח'אויה)** שהוראתה המילונית היא: **ריקה**, **שוממה ו- قَفْرَاءَ (קפראא)** שהוראתה המילונית היא: **שוממה, מדברית, ריקה**.

בהתייחס לשתי הדוגמאות הראשונות, יצוין, כי ההעדפה שלי כמתרגמת, לעשות שימוש בבינומים, במקרה זה, בינומים חופשיים ולא כבולים, גם אם נעדר מקומם בטקסט המקור, נבעה בעיקר מכורח תרגומי שהוליד בי את הצורך "להיחלץ" מתרגום מילולי ובלתי "קביל" בשפת היעד, ולא דווקא כנגזרת של העדפה סגנונית מובהקת, אם כי כך או כך, הפעלת נורמה זו אכן שיוותה למבע בטקסט המטרה ממד של ציוריות, חיות ועוצמה, והטביעה בו חותם ייחודי בעל ערכיות סגנונית גבוהה.

גם בדוגמה השלישית נעדר מקומם של בינומים בטקסט המקור, אך יחד עם זאת, בחרתי בתרגום לעשות בהם שימוש, (אף כאן בבינומים חופשיים ולא כבולים), גם אם לא פעל עליי כל אילוץ או כורח תרגומי שחייב אותי להפעיל נורמה זו. לכן, ניתן לומר כי במקרה זה, בניגוד לשני המקרים הראשונים, נבע הדבר במובהק מהעדפה בעלת ערכיות סגנונית גבוהה.

פרק 13. סקירת תהליך תרגומם של השירים

השוואת מקור-תרגום

13.1 שיקוף תהליך תרגומם של שלושה מתוך השירים שתורגמו

בבואי לשקף את תהליך תרגומם של השירים שיוצגו להלן, עליי לציין כי הקווים שהנחו אותי ושהיו בבחינת אבני יסוד ב"דרך החתחתים" שאותה עברתי בדרכי מהשיר במקור=טקסט המקור, ועד ל"תוצר הסופי" = טקסט המטרה, הם פחות או יותר משותפים לכלל השירים הכלולים בעבודה זו. יצוין, כי מבין המודלים התיאורטיים של תהליכי תרגום, על שלביהם השונים, שהוצגו בחלק העיוני של העבודה, דווקא זה של ג'ונס (1989) קרוב לשקף באופן נאמן יותר את האופן שבו חוויתי את התהליך וצמחתי דרכו. ואם בשירה עסקינן, הרי שאם היה עליי לדמות את תהליך התרגום לאיזה שהוא דבר, הייתי מדמה אותו למרוץ משוכות מתמשך ופתלתל, הדורש מן המתרגם מיקוד, תשומת לב מרבית לפרטים הקטנים ולניואנסים שבדרך, מאמץ והשקעה בלתי נלאים, עיקשות ודבקות במטרה.

ההתנסות הבולטת ביותר שחוויתי באופן מובהק היא אותו תהליך מעגלי/ספירלי, שעליו דיברה ג'ונס, שבמהלכו אכן חזרתי לאחור פעם אחר פעם ו"ניהלתי דיאלוג חוזר ונשנה עם חלקים קודמים של הטקסט" ועם בחירות קודמות שאותן עשיתי, וזאת כדי לעמוד על דקויות והשתמעויות שאולי בקריאה ראשונה ואפילו שנייה לא נתתי את דעתי עליהן.

אם אתייחס לתהליך התרגום כאל מכלול אחד שלם, אוכל לציין כמה שלבים בסיסיים שחזרו ונשנו בכל פעם מחדש, שליוו אותם מתחילתו ועד סופו והיו שזורים בו כחוט השני:

א. קוראת את טקסט המקור קריאה ראשונית מתחילתו ועד סופו. לפי אמיר (2000), "קריאה ראשונית, שטחית ככל שתהיה, של טקסט קצר בשלמותו, היא פרקטיקה "טרומ תרגומית" שכיחה למדי" (שם: 12).

ב. מסמנת מילים שבמבט ראשון נראה היה לי כי לא אוכל לשלוף אותן אינטואיטיבית מהזיכרון, וכי אצטרך להסתייע במילונים השונים (חד לשוני ודו-לשוני).

ג. מסמנת מילים שאמנם הצלחתי לשלוף מהזיכרון אך עדיין קינן בי הספק לגביהן וראיתי לנכון לבדוק במילונים חלופות נוספות.

- ד. מסמנת שורות עמומות או מבעים סתומים בטקסט המקור שרב הנסתר בהן על הנגלה וחוזרת אל המשורר (כי במקרה שלי, כאמור, עקב זמינותו של המשורר התאפשר לי לעשות זאת) כדי לנסות ללבנם יחד עמו ולעמוד על פשרם (כאמור, מדובר אך ורק בסימני שאלה ובתהיות שהתעוררו בי לגבי מבעים בלתי נהירים בטקסט המקור ולא בבחירות תרגומיות ובהכרעות למיניהן בשפת המטרה, הואיל והמשורר אינו דובר אותה).
- ה. מנסה לנסח איזו שהיא אינטרפרטציה ראשונית או תיאור ראשוני שישקפו את "רוח" השיר והאמירה החבויה בו, אם אכן קיימת בו אמירה. לעתים אף הייתי מסתפקת במתן כותרת לשיר, והדבר נכון במיוחד לגבי אותם שירים שאינם נושאים שם או כותרת.
- ו. מנסה לעמוד, ביני לבין עצמי, על הרגשות או המחשבות שהשיר עורר בי, האם הוא גרם לי לשמוח או להיעצב, האם עורר בי רגשות הזדהות כלשהם או שמא עורר בי אפטיה.
- ניתן לומר כי שלבים א' עד ו' (ועד בכלל) תואמים את המודל של Wallis שאותו מציגה מקנזי (1998), שם, כפי שזכר, היא טוענת כי יש להתייחס לתרגום כאל תהליך פתרון בעיות המכיל על פי תיאורה ארבעה שלבים שהראשונים שבהם הנם: שלב **ההכנה**: שלב איסוף המידע, ושלב **הדגירה**: השלב שבו מתנהלת העבודה הפנימית הלא-מודעת (שלטענתה של מקנזי מספק תובנות חשובות המסייעות בתרגומו ומקדם את ה"הבנה היצירתית" של הטקסט).
- ז. מרגע שנסתיימו השלבים הראשיתיים שנזכרו, אני פונה לתרגום השיר, תרגום אינטואיטיבי-ראשוני-מילולי (המקביל לזה שהוצג במסגרת המודל שאותו כאמור, הציגה גיונס (1989) ושהוגדר עלי ידה כשלב 1- שלב ה"העברה הפשוטה" (**Transference**): מושג בשפת המקור=מושג בשפת המטרה, כלומר, מה שמכונה "תרגום של אחד לאחד" וכביכול מעביר את כל התכונות של האובייקט מטקסט המקור לטקסט המתורגם) (שם: 191).
- ח. לאחר שנסתיימו תרגומו של השיר אינטואיטיבית, אני חוזרת ומציבה אותו אל מול טקסט המקור, תוך ניסיון לעמוד על המכשלות השונות והמגוונות המייחדות אותו, באופן מתבונן ומעמיק יותר. זהו אולי שלב ה**הארה**: השלב שבו מגיחים הפתרונות, על פי המודל של Wallis, הנזכר לעיל, שאותו הציגה מקנזי (1998).
- ט. מנסה למפות את הקשיים והלבטים באופן מושכל, מובנה ופרטני, שיישען על הבחנה שתיעשה על פי כמה חתכים מוגדרים כמו: קשיים שלהם זיקה לתחום הלכסיקאלי,

קשיים שלהם זיקה לתחום הדקדוק והתחביר וקשיים שלהם זיקה לתחום הריתמוס והחריזה. אשר לקשיים הנמנים עם הסוג האחרון לא פעם מצאתי עצמי מפעילה את אסטרטגיית ה**אלתור** על פי המודל של ג'ונס (1989), שנזכרה לעיל - **(אלתור)** - **(Improvisation)**: כאשר המתרגם לא מצליח להעביר את הפריט על כל תכונותיו מטקסט המקור לטקסט המתורגם, הוא ייצור תרגום שבו תכונות/ות הפריט בטקסט המתורגם שונה/ות מזה של טקסט המקור, אך בעלות אופי פואטי דומה. דוגמא לאלתור היא למשל, התרחקות מסוימת מטקסט המקור ברמת הדנוטציה הישירה לטובת החריזה והמצלול, כל זאת כדי ליצור פואטיות (שם: 193).

י. מרגע שנעשה המיפוי הראשוני, אני חוזרת אל טקסט המטרה, פעם אחר פעם, תוך ניסיון לשפר, ללטש ולהציע פתרונות קבילים כנגד אותן "מהמורות".

יא. לאחר שגיבשתי גירסה ראשונית הזוכה לרמה סבירה של שיפור וליטוש, אני מניחה לתרגום/טקסט המטרה לנוח לזמן מה, ובו זמנית אני מניחה גם לעצמי לנוח ולהינתק מהטקסט קמעה. פרק הזמן שבו אני נוטלת לעצמי את האתגור האמורה עשוי להשתנות משיר לשיר וגבולותיו אינם קבועים.

יב. לאחר מכן אני מתחילה את שלב ה**אימות**, על פי המודל של Wallis או לחלופין של ה**הערכה והבדיקה** בהתאם למודל של סייגר (Sager), השלב שבו נבדקים הפתרונות. (שני המודלים הללו נזכרו כאמור, במאמרה של מקנזי, 1998). במסגרת שלב זה אני שבה לתרגום/טקסט המטרה ומנסה לקרוא אותו במנותק מטקסט המקור, זאת כדי לבדוק האם הוא יכול להיות קביל ותקף בשפת המטרה כיצירה העומדת בזכות עצמה, קרי, כאילו נכתב כיצירה מקורית בשפת המטרה, תמיכה למהלך זה ניתן לראות בטענתו של פיליפס (2001), שנזכרה לעיל, ש"על המתרגם ליצור שיר בשפת המטרה, שממנו ניתן ליהנות ולקרוא אותו בזכות עצמו, כטקסט עצמאי, שכן השיר לרוב נקרא על-ידי אנשים שאינם דוברים את שפת המקור, והם רואים בתרגום טקסט ספרותי שלכאורה נכתב מראש בשפת המטרה (שם: 23). תמיכה למהלך זה ניתן לראות במודל האמפירי שאותו הציגה ג'ונס (1989) שבאה לידי ביטוי בשלב ה**יצירה**: שלב העיצוב של טקסט המטרה כאובייקט שאף תקף תרבותית גם בתרבות המטרה (שם: 187-191).

אם איני חשה כי התרגום אכן עונה על ציפיה זו, אזי אני שבה ומעמידה אותו מול טקסט המקור ומנסה להתרשם ולראות היכן ניתן עוד לשפר וללטש את אופי מבעי באופן שיצלצל טבעי יותר לשפת המטרה ושעשוי להגביר את תחושת האותנטיות של השיר המתורגם אצל קורא היעד הערבי. לא פעם קרה כי בקריאות חוזרות אלה עמדתי על גוני משמעות, שעד לאותו רגע נבצר ממני לראותם, וכמובן שכל "תגלית" מעין זו רק טיבה

את התרגום ותרמה לאיכות ביצועו ורמת היצירתיות שבו. מכל מקום, כדי לחזק בקרבי את התחושה כי אכן הושגה בתרגום "קבילות" מירבית, אני קוראת (במידת האפשר) את טקסט המטרה בפני דובר ילידי ששפת היעד היא שפת-אמו, ושלא ראה מימיו את טקסט המקור. במידה והוא אכן מאשר שהטקסט נשמע לו כברור וטבעי, הרי שלגבי דידי, המטרה הושגה.

יג. רק לאחר שנתמלאו פחות או יותר השלבים הנזכרים, ורק לאחר ש"התוצר הסופי" נטה להניח את דעתי כמתרגמת, הן מההיבט של הקונוטציה והן מההיבט של הריתמוס והחריזה, ורק לאחר שנתקבלה גם אצלי, בדומה לאמיר (2000), "גירסה שהטיבה לבטא את המטרות שהצבתי לעצמי בעת התרגום, קרי, לשמור על אדקוויטיות מרבית לטקסט המקור ול"רוחו", מבלי לפגום בקריאותו של הטקסט המתורגם בשפת המטרה (שם: 7) רק אז אני מתחילה לגלות מוכנות גדולה יותר ל"חותמו" (אם בכלל ניתן בהקשר זה להתבטא כך, שכן אף לאחר שנים ניתן לחזור לתרגומים ישנים, לשפצם וללטשם מחדש, שהרי גם אנו כבני אדם בכלל וכמתרגמים בפרט הולכים ומבשילים עם השנים).

להלן דוגמאות אחדות להמחשת תהליך התרגום:

1. תרגום ראשוני-מילולי של השיר **נדב** - **נדاف** (משעולי דרוור: עמ' 7), שנכתב לאחר הולדת בנו נדב בקיץ – של שנת 1984.

נולדת בקיץ **ים תיכוני** / אל תוך משקה לימונדה / לימונדה צלולה / **ספוג** ריחות **עלי** גפן / וצימוקים רוויים / טללי שחרית / תפילתי / **השיבה רוח** / לכבוד חגך / יום הולדתך / כל **הקקטוסים** / פרחו / וגם אני יצאתי / בשיר ובמחול / נושק **למרומי** שמש / שמש הצוחקת בעיניך / ועיניך שולחות / **נטפי** אור **בוהק**

ولدتَ في صيفِ شرقِ أوسطيّ / إلى داخلِ شرابِ الليمون / ليمونٌ صافٍ / **مشبع** بعبيرِ أوراقِ العنب / وزبيبٍ مروّي / بندى الفجرِ / **واستجيب** / **دُعائي** / **بمناسبة** عيديك / يومَ مولدك / **تفتح** / **الصبار** كلّه / وانطلقتُ أنا أيضاً في رقصٍ وغناء / **أقبلُ أعالي** / **علاي** الشمس / شمسٌ تضحكُ في عينيكَ / وعيناكَ **تبعثان** / **شعاع** نورٍ **ساطع**.

לאחר קריאת טקסט המקור מתחילתו ועד סופו (שלב א' בפירוט שלעיל) סומנו ב**אדום** הן בטקסט המקור והן בטקסט המטרה, קרי, בגירסת תרגום ראשוני זו (שניתן לכנותה גם גרסת ה"פרוזה" של השיר, המעבירה בעיקר את תכניו ואת הקונוטציות שבמבעיו), כפי שנראה לעיל, המילים והמבעים שעוררו בי לבטים, בין שהיו אלה לבטים מההיבט הלקסיקאלי ובין שהיו מההיבט של

הריתמוס, המצלול והחריזה, וסומנו **בירוק** צירופים או מבעים שצלצלו מוזר ובאופן מאולץ ולא טבעי בשפת המטרה; מה שהוכרע כבחירה "סופית" סומן **בכחול**, (שלבים ב',ג') כמו:

הצירוף **קיץ ים תיכוני**: באופן כמעט אוטומטי המרתי צירוף זה בשפת המטרה בצירוף **شرق أوسطي (שֶׁרְק אֶוּסְטִי)** שמשמעותו המילולית היא **מזרח תיכוני**, מונח שהוא בעיקרו גיאוגרפי-מדיני, המעביר אך חלקית את המטען הקונוטטיבי הלוקאלי של תרבות, פולקלור, מראות, צלילים, ריחות/ניחוחות וטעמים ייחודיים שאותם מקפל בחובו הצירוף **ים תיכוני**. לאור האמור לא חשתי שלמה עם הצירוף הנ"ל, ולאחר בדיקה התחוויר לי שאכן קיימת חלופה מוצלחת בהרבה והיא המילה: **متوسطي (מִתְוֹסְטִי)**, אך עדיין גם בשלבים מתקדמים יותר של התהליך הייתי חצויה בין שתי החלופות, הפעם לא מההיבט של הקונוטציה, אלא מההיבט של הריתמוס והמצלול. כשניסיתי לקרוא לעצמי את התרגום בקול רם, נשמע לי הצירוף שבתרגום הראשוני מלוודי ומתנגן בהרבה.

לבסוף לאחר התחבטויות חוזרות ונשנות, נפלה בי ההכרעה להעדיף בכל זאת, במקרה זה את המילה **متوسطي (מִתְוֹסְטִי)**, קרי, את הנאמנות למקור ברמת הקונוטציה, גם אם היא פחות משכנעת מההיבט של הריתמוס והמצלול.

מילה נוספת שעלו בי ספקות לגבי אופן תרגומה היא המילה **سفوف** שבמבע **ספוף ריחות עלי גפן**, כי בתרגום הראשוני עלתה בי המילה **مُشَبَّع (מִשְׁבַּע)** שנראתה לי כמתאימה להקשר, אך עדיין הייתי סקרנית לדעת מהן החלופות הנוספות שיימצאו במילון. המילון הציע חלופות נוספות כמו: **مَشْرَب (מִשְׁרַב)**, **مغموس (מִעֵ'מוּס)**, **ممتص (מִמְתַצ)** **مليء ب (מְלִיא ב-)**, **زأخر ب (זְאֵחִיר ב-)** אך לבסוף החלטתי להשאיר את האפשרות הראשונה שעלתה בי בתרגום הראשוני, כי היא נראתה לי המתאימה ביותר מבין כולן.

אשר למילה **أوراق (אֶוּרַאק)** שבצירוף **עלי גפן**, שהוראתה המילונית היא: נייר, **עלים**, דפי נייר, קלפים (למשחק), כרטיסים, ניתן לומר כי השימוש בה בהקשר זה הוא ראוי ותקני בשפת היעד, אך יחד עם זאת בפרתי לבסוף לעושת שימוש במילה **وَرِيقَات (וּרִיקַאֵת)** שהוראתה המילונית היא: פיסות נייר קטנות, **עלים קטנים** – **עלעלים**, הואיל ובעיניי היא פואטית ומלודית בהרבה. אמנם בטקסט המקור אין מדובר בעלעלים אלא בעלים, אך הסטייה ברמת הקונוטציה מחד גיסא אינה כה גדולה ומאידך גיסא, מושג כאמור, בדרך זו מבע שירי יותר.

התלבטות דומה הייתה לי בתרגומה של המילה **קקטוסים** שבמבע **כל הקקטוסים פרוחו**. בתרגום הראשוני עלתה בי המילה **صَبَّار (יצפאר) = צבר** שלבסוף החלטתי להשאירה גם אם שיקפה חלקית בלבד את המילה **קקטוסים** שבטקסט המקור, כי הצבר הוא רק אחד מהזנים הנמנים עם משפחת הקקטוסים ואינו מייצג את כולם.

אשר למילה **מרומי** שבמבע – **נושק למרומי שמש**, בתרגום הראשוני עלו בי המלים **أعالي (אעאלי)** או **علاي (עלאלי)**, אך עדיין בחרתי לבדוק חלופות מילוניות נוספות, ומתוכן בחרתי לבסוף במילה **علياء (עליאא)** שנראתה לי כמתאימה ביותר הן מההיבט של הקונוטציה והן מההיבט של הריתמוס והמצלול.

התלבטות מיוחדת עלתה בי בבואי לתרגם את המבע **תפילתי השיבה רוח** המקפל בחובו אלוזיה לתפילת הגשם שבתפילת שמונה-עשרה, מתוך סידור התפילה: "משיב הרוח ומוריד הגשם", הנאמרת משמיני עצרת עד שביעי של פסח. סביב קושי זה התחבטתי רבות, אך לבסוף עלה בידי לאתר את הנוסח הקבוע של תפילת הגשם באיסלאם שהיא כדלקמן: **اللهم اسقنا غيثاً مغيثاً هنيئاً مريئاً مريعاً.. اللهم إنا نستغفرك، إنك كنت غفاراً، فأرسل السماء علينا مدراراً (אעלאהמ אסקנא ע'ית'ן מע'ית'ן, הניאן מריען... אעלאהמ אנא נסתע'פרק, אנפ פנת ע'פארן, פארסל א-סמאא ע'לינא מדרארן = אלהינו, השקנו גשם שפע שינעם ויבוסם לנו, גשם דשן... אלהינו אנו מבקשים מחילתך, שהרי אלהי הסליחות אתה, על כן המטר עלינו מן השמים גשם נדבות)** מתוך נוסח זה שזרתי בתרגום כמה מלים שחבירתן יחד יצרה את האלוזיה המבוקשת הקיימת במקור. בהמשך הותרתי בשימוש את המבע שעלה בי בתרגום הראשוני **واستجيب دعائي (ואסתג'יב דעאאי)** (המשקף למעשה את האינטרפרטציה של המבע שבמקור, במובן של **תפילתי נענתה**, אך בשינוי קל, הסבתי זאת מפועל בסביל לפועל בפעיל שנושאו התחבירי הוא: **ארובות השמים**, דבר המוצא את ביטויו בשורות הבאות: **وانفتحت ميازيب السماء/من بعد غلقان/فلتبت ندائي/واستجابت دعائي/ بالمدرار والغيث والأمان (וא)נפתחת מ'אזיב א-סמאא/ מן בעד ע'לקאנ/ פלבת נדאאי/ (וא)סתג'אפת דעאאי/ ב(א)למדראר (וא)לע'ית' (וא)ל'אמאנ = ויפתחו ארובות השמים/ לאחר שנעלו/ וייענו לקריאתי/ וייענו לתפילתי/ וימטירו עליי גשם נדבות/ מטר שפע וברכות". כמו כן וויתרתי על המילה לכבוד המופיעה במבע: **לכבוד חגך / יום הולדתך = بمناسبة عيدك/ يوم مولدك (במנאסבת עידך/ יום מולדך)** וכנגד המילה רוח עשיתי שימוש במילה **نسيم (נסים)** שהוראתה המילונית היא: משב רוח קל ונעים (בריזה של ים), שאותה צירפתי למילה חג, כך נתקבל המבע: **(واستجابت دعائي) بنسيم هذا العيد/ هذا المولد الجديد (ואסתג'אפת דעאאי)/ בנסים הד'א אל עיד/ הד'א אל-מולד אל-ג'דיד).****

אשר למילה **נטפי** שבמבע **נטפי אור בוקק**, הרי שב"תרגום הראשוני" עלתה בי המילה **שעאע** (**שעאע**) כמכסה קונוטטיבית את הצירוף **נטפי אור** בשלמותו ולא רק את המילה **נטפי**. לאחר בדיקה במילון נמצאה המקבילה למילה **נטפי** שהיא **נطف (נטיפ)**, אשר לה שורש זהה בשתי השפות (נ.ט.פ), אך משיקולים תלויי ריתמוס ומצלול בחרתי שלא להשתמש בה ולהסתפק במילה **שעאע (שעאע)** שעלתה בי בתרגום הראשוני, ושמצאתי כי מחד גיסא אין בה משום קיפוח או אובדן ברמת הדנוטציה הישירה של המבע הקיים בטקסט המקור, ומאידך גיסא היא מאפשרת לי ליצור חריזה בצמד המלים: **شعاعاً ساطعاً (שעאען סאטען)**.

אשר למילה **לתנד** **إلى داخل (אלא דאח'ל)** המופיעה בצירוף **לתנד** משקה לימונדה = **إلى داخل** **شراب الليمون (אלא דאח'ל שראב א-לימון)**, קשה היה שלא להבחין בכך שמבע זה זר לשפת המטרה ואינו מצלצל טבעי, לכן השמטתי מתוכו את המלה **דאח'ל=לתנד** והסתפקתי במילה **אלא** = **אל או ל-** בלבד. כלומר, נולדת **אל או ל-** משקה לימונדה, ובדרך זו נתקבל המבע: **ولدت إلى شراب الليمون (ולדת אלא שראב א-לימון)**, שהוא טבעי יותר לשפת המטרה.

מכל מקום, מגירת תרגום ראשונית זו, ולאחר שנסתיימו יתר השלבים הראשיתיים (שלבים ה' עד י', שבפירוט הנזכר), אני יוצאת אל שלביו הנוספים של התהליך, זאת לאחר שאני מניחה לטקסט המטרה ולעצמי "לנוח" קמעה, כמפורט בשלב י"ב. ומרגע ששבתי מה"אתנחתא", אני חוזרת לקיים דיאלוג עם חלקים שונים של טקסט המטרה אל מול טקסט המקור ומנסה לעמוד על דקויות כאלו ואחרות שאולי עד לאותו רגע נעלמו מעיניי, זאת, כדי לשפרו וללטשו באופן שיקרבו עד כמה שניתן, לדרגה של יצירה העומדת בזכות עצמה בשפת המטרה. רק לאחר שנתמלא גם שלב זה, ואני מרגישה שפחות או יותר מיציתי את התהליך ו"התוצר הסופי" נוטה להניח את דעתי, כמפורט בשלב י"ג, רק אז אני נכונה ל"חתום" אותו.

להלן **גירסת ה"תוצר הסופי"** של טקסט המטרה שהלכה ונתגבשה:

1	נולדת בקיץ ים תיכוני	وُلِدْتَ فِي صَيْفٍ مُتَوَسِّطِيٍّ
2	אל תנד משקה לימונדה	إلى شراب الليمون
3	לימונדה צלולה	شراب صاف
4	ספוג ריחות עלי גפן	مُسْبَعٌ بِعَبِيرِ وَرِيْقَاتِ الْعَنْبِ
5	וצימוקים רוויים	وَرَبِيْبٍ مَرْوِيٍّ

6	טללי שחרית	بِنْدَى الْفَجْرِ
7	תפילתי	وَأَنْفَتَحَتْ مَيَازِيبُ السَّمَاءِ
8	השיבה רוח	مِنْ بَعْدِ غَلْقَانِ
9	לכבוד חגך	فَلَبَّتُ نِدَائِي
10	יום הולדתך	وَاسْتَجَابْتُ دُعَائِي
11	כל הקקטוסים	بِالْمِدْرَارِ وَالْعَيْثِ وَالْأَمَانِ
12	פרחו	وَبَنَسِيمِ هَذَا الْعَيْدِ
13	וגם אני יצאתי	هَذَا الْمَوْلِدِ الْجَدِيدِ
14	בשיר ובמחול	فَقَفَّتْ بَرَاعِمُ الصُّبَارِ كُلِّهَا
15	נושק למרומי שמש	وَأَنْطَلَقْتُ أَنَا مِنْ بَيْنِهَا
16	שמש הצוחקת בעיניך	مُنْتَبِئاً رَاقِصاً
17	ועיניך שולחות	أَقْبَلُ عَلَيَّ الشَّمْسِ
18	נטפי אור בוהק.	شَمْسٌ تَضْحَكُ فِي عَيْنَيْكَ
19		وَعَيْنَاكَ تَبْعَانِ
20		شُعَاعاً سَاطِعاً

להלן גירסת ה"תוצר הסופי" מתועתקת לעברית :

וְלִדְתָּ פִּי צִיפֹן מִתְּוֹסְטִי
אֵלֵא שְׂרָאב א-לִימוֹן
שְׂרָאבֹן צִאפֹן
מִשְׁבֵּעַן בַּעֲבִיר וְרִיקָאת אֶל-עֵנֵב
וְזַבִּיבֹן מְרוֹי
בְּנִדָּא אֶל-פְּגִיר
וְאִנְפִתְחֹת מִזְאִיבֵ א-סְמָא
מִן בַּעַד עִילְקָאנִ
פְּלֶבֶת נְדָאאִי
וְאִסְתַּגִּיאַבֶת דְּעָאאִי
בְּאֶלְמִדְרָר וְאֶלְעִיַתִּי וְאֶלְאֶמָאנִ

וּבְנִסִּים הָדִיא אֶל-עֵיד
הָדִיא אֶל-מִוֶּלֶד אֶל-גִּ'דִיד
פְּתַפְתַּחַת בְּרֵאעִם א-צְבָאָר פְּלֶהָא
וְאִנְטֻלְקַת אָנָא מִן בִּינְהָא
מְנֻשְׁדֵן רֵאקְצֵן
אֶקְבֵּל עֲלֵיָאָא א-שְׁמִס
שְׁמִסֵן תְּצִיחֶק פִּי עֵינֵיךְ
וְעֵינְאֶךְ תְּבַעֲתֵיָאן
שְׁעָאעֵן סָאטְעֵן

2. תרגום ראשוני-מילולי של השיר בבקר בבקר ענני תכלת

(מתוך : בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 23)

בבקר בבקר/ הלכתי על קו מים/ ברגלים יחפות/ נשקתי למי אוקינוס/ מים במים/ נושקים תבל/ ואני
תחת ענני תכלת/ צירתי יבשות/ באצבעות רגלי
בבקר בבקר/ קו אפק/ חובק שמים/ ענני כבוד שבים/ בעגועים/ למשכנם

في الصباح في الصباح א: **صباحاً صباحاً** / **سرتُ على خطِّ الماءِ** / **بقدمين حافيتين** א: **حافيتين** /
مياهٍ بمياه / **تقبَّلُ الكون** / **وأنا تحتَ سحبٍ لوئها سماوي** / **رسمتُ قرّاتٍ** / **بأصابع قدمي** /
في الصباح في الصباح א: **صباحاً صباحاً** / **خطُّ الأفق** / **يعانقُ السماء** / **وسحبٌ شرفٍ** א: **وقار** / **تعودُ**
بتوقٍ / **إلى مثواها**

גם בשיר זה, לאחר שקראתיו מתחילתו ועד סופו (שלב א' שבפירוט) סומנו באדום הן בטקסט המקור והן בטקסט המטרה, קרי, בגירסת התרגום הראשונית (גירסת ה"פרוזה" של השיר), כפי שנראה לעיל, המילים והמבעים שעוררו בי התחבטויות, בין שהיה זה בתחום הלקסיקאלי ובין שהיה בתחום הריתמוס והחריזה, וסומנו בירוק אותם מבעים או צירופים שצלצלו זר ומוזר בשפת המטרה, ומה שהוכרע כבחירה "סופית" שוב, סומן בכחול (שלבס ב', ג'). יצוין כי בשיר זה המילים או הצירופים המסומנים בירוק היו כבדי משקל בעיניי בהשוואה לאלה המסומנים באדום, דבר המצביע על כך שדווקא בתחום הלקסיקאלי לא ניצבו בפניי קשיים רבים בעוד שבתחום המבעים הזרים לשפת המטרה בצילצולם ובניגונם, הרי שניצבו בפניי דילמות לא פשוטות, ולכן אפתח בהם :

אשר לצירוף בבקר בבקר – ב"תרגום הראשוני" עלו בי שתי אפשרויות: **في الصباح في الصباح** (פי א-צְבָאָחַ פִּי א-צְבָאָחַ) א: **صباحاً صباحاً** (צְבָאָחַן צְבָאָחַן), את האפשרות הראשונה פסלתי על הסף

כמעט מיד, ואילו לגבי האפשרות השנייה **صباحاً صباحاً (יָבֵאֲחֻן יָבֵאֲחֻן)**, חכמתי בדעתי כי בכל זאת היה לה ניגון קצת יותר טבעי בשפת המטרה כי גם דקדוקית-תחבירית זהו מבע המשקף תיאור זמן שהוא מאוד שגור ומקובל בשפתו של קורא היעד הערבי, אך גם אז, עדיין לא הייתי שלמה עם חלופה זו. כאן למשל, הסתייעתי במשורר עצמו והוא אישש את האופן שבו הבנתי צירוף זה, בציינו כי הכוונה היא בעצם ל- **בשעת בקר מוקדמת/השכם בבקר**, ברגע שהמשמעות התחווה לי, הוסר הקושי לשקף זאת, ולבסוף המרתי זאת בשפת המטרה במבע: **في الصباح الباكر (פי א-יָבֵאֲחֻן אל-בֵּאֲכֵר)**.

גם הצירוף **על קו מים** הומר על ידי בתרגום הראשוני ב- **على خطّ الماء (עֵלָא ח'יט אל- מֵאָא)**, צירוף שניגונו לא נשמע טבעי דיו בשפת המטרה ועורר בי את הצורך לחפש חלופות אחרות. חשבתיו אולי לנסות לבנות את המבע תוך שימוש במילית **و المعية (וי אל-מֵעִיָה)** שכאשר היא מקדימה את שם העצם כמו בדוגמא הידועה בספרי התחביר הערבי: **سرتُ والنيل (סֵרַתְ וְאֵ-נֵיֵל)**=**הלכתי לאורכו של הנילוס**, היא גורמת לכך ששם העצם יבוא ביחסת ה"נֵיֵב" וניקודו יהיה "פתחה" (מקביל לפתח ולקמץ בעברית). הוראתה הסמנטית של מילית זו היא **עם** או **לאורך**, ולכן זה נראה לי מתאים לעשות בה שימוש בתרגומו של מבע זה. מכאן שמבע-הביניים שהתקבל עד כה בשפת המטרה הוא: **سرتُ وخطّ الماء (סֵרַתְ וְח'יט אל-מֵאָא)**=**הלכתי עם/לאורכו של קו המים**. חשתי אמנם שאני הולכת וקרבה לפתרון ה"מיוחל", אלא שעדיין לא הייתי שלמה עם המילה **خطّ (ח'יט=קו)** ולאחר בדיקת חלופות נוספות במילונים, בחרתי לעשות שימוש, משך תקופה ארוכה, במילה **صفحة (צִפְחָה)** שהוראתה המילונית היא: דף, צד, פנים, **פְּנִי (חפץ, ים, שמים וכו')**. אך הואיל והמילה **صفحة (צִפְחָה)** מקפלת בחובה את ההוראה: **פני המים** ולא את ההוראה: **קו המים**, בִּפְרַתִּי לבסוף לעשות שימוש במילה **ضفة (צִפְחָה)** שהוראתה המילונית היא: **גדה, חוף (של נהר - River Side)**. אמנם המילה **صفحة (צִפְחָה)** נשמעה לי משכנעת בהרבה מהמילה **ضفة (צִפְחָה)** עת קראתי בקול רם את הגירסה המתורגמת של השיר, שכן היא מתנגנת ומלודית יותר מהמילה **ضفة (צִפְחָה)**, אך מההיבט של הקונוטציה המילה **ضفة (צִפְחָה)** שיקפה באופן נאמן יותר את הקונוטציה הטמונה בצירוף **خطّ المياه (ח'יט אל-מיאה)**=**קו מים** הקיימת בטקסט המקור, שהיא מילה עיצורית בת הברה אחת, וככזו היא נעדרת ממד של ניגון ומצלול. כתוצאה מכך התקבל לבסוף המבע: **سرتُ وضفة المياه (סֵרַתְ וְצִפְחָה אל-מיאה)**.

הצירוף **מים במים** שאותו המרתי בתרגום הראשוני ב- **مياه بمياه (מִיָּאָהֻן בְּמִיָּאָהֻן)** עורר בי התחבטויות קשות כי לדעתי לא ניתן היה לתרגמו מילולית כפי שהוצע בגירסת התרגום הראשוני. לכן, תחת זאת נטייתי לפצות על אובדן היחס נושא-מושא הקיים במבע "**מים במים**" בכך שחזרתי

פעמיים ברצף על המילה **מִיָּה (מִיָּאָה) = מִים** – **מִיָּה מִיָּה מִיָּה מִיָּה מִיָּה מִיָּה** = **מִים מִים**, מרכיב החזרתיות העצים לדעתי את המבע ושיווה לו מיצלול חזק. מכל מקום, גם כאן מצאתי עצמי בודקת את משמעות המבע הנ"ל אל מול המשורר, שהסביר לי כי המשמעות שמקפל בחובו צירוף זה, כפי שהוא התכוון לה היא: מקום מיפגשם של שני מקורות מים, העננים בקו הרקיע עם מי הים בקו האופק. משהתחוויר לי הדבר עלו בי כמה אופציות כמו: **מִיָּה מִיָּה עַנְדַּלְתַּאֲהָ (מִיָּה מִיָּה מִיָּה עַנְדַּלְתַּאֲהָ)** או: **מִיָּה מִיָּה חִינְ תַלְתַּקִּי (מִיָּה מִיָּה מִיָּה חִינְ תַלְתַּקִּי)**, אך לבסוף בפרתי להמיר זאת בשפת המטרה במבע: **מִיָּה מִיָּה עַנְדַּלְתַּקִּי (מִיָּה מִיָּה מִיָּה עַנְדַּלְתַּקִּי)**, הואיל והוראתה המילונית של המילה **מִלְתַּקִּי (מִלְתַּקִּי)** היא בין היתר **מקום מיפגשם (של שני נהרות) שני מקורות מים**), ולכן מצאתי כי היא משקפת באופן נאמן את "רוחה" של האינטרפרטציה שאותה הציע המשורר.

אשר למילה **יחפות** שבמבע **רגלים יחפות** הטרידה אותי השאלה אם בשפת המטרה לוואי זה נוקט גם לשון זכר, קרי, **חַפִּינְ (חַפִּינְ)** או שמא לשון נקבה בלבד, קרי, **חַפִּינְ (חַפִּינְ)**. הבירור היה חשוב כי רציתי ליצור חריזה ומצלול בצמד המלים **قَدَمَيْنِ حَافِيَيْنِ (קַדְמַיִן חַפִּינְ)**. לאחר בדיקה התחוויר לי כי לוואי זה נוקט גם לשון זכר וגם לשון נקבה, דבר שאפשר לי במקרה זה לנקוט לשון זכר **חַפִּינְ (חַפִּינְ)** ובדרך זו ליצור את החרוז שביקשתי: **قَدَمَيْنِ حَافِيَيْنِ (קַדְמַיִן חַפִּינְ)**.

המילה **כבוד** שבצירוף **עניי כבוד** תורגמה על ידי ב"תרגום הראשוני" למילים **شرف (שָׂרַף)** או: **وقار (וּקָאֵר)**, אך עדיין חשוב היה לי לבדוק חלופות מילוניות נוספות, וכצפוי המילון הציע שפע של חלופות כמו: **إحترام (אֲחַתְרָאִם)**, **كرامة (כְּרָאֵמָה)**, **عزّة (עַזָּה)**, **إجلال (אֲגִ'לָּל)**, **إعتبار (אֲעַתְבָּאֵר)**, **وجاهة (וּגַ'הָה) (גַ'אָה)**. לאחר מחשבה רבה נפלה בי ההחלטה לבחור מתוכן במילים **عزّة (עַזָּה)** ו- **إجلال (אֲגִ'לָּל)**, תוך שאני גוזרת מהם לוואים – **عزيزة - جليلة (עַזִּיזָה-גַ'לִּילָה)**. בדרך זו יצרתי (כפי שעוד יפורט בפרק 14) בשפת המטרה אלוזיה לתאריו של אללה **عزّ وجلّ** החבויה במבע: **سحبّ عزيزة جليلة (סַחַבְּ עַזִּיזָה גַ'לִּילָה)**. יצירת האלוזיה במקרה זה התבקשה הואיל ובתרבות המקור מתוך המבע **עניי כבוד השבים למשכנם** מהדהדת תמונת הענן שהלך לפני בני-ישראל ולמשכן (אוהל מועד שנבנה במדבר והיה "גירסת הביתא" של בית המקדש). כמו גם עניין הרוטציה בין הענן ש"הולך לפניהם יומם" ועמוד האש שהולך בלילה.

המילה **משכנם** שבמבע **אל משכנם** תורגמה על ידי בתרגום הראשוני למילה: **مناها (מַתְ'נָאָה)** שהוראתה המקורית היא **משכון, מעון, דירה**, אך לא הייתי שלמה עם בחירה זו כיוון שכיום, מילה זו בערבית בת זמננו מתקשרת אסוציאטיבית כמעט תמיד למילה **קבר** שבצירוף **مناها الأخير (מַתְ'נָאָה)**

אל-אח'יר, מילולית: משכנו האחרון=קברו). לכן העדפתי לבסוף את המילה **ديارها (דיארהא)**, שגם ממנה מבצבצת אוליי אלזיה ל"ארץ הקודש" = **الديار المقدسة (א-דיאר אל-מקדסה)**. אם כי בזיקה לאלזיה של אוהל מועד – (גירסת ה"ביתא" של בית המקדש), שצויינה לעיל ניתן אולי להמיר את המילה משכן המופיעה בהקשר זה בחלופה שתשקף השתמעויות קרובה לזו כמו: **معبد (מעבד)** שהוראתה המילונית היא: מקום לפולחן דתי – מקדש/היכל או **هيكل (היפל)** שהוראתה המילונית היא: היכל, מקדש, בית מקדש. יצוין כי כשבדקתי כיצד תורגם הצירוף אוהל מועד לשפת היעד בגירסה הערבית של ה"ברית הישנה" – מצאתי כי במקרה זה הוצע תרגום מילולי: **خيمة الاجتماع (חי'מת אל-אג'תמאע)**. לי אישית לא נראה מתאים לשלב צירוף זה בטקסט המטרה כחלופה לצירוף שהופיע בטקסט המקור, הואיל וכשניסיתי לחבר צירוף זה לשורה שקדמה לו: **تَوَاقَةُ إِلَى خِيْمَةِ الْجَمَاعِ (תעוד תואקתו/אלא חי'מת אל-אג'תמאע)** זה נשמע לי סתמי משהו. כיוון שכך העדפתי, כאמור, את החלופות הנזכרות **مَعْبَد (מעבד)** או **هَيْكَل (היפל)**. (יצוין, כי מר יצחק שניבוים הסב את תשומת לבי לתמונה המקראית הנ"ל, המשתקפת בשיר זה).

גם בשיר זה כבקודם נטלתי לעצמי אתנחתא קלה (שלב י"א) ולאחר זמן מה שבתי לקרוא את גירסת התרגום הראשוני וניסיתי לשפרה וללטשה עד כמה שניתן. גם כאן "חתמתני" את התהליך רק כאשר גירסתו של "התוצר הסופי" הייתה קרובה לעמוד כיצירה בזכות עצמה בשפת המטרה, ונטתה להניח את דעתי כמתרגמת (כמפורט בשלב י"ג).

להלן גירסת ה"תוצר הסופי" של טקסט המטרה שהלכה ונתגבשה:

בית א'	
1 בבקר בבקר	فِي الصَّبَاحِ البَاكِرِ
2 הלכתי על קו מים	سِرْتُ وَضَفَّةَ المِيَاهِ
3 ברגלים יחפות	بِقَدَمَيْنِ حَافِيَيْنِ
4 נשקתי למי אוקינוס	فَقَبَّلْتُ مِيَاهَ المُحِيطِ
5 מים במים	مِيَاهَ مِيَاهَ عِنْدَ المُلْتَقَى
6 נושקים תבל	تُقَبَّلُ الكَوْنُ
7 ואני תחת ענני	وَأَنَا تَحْتَ سَحْبٍ
8 תכלת	سَمَاوِيَّةِ اللُّوْنِ

رَسَمْتُ بِأَصَابِعِ قَدَمِي
قَارَاتِ قَارَاتِ

9 צירתי יבשות

10 באצבעות רגלי

בית ב'

في الصَّبَاحِ الْبَاكِرِ
يَلُوْحُ خَطُّ الْأَفُقِ
يُعَانِقُ السَّمَاءَ
وَسُحْبٌ عَزِيْزَةٌ جَلِيْلَةٌ
تَعُوْدُ تَوَاقَةً
إِلَى دِيَارِهَا
או: إِلَى مَعْبَدِهَا.

1 בבקר בבקר

2 קו אופק

3 חובק שמים

4 ענני כבוד שבים

5 בגעגועים

6 למשכנם.

להלן גירסת ה"תוצר הסופי" מתועתקת לעברית:

פי א-צָבֵאח אל-בָּאכר

סרַת וצִיפַת אל-מִיאה

בְּקֶדְמִינוּ חֵאפִינִין

פְּקִבְלַת מִיאה אל מַחִיט

מִיאהוּ מִיאהוּ עֵנֶד אל-מִלְתָּקָא

תְּקִבֵל אל-כִּין

וְאֵנָא תַחַת סַחְבֵּוּ סְמֵאוּיַת א-לִין

רְסַמְתָּ בְּאֶצְבָּעֵי קֶדְמֵי

קֶרְאָתוֹ קֶרְאָת

פי א-צָבֵאח אל-בָּאכר

יְלוּחַ חֵיט אל-אַפֵּק

יַעֲנֵק א-סְמֵאָא

וְסַחְבֵּוּ עֲזִיזָה גִ'לִילָה

תְּעוּדַת תְּנוֹאקְתוֹ

אַלָּא דְיֵאֲרָהָא

או: אלא מעבדהא.

3. תרגום ראשוני-מילולי של השיר **חיה לעד** שפורסם כמו שירים רבים נוספים לאחר הירצחו של ראש הממשלה המנוח, יצחק רבין, זכרו לברכה. בשיר מתוארת השיירה האחרונה שליוותה אותו בדרכו האחרונה (כאמור, שיר זה אינו מפרי עטו של המשורר קארידי, כך שבמקרה זה, בניגוד לכל השירים האחרים לא עמדה לי הפריבילגיה לפנות אל המשורר כל אימת שנוקקתי לכך, על שום היעדר זמינותו. כמו כן יצויין כי שיר זה נכלל במלואו רק בפרק זה של עבודתי, וכי נזכרו מתוכו דוגמאות בפרקים: 6, 7, 9-15).

