ISSN: 2750-6142

المجلد 2، العدد 3، 2023
Vol: 2 / N°: 3 (2023)

المجلة العربية لعلم الترجمة
Arabic Journal for Translation Studies

The Construction of the Narrative Discourse between the Source and Target Texts; A Critical Study of the Arabic Translation of «Il fu Mattia Pascal» by Luigi Pirandello

Angelika Palmegiani
Mohammed V University, Rabat. Morocco
Email : angelikapalmegiani@tiscali.it

Received	Accepted	Published
10/05/2022	10/04/2023	16/04/2023

DOI: 10.17613/qqra-6474

Abstract

This study deals with the way in which the construction of the narrative discourse is preserved when a literary work is translated from one language to another. We focused on the voice of the narrator which is a fundamental element in the construction of the discourse considering that he mediates the reception of the events. We will discuss it through the critical study of the Arabic translation of the Italian novel “Il Fu Mattia Pascal” by Luigi Pirandello, realized by the Egyptian translator Moheb Saad Ibrahim in 2007. We will show in our study that the translator's choices in shaping the narrator's voice affect the nature of the narrative discourse, which differs in the translated text from what it was in the source text.

Keywords: Translation, Narrative Discourse, Narrator, Focalisation, Humour

المجلة العربية لعلم الترجمة
Arabic Journal for Translation Studies
المجلد 2، العدد 3، 2023
Vol: 2 / N°: 3 (2023)
ISSN: 2750-6142

خصوصيات بناء الخطاب السردي بين النصين المصدروالهدف؛ دراسة نقدية للترجمة العربية لرواية «Il fu Mattia Pascal» للويجي بيرانديللو

أنجيليكا بالميجياني
جامعة محمد الخامس، الرباط. المغرب
الايميل: angelikapalmegiani@tiscali.it

تاريخ الاستلام	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2022/05/10	2023/04/10	2023/04/16

DOI: 10.17613/qqra-6474

ملخص

يعالج موضوع هذا البحث كيفية الحفاظ على خصوصية بناء الخطاب السردي عندما يتم نقل العمل الأدبي من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. وقد ركزنا على صوت السارد باعتباره عنصرا أساسيا في بناء الخطاب كونه عاملا متحكما في تعزيز الأحداث، الشيء الذي سنناقشه من خلال الدراسة النقدية للترجمة العربية لرواية « Il Fu Mattia Pascal» الإيطالية للويجي بيراندیللو أنجزها المترجم المصري محب سعد إبراهيم عام 2007. سنبين في دراستنا أن اختيارات المترجم في تشكل صوت السارد تؤثر في طبيعة الخطاب السردي الذي يختلف في النص المترجم عما كان عليه في النص المصدر.

الكلمات المفتاحية: الترجمة، الخطاب السردي، السارد، التبئير، الفكاهة

مقدمة

تمثل رواية «**Il fu Mattia Pascal**» للويجي بيراندييللو بداية جديدة للرواية الإيطالية لأن الكاتب قام بتجديد هذا الجنس الأدبي من خلال توظيف تقنيات لم تظهر من قبل في الأدب الإيطالي. تعتبر هذه الرواية الرواية التجريبية الأولى التي ألفها بيراندييللو وهو رفض الشكل التقليدي باعتباره غير قادر على التعبير عن رؤيته للعالم.

ويمكن تلخيص الخصوصيات التي تجعل من هذه الرواية نموذجا في الشكل التجريبي فيما يلي:

التغيير الجذري لطبيعة السارد والتبئير

يسرد السارد الأحداث في الرواية التقليدية بالضمير الغائب ولا يشارك في الأحداث المسرودة، بل ينظر إلى العالم السردي من الخلف، مما يجعل معرفته أوسع من معرفة الشخصيات الأخرى[1]، أما في رواية بيراندييللو فالسارد لم يعد خارج الحاكي، وإنما يصبح مشاركا في الأحداث. السارد هو الشخصية المحورية التي تروي بالضمير المتكلم، مما يجعل الرؤية السردية تتغير من الرؤية من الخلف إلى الرؤية من الداخل (Gino Tellini, 1998, pp. 247-253). لا يعرف السارد أكثر من الشخصيات الأخرى، بل عكس ذلك أصبح غير واثق مما يقوله إذ ينظر إلى الواقع من زوايا مختلفة لها نفس قدرة الاحتمال. يسرد السارد ماتيا/أدريانو ويتأمل فيما يسرده في الآن نفسه، مما يجعل السرد يصبح متقطعا وغير متسق، كما يحاول أن يعيد بناء قصة حياته في لحظة فعل الحكي. يؤثر ذلك على طريقة تلقي القارئ الذي لا يستطيع الوثوق بهذا السارد، بل عليه أن يكون يقظا وفاعلا في بناء المعنى، أن يحلل وأن يؤول ما يسرده السارد لكي يجد الخيط الناظم بين كل ما يتلقاه. إذا كان السرد يتبع التسلسل الكرونولوجي للأحداث في الرواية التقليدية، فإن هذه الرواية تكسر هذا النمط إذ لا يوجد تطابق بين القصة والمحكي ويكفي أن نذكر أن الرواية تبدأ من النهاية مع السارد ماتيا الذي يروي قصته وهو يكتبها في الآن نفسه. التفكيك كلمة مفتاح لفهم شعرية بيراندييللو وتجليها في بناء الخطاب السردي: تفكيك الأنا والواقع والأشكال الجاهزة وهذا ما يربط الكاتب الصقلي بالتيار الفكري والأدبي الأوربي الطليعي[2].

اللغة الموظفة في الرواية

جاءت لغة بيراندييللو في الرواية مكسرة للقواعد الشكلية والبلاغية التقليدية المهيمنة على الإبداع الأدبي الإيطالي، الأمر الذي جعل الأوسط الأدبية الإيطالية لا تنظر بعين الرضاء إلى طريقته في الكتابة وفرضت عليه أن يظل خارج دائرة الأدباء المؤثرين في الساحة الأدبية الإيطالية لأنه في نظرهم لا يحترم القواعد والمعايير على مستوى اللغة والأسلوب، ولذلك نجده يستعمل مزيجا من اللغات واللهجات الإيطالية لتحقيق أهداف واضحة.

---

[1] هذا هو النمط الذي نجده، على سبيل المثال، في رواية «I Promessi Sposi» («العروسين») لألساندرو مانزوني (Alessandro Manzoni 1785-1873). أنظر:

Matteo Palumbo, 2007, pp. 37-59; Gino Tellini, 1998, pp. 180-186.

[2] يشير مصطلح «Avanguardie» إلى التيارات الفكرية والفنية التي انتشرت في أوروبا ابتداء من بداية القرن العشرين مثل الرمزية (simbolismo) والوحشية (fauvismo) والتكعيبية (cubismo) والمستقبلية (futurismo) والتعبيرية (espressionismo) والتصويرية (imaginismo). كانت ترفض المعايير التقليدية والثقافة الرسمية وكانت تنادي بضرورة تحرر الفن والإبداع من خلال تجريب أشكال جديدة وبإعادة النظر في مفهوم الفن وعلاقته مع المجتمع.

الأسلوب الفكاهي[3] المبني على الشعور الملتبس أمام القضايا والمظاهر وعلى مجموعة من التقنيات والإجراءات التي تفكك الأشكال التقليدية وتهدمها.

على هذا الأساس سنقوم بالمقارنة بين النص المصدر وترجمته العربية، بالاعتماد على المنهج الذي وضع أساسه المنظر الفرنسي أنطوان برمان (Antoine Berman, 1995 pp. 64-73)، لكي نبرز إلى أي حد استطاع المترجم محب سعد إبراهيم أن يحافظ على هذه الخصوصيات.

1. من تفكيك الخطاب السردي إلى السارد المهيمن

استنادا إلى المقارنة بين النص المصدر والترجمة اتضح لنا أن الترجمة حافظت كثيرا على استراتيجيات بناء الخطاب السردي. يسرد السارد العربي بالضمير المتكلم ويتأمل فيما يرويه، كما يحاول إعادة بناء قصة حياته ووفاتيه.

يتعلق الإشكال الذي نسجله بترتيب الأصوات أثناء السرد في سياق الكلام المباشر من جهة وفي سياق تأمل السارد الشخصية ماتيا/أدريانو من جهة أخرى. تظهر المقارنة أن المترجم يتبع قاعدة خاصة منذ بداية الرواية حتى نهايتها، مع بعض الاستثناءات.

ففي النص المصدر يتدخل السارد الإيطالي بوساطة الكلام المباشر، فقط بعد أن تحدثت الشخصية بصوتها. لا يقوم السارد بتقديم الشخصية التي ستتحدث، كما لا يصف حالتها أو طريقة التعبير قبل أن تتكلم هي بصوتها، أما في الترجمة فنجد عكس ذلك ساردا يصبح مهيمنا. نجد هذا النمط:

- في النص المصدر: صوت الشخصية > صوت السارد > صوت الشخصية
- في الترجمة: صوت السارد > صوت الشخصية

سنقدم نموذجين نوضح من خلالهما هذا الجانب.

[3] وضع بيراندييللو أسسه النظرية في كتاب «L'umorismo» (1908). تعتبر هذه الدراسة المفتاح لدخول عالم الكاتب الصقلي. تنقسم هذه الدراسة إلى فصلين أولهما يمثل نبذة تاريخية عن مظاهر شعرية الفكاهة في إيطاليا وفي الآداب الأوربية قديما وحديثا. وفي الفصل الثاني من الدراسة يركز بيراندييللو على التعريف لشعرية الفكاهة ووصف خصوصياتها. الفكاهة هي "الشعور بالتضاد": كلما نرى مشهدا يثير الضحك ويبدأ بعد ذلك مباشرة ودون أن نحكم عليه التأمل بما رأيناه ونشعر بالشعور المضاد الذي يحرمنا من الضحك ويجعلنا نشعر بالحزن فإننا أمام الفكاهة. ونفس شيء عندما نرى مشهدا مأساويا يسبب فينا الشعور بالحزن وبعد ذلك نتأمل ونرى الجانب المضحك الذي لا يسمح لنا بأن نعيش تجربة المأساة بكاملها. الفكاهة ترقى بالهزلي من المستوى الدنيوي وتدنس التراجيديا.
Luigi Pirandello, 2011, pp. 172-180.

النموذج الأول: تدخل صوت السارد في صوت الشخصيات

المصدر	الترجمة
ص. 70: [...] -Non ammetto, - diceva, - che per il momentaneo piacere che prova la gola al passaggio d'un boccone, per esempio, come questo - (*e giù il boccone*) - si debba poi star male un'intera giornata. Che sugo c'è? Io son certo che me ne sentirei, dopo, profondamente avvilito. Rosina! - (*chiamava la serva*) - Dammene ancora un po'. Buona, questa salsa majonese! [...]	ص. 26: [...] كان يقول: «أنا لا أقر أن يبقى الإنسان مريضا متألما يوما كاملا في مقابل اللذة التي يشعر بها عندما يبتلع لقمة مثل هذه (ويبتلع اللقمة). ما هو نوع الصلصة الموجدة؟ أنا متأكد أني سأعاني منها معاناة عميقة فيما بعد. وينادي الخادمة .يا روزينا! أعطني شيئا آخر منها.لذيذة، صلصة المايونيز هذه!» [...]