השיירה הולכת והחיים **נמשכים**/ השיירה הולכת והחיים **נשארים**/ קרה דבר שלא **יתואר**/ רגשות עם, **עם מפואר**/ יצחק **צעד**, אל המוות **צעד**/ אישיות נשארה **חיה לעד**/ מתי קיבץ אדם דגול כשהיה/ מנהיגי עולם מכל קצווי תבל/ כבוד אחרון באו לחלוק/ זכרונות יפים הם העלו.
ברחובות עולות תגובות **שוניות**/ קרובות ללב וגם **כואבות**/ המוני העם, קרוב **למיליון**/ עברו על פניך, איש **החזון**.
להר עלית, ועם **מאחור**/ ליוו אותך בדרכך **לבור**/ עצובים עמדו מתחת **לצל**/ אבל טמון אתה בהר **הרצל**.

الموكبُ يسيرُ والحياةُ تستمرُّ أو تتواصلُ/ الموكبُ يسيرُ والحياةُ تظلُّ/ حدث شيءٌ غيرُ معقولٍ/
عواطفُ شعبيّ, شعبيّ جليلٍ/ خطا إسحاق/ إلى الموتِ خطًا/ وشخصيةٌ تظلُّ تعيشُ إلى الأبد/
متى جمع إنسانٌ عظيمٌ مثل ما كان/ قادة العالم من أنحاء العالم/ جاؤوا ليمنحوهُ الشرفَ
والتقديرَ/ وأثاروا ذكرياتٍ جميلة.
وفي الشوارع تعلو رددٌ مختلفة/ قريبةٌ إلى القلبِ ومؤلمةٌ أيضاً/ جماهيرُ الشعبِ, ما يُقاربُ مليون/
مضوا من أمامك, رجلُ الرؤيا.
إلى الجبلِ صعدتِ, وشعبٌ من وراء/ شيعك في طريقك إلى الحفرِ/ حزنًا وقفوا تحتَ الظلِّ/
ولكنك مدفونٌ في جبلٍ هيرصيل.

מצאתי עניין לכלול בפרק זה גם את השיר הזה, אך כאן אני בוחרת שלא לתאר את תהליך תרגומו כפי שעשיתי בשני השירים הקודמים מהפריזמה של דרכי ההתמודדות בדרך להתגברות על "מהמורות" שהשיקו לתחום הלקסיקאלי, ולא לאלה שהייתה להם נגיעה לתחום המבעים הזרים לשפת המטרה. מה שנראה לי חשוב ומשמעותי במיוחד בשיר זה, הן דווקא אותן "מהמורות" שהשיקו לתחום הריתמוס, המצלול והחריזה, שהיו מאתגרות במיוחד, שכן גם בטקסט המקור היה ניסיון ליצור איזה שהוא ריתמוס וחריזה, אמנם, לא קבועים, אך עדיין כאלה שלא ניתן שלא להבחין בהם.

לכן סומנו הפעם הן בטקסט המקור והן בגירסת התרגום הראשוני בצבע **סגול** כנראה לעיל, חריזות ברורות שהופיעו בו. לא קשה להבחין שבגירסת התרגום הראשוני, במיוחד לאור העובדה שמדובר בתרגום מילולי, נעדר מקומם של הריתמוס והחריזה הקיימים בטקסט המקור, למעט שתי חריזות שגם הן לא הניחו את דעתי עד תום.

היה לי ברור כי דווקא בשיר כעין זה המתעד טראומה כה נוראה ומזעזעת שניחתה על עם שלם, אהיה נדרשת אף יותר לנסות וליישב בין שני הקטבים, בין זה של הנאמנות לקונוטציה ולמטען הסמנטי הטמון במילותיו מחד גיסא לבין זה של הריתמוס והמצלול מאידך גיסא. בכל מקרה, וכפי שצויין, מצאתי כי לאור המצלול העולה ומתנגן במובהק מבין שורותיו, יהיה עליי להטיל את יהבי באופן מיוחד, אולי יותר מאשר בשירים אחרים על תחום הריתמוס והחריזה, ומתוך אוריינטציה זו ניגשתי לשלבי ליטושו ושיפורו החוזרים ונשנים.

השיר פותח במלים: "השיירה הולכת והחיים נמשכים", כאן בחרתי לפצל שורה זו לשתי שורות

נפרדות: **الموكب الأخير يسير (אל-מוֹכֵב אל-אַחִיר יְסִיר)**

والحياة لا تفتنى (ואלְחַיַּאת לֹא תִפְנֵא)

בתרגום הראשוני אמנם התקבל בשפת המטרה מצלול פנימי אך לא כזה המקביל למצלול הקיים בצמד המלים **החיים נמשכים**, מצלול זה אינו נשמר בתרגום, אך אני מפצה על כך ביצירת מצלול פנימי בטקסט המטרה מול צמד המילים שבטקסט המקור **הולך-נמשכים** (שבו נעדר מקומה של החריזה), כך נתקבל בטקסט המטרה מצלול בצמד המילים **يسير- تستمر (יְסִיר-תִּסְתַּמֵּר)**. עם זאת, עדיין לא הייתי שלמה עם המצלול שהתקבל בגירסת התרגום הראשוני הואיל והמילה **تستمر (תִּסְתַּמֵּר)** נשמעה לי מאוד פשוטה ויום-יומית ונעדר ממנה למעשה הגוון המלודי-פואטי. גם בהגיעי לאחר אין ספור התחבטויות ולבטים לגירסת "התוצר הסופי" נראה כי שוב לא עלה בידו לתרגם את השורה הראשונה שבטקסט המקור, באופן שלא יקפח את המצלול הפנימי הקיים בצמד המלים **החיים נמשכים**, אך יחד עם זאת, פיציתי על כך בחריזה הפנימית האחרת שיצרתי בטקסט המטרה בצמד המילים **أخير- يسير (אַחִיר-יְסִיר)**. הדבר התאפשר לי הואיל ומצאתי לאחר בדיקה במילון, כי הוראתו של הצירוף **الموكب الأخير (אל-מוֹכֵב אל-אַחִיר)** [מילולית: התהלכה האחרונה] היא: **הלוויה**, לכן ראיתי לנכון כי השימוש בצירוף זה הן בא בהרמוניה עם "רוח" השיר ועם האווירה המיוחדת שאותה הוא מתאר, והן מאפשר חריזה פנימית בתוך השורה עצמה, כמפורט לעיל.

כאן נוספה למעשה המילה **أخير (אַחִיר)**, כמילה משלימה בצירוף **الموكب الأخير (אל-מוֹכֵב אל-אַחִיר)** והיא **אַחִיר**. כמו כן סומנה בגירסת התרגום הראשוני חלופה נוספת לתרגומה של המילה **נמשכים** והיא המילה **تواصل (תִּתְוַאֲצֵל)** שיצרה איזה שהוא צליל דומה לזה העולה מן המילה **נשארים=تظل**

(תְּטֹ'ל) שבמבע החיים נשארים, אך גם כאן, לא הייתי שבעת רצון מצמד מלים זה הואיל והוא לא נשא עמו גוון פואטי-מלודי כלשהו. לכן העדפתי, בגירסת "התוצר הסופי", לבנות את המשפט על דרך השלילה ולהמיר את המילה נמשכים במבע לא תִּפְּנֵי (לֹא תִּפְּנֵי) קרי, אינם אובדים, מתכלים, נכחדים, שכן אם הם אינם אובדים או מתכלים, הרי שמן הסתם, הם ממשכים להתקיים או נמשכים, ואת המילה נשארים שבצרוף החיים נשארים המרתי בשפת המטרה במילה תִּבְּקֵי (תִּבְּקֵי), צמד מלים שהוא משכנע יותר גם מההיבט הסמנטי וגם מההיבט של המצלול, כי לשתייהן משקל דומה ושורש דומה מגזרת ל"י (פ.ג.י - ב.ק.י).

משלב זה ואילך, למעט שתי השורות האחרונות, לא התקבלה בגירסת התרגום הראשוני כל חריזה המקבילה לחריזות הקיימות בטקסט המקור שהן: יתואר-מפואר, צעד-צעד-לעד, שונות-כואבות, מליון-חזון, מאחור-לבור, (למעט בצמד המלים צל-הרצל שמופיע בשתי השורות האחרונות). אמנם החריזות הנזכרות לעיל "הולכות לאיבוד" בגירסת ה"תוצר הסופי", אך אני מפצה על כך ביצירת חריזות חלופיות כמו:

בבית א': יסיר-יסיר - מְגִיד - מְגִיד - וְחִיד [תְּעִישׁ], כלומר כנגד המילה מפואר בשפת המטרה עשיתי שימוש במילה מְגִיד (מְגִיד) שהחליפה את המילה גְּלִיל (גְּלִיל) שהוראתה המילונית היא: נעלה, נשגב, נערץ, גדול, כביר ואשר הופיעה בתרגום הראשוני, ואף הוספתי את המילה וְחִיד (וְחִיד) שהוראתה המילונית היא בודד, גלמוד שנעדר מקומה בשורה: יצחק צעד, אל המוות צעד - בטקסט המקור - כך התקבל בטקסט המטרה המבע: خُطَا إِسْحَاقَ إِلَى الْمَوْتِ وَحِيدٍ (ח'טא אִסְחָאק אֶל־אֶל־מוֹת וְחִיד), והתקבלה החריזה: מְגִיד - וְחִיד (מְגִיד - וְחִיד). יהיו שיטענו שתוספת זו אולי "שמה בפי המשורר" רעיון שלא נתכוון אליו, אך "בשירה כמו בשירה" ולעתים אף בתרגומה, כמעט הכל לגיטימי והמשורר/מתרגם יכול ליטול לעצמו מידה לא מבוטלת של "חרות פייטנים". מה גם שבמקרה דנן הוספתי מילה הבאה בזיקה אמיצה למתואר בשיר במקור, ושאינה זרה ל"רוח" השיר והאווירה הטעונה המיוחדת אותו.

בנוסף, גם באה באותו רצף חריזות המילה תְּעִישׁ (תְּעִישׁ) שאמנם אינה כוללת בסופה את אותה פונמה החותמת את קודמותיה, אך היא מייצגת משקל הדומה להן בניגונו - של פועל בזמן עתיד - גוף נוכחת, בדומה לפועל יסיר (יְסִיר) שאף הוא מייצג פועל בזמן עתיד, אבל בגוף נוכח. יתר המילים החוזרות: מְגִיד - וְחִיד (מְגִיד - וְחִיד) הן לוואים הנוהגים בשפת המטרה על פי משקל فَعِيل (פְּעִיל).

גם בבתי ב, ג, ד' בטקסט המקור קיים המשך לחריזות הנ"ל. בבית ב' משתקף הדבר בשורות: כבוד אחרון באו לחלוק/ זכרונות יפים הם העלו, בשורה הראשונה שיניתי את סדר המלים במשפט לטובת החריזה, במקום: כבוד אחרון באו לחלוק - באו לחלוק כבוד אחרון: جَاؤُوا لِيُودِعُوهُ الْوَدَاعَ الْأَخِيرَ (ג'אאו לְיִוְדְעוּהוּ אֶל־וְדָאע אֶל־אַחִיר), מילולית: באו להיפרד

ממנו פרידה אחרונה/ בפעם האחרונה. ובשורה העוקבת: זכרונות יפים הם העלו - שוב שיניתי לטובת החריזה את אופיו התחבירי של המשפט, ממשפט פעיל בשפת המקור למשפט סביל בשפת המטרה: כמו כן התרחקתי קמעה בתרגום מההוראה המדוייקת של המילה **זכרונות** והבאתי כנגדה בשפת המטרה את המילה **זכר**, גם הפעם נעשה הדבר משיקולים תלויי ריתמוס וחריזה, והתוצר שהתקבל הוא: **وذكره الجميل قد أثير (נד' פרה אל-ג'מיל קד אַת'יר)** מילולית: **זכרו היפה הועלה** - מה גם שהן בתרבות המקור והן בתרבות המטרה, העלאת זכרו של המת היא בחזקת מיצווה נעלה. בדרך זו התקבלה בשפת המטרה החריזה **אָחִיר - אָתִיר (א'חיר- אַת'יר)**.

בבית ג' - קיימת בטקסט המקור חריזה בצמד המלים **מיליון - חזון** בשורות: המוני העם, קרוב **למיליון** /עברו על פניך, איש **החזון**, גם כאן יצרתי חריזה דומה לקודמותיה המסתיימת באותה פונמה: **جماهير شعبي, جم غفير / مرّوا أمامك رجل الرويا البصير (ג'מאהיר שַעְבִּי, ג'מֵן ע'פִיר / מְרוּ אַמְאֵמֶכ רַגְלֵ א-רְאִיָא אַל-בְּצִיר)**, כאשר הצירוף **جم غفير (ג'מֵן ע'פִיר)** שהוראתו המילונית היא: **קהל רב, עם רב**, ממיר את המבע: **המוני העם, קרוב למיליון** הקיים בטקסט המקור. בדרך זו התקבלה החריזה בצמד המילים: **غفير - بصير (ע'פִיר-בְּצִיר)**. חריזה זו התקבלה בטקסט המטרה לאחר שהבאתי בנוסף לצירוף **איש החזון = رجل الرويا (רַגְלֵ א-רְאִיָא)** את הלוואי **بصير (בְּצִיר)**, הואיל ומצאתי שהוראתה המילונית של המילה **البصيرة (אַל-בְּצִירָה)** היא: **חזון**, ומממנה נגזר בשפת המטרה הלוואי **بصير (בְּצִיר)** שהוראתו המילונית היא: **פקח, בעל טביעת עין, רואה נכוחה**, ולכן מצאתי כי גם ברמת הקונוטציה לוואי זה מתיישב יפה עם הצירוף **איש החזון** שבטקסט המקור.

בבית ד' מיוצג המשכה של החריזה הנ"ל בטקסט המטרה בשורה: **وأنت في طريقك إلى مثواك الأخير (וְאַנְתְּ פִי טְרִיקַכְּ אֵלָא מִת'וֹאֵב אַל-אַחִיר)**, מילולית: **ואתה בדרכך אל משכנך האחרון=קברך**. אשר למילה **כשהיה במבע מתי קיבץ אדם דגול כשהיה**, ניתן היה לדעתי להבינה בשני אופנים: א. **כשהיה חי/בעודו בחיים**; ב. **כמו שהיה**, אך לי נראתה האינטרפרטציה השנייה כהולמת יותר מההיבט של התוכן את ההקשר המסוים שבו היא נטועה. לכן המרתי זאת בשפת היעד במבע **مثل ما كان (מִת'לֵ מָא כָאֵן)**, מה גם שהעדפתה של אינטרפרטציה זו שירתה אותי טוב יותר גם ממהיבט של החריזה, כי אף אם נעדר מקומה של החריזה בטקסט המקור בבית ב' בשורות: **מתי קיבץ אדם דגול כשהיה/ מנהיגי עולם מכל קצווי תבל**, עדיין בטקסט המטרה התקבלה בשורות אלו חריזה:

متى جمع إنسان مرموق مثل ما كان (מִתְאֵ ג'מַעֵ אִנְסָאֵן מִרְמוֹקֵן מִת'לֵ מָא כָאֵן)
 قادة العالم من كل مكان كادت אל-עֵאֵלֵס מֵן כֵּל מְכָאֵן

אמנם בשורה השנייה התרחקתי קמעה מהמשמעות המדוייקת הטמונה במבע **מכל קצווי תבל** הואיל והמרתי זאת מילולית במבע **מכל מקום** אך מההיבט של החריזה והמצלול נתקבל בצמד המלים :

ما كان - مكان (מָא כָאן – מְכָאן) חרוז ראוי ושלם. בעקרון יכולתי לנקוט באסטרטגיית תרגום שתיישב בין שני המשתנים הללו, הן הדיוק ברמת הקונוטאציה והן יצירת מצלול, אם הייתי בוחרת בתרגום שהוא קרוב יותר למילולי, של המבע **מכל קצווי תבל = من أقاصي البلدان (מן אַקְאֶצִי אַל-בְּלָדָאן)**, מילולית : מקצווי ארצות, אך עדיין העדפתי במקרה זה את החלופה הראשונה הואיל וגם החריזה הקיימת בה שלמה ומשכנעת יותר, וגם אינה מקפחת את המבע שבטקסט המקור מההיבט של הקונוטציה.

אשר לשורות : ברחובות עולות תגובות **שונות** / קרובות ללב וגם **כואבות** שבבית ג' בטקסט המקור, עלה בידי ליצור חריזה המקבילה לזו הקיימת בצמד המלים : **שונות – כואבות**, אך גם הפעם במחיר ההתרחקות מהקונוטציה המילולית המדוייקת, במקרה זה, מזו של המילה **שונות = مختلفة (מִח'תְּלָפָה)** שכנגדה עשיתי שימוש במילה **مُفَعِّمَةٌ (מְפַעְמָה)** שהוראתה המילונית היא : **מלאה על גדותיה, גדושה ב-**, אך הואיל והלוואי **مُفَعِّمَةٌ (מְפַעְמָה)** מחייב מושא עם מילית היחס הנצרכת בִּי בחרתי לעקוף קושי זה בכך ששיניתי את הסדר התחבירי הרגיל. הקדמתי את השימוש במושא והוספתי לזה בשפת היעד את המילה **عواطف (עוֹאטַף) = רגשות**, כשמילית היחס בִּי מקדימה אותה. כך נתקבל המבע **بالعواطف مفعمة (בְּאַלְעוֹאטַף מְפַעְמָה)** כלומר, עולות תגובות שהן **ברגשות גדושות/מלאות**. בדרך זו התקבלה בטקסט המטרה החריזה בצמד המלים : **مُفَعِّمَةٌ – مُؤَلِّمَةٌ (מְפַעְמָה - מְאֻלְמָה)**, כאשר הוראתה המילולית של המילה **مُؤَلِّمَةٌ (מְאֻלְמָה)** היא : **מכאיבה, מצערת** ולכן היא מהווה מענה הולם למילה **כואבות** שבטקסט המקור.

בבית ג' ניסיתי ליצור חריזה שתפצה על אובדן החריזה הקיימת בטקסט המקור בצמד המילים **מאחור - לבור** בשורות: ועם **מאחור**/ ליוו אותך בדרכך **לבור**, בכך שהבאתי כנגד שורות אלו את השורות:

إلى الجبل صعدت, وشعبٌ من ورائك (אלא אל-ג'יבֵל צַעַדְתִּי, וְשַׁעֲבֵן מִן וְרֵאֲאֶךָ
שַׁעֲבֵן מִן וְרֵאֲאֶךָ מִצֵּי שַׁעֲבֵן מִן וְרֵאֲאֶךָ - מִצֵּי שַׁעֲבֵן)

מילולית: אל ההר עלית, ועם מאחור[יך]/ עם מאחור[יך] חלף בלוותו אותך (אלי בור תחתיות=קבר) מצאתי כי אם אחזור פעם נוספת בטקסט המטרה על המבע ועם **מאחור**, הרי שזה ישווה למבע בשפת המטרה יתר עוצמה. כמו כן בחרתי לוותר בתרגום על המילה **בור** הואיל והמקבילה שלה בשפת היעד היא המילה **חֲפְרָה** (חֲפְרָה) שהוראתה המילונית היא: חפירה, שוחה, **בור**, אך לא כבשפת המקור – העברית, לא נלווית למילה זו בשפת היעד הוראה המתקשרת ל**בור** במובן של **בור תחתיות/קבר**. לכן בִּפְרָתִי במקרה זה לעשות שימוש בפועל **שָׁיַע** (שָׁיַע) בשפת המטרה המקפל בחובו ברמת הקונוטציה את המשמעות: ליווה את המת [בדרכו האחרונה], כאשר המשמעות העקיפה הנגזרת מכך היא: ליווה את המת בדרכו אל הבור שבו הוא ייטמן, כלומר, בדרכו אל קברו.

בבית ג' בטקסט המקור קיימת אף חריזה בצמד המילים **צל- הרצל**, המופיע בשורות: עצובים עמדו מתחת **לצל**/ אבל טמון אתה בהר **הרצל**. גם כאן עלו בי שתי חלופות לתרגומן,

האחת: حزناء وقف أبناؤه في الظلّ (חֲזַנְאָא וְקַפּ אֲבְנָאָהּ פִּי א-ט'ל)
فها أنت مدفونٌ في جبل هرصينٍ فهأ أنت مدفونٌ في ج'יבֵל הֲרַצִּיל)
השנייה: مكسوري خاطر وقفوا في الظلال (מִכְסוּרֵי אֵל-ח'אֵטֵר וְקַפּוּ פִּי א-ט'לֵאֵל
فها أنت مدفونٌ في أعلى الجبال فهأ أنت مدفونٌ פִּי אֵעֵלָא אֵל-ג'יבֵאל)

המצלול שהתקבל בחלופה הראשונה משתקף בצמד המילים: **ظلّ – هرصين (ט'ל- הֲרַצִּיל)** ובשנייה בצמד המילים: **ظلال – جبال (ט'לֵאֵל - ג'יבֵאל)**.

ראוי לציין כי החלופה הראשונה משקפת נאמנה את המבע הקיים בשפת המקור ואילו השנייה סוטה ממנו ברמת הקונוטציה, הואיל ומילולית הוראתה היא:

שבורי לב/מדוכדכים עמדו **בצללים**/ כי הנה טמון אתה בגבוה **שבהרים**

לאחר לבטים נפלה בי ההחלטה להעדיף את החלופה הראשונה, וזאת שוב בהתחשב ב"רוח" השיר ובאווירה המיוחדת שאותה הוא מתאר. ראיתי לנכון כי בשיר כה מחייב מעין זה חשוב מאוד להעביר בטקסט המטרה את האוטנטיות של המבעים השזורים בו עד כמה שניתן, ובלבד שלא להחמיץ את "מומנטום ההזדהות הרגשית" שהוא אמור לעורר אצל קוראיו.

להלן גירסת ה"תוצר הסופי" של טקסט המטרה שהלכה ונתגבשה :

أَلْمَوْكِبُ الْأَخِيرُ يَسِيرُ
وَالْحَيَاةُ لَا تَقْنَى

השיירה הולכת והחיים נמשכים

أَلْمَوْكِبُ الْأَخِيرُ يَسِيرُ
وَالْحَيَاةُ تَبْقَى

השיירה הולכת והחיים נשארים

شَيْءٌ قَدْ وَقَعَ شَيْءٌ لَا يُوصَفُ
عَوَاطِفُ شَعْبٍ، شَعْبٍ مَجِيدٍ
خَطَا إِسْحَاقَ إِلَى الْمَوْتِ وَحِيدٍ
وَشَخْصِيَّةً ظَلَّتْ إِلَى الْأَبَدِ تَعِيشُ

קרה דבר שלא יתואר

רגשות עם, עם מפואר

יצחק צעד, אל המוות צעד

אישיות נשארה חיה לעד

مَتَى جَمَعَ إِنْسَانٌ مَرْمُوقٌ مِثْلَ مَا كَانَ
قَادَةَ الْعَالَمِ مِنْ كُلِّ - مَكَانٍ
جَاؤُوا لِيُودِّعُوهُ الْوَدَاعَ الْأَخِيرُ
وَذِكْرُهُ الْجَمِيلُ قَدْ أُثِيرُ
وَفِي الدُّرُوبِ تَعْلُو رُدُودُ فِعْلٍ
بِالْعَوَاطِفِ مُفَعَّمَةٌ
قَرِيبَةٌ مِنَ الْقَلْبِ
وَلَكِنَّهَا مُؤَلِّمَةٌ

מתי קיבץ אדם דגול כשהיה

מנהיגי עולם מכל קצווי תבל

כבוד אחרון באו לחלוק

זכרונות יפים הם העלו

ברחובות עולות תגובות שונות

קרובות ללב וגם כואבות

جَمَاهِيرُ شَعْبٍ، جَمٌّ غَفِيرٌ
مَرُّوا أَمَامَكَ رَجُلُ الرُّؤْيَا البَصِيرُ

המוני העם, קרוב למיליון
עברו על פניך, איש החזון

إلى الجبل صعدت, وشعبٌ من ورائك
شعبٌ من ورائك - مَضَى يُشَيِّعُكَ
حُزْنَاءَ وَقَفَ أَبْنَاؤُهُ فِي الظِّلِّ
فَهَا أَنْتَ مَدْفُونٌ فِي جَبَلٍ هَرِصِيلِ

להר עלית, ועם מאחור
ליוו אותך בדרכך לבור
עצובים עמדו מתחת לצל
אבל טמון אתה בהר הרצל.

להלן גירסת ה"תוצר הסופי" מתועתקת לעברית:

אל-מוֹכֵב אל-אַחִיר יְסִיר
וּאֶלְחִיאתָ לֹא תִפְנֵא
אל-מוֹכֵב אל-אַחִיר יְסִיר
וּאֶלְחִיאתָ תִבְקֵא
שִׁיאוֹ קֵד וְקֵעַ, שִׁיאוֹ לֹא יוֹצֵפ
עֲוֹאטֵפּ שְׁעֵבֹן, שְׁעֵבֹן מְגִיד
חִיטֵא אֶסְחֵאק אֵלֵא אל-מוֹת וְחִיד
וְשִׁחִיצִיתָן צִילַת אֵלֵא אל-אַבֵד תַעִיש

מְתֵא גִימֵעַ אֶנְסֵאנְן מִרְמוֹקֹן מוֹתִילָּ מֵא כָּאוֹן
קֵאדַת אל-עֵאֵלֵם מִן כָּל מְכָאוֹן
גִיֵאאוֹ לְגִנְדַעוּהָ אל-וֹדֵאעַ אל-אַחִיר
וֹדִיכֵרָה אל-גִימִיל קֵד אֶתִיר

ופי א-דרוב תעלו רדוד פעלן
ב(א)לעואטפ מפעמה
קריבתו מן אל-קלב
ולפנהא מאלמה

גִּמְאֵהֶיךָ שְׁעֵבוּ, גִּמְוֹן עִפִּיר
מְרוּ אֶמְאֵמֶכָּ רְגִיל אֶרְאֵא אֶל־בְּצִיר
אֵלָא אֶל־גִּיבֵל צְעֻדָתִי, וְשְׁעֵבוּ מִן וְרֵאאָךְ
שְׁעֵבוּ מִן וְרֵאאָךְ - מְצֵא יִשְׁיַעֲכֶךָ
וְאַנְתָּ פִי טְרִיקֶכָּ אֵלָא מִתְיַאֲכֵּ אֶל־אַחִיר
חֲזַנְאָא וְקֶכָּ אֲבַנְאָאָהּ פִי א־ט'ל
פְּהָא אַנְתָּ מְדַפּוֹנָן פִי גִבֵּל הַרְצִיל

פרק 14. תהליך התרגום בחתך של האמצעים האמנותיים

בפרק זה אבחן את התהליך התרגומי בחתך של האמצעים האמנותיים. ראשית, אדרש למפות את האמצעים האמנותיים הקיימים בטקסט המקור, שבהם בחר המשורר לעשות שימוש אם במודע ואם שלא במודע. לאחר מיפויים אנסה להתחקות אחר "עקבותיהם" בטקסט המטרה – התרגום, ולהיווכח האם יעלה בידי לשמרם/לשחזרם בו, או שמא לא. אשר לאותם שירים שבהם לא אצליח לשמר בתרגומם את האמצעים האמנותיים, אנסה להבין ולנמק מדוע נבצר ממני לעשות זאת. גם כאן אנסה למפות את הסיבות והגורמים השונים ולעמוד על מהותם. בהקשר זה אתייחס לשאלה ממה נובע הקושי לשחזרם, בהנחה כי קושי זה לרוב ינבע משיקולים תלויי שפה ששיקו במובהק לשוני ולהבדלים הקיימים בין שפת המקור לבין שפת התרגום/היעד, ואשר יבואו בזיקה לשלושה תחומים עיקריים: התחום הלקסיקאלי, תחום הריתמוס והחריזה ותחום הדקדוק והתחביר.

ככלל ייאמר, כי ראוי להדגיש את חשיבותם וערכם הפואטי של האמצעים האמנותיים בספרות בכלל ובשירה בפרט, כגורם המעמיק את עושרה של היצירה הספרותית. מעניינת בהקשר זה טענתו של אוכמני (1976: 7) כי בכל פעם שנעשה ניסיון להתייחס לספרות באופן ענייני, קרי, ברמת הניסיון להגדיר זרם ספרותי כלשהו, לפרש תבנית שיר, או צורת חריזה אשר להם זיקה ברורה למעשה הספרותי, מיד מתגלה הטישטוש ונחשף אי הדיוק. אוכמני רואה בספרות "נס ומלאכת מחשבת כפי שהיא, בראש ובראשונה פעילות נסתרת, חוויתית רוחנית, של אדם יוצר בזמנו, בעמו ובחברתו, והוא כחותר במים רבים בשארית-כוחו לעבר חוף עלום" (שם: 9), ומתוך ראייתו זו הוא פנה לגיבוש הערכים והמונחים הספרותיים בספרו "תכנים וצורות" (לקסיקון מונחים ספרותיים), במטרה להשליט סדר כלשהו בים המונחים הרבים, שלדבריו, משמשים לא פעם בעירבוביה.

יצוין כי גירסת התרגום של השירים לשפת היעד תנוקד על ידי באופן מלא, אך לעתים אחרוג מהניקוד המתבקש על-פי כללי התחביר לצורך יצירת מצלול ומיקצב ראויים, הן בתוך השורות עצמן, אך במיוחד בסופיהן, למשל, סיומת של עיצור במקום תנועה (הדבר נוגע לפרקים 13, 14 ו-15).

להלן מיפוי האמצעים האמנותיים שבטקסט המקור וחלוקתם לשתי קטגוריות עיקריות: האחת תתמקד באלה מביניהם שעלה בידי לשחזרם בטקסט המטרה והשנייה תתמקד באלה שנבצר ממני לעשות כן, תוך ניסיון, כפי שנזכר, לעמוד על הטעמים, הסיבות והגורמים שמנעו זאת ממני:

א.1 חזרון – עקרון החזרה (על מילה, טור, בית) תופעה ספרותית בסיסית בתורת השירה. פריט מתחום הלשון, המבנה, המקצב, המצלול וכיו, החוזר במהלך היצירה פעמיים או יותר, במרווח או בצמידות, כמות שהוא או בשינוי. החזרה באה להדגיש את הפריט החוזר אם בגלל חשיבותו או בגלל מצב רוחו של הדובר, כשמגמתה לסכם ולשכנע (ריבלין, 2000: 23). על פי אוכמני (1976: 173, 171) חזרה – מעקרוני-היסוד

בספרות, בעיקר בשיר. החזרה על המילים, ריתמוס, חרוז, בניין סטרופי, בית וכו' מסייעת להעצים את החוויה, לקבע את הלך-נפשו ורעיונו של השיר. החזרה אינה אמצעי מיכאני: היא מרחיבה את ידיעתנו את השיר, חושפת שכבות נוספות, חוזרת ומעבירה לפנינו את השיר כבהארה אחרת. המשורר עשוי להשתמש בעקרון החזרון או החזרה באופן סדור גם בצורות שונות כמו האפיפורה (ראה/י סעיף א.2) או האנאפורה (ראה/י סעיף א.3) שיפורטו בהמשך.

זנדבק (2002: 141-172) מונה ארבעה סוגים של חזרות: החזרה המילולית – חזרה על מילים, שבמושגים מימטיים ניתן לטעון כי היא מחקה את המציאות ובמושגים אסתטיים, נועדה ליצור תבנית יפה של מילים; החזרה הצלילית – המיוצגת באופן המובהק ביותר בחרוז המגלם זהות צלילים בסופן של שתי מילים (או יותר); החזרה הריתמית – החזרה המיוצגת בריתמוס שהוא מרקם של דגשים, או הטעמות, חוזרים בזמן, בהפסקות קצובות פחות או יותר; החזרה התחבירית – חזרה על מבנים תחביריים וצורות דקדוקיות.

א.1.1 שירים שהחזרון או החזרה המצויים בהם משוחזרים בטקסט המטרה:

בשיר : נדב	נדאפ
(משעולי דרור, עמ' 7)	
1 נולדת בקיץ ים תיכוני	وُلِدْتَ فِي صَيْفٍ مُنَوَسِطِيٍّ
2 אל תוך משקה לימונדה	إِلَى شَرَابِ اللَّيْمُونِ
3 לימונדה צלולה	شَرَابٍ صَافٍ
15 נושק למרומי שמש	أَقْبَلُ عَلَيَّاءِ الشَّمْسِ
16 שמש הצוחקת בעיניך	شَمْسٌ تَضْحَكُ فِي عَيْنَيْكَ
17 ועיניך שולחות	وَعَيْنَاكَ تَبْعَثَانِ
18 נטפי אור בוהק.	شُعَاعًا سَاطِعًا.

בטקסט המקור קיימת שלוש פעמים חזרה על אותה מילה בסוף שורה ובתחילתה של השורה הבאה: שורות 2, 3 – לימונדה, שורות 15, 16 – שמש, שורות 16, 17 – עיניך.

בטקסט המטרה החזרה על המילה לימונדה אינה משוחזרת, אך תחת זאת קיים פיצוי בעצם החזרה על המילה משקה = שَرَاب (שָׂרָב), כי בשפת המטרה המילה לימונדה היא צירוף של סמיכות הכולל

נסמך וסומך: משקה לימונדה = שَرَابِ اللَّيْمُون (שָׂרָב א-לִימוֹנ).

החזרה על המילה שמש = שָׁמֶס (שָׁמֶס) הקיימת בסופה של שורה 15 ובתחילתה של שורה 16.

החזרה על המילה עיניך = عَيْنَاكَ (עֵינָאָךְ) הקיימת בסופה של שורה 16, ובתחילתה של שורה 17.

בשיר : עננים שדופים

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 22)

عُيُومٌ قَاحِلَةٌ

عُيُومٌ قَاحِلَةٌ

تَبْكِي الْيَوْمَ

قَد تَلَّاسَتْ

حَنِينًا وَشَوْقَ

عُيُومٌ تَبْكِي الْيَوْمَ

فَهَا هُوَ غَلَامٌ

لَا يَقُودُهَا الْيَوْمَ

1 עננים שדופים

2 בוכים היום

3 התפוגגו

4 מים תשוקתם

5 עננים בוכים היום

6 כי נער קטן

7 אינו נוהג בס.

החזרה עננים בוכים היום = عُيُومٌ تَبْكِي الْيَوْمَ (ע'יום תבכי אל-י'ום) הקיימת בשורות 1, 2, 5.

בשיר : זכרונות על ים מרמרה

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 5)

ذِكْرِيَّاتٍ بَحْرٍ مَرْمَرَةٍ

ذِكْرِيَّاتٍ بَحْرٍ مَرْمَرَةٍ

مَنَائِرُ الْمَسَاجِدِ

عَبْرَ نَافِذَتِي

تَقْبَلُ بَابَ السَّمَاءِ

نِدَاءُ الْمُؤَذِّنِ

يُوقِظُ النَّيَّامَ

عِنْدَ بَابِ السَّمَاءِ

يُؤَدُّونَ الْفَرَائِضَ قِيَامًا

בית א'

1 זכר הסיפורים על ים מרמרה

2 צריחי המסגדים

3 בחלוני

4 נושקים לשער השמים

5 קול המואזין

6 מקיץ נרדמים

7 בשער השמים ק"ן מצוות

8 קוראים

החזרה שער השמים = بَابُ السَّمَاءِ (ב'אב א-ס'מא) הקיימת בבית א' שורות 4, 7.

في الصَّبَاحِ الْبَاكِرِ سَحْبٌ سَمَاوِيَّةٌ اللَّوْنِ

בשיר : בבקר בבקר ענני תכלת

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 23)

בית א'

1 בבקר בבקר	בית א'
2 הלכתי על קו מים	בבקר בבקר
3 ברגלים יחפות	בבקר בבקר
4 נשקתי למי אוקינוס	בבקר בבקר
5 מים במים	בבקר בבקר
6 נושקים תבל	בבקר בבקר
7 ואני תחת ענני	בבקר בבקר
8 תכלת	בבקר בבקר
9 צירתי יבשות	בבקר בבקר
10 באצבעות רגלי	בבקר בבקר

فِي الصَّبَاحِ البَاكِرِ
سِرْتُ وَضَفَّةَ المِيَاهِ
بِقَدَمَيْنِ حَافِيَيْنِ
فَقَبَّلْتُ مِيَاهَ المُحِيطِ
مِيَاهَ مِيَاهٍ عِنْدَ المُلْتَقَى
نُقَبِّلُ الكَوْنُ
وَأَنَا تَحْتَ سُحُبِ
سَمَاوِيَةِ اللُّوْنِ
رَسَمْتُ بِأَصَابِعِ قَدَمِي
قَارَاتٍ قَارَاتٍ

בית ב'

1 בבקר בבקר	בית ב'
2 קו אופק	בבקר בבקר
3 חובק שמים	בבקר בבקר
4 ענני כבוד שבים	בבקר בבקר
5 בגעגועים	בבקר בבקר
6 למשכנם.	בבקר בבקר

فِي الصَّبَاحِ البَاكِرِ
يَلُوحُ خَطُّ الأُفُقِ
يُعَانِقُ السَّمَاءَ
وَسُحُبٌ عَزِيْزَةٌ جَلِيْلَةٌ
تَعُودُ تَوَاقَةً
إِلَى دِيَارِهَا
إِلَى مَعْبَدِهَا.

החזרה בבקר בבקר=فِي الصَّبَاحِ البَاكِرِ (פי א-צבאח אל-באקר) קיימת בבתים א' ו-ב' בשורה הראשונה. לעומת זאת בשורה 9 אין חזרה על המילה יבשות, בעוד שבטקסט המטרה מופיעה מילה זו פעמיים בשורה 10 قَارَاتٍ قَارَاتٍ (קאראתן-קאראת). לא מן הנמנע כי התעורר בי הצורך לחזור על מילה זו, הואיל ובטקסט המטרה חל היפוך הסדר התחבירי במשפט: צירתי באצבעות רגלי יבשות

במקום : צירתי יבשות באצבעות רגלי. מכל מקום, עצם החזרה על המילה יבשות = قَارَات (קראת) משווה למבע הדגש חזק יותר.

בשיר : געגועים תוקפים אושר

חֲנִינٌ يَجْتَاحُ سَعَادَةَ

בית א'

1 פעם לחלוק לבן	أَنَذَاكَ.. كَانَ الْمَذَاقُ
2 היה טעם אחר	أَخْرُ, لِمَعْطَفٍ أْبْيَضُ
3 אגן התקוות	يَحْمِلُ فِي طَيَّاتِهِ.. طَعْمًا آخَرَ
4 למסדרונות ארוכים	هُوَ أَمْشَى أَمَالَ
5 היה מבוא	وَكَانَ الْمَنْفَذُ لِأَرْوَاقِ طَوَالِ
6 חתום זכרונות	مَخْتُومًا بِالذِّكْرِيَّاتِ مَدْمُوعًا

בית ב'

1 פעם היה טעם אחר	أَنَذَاكَ.. كَانَ الْمَذَاقُ
2 לשדה בוטנים	أَخْرُ, لِحُقُولِ فُسْتُقِ الْعَبِيدِ
3 קצה התלם בשדה	وَنَهَائِةِ الْأَتْلَامِ فِيهَا
4 סימן תמרור	كَإِشَارَةِ الْمُرُورِ
5 כאן תחילת הדרך	هُنَا تَبْدَأُ الطَّرِيقُ
6 להולכים	لِلسَّائِرِينَ

בית ג'

1 פעם היה טעם אחר	أَنَذَاكَ.. كَانَ الْمَذَاقُ
2 לפריחת ההדרים	أَخْرُ, لِأَرْهَارِ الْبُرْتُقَالِ
3 ניחוחם נותר בגן	تَبَقَى عَبِيرُهَا فِي الْبُسْتَانِ
4 מעבר לגדר	عَبْرَ الْجِدَارِ
5 ידי שלוחה	يَدِي مَمْدُودَةَ
6 לגעת בצוף	لِتَلْمِيسِ رَحِيقِ الْأَرْهَارِ

7	אגלי צוף	وَقَطَّرَاتُ الرَّحِيقِ
8	כמראה נהורה	كَاشِعَاءِ الضَّوِّءِ
9	ראי ענבר מוצק	كَانِعِكَاسِ العَنْبَرِ الصُّلْبِ
10	ואדי אתר יצוק	وَبُخَارٍ مِنْ أَثِيرٍ مَصْبُوبِ
11	שירי געגועים תוקפים אושר	أَغَانِي حَنِينٍ تَجْتَاخُ سَعَادَةَ
12	שלום רב שובך	مَرْحَبًا بِعَوْدَتِكَ
13	דוכיפת זהב	أَيُّهَا الهُدُودُ الدَّهَبِيَّةِ

בית ד'

1	פעם היה טעם אחר לשדה	آنذاك.. كَانَ المَذَاقُ
2	אבחת המחרשה	آخِرٍ، كَانَ طَعْمٌ آخَرٌ لِلْحُقُولِ
3	הותירה	وَنَصَلُ المِحْرَاتِ فِيهَا تَرَكَ
4	בתרים עמוקים	صُدُوْعًا عَمِيْقَةً
5	וצלקות שנשטפו	وَنُدُوبًا غُمِرَتْ
6	עם בוא הגשמים.	عِنْدَ مَجِيءِ الأمْطَارِ.

החזרה על המילה פעם=آنذاك (אֶנְאֶדְ'אֶכ) בתחילת כל בית, וכמו כן החזרה על השורה פעם היה טעם אחר=آنذاك.. كَانَ المَذَاقُ آخِرٍ(אֶנְאֶדְ'אֶכ פֶּאֶנְ אֶל-מֶדְ'אֶק אֶאֶחְ'ר).

בשיר: שריגי אהבה

(משעולי דרור, עמ' 19)

תְּשִׁיבָתַת חֻבֵּ

אַלֶּף מוֹלֶפֶת מִן הַפְּרָסִיחַ תִּפְּסֵל מֵאֵי בִּינִי

וַיִּבֵּן תְּשִׁיבָתַת חֻבֵּי

חֻבֵּי הַדֵּי גֵרַח בִּי מְהַגֵּי

וַסְּפֶךָ דָּמִי

דָּמִי הַדֵּי נִזְרַף וְאִנְסַפֶּךָ כְּפִטְרַת הַדָּמִיעַ

אֶלֶּי בִּדְרֵי חָאוּיָהּ פְּרָאֵי

אַלֶּף שְׂרָרָה וְשְׂרָרָה תִּתְּלַשֵּׁי

אִדָּא מֵאֵי תִרְאֵת הַשֶּׁמֶשׁ הַקְּבִירָה

אַלֶּף מוֹלֶפֶת מִן הַפְּרָסִיחַ תִּפְּסֵל מֵאֵי בִּינִי

וַיִּבֵּן חֻבֵּי הַקְּבִירִי

בִּי וְגוֹמֵר חָשִׁיעַ

וְרוּחַ אֱלֹהִים לֹא תִרְפֵּן עָלַי וְגַם

הַפְּצֵאֵי

פֶּמֶא מִן פִּאֲסִילִי

מֵאֵי בִּינֵי הָאָרֶץ וְהַשָּׁמַיִם

וַיִּבֵּן הַנּוֹרִי וְהַזְּלֻמָּתִי

פִּינְסִמַּע דְּעֵאֵי

דְּעֵאֵי

לִתְּהַבֵּי הַרְּיָחִי

בִּשְׁפֵאֵי תְּהִמְסֵי

יֵאֵי הַיּוֹבֵבֵי הַרְּיָחִי

וְאַלֶּף שְׂרָרָה וְשְׂרָרָה

תִּתְּלַשֵּׁי עִנְדֵי נָדִי

הַפְּגֵרִי

1 רבוא פרסות מפרידות

2 שריגי אהבתי

3 אהבה שפצעה בדם לבי

4 דמי

5 שנגר ונטף כאגלי דמעה

6 אל באר חרבה

7 אלפי ניצוצות נמוגים

8 מפני שמש גדולה

9 רבוא פרסות מפרידות

10 אהבתי הגדולה

11 בשתיקה כנועה

12 והמקום אינו מלא

13 אלהים

14 אין מפריד

15 שמים וארץ

16 בין אור לחושך

17 ואמירת תפילה

18 תפילה

19 משיבת רוח

20 שפתיים דובבות

21 משיב הרוח

22 ואלפי ניצוצות

23 נמוגים עם טל

24 שחרית

בשיר זה קיימות כמה חזרות: שורות 1, 9 – רבוא פרסות מפרידות=אלף מולפה מן הפרסיח (אֶלְאֶפֶן מְאֶלְפָה מִן אֶל-פְּרַאסִיח'), שורה 7 - אלפי ניצוצות נמוגים=אֶלְף שְׂרָרֶה וְשְׂרָרֶה תִּתְלַשִּׁי (אֶלְפִי שְׂרָרְתֶן וְשְׂרָרְהָ) כאן קיימת בטקסט המטרה החזרה על המילה שְׂרָרֶה (שְׂרָרְהָ)=ניצוץ שלא קיימת בטקסט המקור. חזרה זו מדגישה את המבע ומשווה לו יתר חיות.

החזרה על המילה תפילה = دُعَاء (דְעֵא) הקיימת בשורות 17, 18, וכמו כן, החזרה הנוספת: בשורות 19, 21 - משיבת (ה)רוח = لِيَتَهَبَّ الرِّيحَ (לִתְהַבֵּ א-רִיחֵא), שאף היא משוחררת בטקסט המטרה רק שסדר המלים בפעם השנייה מתהפך.