يفيدنا هذا المثال في مناقشة مجموعة من الجوانب المهمة:

يتعلق الجانب الأول بترتيب الأصوات حيث نجد خطابا متقطعا في النص المصدر كون الشخصية (باتا مالانيا) تتحدث بصوتها، ثم يتدخل السارد ماتيا وهو يعلق على ما يحدث، لتستأنف الشخصية كلامها من جديد. أما في الترجمة العربية فيخبر السارد ماتيا القارئ أنه سيقرأ كلام الشخصية المباشر، وبعد ذلك يعطي الكلمة إلى باتا مالانيا.

ينبثق صوت الشخصية في النص المصدر من العالم السردي دون أن تنتظر بوساطة السارد، أما في الترجمة العربية فيقوم السارد بدور الوسيط الذي يخبر القارئ بما سيحدث، مما يؤثر على طريقة التلقي إذ يتلقى القارئ الإيطالي خطابا متقطعا يتسم بتدخل الأصوات فيما بينها فيتوجب عليه الانتباه إلى من يتكلم، في حين يسهل المترجم مهمة القارئ العربي لإعفائه من ذلك.

إن اختلاف بناء الخطاب في النص المصدر عن نظيرها في الترجمة يؤثر في اختيار علامات الوقف التي تشكل عنصرا أساسيا داخل النص النثري كما يؤكد على ذلك برمان[4]. يبرز، من المقارنة بين النصين، أن هناك فرق واضح إذ يستعمل المؤلف العارضتين (..) لكي يقدم صوت السارد وكأن تدخل السارد عبارة عن جملة اعتراضية، في حين يوظف المترجم علامات الوقف التي تستعمل عادة للإشارة إلى الكلام المباشر، أي النقطتين والمزدوجتين (: «») مما يجعل القارئ العربي يفهم أن هناك تناوب الأصوات، من السارد إلى الشخصية، بالاطلاع على النص وقبل قراءته.

يثير الانتباه نقل الجملتين بين قوسين المكتوبتين، في النص المصدر، بخط مختلف عن باقي النص. أولا ينبغي أن نتعرف من صاحب هذا الصوت وهو السارد الذي يتحدث ويعلق ويصف الشخصية. ويمكننا أن نعرف أنه صوت السارد بمساعدة علامات الوقف، أي العرضتين المستخدمتين لتقديم صوت السارد كما قلنا آنفا. نلاحظ أن المترجم ينقل الجملتين بطريقتين مختلفتين.

[4] يحدد برمان الميولات التحريفية التي تهتم بنقل المعنى أكثر مما تهتم بحرفية النص الأصل ومن بين هذه الميولات نجد ما يسميه الناقد الفرنسي «العقلنة» (rationalisation) التي تهتم بالبنيات التركيبية للنص الأصل وبعلامات الوقف وتعيد ترتيب الجمل ومقاطيعها حسب فكرة معينة حول نظام الخطاب في اللغة الهدف، كما تحاول أن تبسط بنية الجمل وتنظيمها وهذا يبتعد النص المترجم عن طبيعة النص الأصل. إضافة إلى ذلك تقضي العقلنة إلى عنصر آخر، أي المحسوسية إذ يتم التحويل من المحسوس إلى التجريد والتعميم. يمكن القول إن العقلنة تحرف النص الأصل بقلب ميله الأساسي، أي المحسوسية وبتحويل التفرعات التركيبية للنص الأصل إلى الخطية.
Antoine Berman, 1985, p. 69.

يضع الجملة الأولى بين قوسين ولكنه لا يستعمل أي إجراء مطبعي ليميزها عن باقي النص كما لا يوظف علامات الوقف تفيد في الإشارة إلى أنه تم تغيير الصوت، من الشخصية إلى السارد.

أما الجملة الثانية فلا يضعها المترجم بين قوسين ولا يستعمل إجراء مطبعيا خاصا ويوظف عارضة واحدة بعد نهاية تعليق السارد.

نلاحظ أن المترجم لا يتبع استراتيجية النص المصدر المبنية على تدخل الأصوات ولا يتبع الاستراتيجية المختارة من طرفه أيضا. كما رأينا يوظف المترجم النقطتين والمزدوجتين لكي يشير إلى بداية الكلام المباشر فلهذا كان من المنتظر أن يغلق المزدوجتين بعد نهاية كلام الشخصية، وأن يترك الجملتين. أي صوت السارد. خارج المزدوجتين، وأن يفتحهما مرة أخرى عندما يبدأ كلام الشخصية، في حين ترك الجملتين داخل المزدوجتين وكأنهما ملفوظتي الشخصية.

إضافة إلى ذلك يؤثر عدم استخدام إجراء مطبعي مختلف لكتابة الجملتين في غياب جانب آخر، أي البعد المسرحي. في النص الإيطالي يبدو أن الجملتين عبارة أن تعليمات المخرج المسرحي الذي يملئ الممثل ما يجب عليه القيام به، في حين يغيب هذا الجانب في الترجمة العربية.