בשיר: נחלים הולכים שבים

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 12)

أَنْهَارٌ ذَهَابًا أَنْهَارٌ إِيَابًا

عَبْرَ فِجَاجِ أَرْضِ مَصْدُوعَةٍ	1 מבעד לנקיקי אדמה סדוקה
يَنْبُعُ صَدَى يَنْبُوعِ	2 נובעים הדי מעין
مِيَاهُ صَافِيَةٍ	3 מים צלולים
تَتَغَلَّغُلُ خَفِيَةً	4 מסתננים חרש
دَاخِلَ طَبَقَاتِ طِينِ الْخَزَفِ	5 בין שכבות חרש
تَتَرَاكُمُ	6 מצטברים
نُطْفًا	7 נטפים
نُطْفًا	8 נטפים
وَتَنْطَلِقُ بِهَدِيرٍ يَعْلُو	9 פורצים באון
عَرَانِيْسُ مِيَاهِ	10 אשבולי מים
فَطَرَاتٌ تَتَلַطֵمُ فَتَنْحَطُّ	11 אגלים מתנפצים
فُرْحِيَّةُ الْأَلْوَانِ	12 בקשת צבעים

13 מטרים	أَمْطَارٌ
14 מטרים	أَمْطَارٌ
15 נגרים בקצב	تَنْهَمِرُ أَنْهَمَارًا
16 שוטפים תהומות	فَتَغْمُرُ غِمَارَ
17 מים	مِيَاه
18 מראש עד סוף	لَا آخِرَ لَهَا
19 וסוף	مِنْ أَوَّلِهَا
20 אין	حَتَّى
21 בס.	آخِرِهَا.

החזרות נטפים=نُطْفًا (נִטְפֵן) ו-מטרים=أَمْطَارٌ (אִמְטָארוֹן) הקיימות בשורות 7, 8 ו-13, 14 אמנם משוחזרות, אך לעומת זאת החזרה סוף=آخِر (אֶאחִיר) הקיימת בשורות 18, 19 אמנם משוחזרת בטקסט המטרה אך לא באותו רצף עוקב כמו בטקסט המקור, זאת הואיל ובשפת המטרה עשיתי שימוש במבנה התחבירי של لا النافية للجنس - המילית لا (לֹא) השוללת את קיומו של השם מِيَاهُ لَا آخِرَ لَهَا (מִיְהוּן לֹא אֶאחִיר לְהָא)=מים שאין להם סוף (ללא סוף). השימוש במבנה זה הוליד את הצורך לשנות את סדר המילים הקיים בטקסט המקור ובכך להפר את הרצף העוקב שבו מופיעה המילה סוף בטקסט המקור.

בשיר: עץ גדוע מלא חלל
(שיר חדש)

1 שירת זחלי המשי	أُنْسُوْدَةٌ دُوْدِ الْقَرْزِ
2 פרפרים מוכי תעותעים	فَرَّاشٌ اَنْتَابُهُ سَرَابٌ
3 עץ גדוע מלא חלל	شَجَرَةٌ جُدِعَتْ يَمْلُؤُهَا فَرَاعٌ
4 קליפת גרעין סדוקה	قَشْرَةٌ نَوَى صُدِعَتْ
5 גולם בחיתוליו מתגלגל	يِرْقَانَةٌ فِي مُسْتَهَلِّهَا تَنْدَحْرَجُ
6 מתבקע	تَنْفَعُ

7 בפיו קורא	مِلءَ الشَّدَقَيْنِ تَنِيئُ
8 עץ גדוע	يَا شَجَرَةَ جُدَعْتُ
9 צמרתו תוגה הרכינה	ذُؤَابُئُهَا شَجًّا اِنْحَنَّتْ
10 קולות ערופים	أَصْوَاتٌ دُقَّتْ أَعْنَافُهَا
11 זועקים	تَصْرُخُ
12 שורשים אל אפר גחלת שבים	يَا جُدُورُ إِلَى رَمَادِ الْجَمْرِ تَعُودُ
13 שירתם אינה מפוזת	نَشِيدُهَا لَا يَتَرَاقِصُ
14 ממטרות טל	وَأَمْطَارَ النَّدى
15 צפירי בקר.	وَنَسِيمِ الصَّبَا.

החזרה עץ גדוע = شَجَرَةَ جُدَعْتُ (שְׁגִי'ה גִ'דִיעַת) הקיימת בשורות 3, 8.

בשיר : הד דמעוטי (שיר חדש)	صَدَى دُمُوعِي
1 הד דמעוטי שב והולך	صَدَى دُمُوعِي يُجَلِّجِلُ
2 אל שורשיכם העקורים	إِلَى جُدُورِكِ يَا كَيْنَا
3 אקליפטוסים	جُدُورٌ اِقْتُلِعَتْ
4 עצי אקליפטוס עבי גזע	أَشْجَارُ الْكَيْنَا عَرِيضَةُ السِّيْقَانُ
5 לא עוד נושבים	لَمْ تَعُدْ تَهْبُ ذَوَائِبُهَا
6 במעלה המושבה	فِي أَعَالِي رَبْوَةِ الْقَرْيَةِ
7 עלים לוחשים	أُورَاقٌ تَهْمِسُ
8 שורשים עקורים	وَاجْدُورَاةٌ اِقْتُلِعَتْ
9 ניחוח עלי אקליפטוס	أُورَاقُ الْكَيْنَا لَا يُفُوخُ عَبِيقُهَا
10 אינו מלא עולם	لَا يَمَلَأُ الْكَوْنُ
11 צפורי שיר נאספו	وَالطَّيْرُ الْمُعَرَّدُ تَأَلَّبُ

بَيْنَ عُرُوقِ أَغْصَانِكَ	12 בין בדי ענפיכם
يُزَقِّقُ وَاجِمًا	13 קולן נאלם
رِيحٌ حَمَلَتْ دُمُوعِي	14 רוח נשאה דמעותי
كَأُورَاقٍ جَمَعْنَاهَا الرِّيحُ	15 כעלים אסופי רוח
رِيحٌ هَبَّتْ عَلَى نَدَى الفَجْرِ مِرَارَ	16 רוח נשבה בטללי בקר
لَمْ تَجِدْ لِنَفْسِهَا قَرَارَ	17 לא מצאה מנוח
رِيحٌ هَوَّجَاءُ هَزَّتْ أَشْجَارَ	18 רוח גדולה נשבה בעצים
رِيحٌ هَوَّجَاءُ هَزَّتْ أُورَاقَ	19 רוח גדולה נשבה בעלים
رِيحٌ هَوَّجَاءُ هَزَّتْ أَشْجَارَ	20 רוח גדולה נשבה באקליפטוס
هَبَّتْ فِي وَجْهِكَ يَا كَيْنَا	21 נשבה על פני אקליפטוס
لِلَّهِ دَرُكٌ أَيْتُهَا الكَيْنَا	22 אקליפטוס.
يَا أَشْجَارَ.	

בשיר זה קיימות בטקסט המקור כמה חזרות משוחזרות:

שורות 2, 8 שורשים עקורים = جُدُورٌ أَفْتَلَعَتْ (ג'ד'ורן אקתלעת).

שורות 14, 15, 16, 18, 19, 20 רוח, רוח גדולה= רِيحٌ, רِيحٌ هَوَّجَاءُ (ריח, ריח הוּג'א).

שורות 3, 4, 9, 20, 21, 22 אקליפטוס= كَيْنَا (פּינא) – חזרה זו משוחזרת בדרך כלל, למעט שורה 20.

عِنْدَ خَطِّ الأفُقِ

בשיר: בקו אופק...

(משעולי דרור, עמי 25)

عِنْدَ خَطِّ الأفُقِ	1 בקו אופק
تَلُوْحُ عَيْنَاكَ الضَّاحِكَتَانِ	2 עיניך הצוחקות
مُعْرِبَةً تَلْتَقِيَانِ	3 מתלכדות במשובה
بَيْنَ تَشْبِثَاتِ عَرُوسِ الغَابِ	4 בין סבכי כליל החורש
وَنَسِيمِ الرَّبِيعِ يُهْفَهُفُ	5 ורוח אביב רוחש
وَالنَّقَاقِيرُ تَرْفُصُ	6 דרורים במחול

رَقِصَةَ الْمُغَازَلَةِ	7 לתותים
وَنَحْنُ مَعًا نَنْسَاءُ	8 ואנו יחד תוהים
عِنْدَ حَطِّ الْأَفْقِ	9 בקו אופק
الْمُحَمَّرِ الْوَجَنَيْنِ	10 אדמומי.

החזרה בקו אופק = **عِنْدَ حَطِّ الْأَفْقِ** (עַנְדַּ חִטְ אַל-אַפְקִ) הקיימת בשורות 1, 9.

شَبُّ اللَّيْلِ السَّاحِلِيِّ	בשיר: נר הלילה החופי (שיר חדש)
	בית א'
أَنَاشِدُ الْأَخْجَارَ	1 מדבר אני אל האבנים
وَالأشجارُ تُجِيبُنِي هَمْسًا	2 והעצים עונים חרישית
سَيَفْتَحُ شَبُّ اللَّيْلِ كَأْسًا	3 נר הלילה יפתח גביעו
لِيَرْتَشِفَ النَّدى مُتَعَطِّشًا	4 לגמוע בתאוה טל
وَالسَّمَاءُ مِنْ فَوْقٍ مُتَعَلِّقَةٌ	5 והשמיים מעל תלויים
كَكُرِّيَّاتِ نُجُومٍ مُنَآلِقَةٍ	6 ארץ כוכבים מוארת
فِي أَوَاسِطِ شَهْرٍ تَمُورُ	7 של אמצע יולי
وَتُسَافِرُ فِي مَرَكَبَةٍ	8 נוסעים במרכבה נודדת
تَشُدُّ الرَّحَالَ	9 פרחי צבר
أَزْهَارُ الصُّبَّارِ	

أَنَاشِدُ الْأَشْجَارَ	בית ב'
هَمْسًا	1 אני מדבר אל העצים
وَشَبُّ اللَّيْلِ	2 חרש
كَالشَّمْعَاتِ الْخَابِيَاتِ لَوْنُهُ	3 צבע אור נר דועך
يُقَابِلُ الْأَمْسَ	4 קדם פני אשמורת

5 רוח חרישית מלחשת

وَرِيحٌ سَاكِنَةٌ تَهْمِسُ

6 שיר ערש

تَهْوِيْدَةٌ

החזרה הקיימת בשיר זה בטקסט המקור משתקפת בכך ששני הבתים נפתחים בדובר בגוף ראשון, המדבר אל אובייקטים (דומם וצומח) שאינם יכולים להשיב. בית א' – מדבר אני אל האבנים=أَنَاشِدُ الْأَحْجَارَ (אֶנְאשֵׁד אֶל-אֲחַגְ'אֲרַ), ובית ב' - אני מדבר אל העצים=أَنَاشِدُ الْأَشْجَارَ (אֶנְאשֵׁד אֶל-אֲשַׁגְ'אֲרַ).

בשיר : מדרגה בתודעת אהבה

(משעולי דרור, עמ' 21)

رُتْبَةٌ فِي وَعِي حُبِّ

لَمْ تَرْتِكِي الْأَشْيَاءَ عَلَى

حُرُوفٍ كُتِبَتْ

وَلَمْ تَرْتِكِي الْأَشْيَاءَ عَلَى

الْإِرَادَةِ

فَمَعًا كُنَّا مُخْتَلَيْنِ

مَعًا خَاضِعَيْنِ

لِجُيُوشٍ مِنَ الشَّهَوَاتِ

جُيُوشٍ مِنَ النَّزَوَاتِ

جُيُوشٍ وَطَاةٍ وَنَجَاةٍ

وَمَعًا مُطَوَّقَيْنِ بِأَيْدِ

الدَّهْرِ

وَالدَّهْرِ لَمْ يُنْجِ

مَمْرُوجٌ بِأَمَادٍ

أَمَادٍ مِنَ الزَّمَنِ

وَبِنَجَاةٍ سَاعَاتٍ

كَفَتَ عَنِ الْحَرَكَةِ

وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ مُتَّسِعٌ مِنَ الْوَقْتِ

1 לא היו הדברים תלויים

2 בכתובים

3 לא היו תלויים דברים

4 ברצון

5 היינו יחד כבושים

6 יחד נתונים

7 בידי צבא תאוות

8 ותלות

9 צבאות עול וגאולה

10 יחד נתונים בחלל

11 זמן

12 והזמן לא גאל

13 מהול בגבול

14 גבול זמן

15 גאולת שעונים

16 דוממים

17 לא היה זמן

لَضْبِطِ عَقَارِبِ السَّاعَاتِ	18 לכוון שעונים
وَلَعَلَّهُ لَمْ تَكُنْ هُنَاكَ حَاجَةً	19 שמא לא היה צורך
لِإِسَارَةِ ضَبْطِ الْوَقْتِ	20 במראה זמן
فَمَعَا كُنَّا سَائِرِينَ	21 כיון שיחד היינו מהלכים
وَضَفَّةً مِيَاهٍ	22 על קו מים
أَوْلِيَّةٍ	23 ראשונים
نُفْضِي بِأَنْطَبَاعَاتِ	24 פורקים רשמים
قَدْ ضَاعَتْ	25 אבודים
وَمَعَا كُنَّا سَائِرِينَ	26 יחד היינו על
وَضَفَّةً مِيَاهٍ بِالْأَشْوَاقِ	27 קו מים שטופי
مَغْمُورِينَ.	28 געגועים

כל החזרות הקיימות בשיר זה משוחזרות:

שורות 5, 6, 10, 21, 26 – יחד = مَعَا (מען)

שורות 22, 27 – קו מים = ضَفَّةً الْمِيَاهِ (צ'פת אל-מיאה)

שורות 13, 14 – גבול = آمَالٍ (אמאדן)

שורות 15, 18 – שעונים = سَاعَاتِ (סאעאת)

حَرَكَةٌ لَا تَتَوَقَّفُ	בשיר : תנועה מתמדת
	(משעולי דרור, עמ' 34)
	בית א'
أَلْشُّعُورُ بِالْكَبْتِ	1 תחושת איפוק
حَطٌّ يَفْصِلُ	2 קו מפריד
صَدَى أَصْوَاتٍ يَتَهَدَّجُ	3 הד קולות רועד
حَطٌّ وَاحِدٌ يَفْصِلُ مَا بَيْنَ	4 קו בודד בין
رِحَابِ الْوَاقِعِ	5 מרחב מציאות

6 למרחב חלום

وَرَحَابِ الْخُلْمِ

בית ב'

1 דמות בראי נשקפת	طَيْفٌ يَنْعَكِسُ فِي مِرَاةٍ
2 דמות רקוד	طَيْفٌ يَتْرَاقِصُ
3 בין צללים	بَيْنَ ظِلَالٍ
4 דמות בתוך	طَيْفٌ وَسَطٌ
5 מעגל מחוללים	دَائِرَةٌ مِنَ الرَّاقِصِينَ
6 דמות רודפת דמות	وَطَيْفٌ يُلاحِقُ طَيْفًا
7 בין מעגלי צל	بَيْنَ دَوَائِرَ مِنَ الظَّلَالِ
8 אובדים	تَضَيِّعٌ

בית ג'

1 קו מפריד	خَطٌّ يَفْصِلُ بَيْنَ
2 חללי צורה	فَجَوَاتٍ شَكْلِيَّةٍ
3 בין אור לאור	مَا بَيْنَ نُورٍ وَنُورٍ
4 ותהומות חשך.	وَهَاوِيَاتِ الظَّلَامِ

החזרה בין=בין (בין) הקיימת בבית א' שורה 4, בית ב' שורות 3, 7 ובית ג' שורה 3.

(אשר למילה בודד בבית א' שורה 4 – לאחר בירור שקיימתי מול המשורר התחוויר לי כי הכוונה כאן אינה ל- בודד מלשון בדידות, אלא ל- בודד במשמעות: אחד/יחיד ולכן המרתי אותה בשפת היעד במילה وَاحِد (ואחד) אשר לה הוראה מעין זו ולא ב- وحيد (יחיד) אשר לה ההוראה: בודד, גלמוד, ערירי).

בשיר: לעננה (שיר חדש)

تَعِيمٌ

בית א'

1 שוב הולך אני אחר געגועי	مَرَّةً أُخْرَى أَتَّبِعُ أَشْوَاقِي
2 כצל מקדים צעד	كَظَلٍّ يَسْبِقُ خُطَاً

لَأَرَى بَرَاعَمَ الْكُرُومِ	3 הולך לראות נצני כרכם
وَأَزْهَارَ الْجُرَيْسِ وَهِيَ تَنْبُتُ إِثْرَ	4 ופעמוני גשם אחר
سُقُوطِ أَوَّلِ مَطَرٍ	5 יורה ראשון
مَطَرٌ صَبَّ ضَوْءٌ جَدِيداً	6 גשם יצק אור חדש
فَوْقَ سُقُوفٍ غَطَّتْهَا الْقَرَامِيدُ	7 על גגות רעפים
تِلْكَ الَّتِي أَنْبَتَتْ أَلْيَافاً يَانِعَةً	8 שהצמיחו אניצי
مُخْمَلِيَّةً خَضِرَاءَ	9 קטיפה ירקה
وَخُطُوطُ الضَّوِّ تَنْعَكِسُ	10 קווי אור משתקפים
بُقْعاً دَاخِلَ بُقْعٍ	11 כתם בתוך כתם
تَتَشَابِكُ	12 חגורים
كَزَّرِعِ نَبَاتِ غُرْسٍ	13 זרעי נבטים נטועים
فِي السَّمَاءِ	14 בשמים

בית ב'

إِنِّي أَسِيرُ عَلَى دَرْبِ أَشْوَاقِي	1 אני הולך בדרך געגועי
كَمِيَاهِ تَجْرِي بَعْدَ غَيْمَةٍ	2 כמים ההולכים אחר עב
وَوَجْهِي كَوَجْهِ الْكَثِيبِ يَتَحَرَّكُ	3. ופני כפני גבעת חול נד
عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ	4 על חוף ים
نُقِشَتْ عَلَيْهِ التَّجَاعِيدُ كُلُّهَا	5 כל קמט חרוץ במ
كَوَقْعِ أَقْدَامِ عِظَاءَةٍ	6 כעקבות חמט
تَحَرُّتُ أَتْلَاماً	7 החורש תלמים
لِلشَّمْسِ	8 לשמש

בית ג'

1 הולך אני אחר געגועי	אֲנִי אֲتָבֵעُ אֲשׁוּאֻקִי
2 כאבן כורכר	כַּחֲבַר הַכּוּרְכָרִי
3 ההולכת אחר החול	אֲשֶׁר יִסְיֵר וְרֵאֵה הַרְמֵל
4 והחול נח	וְהַרְמֵל יִסְכֵּן
5 נדבך על נדבך	אֲכֻמָּא
6 על נדבך	אֲכֻמָּא
7 כאלבום משפחתי	כְּכֻרָאִס לִסְוֹר לְעַנְיָה
8 מעשה מצלמה	כְּאֵלֶּה הַתְּصוּיִר וְהִיא תִלְתָּקֵט
9 תמונה אחר תמונה	סוּרָא
10 אחר תמונה	סוּרָא

בית ד'

1 אני הולך בדרך געגועי	אֲנִי אֲסִיֵר עַלֵי דְרַב אֲשׁוּאֻקִי
2 כענן ערפל סביב	כְּעִנַן סַבִּיב
3 מסדרונות השמים	וְאַרְוַקֵּה הַשָּׁמַיִם
4 עמודים נצבים	כְּאֵזֶן כְּאֵן תִּנְטִיב
5 כפרחי לוטוס	כְּאֵזֶן הַר עֲרַאִס הַנִּיל
6 רוח שדמת קמה עננה	וְאַעְסָר יִלְבֵּד הַשָּׁמַיִם
	יִלְבֵּד חֻפּוֹל הַסְּנַאִיל
	יִמְלֹאָהּ בַּלְעִיּוֹם
7 וקטרת עטפה גופי	וְהַלְבָּאִן כְּסָא גִסְמִי
8 ככתנת המשי	כְּקַמִּיִס חַרִירִי
9 בד פסים.	כְּאֵלְמָשׁ הַמְּקֵלֵם.

שלושת הבתים בשיר זה נפתחים בדובר בגוף ראשון, ההולך אחר געגועיו (+מטאפורה)= אֲתָבֵעַ אֲשׁוּאֻקִי (אתבוע אשואקי) ו- אֲסִיֵר עַלֵי דְרַב אֲשׁוּאֻקִי (אסייר עלא דרב אשואקי) חזרה זו משוחזרת בטקסט המטרה.

כמו כן משוחזרות החזרות הקיימות בבית ג' שורות 3, 4 חול=רמל (רמל), שורות 5, 6 נדבך על נדבך=אָוָאָמָא אָוָאָמָא (אָוָאָמָא אָוָאָמָא) ו- תמונה אחר תמונה=סוּרָא סוּרָא (צוּרָא צוּרָא).

א.2.1 שירים שהחזרון או החזרה המצויים בהם אינם משוחזרים בטקסט המטרה :

בשיר : יחד	מַעָא
	(משעולי דרור עמי' 29)
1 תסכית של זמן חויה	تَجْرِبَةُ حَيَّةٍ شَدِيدَةُ الْوَقْعِ
2 זמן חולף	زَمَنٌ يَمْضِي
3 רחשי לב	خَوَالِجُ قَلْبٍ
4 כעלעול בזכרונות	كَتَصَفْحِ ذِكْرِيَّاتٍ
5 דוממים	صَامِتَةٌ
6 רוטטים	مُرْتَعِشَةٌ
7 יוקדים	وَاقِدَةٌ
8 כהדי צלילים	كَصَدَى لِنَعْمَاتٍ
9 גולשים	تَنْحَدِرُ
10 או צל אור.	أَوْ كَظَلِّ لِلنُّورِ.

החזרה על המילה זמן=זמן (זמן) הקיימת בשורות 1, 2 אינה משוחזרת בטקסט המטרה, כי לא ניתן היה ליצור צירוף מקביל לצירוף זמן חויה היות ובשפת המטרה קיים מחסר לקסיקאלי שכן לא קיימות בה מקבילה למילה חויה, לכן נאלצתי להמיר זאת בשפת המטרה במבע הנושא אופי פרשני משהו כמו: התנסות חיה שרישומה ניכר היטב, וכיוון שכך לא ניתן היה לשלב בתוך זה את המילה זמן, כתוצאה מכך אבדה בטקסט המטרה החזרה הקיימת בטקסט המקור.

2.א. אפיפורה – מילה או ביטוי החוזרים באותה משמעות בתכיפות, בסופי שניים או יותר משורות השיר. בסוגי שירה מסויימים, כמו הפיוטים העתיקים, מתפקדת האפיפורה גם כחרוז וגם כמענה הקהל לפסוקי החזן: "בתי, אם כלבים בוכים בעיר, /הלוא אות כי מלאך עובר בעיר, /הלוא אות כי מספד יהיה בעיר" (אלתרמן) (ריבלין, 2000: 14). על פי אוכמני (1976: 79) – אפיפורה – בתורת השירה: חזרה בסופי טורים על מילה או קבוצת מילים, לשם הטעמה.

1.2.א. שירים שהאפיפורה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה:

בשיר: גבול	חֲדוּד
(משעולי דרור, עמ' 28)	
1 לחזור לשפת מלים	لِنَعُذُّ مِنْ جَدِيدِ إِلَى لُغَةِ الْكَلَامِ
2 מחזור מלים	تَعَاقَبُ الْكَلَامِ
3 כמו מחזור עונות	كَتَعَاقَبِ الْفُصُولِ
4 סתו אחר אביב	خَرِيفٌ يَنْتَلُو رَبِيعٌ
5 גשם רגשות	وَالْعَوَاطِفُ كَشَائِبِ
6 אחרי שרב	تَلُو صَيَاهِبٌ
7 סתו של שקט	خَرِيفٌ مِنَ الصَّمْتِ
8 חולף	يَمْضِي
9 כמו קווי אור	كَخُطُوطِ الضَّوِّ
10 בשעת שקיעה	سَاعَةَ مَغِيبِ
11 ללא עת.	سَابِقٌ لِأَوَانِهِ

האפיפורה מלים = **الكلام (אל-פלאם)** הקיימת בשורות 1, 2.

בשיר : בגלות החושים
(משעולי דרור, עמ' 15)

في مَنْفَى الْحَوَاسِ

1 לילה זורם מתוך	لَيْلٌ يَنْسَابُ مِنْ بَاطِنِ
2 אל תוך	إِلَى بَاطِنِ
3 כרוח מלטפת	كِرْيَاحٍ تُدَاعِبُ
4 תהומות ים	غَمَارَ الْبِحَارِ
5 לילה חובק בחוזקה	لَيْلٌ يُعَانِقُ الظَّلامَ
6 חשך	تَحْتَ إِبْطِهِ
7 בטרם יום טרם	وَقَبْلَ أَنْ يَتَبَيَّنَ الخَيْطُ الأَبْيَضُ
8 קו	مِنَ الخَيْطِ الأَسْوَدِ
9 בוצעים קרני	حِينَئِذٍ تَبْزُغُ أشِعَّةُ
10 אור	النُّورِ
11 לילה פושט רוח	فَيَتَعَرَّى اللَّيْلُ مِنْ رُوحِيَّتِهِ
12 לובש חומר	وَيَتَلَفَعُ بِمَادِيَّتِهِ
13 אוצר הווה חלף	مُكْتَنِزاً حَاضِراً قَدْ مَضَى
14 מבעד מעטה לילה	عَبْرَ جُنْحِ اللَّيْلِ
15 חשך נתק	يَتَبَدَّدُ الظَّلامُ
16 חלומות חומקים	وَتَنْسَلُّ الأَحْلَامُ
17 בעד מחיצות	عَبْرَ حَوَاجِزِ
18 זמן.	الزَّمَانِ.

האפיפורה תוך=בַּاطِن (פַּאטֵנ) הקיימת בשורות 1, 2 .

א.2.2 שירים שהאפיפורה המצויה בהם אינה משוחזרת בטקסט המטרה או מופרת קמעה :

נְעֵמָה	בשיר : נעמה
	(משעולי דרור, עמ' 5)
1 מְנַשְׁבֵּקֶה הַיְדֵינִי לְאִמָּם	1 בידים שלובות לפנים
2 تُظِلُّ سِرًّا عَنِ	2 סוככה על סוד
3 النُّمُو	3 הצמיחה
4 سِرُّ جِسْمٍ أَخَذَ	4 סוד הגוף שהלך
5 يَنْمُو كَعَادَتِهِ	5 וצמח כדרכו
6 وَكَعَادَتِهِ تَشْبَع	6 וספג כדרכו
7 بِالْحَيَاةِ	7 חיים
8 وَمَنْحَ لَحْظَاتٍ مِنَ الْقَلْقُ	8 ונתן רגעי חרדה
9 مَمְزُوجٍ بِسَاعَاتٍ مِنَ الْفَرَحِ	9 מהולה בשעות שמחה
10 غِبْطَةً بِلَا وَعْيٍ	10 שמחת הלא נודע
11 عَبَّرَ غَشَاءِ الضَّبَابِ	11 מבעד למעטה ערפל
12 أَوَّلُ مَا حَفَقَتْ	12 רפרופי חיים
13 الْحَيَاةِ.	13 ראשונים.

האפיפורה "כדרכו" הקיימת בשורות 5, 6 בטקסט המקור אינה משוחזרת בטקסט המטרה, הואיל ואם הייתי נצמדת לסדר המילים הקיים בטקסט המקור, הרי שבטקסט המטרה היה מתקבל מבע חיוור ונטול אותה עוצמה הקיימת בטקסט המקור. כדי להפיק מבע שישקף עוצמה דומה נשמר עדיין אלמנט החזרה על המילה **כְּעָדָתֵהּ** (=כמנהגו/כהרגלו/על פי דרכו שלו שהוראתה דומה לזו של המילה **כדרכו**, אך במקום שהיא תופיע בסופן של שתי השורות, היא מופיעה בסופה של שורה 5 ובתחילתה של שורה 6, הרצף הקיים בטקסט המטרה ועצם הופעתן של המילים בזו אחר זו משווה למבע בשפת המטרה משנה תוקף.

(אשר לצירוף **הלא נודע** הקיים בשורה 10 – במבע **שמחת הלא נודע**, בחרתי שלא לתרגמו

באופן מילולי: **غِبْطَةُ الْمَجْهُولِ** (ע'בִּטָה אֶל-מִג'הוּל), אלא באופן חופשי יותר: **غِبْطَةُ بِلَا**

وَعْيٍ (ע'בִּטָתוֹן בְּלֵא וְעֵינֹ) = **שמחה ללא הכרה**. הכרעתי זו נבעה מכך שלטעמי, עוצמת המבע הטמונה בחלופה המוצעת בתרגום החופשי גדולה יותר מזו המוצעת בתרגום המילולי, וכמוכן ששינוי זה היה על דעתו ובאישורו של המשורר).

בשיר : געגועים תוקפים אושר

حَنِينٌ يَجْتَاحُ سَعَادَةَ

בית ג'

5 ידי שלוחה

يَدِي مَمْدُودَةٌ

6 לגעת בצוף

لِتَلْمَسَ رَحِيقَ الْأَزْهَارِ

7 אגלי צוף

وَقَطَّرَاتُ الرَّحِيقِ

8 כמראה נהורה

كَإِشْعَاءِ الضَّوِّءِ

האפיפורה צוף=רַחִיْق (רַחִיק) הקיימת בבית ג', שורות 6, 7 מופרת קמעה בטקסט המטרה הואיל ובתרגום הוספתי את המילה פרחים, כלומר המרתי את שם העצם צוף בשפת המטרה לצירוף של סמיכות הכולל נסמך וסומך: (רַחִיק אל-אֶזְהָאר=צוף הפרחים). בשורה 6 מופיע הצרוף במלואו, ובשורה 7 מופיע רק חציו, דבר הגורם לאיבודה של האפיפורה בטקסט המטרה. הצורך להוסיף את המילה פרחים נבע מכך שלמלה רַחִיק בשפת המטרה יש גם הוראה של יין טהור מובחר, שכר, יין של גן עדן (על פי אמונה מוסלמית). לכן הרגשתי צורך לחדד כי הכוונה כאן היא לצוף הפרחים ולא לייין. לכן בשורה 7 לא ראיתי טעם לחזור שוב על המילה פרחים אלא רק להוסיף למילה את כינוי השייכות צופם=הצוף שלהם כי כאן זה כבר ברור שכינוי השייכות חוזר לפרחים. אם כי בשפת המקור הוראתה המילונית של המילה צוף היא: המיץ המתוק שבפרחים, שאותו אוספות הדבורים ועושות ממנו דבש, והיא אינה נושאת כל הוראה נוספת.

בשיר : מדרגה בתודעת אהבה

رُتْبَةٌ فِي وَعْيِ حُبِّ

(משעולי דרור, עמ' 21)

12 והזמן לא גאל

وَالذَّهْرُ لَمْ يُنْجِ

13 מהול בגבול

مَمْرُوجٌ بِأَمَادٍ

14 גבול זמן

أَمَادٍ مِنَ الزَّمَنِ

15 גאולת שעונים

وَبِنَجَاةِ سَاعَاتٍ

16 דוממים

كَفَّتْ عَنِ الْحَرَكَةِ

17 לא היה זמן

وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ مُتَّسِعٌ مِنَ الْوَقْتِ

18 לכוון שעונים

لِيَضْبِطَ عَقَارِبَ السَّاعَاتِ

وَلَعَلَّهُ لَمْ تَكُنْ هُنَاكَ حَاجَةً
 لِإِشَارَةِ ضَبْطِ الْوَقْتِ
 فَمَعًا كُنَّا سَائِرِينَ
 وَضَفَّةَ مِيَاهِ
 أَوْلِيَّةِ

19 שמא לא היה צורך
 20 במראה זמן
 21 כיון שיחד היינו מהלכים
 22 על קו מים
 23 ראשונים

האפיפורה **זמן** – הקיימת בשורות 14, 17, 20 – מופרת קמעה בטקסט המטרה הואיל ובשפת המטרה קיים בידול לכסיקאלי בין **זמן** כמושג כללי, מקביל למילה **זמן (זמן)** לבין המילה **וְזַמַּן (וקת)**=**זמן, עת, פנאי** כמייצגת בעיקר תקופת זמן קצרה, או יחידת זמן קונקרטיית בלוח השעונים. לכן בשורות 17, 20 התבקש מהטעם הנזכר, לעשות שימוש במילה **וְזַמַּן (וקת)** ולא במילה **זמן (זמן)**. באופן זה מצטמצמת האפיפורה הקיימת בטקסט המקור משלוש שורות לשתי שורות בטקסט המטרה, (שורות 17, 20).

א.3 אנאפורה – מילה או ביטוי החוזרים בראשי שתי שורות תכופות או יותר. לאנאפורה השפעה מיצלולית, ריתמית וריטורית. היא מתאימה להבעת רגשות התלהבות ותוכחה, תלונה או אבל. בגלל החזרה על הפתיחה מקבלות מילות-ההמשך משמעות מחוזקת: "את ארבת/ את קרבת/ את היית לאלפי יבבה" (שלונסקי) (ריבלין, 2000: 12). על פי אוכמני (1976: 56) אנאפורה – בתורת השירה: חזרה בראש טורי שיר על מילה או על קבוצת מילים. האנאפורה מבליטה את אינטנסיביות החוויה ואת סערת הרגש.

א.1.3 שירים שהאנאפורה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה:

וְדَاع	בשיר: פרידה
	(משעולי דרור, עמ' 36)
حَمَلْتُ حُبِّي بِرَاحَتِي	1 נשאתי בודד את אהבתי
دُونَ جَدْوَى	2 ללא תכלית
دُونَ مَكَانٍ وَكَلَامٍ	3 ללא מלים ומקום
دُونَ ظِلِّ الشَّمْسِ	4 ללא צל שמש
أُحَلِّقُ فِي لَيَالٍ فَرِيَسَةَ الْأَحْلَامِ	5 מרחף בלילות טרופי חלומות

6 כרובים מדלגים על סולם	مَلَائِكَةٌ تَسْلُقُ فَوْقَ سُلْمٍ
7 יעקב	يَعْقُوبُ
8 בסוף ליל סהר	فِي نَهَائِهِ لَيْلَةٌ قَمَرَاءُ
9 נוהג מרכבה.	أَفُودٌ مَرَكَبَةٌ.

האנאפורה ללא = דוּנָ (דוּנָ), הקיימת בשורות 2, 3, 4.

בשיר : זכרונות על ים מרמרה	ذِكْرِيَاتِ بَحْرِ مَرْمَرَةَ
(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 5)	
בית א'	
1 זכר הסיפורים על ים מרמרה	ذِكْرِي الْحِكَايَاتِ عَن بَحْرِ مَرْمَرَةَ
2 צריחי המסגדים	مَنَائِرُ الْمَسَاجِدِ
3 בחלוני	عَبْرَ نَافِذَتِي
4 נושקים לשער השמים	تُقَبِّلُ بَابَ السَّمَاءِ
5 קול המואזין	يَدَاءُ الْمُؤَدِّنِ
6 מקיץ נרדמים	يُوقِظُ النَّيَّامَ
7 בשער השמים ק"ן מצוות	عِنْدَ بَابِ السَّمَاءِ
8 קוראים	يُؤَدُّونَ الْفَرَائِضَ قِيَامَ
בית ב'	
1 בָּיִם מרמרה אצל הבוספרוס	فِي بَحْرِ مَرْمَرَةَ عِنْدَ الْبُوسْفُورِ
2 בָּיִם איים	فِي الْبَحْرِ.. جُزُرٌ
3 בתים טובלים	وَدُّورٌ أَقْدَامَهَا
4 רגלים	تَغْطِسُ
5 על ים מרמרה	عَلَى شَاطِئِهِ بَحْرِ مَرْمَرَةَ
6 עקבות רגלי	أَبْقَى
7 השאירו	وَفَعُ أَقْدَامِي
8 רוח	نَسِيْمٌ

خَرِيرٌ
الأمواج

9. אדות

10. גלים

הן בטקסט המקור והן בטקסט המטרה קיימת האנאפורה בים , כאשר בשורה 1 המילה אינה מיוחדת - בים = בי בחר(בי בחר) בעוד שבשורה 2 היא מיוחדת - בים = בי אל-בחר).

نَمَطُ كِتَابَةِ

בשיר : אפן כתיבה

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 23)

بَعْدَ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ أَخَذَتِ الْكَلِمَاتُ	1 אחרי חצות החלו מלים
تَتَدَفَّقُ كَالْيَبُوعِ	2 לנבוע כמעין
بِلا سُدُودٍ	3 ללא סכר
بِلا إِشَارَةٍ وَقُوفٍ	4 ללא תמרור עצור
إِنْجِرَافٍ	5 סחף
لَا يُنْبَسُ	6 אין מעבר
بِيْنَتِ شَفَةِ	7 ללשון
يَدٌ تُبْجِرُ	8 יד משיטת
وَسَطَ سَطْرٍ مِّنَ الْحُرُوفِ	9 בין שורת אותיות
تَجْرِي كَنَهْرٍ	10 זורמת כנחל
صَحْرَاوِي	11 מדברי
بُقْعِ الْحَبْرِ ابْتَلَعَهَا	12 כתמי דיו נספגו
الْوَرَقُ كَجُزْرِ تَنْجَرِفُ	13 בנייר איי סחף
تُقْتَلَعُ	14 עקורים
كَتَهْدُجٍ لَحْنٍ	15 רטט מנגינה
فِرَاعُ	16 חלל

האנאפורה ללא = بلا (בּלּא) הקיימת בשורות 3, 4.

בשיר : שריגי אהבה

(משעולי דרור, עמי' 19)

22	ואלפי ניצוצות
23	נמוגים עם טל
24	שחרית
25	נמוגים זכרונות
26	ערבית

تَشْبِثَاتُ حُبِّ

وَأَلْفُ شَرَارَةٍ وَشَرَارَةٍ

تَتَلَّشِي عِنْدَ نَدَى

الْفَجْرِ

وَيَتَلَّشِي وَمِيضٌ مِنْ ذِكْرِيَاتِ

الْأَصِيلِ

האנאפורה נמוגים = *تَتَلَّشِي/يَتَلَّشِي* (תתלאשא/יתלאשא – מילולית: נמוגה/נמוג) הקיימת בשורות 23, 25, משוחזרת אך בסטייה קלה, הואיל ופעם הפועל נטה בלשון נקבה ופעם בלשון זכר.

בשיר : צלילי איבנז

(משעולי דרור, עמי' 12)

أَنْعَامُ إِبَانِيزِ

مِثْلَمَا أَنْتِ شَامِخَةٌ تَقْفِينِ

وَقَتَّ يَمْضِي كَطَرْفِ الْعَيْنِ

أَرْزُ تَرْسُخُ جُذُورِهِ

مِثْلَمَا أَنْتِ مُعَايِقَةٌ

بِمَحَبَّةٍ

أَصَابِعُ تَعْرِفُ

عَلَى أَوْتَارِ

أَنْعَامٍ تَعْلُو

كَالْأَمْوَاجِ

ثُمَّ نَهْرٌ فَبَحْرُ

بِهَدِيرٍ يَعْلُو

يُلَاطِفَانِ الضَّفَّةَ

يَبِينَانِ الشَّفَّةَ

مِثْلَمَا أَنْتِ

1 כמו שאת עומדת ניצבת

2 זמן חולף ביעף

3 ארז מכה שורשים

4 כמו שאת חובקת

5 באהבה

6 אצבעות פורטות

7 על מיתר

8 צלילים נישאים

9 כמו גלים

10 ונחל או ים

11 משלחים נחשולים

12 מלחכים גדה

13 בונים שפה

14 כמו שאת

مِثْلَمَا أَنْتِ	15 כמו שאת
يَنْبُوعٌ يَنْدَفِقُ	16 מעין קולח
أَسَةٌ نَفُوحٌ	17 הדס מדיף
حُبًّا	18 אהבה
حُبًّا يَسْتَهْوِي الْقُلُوبَ	19 אהבה כובשת לב
مِثْلَمَا أَنْتِ	20 כמו שאת
شَمْسٌ	21 שמש
تُدَاعِبُ الزُّهُورَ	22 פרחים מלטפת
مِثْلَمَا أَنْتِ	23 כמו שאת
رِيحٌ تَنَاجِي	24 רוח לוחשת
حُرِّيَّةً	25 דרור
فُتُوَّةٌ تَنْطَلِقُ	26 נעורים פורצים
كَمَوْجٍ عَارِمٍ	27 כנחשול
مِثْلَمَا أَنْتِ كَوَرَقِ النَّيْنِ	28 כמו שאת עלה תאנה
بُرْعَمَةٌ يَفُوحُ مِنْهَا أَرِيحٌ	29 סמדר נותן ריח
لُبْنَى تُحْرِقُ اللَّبَانَ	30 לבונה מעלה קטורת
مِثْلَمَا أَنْتِ	31 כמו שאת
مِثْلَمَا أَنْتِ	32 כמו שאת
لَحْنٌ	33 מנגינה
لَحْنٌ لَا نِهَآيَةَ لَهُ	34 מנגינה לא נגמרת
لَحْنٌ رَنَّا	35 מנגינה מתנגנת

האנאפורה כמו= מِثْلَمَا (מתי' למא) הקיימת בשורות 1, 4, 9, 14, 15, 20, 23, 28, 31, 32 משוחזרת לאורכו של טקסט המטרה כולו, למעט שורה 9, שם המרתי את המילה כמו בכי הדימיון - כאלא מَوَاج (פאלאמ'ואגי)= כגלים. האנאפורה אהבה= مَحَبَّة, حُب (מחבה ו-חב) הקיימת בשורות 5, 18, 19 משוחזרת אף היא בטקסט המטרה, אך פעם אחת באמצעות המילה مَحَبَّة (מחבה) ופעמיים באמצעות

המילה **حُبِّ (חב)**. כמו כן משוחזרת במלואה האנאפורה **مَنْغِيْنَه=لَحْن (לחנ)** הקיימת בשורות 33, 34, 35.

בשיר : תנועה מתמדת	חַרְכָּה لَا تَتَوَقَّف
(משעולי דרור, עמ' 34)	
בית א'	
1 תחושת איפוק	أَلشُّعُورُ بِأَلْكَبْتِ
2 קו מפריד	حَطُّ يَفْصِلُ
3 הד קולות רועד	صَدَى أَصَوَاتٍ يَتَهَدَّجُ
4 קו בודד בין	حَطُّ وَاحِدٍ يَفْصِلُ مَا بَيْنَ
5 מרחב מציאות	رِحَابِ الْوَاقِعِ
6 למרחב חלום	وَرِحَابِ الْحُلْمِ

בית ב'	
1 דמות בראי נשקפת	طَيْفٌ يَنْعَكِسُ فِي مِرْآةٍ
2 דמות רקוד	طَيْفٌ يَتَرَاقِصُ
3 בין צללים	بَيْنَ ظِلَالٍ
4 דמות בתוך	طَيْفٌ وَسَطٌ
5 מעגל מחוללים	دَائِرَةٌ مِنَ الرَّاقِصِينَ
6 דמות רודפת דמות	وَطَيْفٌ يُلَاحِظُ طَيْفًا
7 בין מעגלי צל	بَيْنَ دَوَائِرٍ مِنَ الظَّلَالِ
8 אובדים	تَضْيَعُ

האנאפורה קו=**حَطُّ (ח'ט)** הקיימת בבית א', שורות 2, 4.

האנאפורה מרחב=**رِحَاب (רחאב)** הקיימת בבית א', שורות 5, 6.

האנאפורה דמות=**طَيْف (טיפ)** הקיימת בבית ב', שורות 1, 2, 4, 6.

בשיר : מדרגה בתודעת אהבה

(משעולי דרור, עמ' 21)

رُتْبَةٌ فِي وَعْيِ حُبِّ

1 לא היו הדברים תלויים	لَمْ تَرْتِكِنْ الْأَشْيَاءَ عَلَى
2 בכתובים	حُرُوفٍ كُتِبَتْ
3 לא היו תלויים דברים	وَلَمْ تَرْتِكِنْ الْأَشْيَاءَ عَلَى
4 ברצון	الْإِرَادَةِ
5 היינו יחד כבושים	فَمَعًا كُنَّا مُخْتَلِينَ
6 יחד נתונים	مَعًا خَاضِعِينَ
7 בידי צבא תאוות	لِجُبُوشٍ مِنَ الشَّهَوَاتِ
8 ותלות	وَجُبُوشٍ مِنَ النَّزَوَاتِ
9 צבאות עול וגאולה	جُبُوشٍ وَطَاةٍ وَنَجَاةٍ
10 יחד נתונים בחלל	وَمَعًا مُطَوَّقِينَ بِأَيْدِ
11 זמן	الدَّهْرِ
12 והזמן לא גאל	وَالدَّهْرُ لَمْ يُنْجِ
13 מהול בגבול	مَمْرُوحٌ بِأَمَادٍ
14 גבול זמן	أَمَادٍ مِنَ الزَّمَنِ
15 גאולת שעונים	وَبِنَجَاةِ سَاعَاتٍ
16 דוממים	كَفَّتْ عَنِ الْحَرَكَاتِ
17 לא היה זמן	وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ مُتَّسِعٌ مِنَ الْوَقْتِ
18 לכוון שעונים	لِضَبْطِ عَقَارِبِ السَّاعَاتِ
19 שמא לא היה צורך	وَلَعَلَّهُ لَمْ تَكُنْ هُنَاكَ حَاجَةً
20 במראה זמן	لِإِشَارَةِ ضَبْطِ الْوَقْتِ
21 כיון שיחד היינו מהלכים	فَمَعًا كُنَّا سَائِرِينَ
22 על קו מים	وَضَفَّةً مِيَاهٍ
23 ראשונים	أَوْلِيَّةٍ
24 פורקים רשמים	نُفْضِي بِأَنْطَبَاعَاتٍ

25 אבודים	فَذَّ ضَاعَتْ
26 יחד היינו על	وَمَعًا كُنَّا سَائِرِينَ
27 קו מים שטופי	وَضَفَّةً مِيَاهٍ بِالْأَشْوَاقِ
28 געגועים	28 مَعْمُورِينَ

האנאפורה לא היו (תלויים) = לَمْ تَرْتَكִי (לם תרתגנ) הקיימת בשורות 1, 3: לא היו+חזרה בוארציה הדברים תלויים, תלויים הדברים משוחזרת גם בטקסט המטרה, אלא ששם שני המבעים הן זה שבשורה 1, והן זה שבשורה 3 הם קבועים ואינם משתנים מבחינת סדר המילים במשפט, זאת מטעמים הנובעים ממבנהו התחבירי של המשפט, המחייב לפתוח את המשפט בפועל, כלומר בנשוא פועלי. דווקא החזרתיות בשפת המטרה על רכיביו התחביריים של המשפט בדיוק באותו הסדר, מעצימים את המבע ומשווים לו יתר עומק.

האנאפורה זמן=דְהַר (דְהַר) הקיימת בשורות 11, 12 משוחזרת גם בטקסט המטרה, אולם בטקסט המטרה בחרתי לעשות שימוש במילה (דְהַר) ולא במקבילה זֶמַן (זֶמַן) המייצגת זמן במשמעות כללית שחסרה בה הקונוטציה של זמן במובן של גורל, או "תהפוכות הזמן", המילה דְהַר מקפלת בחובה הן את הקונוטציה של זמן, תקופה, עדן, הזחה לזו של המילה זֶמַן, והן את הקונוטציה של זמן במשמעות של גורל ומכאן בעצם נגזרו הצירופים פְּנַאת א-דְהַר או צְרוּפ א-דְהַר=תהפוכות הזמן או הגורל.

על פי הבנתי את "רוח" השיר והמסר הטמון בו, ניכר כי הכוונה כאן היא לזמן במובן זה. הדבר מוצא את ביטוי באופן מובהק בשורה 12: והזמן לא גאל, כלומר הזמן=(גורל) היה חזק מהם, הואיל והאוהבים איבדו כל תחושת זמן, נשאבו עד תום לתחושותיהם ורגשותיהם הסוחפים והתמסרו להם עד כדי איבוד שליטה. הם היו שבויים באהבתם שהייתה מנת חלקם=גורלם.

א.2.3 שיר שהאנאפורות המצויות בו אינן משוחזרות בטקסט המטרה:

בשיר : מחזור	דֹרָאן
(משעולי דרור, עמי' 30)	
1 כאשר נפרדו דרכים	حِينَ افترقت طُرُقُ
2 אחרי לילות מדוכה	بَعْدَ لَيَالٍ مِنَ التَّخَبُّطِ
3 עדיין עקבו עיני	مَا زِلْتُ عَيْنَايَ تُلَاحِقُ
4 אחרי שבילי צבע	سُبُلًا مِنْ أَلْوَانِ
5 כמו ילד אחר	كَطِفْلِ يُلَاحِقُ
6 משיכת מכחול	رِيشَةَ الرَّسَامِ
7 לשעה נפרדו דרכים	وَلِبُرْهَةٍ افترقت طُرُقُ
8 ועדין שואל פשר	وَمَا زِلْتُ أُبْحَثُ عَنْ مَعَانٍ
9 לבי נתיבות כהלך	لِسُبُلِ كَعَابِرِ سَبِيلٍ
10 במדבר	بَيْتِيهِ فِي الصَّحْرَاءِ
11 ועדין	وَمَا زِلْتُ الْأَحِقُّ
12 עוקב אחר	بِعَيْنِي طِفْلٍ
13 מסלות כוכב מתרחק	مَسَارَاتِ نَجْمَةٍ تَتَنَاءَى
14 כאחר קצה זכרון	مِثْلَمَا الْأَحِقُّ أَطْرَافَ ذِكْرِيَاتٍ
15 נמוג.	تَلَاشَتْ.

האנאפורה אחרי=בְעַד (בעד) הקיימת בשורות 2, 4 אינה משוחזרת בטקסט המטרה הואיל והפועל עקבו המופיע בשורה 3 בטקסט המקור הנו פועל עומד הגורר מושא עקיף (עקבו אחרי), ואילו הפועל המקביל בשפת המטרה תֻּלַחַق (תֻּלַחַק) הוא פועל יוצא הגורר מושא ישיר.

לעומת זאת האנאפורה ועדין = مَا زِلْتُ (מֵא זִלְתָּ) הקיימת בשורות 3, 8, 11 משוחזרת בטקסט המטרה.

האנאפורה לילה=לַיְלָה (לַיְלָה) הקיימת בשורות 1, 5, 11 משוחזרת בטקסט המטרה רק בשורות 1, 5 ואילו בשורה 11 היא "הולכת לאיבוד", הואיל ומחמת שיקולים תלויי תחביר, ראוי היה לפתוח את

המבע בשורה זו בנושא פועלי ולא בנושא שמני, ולכן שם העצם **לילה** שינה את מקומו – במקום שיפתח את שורה 11, הוא מופיע כמילה שנייה במבע לאחר הפועל.

ב. מטאפורה – השאלה. ציור לשוני, כינוי למשהו שיש לו כבר שם אחר. סוג של דימוי, היוצר זהות משתמעת בין שני דברים שונים, ללא מילת השוואה או דמיון. תכונה מסוימת מושאלת ממוצג למוצג ומעניקה לציור החדש משמעות נוספת ויופי מעל ומעבר להגיגיון הגלוי של הציורף המילולי החדש: "עוד זורעים כוכבים את אורם" (ריבנר) (ריבלין, 2000 : 21). על פי אוכמני (1978 : 44-45) מטאפורה – השאלה. בתורת הספרות: מילה, או קבוצת מילים, שהושאלה להן משמעות אחרת, נרחבת יותר ממשמען המילוני. המטאפורה נוצרת אם מכוח הדמיון החבוי בינה ובין האדם, החפץ, העניין וכו' שעליהם אנו מחילים אותה, ואם מכוח ההקשר שבין המילים העושות אותה מכוח ההאצלה ההדדית שלהן. על ציביון המטאפורה משפיעה הסביבה החברתית, הנוף שבו אדם חי, מאורעות התקופה, מבנה האישיות של הטובע את המטאפורה וכו'. זנדבנק (2002 : 41-42) מגדיר את המטאפורה כמפגש גומלין בין שתי מחשבות או מושגים מתחומים שונים, האחד עיקרי והאחר משני, או במילים אחרות, מטאפורה היא "המְשָׁגה" של תחום חשיבה אחד במונחים של תחום חשיבה שונה ממנו, דוגמא לכך ניתן לראות בשירו של ביאליק "צנח לו זלזל", שבו הוא "המְשִׁיג אדם במונחים של זלזל ויצר מטאפורה בדרך שאינה שונה עקרונית מן הדרך המטאפורית שבה אנחנו ממשיגים את העולם יום-יום ושעה-שעה" (שם : שם).

ב.1 שירים שהמטאפורה המצויה בהם משוחררת בטקסט המטרה:

וְדָע

בשיר: פרידה

(משעולי דרור, עמ' 36)

חָמַלְתָּ חֻבֵי בְרָאחְתִּי

1 נשאתי בודד את אהבתי

המטאפורה הקיימת בשורה 1: **האהבה כמשא = חָמַלְתָּ חֻבֵי בְרָאחְתִּי (חָמַלְתָּ חֻבֵי בְרָאחְתִּי)** – מילולית: **נשאתי אהבתי בכף ידי**, במקרה זה המטאפורה אמנם הורחבה, אך יחד עם זאת **הבדידות** שבנשיאת אותה אהבה התגמדה קמעה, אם כי כאשר האוהב נושא את אהבתו בכף ידו, הרי שמן הסתם, הוא נושא אותה בדד/לבדו/בגפו.

בשיר : זכרונות על ים מרמרה

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 5)

בית א'

1 זכר הסיפורים על ים מרמרה

2 צריחי המסגדים

3 בחלוני

4 נושקים לשער השמים

5 קול המואזין

6 מקיץ נרדמים

7 בשער השמים ק"ן מצוות

8 קוראים

ذِكْرِيَاتُ بَحْرِ مَرْمَرَةَ

ذِكْرِي الْحِكَايَاتِ عَنْ بَحْرِ مَرْمَرَةَ

مَنَائِرُ الْمَسَاجِدِ

عَبْرَ نَافِذَتِي

تُقَبِّلُ بَابَ السَّمَاءِ

يَدَاءُ الْمُؤَذِّنِ

يُوقِظُ النَّيَّامَ

عِنْدَ بَابِ السَّمَاءِ

يُؤَدُّونَ الْفَرَائِضَ قِيَامًا

המטאפורה **שער השמים=בَابُ السَّمَاء (בַּאבְּ א-סַמַּא)** הקיימת בבית א', שורה 4. לא מן הנמנע כי הסיבה לאי-איבודה של המטאפורה הנ"ל ולעצם היכולת לשחזרה נעוצה בכך שהצירוף **שער השמים** או **שערי שמים** נושא גוון אוניברסאלי המשקף כל הווייה תרבותית או דתית באשר היא, ולכן לא היה קשה להעביר ולשחזר אותו גם בשפת המטרה, הואיל ובנקל, ובאופן די טבעי ומתבקש נמצאה החלופה הלשונית-סמנטית הראויה. יצוין, כי בהקשר של השורה הנ"ל ניתן לייחס לפועל **נושקים** הקיים במבע: **נושקים לשער השמים**, שתי אינטרפרטציות שונות: א. נושקים מלשון **נשיקה**; ב. נושקים מלשון **השקה**, ואז תרגומה של שורה זו יכול להיות: **تَلَامِسُ بَابَ السَّمَاء (תַּלַּאמַסַּ בַּאב-א)ל(סמאא)**. מכל מקום, בבירור שקיימתי מול המשורר, הוא הבהיר לי שהוא נתכוון במקרה זה לאינטרפרטציה הראשונה, דהיינו, נושקים מלשון **נשיקה**, ומכאן הטעם לבחירתי במילה **تُقَبِّلُ (תַּקְבِّل)** בתרגום.

בשיר : חיים

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 26)

בית א'

מִדְּדוּ מִדְּדוּ	1 את אותיות שמך
חֲרוֹף אִסְמֶךָ	2 האריכו קרוא
וְהַדִּירָהָּ מְגַלְגָּלָה	3 רעמן התגלגל
מִן הַשָּׁמַיִם אֶל הָאָרֶץ	4 משמים לתהומות
אֶרֶץ	5 ארץ
הַיָּבֵשׁ אֶל הַיָּם	6 בסערה נגרו אל האדמה
עַל וְגַם אֶרֶץ	7 ושטפו גופך
וְעָמְרָת גִּשְׁמֶךָ	8 עד עפר
תֵּרֵץ וְתֵרַב	9 כובש

בית ב'

בְּאִמְסֵי מַא זָלַתְּ	1 אתמול עוד היו
עֵינַיִךְ מִמֶּנִּי שְׂעָא	2 עיניך מקור זהר
סַחַבִּי נַאֲוֵעַ הַבְּיָאֵץ	3 עננים צחורים
כָּלֵל לְעֵינַיִךְ	4 עטפו לבך
בְּאִחְנָן	5 באהבה
וְהַיּוֹם יִכְיֶי הַסַּחַבִּי	6 היום עננים בוכים
וְשִׁיבֵי מִן הַגֶּשֶׁם	7 גשם יגון
תִּגְמַר תִּרְיָה	8 שוטף עפר
מִתּוֹכֵךְ	9 מעונך

המטאפורות רעם אותיות = הַדִּירָהָּ הַגֶּשֶׁם (הַדִּירָהָּ אֶל-הַרְוֵה) ו- גשם אותיות (נגרות משמים,

שוטפות)= אֶסְכַּבְתִּי, עָמְרָת (אֶסְכַּבְתִּי, עָמְרָת) הקיימות בבית א' שורות 1, 3, 6, 7.

המטאפורה גשם יגון= שִׁיבֵי מִן הַגֶּשֶׁם (שִׁיבֵי מִן הַגֶּשֶׁם) הקיימת בבית ב' שורה 7.

נִמְטָה כְּתָבָה

בשיר : אפן כתיבה

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 23)

بَعْدَ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ أَخَذَتِ الْكَلِمَاتُ	1 אחרי חצות החלו מלים
تَتَدَفَّقُ كَالْيَنْبُوعِ	2 לנבוע כמעין
بِلا سُدُودٍ	3 ללא סכר
بِلا إِشَارَةٍ وَقُوفٍ	4 ללא תמרור עצור
إِنْجِرَافٍ	5 סחף
لَا يُنْبَسُ	6 אין מעבר
بِبِنْتِ شَفَاةٍ	7 ללשון
يَدٌ تُجْرِي	8 יד משיטת
وَسَطَ سَطْرٍ مِّنَ الْحُرُوفِ	9 בין שורת אותיות
تَجْرِي كَنَهْرٍ	10 זורמת כנחל
صَحْرًا وَيَّ	11 מדברי
بُقْعِ الْحَبْرِ ابْتَلَعَهَا	12 כתמי דיו נספגו
الْوَرَقُ كَجُزْرِ تَنْجَرِفٍ	13 בנייר איי סחף
تُقْتَلَعُ	14 עקורים
كَتَهْدُجٍ لَحْنٍ	15 רטט מנגינה
فِرَاعٌ.	16 חלל.

המטאפורה **יד משיטת** = **يَدٌ تُجْرِي (יָדוֹן תַּפְחָר)** הקיימת בשורה 8, אמנם משוחזרת, אך בחרתי שלא לעשות שימוש במקבילה הערבית של הפועל **שִׁיט**=**جَنَّفَ (جَنَّف)** שכן הוא נעדר מלודיות, ותחת זאת עשיתי שימוש בפועל **تُجْرِي (תַּפְחָר)**=**מפליגה**, הואיל ובערבית פועל זה "ציורי" יותר. בנוסף, עדיין נותרתי, בדרך זו, בשדה הסמנטי הקיים במקור דהיינו, **ים/מים**. לדעתי, המשורר היה עשוי להרחיב בשפת המקור את טווח השדה הסמנטי אילו היה עושה שימוש במילה מפליגה במקום משיטת, הואיל ובשורה 9 העוקבת לזו: **יד משיטת/ בין שורת אותיות** חבויה בעצם הקונוטציה: **להפליג במילים** ומכאן התבקש לטעמי להמיר זאת בתרגום **במפליגה במקום משיטת**.

לעומת זאת המטאפורה **ניר איי סחף**=**الْوَرَقُ كَجُزْرِ تَنْجَرِفٍ (אלורק פג'זרן תנג'רפ)** אינה משוחזרת בטקסט המטרה, אך אני מפצה על כך בשינוי אופיו של המבע מסמיכות לנושא+נושא אותם מקדימה כ: הדימיון: כלומר, **כאיים שנסחפים** שנעקרים.

חֲדוּד

בשיר : גבול

(משעולי דרור, עמ' 28)

وَالْعَوَاطِفُ كَشَابِيبِ

5 גשם רגשות

تَلَو صَيَاهِبُ

6 אחרי שרב

خَرِيفٌ مِنَ الصَّمْتِ

7 סתו של שקט

يَمْضِي

8 חולף

המטאפורה סתו של שקט=خَرِيفٌ مِنَ الصَّمْتِ (ח'ריפון מן הצמית) הקיימת בשורה 7.

رَبِيع

בשיר : אביב

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 16)

בית א'

أَرِيحُ الْجُلْبَانَ الْعَطْرِي يَمْلُؤُهُ الرَّبِيعُ

1 ריח אפונה ריחנית מלא אביב

وَالْأَلْوَانُ تَفُوحُ لِيْلِكِيَّةً

2 מלא צבעי לילך

أَلْوَانُ عَرُوسِ الْغَابِ

3 של כליל החורש

בית ב'

بَوَادِرُ الرَّبِيعِ

1 פעמי אביב

تُنشِدُهَا لِي النَّقَائِيزُ

2 שרים לי דרורים

مُرْفَرَفَةً بِأَجْنِحَتِهَا اللَّقَالِقُ

3 חסידות במשק כנפיים

تَحُومُ فِي السَّمَاءِ

4 חלפו על פני נוטרים

فَوْقَ النَّوَاطِرِ

5 בשמים

בית ג'

وَعِنْدَ الظَّهِيرَةِ

1 בצהרי יום

شَمْسٌ بِأَشْعَتِهَا حَمَلَتْ

2 שמש נשאה בקרניה

3 ימי סמדר וריח גפנים

نَشْوَةُ الْبِرَاعِمِ وَعَبِيرَ جَفْنَاتِ الْعَنْبِ
مَجْدَ التَّمْرِ

4 פרי מגדים

המטאפורה שמש נשאה בקרניה ימי סמדר=שָׁמֶסְןּ بِأَشِعَّتِهَا حَمَلَتْ نَشْوَةَ الْبِرَاعِمِ (שְׁמִסֵּן בְּאַשְׁעֵתָהָא חֲמַלְתַּ נְשׁוֹת אֶל-בְּרָאעִים) הקיימת בבית ג' שורות 2, 3. במקרה זה בחרתי שלא לתרגם את הצירוף ימי סמדר באופן מילולי הואיל והמקבילה שלו בשפת היעד אֵיָאֵם הַבְּרָאעִים (אֵיָאֵם (אֶלְבְּרָאעִים) נשמעת סתמית משהו. לכן, תחת זאת המרתי אותו בצירוף נְשׁוֹת הַבְּרָאעִים (נְשׁוֹת (אֶלְבְּרָאעִים) = שכרון הסמדר שהוא פואטי יותר, ואולי אף מרמז לשכרון הניחוחות שמפיץ הסמדר – הפרי בראשית התפתחותו/בראשית ימיו.

בשיר : פרח

زَهْرَةٌ

(בבקר בבקר ענני תכלת עמי 25)

1 פרח

زَهْرَةٌ

1 נצן בן יום

بُرْعَمَةٌ وَلَيْدَةٌ يَوْمَهَا

2 ורד בצבע דם

وَرْدَةٌ قَانِيَةٌ كَالدَّمِ

3 אלהים באיבו קטף

فِي رَيْعَانٍ أَزْهَارِهَا اقْتَطَفَهَا اللَّهُ

4 ארבעים שנה לא שקטה

وَلَمْ تَهْدَأْ أَرْبَعِينَ سَنَةً

5 הארץ והתאנה חנטה

هَذِهِ الْأَرْضُ وَالتَّيْنَةُ لَمْ تُدْرِكْ إِلَّا

6 עלים

أوراقاً

7 סמדר לא נתן ריח

وَالْبِرَاعِمُ لَمْ يَفْخِ مِنْهَا عَبِيرٌ

8 והזמיר

وَالْعَنْدَلِيبُ

9 בקינה

فِي رِثَانِهِ

10 נאלם.

صَمَتَ وَاجِمًا.

בשיר זה משוחזרת המטאפורה אדם כפרח.

בשיר : תמוז

تَمُوزٌ

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 17)

1 אפילו בתמוז

حَتَّى فِي تَمُوزِ الشَّهْرِ

2 בעצם ימי החם

فِي عِزِّ أَيَّامِ الْحَرِّ

تَشْعُرُ أَشْوَاكَ اللَّحْلِجِ بِالْبَرْدِ
تِلْكَ الَّتِي تُزَخْرِفُ حَافِيَةَ
الْأَمْطَارِ
فِي حُقُولِ النَّسِيَانِ

3 קר לברקנים

4 המעטרים את פאת

5 הגשמים

6 בשדה השכחה.

למילה פאה בעברית כמה הוראות מילוניות כמו: צידת שער היורדת מן הרקה אצל האוזן, צד, עבר, דופן, שטח כל קיר בגוף הנדסי או: קצה, פינה: "לא תכלה פאת שדך לקצר" (ויקרא). בשיר זה המילה פאה נושאת את ההוראה האחרונה שזכרה, קרי, קצה. לכן המטאפורות פאת הגשמים=חַפִּיֶּה الْأَمْطَار (חַפִּיֶּה אֶל אִמְטָאֵר) ושדה השכחה=חُقُولِ النَّسِيَان (חֻקוּל א-נְסִיָּאן) הקיימות בשורות 4-5, 6 משוחזרות בטקסט המטרה, למעט העובדה כי כנגד המילה שדה בצירוף שדה השכחה, (כפי שזכר בפרק 6), נקטתי בתרגום בלשון רבים: בשדות השכחה הואיל ומההיכרות ה"אינטימית" ורבת השנים שרכשתי לי עם שפת המטרה, אני יכולה להצביע בבירור על כך שתכופות קיימת בשפת היעד העדפה ללשון רבים (דוגמא מובהקת לכך היא המילה גבול הקיימת במבע "עצור! גבול לפניך" המתורגמת בשפת היעד למילה חֻלּוּד (חֻדוּד) שהוראתה: גבולות בלשון רבים ולא למילה חֻדּ (חֻד) שהוראתה גבול בלשון יחיד). כלומר, במקרה זה מדובר באלמנט לשוני שגור למדי, הבא בזיקה לדינאמיות של שפת המטרה והנגזר מאופייה, שהשימוש בו אך מעצים את "ציוריותו" ועומקו של המבע.

فِي الْأَفْقِ الْعَرَبِيِّ

בשיר: בקו מערב

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 14)

فِي الْأَفْقِ الْعَرَبِيِّ
يَوْمٌ يَتَعَاقَبُهُ يَوْمٌ
وَعَلَى وَجْهِ السَّمَاءِ
تُدَاعِبُ قَطْرَاتِ النَّدى
هَآوِيَةً
الْأَرْضِ

1 בקו מערב

2 יום עוקב יום

3 על שפת רקיע

4 אגלי טל מלטפים

5 תהומות

6 ארץ.

המטאפורה שפת רקיע=وَجْهُ السَّمَاء (וּגְיָה אֶל סִמָּאָה) הקיימת בשורה 3 משוחזרת אף היא בטקסט המטרה, אלא ששם כנגד המילה שפה בצירוף שפת רקיע עשיתי שימוש במילה وَجْه (וּגְיָה) בהוראה

של: פנים כלומר, פני רקיע. התחבטתי במקרה זה כיצד לתרגם את המילה שפה בצירוף שפת רקיע, האם לעשות שימוש במילה صَفْحَة (צִפְחָה) אשר גם לה הוראה דומה להוראתה של המילה וַגֵּה : צד, פנים, פני- (חפץ, ים, שמים וכו') או לעשות שימוש במילה وَجْه (וַגֵּה) במשמעות פנים – פני השמיים, לבסוף, כדי להגיע לפתרון שילך יד ביד עם "קבילות" בתרגום, בפרתי לעשות שימוש במילה وَجْه (וַגֵּה), הואיל ומילה זו שגורה יותר בשפת המטרה ועולה בקנה אחד, בהקשר הנזכר, עם דרישותיה.

בשיר: עין כרם

(בבקר בבקר ענני תכלת עמי 29)

בית א'

1 תחת עץ רענן

2 הקמתי מזבח שירה

3 קורא לדרור ולזמיר

4 פרקי תהלה

تَحْتَ شَجَرَةٍ نَدِيَّةٍ

سَيِّدْتُ مَذْبَحًا لِلشَّعْرِ

أَتْلُو لِلدَّرْوَرِ وَالْعَنْدَلِيْبِ

فُصُولًا مِنَ الْمَجْدِ

בית ב'

1 צלילי פעמונים קצובים

2 ברקע כלי קשת

3 מנגנים שלושה רבעים

4 צלילי חלילים מיבבים

5 משתרגים פְּאֵבֵי נחל

6 נושפים בוקעים

7 כשירת הרוח.

وَرَيْنِ الْأَجْرَاسِ إِيقَاعُهُ مَوْزُونٌ

وَمِنْ الْخَلْفِ آلاتٌ مِنَ الْوَتْرِ

تَعْرِفُ ثَلَاثَةَ أَرْبَاعٍ

وَأَنْيُنُ النَّايِ يَبْكِي

يَتَشَبَّبُ كَأَعْشَابِ الْوَادِي

يَنْفُخُ يَطْرُقُ الْمَسَامِعُ

كَأَنْشُودَةِ الرِّيَّاحِ.

המטאפורה מזבח שירה = مَذْبَحًا لِلشَّعْرِ (מִדְּבַחַן לְלִשְׁעָר) הקיימת בבית א' שורה 2.

בשיר : געגועים תוקפים אושר

(שיר חדש)

בית א'

1 פעם לחלוק לבן

2 היה טעם אחר

3 אגן התקוות

4 למסדרונות ארוכים

5 היה מבוא

6 חתום זכרונות

حَنِينٌ يَجْتَاحُ سَعَادَةَ

آنذاك.. كَانَ الْمَذَاقُ

آخِرٍ, لِمُعْطَفٍ أبيض

يَحْمِلُ فِي طَيَّاتِهِ.. طَعْمًا آخَرَ

هُوَ امشِ آمال

وَكَانَ الْمَنْفَذُ لِأَرْوَقَةٍ طَوَالِ

مَخْتوماً بِالذِّكْرِيَّاتِ مَدْمُوعاً

בית ג'

5 ידי שלוחה

6 לגעת בצוף

7 אגלי צוף

8 כמראה נהורה

9 ראי ענבר מוצק

10 ואדי אתר יצוק

يَدِي مَمْدُودَةً

لِتَلْمَسَ رَحِيقَ الْأَزْهَارِ

وَقَطْرَاتِ الرَّحِيقِ

كَاشِعَاءِ الضَّوءِ

كَانِعِكَاسِ الْعَنْبَرِ الصُّلْبِ

وَبُخَارٍ مِنْ أَثِيرِ مَصْبُوبٍ

המטאפורות אגן תקוות= הוּא מֵשִׁי אִמָּל (הוּא מֵשִׁי אִמָּל) ומבוא חתום זכרונות= המֵנְפֵד לְאֵרְוֵקָה טוֹוָל

מֵחֵתוּמָא בַּלְזִכְרִיָּאֵי מְדְמוּעָא (אֵלְמֵנֵפֵד' לְאֵרְוֵקָתוֹ טוֹוָל/מֵחֵתוֹמֵן בַּ(אֵל)ד'פְּרִיאַת מֵדְמוּעִין) הֵקִימֹת

בבית א'.

המטאפורה הקיימת בבית ג' ראי ענבר= إِنْعِكَاسُ الْعَنْبَرِ (אֵנְעִכָּאֵס אֵל עֵנְבֵר).

فِي مَنْفَى الْحَوَاسِ

בשיר : בגלות החושים

(משעולי דרור, עמ' 15)

لَيْلٌ يَنْسَابُ مِنْ بَاطِنِ

إِلَى بَاطِنِ

1 לילה זורם מתוך

2 אל תוך

17 בעד מחיצות

عَبَّرَ حَوَاجِرُ

18 זמן

الزَّمان

המטאפורה לילה זורם=لَيْلٌ يَسَابُ (לַיַּלِ يَنْسَابُ) הקיימת בשורה 1.

המטאפורה מחיצות זמן=حَوَاجِرُ الزَّمان (חֻאגִיר אַלְזַמַּאן) הקיימות בשורות 17, 18.

בשיר: שריגי אהבה

تَشَبُّهَاتُ حُبِّ

(משעולי דרור, עמ' 19)

1 רבוא פרסות מפרידות

آلَافٌ مُؤَلَّفَةٌ مِنَ الْفَرَاسِخِ تَفْصِيلُ مَا

بَيْنِي

2 שריגי אהבתי

وَبَيْنَ تَشَبُّهَاتِ حُبِّي

המטאפורה שריגי אהבתי=تَشَبُّهَاتُ حُبِّي (תַּשְׁבְּהַת אַת חֻבִּי) הקיימת בשורה 2.

בשיר: יחד

مَعًا

(משעולי דרור עמ' 29)

1 תסכית של זמן חויה

تَجْرِبَةُ حَيَّةٍ شَدِيدَةُ الْوَقْعِ

2 זמן חולף

زَمَنٌ يَمْضِي

3 רחשי לב

خَوَالِجُ قَلْبٍ

4 כעלעול בזכרונות

كَتَصَفْحِ ذِكْرِيَّاتٍ

5 דוממים

صَامِتَةٌ

6 רוטטים

مُرْتَعِشَةٌ

7 יוקדים

وَاقِدَةٌ

8 כהדי צלילים

كَصَدَى لِنَعْمَاتٍ

9 גולשים

تَحْدِرُ

10 או צל אור.

أَوْ كَظِلٍّ لِلنُّورِ.

המטאפורה עלעול בזכרונות=תִּשְׁכַּח זְכָרֵי יָמֵינוּ (תְּזַכֵּרְנָה ד'פְּרִיָּאת) הקיימת בשורה 4.

בשיר : נחלים הולכים שבים

أَنْهَارٌ ذَهَابًا أَنْهَارٌ إِيَابًا

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 12)

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| عَبْرَ فِجَاجِ أَرْضِ مَصْدُوعَةٍ | 1 מבעד לנקיקי אדמה סדוקה |
| يَنْبُعُ صَدَى يَنْبُوعِ | 2 נובעים הדי מעין |
| مِيَاهُ صَافِيَةٍ | 3 מים צלולים |
| تَتَغَلَّغُلُ خَفِيَّةً | 4 מסתננים חרש |
| دَاخِلَ طَبَقَاتِ طِينِ الْخَزَفِ | 5 בין שכבות חרש |
| تَتَرَاكُمُ | 6 מצטברים |
| نُطْفًا | 7 נטפים |
| نُطْفًا | 8 נטפים |
| وَتَنْطَلِقُ بِهَدِيرٍ يَغْلُو | 9 פורצים באון |
| عَرَانِيسُ مِيَاهِ | 10 אשבולי מים |
| فَطَرَاتٌ تَتَلַطֵمُ فَتَنْتَحַطֵمُ | 11 אגלים מתנפצים |
| فُرْحِيَّةِ الْأَلْوَانِ | 12 בקשת צבעים |
| أَمْطَارٌ | 13 מטרים |
| أَمْطَارٌ | 14 מטרים |
| تَنْهَمِرُ أَنْهَمَارًا | 15 נגרים בקצב |
| فَتَنْعَمِرُ غِمَارَ | 16 שוטפים תהומות |
| مِيَاهِ | 17 מים |

18	מראש עד סוף	لا آخِرَ لَهَا
19	וסוף	مِنْ أَوْلَهَا
20	אין	حَتَّى
21	בס.	آخِرَهَا.

המטאפורה אשבולי מים = عَرَانِيْسُ مِيَاهٍ (עֲרָאנִיִס מִיָּאָה) הקיימת בשורה 10.

בשיר : לעננה(שיר חדש)	تَعَيَّم	
בית א'		
1	שוב הולך אני אחר געגועי	مَرَّةً أُخْرَى أَتَّبِعُ أَشْوَاقِي
2	כצל מקדים צעד	كَظَلٍّ يَسْبِقُ خُطَاً
3	הולך לראות נצני כרכם	لَأَرَى بَرَاعِمَ الْكُرْكُم
4	ופעמוני גשם אחר	وَأَزْهَارَ الْجُرَيْسِ وَهِيَ تَنْبُتُ إِثْر
5	יורה ראשון	سُقُوطِ أَوَّلِ مَطَرٍ
10	קווי אור משתקפים	وَخُطُوطُ الضَّوِّ تَنْعَكِسُ
11	כתם בתוך כתם	بُقْعاً دَاخِلَ بُقْعٍ
12	חגורים	تَتَشَابِكُ
13	זרעי נבטים נטועים	كَزَّرَعِ نَبَاتٍ عُرِسَ
14	בשמים	فِي السَّمَاءِ

בית ד'		
1	אני הולך בדרך געגועי	إِنِّي أَسِيرُ عَلَى دَرَبِ أَشْوَاقِي
2	כענן ערפל סביב	كَتَيْمٍ ضَبَابٍ يُحِيْطُ
3	מסדרונות השמים	وَأَرْوَقَةَ السَّمَاءِ

كَأَنَّكَ تَنْتَصِبُ
كَأَنَّكَ عَرَّائِسَ النَّيْلِ

4 עמודים נצבים

5 כפרחי לוטוס

המטאפורה זרעי נבטים נטועים בשמים = كَزَّرَعَ نَبَاتٍ غُرْسَ فِي السَّمَاءِ (פְּזַרְעَ نְבَاتָתוֹ עֵרֶס בַּי א-
סְמַא) הקיימת בבית א' שורות 13, 14 .

המטאפורות דרך געגועי=دَرْبُ أَشْوَاقِي (דְּרַבְּ אֶשְׁוֹאֲקִי) ומסדרונות השמיים=أَرْوَقَةُ السَّمَاءِ (אֶרְוֹקַת
א-סְמַמַּא) הקיימות בבית ד' שורות 1, 3.

شَجَرَةٌ جُدِعَتْ يَمْلُؤُهَا فَرَاحٌ

בשיר : עץ גדוע מלא חלל

(שיר חדש)

يَا شَجَرَةً جُدِعَتْ

8 עץ גדוע

ذُؤَابِنُهَا شَجًّا أَنْحَنَتْ

9 צמרתו תוגה הרכינה

أَصْوَاتٌ دُقَّتْ أَعْنَاقُهَا

10 קולות ערופים

تَصْرُخُ

11 זועקים

يَا جُذُورُ إِلَى رَمَادِ الْجَمْرِ تَعُودُ

12 שורשים אל אפר גחלת שבים

המטאפורה קולות ערופים=أَصْوَاتٌ دُقَّتْ أَعْنَاقُهَا (אֶעֱנַתְוֹ דִקְתָּ אֶעֱנַקְהָ) הקיימת בשורה 10.

בשיר : הד דמעוטי

(שיר חדש)

1 הד דמעוטי שב והולך

2 אל שורשיכם העקורים

3 אקליפטוסים

4 עצי אקליפטוס עבי גזע

5 לא עוד נושבים

6 במעלה המושבה

7 עלים לוחשים

8 שורשים עקורים

9 ניחוח עלי אקליפטוס

10 אינו מלא עולם

11 צפורי שיר נאספו

12 בין בדי ענפיים

13 קולן נאלם

14 רוח נשאה דמעוטי

15 כעלים אסופי רוח

16 רוח נשבה בטללי בקר

17 לא מצאה מנוח

18 רוח גדולה נשבה בעצים

19 רוח גדולה נשבה בעלים

20 רוח גדולה נשבה באקליפטוס

21 נשבה על פני אקליפטוס

22 אקליפטוס

صَدَى دُمُوعِي

صَدَى دُمُوعِي يُجَلِّجُ

إِلَى جُذُورِكِ يَا كَيْنَا

جُذُورٌ أَقْتُلِعْتُ

أَشْجَارُ الْكَيْنَا عَرِيضَةُ السَّيْقَانِ

لَمْ تَعُدْ تَهْبُ ذَوَائِبُهَا

فِي أَعَالِي رَبْوَةِ الْقَرْيَةِ

أُورَاقٌ تَهْمَسُ

وَاجْذُورَاهُ أَقْتُلِعْتُ

أُورَاقُ الْكَيْنَا لَا يَفُوحُ عَيْبِقُهَا

لَا يَمْلَأُ الْكَوْنُ

وَالطَّيْرُ الْمَعْرُدُ تَأَلَّبُ

وَسَطَ عُرُوقِ أَغْصَانِكَ

يُزْفِرِقُ وَاجِمًا

رِيحٌ حَمَلَتْ دُمُوعِي

كَأُورَاقٍ جَمَعَتْهَا الرِّيَّاحُ

رِيحٌ هَبَّتْ عَلَى نَدَى الْفَجْرِ مِرَارَ

لَمْ تَجِدِ لِنَفْسِهَا قَرَارَ

رِيحٌ هَوَجَاءُ هَزَّتْ أَشْجَارَ

رِيحٌ هَوَجَاءُ هَزَّتْ أُورَاقَ

رِيحٌ هَوَجَاءُ هَزَّتْ أَشْجَارَ

هَبَّتْ فِي وَجْهِكَ يَا كَيْنَا

لِلَّهِ دَرَكٌ أَيُّهَا الْكَيْنَا

يَا أَشْجَارَ

המטאפורה הד דמעוטי= صَدَى دُمُوعِي (צדא דמועי) הקיימת בשורה 1.

بَوَادِرُ رَيْبِيعِ

בשיר : פעמי אביב

(משעולי דרור, עמ' 17)

لَسْتَيْقِظُ مِنْ سُبَاتِ الْخَرِيفِ	1 להתעורר מתרדמת סתו
كَنْوَرٍ لِشَجَرَةِ اللُّوزِ يَبِيضُ	2 כציץ שקד מלבין
بَيْنَ قَطْرَاتِ نَدَى السَّمَاءِ	3 בין טללי רקיע
الأَزْرَقِ وَالْمَاءِ	4 בתכלת השמים
عَلَى مَسَامِعِ أَعْرُودِ قُنْبُرَةٍ تَرِفُ	5 לקול רינת עפרוני
وَيَمَامٌ يُبَشِّرُ	6 ותור מבשר
بِسَلَامٍ شَرِيفٍ	7 שלומות

המטאפורה תרדמת סתו=סבאֹת الخريف (סבאֹת אל ח'רִיפ) הקיימת בשורה 1.

בשיר : מדרגה בתודעת אהבה
(משעולי דרור, עמ' 21)

مَعًا خَاضِعَيْنِ	6 יחד נתונים
لِجُيُوشٍ مِنَ الشَّهَوَاتِ	7 בידי צבא תאוות
وَجُيُوشٍ مِنَ النَّزَوَاتِ	8 ותלות
بِنَجَاةِ سَاعَاتِ	15 גאולת שעונים
كَفَّتْ عَنِ الْحَرَكَةِ	16 דוממים
وَمَعًا كُنَّا سَائِرِينَ	26 יחד היינו על
وَضَفَّةَ مِيَاهِ بِالأَشْوَاقِ	27 קו מים שטופי
مَغْمُورِينَ	28 געגועים

המטאפורות צבא תאוות=جُبُوشٌ مِنْ الشَّهَوَاتِ (ג'יזשון מין א-ש'הוואת), צבאות של תלות/יצרים
 جُبُوشٌ مِنَ النَّزَوَاتِ (ג'יזשון מין א-נזואת), גאולת שעונים=نَجَاةٌ سَاعَاتٍ (נ'ג'את סאעאתן) ו-שטופי
 געגועים=بِالْأَشْوَاقي مَغْمُورِينَ (ב'א]לאשואק מע'מרין) הקיימות בשורות 7, 8, 15, 27.

حَرَكَةٌ لَا تَتَوَقَّفُ

בשיר : תנועה מתמדת

(משעולי דרור, עמ' 34)

בית א'

أَلشُّعُورُ بِأَلْكَبْتِ	1 תחושת איפוק
حَطُّ يَفْصِلُ	2 קו מפריד
صَدَى أَصَوَاتٍ يَتَهَدَّجُ	3 הד קולות רועד
حَطُّ وَاحِدٌ يَفْصِلُ مَا بَيْنَ	4 קו בודד בין
رِحَابِ الْوَأَقِعِ	5 מרחב מציאות
وَرِحَابِ الْحُلْمِ	6 למרחב חלום

המטאפורות מרחב מציאות=رِحَابِ الْوَأَقِعِ (ר'חאב אל ואקע) ומרחב חלום=وَرِحَابِ الْحُلْمِ (ר'חאב אל
 ח'לם) הקיימות בבית א', שורות 5, 6.

ב.2. שירים שהמטאפורות המצויות בהם אינן משוחזרות בטקסט המטרה או משוחזרות חלקית:

تَعْيِيمٌ

בשיר : עננה

בית א'

مَرَّةً أُخْرَى أَتَّبَعُ أَشْوَأَقِي	1 שוב הולך אני אחר געגועי
كَظَلٍّ يَسْبِقُ حُطًّا	2 כצל מקדים צעד
لَأَرَى بَرَاعِمَ الْكُرْكُمِ	3 הולך לראות נצני כרכם
وَأَزْهَارَ الْجُرَيْسِ وَهِيَ تَنْبُتُ إِثْرَ	4 ופעמוני גשם אחר
سُقُوطِ أَوَّلِ مَطَرٍ	5 יורה ראשון

המטאפורה **פעמוני גשם**=**أَزْهَارُ الْجَرَيْسِ (אַזְהָאֵר א-גְרַיִס)** הקיימת בבית א' שורה 4 אינה משוחזרת הואיל ובשפת המטרה הוראתו המילולית של הצירוף היא: **פרחי הפעמונים או הפרחים הפעמוניים**, שלא כבשפת המקור שם קיים ייצוג לגשם שאותם פרחים מבשרים את בואו כפעמונים מצלצלים.

חֲדוּד

בשיר: **גבול**

(משעולי דרור, עמ' 28)

وَالْعَوَاطِفُ كَشَّابِيبِ

5 גשם רגשות

تَلَوُ صَيَّاهِبِ

6 אחרי שרב

خَرِيفٌ مِّنَ الصَّمْتِ

7 סתו של שקט

يَمْضِي

8 חולף

המטאפורה **גשם רגשות**=**العَوَاطِفُ كَشَّابِيبِ (וּאֵלְעוּטַפּ פִּשְׂאָאִיבִיב)** הקיימת בשורה 5 אינה משוחזרת בטקסט המטרה, כי גם כאן מצירוף של סמיכות הופך המבע לצירוף הכולל נושא+נשוא שאותו מקדימה כ' הדימיון: רגשות פגשמים שעוקבים לשרב.

نُدَاف

בשיר: **נדב**

(משעולי דרור, עמ' 7)

وُلِدَتْ فِي صَيْفٍ مُنَوَّسَطِي

1 נולדת בקיץ ים תיכוני

إِلَى شَرَابِ اللَّيْمُونِ

2 אל תוך משקה לימונדה

המטאפורה: **לידה לתוך משקה לימונדה** אמנם משוחזרת בטקסט המטרה, אך לא באופן מלא, הואיל ורצוי היה לדעת, (כפי שזכר בפרק 13) במקרה זה להימנע מתרגום מילולי של המילה **לתוך**. לכן השמטתי במתכוון את המילה **תוך**=**دَاخِل** במילה **לתוך**, ובמקומה עשיתי שימוש בתרגום במילה **אל** במשמעות **ל-**, הואיל ובשפת המטרה המבע: להיוולד לתוך=**وُلِدَتْ إِلَى دَاخِلِ شَرَابِ اللَّيْمُونِ (וּלְדַת אֵלְא דְאֵחַל שְׂרָאִב א-לַיְמוֹן)** הנו זר לשפה ולכן העדפתי להמירו במשמעות של- **להיוולד אל ולא לתוך**.

בשיר: עננים שדופים

غَيُومٌ قَاحِلَةٌ

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 22)

1 עננים שדופים	غَيُومٌ قَاحِلَةٌ
2 בוכים היום	تَبْكِي الْيَوْمَ
3 התפוגגו	قَدْ تَلَاشَتْ
4 מים תשוקתם	حَنِينًا وَشَوْقَ
5 עננים בוכים היום	غَيُومٌ تَبْكِي الْيَوْمَ
6 כי נער קטן	فَهَا هُوَ غَلَامٌ
7 אינו נוהג במ.	لَا يَقُودُهَا الْيَوْمَ

המטאפורה **ים תשוקה** הקיימת בשורה 4, אינה משוחזרת בטקסט המטרה, הואיל ואם הייתי נצמדת למבע המצוי בטקסט המקור ומתרגמת אותו באופן מילולי: **مِنْ بَحْرِ اشْتِيَاقِهَا (מִן בַּחַר אֶשְׁתִּיאֲקֶהָ)**— היה מתקבל מבע חיוור ונטול אותה עוצמה הטמונה בצירוף **מים תשוקתם**, כלומר התפוגגו מהתשוקה האדירה שמילאה אותם כמו ים. לכן בחרתי לפצות על כך באמצעות עיבוי המילה **תשוקה=שׁוֹק (שׁוֹק)** בכך שהוספתי לפניה כמגביר גם את המילה הנרדפת לה – **כמיהה=חֵינִין (חֵינִין)**, דבר ששיווה למבע יתר ציוריות ועוצמה. בחרתי לעשות שימוש בשם עצם הנגזר משורש זהה הן בשפת המקור והן בשפת המטרה: שו"ק: **תשוקה=שׁוֹק** שהוראתו המילונית הקלאסית היא: געגועים, כסופים, תשוקה, אם כי בערבית המודרנית ההוראה המיוחסת למילה זו היא יותר **געגועים** ופחות **תשוקה**, ולכן מן הראוי היה שאמיר את המילה **תשוקה** במילה **תִּוֶּק (תִּוֶּק)** שהוראתה המילונית הקלאסית היא: תשוקה, געגועים, שאיפה, אם כי בערבית המודרנית ההוראה המיוחסת למילה זו היא יותר תשוקה, כמיהה, ערגה. אם הייתי בוחרת לעשות שימוש במילה זו, אמנם הייתי מקבלת ברמת הקונוטציה שיקוף נאמן יותר של המילה **תשוקה** שבטקסט המקור, אך הייתי מאבדת את המצלול הזהה העולה ומתנגן מתוך המילים **תשוקה** ו- **שׁוֹק** שלהן, כאמור, שורש זהה בשפת המקור ובשפת המטרה.