النموذج الثاني: الانتقال من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي

المصدر	الترجمة
ص. 107: [...] «Forse dipende,» pensai, «perché non ne so molto, io, di francese.» [...]	**ص. 63:** [...] فكرت: "ربما يرجع عدم فهمي إلى معرفتي الضئيلة بالفرنسية". [...]

يفيد هذا النموذج في إبراز جانبين:

يتعلق الجانب الأول في ترتيب الأصوات في حين ترتبط الثاني ببعد اللغة العامية.

فيما يخص ترتيب الأصوات نلاحظ أن النص الإيطالي يتميز بتدخل صوت ماتيا باعتباره ساردا وصوته باعتباره شخصية. يروي السارد الأحداث وهو يتأمل فيما يسرده ويجعل القارئ ينتقل إلى سيرورة أفكاره. لا ينظر السارد إلى العالم السردي وكل ما يؤثثه من الخلف، بل ينظر إليه من الداخل ويسرد من خلال أفكاره المختلفة والمتعددة. في هذا المثال يستمع القارئ إلى صوت السارد/الشخصية ماتيا وهو يتأمل فيما يريد أن يفعله وينتقل من الوصف لما يحيط به إلى سرد أفكاره. يبدأ التأمل دون أن يخبرنا ماتيا بأنه سيشركنا بأفكاره. نمط البناء هو: ماتيا الشخصية > ماتيا السارد > ماتيا الشخصية.

في حين يختلف البناء في الترجمة حيث يخبر السارد القارئ بأنه سيسرد عليه أفكاره، كما تغيب في الترجمة خصية السرد المتقطع المتمثل في السارد لمقاطعة الشخصية إما متأملا أو شارحا أو معلقا أو متسائلا أو واصفا.

يتعلق الجانب الثاني بتوظيف اللغة اليومية التي تحضر بقوة في النص الأصل. فهي تؤثر على البناء التركيبي للجملة، هذا الأمر لا نجده في الترجمة التي تستعمل العربية الفصحى ذات القواعد الواضحة. لا يكمن الإشكال في بناء هذه الجملة في حد ذاتها، بل في عرض الرسالة بكاملها إذ علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن توظيف اللغة اليومية يغيب في الترجمة تماما. وكما قلنا

فيما سبق، كان بيراندييللو يهدف إلى تفكيك الأشكال التقليدية وتحرير اللغة الإيطالية من المعايير المفروضة عليها، مما جعله يوظف اللغة العامية التي تتعايش مع اللغة الراقية.

يؤكد برمان على صعوبة الحفاظ على هذه التراكيب اللغوية التي، في أغلب الأحيان، يتم محوها[5]، مع أن المترجم يحاول الاشتغال على اللغة الهدف قدرة الإمكان حتى ينقل الرسالة حسب خصائصها الأصلية.

يفيدنا هذان النموذجان في توضيح الفرق بين النصين في بناء الخطاب: تتميز النص الإيطالي بتفكيك الخطاب من خلال تدخل الأصوات وتأمل السارد/الشخصية، في حين تتميز الترجمة بهيمنة السارد.

تشتغل وجهة النظر الجوالة للقارئ الإيطالي لكي يربط الكلام بالذات المتكلمة المنبثقة عن العالم السردي دون أن ينتظر وساطة السارد، في حين يتلقى القارئ العربي كل المعلومات التي يحتاج إليها لكي يبني المعنى. يقدم السارد العربي صوت الشخصية في سياق الحديث المباشر ويخبر المتلقي أنه سيقدم أفكاره في إطار تأمله بصفته السارد والشخصية المحورية.

نوضح هذا الجانب أكثر من خلال هذا المثال:

المصدر	الترجمة	الترجمة العكسية
ص. 87: [...] La strega non si sapeva dar pace: - Che hai concluso? - mi domandava. - Non t'era bastato, di', esserti introdotto in casa mia come un ladro per insidiarmi la figliuola e rovinarmela? Non t'era bastato? - Eh no cara suocera! - le rispondevo. - Perché se mi fossi arrestato lì avrei fatto un piacere, reso un servizio... [...]	ص. 43 [...] لم تعرف الشمطاء الحياة في السلام: كانت تسألني: «ما النتيجة التي وصلت إليها؟ ألم يكفك، أنك تسللت إلى بيتي كاللص لإغواء ابنتي وتدمير مستقبلها؟ ألم يكفك هذا؟» وكنت أجيبها: «لا، يا حماتي العزيزة! لأنني لو توقفت هنالك، لقدمت لك معروفا، خدمة جليلة...» [...]	[...] La strega non sapeva stare in pace: Mi chiedeva: «qual è il risultato a cui sei giunto? Non ti era bastato di esserti infiltrato in casa mia come un ladro per sedurre mia figlia e distruggere il suo futuro? Non ti bastava questo?» E le rispondevo: «No, mia cara suocera! Perché se mi fossi fermato lì ti avrei reso un favore, un servizio illustre [...]

يتبين من خلال هذا النموذج الفرق بين النص المصدر والمترجم في بناء الخطاب. ونخلص هذه الفوارق في نقطتين:

[5] يقول برمان إنه في الأعمال الأدبية هناك تعايش بين اللغة الفصيحة واللهجات أو بين مختلف اللغات الفصيحة وعادة يتم، في الترجمة، محو هذه التراكيب بتأثير على البناء النصي. يستشهد برمان ما يقوله باختين فيما يخص طبيعة الرواية التي تتميز بجمع تنوع الأنماط الخطابية وتنوع الألسن وتنوع الأصوات فعلى المترجم أن يحاول الحفاظ على هذا التعدد.

Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, cit., pp. 80-82.

1. يتضح من الترجمة العكسية أن سارد الترجمة العربية يهيمن على الشخصيات الأخرى لأنه يقوم بدور الوسيط ولا يسمح بتقطع السرد، كما هو الشأن في النص الأصل مما يؤدي، أحيانا، إلى تشكل مشاهد أبطأ، خاصة عندما يقوم السارد بوسيط بين الشخصيات التي تتحاور. وهذا ما نلاحظه في هذا المثال حيث ماتيا الإيطالي يرد على الحماة مباشرة بعد أن انتهت هي من كلامها، في حين يرد ماتيا العربي بعد أن قدم صوته السارد.

2. أدت الاستراتيجية المختلفة في بناء الخطاب السردي إلى الفرق بين النص الأصل والترجمة في توظيف علامات الوقف. نلاحظ أن المؤلف يوظف العارضتين لتقديم صوت السارد، في حين يستعمل المترجم علامات الوقف التقليدية للإشارة إلى بداية الكلام المباشر (النقطتين والمزدوجتين).

نستنتج أن المترجم يبني الخطاب على نمط الرواية التقليدية ولا يأخذ بعين الاعتبار أنه بصدد ترجمة الرواية التجريبية الأولى لبيراندييللو الذي كان يوظف تقنيات جديدة.

2. الأسلوب: إخفاء الفكاهة في النص المترجم

ألف بيراندييللو هذه الرواية أربع سنوات قبل الدراسة عن شعرية الفكاهة التي أهداها إلى الراحل ماتيا باسكال، الأمر الذي يدل على الربط الوطيد بين هذه الرواية والدراسة المذكورة. تعتبر الفكاهة طريقة تعامل الإنسان مع العالم من جهة ونوع خاص للتعبير من جهة أخرى. انطلاقا من هذا سنبرز أين تتجلى الفكاهة في هذه الرواية وكيف تم نقل هذا الأسلوب الخاص من اللغة الإيطالية إلى اللغة العربية.

يعتبر ماتيا باسكال شخصية فكاهية بامتياز كما يتبين من رؤيته للعالم في المراحل الثلاثة من حياته، وهي مرحلتي قناع "ماتيا باسكال" و"أدريانو مايس" والمرحلة الثالثة الغير قابلة للتحديد لأن ماتيا لم يعد يعرف ما هويته بسبب الخروج من الحياة إداريا. تتسم الشخصية الفكاهية بعدم القدرة على القيام بالفعل لأنها لا تمتلك الحياة التي تعيشها ولا تشارك فيها مشاركة كاملة، بل تنظر إليها وكأنها متفرجة دون دور. لا يجسد ماتيا البطل، بل يجسد اللابطل الذي يفكك الأشكال والأدوار التقليدية من خلال تأمله في الواقع ذي وجوه متعددة، مما يجعله يشعر بالتضاد إذ يجد دائما المأساوي في الهزلي والهزلي في المأساوي.

سنستشهد بعض النماذج لكي نوضح كيف تتصرف الشخصية الفكاهية في النص المصدر ولكي نبين إلى أي حد استطاع المترجم أن يعيد هذا الجانب في الترجمة العربية.

النموذج الأول: تدنيس المأساة

في الفصل الخامس "**Maturazione**"/"**نضج**" يروي ماتيا المشاجرة بين حماته والعمة سكولاستيكا عندما ذهبت هذه الأخيرة إلى بيت ماتيا لتأخذ أمه معها. كان ماتيا ينظر إليهما دون أن يفعل شيئا وكأنه يتفرج على مسرحية. عندما تتوجه الحماة نحوه فإنه لا يقوم بأي رد الفعل، بل يضحك مما حدث. لنقارن بين النصين المصدر والمترجم:

المصدر	الترجمة
ص. 93:	ص. 49:
[...] Quel che seguì fu per me solo. La vedova Pescatore, ruggendo dalla rabbia, si strappò la	[...] أما ما حدث بعد هذا فكان من نصيبي وحدي. نزعت الأرملة بسكاتوري وهي تزمجر غضبا العجين عن وجهها،

pasta dalla faccia, dai capelli tutti appiastricciati, e venne a buttarla in faccia a me, che ridevo, ridevo in una specie di convulsione; m'afferrò la barba, mi graffiò tutto; poi, come impazzita, si buttò per terra e cominciò a strapparsi le vesti addosso, a rotolarsi, a rotolarsi, frenetica, sul pavimento; mia moglie intanto (*sit venia verbo*) receva di là, tra acutissime strida, mentr'io: - Le gambe! le gambe! - gridavo alla vedova Pescatore per terra. - Non mi mostrate le gambe, per carità! [...]	وعن شعرها الملطخ، وجاءت ترميه في وجهي، وكنت أضحك، كنت أضحك وأنا أتلوى، وقبضت على لحيتي، وخربشتني كلي؛ ثم .وكأنها أصيبت بالجنون. انطرحت أرضا وأخذت تمزق ملابسها التي ترتديها، وتتدحرج في جنون على الأرض، وكانت زوجتي عندئذ (معذرة على اللفظ) تتقيأ في الناحية الأخرى، بعويل صارخ، بينما أنا أصرخ في الأرملة بسكاتوري وهي على الأرض "الساقان! الساقان! لا تكشفي ساقيك، رفقا بي!" [...]