ג. דימוי – ציור לשוני, הממחיש תכונה, פעולה, מראה, יחס וכד' – בכך שהוא משווה שני דברים מתחומים שונים. בדרך כלל נעשית ההשוואה בעזרת כ' הדמיון או מילת דימוי (כמו, כפי, כך) (ריבלין, 2000 : 18). ועל פי אוכמני (1976 : 132-133) דימוי – מאבני-הבניין החשובות ביותר של השירה הקובעות את ייחוד לשונה. הדימוי בא כדי להבליט את המתואר ע"י העלאת קווי-דמיון של תכונות, התנהגות או משמעות, עם פרט אחד (או פרטים אחדים) של דבר אחר גלוי וברור יותר, ע"י המילים כמו או כ'.

לפי זנדבנק (2002 : 61), הדימוי הנו אחד מספיחיה של המטאפורה, כאשר חוברים לו כספיחים נוספים גם האימג' והסמל. גם הוא כקודמיו מגדיר את הדימוי כהשוואה מפורשת באמצעות "סמן דימוי" כגון אות השימוש "כ", מילת היחס "כמו", או הצירופים "דומה ל...", "כאילו היה...". זנדבק מציין כי הרטוריקה המסורתית הבחינה עקרונית בין מטאפורה לדימוי. היא מנתה את המטאפורה עם ה"סְרופים", תחבולות לשון הכרוכות בשינוי מובנה של מילה, בסטייה סמנטית מן הלשון התקנית, ואת הדימוי עם ה"סְקמות", שאינן כרוכות בשינוי המובן.

ג.1. שירים שהדימויים המצויים בהם משוחזרים בטקסט המטרה, או כאלה שאין בהם דימוי אך לעומת זאת בטקסט המטרה בחרתי ליצור דימוי כגורם התורם לקוהרנטיות של טקסט המטרה, קרי, לקישוריותו וללכידותו, דבר אשר לו חשיבות ניכרת בשפת המטרה (לכן בכל פעם שיצוין כי בחרתי ליצור בטקסט המטרה דימוי שאינו קיים בטקסט המקור, הדבר נבע בעצם מהגורם שציינתי לעיל):

בשיר : אפן כתיבה	נִמְט כְּתָבָה
(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 23)	
1 אחרי חצות החלו מלים	بَعْدَ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ أَخَذَتِ الْكَلِمَاتُ
2 לנבוע כמעין	تَنَدَّقُ كَالْيَنْبُوعِ
3 ללא סכר	بِلا سُدُودٍ
4 ללא תמרור עצור	بِلا إِشَارَةِ وَقُوفٍ
5 סחף	إِنجِرَافٍ
6 אין מעבר	لا يُنْبَسُ
7 ללשון	بِيْنَتِ شَفَاةٍ
8 יד משיטת	يَدٌ تُجْرِي
9 בין שורת אותיות	وَسَطَ سَطْرٍ مِّنَ الْحُرُوفِ
10 זורמת כנחל	تَجْرِي كَنَهْرٍ

صَحْرَاوِي	11 מדברי
بُقْعُ الحَبْرِ اُبْتَلَعَهَا	12 כתמי דיו נספגו
الْوَرَقُ كَجُزْرِ تَنْجَرِفُ	13 בנייר איי סחף
تُقْتَلَعُ	14 עקורים
كَتَهْدَجِ لَحْنٍ	15 רטט מנגינה
فَرَاغٌ	16 חלל.

הדימוי - מלים נובעות כמעין=تَدَفَّقُ كَالْيَنْبُوعِ (תתדפק פאלינבוע) הקיים בשורה 2.

הדימוי - יד זורמת כנחל=تَجْرِي كَنَهْرٍ (תגרי פנהרון) הקיים בשורה 10.

כמו כן ראיתי לנכון להוסיף בטקסט המטרה שני דימויים שאינם קיימים בטקסט המקור :
 בשורה 13 בנייר איי סחף=الْوَرَقُ كَجُزْرِ تَنْجَرِفُ (אל-ורק כג'רון תנג'רפ) הוספתי את כי הדימיון לפני המילה איים – كَجُزْرِ (פג'רון) כלומר פאיים, כמו כן בשורה 15 רטט מנגינה=كَتَهْدَجِ لَحْنٍ (פתהדג' לחנו) הוספתי את כי הדימיון לפני המילה רטט=كَتَهْدَجِ (פתהדג') כלומר פרטט.

בשיר : עין כרם

בית ב'

وَرَيْنُ الأَجْرَاسِ إيقاعُهُ مَوْزُونٌ	1 צלילי פעמונים קצובים
وَمِنَ الخَلْفِ آلاَتٌ مِنَ الوَتْرِ	2 ברקע כלי קשת
تَعْرِفُ ثَلَاثَةَ أَرْبَاعِ	3 מנגנים שלושה רבעים
وَأَيْنُ النَّايِ يَبْجِي	4 צלילי חלילים מיבבים
يَتَشَبَّثُ كَأَعْشَابِ الوَادِي	5 משתרגים פאפי נחל
يَنْفُخُ يَطْرُقُ المَسَامِعُ	6 נושפים בוקעים
كَأَنْشُودَةِ الرِّيَّاحِ	7 כשירת הרוח

הדימוי - פאפי נחל=كَأَعْشَابِ الوَادِي (פאעשאב אלואדי) הקיים בשורה 5.

הדימוי - כשירת הרוח=كَأَنْشُودَةِ الرِّيَّاحِ (פאנשודת א-ריח) הקיים בשורה 7.

בשיר : מחזור

(משעולי דרור, עמי 30)

1 כאשר נפרדו דרכים	حِينَ افترقت طرق
2 אחרי לילות מדוכה	بعد ليل من التخبط
3 עדיין עקבו עיני	ما زالت عيناى تلاحق
4 אחר שבילי צבע	سبلاً لألوان
5 כמו ילד אחר	كطفل يلاحق
6 משיכת מכחול	ريشة الرسام
7 לשעה נפרדו דרכים	ولبرهة افترقت طرق
8 ועדין שואל פשר	وما زلت أبحث عن معانٍ
9 לבי נתיבות כהלך	لسبيل كعابر سبيل
10 במדבר	يتيه في الصحراء
11 ועדין בעיני ילד	وما زلت ألاحق
12 עוקב אחר	بعيني طفل
13 מסלות כוכב מתרחק	مسارات نجمة تتناهى
14 כאחר קצה זכרון	مثلما ألاحق أطراف ذكريات
15 נמוג.	تتلاشى.

הדימויים כמו ילד = كطفل (פּטפּולן) ו-כהלך=كعابر سبيل (פּעאַבּר סבילן) הקיימים בשורות 5, 9.

בשיר : שריגי אהבה

(משעולי דרור, עמ' 19)

تَشْبِيَّاتُ حُبِّ

4 דמי

وَسَفَكَ دَمِي

5 שנגר ונטף כאגלי דמעה

دَمِي الَّذِي نَزَفَ وَأَنْسَفَكَ كَقَطْرَاتِ الدَّمْعِ

הדימוי דם נגר ונטף כאגלי דמעה=דמי الذي نَزَفَ وَأَنْسَفَكَ كَقَطْرَاتِ الدَّمْعِ (פְּקָטְרָאֵת א-דְמִיעַ) הקיים בשורות 4, 5.

בשיר : בגלות החושים

(משעולי דרור, עמ' 15)

فِي مَنْفَى الْحَوَاسِ

3 כרוח מלטפת

كِرْيَاحٍ تُدَاعِبُ

הדימוי כרוח מלטפת=كِرْيَاحٍ تُدَاعِبُ (פְּרִי־אֶחָן תְּדַאעִיב) הקיים בשורה 3.

בשיר : גבול

(משעולי דרור, עמ' 28)

حُدُود

9 כמו קווי אור

كَخُطُوطِ الضَّوِّءِ

הדימוי כמו קווי אור = كَخُطُوطِ الضَّوِّءِ (פְּחִיטוּט א-צִיּוּא) הקיים בשורה 9, משוחזר גם בטקסט המטרה בהבדל קטן, בטקסט המקור הוא מושג באמצעות המילה כמו ובטקסט המטרה באמצעות כ' הדימיון.

בשיר : **עננה** (שיר חדש)

בית א'

1 שוב הולך אני אחר געגועי

2 כצל מקדים צעד

13 זרעי נבטים נטועים

14 בשמים

בית ב'

1 אני הולך בדרך געגועי

2 כמים ההולכים אחר עב

3 ופני כפני גבעת חול נד

4 על חוף ים

5 כל קמט חרוץ במ

6 כעקבות חמט

7 החורש תלמים

8 לשמש

בית ג'

1 הולך אני אחר געגועי

2 כאבן כורכר

3 ההולכת אחר החול

בית ד'

1 אני הולך בדרך געגועי

2 כענן ערפל סביב

3 מסדרונות השמים

4 עמודים נצבים

5 כפרחי לוטוס

6 רוח שדמת קמה עננה

נְעִיִם

מֵרָא אַחֲרַי אֲתַבֵּעַ אֲשֻׁוֹאֵי

כְּצֶלֶל יִסְבֹּק חֻטָּא

כְּזֶרַע נְבָתִי עֲרִיסַ

فِي السَّمَاءِ

إِنِّي أَسِيرُ عَلَى دَرَبِ أֲشֻׁוֹאֵי

כְּמַיָּה תִּגְרִי בְעַד גַּיְמָה

וּוְجֵהִי כִוְּجֵהִי אֲלֵכְתִּיבִי יִזְחַף

עַלֵי שְׂאִיֵי אֵלֵבַיֵר

תִּשְׁתָּ עֲלַיֵה אֲתַבְּעֵי כֻלָּהָ

כִּוְּעֵי אֲעֵדֵי עֲזָאֵה

תַּחֲרֵת אֲתַלָּמָא

לְשֶׁשֶׁ

إِنِّي أֲתַבֵּעַ אֲשֻׁוֹאֵי

כְּכַבְּרֵי אֲכֻרְכֻר

אֲלֵי בִּסְיֵר וְרֵאֵי אֲרֵמֵל

إِنِّي أَسِيرُ عَلَى دَرَبِ أֲשֻׁוֹאֵי

כְּגַיְמֵי אֲבָבֵי יִחְיֵי

וְאֲרֻוֹקֵהֵי אֲשֵׁמָה

כְּאֲרָכָנֵי אֲתַנְּטֵב

כְּאֲזָהָרֵי אֲרַאֵסֵי אֲנֵיל

וְאֲעֵסָרֵי יֵלְבֵדֵי אֲשֵׁמָה

يُلَبِّدُ حُقُولَ السَّنَابِلِ
 يَمَلُّوْهَا بِالْعُيُومِ
 وَاللَّبَّانُ كَسَا جِسْمِي
 كَقَمِيصِ حَرِيرِي
 كَالْقَمَاشِ الْمُقَلَّمِ.

7 וקטרת עטפה גופי
 8 ככתנת המשי
 9 בד פסים.

בשיר זה קיימים שמונה דימויים וכולם משוחזרים בטקסט המטרה, ובנוסף, מצטרפים שלושה דימויים אחרים המופיעים בטקסט המטרה בלבד:

בית א' שורה 2 – פצל=כַּظַל (פִּט'לוֹ)

בבית א' שורה 13 – נעדר מקומו של הדימוי במבע: זרעי נבטים נטועים אך בטקסט המטרה התקבל הדימוי כְּזֶרַע נְבָתֵי גְרִיס (פִּזְרַע נְבָאתוֹ עֵרֶס)=כזרעי נבטים נטועים.

בית ב' שורה 2 - כמים=כְּמֵיָהּ (פְּמֵיָהּ), שורה 3 – כפני=כְּוַجְהֵ (פְּוַיְהֵ), שורה 6 - פלקבות חמט=כּוֹפֵעַ אֲפְדָאִם עֲזָאָהּ (פְּקֹעַ אֲקֻדָּאִם עֵט'אֲתָנוּ).

בית ג' שורה 2 פאבן כורכר=כַּחֲבֵרֵי הַכְּרָכָרִי (פְּחֵג'רֵי אֶל-פְּרָפָרִי)

בית ד' שורה 2 - פענו ערפל=כְּעִיֵם שְׂבָבִי (פְּעֵיֵם צ'פָּאבֵנוּ), שורה 4- עמודים נצבים=כְּאֵרְכָןִי תִּנְטִיבִי (פְּאֵרְפָּאנֵנוּ תִּנְתַּצִּיבִי), כאן שוב, ראיתי לנכון ליצור בטקסט המטרה דימוי שאינו קיים בטקסט המקור.

שורה 5 - כפרחי לוטוס=כְּאֵזְהָרֵי עֲרָאִיס הַנִּילִי (פְּאֵזְהָרֵי עֲרָאִיס א-נִיל), שורה 8 – ככתנת המשי=כְּקִמִּיֵסִי חֲרִירִי (פְּקִמִּיֵסֵנוּ חֲרִירִי).

בשורה 9 ראיתי לנכון להוסיף את כי הדימיון לפני הצירוף בד פסים=כְּאֵלְמִשֵּׁי הַמִּלֵּם (פְּאֵלְמִשֵּׁי אֵלְמִשֵּׁי). הן בשורה 4 והן בשורה 9 ראיתי לנכון ליצור בטקסט המטרה דימוי שאינו קיים בטקסט המקור.

בשיר : ממלכה ללא הסבר

(משעולי דרור, עמ' 10)

مَمْلَكَةٌ لَا تُفَسِّرُ

وَحُبِّي كَبَخْرٍ لَا سَاحِلَ لَهُ

8 ואהבתי כים גדול

בשורה 8 בטקסט המקור קיים הדימוי : אהבה פים גדול=וَحُبِّي كَبَخْرٍ لَا سَاحِلَ لَهُ (פִּיחֶרֶן לָא סֵאחַלְ לָהּ). דימוי זה אף מועצם בטקסט המטרה כי כנגד המילה גדול לא עשיתי שימוש במקבילתה בשפת המטרה קִיִּיר (פִּיִּיר), אלא במבע לָא סֵאחַלְ לָהּ (לָא סֵאחַלְ לָהּ) מילולית : אהבתי פים ללא חוף, כלומר, אהבתי פים גדול=ללא חוף, ללא גבולות.

בשיר : צלילי איבנז

(משעולי דרור, עמ' 12)

השיר כולו דימוי – כמו שאת... מִתְלָמָא אַנְתְּ..

أَنْعَامٌ إِبَّانِيْز

مِثْلَمَا أَنْتِ كَوْرَقِ التَّيْنِ

28 כמו שאת עלה תאנה

בשורה 28 בטקסט המקור לא מופיעה כ' הדימיון לפני המילה עלה בעוד שבטקסט המטרה בחרתי להוסיף אותה לפני המילה وَرَقِ (וִרְק) כלומר, كَوْرَقِ (פִּוִּרְק), ובדרך זו ליצור דימוי.

בשיר : געגועים תוקפים אושר

(שיר חדש)

4 סימן תמרור

9 ראי ענבר מוצק

حَنِينٌ يَجْتَاحُ سَعَادَةَ

كَإِشَارَةِ الْمُرُورِ

كَانِعْكَاسِ الْعَنْبَرِ الصُّلْبِ

בשורה 4 בבית ב' ובשורה 9 בבית ג' – ראיתי לנכון להוסיף בטקסט המטרה את כ' הדימיון לפני המלים : סימן=كَإِشَارَةِ (פִּאִשְׁאֶרֶת) ו- ראי (השתקפות)=كَانِعْكَاسِ (פִּאִנְעֶפֶאס), ובכך ליצור דימוי שאינו קיים בטקסט המקור.

בשיר : יחד

(משעולי דרור עמ' 29)

مَعَا

4 כעלעול בזכרונות

كَتَصَفَّحَ ذِكْرِيَاتٍ
أَوْ كَظَلَّ لِلنُّورِ

10 או צל אור

הדימוי הקיים בשורה 4 פעלעול בזכרונות=כִּתְּصַפֵּחַ זִכְרֵי־אֵתָן. (פְּתַצֵּחַ ד'פְּרִי־אֵתָן).

בשורה 10 אין כל דימוי אך אני בחרתי ליצור בטקסט המטרה דימוי בכך שהוספתי את כי הדימוי לפני המילה צל=פצל=כִּזַּל (פְּטִילָן).

בשיר : פרח

(בבקר בבקר ענני תכלת עמ' 25)

زَهْرَةٌ

2 ורד בצבע דם

وَرْدَةٌ قَانِيَّةٌ كَالدَّمِ

בשורה 2 אין דימוי אך בטקסט המטרה יצרתי דימוי - وَرْدَةٌ قَانِيَّةٌ كَالدَّمِ (וְרִדְתָּן קְאֵנִיָּה פְּ(אל)דָם) מילולית: ורד שצבעו אדום עז פְּדָם.

בשיר : נר הלילה החופי

(שיר חדש)

شَبُّ اللَّيْلِ السَّاحِلِيِّ

בית ב'

1 אני מדבר אל העצים

أُنَاشِدُ الْأَشْجَارَ

2 חרש

هَمْسًا

3 צבע אור נר דועך

وَشَبُّ اللَّيْلِ

كَالشَّمَعَاتِ الْخَابِيَاتِ لَوْنُهُ

4 קדם פני אשמורת

يُقَابِلُ الْأَمْسَ

5 רוח חרישית מלחשת

وَرِيحٌ سَاكِنَةٌ تَهْمِسُ

6 שיר ערש

تَهْوِيْدَةً

לתרגומו של שיר זה נלווה קושי מיוחד הואיל ושמו של הפרח **נר הלילה** בשפת המקור אינו מקביל לשמו בשפת היעד. בשפת המקור מדובר בצירוף **נר הלילה** בעוד שבשפת היעד הוא לא נקרא **شَمْعَةٌ اللَّيْلِ (שמעת (א)ללילה)** אלא **شَبُّ اللَّيْلِ (שֶׁב (א)ללילה)**, כלומר המילה הראשונה (הנסמך בצירוף הסמיכות) בשם הערבי של הפרח אינה נושאת את המשמעות הקיימת במילה הראשונה (הנסמך בצירוף הסמיכות) של השם העברי, דהיינו, **נר**. מסיבה זו נקלעתי לקושי בתרגומה של שורה 3 בבית ב': **צבע אור נר דועך** הואיל ולאחר בירור שקיימתי עם המשורר התחוויר לי כי במילה **נר** המופיעה בשורה זו הוא התכוון בעצם לאותו פרח ששמו בשפת המקור הוא **נר הלילה**, וכי צבע אורו של הפרח **נר הלילה** הוא כצבע אורו של **נר** קונקרטי שאותו אנו מדליקים, שגם הוא באיזה שהוא שלב נוטה לדעוך. היעדר ההקבלה בין שמו של הפרח בשתי השפות אילץ אותי לחזור בשורה 3 על שמו הערבי של הפרח ובשורה העוקבת להקדים את **כ' הדמיון** למילה **נרות** שבחרתי להביאה בלשון רבים, על שום נטייתה, כאמור, של שפת היעד הערבית לנקוט פעמים רבות בלשון רבים.

בדרך זו התקבלו השורות הבאות: **وَشَبُّ اللَّيْلِ/كَالشَّمَعَاتِ الْخَائِبَاتِ لَوْنُهُ/ يُقَابِلُ الْأَمْسَ (ושֶׁב (א)ללילה/כ'אל)שמעת (א)ללילה/לונה/יקאבל (א)לאמס) = ונר הלילה כנרות הדועכים – צבעו/מקדם את פני האתמול. למעשה, יצרתי בדרך זו בטקסט המטרה, כתוצאה מהכורח התרגומי שהוצג לעיל, דימוי שנעדר מקומו בטקסט המקור.**

ד. **האנשה (פרסוניפיקציה)** – ציור לשוני ואמצעי אמנותי שכיח מאוד, המציג דומם או צומח, בעל-חיים, רעיון, תכונה או הרגשה כאילו הם אנושיים. מוצגים ותופעות לא אנושיות חושבים, מדברים ומתנהגים כבני אדם: "לבוש שחור/ ישב הערב על מפתן הצריף" (יעוז-קסט) (ריבלין, 2000: 19).

1. שירים שהאנשה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה ולא פעם אף מועצמת:

בשיר: עננים שדופים	عُيُومٌ قَاحِلَةٌ
(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 22)	
1 עננים שדופים	عُيُومٌ قَاحِلَةٌ
2 בוכים היום	تَبْكِي الْيَوْمَ
3 התפוגגו	فَدَّ تَلַاشَتْ
4 מים תשוקתם	حَنِينًا وَشَوْقَ
5 עננים בוכים היום	عُيُومٌ تَبْكِي الْيَوْمَ

6 כי נער קטן
7 אינו נוהג בס.
فَهَا هُوَ غُلَامٌ
لَا يَقُودُهَا الْيَوْمَ

ההאנשה עננים בוכים = **عُيُومٌ تَبْكِي** (ע'יום תבכי) הקיימת בשורות 1-2, 5.

חאיים

בשיר : חיים

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 26)

בית ב'

1 אתמול עוד היו	بِالْأَمْسِ مَا زَالَتْ
2 עיניך מקור זהר	عَيْنَاكَ مَنَّبَعٌ شُعَاءٌ
3 עננים צחורים	سَحَابٌ نَاصِعُ الْبَيَاضِ
4 עטפו לבך	كَلَّلَ قَلْبَكَ
5 באהבה	بِالْحَنَانِ
6 היום עננים בוכים	وَالْيَوْمَ يَبْكِي السَّحَابُ
7 גשם יגון	وَشَايِبٌ مِنَ اللَّوْعَةِ
8 שוטף עפר	تَغْمُرُ تُرْبَةً
9 מעונק	مَتَوَاكٌ

ההאנשה עננים בוכים = **يَبْكِي السَّحَابُ** (יבכי א-סחאב) הקיימת בבית ב' שורה 6.

בשיר : זכרונות על ים מרמרה

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 5)

זְכָרִיָּאֵת בַּחַר מְרַמְרָה

זְכָרִיָּאֵת הַחִכָּאִיָּאֵת עַן בַּחַר מְרַמְרָה

مَنَايِرُ الْمَسَاجِدِ

عَبَّرَ نَافِذَتِي

تُقَبِّلُ بَابَ السَّمَاءِ

يَدَاءُ الْمُؤَذِّنِ

يُوقِظُ النَّيَّامَ

عِنْدَ بَابِ السَّمَاءِ

يُؤْثِرُونَ الْفَرَائِضَ قِيَامَ

فِي بַחַר مְرַمְرָةٍ عِنْدَ الْبُوسْفُورِ

فِي الْبَحْرِ.. جُزُرٍ

وَدُورِ أَقْدَامِهَا

تَغَطُّسُ

عَلَى شَاطِئِ بַحַר مְرַمְرָةٍ

أَبْقَى

وَفَعَّ أَقْدَامِي

نَسِيمٍ

خَرِيرٍ

الْأَمْوَاجِ

בית א'

1 זכר הסיפורים על ים מרמרה

2 צריחי המסגדים

3 בחלוני

4 נושקים לשער השמים

5 קול המואזין

6 מקיץ נרדמים

7 בשער השמים ק"ן מצוות

8 קוראים

בית ב'

1 בָּיָם מרמרה אצל הבוספרוס

2 בָּיָם איים

3 בתים טובלים

4 רגלים

5 על ים מרמרה

6 עקבות רגלי

7. השאירו

8. רוח

9. אדות

10. גלים

ההאנשה צריחי המסגדים נושקים=מَنَايِرُ الْمَسَاجِدِ تُقَبِّلُ (מְנַאֵר אֶל מְסַאג'ד תְּקַבֵּל) הקיימת בבית

א' שורות 2, 4.

ההאנשה בתים טובלים רגלים=دُورِ أَقْدَامِهَا تَغَطُّسُ (דוּר אֶקְדַּאמְהָא תַע'טְס) הקיימת בבית ב' שורות

3, 4.

בשיר : אביב

רביע

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 16)

בית ג'

1	בצהרי יום	وَعِنْدَ الظَّهيرة
2	שמש נשאה בקרניה	شَمْسٌ بِأشِعَّتِهَا حَمَلَتْ
3	ימי סמדר וריח גפנים	نَشْوَةَ البَرَاعمِ وَعَبِيرَ جَفَنَاتِ العِنْبِ
4	פרי מגדים	مَجْدَ التَّمْرِ

ההאנשה שמש נשאה בקרניה ימי סמדר=שَمْسٌ بِأشِعَّتِهَا حَمَلَتْ نَشْوَةَ البَرَاعمِ (שמש באשעתה) חמלת נשות אל פראעם) הקיימת בבית ג' שורות 2, 3.

בשיר : פרח

זְهُرَةٌ

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 25)

1	פרח	زَهْرَةٌ
2	נצן בן יום	بُرْعُمَةٌ وَايِدَةٌ يَوْمِهَا
3	ורד בצבע דם	وَرْدَةٌ قَانِيَةٌ كَالدَّمِ
4	אלהים באיבו קטף	فِي رَيْعَانِ أَرْهَارِهَا اقْتَطَفَهَا اللهُ

ההאנשה אלוהים קטף=اقْتَطَفَهَا اللهُ (אקתטפהא אלה) הקיימת בשורה 4.

בשיר : תמוז

תָּמוּז

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 17)

1 אפילו בתמוז	חָתִי فِي تَمُوزِ الشَّهْرِ
2 בעצם ימי החם	فِي عِزِّ أَيَّامِ الْحَرِّ
3 קר לברקנים	تَشْعُرُ أَشْوَاكُ اللَّحْلِجِ بِالْبَرْدِ
4 המעטרים את פאת	تِلْكَ الَّتِي تُزَخْرِفُ حَافِيَةَ
5 הגשמים	الْأَمْطَارِ
6 בשדה השכחה	فِي حُقُولِ النَّسِيَانِ

ההאנשה קר לברקנים = תִּשְׁעֵר אֲשׁוֹאֵק א-לֶחֱלֵג' בֶּאֱלֶבְרֵד) הקיימת בשורה 3, לא זו בלבד שמשוחזרת בטקסט המטרה אלא אף מועצמות הואיל ובשפת המטרה לא ניתן להמיר זאת בצירוף זהה לזה המופיע בשפת המקור, המורכב מלוואי קר + ל השימוש = קר לברקנים, כי בערבית מבנה זה אינו מקובל ואף זר לשפה, לכן לא ניתן להמיר זאת מילולית ב- בֶּאֱרֵד לֶאֱלֶחֱלֵג (בֶּאֱרֵד לֶאֱלֶחֱלֵג'). קושי זה חייב אותי להמיר מבע זה לכדי משפט תחבירי שלם הכולל נשוא פועלי במשמעות: אפילו בתמוז/בעצם ימי החם/ חשים הברקנים את הקור. השימוש בפועל חשים מעצם היותו פועל משווה למבע יתר אקטיביות ובכך מעצים את ההאנשה ומעניק לה משנה תוקף וחיות. כמו כן תורמת לכך העובדה כי הפועל חשים הנו פועל יוצא הגורר מושא ישיר = את הקור.

בשיר : בקו מערב

فِي الْأُفُقِ الْعَرَبِيِّ

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 14)

1 בקו מערב	فِي الْأُفُقِ الْعَرَبِيِّ
2 יום עוקב יום	يَوْمٌ يَتَعَاقِبُهُ يَوْمٌ
3 על שפת רקיע	وَعَلَى وَجْهِ السَّمَاءِ
4 אגלי טל מלטפים	تُدَاعِبُ قَطْرَاتُ النَّدى
5 תהומות	هَآوِيَةَ
6 ארץ .	الْأَرْضِ

ההאנשה אגלי טל מלטפים = تَدَاعِبُ قَطْرَاتُ النَّدى (תדאעב קטראת א-נדא) הקיימת בשורה 4.

בשיר : עין כרם

בית ב'

وَرَيْنُ الْأَجْرَاسِ إِيقَاعُهُ مَوْزُونٌ
وَمِنَ الْخَلْفِ آلاَتٌ مِنَ الْوَتْرِ
تَعْرِفُ ثَلَاثَةَ أَرْبَاعٍ
وَأَيْنُ النَّايِ يَبْكِي
يَتَشَبَّهُ كَأَغْشَابِ الْوَادِي
يَنْفُخُ يَطْرُقُ الْمَسَامِعُ
كَأَنْسُودَةَ الرِّيَّاحِ.

- 1 צלילי פעמונים קצובים
- 2 ברקע כלי קשת
- 3 מנגנים שלושה רבעים
- 4 צלילי חלילים מיבנים
- 5 משתרגים כאפי נחל
- 6 נושפים בוקעים
- 7 כשירת הרוח.

ההאנשה צלילי חלילים מייבנים = **أَيْنُ النَّايِ يَبْكِي** (אנין א- נאי יבכי) הקיימת בבית ב' שורה 4.

בשיר : ראי אדמה

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 19)

أُنْظِرِي يَا أَرْضُ
أُنْظِرِي يَا أَرْضُ
كَيْفَ طَلَيْتِ السَّمَاوَاتُ
أَيْضاً بِلَوْنِ الرَّمَادِ
وَكَيفَ جَاءَتْ أَعَاصِيرُ الرِّيَّاحِ
بِالْغُيُومِ
وَكَيفَ عَبَّارُ الطُّرُقِ
يَبْكِي
يَتَضَرَّعُ
إِلَى الْأَمْطَارِ

- 1 ראי אדמה
- 2 גם רקיעי שמים
- 3 צבעו אפור
- 4 כיצד מערבולות
- 5 רוח נשאו
- 6 עננים
- 7 ואבק דרכים
- 8 בוכה
- 9 לגשם

ההאנשה אבק הדרכים בוכה = **عَبَّارُ الطُّرُقِ يَبْكِي يَتَضَرَّعُ** (ע'באר א- טרק יבכי יתצ'רע) הקיימת בשורות 7, 8 - לא זו בלבד שמשוחררת בטקסט המטרה אלא אף מועצמת הואיל והוספתי בתרגום את

הפועל **יִתְצַרְעַ** (יִתְצַרְעַ) שהוראתו המילונית היא: מתחנן אל/מבקש בהכנעה מן/מתחנן, מעתיר אל(אלהים) בנוסף לפועל **בוכה=יבכי**, באופן זה מתקבל המבע: **אבק דרכים בוכה מתחנן/מעתיר** (לגשם). הרגשתי צורך להביא עוד פועל בנוסף לפועל בוכה כי בעברית טבעי לומר **בוכה ל-(גשם)**, בעוד שבערבית לא ניתן לומר **יבכי אֵלָא** כי הפועל **יבכי** אינו מצריך את מילית היחס **אל=אֵלִי(אֵלָא)** אלא את מילית היחס **על=עָלִי(עֵלָא)** ואז ההוראה המתקבלת היא **בוכה על** ולא **בוכה ל-**. כיוון שכך ראיתי לנכון להוסיף את הפועל **יִתְצַרְעַ** (יִתְצַרְעַ) אשר גם מצריך מילית יחס **אֵלָא=אל** במשמעות **ל-** וגם מעצים מעצם טבעו את המבע, כתוצאה מההוראה החבויה בו המשקפת לא רק בכי סתמי אלא **בכי המלווה בתחינה** כתחינתה של חנה המקראית בשילה.

شَجَرَةٌ جُدِعَتْ يَمْلُؤُهَا فَرَاعٌ

أُنْسُوْدَةٌ دُوْدِ الْقَرْ

فَرَأَشُ أَنْبَابُهُ سَرَابٌ

شَجَرَةٌ جُدِعَتْ يَمْلُؤُهَا فَرَاعٌ

قَشْرَةُ نَوَى صُدِعَتْ

يِرْقَانَةٌ فِي مُسْتَهْلَهَا تَنْدَحْرَجُ

تَنْفَعُ

مِلءَ الشَّدَقَيْنِ تَنِيْنٌ

يَا شَجَرَةَ جُدِعَتْ

دُوَابُّهَا شَجًّا أَنْحَنْتُ

בשיר: **עץ גדוע מלא חלל**

(שיר חדש)

1 שירת זחלי המשי

2 פרפרים מוכי תעותעים

3 עץ גדוע מלא חלל

4 קליפת גרעין סדוקה

5 גולם בחיתוליו מתגלגל

6 מתבקע

7 בפיו קורא

8 עץ גדוע

9 צמרתו תוגה הרכינה

ההאנשה (גולם) **בפיו קורא** הקיימת בשורה 7, לא זו בלבד שמשוחזרת אלא אף מועצמת בתרגום, הואיל והמרתי זאת בצירוף **مِلءَ الشَّدَقَيْنِ تَنِيْنٌ (מלא א-שדקיני תאני)**=**במלוא פיו – שדק ובריבוי – אֵשְׁדָאק=זוית הפה**, מלבד זאת המרתי את הפועל **קורא** בפועל **تَنِيْنٌ (תאני)**=**נאנחת**, גונחת שאף הוא תורם להעצמת ההאנשה.

בשיר : בבקר בבקר ענני תכלת

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 23)

בית א'

בבקר בבקר	1	בבקר בבקר
הלכתי על קו מים	2	סִרְתָּ וּזְנַפֶּתֶ מַיָּה
ברגלים יחפות	3	בְּקִדְמַיִן חֹפִיִּין
נשקתי למי אוקינוס	4	פָּקַדְתָּ מַיָּה מְחִיטָה
מים במים	5	מַיָּה מַיָּה עֵינֵי מְלִיכָה
נושקים תבל	6	תִּקְבְּלֵי הַכּוֹן
ואני תחת ענני	7	וְאֲנִי תַחַת עֲנַנִּי
תכלת	8	סְמַוְיָה לְלוֹן
צירתי יבשות	9	רִסְמֵת בְּאֶصְבָּעֵי קִדְמֵי
באצבעות רגלי	10	קָרָאתִי קָרָאתִי

בית ב'

בבקר בבקר	1	בבקר בבקר
קו אופק	2	יִלּוּחַ חֶטְאֵ הָאֲפֻק
חובק שמים	3	יִעַנְקֵי הַסְּמָא
ענני כבוד שבים	4	וּסְחָבֵי עֲרִיזָה גְּלִילָה
בגעגועים	5	תִּעֻדוּ תּוֹאֲפָה
למשכנם.	6	אֶלֵּי דִיבָרָהּ.
		א: אֶלֵּי מַעְבְּדָהּ.

ההאנשה מים נושקים תבל = מַיָּה תִּקְבְּלֵי הַכּוֹן (מִיָּהוּן תִּקְבְּלֵי אֶלְפִּין) הקיימת בבית א' שורות 5, 6. ההאנשות הקיימות בבית ב' :

שורות 2, 3 קו אופק חובק שמים = חֶטְאֵ הָאֲפֻק יִעַנְקֵי הַסְּמָא (ח'ט אל-אפק יעאנק א-סמא).

שורות 4, 5 עננים שבים בגעגועים למשכנם = וּסְחָבֵי תִעֻדוּ תּוֹאֲפָה אֶלֵּי דִיבָרָהּ (סחבן תעוד תואפה אל-דיבארה) אלא דיבארהא גם כאן קיימת בתרגום העצמה של ההאנשה הקיימת בטקסט המקור הואיל ובשפת

המטרה המרתי את המבע **בגעועים** שהוא תיאור אופן בשפת המקור בתיאור מצב=חַל (חַאֵל) בשפת המטרה. לכן משמעותה המילולית של שורה זו בערבית היא: העננים **שבים כשהם מתגעועים=תְעוּדָ** **تَوَاقَهُ (תְעוּדָ תְוֹאקָה)** בדומה לטקסט המקור **שבים בגעועים**, תיאור אופן העונה על השאלה: כיצד שבו העננים? הם שבו בגעועים, לכן בחרתי להמיר זאת בשפת המטרה במבנה תחבירי דומה של חַאֵל – **תיאור מצב** שהשימוש בו מתבקש במקרה זה, כי גם בשפת המטרה מבנה זה מעצים את המבע. מכל מקום, הבחירה שלא להעתיק את המבנה הקיים במקור **בגעועים** כמות שהוא: **فِي تَوَقٍ/بِتَوَقٍ** (**פי תְוֹקֵן/בְתֹקֵן**), לא נבע מכורח תלויי שפה אלא מהעדפה סגנונית מובהקת.

فِي مَنْفَى الْحَوَاسِ

בשיר: **בגלות החושים**

(משעולי דרור, עמ' 15)

كَرِيَّاحٍ تَدَاعِبُ

3 כרוח מלטפת

لَيْلٌ يُعَانِقُ الظَّلامَ

5 לילה חובק בחוזקה

تَحْتَ إِبْطِهِ

6 חשך

فَيَتَعَرَّى اللَّيْلُ مِنْ رُوحِيَّتِهِ

11 לילה פושט רוח

وَيَتَلَفَّعُ بِمَادِيَّتِهِ

12 לובש חומר

ההאנשה רוח מלטפת= **رِيَّاحٍ تَدَاعِبُ (רִיֶאחֵן תְדַאעֵב)** הקיימת בשורה 3.

ההאנשה לילה חובק= **لَيْلٌ يُعَانِقُ (לַיְלֵן יַעֲאֵנֵק)** הקיימת בשורה 5 - לא זו בלבד שמשוחזרת אלא אף מועצמת בטקסט המטרה הואיל והמרתי זאת ב- **לַיְלֵן יַעֲאֵנֵקُ الظَّلامَ تَحْتَ إِبْطِهِ (לַיְלֵן יַעֲאֵנֵק אֶ-טִ'לֶאמְ תַחַת אִבְטָה)**=לילה חובק חושך תחת בית שחיו, מבע ציורי יותר מזה הקיים בטקסט המקור: "חובק בחוזקה" התורם להעצמת ההאנשה. אמנם יכולתי להציע במקרה זה תרגום מילולי ולהמיר את המבע חובק בחוזקה במבע **يُعَانِقُ بِشِدَّةٍ/بِقُوَّة (יַעֲאֵנֵק בְשִׁדָה/בְקוּה)**, אך אז אני גורעת מהחיות והציוריות המאפיינים את המבע שבו בחרתי בשפת היעד: **لَيْلٌ يُعَانِقُ الظَّلامَ تَحْتَ إِبْطِهِ (לַיְלֵן יַעֲאֵנֵק א-טִ'לֶאמְ תַחַת אִבְטָה)** לילה חובק תחת בית שחיו (חושך), מה גם שאם הייתי מציעה במקרה זה תרגום מילולי הייתה פוחתת עקב כך עוצמת ההאנשה הטמונה בו.

כמו כן משוחזרות ההאנשות לילה פושט (רוח) = **فَيْتَعْرِى اللَّيْلُ (مِنْ رُوْحَيْتِهِ) (פִּתְעָרָא א-לִיל [מן רוחִיתֵהי])** ו- לובש (חומר) = **وَيَتَلَفَعُ (بِمَادِيَّتِهِ) (יִתְלַפֵּעַ [בְּמַדִּיתֵהי])** המופיעות בשורות 11, 12.

تَشْبُهَاتُ حُبِّ

בשיר: **שריגי אהבה**

(משעולי דרור, עמי 19)

أَلَا فُ مَوْلَفَةٌ مِنَ الْفَرَا سِخِ تَفْصِيلُ مَا بَيْنِي
وَبَيْنَ تَشْبُهَاتِ حُبِّي
حُبِّي الَّذِي جَرَّحَ فِي مُهْجَتِي

1 רבוא פרסות מפרידות

2 שריגי אהבתי

3 אהבה שפצעה בדם לבי

ההאנשה אהבה פוצעת = **حُبِّي الَّذِي جَرَّحَ (חֲבִי אֶלְדִּי גִרַח)** הקיימת בשורה 3.

صَدَى دُمُوعِي

בשיר: **הד דמעוטי**

(שיר חדש)

أُورَاقٌ تَهْمَسُ
رِيحٌ هَبَّتْ عَلَى نَدَى الْفَجْرِ مِرَارَ
لَمْ تَجِدْ لِنَفْسِهَا قَرَارَ

7 עלים לוחשים

16 רוח נשבה בטללי בקר

17 לא מצאה מנוח

ההאנשה עלים לוחשים = **أُورَاقٌ تَهْمَسُ (אֶוּרָאקוּ תֵהֶמְסוּ)** הקיימת בשורה 7.

ההאנשה רוח לא מצאה מנוח = **رِيحٌ لَمْ تَجِدْ لِنَفْسِهَا قَرَارَ (רִיחֹן לֹם תְגִיד לִנְפִסְהָ קְרָאֵר)** הקיימת בשורות 16, 17.

بَوَادِرُ رَبِيعِ

בשיר: **פעמי אביב**

(משעולי דרור, עמי 17)

1	להתעורר מתרדמת סתו	لِنَسْتَيْقِظَ مِنْ سُبَاتِ الْخَرِيفِ
2	כציץ שקד מלבין	كَنُورٍ لِشَجَرَةِ اللُّوزِ يَبْيِضُ
3	בין טללי רקיע	بَيْنَ قَطْرَاتِ نَدَى السَّمَاءِ
4	בתכלת השמים	الأَزْرَقِ وَالْمَاءِ
5	לקול רינת עפרוני	عَلَى مَسَامِعِ أُعْرُودَةِ فُنْبِرَةٍ تَرِفُ
6	ותור מבשר	وَيَمَامٍ يُبَشِّرُ
7	שלומות	بِسَلَامٍ شَرِيفِ

ההאנשה תור מבשר שלומות=وَيَمَامٍ يُبَشِّرُ بِسَلَامٍ شَرِيفِ (וּיְמַאֲמוּן יַבְשָׁר בַּסְלָאֲמוֹן שְׂרִיף) הקיימת בשורות 6, 7.

בשיר : בקו אופק...	عِنْدَ حَظِّ الْأُفُقِ
(משעולי דרור, עמי 25)	
1 בקו אופק	عِنْدَ حَظِّ الْأُفُقِ
2 עיניך הצוחקות	تَلُوْحُ عَيْنَاكِ الضَّاحِكَاتَانِ
3 מתלכדות במשובה	مُعْرِبَةً تَلْتَفِيَانِ
4 בין סבכי כליל החורש	بَيْنِ تَشْبِيَّاتِ عُرُوسِ الْعَابِ
5 ורוח אביב רוחש	وَنَسِيمِ الرَّبِيعِ يُهْفِهُ
6 דרורים במחול	وَالنَّقَاقِيزُ تَرْقُصُ
7 לתותים	رَقِصَةَ الْمَعَاظِلَةِ
8 ואנו יחד תוהים	وَنَحْنُ مَعًا نَنْسَآءُ
9 בקו אופק	عِنْدَ حَظِّ الْأُفُقِ
10 אדמומי	المُحْمَرِّ الْوَجْنَتَيْنِ

ההאנשה דרורים במחול=وَالنَّقَاقِيزُ تَرْقُصُ (וּאֲלִנְקַאקִיז תְּרַקֵּצַ) הקיימת בשורה 6 לא זו בלבד שמשוחזרת בטקסט המטרה אלא אף מועצמת הואיל ובתרגום עשיתי שימוש בפועל רוקדים – הדוררים רוקדים, דבר המשווה למבע יתר אקטיביות.

בשורה 10 – אדמומי, נעדר מקומה של ההאנשה, אם כי בתרגום יצרתי האנשה, שכן המרתי זאת במבע – סמוק הלחיים/אדום הלחיים = الْمُحْمَرُّ الْوَجْنَتَيْنِ (אל-מחמר אל-וג'נתין).

شَبُّ اللَّيْلِ السَّاحِلِيِّ

أَنَاثِدُ الْأَحْجَارَ
وَالْأَشْجَارَ تُجِيبُنِي هَمْسًا
سَيَفْتَحُ شَبُّ اللَّيْلِ كَأَسًا
لِيَرْتَشِفَ النَّدَى مُتَعَطِّشًا
وَالسَّمَاءُ مِنْ فَوْقٍ مُتَعَلِّقَةٌ
كَكُرِّيَّاتِ نُجُومٍ مُتَأَلِّقَةٌ
فِي أَوْسَاطِ شَهْرِ تَمُورٍ
وَتُسَافِرُ فِي مَرْكَبَةٍ
تَشُدُّ الرَّحَالَ
أَزْهَارُ الصَّبَّارِ

أَنَاثِدُ الْأَحْجَارَ
هَمْسًا
وَشَبُّ اللَّيْلِ
كَالشَّمَعَاتِ الْخَائِبَاتِ لَوْنُهُ
يُقَابِلُ الْأَمْسَ
وَرِيحٌ سَاكِنَةٌ تَهْمِسُ
تَهْوِيْدَةً

בשיר: נר הלילה החופי

- בית א'
1 מדבר אני אל האבנים
2 והעצים עונים חרישית
3 נר הלילה יפתח גביעו
4 לגמוע בתאוה
5 והשמיים מעל תלויים
6 ארץ כוכבים מוארת
7 של אמצע יולי
8 נוסעים במרכבה נודדת
9 פרחי צבר

- בית ב'
1 אני מדבר אל העצים
2 חרש
3 צבע אור הנר
4 קדם פני אשמורת
5 רוח חרישית מלחשת
6 שיר ערש

בשיר זה קיימות בבית א' חמש האנשות משוחזרות: עצים עונים חרישית=וَالْأَشْجَارُ تُجِيبُنِي هَمْسًا (ואלאשג'אר תגיבני המסן) – שורה 2

נר הלילה גומע בתאוה=سَيَفْتَحُ شَبُّ اللَّيْلِ كَأَسَا / لِيَرْتَشِفَ النَّدى مُتَعَطِّشًا (סיפתח שפּ (אל)-ליל פּאָסן/ לירתשפּ א-נדא מתעטשן) שורות 3, 4.

ההאנשה השלישית פרחי צבר נוסעים=وَتَسَافِرُ أَزْهَارُ الصَّبَّارِ (ותסאפּר אזהאר א-צבאר) הקיימת בשורה 8, 9.

ההאנשה שבשורה 8 מרכבה נודדת=مَرْكَبَةٌ / تَشُدُّ الرَّحَالِ (מרקבה/תשד א-רחאל) מרכבה נודדת הרותמת את האוכף (לגמל), כלומר, לא זו בלבד שהאנשה זו משוחזרת בטקסט המטרה אלא אף מועצמת שכן היא מלווה בתיאור ציורי אשר לו זיקה ברורה לתרבות המטרה – לרתום את האוכף לגמל, המסמל יותר מכל את אורחות חייהם של הבדואים הנודדים במדבר.

ההאנשה רוח חרישית מלחשת=وَرِيحٌ سَاكِنَةٌ تَهْمِسُ (ריח סאכנה תהמס) הקיימת בבית ב' שורות 5, 6.

בשיר : עננה(שיר חדש)

בית ג'

1 הולך אני אחר געגועי

2 כאבן כורכר

3 ההולכת אחר החול

تَعِيمُ

إِنِّي أَنْبَعُ أَشْوَاقِي

كَحَجَرِ الْكُرْكَارِ

الَّذِي يَسِيرُ وَرَاءَ الرَّمْلِ

ההאנשה אבן ההולכת=كَحَجَرِ الْكُرْكَارِ / الَّذِي يَسِيرُ (חגיר אל-כרפאר/אלדי יסיר) הקיימת בבית ג' שורות 2, 3.

ד.2. שירים שהאנשה המצויה בהם אינה משוחזרת בטקסט המטרה:

שִׁיר: עֵץ גְּדוּעַ מְלֵא חֲלָל (שִׁיר חֲדָשׁ)	שִׁיר: שִׁיר זַחְלֵי הַמְּשִׁי
1	שִׁיר זַחְלֵי הַמְּשִׁי
2	פְּרָפְרִים מוֹכֵי תַעְתּוּעִים
3	עֵץ גְּדוּעַ מְלֵא חֲלָל
4	קְלִיפַת גְּרַעִין סְדוּקָה
5	גּוֹלָם בַּחִיתוּלִיּוֹ מִתְגַּלְגַּל
6	מִתְבַּקֵּעַ
7	בְּפִי קוֹרָא
8	עֵץ גְּדוּעַ
9	צְמַרְתּוֹ תוֹגַה הַרְכִּינָה

שִׁיר: עֵץ גְּדוּעַ מְלֵא חֲלָל

أَنْشُودَةُ دُودِ الْقَرْزِ

فِرَاشُ أَنْتَابِيهِ سَرَابٌ

شَجَرَةٌ جُدِعَتْ يَمْلُؤُهَا فِرَاعٌ

قَشْرَةُ نَوَى صُدِعَتْ

يِرْقَانَةٌ فِي مُسْتَهْلَهَا تَنْدَحْرَجُ

تَنْفَعُ

مِلءَ الشَّدَقَيْنِ نَيْئٌ

يَا شَجَرَةَ جُدِعَتْ

دُؤَابُئُهَا شَجًّا أَنْحَنْتُ

ההאנשה **גולם בחיתוליו** הקיימת בשורה 5 אינה משוחזרת בטקסט המטרה כי לא ניתן להציע במקרה זה תרגום מילולי, כי אז היה מתקבל בערבית תרגום מאולץ, לא ניתן להמיר זאת ב- **يِرْقَانَةٌ بِحَفَّظَاتِهَا** (**יִרְקָאנָה בְּחִפְטָאֵתָהּ**)=**גולם בחיתוליו**, כי לקורא היעד זה יישמע מן הסתם זר ומוזר, ולא יעביר למעשה את המשמעות האמיתית החבויה במבע: **גולם בחיתוליו**=**בראשית צעדיו**, אלא רק מבע מלאכותי וסתמי, לכן בחרתי לתרגם זאת ל- **يِرْقَانَةٌ بِمُسْتَهْلَهَا** (**יִרְקָאנָה בְּמִסְתְּהָא**) מילולית: **גולם בראשית/תחילת דרכו**.

שיר : אביב

رَبِيع

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 16)

בית ב'

1 פעמי אביב

بَوَادِرُ الرَّبِيعِ

ההאנשה פעמי אביב = بَوَادِرُ الرَّبِيعِ (بَوَادِرُ א-רביע) הקיימת בבית ב' שורה 1 אינה משוחזרת בטקסט המטרה הואיל והוראתו המילולית של המבע בשפת המטרה היא: סימנים ראשונים או סנוניות ראשונות, ולא: צעדי אביב.

ה. חריזה- טכניקה שירית של השוואת צלילים, עיצורים, תנועות והטעמות בסופי השורות או באמצעם, כלומר, מילים בעלות צלילים שווים. המילים החוזרות מופיעות, בדרך כלל בסופי שורות. החרוז מלכד את השורות ליחידה שירית גדולה יותר, כמו בית (שם: 24-25). ועל פי אוכמני (1976: 189) חריזה – שימוש בחרוזים. החריזה יוצרת אפשרויות מגוונות ביותר של צירוף טורים ובתים. וכפי שנוכח, זנדבנק (2002: 127) מסווג את החרוז כמזוהה עם סוג החזרה הצלילית.

ה.1. שירים שהחריזה המצויה בהם משוחזרת במלואה או בחלקה בטקסט המטרה, או כאלה שלא נמצאה בהם חריזה בטקסט המקור ואילו בטקסט המטרה יצאתי בהם חריזה (הנימוקים לכך יפורטו בפרק 15).

בשיר : זכרונות על ים מרמרה

ذِكْرِيَاتُ بَحْرِ مَرْمَرَةَ

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי' 5)

בית א'

1 זכר הסיפורים על ים מרמרה

ذِكْرِي الْحِكَايَاتِ عَنِ بَحْرِ مَرْمَرَةَ

2 צריחי המסגדים

مَنَائِرُ الْمَسَاجِدِ

3 בחלוני

عَبْرَ نَافِذَتِي

4 נושקים לשער השמים

تُقَبِّلُ بَابَ السَّمَاءِ

5 קול המואזין

يَدَاءُ الْمُؤَذِّنِ

6 מקיץ נרדמים

يُوقِظُ النَّيَّامَ

7 בשער השמים קיץ מצוות

عِنْدَ بَابِ السَّمَاءِ

8 קוראים

يُؤَدُّونَ الْفَرَائِضَ قِيَامًا

בשיר זה קיימת בבית א' שורות 2, 6, 8 חריזה לא קבועה – המסגדים, נרדמים, קוראים – והיא משוחזרת בטקסט המטרה כמעט במלואה: המילה המסגדים=المساجد (אלמסאג'ד) אינה חוזרת בערבית עם המילה נרדמים=نيام (ניאם), אך מאידך המילה נרדמים בערבית חוזרת עם המילה قِيَامَ (קיאם)=עומדים, ישרים - כלומר ממלאים מצוותם כשהם ישרים, מילה שאמנם אינה קיימת בטקסט המקור, ושבחרתי להוסיף אותה הואיל ומחד היא מתיישבת עם "רוח" השיר ומאידך מסייעת לי לפצות על אובדן החריזה – נרדמים-קוראים.

רُتِبَةٌ فِي وَعِي حُبِّ	בשיר : מדרגה בתודעת אהבה
	(משעולי דרור, עמ' 21)
لِحُبُوشٍ مِنَ الشَّهَوَاتِ	7 בידי צבא תאוות
وَحُبُوشٍ مِنَ النَّزَوَاتِ	8 ותלות
حُبُوشٍ وَطَاةٍ وَنَجَاةٍ	9 צבאות עול וגאולה
فَمَعًا كُنَّا سَائِرِينَ	21 כיון שיחד היינו מהלכים
وَضَفَّةً مِيَاهِ	22 על קו מים
أَوْلِيَّةِ	23 ראשונים
نُقُضِي بِأَنْطِبَاعَاتِ	24 פורקים רשמים
فَقَدْ ضَاعَتْ	25 אבודים
وَمَعًا كُنَّا سَائِرِينَ	26 יחד היינו על
وَضَفَّةً مِيَاهِ بِالْأَشْوَاقِ	27 קו מים שטופי
مَعْمُورِينَ	28 געגועים

בשורות 7, 8 – לא קיימת חריזה בצמד המילים תאוות-תלות, לעומת זאת בטקסט המטרה יצרתי חריזה בצמד המילים – النَّزَوَاتِ – الشَّهَوَاتِ (נזואת-ש'הואת).
 החריזה הקיימת בשורות 21, 23, 24, 25, 27 משוחזרת באופן חלקי בלבד בטקסט המטרה – שורות 21, 26, 28 - سَائِرِينَ – مَعْمُورِينَ – סאארינ-מע'מורינ.

בשיר : בגלות החושים في مَنْفَى الْحَوَاسِ

(משעולי דרור, עמי 15)

يَتَبَدَّدُ الظَّلام
وَتَنَسَّلُ الأَحلام
الزَّمان

15 חשך נתק

16 חלומות חומקים

18 זמן

גם בשיר זה יצרתי בשורות 15, 16, בטקסט המטרה חריזה שאינה קיימת במקור: **الظلام – الأَحلام**
(**ט'לֶאם – אַחְלָאם**) ובשורה 18 מצטרפת המילה **الزَّمان (זִמָּאן)** אשר לה צליל דומה.

בשיר: **שריגי אהבה**

(משעולי דרור, עמי 19)

مَا يَبِينُ الأَرْضِ والسَّمَاوَاتِ
وَيَبِينُ النُّورِ والظُّلَمَاتِ

15 שמים וארץ

16 בין אור לחושך

בשורות 15, 16 נעדרת למעשה החריזה בצמד המילים **ארץ-חשך**, לעומת זאת בטקסט המטרה יצרתי מצלול דומה כתוצאה מכך ששיניתי את סדר המילים בשורה 15 – במקום **שמים וארץ** – **ארץ ושמים**, בדרך זו התקבל מצלול בצמד המילים החותם שורות אלו: **سَمَاوَات - ظُلَمَات (סִמָּאוֹאת-ט'לֶמָאת)**.

בשיר: **צלילי איבנז**

(משעולי דרור, עמי 12)

يُلاطِفانِ الصَّفَّة
يَبْنِيانِ الشَّفَّة

12 מלחכים גדה

13 בונים שפה

בשורות 12, 13 קיים צליל דומה בצמד המילים: **גדה-שפה**. בטקסט המטרה התקבל חרוז שלם שכן בסופן של המילים **صَفَّة – شَفَّة (יֶפֶה-יֶפֶה)** מופיעה הפונמה: **פֶה** המשותפת לשניהן.

لُبْنَى تُحْرِقُ اللُّبَّان

30 לבונה מעלה קטורת

31 כמו שאת	مِثْلَمَا أَنْتِ
32 כמו שאת	مِثْلَمَا أَنْتِ
33 מנגינה	لَحْنٌ
34 מנגינה לא נגמרת	لَحْنٌ لَا نِهَائِيَّةَ لَهُ
35 מנגינה מתנגנת	لَحْنٌ رَنَّانٌ

הצליל הדומה הקיים בטקסט המקור שורות 34, 35 – נגמרת – מתנגנת אינו משוחזר בטקסט המטרה, אך אני מפצה על כך קמעה בצמד המילים שאותן חותמת הפונמה **אאן**: **اللُّبَّانُ – رَنَّانٌ** (לִבְאֵן-רִנָּאן).

בשיר: געגועים תוקפים אושר (שיר חדש)	حَنِينٌ يَجْتَاحُ سَعَادَةَ
בית א'	
1 פעם לחלוק לבן	أَنَذَاكَ.. كَأَنَّ الْمَذَاقِ
2 היה טעם אחר	أَخْرُ, لِمِعْطَفٍ أْبِيضُ
3 אגן התקוות	يَحْمِلُ فِي طَيَّاتِهِ.. طَعْمًا آخَرَ
4 למסדרונות ארוכים	هُوَ أَمِشَ أَمَالَ
5 היה מבוא	وَكَأَنَّ الْمَنْفَذَ لِأَرْوَقَةِ طَوَالَ
6 חתום זכרונות	مَخْتُومًا بِالذِّكْرِيَّاتِ مَذْمُوعًا

כל בית בשיר זה פותח במבע – פעם ל... היה טעם אחר- כאשר ישנה בעצם חריזה בצמד המלים פעם-טעם, בתרגום הצליל הדומה משוחזר כי עשיתי שימוש בצמד המלים **أَنَذَاكَ- مَذَاقِ (אִנְאָד'אפ- מִד'אק)**.

בשיר : נר הלילה החופי

(שיר חדש)

בית א'

2 והעצים עונים *חרישית*

3 נר הלילה יפתח *גביעו*

4 לגמוע *בתאוה* טל

5 והשמיים מעל *תלויים*

6 ארץ כוכבים *מוארת*

شَبُّ اللَّيْلِ السَّاحِلِيِّ

وَالْأَشْجَارُ تُجِيبُنِي هَمْسًا

سَيَفْتَحُ شَبُّ اللَّيْلِ كَأَسًا

لِيَرْتَشِفَ النَّدى مُتَعَطِّشًا

وَالسَّمَاءُ مِنْ فَوْقٍ مُتَعَلِّقَةٌ

كثُرِيَّاتِ نُجُومٍ مُتَأَلِّقَةٌ

בית ב'

1 אני מדבר אל העצים

2 *חרש*

3 צבע אור *נר דועך*

4 קדם פני *אשמורת*

5 רוח *חרישית* מלחשת

6 *שיר ערש*

أناشِدُ الْأَحْجَارِ

هَمْسًا

وَشَبُّ اللَّيْلِ

كَالشَّمَمَاتِ الْخَابِيَّاتِ لَوْنُهُ

يُقَابِلُ الْأَمْسَ

وَرِيحٍ سَاكِنَةٌ تَهْمِسُ

تَهْوِيْدَةً

המצלול הקיים בבית ב' שורות 5, 6 : *חרישית* מלחשת *שיר ערש* אינו משוחזר בטקסט המטרה :

سَاكِنَةٌ تَهْمِسُ تَهْوِيْدَةً (סאכנה תהמס תהוידה).

לעומת זאת בבית א' שורות 2, 3, נעדר מקומה של החרוזה בצמד המילים *חרישית-גביעו* אך בטקסט

המטרה יצרתי חריזה בצמד המילים *המסא - קאסא* (המסן - כאסן).

כמו כן, בבית א' שורות 5, 6, אין מצלול ברצף המילים *תלויים-מוארת*, אך בטקסט המטרה קיימת

חריזה בצמד המילים *תלויים-מוארת=מתעלקה-מתעלקה-מתעלקה*.

ניתן לומר זאת גם על שורה 3 בבית ב' שבה נעדר המצלול הפנימי בצמד המילים *נר-דועך*, אך בתרגום

הושג מצלול בצמד המילים : *נר דועך=الشَّمَمَاتِ الْخَابِيَّاتِ (א-שמעאת אל-ח'אביות)*, המצלול הושג

לאחר ששיניתי את הנר *הדועך* מלשון יחיד בשפת המקור ללשון רבים בשפת המטרה, *נרות דועכים*,

שינוי, שכפי שנזכר, התבקש כאמור, כנגזרת מכך שהשפה הערבית מעצם טבעה מעדיפה במקרים רבים לשון רבים על פני לשון יחיד.

המקבילה בערבית למילה **אשמורת** המופיעה בשורה 4 היא **هَزِيْع (הַזִיע)**, אך כדי להפיק בתרגום מצלול שלא קיים במקור בין המילה **חַרַש** שורה 2 לבין המילה **אשמורת** העדפתי כנגד המילה **הַזִיע (אשמורת)**, לעשות שימוש (כפי שנזכר בפרק 13), במילה **أَمْسَ (אֶמְסֶ)** = **אתמול**, או **יום האתמול**, ובדרך זו יצרתי חריזה בצמד המלים **חַרַש = هَمْسًا = (הֶמְסֶ)** לבין **אתמול = أَمْسَ (אֶמְסֶ)**.

أَنْهَارٌ ذَهَابًا أَنْهَارٌ إِيَابًا

בשיר : **נחלים הולכים שבים**

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמי 12)

تَنْهَمِرُ أَنْهَمَارًا

15 נגרים בקצב

فَتَنْغَمِرُ غَمَارَ

16 שוטפים תהומות

בשורות 15, 16 אין בעצם כל מצלול בצמד המלים **קצב-תהומות**, לעומת זאת בטקסט המטרה התקבל מצלול בצמד המילים **أَنْهَمَارًا - غَمَارَ (אֶנְהֶמְאֶרְ - עֶ'מְאֶרְ)**, כמו כן תורם למצלול הפנימי שבתוך השורות עצמן גם השימוש במושג הפנימי (= **المفعول المطلق - אֶלְ - מִפְעוּל אֶלְ - מִטְּלַק**): **تَنْهَمِرُ أَنْهَمَارًا (תִנְהֶמְרְ א - נְהֶמְאֶרְ) ו - فَتَنْغَمِرُ غَمَارَ (פִתְעֶ'מְרְ עֶ'מְאֶרְ)**.

لَا آخِرَ لَهَا

18 מראש עד סוף

مِنْ أَوَّلِهَا

19 וסוף

حَتَّى

20 אין

آخِرِهَا.

21 בס.

כמו כן בשורות 18, 19, 20, 21 המצלול שבסופי המילים הוא חלש, לעומת זאת בטקסט המטרה התקבל מצלול חזק יותר: **لَهَا - أَوَّلِهَا - آخِرِهَا (לְהָא - אֶוּלְהָא - אַאֲחִרְהָא)**.

عِنْدَ خَطِّ الْأُفُقِ

בשיר : **בקו אופק...**

(משעולי דרור, עמי 25)

تَلُوْحُ عَيْنَاكَ الضَّاحِكَتَانِ
مُعْرِبَةً تَلْتَقِيَانِ

2 עינייך הצוחקות

3 מתלכדות במשובה

בצמד המלים הצוחקות-במשובה הקיים בשורות 2, 3 אין חריזה, לעומת זאת בטקסט המטרה יצאתי מצלול דומה בכך ששיניתי את סדר המילים בשורה 3 - במשובה מתלכדות במקום מתלכדות במשובה=מُعْرِبَةً تَلْتَقِيَان (מעַרְבְּדָתֵן תִּלְתְּקִיָּאן), וכך התקבל המצלול בצמד המלים צוחקות-מתלכדות (א-צ'אחַקְתָּאן-תִּלְתְּקִיָּאן) שחותם אותן הגה פונטי זהה – אן. למעשה גם המשורר יכול היה ליצור במקור את אותו מצלול אם היה משנה בשורה 3 את סדר המילים מ-מתלכדות במשובה ל- במשובה מתלכדות, כי אז הייתה מתקבלת החריזה החלקית צוחקות-מתלכדות.

وَدَاع

בשיר: פרידה

(משעולי דרור, עמי 36)

دُونِ مَكَانٍ وَكَلَامٍ
أُحْلَقُ فِي لَيْالٍ فَرِيَسَةَ الْأَحْلَامِ

3 ללא מלים ומקום

5 מרחף בלילות טרופי חלומות

צמד המלים מקום-חלומות המופיע בשורות 3,5 אינו חורז, אך בטקסט המטרה הצלחתי ליצור חריזה בצמד המלים כִּלָּם - أُحْلַם (פְּלָאם-אֶחְלָאם) בכך ששיניתי בשורה 3 את סדר המילים בתרגום בין מלים ו-מקום.

صَدَى نُمُوْعِي

كَأَوْرَاقِ جَمَعَتْهَا الرِّيَّاحُ
رِيحٌ هَبَّتْ عَلَى نَدَى الْفَجْرِ مِرَارَ
لَمْ تَجِدْ لِنَفْسِهَا قَرَارَ
رِيحٌ هَوَّجَاءُ هَزَّتْ أَشْجَارَ
رِيحٌ هَوَّجَاءُ هَزَّتْ أَوْرَاقَ
رِيحٌ هَوَّجَاءُ هَزَّتْ أَشْجَارَ
هَبَّتْ فِي وَجْهِكَ يَا كَيْنَا
لِلَّهِ دَرْكٌ أَيْتُهَا الْكَيْنَا

يَا أَشْجَارَ 23

בשיר: הד דמענותי

(שיר חדש)

- 15 כעלים אסופי רוח
16 רוח נשבה בטללי בקר
17 לא מצאה מנוח
18 רוח גדולה נשבה בעצים
19 רוח גדולה נשבה בעלים
20 רוח גדולה נשבה באקליפטוס
21 נשבה על פני אקליפטוס
22 אקליפטוס

שורות 15, 17, חורזות בצמד המלים רוח-מנוח כדי לקבל בטקסט המטרה מצלול דומה ראיתי לנכון לחתום את שורה 16 במילה מִרָאָר (מִרְאָר), שאמנם אינה קיימת בטקסט המקור ושהוראתה המילונית היא שוב ושוב, תכופות. הוספת מילה זו בטקסט המטרה סייעה בידי לפצות על אובדן המצלול הקיים בשורות 18, 19 בטקסט המקור בצמד המלים בעלים-בעצים, ועל אובדן המצלול הקיים בשורות 20, 21, 22 בעצם החזרה על המילה אקליפטוס, בדרך זו יצרתי בתרגום חריזה לאורך השורות העוקבות למעט שורות 21, 22: מִרָאָר – قَرَارَ – أَشْجَارَ – أَشْجَارَ – أَشْجَارَ (מִרְאָר – קְרָאָר – אֶשְׁגִ'אָר – אֶשְׁגִ'אָר – אֶשְׁגִ'אָר), זאת כולל שורה 23 בטקסט המטרה שהיא עודפת ושבה מופיעה שוב המילה אֶשְׁגִ'אָר=עצים. לזה ניתן להוסיף גם את המילה אَوْرَاق (אִוְרָאק) שאמנם ההגה החותם אותה זר למצלול שנוצר, אך יחד עם זאת עדיין מצלצלת דומה הואיל ולה משקל זהה לזה של המלים החורזות האחרות, משקל המצוין שם עצם ברבים: משקל – أفعال (אִמְעָאל).

ה.2. שירים שהחריזה המצויה בהם אינה משוחזרת בטקסט המטרה :

رَبِيع

בשיר : אביב

(בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 16)

בית ב'

بَوَادِرُ الرَّبِيعِ	1 פעמי אביב
تُنشِدُهَا لِي النَّقَائِزُ	2 שרים לי דרורים
مُرْفَرَفَةً بِأَجْنِحَتِهَا اللَّقَالِقُ	3 חסידות במשק כנפיים
تَحُومُ فِي السَّمَاءِ	4 חלפו על פני נוטרים
فَوْقَ النَّوَاطِرُ	5 בשמים

בשיר זה קיימים בבית ב' שני זוגות מילים שחוזרות :

שורות 2,4 – דרורים – נוטרים – النَّقَائِزُ - النَّوَاطِرُ (נְקֵאקִיז - נְוֵאטֵר)

שורות 3, 5 – כנפיים – שמיים - بِأَجْنِحَتِهَا - السَّمَاءُ (בְּאֵגְיִנְחֵתְהָ - א - סִמְאָא)

בשני המקרים החריזה אינה משוחזרת. במקרה הראשון אין הקבלה פונטית בשפת המטרה בין ההברה האחרונה של המילה דרורים והמילה נוטרים. המילה דרורים מסתיימת בפונמה קיז כשהאות יוד משמשת כאם קריאה=תנועה ארוכה, בעוד שהמילה נוטרים מסתיימת בפונמה טו=תנועה קצרה. במקרה השני מאילוצים תלויי שפה נאלצתי להמיר את המבע במשק כנפיים שהוא זר לשפה המטרה במבנה תחבירי הכולל נושא+ב' השימוש+שם עצם+כינוי שייכות = משיקות כנפיהן הואיל ושפת המטרה, שלא כשפת המקור מכתובה שימוש בכינוי שייכות – הצירוף משיקות כנפיים הוא תקני בעברית אך בערבית מתבקש להוסיף את כינוי השייכות: משיקות כנפיהן.

عين كارم

בשיר : עין כרם

(בבקר בבקר ענני תכלת עמ' 29)

בית א'

نَحْتُ شَجَرَةَ نَدِيَّةٍ	1 תחת עץ רענן
شَيْدَتْ مَدْبَحًا لِلشَّعْرِ	2 הקמתי מזבח שירה
أَتَلُّو لِلنَّقَارِ وَالْعَنْدَلِيْبِ	3 קורא לדרור ולזמיר

בית ב'

وَرَيْنُ الْأَجْرَاسِ إِيقَاعُهُ مَوْزُونٌ
 وَمِنَ الْخَلْفِ آلاَتُ مِنَ الْوَتْرِ
 تَعْرِفُ ثَلَاثَةَ أَرْبَاعٍ
 وَأَيْنُ النَّايِ يَبْكِي
 يَتَسَبَّبُ كَأَعْشَابِ الْوَادِي
 يَنْفُخُ يَطْرُقُ الْمَسَامِعُ
 كَأَنْشُودَةِ الرِّيَّاحِ

1 צלילי פעמונים קצובים

2 ברקע כלי קשת

3 מנגנים שלושה רבעים

4 צלילי חלילים מיבנים

5 משתרגים כאֲבֵי נחל

6 נושפים בוקעים

7 כשירת הרוח

החריזה הבלתי קבועה הקיימת בבית ב' שורות 1, 3, 4, 6 קצובים, רבעים, מייבנים, בוקעים –
 מَوْزُون, אَرْبَاع, يَبْكِي, الْمَسَامِع – (מוזון, ארבע, בכי, אלמסאמע).

ו. **אוקסימורון** – ציור לשוני, סוג של מטאפורה, המצרף מושגים או ביטויים סותרים או סותרים לכאורה, לשם הגברת הרושם וההפתעה: שתיקה רועמת, חסד ממית, פתאומית לעד (ריבלין, 2000: 8). על פי אוכמני (1976: 27) אוקסימורון – קביעה או תיאור על ידי דבר והיפוכו. ההישג האמנותי של האוקסימורון הוא במזיגת השניים, הסותרים לכאורה זה את זה, לאחדות אורגאנית מפתיעה בחידושה.

1.1. שירים שהאוקסימורון המצוי בהם משוחזר בטקסט המטרה:

בשיר: פרח	زَهْرَةٌ
(בבקר בבקר ענני תכלת עמי' 25)	
9 והזמיר	وَالْعَنْدَلِيْبُ
10 בקינה	فِي رِثَائِهِ
11 נאלם.	صَمَتَ وَاجِمًا.

האוקסימורון בקינה נאלם= **فِي رِثَائِهِ صَمَتَ وَاجِمًا** (כי רת'אאה צמת' ואג'מן) הקיים בשורות 10 - 11.

בשיר: תנועה מתמזדת	حَرَكَةٌ لَا تَتَوَقَّفُ
(משעולי דרור, עמי' 34)	
בית ג'	
2 חללי צורה	فَجَوَاتٍ شَكْلِيَّةٍ

האוקסימורון חללי צורה= **فَجَوَاتٍ شَكْلِيَّةٍ** (פג'ואת שכל'יה) הקיים בבית ג' שורה 2.

2.1. שירים שהאוקסימורון שבהם אינו משוחזר בטקסט המטרה, או כאלה שבטקסט המטרה אין בהם אוקסימורון בעוד שבטקסט המטרה יצרתי בהם אוקסימורון.

בשיר: **מדרגה בתודעת אהבה**

(משעולי דרור, עמ' 21)

رُتِبَةٌ فِي وَعْيِ حُبِّ

وَمَعًا مُطَوَّقَيْنِ بِأَيْدِ

الدَّهْرِ

10 יחד נתונים בחלל

11 זמן

המשורר התייחס בשורות 10, 11 למושג הזמן=חלל זמן כמרחב מקום שבו האוהבים צריכים למצוא את עצמם, לכן יש כאן מבע המקפל בחובו אוקסימורון המוצא את ביטויו בצירוף **חלל זמן**. האוקסימורון **חלל זמן=بأيدي الدهر (באידי א-ד'הר)**, **חלל** – מושג מופשט בלתי תחום וחסר גבולות בעוד שה**זמן**, כפי שהובהר לי, נכון להקשר זה, על ידי המשורר עצמו, מעצם הווייתו הוא קצוב, מדוד, תחום, ומאוד קונקרטי בהגדרתו. לכן חבירתן של שתי המילים יחד לכדי צירוף שלם יוצר אוקסימורון. אוקסימורון זה אינו משוחזר בטקסט המטרה כי לא תרגמתי את הצירוף הזה באופן מילולי, הואיל ובשפת המטרה מבע זה נשמע סתום, לכן העדפתי להתרחק קמעה מההוראה המקורית ולתרגם את: **יחד נתונים בחלל זמן ל- مَعًا مُطَوَّقَيْنِ بِأَيْدِ الدَّهْرِ (מען מטוקין באידי א-ד'הר)=יחד מכותרים בידי הזמן/גורל, ולא- יחד נתונים בחלל זמן**, כפי שזה במקור.

בשיר: **נר הלילה החופי**

(שיר חדש)

شَبُّ اللَّيْلِ السَّاحِلِيِّ

בבית ב' שורה 4 – **קדם פני אשמורת** – נעדר מקומו של אוקסימורון, לעומת זאת בטקסט המטרה התקבל האוקסימורון **לפגוש או לקדם את פני האתמול=يَقَابِلُ الأَمْسَ**, זאת לאחר שכאמור, משיקולים תלויי מצלול כנגד המילה **אשמורת=هَزِيع (הזיע)** עשיתי שימוש במילה **أَمْس (אמס)=אמש או אתמול/ יום האתמול**.

ז. **פסיחה** – גלישה. מעבר ישיר, בלי עצירה תחבירית, משורה אחת לבאה אחריה או מבית אחד למשנהו. הפסיחה היא אמצעי אמנותי המעצים את כוח המילים שבסופי השורות ובהתחלת השורות הבאות (ריבלין, 2000: 54).

בשיר : ממלכה ללא הסבר

(משעולי דרור, עמ' 10)

מַמְלָכָה לֹא תִפְסַר

1	מכל הדומיות כאבתי	أَكْثَرُ مَا أَلْمَنُهُ مِنَ الصَّمْتِ
2	את דומית	كَانَ صَمْتًا
3	אהבתי	حُبِّي
4	ובשקט הזה	وَفِي هَذَا الصَّمْتِ
5	הדהד בי קול	دَوِيَ فِي أَدْنَى صَوْتٍ
6	כל הנחלים הולכים	أَلْأَنْهَارُ كُلُّهَا تَجْرِي
7	לים	إِلَى الْبَحْرِ
8	ואהבתי כים גדול	وَحُبِّي كَبَحْرِ لَا سَاحِلَ لَهُ
9	מכה בחוף	تَتَلַطَّمُ أَمْوَاجُهُ
10	גלים	فِي السَّاحِلِ

בשיר זה קיימת פסיחה משורה חמישית לשישית: כל הנחלים הולכים / לים, הפסיחה משוחזרת גם בטקסט המטרה: أَلْأَنْهَارُ كُلُّهَا تَجْرِي / إِلَى الْبَحْرِ (אל-אנהאר פלהא תג'רי / אל-אל-בחר).

ח. אונומטופיאה – "ציור של צליל", שימוש במלים, שבצליילן קיים חיקוי לקולות שבתופעות-טבע או שברעשים שונים. בלשון גופה מרובים היסודות האונומטופאיים (הרי"ש שב"רעם", השי"ן שב"גשם", השורוק שב"רוח", הצד"י שב"ציץ", וכו') (אוכמני, 1976: 23).
ועל פי ריבלין (2000: 8) כדלקמן: מילה שצליליה או חלק מהם מסמנים בקירוב את משמעותה: בקבוק, סופה, רעש. כמו כן, הוא מוסיף כי יש מילים שצליליהן מחקים וממחישים קולות ורעשים טבעיים כמו: זמזום, ניצוץ, גירגור, מתפוצץ, מרשרש.

مَمْلَكَةٌ لَا تُفَسَّرُ

בשיר: ממלכה ללא הסבר

(משעולי דרור, עמ' 10)

دَوِي فِي أذُنِي صَوْتُ

5 הזהד בי קול

האונומטופיאה הזהד = **دَوِي فِي أذُنِي (ד'וּיּ פּי אַדְנִי)** הקיימת בשורה 5 משוחזרת גם בטקסט המטרה.

ט. אלוזיה- ארמו, ארמוז: התייחסות מילולית, מפורשת או משתמעת, לאדם, למקום, לאירוע או ליצירה אחרת. הפסוק "על דעת עיניי שראו את השכול" הפותח את השיר "נדר" של שלונסקי רומז "על דעת המקום ועל דעת הקהל" הפותח את תפילת "כל נדרי" בליל יום הכיפורים. הארמו בטקסט השיר מסתמך על ידיעות של הקורא ועל היכרותו עם מסורת לשונית-תרבותית שעליה הוא מרמז. הארמו מעתיק את הקורא לסיטואציה רחבה וחזקה יותר מאשר בטקסט הנתון. הוא מעמיק ומעשיר את הטקסט הנקרא והוא מחייב את הקורא לערוך השוואה עם משהו מעבר למילים הרומזות (שם: 14). ועל פי אוכמני (1978: 270) רמיזה – זכרי לשון ושמות המצויים בשירה, אם במפורש ואם במכוסה, משל המיתולוגיה היוונית, או משל התנ"ך, בשירת ארצות הנצרות בדורות הקודמים ובשירה העברית עד היום.

ט.1. שירים שהאלוזיה המצויה בהם משוחזרת בטקסט המטרה:

إلى الأبد تعيش

בשיר: חיה לעד

במבע להר עלית שהומר ב- **إلى الجبل صعدت (אלא אל-ג'בל צ'עדת)** חבויה בעצם אלוזיה לעלייתו של משה רבנו להר הנזכרת בספר שמות פרק יט' פסוק ג' – "ומשה עלה אל-האלהים ויקרא אליו ה' מן-ההר..." **سيفر الخروج (الإصحاح التاسع عشر [עמ' 116])** פרק 19 תחילתו של פסוק 3: "وأما موسى

בשיר : פרידה	וְדָע
(משעולי דרור, עמי' 36)	
6 כרובים מדלגים על סולם	مَلَائِكَةٌ تَنْسَلِقُ فَوْقَ سُلَّمٍ
7 יעקב	يَعْقُوبُ

האלוזיה סולם יעקב = سُلَّمٍ يَعْقُوب (סלם יעקוב) המקראי הקיימת בשורות 6, 7.

בשיר : שריגי אהבה	تَشْبِثَاتُ حُبِّ
(משעולי דרור, עמי' 19)	
12 והמקום אינו מלא	وَرُوحُ اللَّهِ لَا تَرِفُّ عَلَى وَجْهِ
13 אלהים	الْفَضَاءِ
14 אין מפריד	فَمَا مِنْ فَاصِلٍ
15 שמים וארץ	مَا بَيْنَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاوَاتِ
16 בין אור לחושך	وَبَيْنَ النُّورِ وَالظُّلُمَاتِ

האלוזיה הפרדת שמים וארץ, אור וחושך (מתוך סיפור הבריאה המקראי) = فَمَا مِنْ فَاصِلٍ / مَا بَيْنَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاوَاتِ / وَبَيْنَ النُّورِ وَالظُّلُمَاتِ (פּוֹמָא מוֹן פּאַצְלן מָא בִּינְ אַל-אַרְצ' וְא-סְמֹאֵת וּבִינְ א-נוֹר וְא-ט'לֻמָּאֵת) הקיימת בשורות 14, 15, 16, משוחזרת הואיל ומדובר בתיאור המשיק לסיפור הבריאה המקראי, המסופר באופן דומה גם בקוראן ולכן אינו זר לקורא היעד הערבי.

בשיר: נדב

(משעולי דרור, עמ' 7)

نَدَاف

7 תפילתי

وَأَنْفَتَحَتْ مَيَازِيبُ السَّمَاءِ

8 השיבה רוח

مِنْ بَعْدِ غَلْقَانِ

فَلَبَّتْ نِدَائِي

وَاسْتَجَابَتْ دُعَائِي

بِالْمُدْرَارِ وَالغَيْثِ وَالْأَمَانِ

האלוזיה תפילתי השיבה רוח = **فَلَبَّتْ نِدَائِي وَاسْتَجَابَتْ دُعَائِي بِالْمُدْرَارِ وَالغَيْثِ (פְּלֶבֶת נְדָאֵאִי**
נְאֻסְתָּנְאֶבֶת דְּעֵאֵאִי בְּאֶלְמֶדְרָאֵר וְאֶלְעֵיִת')=ויפתחו ארובות השמים/ וייענו לקריאתי/ וייענו
לתפילתי/ (וימטירו עליי) **גשם נדבות, גשם שפע וברכות, המרמזות (כפי שנזכר בפרק 13), לתפילת**
שמונה-עשרה - תפילת הגשם - מתוך סדור התפילה: "משיב הרוח ומוריד הגשם", הנאמרת משמיני
עצרת עד שביעי של פסח. אלוזיה זו מוצאת את ביטוייה בשורות 7, 8. האלוזיה משוחזרת מאחר
ששילבתי מספר מילים המרמזות לה מתוך הנוסח הקבוע של תפילת הגשם הנהוגה באיסלאם
(כמפורט בפרק 13).

ט. 2. שיר שהאלוזיות המצויות בו אינן משוחזרות בטקסט המטרה:

בשיר: מחזור

(משעולי דרור, עמ' 30)

دَوْرَانُ

8 ועדין שואל פשר

وَمَا زِلْتُ أَبْحَثُ عَنْ مَعَانِي

9 לב' נתיבות כהלך

لِسُبُلِ كَعَابِرِ سَبِيلِي

בצירוף **לב' נתיבות** בשורה 9 בטקסט המקור חבויות שתי אלוזיות שאינן משוחזרות - האחת: לצירוף
לב' מידות שהתורה נדרשת (שנזכרו כאמור, במסכת ברכות עפ"י ר"א בנו של ריה"ג: 96-97)
והשנייה: **לשמור נתיבות בימים** כפי שמשתקף בשיר - **בת הדיג** (מלים: בנימין אביגל, לחן: מרים
אביגל), בפזמון: **אלי, נצר מצולות האינסוף/ ושמר נתיבות בימים.**

ט.3. שירים שאין בהם אלוזיה בעוד שבטקסט המטרה נתקבלו אלוזיות:

בשיר : בגלות החושים (משעולי דרור, עמ' 15)	فِي مَنْفَى الْحَوَاسِ
5 לילה חובק בחוזקה	لَيْلٌ يَعَانِقُ الظَّلامَ
6 חשך	تَحْتَ إِنْطِه
7 בטרם יום טרם	وَقَبْلَ أَنْ يَتَبَيَّنَ الخَيْطُ الأَبْيَضُ
8 קו	مِنَ الخَيْطِ الأَسْوَدِ
9 בוצעים קרני	حِينَئِذٍ تَنْزِعُ أشعَّةُ
10 אור	النُّورِ

בשיר זה שורות 7, 8 - **טרם יום/ טרם קו** כלומר **טרם הנץ השחר** אין למעשה כל אלוזיה, אך בתרגום יצאתי אלוזיה לפסוק מתוך הקוראן המתאר את המעבר מלילה ליום כאשר עשיתי שימוש במבע **وَقَبْلَ أَنْ يَتَبَيَّنَ الخَيْطُ الأَبْيَضُ / מן الخَيْطِ الأَسْوَدِ (וְקَبْلَ أَنْ يَتَبَيَّنَ אֶלْ חֵיטְ אֶלְأَبْيَضِ // מִן אֶלְחֵיטְ אֶלְאֶסוּד מילולית: לפני שניתן להבדיל בין החוט הלבן לבין החוט השחור: כלומר לפני הנץ החמה. אם כי גם ביהדות (כפי שהעיר את תשומת לבי לכך מר יצחק שניבוים) קיים האמצעי של הבחנה בין צבעים כמבשר עליית השחר: "משיכיר בין תכלת ללבן".**

בשיר : בבקר בבקר ענני תכלת (בבקר בבקר ענני תכלת, עמ' 23)	فِي الصَّبَاحِ البَاكِرِ سَحْبٌ سَمَآوِيَّةٌ اللُّونِ
בית ב'	
4 ענני כבוד שבים	وَسَحْبٌ عَزِيْزَةٌ جَلِيْلَةٌ
6 למשכנם.	إِلَى دِيَارِهَا/إِلَى مَعْبَدِهَا.

בבית ב' שורה 4 אין אלוזיה בצירוף **ענני כבוד** אך בתרגום (כפי שזכר בפרק 13), יצאתי אלוזיה כאשר המרתי את המילה **כבוד** בשני לוואים **عَزِيْزَةٌ جَلِيْلَةٌ (עֲזִיזָה גְלִילָה) המקפלים בחובם את תארי השגורים ביותר של אללה בקוראן אֵلֶּה عَزَّ وَجَلَّ (אֶלְלָה עֶזְ וְגַ'ל) =אללה יתפאר ויתרומם/יתגדל ויתעלה.**

וכהמשך לאלוהיה הקודמת ניתן לומר כי גם במילה **לְיָאֲרָהָּ (דְּיִאֲרָהָּ)** שבה עשיתי שימוש במקום המילה **משכנם** בשורה 6 חבויה אלוהיה לצירוף המקראי/קוראני – **أَلْدِيَارُ الْمُقَدَّسَةِ (אֶ-דְּיִאֲרָהּ אֶלְמִקְדָּסָה)** (כמו **الأرضُ المُقدَّسة (אֶל-אַרְצִ' אֶל-מִקְדָּסָה)**=ארץ ישראל או חג'אז). כאמור, יצירת האלוהיה במקרה זה התבקשה הואיל ובתרבות המקור מתוך המבע **ענני כבוד השבים למשכנם** מהדהדת תמונת הענן שהלך לפני בני-ישראל ולמשכן (אוהל מועד שנבנה במדבר והיה "גירסת הביתא" של בית המקדש). כמו גם עניין הרוטציה בין הענן ש"הולך לפניהם יומם" ועמוד האש שהולך בלילה.

המילה **משכנם** שבמבע **אל משכנם** תורגמה על ידי בתרגום הראשוני למילה: **مَثَوَاهَا (מִתְ'וֹאֶהָ)** שהוראתה המקורית היא **משכן, מעון, דירה**, אך לא הייתי שלמה עם בחירה זו כיוון שבערבית בת-זמננו מילה זו כמעט תמיד מתקשרת אסוציאטיבית למילה **קבר** שבצירוף **مَثَوَاهُ الأَخِير (מִתְ'וֹאֶה אֶל-אַח'יר, מילולית: משכנו האחרון=קברו)**, לכן העדפתי לבסוף את המילה **לְיָאֲרָהָּ (דְּיִאֲרָהָּ)**, שגם ממנה מבצבצת אוליי אלוהיה ל"ארץ הקודש" = **أَلْدِيَارُ الْمُقَدَّسَةِ (אֶ-דְּיִאֲרָהּ אֶל-מִקְדָּסָה)**. אם כי, כאמור, בזיקה לאלוהיה של **אוהל מועד** – (גירסת ה"ביתא" של בית המקדש), שצויינה לעיל ניתן אולי להמיר את המילה **משכן** המופיעה בהקשר זה בחלופה שתשקף השתמעויות קרובה לזו כמו: **مَعْبَد (מַעְבַּד)** שהוראתה המילונית היא: **מקום לפולחן דתי** – **מקדש/היכל** או **هَيْكَل (הַיְכָל)** שאחת מהוראותיה המילוניות היא: **היכל, ארמון, מקדש, בית מקדש**.

زَهْرَةٌ

בשיר: פרח

(בבקר בבקר ענני תכלת עמי' 25)

فِي رَيْعَانٍ أَزْهَارِهَا أَقْتَطَفَهَا اللَّهُ

3 אלהים בָּאֲבו קטף

בשורה 3 המרתי את המילה **בָּאֲבו** שהוראתה המילונית היא: בצעירותו, בעודו רך בשנים, ברעננותו הנגזרת מהמילה **אָב** שפירושה צמח רענן, פריחה, בצירוף **فِي رَيْعَانٍ أَزْهَارِهَا (פִי רַיְעָאן אֶזְהָרָהָּ)**=**בדמי** או **במיטב פריחת פריחה** (של הפרח שבשפת המטרה הוא שם בנקבה), למעשה, צירוף זה מקפל בחובו אלוהיה לצירוף השגור בערבית – **فِي رَيْعَانٍ شَبَابِهِ (פִי רַיְעָאן שְׁבָאבֵה)** שהוראתו המילונית היא: **בדמי ימיו, במיטב עלומיו**. הצירוף המופיע בטקסט המטרה הוא למעשה תולדה של הצירוף השגור בשפת המטרה.