الترجمة العكسية:

[...] Invece quello che è accaduto era solamente per me. La vedova Pescatore si strappò ruggendo per la rabbia l'impasto dal viso, e dai capelli imbrattati, e venne a buttarmela in faccia, e ridevo, ridevo rivoltandomi, mi afferrò dalla barba, e mi graffiò tutto; poi - come l'avesse colpita la pazzia - si gettò a terra e cominciò a strappare i vestiti che indossava e rotolava nella pazzia sul pavimento, e mia moglie stava allora (mi scuso per il termine) vomitando dall'altra parte, con lamenti urlanti, mentre io gridavo alla vedova Pescatore che era sul pavimento "Le gambe! Le gambe! Non scoprire le tue gambe, per pietà!" [...]

من المقارنة بين النصين يبرز أن المترجم نقل معنى النص كما جاء في اللغة المصدر، إلا أننا نسجل إخفاء الجانب الفكاهي الناتج عن تدخل الهزلي الذي يمنع إداء المأساة. يبدأ ماتيا بوصف دقيق لما يحدث حوله بالتركيز على أفعال الأرملة بسكاتوري وهي في مركز انتباه السارد الذي يستعمل جملا قصيرة تتكون من فعل واحد وهي منفصلة بعضها البعض من الفاصلة التي تفيد في قطع السرد وتسريعه. يتدخل الهزلي في لحظة الذروة، مما يجعل المأساة لا تحقق. وهنا نسجل الفرق بين النص الأصل والترجمة حيث يؤثر الترتيب المختلف للأصوات في نهاية المشهد على البناء الفكاهي، الأمر الذي يتضح من خلال الترجمة العكسية التي تبين الفرق بين الأثر المنتج من كل من النص المصدر والنص المترجم.

يتوقف ماتيا الإيطالي من وصف الحماة ويلفظ بصوته باعتباره شخصية كلمتين فقط ("الساقان! الساقان!") ويتدخل، بعد ذلك، ماتيا السارد ليعلق وليصف الأرملة على الأرض، مما يساهم في تكثيف التشويق لأن القارئ الإيطالي لا يزال ينتظر لكي يكتشف ماذا حدث بالساقين. ويطلب ماتيا من الأرملة، في النهاية، ألا تكشف له ساقيها وهو يضحك. ما بدا صراخ الألم (الشخصيات بصدد مشاجرة عنيفة) ليس إلا طريقة لوقف المأساة وتدنيسها إذ ينظر ماتيا، في لحظة الذروة، إلى الجانب

الهزلي، الشيء الذي يؤدي إلى تحقيق الشعور بالتضاد، أي التعايش بين المأساوي والهزلي. ينتهي الصراع بين أفراد العائلة (موضوع تأسست عليه التراجيديا التقليدية) بالكشف عن الجانب المضحك الذي يحرم المأساة من تحقيقها الكامل. في حين لا ينتج النص المترجم نفس الأثر في نفسية القارئ العربي لأن صوت السارد يشرح ما يحدث دون أن ينتج التشويق ولذلك لا يشعر القارئ بارتفاع لحظة ذروة المأساة وعدم تحقيقها بسبب تدخل الهزلي. لا يتبع المترجم الاستراتيجية لخلق الشعور بالتضاد وعكس ذلك أنتج مشهدا مضحكا بإخفاء الجانب الفكاهي. لا يظهر في الترجمة البعد الفكاهي لماتيا باسكال الذي يشعر بالتضاد ويضحك أمام المأساة رغم أنه يعي بالكارثة التي وقعت فيها عائلته التي لم تعد فضاء يحمي الفرد، بل أصبحت فضاء الكره والنفاق وعدم التفاهم.

النموذج الثاني: الفكاهة وتفكيك الذات

يخص النموذج الثاني مرحلة قناع أدريانو مايس وهو يدرك، في الفصل الخامس عشر المعنون "**Io e la mia ombra**"/"أنا وخيالي"، أنه يعيش في الوهم التام إذ أصبح يلعب دورا جعله يصبح مجرد ظل يمر فوقه الآخرين دون أن يكون له الحق في الدفاع عن نفسه.

خرج أدريانو من بيت عائلة بلياري بعد أن اكتشف أن ببيانو سرق منه أمواله ووجد نفسه في شوارع روما متأملا في وضعه وكأنه مصاب بالجنون. يبدأ تفكيك هوية أدريانو من طرف أدريانو نفسه الذي يقرر انتحاره ليجعل ماتيا يعيش مرة أخرى.

المصدر	الترجمة
ص. 260:	ص. 217:
[...] L'ombra d'un morto: ecco la mia vita... Passò un carro: rimasi lì fermo, apposta: prima il cavallo, con le quattro zampe, poi le ruote del carro. - Là, così! forte, sul collo! Oh, oh, anche tu, cagnolino? Su, da bravo, sì: alza un'anca! alza un'anca! Scoppiai a ridere d'un maligno riso; il cagnolino scappò via, spaventato; il carrettiere si voltò a guardarmi. Allora mi mossi; e l'ombra, meco, dinanzi. Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre [...]	[...] ظل ميت، هاهي ذي حياتي... مرت عربة، بقيت هناك واقفا، عن عمد؛ في البداية الجواد، بأرجله الأربعة، ثم عجلات العربة. «هناك، هناك! بقوة، على العنق! أوه، أوه، حتى أنت، أيها الكلب؟ هيا، تشجع، نعم: ارفع وركا! ارفع وركا!» انفجرت ضاحكا ضحكة خبيثة، وهرب الكلب، خائفا، واستدار سائق العربة ناظرا إلي. عندئذ تحركت، والظل معي، إلى الأمام. أسرعت الخطي لأضعه تحت عربات أخرى، تحت أقدام المارة، برغبة مجنونة. تملكتني رغبة قوية سيئة، وكأنها تنشب مخالبها في أحشائي [...]

الترجمة العكسية:

[...] L'ombra di un morto, ecco la mia vita...

Passò una carrozza e rimasi lì fermo, apposta; all'inizio il cavallo, con le sue quattro zampe, poi le ruote della carrozza.

«Lì lì! Con forza, sul collo! Oh, oh, perfino tu, cane? Coraggio, si: alza l'anca! alza l'anca!»

Esplosi ridendo d'un riso maligno, e fuggì il cane, impaurito, e si voltò il conducente della carrozza guardandomi. Allora mi mossi, e l'ombra con me, in avanti. Accelerai i passi per metterla sotto le altre carrozze, sotto i piedi dei passanti, con una voglia pazza. Mi possedeva una voglia forte e cattiva, come se attaccasse i suoi artigli ai miei intestini [...]

نلاحظ رد فعل أدريانو وهو يتوقف من القيام بالفعل في الذروة من انفعاله واندفاعه ويتأمل وبعد ذلك ينفجر ضاحكا وكأنه يعاني من ذلك الجنون الذي يسمح للفرد بالخروج المؤقت عن مأزق الحياة. يصف أدريانو هذه الضحكة بصفتها خبيثة وهي تدل على تفكيك الذات لنفسها: ينظر أدريانو إلى حياته وفشله ووضعه ويقوم بأفعال غير عقلانية.

يبني المترجم هذا المشهد بطريقة تقترب من النص المصدر كما نلاحظ في تشكل الجمل كلها قصيرة ومنفصلة من خلال علامات الوقف، وفي ترتيبها، وفي اختيار كلمات وجمل المفتاح ("انفجرت ضاحكا ضحكة خبيثة"، " تملكتني رغبة قوية سيئة، وكأنها تنشب مخالبها في أحشائي") التي تدل على الجانب الفكاهي والتي تم نقلها حرفيا. ونظن أن المترجم وصل إلى هذه النتيجة لأن المشهد يتميز بوجود شخصية واحدة لا تدخل في حوار مع شخصيات أخرى ولذلك لا يوجد الإشكال المرتبط بترتيب الأصوات.

النموذج الثالث: من الوضع المأساوي إلى الوضع الفكاهي

نقدم نموذجا آخرا يخص المرحلة الأخيرة، أي مرحلة الراحل ماتيا باسكال. يعود ماتيا إلى ميرانيو بعد سنتين من الغياب ويجد أن الوضع الذي تركه قبل "وفاته" الأولى تغير إذ تزوجت روميلدا من بومينو ولديهما ابنة. انتحر أدريانو لكي يرجع ماتيا إلى الحياة ولكنه يجد نفسه خارج الحياة وفي حالة أسوأ مما كان عليها في البداية لأنه يبقى معلقا بين الحياة والموت.

يناقش ماتيا الحل المناسب لهذا الوضع غير المتوقع مع بومينو وروميلدا والأرملة بسكاتوري ويرد عليهم حسب النموذج الفكاهي بتفكيك المأساة التي هو بصددها. يقول:

المصدر	الترجمة
ص. 305:	ص. 264:
[...] -Finitela! - gridai, quando potei frenarmi. - Gliela lascio! la lascio a lui volentieri! Mi credete sul	[...] صرخت عندما استطعت كبح ضحكي «كفي! سأتركها له! أتركها له بكل سرور! هل تعتقدين حقا أني مجنون

serio così pazzo da ridiventar vostro genero? Ah, povero Pomino! Povero amico mio, scusami, sai? se t'ho detto imbecille; ma hai sentito? te l'ha detto anche lei, tua suocera, e ti posso giurare che, anche prima, me l'aveva detto Romilda, nostra moglie...sì, proprio lei, che le parevi imbecille, stupido, insipido...e non so che altro. È vero, Romilda? Dì la verità...Su , su, smetti di piangere, cara: rassèttati: guarda, puoi far male alla tua piccina, così...Io ora sono vivo - vedi?- e voglio stare allegro...*Allegro*!! come diceva un certo ubriaco amico mio... [...]	لدرجة أن أصبح من جديد زوج ابنتك؟ آه، مسكين يا بومينو! مسكين يا صاحبي، أتسامحني؟ إن كنت قلت إنك أبله، ولكن هل سمعت؟ لقد قالتها لك هي أيضا، حماتك، ويمكنني أن أقسم لك أن روميلدا، زوجتنا، قد قالتها أيضا من قبل... نعم، هي بنفسها، إنك تبدو لها أبله، وأحمق، ولا طعم لك... وغير هذه من الأوصاف. أليس كذلك يا روميلدا؟ قولي الحقيقة...هيا، هيا، توقفي عن البكاء، يا عزيزتي؟ أصلحي من شأنك، انتبهي، من الممكن أن تصيبي هكذا الصغيرة بضرر... أنا الآن حي . هل ترين؟ وأريد أن أكون مبتهجا...مبتهجا! كما كان يقول صديق لي مخمور... » [...]