בשיר: עין כרם

عين كارم

(בבקר בבקר ענני תכלת עמי 29)

4 צלילי חלילים מיבנים

وَأَنْيُنُ النَّايِ يَبْكِي

בשורה 4 נעדר מקומה של אלוזיה אך בטקסט המטרה הצלחתי ליצור אלוזיה כאשר כנגד המילה **צלילים** עשיתי שימוש במילה **אֵינִן (אֶנִּין)** אשר לה שני מובנים: א. **צליל קולו של החליל**; ב. **אנחה**, גניחה, כמו כן העדפתי לשנות זאת בתרגום מלשון רבים ללשון יחיד כלומר, **מצלילי חלילים מיבנים** ל- **אנחת החליל בוכה**. אמנם מחד גיסא, המילה **צלילים** מועצמת בתרגום ל-**אנחה**, אך מאידך גיסא, המילה **מיבנים**, עוצמתה מופחתת כי היא הופכת ל- **בוכה** במקום **מיבבת**, אך השימוש במילה **אנחה** במקום **צלילים** מפצה על כך. במבע זה חבויה למעשה האלוזיה לשורה מתוך שירו של **גיבראן ח'ליל ג'ובראן** הנושא את השם: **"أَعْطِي النَّايَ وَعَنْ" - "أَعْطِنِي أ-نَايَ وَعْ" - "הב לי החליל ושורר"** שהולחן בעבור הזמרת **פיירוזה** והושר על ידה. השורה היא: **وَأَنْيُنُ النَّايِ يَبْكِي - بَعْدَ أَنْ يَفْتَى الْوُجُودِ (וְאֶנִּין א-נַאי יְבַקֵּא- בְעֵד אֶן יִפְנֵא אֶלְגִּוִיד) כלומר: אנחת החליל לא תחדל מלהיות או: אנחת החליל תשרוד עוד ועוד גם לאחר שהקיום יבוא עד כלות, אלא שבתרגום זה לא יִבְקֵי (יְבַקֵּא) אלא יִבְכֵי (יְבַכֵּי).** יודגש כי יצירתה של אלוזיה זו לא נבעה מכורח תרגומי כזה או אחר, אלא רק משום שהמבע שיצרתי, גם אם היה זה שלא במודע, גרם כמעט מיד לשורה הנזכרת מתוך שירו של **גיבראן ח'ליל ג'ובראן** לעלות ולהדהד בראשי.

פרק 15. הצגת ההתחבטויות והקשיים שנלוו לתהליך התרגום

15.1 בתחום הלקסיקאלי

כפי שצויין בפרק 13, תרגומם של השירים הכלולים בעבודה זו היה מלווה באין ספור התחבטויות ותהיות באיזו מן המלים או החלופות הלקסיקאליות (הכלולות בפרדיגמה) העולות בראשי עליי לבחור, ולאחר מכן איזה בחירות עליי לעשות מתוך אלה המוצעות בשפעה במילונים השונים, דבר שלא פעם אף הרחיב את יריעת הלבטים והקושי. עיקר ההתחבטות, נבע כמובן, כפי שנזכר, מן הצורך שלי כמתרגמת לנסות וליישב עד כמה שניתן בין שני הקטבים שבפניהם ניצב כל מתרגם שירה באשר הוא, מחד גיסא האדקוואטיות למקור ול"רוחו" ומאידך גיסא קבילותו של ה"תוצר הסופי", קרי, התרגום הן בשפת המטרה והן בתרבות שאותה היא מייצגת.

להלן כמה דוגמאות קונקרטיות הממחישות זאת:

1. בשיר: **נדב** – התחבטתי, כפי שנזכר בפרק 13, (אם כי כאן אסקור זאת ביתר הרחבה), כיצד לתרגם את המילה **קקטוסים** המופיעה בשורה 11 – "כל הקקטוסים פרחו", כי הוראתה המילונית של המילה **קקטוס** היא: שם של משפחת צמחים בעלי גבעולים וגזעים בשרניים דמויי עמוד, כדור, או פחוסים, ועלים לרב קוצניים, מוצאם במדברות אמריקה. בחיק העלים מופיעים לרב קוצים. **הצבר** שידך אף הוא למשפחת הקקטוסים. הבעייתיות שהתעוררה סביב מילה זו נבעה מכך שכשבדקתי במילונים הדו-לשוניים (עברי-ערבי), נוכחתי לדעת כי החלופה הסמנטית המוצעת בהם היא: **صَبْر (צֶבֶר)** או **صَبَّار (צֶבָאר)**. כאן בעצם התחוויר לי שאם אמיר את המילה **קקטוסים** באחת מן המילים הללו הרי שאחטא למקור, שכן בשפת המטרה אין בעצם מילה המייצגת את **הקקטוסים** כשם עצם כולל כפי שקיים בשפת המקור שבה נגזרת מילה זו מהמילה הלועזית המקורית Cactaceae אך גם אם כך הוא הדבר, הרי שכיום היא מתפקדת באופיה ובדפוסי נטיותיה כמילה עברית לכל דבר. לאור האמור, התחוויר לי כי אם אעשה שימוש במילים **צֶבֶר** או **צֶבָאר**, הרי שלא אשקף עד תום את המילה **קקטוסים** המופיעה במקור, אלא אייצג את משמעותה באופן חלקי בלבד. לרגעים, חשבתי לזנוח את המילים **צֶבֶר**, **צֶבָאר** ואולי לנקוט בלשון הכללה ולומר: **ניצני הקוצים** = **بَرَا عِمِ الْأَشْوَاك (בְּרָאעִם אַל-אַשְׁוֹאֵכ)** = **ניצני הקוצים** כצירוף כוללני יותר שהוא גם מאוד פואטי, אך לבסוף נמלכתי בדעתי, ובחרתי לעשות בכל זאת שימוש בתרגום במילה **صَبَّار (צֶבָאר)**, ולו רק מפני שהיא המילה היחידה שבאמת נושאת משמעות קרובה עד כמה שניתן למילה **קקטוסים** הקיימת בטקסט המקור, גם אם לא לחלוטין מדויקת. מבין שתי המלים המוצעות בחרתי לבסוף במילה **(צֶבָאר)** ולא במילה **(צֶבֶר)** הואיל והמילה **(צֶבָאר)** היא שירית ומלודית יותר.

2. התחבטות קשה התעוררה בי בתרגומה של המילה טל ובריבוי: טללים. ראוי לציין כי מילה זו הופיעה בשירים רבים לעתים בלשון יחיד ולעתים בלשון רבים. בשפת המטרה קיימת המילה נְדَى (נְדָא) המתפקדת כשם עצם כולל, או כפי שהוא מכונה בשפת המטרה: שם הסוג - إسم الجنس (אָסֶם אַל-גֵּינֶס), ושלא כבשפת המקור, אין לה בשפת המטרה צורת רבים. לאור האמור, ברוב המקרים שבהם הופיעה המילה בלשון יחיד טל או בלשון רבים: טללים, בחרתי להמירה בטקסט המטרה במילה נְדَى (נְדָא) כלומר, בשם העצם הכולל או שם הסוג, למעט מקרה אחד, בשיר: פעמי אביב – שורה 3 – "בין טללי רקיע", שם בחרתי כנגד המילה טללים לעשות שימוש בצירוף אגלי טל=פְטָרַתُ النَّدَى (קְטָרַתְּ א-נְדָא (מילולית: טיפות הטל) כי אחרי המילה בין מתבקש שיופיע שם עצם ספיר, כי כפי שזה לא לגמרי יישמע תקני לומר בשפת המקור בין טל רקיע, כך הדבר בשפת המטרה – לא לגמרי יישמע תקני לומר בֵּינָּ נְדَى السَّمَاء (בֵּינָּ נְדָא א-סְמָא). לכן המרתי את המילה בין במילה وَسَطَ (וּסָט) שהוראתה המילונית היא: אמצע, מרכז, תְּוֹךְ, שלאחריה שם העצם יכול לבוא גם בלשון יחיד, גם כשם הסוג וגם בלשון רבים. אך במקרה זה, כאמור, העדפתי לתרגם זאת לטיפות טל/אגלי טל כדי ליצור, עד כמה שניתן, הקבלה מירבית לצירוף טללי רקיע המופיע בטקסט המקור. בדרך זו נתקבל בטקסט המטרה המבע وَسَطَ فְטָרַתِ نְدَى السَّمَاء (וּסָט קְטָרַתְּ נְדָא א-סְמָא)=בין אגלי טל [טללים] רקיע.

דוגמאות למקרים בהם המרתי את המילה טל/טללים בשפת המטרה בשם העצם הכולל :
 בשיר נדב – שורה 6: טללי שחרית/ נְדَى الفَجْرِ (נְדָא אַל-פְּגֵר)
 בשיר שריגי אהבה – שורה 23: עם טל שחרית/ تَتَلַشَى عِنْدَ نَدَى الفَجْرِ (תְּתַלַּשָּׂא עִנְדָּ נְדָא אַל-פְּגֵר).
 בשיר הד דמעותי – שורה 16: רוח נשבה בטללי בקר/ رِيحٌ هَبَّتْ عَلَى نَدَى الفَجْرِ (רִיחַ הֶבֶת עֲלָא נְדָא אַל-פְּגֵר).
 בשיר נר הלילה החופי – שורה 4: לגמוע בתאוה טל/ لَيْرْتَشِيفَ النَّدَى مُتَعَطِّشًا (לֵינְרֶתְשִׁיפָּ א-נְדָא מְתַעַטְשִׁין). רק בשיר בקו מערב נגוזה ההתלבטות לחלוטין כי גם בשפת המקור עשה המשורר שימוש בצירוף אגלי טל, זאת בשורה 4 – אגלי טל מלטפים אותה המרתי ב- تَدَاعِبُ فְטָרַתُ النَّدَى (תְּדַאעֵב קְטָרַתְּ א-נְדָא).

אף רבי (1994) ציין את הקושי שהתעורר אצל המתרגמים ראובן אבינועם, אברהם רגלסון, הדסה שפירא ואליעזרה אייג-זקוב, בתרגומה לעברית של המילה dew, טל, שבשירה של

המשוררת האמריקאית אמילי דיקינסון (1830-1886), *A Bird Came Down The Walk*, המשוררת "נטלה לה חירות פייטנים", כתבה Dew באות פותחת גדולה וצירפה לה את התווית הפותחת a, משהו מעין "טל אחד". אבינועם, רגלסון ושפירא גרסו: אגל-טל; אייג-זקוב – מי-טל - תרגום שלטענתו "יש בו משום סטייה מן הכוונה המובהקת של המקור, המעמיד את הטל על יחידותו" (שם: 134, 136).

3. בשיר **בגלות החושים** - התחבטתי כיצד לתרגם את המילה **נְתָק** המופיעה בשורה 15 בצירוף **חֶשֶׁךְ נְתָק**, ב"תרגום הראשוני" מיד עלתה וצפה בראשי בשפת המטרה המילה **يَنْبَدُّ (יתבדד)** שהוראתה המילונית היא: **פָּזַר** (עננים, קהל, חֶשֶׁךְ, חשד וכו'), גם כאן אם הייתי בוחרת לשקף מההיבט של המטען הקונוטטיבי באופן נאמן יותר את המילה **נְתָק**, אזי היה עליי לבחור במלים כמו **إِنْفَصَلَ (אנפצל)** שהוראתה המילונית היא: **הפרד, נבדל, נתק קשרים עם, נפרד מן** או **إِنْفَصَمَ (אנפצמ)** שהוראתה המילונית היא: **נחתך, נתק**, אמנם שתי המילים המוצעות משקפות היטב ברמת הדנטוציה את הינתקותו של החושך כפעולה חדה, דרסטית ומוחלטת, כפי שהתכוון לה המשורר, אך עדיין לדעתי, לקורא היעד הערבי צירוף כמו: **يَنْفَصِلُ الظَّلام (ינפצל א-ט'לאם)** או **يَنْفَصِمُ الظَّلام (ינפצם א-ט'לאם)** יישמע תמוה משהו, ויחרוג למעשה מהדפוסים והצירופים הלשוניים המוכרים לו, הטבועים בשפתו והשגורים בה, כי למעשה **החושך** בשפת המטרה יכול **להתפזר** בלבד אך לא **להינתק**, בדיוק כפי שלמשל, בשפת המקור-העברית, **הערפל מתפזר** ולא **נתק**. מכל מקום, ברגע שהחשך **מתפזר** הוא אמנם **נתק** אך בערבית הינתקותו של החושך מאופיינת כאקט של התפזרות הדרגתית ולכן הצירוף **يَنْبَدُّ الظَّلام (יתבדד א-ט'לאם)** הוא בבחינת הקולוקציה המתבקשת בשפת המטרה.

4. בשיר **צלילי איבנו** – התלבטתי כיצד לתרגם את המילה **לוחשת** המופיעה בשורות 23, 24: **רוח לוחשת/דרור**, לכאורה מילה פשוטה להפליא שבנקל ניתן לשלוף אותה אינטואיטיבית, מנככי הזכרון, אף ללא כל צורך לבדוק במילון. אך בהקשר המסוים: **רוח הלוחשת דרור** ראיתי בהמרתה במקבילה המתבקשת בשפת המטרה **לוחשת=تَهْمِسُ (תהמס)**, כפתרון "חיוור" למדי הן מההיבט הסמנטי והן מההיבט הפואטי. **מההיבט הסמנטי** - בִּפְרָתִי להמיר את המילה **לוחשת** בפועל **نَاجَى (תנאגי)** שהוראתו המילונית היא: **הסתודד, המתיק סוד עם, שוחח שיחה אינטימית עם**. מה שעוד הוסיף וחיזק אצלי את הנטייה לעשות כן הייתה העובדה שלאחר בדיקה התחוויר לי כי הוראתו המילונית של הפועל **הסתודד** בשפת המקור היא: **המתיק סוד, התלחש בסתר** – כלומר הפועל **הסתודד** מקפל בחובו גם את הניואנס של **ללחוש** או **לומר בלחש**, וכאן בעצם נמצאה הזיקה הסמנטית הקיימת בין שתי המילים הללו.

מההיבט הפואטי – מהיכרות אינטימית שקניתי לי עם השנים עם שפת המטרה ותרבות היעד ידוע לי כי הפועל **נָאֲجִי** (נֶאֱגֵי/א), **הסתודד**, **המתיק סוד** הנו פועל שירי-ליטראלי-פואטי מובהק המשווה למבע יתר ציוריות וחיות, ושנעשה בו שימוש נרחב הן בשירה הערבית הכתובה והן בזו המולחנת. דוגמה לכך ניתן לראות באחד משיריו של הזמר המצרי עבד אל חלים חאפט' שם הוא אומר: **أَنَاجِي طَيْفَهُ وَيَخَاطِلُنِي** (אֶנְאֲגִי טִיפּוֹ וַיְחַ'אִלְנִי) כלומר אני **ממתיק סוד** עם דמותו (של האהוב) והיא עושה עצמה כדבר שאין בו ממש, כלומר **מתעתעת** בו.

5. בשיר **חיים** שנכתב על רקע נפילתו של בנם הבכור של שכנינו בתאונת אימונים בצבא. כאן התעוררו בי לבטים הנוגעים לתרגומן של כמה מן המלים:

א. המילה **כובש** שבמבע **עד עפר כובש** שבבית א' במקור שורות 8, 9 – כלומר: עד עפר **מסתיר/מעלים**. בשפת המטרה קיים הפועל **وَأَرَى**, **أُورَى** (וּאֲרָא, אֲוֲרָא) שהוראתו המילונית היא: **הסתיר, החביא, בקש להעלים את- מעיני**. כמו כן קיים הצירוף **وُورِي فِي التُّرَابِ / التُّرَى** (וּוֲרִי פִי א-תְּרָאב/ א-תְּרָא) כלומר, **נטמן בעפר, נקבר**. לבסוף מצאתי כי לא ניתן לתרגם מבע זה כפשוטו, כי מן הסתם, יתקבל מבע זה לשפת המטרה, שלא יהיה קריא ונהיר לקורא היעד, לכן העדפתי שלא לתרגם את המילה **כובש** שבטקסט המקור ולהמיר את המבנה הקיים בצירוף "שטפו גופך **עד עפר כובש**" מתיאור אופן בשפת המקור (כיצד שטפו גופך? – **עד עפר כובש**) למושג עקיף בשפת המטרה: **وَعَمَرَتْ جِسْمَكَ تَرَى وَتُرَاب** (ועימרת גי'סמכ תְּרִין וְתִרָאב), מילולית: שטפו גופך בעפר לח ועפר, כלומר הוספתי למילה **עפר=תְּרָאב** שם נרדף נוסף **תְּרִין=עפר לח** בדרך זו ניסיתי לפצות על אובדן המבנה התחבירי הקיים במקור. כמו כן יצוין בהקשר זה, כי (כפי שזכר בפרק 12), דווקא בשפת המטרה הנטייה לעשות שימוש בבינומים - מלים נרדפות הבאות ברצף הוא די מקובל ואינו זר לשפה.

ב. המילה **באהבה** המופיעה במבע "עטפו לבך **באהבה**" – בבית ב' במקור, שורות 4, 5 – כאן בִּכְרַתִּי לעשות שימוש במילה **حَنَان** (חֶנָּאן) שהוראתה המילונית היא: רחמים, **חמלה, רגשות אם (לילדה)**, רֶךְ, עדנה, במקום במקבילתה של המילה **אהבה=مَحَبَّة** (מְחַבָּה). ראיתי לנכון לבחור בה הואיל והמילה **حَنَان** (חֶנָּאן) מקפלת בחובה מטען אמוציונאלי הרבה גדול בהרבה מזה הקיים במילה **مَحَبَّة** (מְחַבָּה) שהוראתה המילונית היא **אהבה, חיבה**, מילים בעלות נופך כללי יותר, שלא כבמילה **حَنَان** (חֶנָּאן) המקפלת בחובה אהבה חובקת עולם, אהבה ללא מיצרים, אהבה שאינה

תלויה בדבר, אהבה מלאת רוח וחמלה פאהבת אם את בנה והרצון לגונן ולסוכך עליו
= حَنَانِ الْأُمِّ (חֲנָנִי אִלְ-אִם).

ג. המילה יגון שבצירוף "גשם יגון" המופיע בבית ב' במקור, שורה 7, שהוראתה המילונית היא צער רב, עצב עמוק, אֶבֶל והביטוי יגון קודר, שהוראתו היא: יגון עמוק, אבל רב/אבל כבד.

כאן, כנגד המילה יגון העדפתי לעשות שימוש במילה لَوْعَةٌ (לוֹעָה) שהוראתה המילונית היא בין היתר: ייסורים קשים, צער צורב, ולא במילים כלליות יותר שפירושו צער/עצב כמו: حُزْنٌ (חִזֵּן) אָסִי (אִסֵּן) غَمٌّ (עִים) شَجْنٌ (שִׁגֵּן) هَمٌّ (הַמ). בהתחשב ב"רוח" של השיר ראיתי לנכון לבחור דווקא במילה זו, המשקפת נאמנה את גודל הצער והאובדן המשתקפים בו.

15.2 בתחום הריתמוס והחריזה

לטענת זנדבק (תשל"ג), "ככל שייראה הדבר מוזר, נראה כי תרגום רתמים חופשיים קשה אף יותר מתרגום שירים ממושקלים, והסיבה לכך היא שכשהמשקל קבוע, יכול המתרגם להשליך את יהבו עליו. העתקתו עלולה לעורר קשיים, אבל הקשיים הם טכניים בעיקרם, ומרגע שהמתרגם מתגבר עליהם, הוא יוצר אקוויבאלנט מסוים של האפקט המקורי, לא כך הוא כאשר המדובר בריתמוס חופשי. כאן צריכות החרוזות לנבוע מתוכו, כאן "נאלץ המתרגם להיות משורר, פחות או יותר" (שם: 13).

כפי שכבר צוין, בשירתו של קארידי קיימת אמנם חריזה, אך בולטת לעין העובדה שהיא אינה קבועה ושהריתמים שבה הם ריתמים חופשיים. למעשה נעדר אף לעתים קרובות מקומם של המשקל הקבוע והחלוקה הקבועה לבתים. תופעה זו, כאמור, מאפיינת את השירה המודרנית בכלל ואת זו הערבית בפרט. ביטוי לכך ראינו זה מכבר, בסקירתו של פצ'ל אודות האמצעים האמנותיים המודרניים, בהדגישו את "מהפכת הריתמוס" המיוצגת במהפך שחל ב"קצידה הערבית הקלאסית", המחורזת והממושקלת (פצ'ל, שם: 22).

על פי ילין (תשל"ב: 11) למשוררים העבריים (המזוהים עם שירת ספרד) היה בדרך כלל קשה יותר למצוא את החרוז מאשר לערבים. הדבר נבע מכמה סיבות:
א. בגלל מיעוט השורשים שבעברית כנגד שפעת העושר הגדול בערבית, המביאה למציאת נרדפים רבים ומעניקה למשורר ברירה גדולה יותר במציאת חרוז.

ב. בגלל ההבדל היסודי בין שתי השפות האחיות האלה המתגלם בכך שבשעה שהעברית בנויה בכלל וברובה הגדול על יסוד השָׁנְאִיּוֹת בסוף המילים, ז"א ה"נח" הנראה בסוף רוב המילים, בנויה הערבית בעיקרה בשפה הספרותית על יסוד התנועה בסופי המילים, כלומר, הברה פשוטה בסוף רובן.

אמנם בטיעוניו הנ"ל של ילין אודות הקושי במציאת חרוז, קיימת התייחסות למשוררים המזוהים עם שירת ספרד, המהווה את הדגם הקרוב ביותר לשירה הערבית הקלאסית הממושקלת, על הריתמוס המצלול והחריזה הייחודיים לה, אך ניתן לומר כי טיעונים אלה עדיין תקפים גם לגבי מצבן של העברית והערבית כיום, שתי השפות האחיות החולקות קרבה אטימולוגית אמיצה ביותר.

מכל מקום, אני יכולה להעיד על עצמי כי לכל אורכו של תהליך התרגום, מצאתי עצמי מתחבטת לעתים תכופות כיצד ליישב בין הנאמנות לקונוטציה שאותה מייצגים המילים והמבעים השונים לבין יצירת חריזות הולמות ומשכנעות שתשווינה לשיר את הנופך המוסיקאלי-צלילי שלו, שיערב לאוזני קורא היעד הערבי, אשר גדל והתחנך על ברכי השירה הערבית הקלאסית הממושקלת ואשר לרוב, עדיין רואה בחרוז (أَلْقَافِيَّة-أَل-קֶאפִּיָה) כיסוד חשוב, "נשמת אפה" של ה"קצידה" (ה"שיר"), שלא בנקל ניתן לזנוח אותו. ניתן אף למצוא לכך תימוכין בטענתו של פצ'ל (שנזכרה לעיל בתת-פרק 2.1.2 קווים לדמותה של השירה הערבית המודרנית) כי גם בשירה הערבית המודרנית, לחרוז תפקיד ערכי נכבד בהבלטת החשיבות הסמנטית של חלק מהמילים, בין אם הופיע באופן קבוע בשיר ובין אם לאו (שם: שם).

לבטים אלה גרמו לי, לא פעם, למצוא עצמי נוקטת בשתי אסטרטגיות ברורות שחזרו ונשנו:

א. ויתור על השימוש במילה המתבקשת לכאורה, ובחירה במילה שאמנם רחוקה קמעה מהמשמעות הסמנטית המקורית, הדנוטציה הישירה של המילה, אך כזו שבאמצעותה יושג חרוז ראוי.

ב. הוספת מילים שלא היו מצויות בטקסט המקור מלכתחילה, ובלבד שיתקבל בטקסט המטרה חרוז הולם ומשכנע יותר. יודגש כי גם באותם מקרים שבהם נטייתי לעשות זאת בחרתי, מטבע הדברים במילים שתבאנה בהרמוניה עם "רוחו" של השיר והאוירה המיוחדת המשתקפת בו.

להלן דוגמאות קונקרטיים הממחישות את אסטרטגיית הבחירה בהתרחקות מהמשמעות המקורית של מילה או מבע בשפת המקור לטובת חריזה ראויה בשפת המטרה:

1. בשיר חיה לעד (שהובא בפרק 13) – שבו כנגד המילה **זכרונות** בחרתי לעשות שימוש במילה **نُحْر (ד'נר) = זכר**, זאת כדי ליצור חריזה בצמד המלים: **أَخِيْر-أَثِيْر (אחי'ר-את'יר)**.

2. בשיר מדרגה בתודעת אהבה (שהובא בפרק 14) שורות 7, 8 – בידי צבא תאוות/ ותלות – אם הייתי בוחרת לתרגם את המילה תלות שבשורה 8 באופן מדויק, הרי שגם בתרגום כבמקור, לא היה מתקבל חרוז בצמד המלים شَهَوَات - تَعَلُّق (שְהוֹאוֹת-תְעֻלָק)=תאוות-תלות (למעט המצלול של האות-ת' בסופן של המלים). לכן בחרתי להמיר את המילה תלות במילה نَزَوَات (נְזוֹאוֹת) בשפת המטרה, שהוראתה המילונית היא: יצרים, אימפולסים, דחפים פתאומיים, אמנם הוראתה המדויקת אינה תלות, אך יחד עם זה היא מרמזת לסוג שת תלות, כי כאשר האדם אינו כובש את יצריו ואינו שולט בדחפיו, הרי שגם אז מדובר בתלות. אמנם הושג פתרון שהוא מעט קרוב ברמת הקונוטציה, אך ברמת המצלול הוא די משכנע, כי למעשה בדרך זו התקבלה החריזה בצמד המלים شَهَوَات-نَزَوَات (שְהוֹאוֹת-נְזוֹאוֹת).

3. בשיר הד דמעותי – (שהובא בפרק 14) שורות 18, 19, 20 בחרתי להמיר את המילה נשבה=هَبَّت (הֶבֶת) במילה هَزَّت (הִזֵת) שהוראותיה המילוניות הן בין היתר: הרעידה, זעזעה, הרעידה (אדמה, רעש), נענעה (את העצים: רוח). העדפה זו נבעה מהרצון להמשיך את החרוז שהתקבל בתרגום בשורות 16, 17 – مِرَارَ - قَرَارَ - أَشْجَارَ - مِرَارَ - قَرَارَ - أَشْجَارَ. המילה هَزَّت (הִזֵת) אינה משקפת במדויק את הוראתה המילונית של המילה נשב ב- שהיא: 1. נשף, נפח, עבר זרם אויר חזק, או נָשַב ב- 2. הניע ע"י נשיבה אך יחד עם זאת היא מנענעת את העצים כתוצאה מנשיבת הרוח. בשפת המטרה זהו פועל יוצא הגורר מושא ישיר, לכן המושאים שיבואו אחריו יהיו ביחסת ה- نَصَّب (נָצַב) וניקודם יהא בפתחה ◌ המקביל לפתח [-] בשפת המקור.

4. בשיר נר הלילה החופי (שהובא בפרק 14) בית א' שורה 6 - בחרתי לעשות שימוש א. כנגד המילה מוארת המופיעה במקור, במילה مُتَأَلِّقَة (מְתַאֲלָקָה) בשפת המטרה, זאת כדי ליצור את החריזה שבצמד המלים مُتَعَلِّقَة - مُتَأَلِّقَة (מְתַעֲלָקָה-מְתַאֲלָקָה) כנגד הצמד תלויים-מוארת שאינן חורזות במקור. אם הייתי בוחרת לדייק – היה עליי לבחור בשפת המטרה במילה مُنَارَة (מְנַאֲרָה)=מוארת, ולא במילה مُتَأَلِّقَة (מְתַאֲלָקָה) שהוראתה המילונית היא: מנצנצת, בוהקת אך אז לא הייתה מתקבלת חריזה בצמד המלים مُتَعَلِّقَة - مُتَأَلِّقَة (מְתַעֲלָקָה-מְתַאֲלָקָה). בכל מקרה, ניתן לומר כי מחד גיסא לא לא תרחקתי במידה רבה מההוראה המדויקת של המילה מוארת הקיימת במקור, ומאידך גיסא עלה בידי ליצור חריזה שלמה ומשכנעת.

ב. כנגד המילה אשמורת שהוראתה המילונית היא: חלק מן הלילה, המופיעה בשורה 4 ושהמקבילה שלה המדויקת בשפת המטרה היא هَزِيع (הִזְיע), בחרתי לעשות שימוש (כפי שזכר בפרק 14) במילה أَمْسَ (אִמְס)=אתמול, או יום האתמול, זאת כדי להפיק בתרגום מצלול שלא קיים במקור בין המילה

ח'רש שורה 2 לבין המילה **אשמורת**, אמנם גם כאן התרחקתי קמעה מהדנוטציה המדויקת של המילה **אשמורת**, אך בדרך זו יצרתי בתרגום מצלול בין המילים **هَمْسًا - أَمْسَ (הַמְס-אִמְסָ)**.

5. בשיר **נדב** – (שהובא בפרקים 13, 14) שורות 17, 18 ועיניך שולחות/נטפי **אור בוקק** בחרתי, כאמור, להשמיט בתרגום את המילה **נטפי** = **نُطِفَ (נִטַּף)** כדי שלא לאבד את החריזה שהתקבלה בשפת המטרה בשלוש המלים: **שולחות-אור-בוקק** = **تَبَعَّان- شُعَاعًا سَاطِعًا (תַבְעַת'אן-שְעֵאעֵן-סֵאטַעֵן)**.
מה גם שהמילה **شُعَاع (שְעֵאעֵ)** מקפלת בחובה את ההוראה: **קרני אור, קווי אור**, כך שהאובדן הטמון בויתור שנעשה בתרגום על המילה **נטפי** (אור) הקיימת במקור, אינו כה גדול.

להלן דוגמאות קונקרטיות מתוך שירים שלטובת יצירתה של חריזה ראויה הוספתי בטקסט המטרה מילים שמלכתחילה אינן קיימות בטקסט המקור:

1. **חיה לעד** (שהובא בפרק 13) – שם בחרתי להוסיף לטובת חריזה את המילה **وَحِيد=בוודד**, **גלמוד** אף כי אינה קיימת בטקסט המקור, כדי ליצור את חריזה בצמד המילים: **مَجِيد- وَحِيد (מְג'ייד-וְח'ייד)**. כמו כן הוספתי את המילה **بَصِير=פקח**, **בעל טביעת עין**, **רואה נכוחה**, שאינה קיימת בטקסט המקור, כדי ליצור חריזה בצמד המילים: **غَفِير= بَصِير (ע'פ'יר-בְצ'יר)**.
2. **זכרונות על ים מרמרה** (שהובא בפרק 14) – שם בחרתי להוסיף את המילה **قِيَام** **(ק'יַאם)=עומדים, ישרים** כלומר, ממלאים את מצוותם כשהם **נכוחים, ישרים**, זאת כדי לפצות על אובדן החריזה שבצמד המילים **נרדמים – קוראים** ביצירת חריזה אחרת: **نِيَام – قِيَام (נ'יַאמ-ק'יַאמ)**.
3. **הד דמעוטי** (שהובא בפרק 14) – שם בחרתי להוסיף את המילה **مِرَار=שוב ושוב**, **תכופות**, זאת כדי ליצור חריזה במילים: **مِرَار- قَرَار – أَشْجَار (מ'רַאך-ק'רַאך-א'שְג'אך)**.

15.3 בתחום הדקדוק-והתחביר

בתת-פרק זה אגע בעיקר בסטיות שונות מהמבנים הדקדוקיים-תחביריים הקיימים בשפת המקור, והמרתם במבנים אחרים בשפת המטרה. סטיות אלו הן בעיקרן תלויות שפה ונובעות מההבדלים הקיימים בתחום זה בין שתי השפות, אשר הולידו את הצורך לבחור במבנים דקדוקיים-תחביריים חלופיים שיהיו פחות זרים לשפת המטרה וטבעיים לה יותר.

הדוגמאות שיובאו להלן הן מתוך שירים שרובם ככולם הובאו בפרק 14 :

א. בשיר פרח - בית א' – שורות 5, 6

[هَذِهِ الْأَرْضُ] وَالَّتِي لَمْ تُدْرِكْ إِلَّا

[הארץ] והתאנה חנטה

أُورَاقًا

עלים

בטקסט המקור קיים בשורות אלו משפט מחובר משני משפטים פשוטים, לעומת זאת בטקסט המטרה עשיתי שימוש ב- جُمْلَةٌ اسْتثنائية (ג'מְלָה אֶסְתְּנַאִיַּה) = משפט המוציא את הפרט מהכלל כלומר השתמשתי במילת הניגוד إِلَّا (אֶלָּא) כדי להעביר את המשמעות החבויה המצויה במקור – התאנה לא חנטה דבר פרט לעלים. זאת בניגוד למה שהיא אמורה לעשות בדרך הטבע, קרי, לחנוט פגים (פג: פרי הבוסר, וביחוד: תאנה שלא הבשילה). יצוין, כי בשפת המטרה קיים שימוש נרחב במבנה של جُمْلَةٌ اسْتثنائية והוא מהווה את אחד הדפוסים התחביריים המובהקים הקיימים בה.

ב. בשיר אביב – בית ב' שורה 3

مُرْفَرَفَةً بِأَجْنَحَتِهَا اللَّفَّالِقُ

חסידות במשק כנפיים

בשורה זו פותח המשפט בטקסט המקור בשם עצם החסידות, לעומת זאת בטקסט המטרה המשפט פותח בפועל בצורת הבינוני. כפי שזכר, בשפת המטרה יותר טבעי לפתוח את המשפט בפועל ולא בשם. לכן המשפט: חסידות במשק כנפיים הפך ל- מרפרפות בכנפיהן החסידות, כלומר צירוף הסמיכות: משק כנפיים הפך בטקסט המטרה ל- מרפרפות בכנפיהן, מבע פועלי המעצים את התחושה האקטיבית של עשייה וביצוע, וטבעי יותר לשפת המטרה.

ג. בשיר תמוז – שורה 3

تَشَعُرُ أَشْوَاكُ اللَّخْلَجِ بِالْبَرْدِ

קר לברקנים

בשורה זו הפך המשפט בטקסט המקור ממשפט הכולל נושא+נושא למשפט שלם בשפת המטרה הכולל נושא פועלי+נושא+מושא עקיף, כלומר משפט בעל מבנה טבעי בהרבה ומתבקש יותר בשפת המטרה.

ד. בשיר געגועים תוקפים אושר – בית ב' שורה 5

هَذَا تَبْدَأُ الطَّرِيقُ

כאן תחילת הדרך

בטקסט המקור שוב מופיע בטקסט המקור צירוף סמיכות: כאן תחילת הדרך שהופך בטקסט המטרה למשפט פועלי שלם: כאן מתחילה הדרך, מבנה שהוא טבעי יותר לשפת המטרה, שגם במקרה זה מעביר את התחושה של עשייה וביצוע.

ה. בשיר הז דמעותי – שורות 11, 15

وَالطَّيْرُ الْمُعَرَّدُ تَأَلَّبَ

צפורי שיר נאספו

בשורה זו הפך צירוף הסמיכות צפורי שיר הקיים בטקסט המקור לשם+לוואי وَالطَّيْرُ الْمُعَرَّدُ (א)- טיר אל-מע'רד, מבנה שהוא טבעי יותר לשפת המטרה, בה קיימת העדפה לצירוף המורכב משם+לוואי על פני צירוף של סמיכות.

كَأَوْرَاقٍ جَمَعَتْهَا الرِّيحُ

כעלים אסופי רוח

אף בשורה זו, כבדוגמאות הקודמות, שונה צירוף הסמיכות אסופי רוח הקיים בטקסט המקור למשפט פועלי שלם בשפת המטרה: كَأَوْرَاقٍ جَمَعَتْهَا الرِّيحُ (פאו'ראקו ג'מע'ת'הא א-ר'י'אח) מילולית: כעלים שאותם אספו הרוחות. הן במקור והן בתרגום מדובר בהוראה פועלית סבילה, במקור: שימוש בצורת הבינוני פעול = אסופי רוח, ובתרגום: שנאספו בידי הרוחות. מכל מקום, שוב קיימת המרת

צירוף סמיכות במבנה שונה בשפת המטרה, גם כאן נבע הדבר מכך שבשפת המטרה אין העדפה למבנה של צירוף סמיכות.

ו. בשיר עץ גדוע מלא חלל – שורה 9

ذُؤَابَتْهَا شَجًا اُنْحَتَتْ

צמרתו תוגה הרכינה

בשורה זו חבוי מסר סמוי שניתן להבינו כך: (העץ הגדוע): צמרתו הרכינה ראשה מתוך תוגה, לכן עשיתי שימוש בטקסט המטרה במבנה תחבירי המשקף תיאור סיבה (מفعול לה/ لأجله- מפועול לה / לאג'לה) והשתמשתי בצורה شَجًا (שג'ון) כלומר, מתוך תוגה.

ז. בשיר ראי אדמה - שורות 3, 4

كَيْفَ طَلَيْتِ السَّمَاوَاتُ

גם רקיעי שמים

أَيْضًا يَلَوْنَ الرَّمَادِ

צבעו אפור

בשורה 3 בטקסט המקור נוהג הפועל צבעו הקיים במבע צבעו אפור כפועל שצורתו צורת פעיל אך במשמעות סבילה, קרי, נצבעו באפור, על כן מצאתי לנכון להמיר זאת בטקסט המטרה גם במבנה הכולל פועל בסביל: طَلَيْتِ (טלית) א-סמאואת=צפו, נמשחו, נמרחו (ב-) רקיעי שמים.

ח. בשיר ממלכה ללא הסבר שורות 1-3

أَكْثَرُ مَا أَلْمُتُهُ مِنَ الصَّمْتِ

מכל הדומיות כאבתי

كَانَ صَمْتًا

את דומית

حُبِّي

אהבתי

אם הייתי מתרגמת את שורות 1-3 בטקסט המקור באופן מילולי, קרי, עושה שימוש באותו מבנה תחבירי הקיים בו ומעתיקה אותו כמות שהוא לטקסט המטרה, הרי שהיה מתקבל מבע זר ולא טבעי לשפתו של קורא היעד הערבי. על כן בחרתי להמיר זאת בתרגום במבנה שהוא טבעי ושגור מאוד בשפת המטרה: מבנה של: ما ... من (מא.. מן) כלומר, מילולית נתקבל בתרגום המבע הבא: מה שהכי הרבה כאבתי מהדומיה הייתה דומית אהבתי. ברמת התוכן והקונוטציה נתקבל שיקוף נאמן של

אותו המסר הקיים בטקסט המקור אך ברמת הצורה נעשה למעשה, בטקסט המטרה שימוש במבנה תחבירי שונה מזה הקיים בטקסט המקור, המצלצל טבעי וקריא יותר לקורא היעד הערבי.

שורות 8-10

وَحَبِّي كَبْحَرٍ لَا سَاحِلَ لَهُ
تَتَلَطَّمُ أَمْوَاجُهُ
فِي السَّاحِلِ

ואהבתי כים גדול

מִפְּהַ בַּחוּף

גלים

בשורות 8-10 בטקסט המקור הנושא התחבירי במשפט הוא הים "ואהבתי כים גדול מִפְּהַ בַּחוּף גלים", בעוד שבטקסט המטרה הנושא התחבירי במשפט הפך להיות הגלים, כי מילולית התקבל בתרגום המשפט: ואהבתי כים ללא חוף, שגליו מכים/מתנפצים בחוף. ברמת התוכן והקונוטציה שוב קיים כאן שיקוף נאמן של אותו המסר הקיים בטקסט המקור כי אם הים מכה בחוף את גליו, הרי שבמילים אחרות ניתן לומר שגליו מכים/מתנפצים בחוף. הצורך שלי כמתרגמת לשנות את הנושא התחבירי במשפט נבע מכך שבשפת המטרה פחות טבעי לעשות שימוש באותה קולוקציה הקיימת בטקסט המקור: ים מכה גלים ולמעשה, לגבי דידו של קורא היעד הערבי התמונה של הגלים המכים/מתנפצים אלי חוף היא טבעית ואמיתית יותר מאשר תמונת הים, על כל גודלו ושלמותו כמיקשה אחת הומוגנית, המכה גליה בחוף.

להלן דוגמאות להמרתם של **תיאורי אופן** שהופיעו בשפת המקור ב**תיאורי מצב** בשפת המטרה: כאשר ידוע ש**תיאור אופן** מתאר את אופן ביצוע הפעולה ועונה על השאלות: איך? כיצד? +פועל, והוא אינו מתאים במין ובמספר, למשל: דני נסע במהירות/בשמחה. **תיאור מצב** מתאר את מצבו של שם העצם בזמן הפעולה, והוא מתאים במין ובמספר לשם העצם, למשל: דני נסע שמח.

א. בשיר **חיים** – שורה 6

هَانِجَةً أَنْسَكَبْتُ

בסערה נגרו אל האדמה

תיאור מצב: (ניגרו כשהן סוערות [האותיות]).

תיאור אופן

ב. בשיר **שיגי אהבה** – שורה 4-5

وَسُحْبُ عَزِيْزَةِ جَلِيْلَةَ
تَعُوْدُ تَوَاقَّةً

ענני כבוד שבים

בגעגועים

תיאור מצב: (שבים כשהם

תיאור אופן

כמהים [העננים]).

ג. בשיר נר הלילה החופי – שורה 4

לגמוע בתאוה

תיאור אופן

لَيَّرَ تَشْفَ النَّدى مُتَعَطِّشاً

תיאור מצב: (כדי לגמוע
את הטל כשהוא תאוה) נר
הלילה החופי).

ד. בשיר בקו אופק – שורה 3

מתלכדות במשובה

תיאור אופן

مُعْرِيدَةً تَلْتَقِيَانِ

תיאור מצב: (מתלכדות כשהן
משתובבות) העיניים).

להלן דוגמאות להמרתו של צירוף של סמיכות שהופיע בשפת המקור בשם + פועל או: לוואי בשפת המטרה:

א. בשיר אופן כתיבה – שורה 13

בנייר איי סחף

الورق كَجُزْرِ تَنْجْرِفُ

כאיים שנסחפים

ב. בשיר אביב – בית א' שורה 2

מלא צבעי לילך

والألوانُ تَفُوحُ لَيْلِكِيَّةً

הצבעים נפוצים לילכיים

ג. בשיר נחלים הולכים שבים – שורה 12

בקשת צבעים

قُرْحِيَّةُ الْأَلْوَانِ

בצבעים קשתיים

להלן דוגמאות להמרתן של צורות הבינוני פועל / בינוני פועל שהופיעו בשפת המקור בפועל נטה בשפת המטרה:

א. בשיר מדרגה בתודעת אהבה – שורות 24-25

פורקים (בינוני פועל) רשמים

אבודים (בינוני פועל)

نُفِضِي بِأَنْطِبَاعَاتِ

قَدْ ضَاعَتْ (שאבדו)

ב. בשיר עץ גדוע מלא חלל – שורה 10

أَصْوَاتٌ دُقَّتْ أَعْنَافُهَا

קולות ערופים (בינוני פעול)

(קולות שנערפו צוואריהם)

בשורה זו אין הקבלה בין שפת המקור לשפת המטרה, לכן נאלצתי להרחיב את האינפורמציה בטקסט המטרה לעומת טקסט המקור. בשפת המקור ברור כי הכוונה היא לקולות ערופי ראש/צואר ואילו בשפת המטרה השימוש בפועל **دُقَّتْ (דק)** לבדו אינו מעביר את ההוראה הזו, לכן חייב אותי הדבר להוסיף לפועל זה גם את שם העצם **أَعْنَافُهَا (אענאקהא)** שהוראתו: צוואריהם.

להלן דוגמאות להמרתם של שמות הנוקטים לשון יחיד בשפת המקור בשמות הנוקטים לשון רבים בשפת המטרה. אמנם אין המדובר בכורח תלוי דקדוק או תחביר, אך עדיין כורח תלוי שפה, שכן בשפה המטרה, הערבית, קיימת במקרים רבים העדפה לצורת הרבים:

א. בשיר מחזור – שורה 14

مِثْلَمَا أَلَا حِقُّ اطَّرَافَ نِكْرِيَاتٍ

כאחר קצה זכרון (לשון יחיד)

(לשון רבים) קצות זכרונות

ב. בשיר צלילי איבנז – שורה 7

عَلَى أَوْتَارٍ

על מיתר (לשון יחיד)

(לשון רבים) מיתרים

ג. בשיר אפן כתיבה – שורה 3

بِلا سُدُودٍ

ללא סכר (לשון יחיד)

(לשון רבים) סכרים

ד. בשיר תמוז – שורה 6

فِي حُقُولِ النَّسْبِيَانِ

בשדה (לשון יחיד) השכחה

(לשון רבים) בשדות השכחה

ה. בשיר געגועים תוקפים אושר – בית ד' שורות 1

آنذاك.. كَانَ الْمَذَاقُ/ آخِرُ, كَانَ طَعْمُ آخِرِ لِلْحُقُولِ

פעם היה טעם אחר לשדות (לשון רבים)

פעם היה טעם אחר לשדה

(לשון יחיד)

كَرِيَّاحٍ تُدَاعِبُ

כרוחות מלטפות (לשון רבים)

1. בשיר בגלות החושים – שורה 3

כרוח (לשון יחיד) מלטפת

2. בשיר עננה – שורה 2

כצל מקדים צעד (לשון יחיד)

كَظَلٍّ يَسْبِقُ خَطَاً (לשון רבים)

רק בשיר עין כרם – שורה 4 קיים מקרה הפוך – קרי, צורת יחיד בשפת המטרה במקום צורת הרבים שהופיעה בשפת המקור. במקרה זה נבע הדבר מהאלוהיה שיצרתי בטקסט התרגום, כמפורט בפרק 14.

وَأَنبِيُنُ النَّأْيِ يَبْكِي

ואנחת החליל בוכה (לשון יחיד)

צלילי חלילים מיבבים

(לשון רבים)

פרק 16. סיכום

עבודה זו התמקדה בעיקרה בלקט הכולל 31 שירים מתוך שירתו של **קארידי** בשני קבצי שירה שראו אור ב- 1989 ו- 1991: "**משעולי דרור**", "**בבקר בבקר ענני תכלת**" ובנוסף, השיר "**חיה לעד**" שנכתב לזכרו של ראש הממשלה לשעבר, יצחק רבין זכרו לברכה לאחר הירצחו (אם כי כאמור, שיר זה אינו מפרי עטו של המשורר קארידי, ופרטיו המזהים כמו שמו של כותב השיר, המסגרת שבה נתפרסם וכי נותרו עלומים).

יצוין, כי לקט השירים המוצע בעבודה זו תורגם לשפת היעד – הערבית, במהלך שנות ה-90.

הבחירה בנושא: "**יצירתיות בתרגום שירה**" נבעה מהעניין הרב שגיליתי בקריאת זיאנר זה ומהמורכבות הייחודית הנלווית לתהליך תרגומו, מורכבות שלגבי דידי היוותה במובהק אתגר תרגומי מקצועי.

מיקודה של העבודה בשיקוף **בדיעבד** של תהליך תרגומם של השירים ותיאורו משפה ילידית (שפת אם) – שפת המקור - עברית לשפה שנייה – שפת המטרה – ערבית, כפי שנעשה על ידי הלכה למעשה, תוך התמקדות ב**יצירתיות**, אשר לה פנים שונים ומגוונים ודרכי ביטוי עשירות.

יצוין, כי הנחת העבודה שהנחתי בשלביה הראשונים של הכתיבה הייתה שטקסט פואטי ידרוש מן המתרגם מיומנות תרגומית ייחודית, במטרה לשמר את טקסט המקור משלושה היבטים מרכזיים: מההיבט של התוכן, מההיבט של הצורה ומההיבט של הריתמוס והמצלול. יודגש כי ברובה התאמתה הנחה זו בתהליך התרגום.

מההיבט של התוכן, הדבר מצא את ביטויו בצורך לשקף נאמנה הן את המסר הגלוי והן את "רוחו" של המסר הסמוי העולה ומשתמע בינות לשורות השיר ואשר נלוות לו קונוטציות חבויות. כל ויתור על משמעויות ודקויות נוספות אלו הנו בבחינת פגיעה באכויותיו של התרגום והחמצת שיקופם של הרבדים העמוקים יותר של השיר במקור.

על פי הבנתי, הפן הסובייקטיבי שזור בתהליך התרגום, הן ברמת התוכן, הן ברמת הצורה והן ברמת הריתמוס והמצלול. ברמה של התוכן מחד וברמה של הריתמוס והמצלול מאידך התמודדתי, כנזכר, עם הצורך או האילוץ להתרחק לא פעם מהדנוטציה הישירה של מבע זה או אחר בטקסט המקור לטובת חריזה ראויה שתיטיב עם השיר המתורגם – טקסט המטרה, מההיבט הפואטי שלו, כלומר, במתכונת הצלילית-מלודית שלו. לחלופין, אף מצאתי עצמי מוסיפה במקרים מסוימים מילים שמלכתחילה לא היו מצויות בשיר - טקסט המקור, ובלבד שתושג חריזה הולמת, אם כי גם כאשר נטייתי לעשות זאת, השתדלתי לבחור במילים שלא תהינה זרות ל"רוחו" של השיר ושתבאנה

בהרמוניה עם תוכנו ועם האווירה המיוחדת המאפיינת אותו. הצורך שלי כמתרגמת להפיק בתרגום חריזה ראויה ומשכנעת נבע, כאמור, מההנחה שכיוונה אותי ושביסודה עמד הטיעון כי גם בשירה הערבית המודרנית, החרוז (ألقافية – אל-קאפיה) עדיין בבחינת יסוד מוסד בסגנונו ובטעמו של קורא היעד הערבי שגדל והתחנך על ברכי השירה הערבית הממושקלת, ושהנופך הצלילי-מלוודי של השיר עדיין מהווה מבחינתו, מרכיב חשוב שבלתו ייפגמו לאין ערוך גודל החוויה הפואטית ורמת התענגותו מן השיר.

מההיבט של הצורה נסובה התמודדותי סביב שני צירים מרכזיים:

א. הפער הקיים בין המבנים הדקדוקיים-תחביריים הנורמטיביים בשפת המקור לבין אלה הנורמטיביים בשפת המטרה. לעתים תכופות אילץ אותי פער זה לסטות מהמבנה הדיקדוקי-תחבירי הקיים בשפת המקור ולהמירו במבנה אחר בשפת המטרה, ובלבד שלקורא היעד הערבי יהיו מבנים אלה קריאים, בהירים וטבעיים לשפתו הוא. כמו למשל, המרת תיאור אופן בשפת המקור בתיאור מצב בשפת המטרה, או לחלופין המרת צירוף של סמיכות בשפת המקור במבנה הכולל שם עצם+לוואי בשפת המטרה.

ב. ההתחבטות בשאלה באיזה דרכים ובאיזה אסטרטגיות עליי לנקוט במטרה להיטיב עם טקסט המטרה מההיבט של העברת האמצעים האמנותיים השונים הקיימים בטקסט המקור ושחזורם, או לחלופין כיצד לפצות על אובדנם באותם מקרים שבהם נבצר ממני כמתרגמת לתת להם ביטוי הולם בתוצר התרגומי.

מההיבט המתודולוגי, ניתוח התהליך התרגומי שלי עצמי בפריזמה של ההתנסות והחוויה ברמה האישית, תוך זיקה והתייחסות למודלים ולתיאוריות של תהליכי תרגום שירה, היה בו אולי כדי "להכניס רעשים" ו"לזהם" את התהליך האובייקטיבי המחקרי. תימוכין לכך, כאמור, ניתן לראות בדבריה של אמיר (2000) אשר טענה כי כל זה עלול "לעמוד בסתירה לכל פרקטיקת מחקר החותרת לאובייקטיביזציה מלאה ככל האפשר של מושא המחקר ונשואי תהלוכו" (שם: 6). על כן, הגבולות המתודולוגיים המוצהרים של העבודה מצויים בניתוח לקט שירים זה בזיקה לסקירת הספרות התיאורטית והמחקרית.

בנוסף, יודגש כי עצם היותו של הקורפוס המתורגם פרי עטו של המשורר קארידי, שהוא בן-זוגי וחברי לחיים, לא היה בו לדעתי, כדי להשפיע על אמינותו ותקפותו של שיקוף התהליך על מרכיביו ומאפייניו השונים. גם לי בדומה ל-Marion Wiesel, רעייתו של הסופר אלי ויזל שתרגמה את כתביו לאנגלית, עמדה הפריבילגיה הייחודית – זמינותו של יוצר טקסט המקור: הסופר/המשורר, והיכולת לפנות אליו בכל עת, כל אימת שהתעורר הצורך בכך כדי להבהיר וללבן עמו שורות עמומות ומבעים סתומים שהייתה להם נוכחות בטקסט המקור. אף אני בדומה ל-Wiesel שמרתי זכות זו לעצמי רק לאותם

מקרים נדירים שבהם לא היה מנוס, שאם לא כן, היה מתקבל בתרגום מבע סתום ובלתי נהיר. אף אני כמותה, לא מיהרתי לוותר על השמחה ותחושת הסיפוק הגלומים במציאת פתרון יצירתי, שאלי הגעתי בכוחות עצמי, ולכן השתמשתי באפשרות זו רק באותם מקרים נדירים שבהם לא נמצאו לי ברירות אחרות. (יודגש, כפי שזכר בפרק המבוא, כי היוועצתי במשורר נגעה אך ורק לאי-בהירויות שהיו קיימות בטקסט המקור ולא להתחבטויות שנגעו לבחירות או הכרעות תרגומיות שנגעו לשפת המטרה, הערבית, הואיל והמשורר אינו דובר אותה ואינו מצוי ברזיה).

כמו כן יצוין כי טווח הזדהותי הרגשית כמתרגמת עם תכניהם של השירים ועם המטען הרגשי-קונוטטיבי הטמון במילותיהם, אכן היה גדול לאין ערוך – א. הן כנגזרת מהתוודעותי האישית העמוקה ורבת השנים למשורר, החיים לצדו, על המשתמע מכך – המודעות הקיימת בי לאשר עשוי להרנין/לרגש אותו ולעורר בו תחושת היפעמות, או לחלופין לאשר עלול להעציבו/להקדיר את מצב רוחו, כמו גם התוודעותי לדרך ההסתכלותו על החיים והקיום בפרט ובכלל ; ב. הן מכך שמקצת מהשירים באו בזיקה ישירה ובלתי-אמצעית לאירועים חשובים, גורליים ומרגשים בחיינו המשותפים כמו : הולדת ילדינו (שירים כמו : נעמה, נדב). בכל אלה, מטבע הדברים, היה כדי להשפיע על אופן התרגום, איכותו ושיקוף רבדיו העמוקים של השיר במקור, כמו גם לתרום רבות למציאת פתרונות יצירתיים מקוריים.

בחלק העיוני של העבודה צוינו והובאו ההדגשים הבאים :

א. פרק **מבוא** – שבו הוצג נושא המחקר : **יצירתיות בתרגום שירה**, תוך הבאת הטעמים שהנחו אותי בבחירה נושא זה דווקא, והצגת התייחסות להיבט המתודולוגי (כפי שצוינו לעיל), כמו גם הצגת ההיבטים הנוגעים לתרומתה הייחודית של עבודה זו. בנוסף, כלל פרק זה תת-פרק שבו הוצג מבנה העבודה, תוך פירוט פרקיה העיקריים על-פי סדר הופעתם הכרונולוגי.

ב. סקירה שיוחדה **לתרגום שירה** שבה הוצגו מאפייניה הייחודיים של השירה כסוגה, ושבמסגרתה נסקרו המודלים התיאורטיים השונים של תהליכי תרגום שירה כפי שהם משתקפים בסקירת הספרות, וכיצד הם תורמים בתורם לפן **היצירתי** השזור במלאכת התרגום ; ניסיון לעמוד על ההבדלים הקיימים בין תרגום שירה לבין תרגום פרוזה ; ובנוסף, הצגת מאפייניה של השירה המודרנית בכלל ושל השירה הערבית המודרנית בפרט.

ג. דיון בסוגיית **כיווניות התרגום** הרצויה בראי המחלוקת הקיימת בין החוקרים המצדדים בגישה המסורתית הטוענת כי רק תרגום לשפה ילידית (שפת אם) יכול להיות ראוי ואיכותי,

לבין אלה מביניהם המחזיקים בדעה מנוגדת, שביסודה עומד הטיעון שגם תרגום משפה ילידית לשפה שנייה עשוי להיות ראוי, ולעתים אף ראוי יותר. החוקרים הגורסים כך סבורים שדווקא בתרגום שירה, עשוי התרגום לשפה שנייה להניב תוצאות **יצירתיות** ואף מפתיעות, כתוצאה מההשקעה הקוגניטיבית הנדרשת בתהליך התרגום המורכב המהווה ניגוד לתהליך תרגום לשפה ילידית שלדבריהם, מאופיין לא פעם באוטומטיזציה. בהקשר זה, אני יכולה להעיד על עצמי כי התרגום שנעשה על ידי במסגרת עבודה זו, משפה ילידית לשפה שנייה אכן הניב תוצאות יצירתיות ואף מפתיעות, כתוצאה מההשקעה הקוגניטיבית שנדרשת לה בעיצומו של התהליך התרגומי.

ד. הצגת **סקירה היסטורית בציר בזמן** אודות העשייה התרגומית של יצירות ספרות מעברית לערבית, בהתאם לסקירתו של כיאל (1998), תוך חלוקה לשלוש קבוצות עיקריות: תרגומים שנעשו במדינות-ערב לפני 1948; תרגומים שנעשו במדינות-ערב לאחר 1948 ותרגומים שנעשו במדינת ישראל החל מ-1948.

ה. **מיצובו של הקורפוס המתורגם** בזיקה לתיאורית "הרב-מערכת", ולעצם היותו תרגום לשפת מיעוט, תוך בחינת מעמדו ב"רב-מערכת" של ספרות היעד ותרבותה.

ו. דיון בסוגיית ה"**ניראות**" של התרגום (Visibility of Translation) - עמידה על נושא התרגום כמלאכה נראית/בלתי-נראית, כנגזרת מהאסטרטגיות השונות שבהן יבחר המתרגם, בין שהיו אלו אסטרטגיות שאינן שואפות להתאים את התרגום לנורמות הנהוגות בשפת היעד ובדרך זו משמרות את האקזוטייות של טקסט המקור ואת ניחוחה של התרבות ה"זרה" המשתקפת בו, מה שיביא בהכרח ל"ניראותו" ושקיפותו של התרגום, ובין שהיו אלו האסטרטגיות העומדות מנגד להן, אשר במודע מתאימות את טקסט המקור לנורמות, לאידיאלוגיות ולערכים השולטים באותה עת בתרבות היעד, מה שיביא בהכרח להיעדר שקיפותו של התרגום, כלומר, להיעדר "ניראותו". תרגום, שבו מותיר המתרגם באופן ברור את "טביעות טביעות אצבעותיו", ובדרך זו מגדיל למעשה את טווח "ניראותו" שלו בטקסט המטרה.

ז. "**שדרוג**" טקסט המקור – הצגת מקצת מהיבטיה האתיים של סוגיה זו, תוך דיון בשאלה האם מותר למתרגם ל"שדרג" את טקסט המקור, ואם כן, עד כמה, כמו גם הארת ההשלכות הנובעות מכך.

ח. **שחזור תכונות רלוונטיות** – הצגת הבעייתיות הכרוכה בנסיון לשחזר את התכונות הרלוונטיות לטקסט המקור, דהיינו, התכונות הייחודיות המאפיינות את טקסט המקור שהן מטבע הדברים תלויות סוגה ונגזרות מעצם אופייה ומהותה.

ט. **מנגנון הפיצוי** – סקירת הטקטיקות השונות והמגוונות הפרושות בפני המתרגם, שבאמצעותן יוכל לפצות על אובדן תרגומי כזה או אחר.

י. דיון בסוגית ה**אינטרטקסטואליות** (Intertextuality) – הגדרת המושג והצגת השלכותיה של תופעה זו על התרגום וחקרו.

יא. מושג ה**פרדיגמה** – בחירה בין החלופות הלכסיקאליות השונות והמגוונות העולות במסגרת התהליך התרגומי.

בהקשר זה, ניתן לומר כי אף אצלי, בדומה לאמיר, הלבטים וההתחבטויות בין החלופות השונות " היו ברובם המכריע בעלי אופי לכסיקאלי ופרשני, מיעוטם על רקע דקדוקי וחלק לא מבוטל מהם על רקע פרשנות טקסטואלית" (שם : 191). כמו כן ניתן להצביע על כך שבדומה לאמיר, גם אצלי ניתן לראות "סדירות מסוימת של שיבה לפתרון הראשוני- אינטואיטיבי בעת שלבי הליטוש הסופיים; לפעמים אף ללא כל הסבר מודע/מפורש, נבחרה לבסוף ההמרה הראשונה שהוצעה" (שם : 190).

יב. תופעת השימוש ב**בינומים של מילים נרדפות וקרובי - מילים נרדפות** - דהיינו, השימוש במילים נרדפות הבאות ברצף בין שהיו אלה צירופים חופשיים ובין שהיו צירופים כבולים.

בחלק המעשי של שיקוף התהליך עצמו, המהווה את עיקרה של העבודה, הוצגו הפרקים הבאים :

א. **שיקוף תהליך תרגום** של שלושה מהשירים המתורגמים, על שלביו השונים – מקור מול תרגום.

ב. **שיקופו של תהליך התרגום בחתך של האמצעים האמנותיים**, שכלל : מיפוי האמצעים האמנותיים הקיימים בטקסט המקור; תוך עמידה על שחזורם/אי שחזורם בטקסט המטרה ותיאור החלופות שבהן בחרתי, כמו גם האסטרטגיות שבהן נקטתי כדי לפצות על אובדנם בתרגום.

ג. **הצגת ההתחבטויות, הקשיים ו"המהמורות" שנלוו לתהליך התרגום** ושנקרו בדרכי, הלכה למעשה, בזיקה לשלושה תחומי התייחסות עיקריים : התחום ה**לכסיקאלי**, תחום ה**ריתמוס** וה**חריזה** ותחום ה**דיקדוק והתחביר**.

אשר לתרומתה הייחודית של עבודה זו, הרי שמבחינתי, היא מוצאת את ביטוייה בהעמקת התובנות שלי כמתרגמת. עצם ניתוחו הקפדני והפרטני של תרגומם הראשוני של השירים והמשגרתו על פי אסטרטגיות תרגומיות, שאותן היה עלי להפעיל איפשר לי לחקור בראייה אינטרוספקטיבית את העשייה התרגומית שלי עצמי. דרך תהליך זה למדתי רבות על העשייה התרגומית והחוויה שבה: מחד גיסא, על ההתחבטות והתסכול, ומאידך גיסא על האתגר השזור בתרגום בכלל ובתרגום שירה בפרט. כפי שצויין בפרק המבוא, תיעוד התהליך התרגומי על כל שלביו יאפשר **הבהרת מחשבות**; **הפקת תובנות**; **גיבוש אסטרטגיות תרגום**; **ניתוח המהלכים והערכותם**; וכמובן, **הפקת לקחים**. דרך תיעודו של התהליך, ניתן היה לעמוד על כך ש"גם בתרגום, כמו בכתיבה מקורית, ישנו פירוק של החומר ממנו עשוי המסר, ועיצובו מחדש לחומר אחר" (הדגשה שלי) (הולמן ובוס-באייר, 1999: 4) בכל אלה, יש לדעתי, כדי **למנף** את מלאכת התרגום ולהבטיח כי המתרגם יעמוד ככל שניתן לאל ידו לעשות, לליטושו ולטיובו של התוצר התרגומי ולהפקת אפקטיביות מירבית.

עצם שיתופו של הקורא "בדרך החתחתים", שאותה עברתי בדרכי למן השיר במקור ועד לקבלת ה"תוצר הסופי", יש בו כדי ללמד ולשפוך אור על אסטרטגיות התרגום שבהן בחרתי במטרה לפתור קשיים תרגומיים שנלוו לתהליך **יצירתי** וייחודי זה, כמו למשל, קיומו של פער תרבותי וקהלי יעד שונים, שאליהם מכוונים טקסט המקור וטקסט המטרה.

לסיכום, יצוין כי התגלמות ההיענות לאתגר התרגומי, כפי שאני רואה זאת, מוצאת את ביטוייה בשאיפה ובחתיירה הבלתי נלאית לקבלת תוצר תרגומי ראוי ואיכותי שמחד יהיה אדקוואטי, כלומר, ישקף את "רוחו" של המקור נאמנה, ומאידך יהיה קביל כלומר, כזה שיהא קריא בשפת המטרה ושיתלו לו ניגון וצליל שישמעו טבעיים לה ושלא יעמדו בסתירה לתרבותו, מורשתו הרוחנית והערכים שעליהם גדל קורא היעד ושעל ברכיהם התחנך. כלומר, תוצר תרגומי, שבמידה לא מבוטלת ניתן יהיה לראות בו יצירה העומדת בזכות עצמה, שבכוחה לעורר אצל קורא היעד אפקט הדומה לזה שעורר השיר במקור אצל קוראי טקסט המקור. כלומר, כזו שתעורר בו הזדהות רגשית עמוקה ושתותיר בו לכאורה את הרושם כי לנגד עיניו יצירה שמלכתחילה נכתבה כיצירה מקורית - אותנטית בשפתו הוא.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

קארידי, נסים. 1989. משעולי דרור - אסופת שירים. תל-אביב: רשפים.

קארידי, נסים. 1991. בבקר בבקר ענגי תכלת - שירים. תל-אביב: רשפים.

השיר: "חיה לעד" - שנכתב לאחר הירצחו של ראש הממשלה לשעבר, יצחק רבין זכרו לברכה, (כאמור, אין בידי פרטיו המזהים של השיר הני"ל).

מקורות משניים - עיון ומחקר

מקורות בעברית

אבן-זהר, איתמר. 1977. "מעמדה של הספרות המתורגמת בתוך הרב-מערכת של הספרות". *הספרות* 25 (אוקטובר), 40-44.

אבן-שושן, אברהם. תשל"ד. *המלון העברי המרוכז*. ירושלים: קרית-ספר

אוכמני, עזריאל. 1976. א' - ב'. *תכנים וצורות - לקסיקון מונחים ספרותיים*. תל-אביב: ספרית פועלים.

איילון, דוד ושנער פסח. 1965. *מלון ערבי-עברי ללשון הערבית החדשה*. ירושלים: י"ל מאגנס.

איתן, אבניאון. 2000. *מילה במילה - אוצר המילים הנרדפות ניגודים ושדות סמנטיים*. ירושלים: איתאב.

אמיר, רוני. 2000. *תקריב על תרגום ספרותי בהתהוות: מתהליך לתוצר סופי, תהליכי תרגום משפה ילידית (עברית) לשפה שנייה (אנגלית) ולהפך על יסוד פרוטוקולים של דיווח עצמי, עבודת גמר לשם קבלת מאסטר, אוניברסיטת תל אביב.*

בהט, שושנה ומרדכי מישור. 1987. *מילון ההווה - מילון שימושי לעברית התקנית*. ירושלים: ספרית מעריב - איתאב.

- בן-פורת, זיוה. 1978. "הקורא, הטקסט והרמיזה הספרותית: אספקטים אחדים במימוש רמיזות ספרותיות". *הספרות*, 26 : 1-25.
- בן-פורת, זיוה. 1985. "בין-טקסטואליות". *הספרות*, 2 (34) : 170-178.
- דיקמן, עמינדב. "כמה מזיעים בעד שורה טובה – על אמנות התרגום בעידן השיכחה המתמדת". *תרבות וספרות-הארץ*, 17 במאי 1996 : 1ד.
- הרשב, בנימין. 1990. *שירה מודרנית: מבחר תרגומים*. תל-אביב: עם-עובד.
- ויסברוד, רחל. 1989. *מגמות בתרגום סיפורת מאנגלית לעברית, 1958-1980*. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, [א-י], 7-10, 185-188.
- ויסברוד, רחל. 1998. "יחסים בין-טקסטואליים כבעיית תרגום והתמודדות אתה בתרגומי פרוזה מאנגלית לעברית". *דפים למחקר בספרות*, 11, 297-312.
- ויסברוד, רחל ומיכל חמו. 2003. "תרגום בעידן הפוסט-מודרני". בתוך: בן-שחר וטורי, עורכים. *העברית שפה חיה: קובץ מחקרים על הלשון בהקשריה החברתיים-תרבותיים*. בעקבות כנס אורנים תשס"א, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, כרך ג', 117-134.
- זנדבנק, שמעון. תשל"ג. מבוא לאוסף תרגומיו: *אנתולוגיה אנגלית: לקט משירת אנגליה מן המאה העשירית עד היום*. ירושלים ותל אביב: שוקן, 5-17.
- זנדבנק, שמעון (עורך ומתרגם). 1989. *הגרזן הפורח*. מבחר שירה גרמנית מודרנית, ירושלים: כתר.
- זנדבנק, שמעון. 1990. *מגמות יסוד בשירה המודרנית*. תל אביב: משרד הבטחון ההוצאה לאור.
- זנדבנק, שמעון. 2002. *מְשִׁיר*. מדריך לשירה, ירושלים: כתר.
- חדאד, מישל. 1979. סומך, ששון (עורך). *הצטברות, שירים נבחרים בתרגום עברי*, תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- טורי, גדעון. 1974[ג]. "לשאלת תיאור הספרות כרב-מערכת". *הספרות* 18-19 (דצמבר), 1-19.

טורי, גדעון. 1977. *נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930-1945*. תל-אביב: מכון פורטר ומפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור.

לין, דוד. תש"לב. *תורת השירה הספרדית*. ירושלים: י"ל מאגנס.

עמית-כוכבי, חנה. 1992. "השתקפות המגע הבינתרבותי בהערות-שוליים בתרגומי רומאנים מערבית לעברית". בתוך: אורנן, בן-שחר וטורי, עורכים. *העברית שפה חיה: קובץ מחקרים על הלשון בהקשריה החברתיים-תרבותיים*. חיפה: אוניברסיטת חיפה, 269-281.

עמית-כוכבי, חנה. 1993. "תרגומים מן השירה הערבית הקלאסית: מודלים, נורמות והצעות לעתיד", בתוך: סומך, ששון (עורך), *תרגום בצידי הדרך: עיונים בתרגומים מן הספרות הערבית לעברית בימינו*. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב והמכון ללימודים ערביים, גבעת חביבה, 95-102.

עמית-כוכבי, חנה. 1999. *תרגומי ספרות ערבית לעברית: הרקע ההיסטורי-תרבותי שלהם, מאפייניהם ומעמדם בתרבות המטרה*. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, 9-11.

פורת, דינה. 2004. "של מי את אנה פרנק?". מתוך "הארץ" (3 בספטמבר 2004).

קוגימן, יחזקאל. 2000. *מילון עברי-ערבי שלם*. ירושלים: כתר.

קרטון-בלום, רות. תשמ"ב. *שירה בראי עצמה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

רבי, יעקב. 1994. "גוף השיר ורוחו בראי התרגום", בספרו: *לשון בריאה*. ירושלים: מוסד ביאליק, 132-137.

ריבלין, אשר א'. 2000. *מונחון לספרות*. תל-אביב: ספרית פועלים.

שגיב, דוד. 1990. *מילון עברי-ערבי לשפה הערבית בת זמננו*. ירושלים ותל-אביב: שוקן.

שטיינהרט, דבורה. 1981. "איך פותרים תשבץ? קווים לסגנונו של ולאדימיר נאבוקוב מנקודת-ראות של מתרגמת". *סימן קריאה* 12/13. 79-88.

שפי, רקפת. 1985. *מיסוד וקאנוניות בדינאמיקה של התפתחות מערכות בתרבות: הפזמונות כמקרה מבחן*. תל-אביב: (אוניברסיטת תל-אביב), [חיבור לקראת התואר מוסמך].

שרוני, אברהם. 1987. *המילון המקיף ערבי-עברי*. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב ומשרד הבטחון
ההוצאה לאור.

תלמוד בבלי: מסכת ברכות עם כל המפרשים כאשר נדפס מקדם. ירושלים: הוצ' התלמוד (ללא ציון
שנה) 96-97.

מקורות בערבית

أبو جهجه , خليل, ١٩٩٥. *الحدثاثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد*, بيروت: دار الفكر
اللبناني. ص. ١٧, ٢٣-٢٥, ٤٦, ٨٩ – ٩٠.

ألبستاني وفاندايك (ترجمة), ١٩٩١. *الكتاب المقدس – وهو أسفار العهدين القديم والجديد مترجمة
من اللغات الأصلية, شتوتغارت – ألمانيا: دار الرجاء.*

المطبعة الكاثوليكية, *المنجد في اللغة والأعلام*, الطبعة العشرون, ١٩٨٦ بيروت, لبنان: دار
المشرق.

فضل, صلاح, ١٩٩٥. *أساليب الشعرية المعاصرة*, بيروت: دار الآداب. ص. ٧-٨, ١٦, ٢١-
٢٢.

كئال, محمود, ٢٠٠٣. *ثبت بيبليوغرافي للترجمات والدراسات العربية عن الأدب العبري الحديث
في إسرائيل والعالم العربي*, تل أبيب: معهد ترجمة الأدب العبري, ص. ٣٤-٣٥.

Ahlsvad, K.-J. 1978. "Translating into the translator's non-primary language", In: Paul A. Horguelin (ed.) *Translating, A Profession. Proceedings of the Eighth World Congress of the International Federation of Translation*. Paris: Federation Internationale des Traducterus. Ottawa: Conseil des traducteurs et interprètes du Canada, pp. 183-188.

Alexieva, Bistra. 1990. "Creativity in simultaneous interpretation". *Babel* 36, no.1. 1-6.

Archer, Carol M. 1986. "Culture bump and beyond". In: J.M. Valdes (ed.) *Culture Bound. Bridging the Cultur Gap in Language Teaching*. Pp. 170-178. Cambridge: Cambridge University Press.

Baker, Mona. 1992. *In Other Words: A Coursebook on translation*, London and New York: Routledge.

Barik, Henri. 1969."A study of simultaneous interpretation". University of North Carolina at Chapel Hill, PhD. University Microfilms Inc., Ann Arbor, Michigan, pp. 207-220.

Barik, Henri. 1971. "A description of various types of omissions, additions and errors in translation encountered in simultaneous interpretation", *Meta* 16(4): 199-210.

Barkhudarov, Leonid. 1993. "The problem of the unit of translation" In: Zlateva, Palma (ed.). 1993. *Translation as Social Action – Russian and Bulgarian Perspectives*. pp.148-159.

Bruner, Jerome S. 1962. "The condition of creativity", in H.E. Gruber, G. Terrel & M. Wertheimer (eds), *Contemporary Approaches to Creative Thinking*. New York: Atherton Press.

Bassnett, Susan. 1980. *Translation Studies*. Routledge, London and New York, 1-11.

Beauregard-Timms Teresa. 2000. "Is mother always right? A comparison of errors and omissions made when interpreting from one's mother tongue into one's B language and vice versa", University of Geneva, Ecole de Traduction et d'Interprétation, Interpreter Trainer Certificate Program (Unpublished research paper).

Campbell, Stuart. 1999. *Translation into the Second Language*. Longman, London and New York, pp. 24-29.

Campbell, Stuart. 1999. "A Cognitive Approach to Source Text Difficulty in Translation". *Target* 11:1, John Benjamins B. V. Amsterdam, 33-63.

Chesterman, Andrew. 1997. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. University of Helsinki, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 5-14, 63-70, 169-193.

Connolly, David. 1998. "Poetry translation", In Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge: pp. 170-176.

Cortés, Ovidio Carbonell. 1995. "Orientalism in Translation, Familiarizing and Defamiliarizing Strategies", In: A.B Ozeroff, J. Králová, B. Mooser-Mercer (eds), *Translators' Strategies and Creativity, Selected Papers from the 9International Conference on Translation and Interpreting*, Prague, September 1995. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia. pp. 63-70.

De Bono, Edward. 1970. *Lateral Thinking. A Textbook of creativity*. London: Ward Lock Educational.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 135-144.

Even-Zohar, Itamar. 1978. *Papers in Historical Poetics* (Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics).

Even-Zohar, Itamar. 1979. "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1:1-2 (Autumn), 287-310.

Even-Zohar, Itamar. 1990. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in his: *Polysystem Studies (Poetics Today)* 11:(1) , pp. 9-13, 45-51.

Frost, William. 1955. *Dryden and the Art of Translation*, Vol.128, p. 166.

Gentzels J.W. & Jackson P.W. 1962. *Creativity and Intelligence*. New York: Wiley and Sons.

Gorlée, Dinda. 1994. *Semiotics and the Problem of Translation, with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi.

Gran, Laura. 1995. "Creative Problem-Solving And Translator Training", In: A. Beylard-Ozeroff, Jana Králova and Barbara Moser-Mercer (eds.), *Translators' Strategies and Creativity*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: pp. 145-162.

Guilford, Joy Peter. 1975. "Creativity: A Quarter Century of Progress". Taylor, I.A. & Getzels, J.W. eds. *Perspectives in Creativity*. Chicago: Aldine. pp. 37-59.

Harvey, Keith. 1995. "A Descriptive Framework for Compensation". *The Translator*, 1(1), pp. 65-8, St Jerome Publishing, Manchester

Heikkila, Jorma. 1981. *Luovan ongetman didaktiikan ratkaisu*. Juva: WSOY.

Hervey, Sándor and Ian Higgins. 1992. *Thinking Translation: A Course in Translation Method, French to English*, London and New York: Routledge.

Hofstadter, Douglas R. 1997. *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*. Basic Books, A Division of HarperCollins Publishers, New York.

Holman Michael & Boase-Beier Jean. 1999. *The Practice of Literary Translation*. pp. 1-17.

Holmes, James S. 1988[a]. *Translated! Papers on Translation and Translation Studies*. (Amsterdam: Rodopi).

House, Juliane. 1981. *A Model for Translation Quality Assessment*. (2nd edition.) Tübingen: Narr.

Jakobsen. Arnt L. 1994. "Translation – a production skill". In H. Bergenholtz et al. (eds) 1994. *OFT Symposium. Translating LSP texts*. Copenhagen: Copenhagen Business School. Pp. 41-70.

Jones R. Francis. 1989. "On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating." *Target* 1 (2). Amsterdam, pp. 183-199.

Khayal , Ma'hmoud. 1998. "Hebrew-Arabic Translations in The Modern Era: A General Survey." Montréal, *Meta* 43(1): 5-158 .

Koberski Eva & Petrequin-Jessen Sally. 1990. "Translating into the Mother Tongue vs. Translating into a Non-Primary Language". In: *Translation and Meaning 1. Maastricht: Euroterm*. pp. 220-225.

Kusmaul, Paul . 1995. "Creativity in Translation". In *Training the Translator* (Chapter 2) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 39-53.

Kusmaul, Paul. 1998. "Types of Creative Translating". In Andrew Chesterman, Gallardo San Salvador, Natividad and Yves Gambier (eds), *Translation in Context*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 117-126.

Kussmaul, Paul. 2000. "A Cognitive Framework for Looking at Creative Mental Processes". In Maeve Olohan (ed.), *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies – Textual and Cognitive Aspects*, Manchester: St Jerome Publishing: 57-71.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London, ch. 3: The system: Poetics, pp. 26-40; ch. 6: Translation: poetics, pp. 73-86.

Lefevere, André. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen and Amsterdam: van Gorcum.

Lefevere, André. 1992. "Translation: Ideology – on the construction of different Anne Franks". In: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London / New York: Routledge. pp. 59-72.

Leppihalme, Ritva. 1994. *Culture Bumps. On the translation of allusions*. (English Department Studies 2.) Helsinki: University of Helsinki, Department of English.

Levelt, Willem J.M. 1993. "Accessing Words in Speech Production: Stages, Processes and Representations". Levelt 1993: pp. 1-22.

Levine, Suzanne Jill. 1992. "Translation as (Sub) Version: On Translating Dante's *Inferno*". In: Venuti, Lawrence (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York. pp. 75-85.

Levý, Jiří. 1967. "Translation As a Decision Process". In: Venuti, Lawrence (ed.), 2000. *The Translation Studies Reader*, London and New York. pp. 148-159.

Lonsdale, Allison Beeby. 1998. "Direction of translation (directionality)", In Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge: pp. 63-67.

Lotman, Juri M., 1977 (1974). "The Dynamic Model of a Semiotic System". *Semiotica* 21:3-4, 193-210.

Low, Graham. 2002. "Evaluating translations of surrealist poetry: Adding Note-Down Protocols to Close Reading". *Target* 14:1, John Benjamins Company, pp. 1-41.

Mackenzie, Rosemary. 1998. "Creative Problem –Solving and Translator Training". In: Ann Beylard- Ozeroff, Jana Králová & Barbara Moser- Mercer (eds) *Translators' Strategies and Creativity*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 201-206.

Malmkjaer Kirsten. 1993. Who Can Make *Nice* a Better Word Than *Pretty*? Collocation, Translation, and Psycholinguistics, Baker Mona, Gill Francis, Tognini-Bonelli Elena, *Text and Technology*, J. Beny, Philadelphia, pp. 213-232.

May, R. 1959. "La natura della creatività" (ital. Transl. In: H.H. Anderson (ed.) *La creatività e le sue prospettive*. Brescia La Scuola, 1972).

Mednick, S.A. 1962. "The associative basis of creativity". *Psychological Review* 69: 220-232.

Nabokov, Vladimir. [1955] 1992. "Problems of translation: *Onegin in English*". In Schulte and Biguenet (eds) 1992, pp. 127-143

Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.

Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*, Hemel Hempstead, London: Prentice Hall International.

- Nord, Christiane. 1991. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Parnes, S.J. and Noller, R.B. 1972. "Applied creativity: The creative study project. Part I, II, III". *Jour. Of Creative Behavior* 6:11-22, 164-187, 275-294.
- Phillips, Patrick. 2001. "Dethroning the Dictionary." Perspectives: *Studies in Translatology* 9 (1): 23-31.
- Pokorn, Kocijančič Nike. 1999. An Abstract of the Doctoral Thesis "Literary Translation Into a Non-Mother Tongue: Socio-Cultural and Individual Factors". Ljubljana, pp. 1-32
- Preiser, Siegfried. 1976. *Kreativitätsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pym, Anthony. 1992. *Translation and Text Transfer*. Frankfurt am Main: Lang.
- Renato, Poggioli. 1959. "The Added Artificer", in *On Translation*, ed. Reuben A. Brower (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), p. 139.
- Robinson, Douglas. 1991. *The Translator's Turn*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sager, Juan. 1994. *Language Engineering and Translation: Consequences of Automation*. Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Selver, p. 1966. *The Art of Translating Poetry*. London: Jon Baker.
- Shuttleworth, Mark. 1998. "Polysystem theory", In Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge: pp. 176-179.

Stanley-Jones, D. 1970. *Kybernetics of Mind and Brain*. Springfield/Illinois: Charles C. Thomas.

Taylor, C.W. (ed.) 1956. *The 1956 University of Utah Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent*

Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Toury, G. 1983. "Sharing Relevant Features: An Exercise in Optimal Translating". *Meta* 28 (2). Pp.. 116-129.

Toury, Gideon. 1985. "A Rationale for Descriptive Translation Studies". In: Hermans (ed.), 1985, pp.16-41.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam & Philadelphia.

Toury, Gideon . 1999. "How Come the Translation of Limerick Can Have Four Lines (Or Can It)?" . In: *Word, Text, Translation: Liber Amicorum for Peter Newmark*, eds Gunilla Anderman & Margaret Rogers. Clevedon etc.: Multilingual Matters, 1999, pp. 163-174.

Tynjanov, Jurij N. 1929. *Arkhaisty I novatory* [Archaists and Innovators], Moscow: Akademia: reprinted 1967, Munich: Wilhelm Fink.

Venuti, Lawrence. 1998. "Strategies of Translation", In: Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge: pp. 240-244.

Venuti, Lawrence. 1998. Translation and Minority (Introduction). *The Translator*. 4(2), 135-144. Temple University, USA, St. Jerome Publishing, UK.

Venuti, Lawrence. 1992. "Introduction". In: *Rethinking Translation – Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge: pp. 1-17.

Wilss, Wolfram . 1982. *The Science of Translation: Problems and Methods*, Tübingen: Gunter Narr.

Wilss, Wolfram. 1988. *Kognition und Übersetzen Zur Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer.

BAR-ILAN UNIVERSITY

Creativity in Translating Poetry

Introspective Study

Pursuing the Processes of Translation
from a Native Language (Hebrew) into
a Second Language (Arabic)
and Reflecting Them
on the Basis of Self-Reporting

By: Nira Caridi

Supervisor: Dr. Miriam Shlesinger

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master's degree in
the Department of Translation and Interpreting Studies, Bar-Ilan University.

Ramat-Gan, Israel

2004

Nira Caridi

Creativity in Translating Poetry

Introspective Study

Abstract

The purpose of this study is to track **poetry translation processes** from a native language, Hebrew, into a second language, Arabic, and reflect them on the basis of self-reporting. It focuses on a collection of poems, including thirty-one written by Nissim Caridi, most of which appear in two compilations published in 1989 and 1991 ‘**Misholei Dror**’ – (*Paths of Freedom*) and ‘**Ba’boker Ba’boker Ane’nei Techelet**’– (*On a Morning of Light Blue Clouds*) and on the poem ‘**Haya La’ad**’- (*Lives Forever*), published, like many others, after the assassination of Prime Minister Yitzhak Rabin, God rest his soul.

The study is empiric and introspective, documenting and describing phenomena unique to while focusing on multifarious aspects of **creativity** and diverse the translation of poetry, modes of expression.

From a methodological point of view, analysing my own translation process in a prism of personal practice and experience, while referring to and maintaining an affinity with models and theories of poetry translation processes, could introduce noise, or even “pollution” to the objective research process. The study’s stated methodological limits in the analysis of this poetry collection, therefore, relate to the theoretical and research literature review

The hypothesis at the core of this study is that in order to preserve the source text, poetry requires particular translation skills in three central areas: content, shape, rhythm and sound.

- A. Content:** An attempt is made to express and reflect accurately both the source text's overt message and the "spirit" concealed between the lines of the poem that convey additional meanings and nuances.
- B. Shape:** Achieving a faithful rendition of the text in two main axes:
 - 1. **Grammatical-syntactical structures** – reviewing the gap between the normative grammatical-syntactical structures in the source language and those of the target language – a gap which sometimes has to diverge from the source language's structure to an alternative structure in the target language.
 - 2. **Artistic elements** – choosing appropriate translation strategies in order to create/manufacture a good, faithful rendition of the source text by reconstructing its artistic elements, or, alternatively, compensating for their loss in cases where they cannot be adequately expressed in the target language.
- C. Rhythm and Sound:** The gap created between the tonal-melodic structure of the poem in the target text and that of the source text often results in the need to move away from the direct denotation of one expression or another, or to add words which did not exist in the source text. The objective is to retain appropriate rhyming that will enhance the translated poem – the target text – and reconstruct the poem's tonal-melodic facet. In my opinion, this facet constitutes an important element without which the value of the poetic experience for the Arab target reader, who is accustomed to rhythmic Arabic poetry, would be damaged inestimably.

As part of the **literary review**, the following subjects are presented:

- Theoretical models that are concerned with **poetry translation processes** in relation to the genre's distinctive characteristics, and the translational difficulties that result.
- The issue of **translational directionality** from the aspect of the debate with respect to which translational directionality is preferable – the accepted traditional approach of translating from a second language into a mother tongue or vice versa.
- **A chronological, historical review** of translations of literary works from Hebrew to Arabic in accordance with Kiel's study.
- **Positioning the translated corpus** both in relation to the “multi-system” theory, and as translation into a minority language, while examining its status in the “multi-system” of the target literature and its culture.
- Discussing the issue of **visibility** – examining translation as a visible or invisible craft subject to strategies chosen by the translator, which either do not aspire to adjust the translation to the norms of the target language, or which consciously adjust the source text to norms, ideologies and values that govern the target language at any given time.
- **“Upgrading”** the source text – presentation of some ethical aspects of this issue through a discussion on whether a translator is allowed to “upgrade” the source text, and if so, to what extent, and shedding light on the consequences resulting from such practice.
- **Sharing relevant features** – introducing the problematic character of the attempt to restore the relevant features of a source text; in other words, the specific traits characterizing the source text that are naturally genre-dependant and derived from its character and essence.
- **The compensation mechanism** – an overview of the many and varied tactics available to translators to compensate for a translational loss.
- A debate on **intertextuality** – a definition of the concept and a presentation of its consequences on translation and translation research.
- The concept of **paradigm** – choosing between the diverse lexical alternatives that arise during the process of translation.

- The use of **binominals** of **synonyms** and **synonym “relatives”** – that is, the use of synonyms in sequence, either **free**, or **conjoint** combinations.

The mirroring process, which is the principal part of the paper, deals with three central subjects:

- a. **The process of translation in three poems**, which involves examining the different phases – source versus target text.
- b. **The process of translation in a profile of artistic tools**, including mapping the artistic tools in the source text, while examining their reconstruction or non-reconstruction in the target text.
- c. **Presentation of the inner struggles, difficulties and obstacles that accompany the translational process** in relation to three main areas of reference: lexical, rhythm and rhyming, grammar and syntax.

The unique contribution made by this study is its presentation of an internal and external translational journey capable of reflecting the translational process on the actual experience and work of translating, as well as on the translator’s inner struggles and frustration on the one hand, and the challenge posed by translation – specifically the translation of poetry – on the other. The underlying significance of the study’s contribution lies in its mapping of the translation process and its presentation of the strategies applied all with the objective of producing an appropriate, adequate, high-quality translation that faithfully reflects the spirit of the source text in relation to content, while simultaneously aspiring to achieve acceptance from the target reader as a pleasant experience in keeping with his or her language, culture and spiritual heritage.

These contributions have the power to *promote* the craft of translation and ensure that it will create/manufacture work that inspires deep emotional identification in the target reader, often leaving the impression that it is an authentic source text written in the reader’s own language.

Last Update: February 14, 2006