الترجمة العكسية:

[...] Gridai quando riuscì a frenare la mia risata «Basta! La lascerò a lui! Gliela lascio con molta gioia! Credi veramente che sia pazzo al punto da diventare nuovamente il marito di tua figlia? Oh, povero Pomino! Povero amico mio, mi perdoni? Se ho detto che sei idiota, ma hai sentito? Te l'ha detto anche lei, tua suocera, e posso giurarti che Romilda, nostra moglie, lo ha detto anche in passato...si, lei stessa, che le sembri idiota e stupido, senza sapore...e altre di queste descrizioni. Non è così Romilda? Di la verità...dai, dai, smetti di piangere mia cara! Riordinati, attenta, puoi fare male alla piccola così... io adesso sono vivo - vedi? E voglio essere allegro...allegro! Come diceva un mio amico ubriaco...» [...]

يقرر ماتيا ألا يطالب بحقه بعد أن أدرك أن الوضع لن يعود كما كان قبل "وفاته" الأولى ويرد ضاحكا مع أنه يعرف أن هذا القرار سيحوله إلى متفرج على الحياة. إنه يتخلص من المأساة من خلال البحث عن الجانب المضحك والهزلي. يبنى المشهد على التفكيك الذي يقوم به ماتيا وهو يتحدث بين التوتر والجنون ويكشف نفاق حياتهم على الشخصيات الثلاث الأخرى.

تنقل الترجمة معنى هذا المشهد حرفيا، إلا أننا نسجل فقدان البعد الفكاهي في الترجمة التي لا تحافظ على تقطع السرد في بداية المقتبس. في النص المصدر ينفجر ماتيا صارخا وبعد ذلك يعلق ويصف حاله ويعود يتحدث مرة أخرى، مما يجعل القارئ ينتقل من الفضاء الخارجي . حيث يتعامل ماتيا مع الشخصيات الأخرى . إلى الفضاء الداخلي . حيث يتحرك ماتيا في سيرورة أفكاره. يقوم ماتيا باعتباره ساردا بقطع حديثه باعتبار شخصية، الشيء الذي يدل على هيمنة التأمل وعدم القدرة على القيام بالفعل. لا يتبع المترجم هذا البناء ولا يسمح للقارئ العربي أن يشعر بتدخل الأصوات وبالتفكيك الذي يتميز به خطاب هذه الرواية، كما لا يسمح للمتلقي بالتقاط جوهر الشخصية الفكاهية الغير قادرة على القيام بالفعل.

إضافة إلى ذلك لا يستعمل خطا مختلفا لكلمة "مبتهج" كما هو الشأن في النص المصدر حيث ينتج المؤلف المعنى من خلال توظيف هذا الإجراء المطبعي أيضا. يشد المؤلف انتباه القارئ إلى رد الفعل الفكاهي لماتيا الذي يعتبر نفسه مبتهجا مع أن الوضع ليس بالفرح، وإلى كون الكلمة استشهاد كلام الشخص المخمور الذي نصح أدريانو، في الفصل الحادي عشر، أن يكون مبتهجا. يفيد الخط المختلف في التأكيد على الجانب الفكاهي للمشهد وفي التحيين.

تغيب هذه الاستراتيجية في الترجمة وهي استراتيجية يستعملها المؤلف في النص الأصل في سياقات متعددة ليجعل الصفحة تنتج خطابا وليجرب أنماطا تعبيرية مختلفة عن الأنماط التقليدية.

يحيلنا هذا إلى الجانب الثاني الذي ينبغي التطرق إليه. فتعتبر الفكاهة، إضافة إلى كونها الشعور بالتضاد وتحقيق التعايش بين المأساوي والهزلي، طريقة التعبير أيضا، مما يجعلنا نؤكد على أهمية الاستراتيجيات التي ناقشناها فيما سبق بخصوص الخطاب السردي، أي تفكيك السرد من خلال تأمل السارد الذي ينتج خطابا حول السرد نفسه ليكشف ميكانيزمات الكتابة باعتبارها ابداعا وبنية خيالية. لذلك يوظف بيراندييللو الإجراءات المطبعية التي تفيد في التحيين وفي تشديد انتباه القارئ الذي يبني المعنى من خلال هذه الأدوات. تغيب هذه الاستراتيجية في الترجمة حيث يبدو أن المترجم لا يعتبرها أساسية لإعادة إنتاج الأسلوب الفكاهي.

ونقدم هنا نموذجا آخرا حتى يتضح أكثر كيف يوظف بيراندييللو كل هذه التقنيات لإنتاج خطابه:

المصدر	الترجمة
ص. 54:	ص. 13:
[...] - E va bene! *Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise...La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola...Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore...* Oh, santo Dio! [...]	[...] «حسنا نهض السيد الكونت في موعده، في الساعة الثامنة والنصف تماما... وارتدت السيدة الكونتيسة رداء أرجوانيا مطرزا بالزهور عند الرقبة... وكانت تريزينا تموت جوعا...وكانت تعاني من لوعة الحب... أوه يا إلهي القدوس! [...]

يتحدث الراحل ماتيا مع دون إليجو عن التغييرات التي أحدثتها نظرية كوبيركوس في حياة البشر. يؤكد ماتيا على أن الإنسان كان يعيش ثابتا وواعيا بوجوده في مركز الكون وأنه بدأ يشعر بالقلق وبالشك. بعد أن اكتشف أن الأرض تدور حول الشمس. لأنه فقد ثباته وأخذ يدور كما تدور الأرض. ويحاول دون إليجو أن يقنع ماتيا بإيجابية النظرية بقوله إن الإنسان بدأ يكتب، بفضلها، كتابات دقيقة جدا. ويرد ماتيا بالكلام الذي استشهدناه عبارة عن ارتجال الشخصية وهي تحاكي مستهل الروايات الحقائقية والروايات حول الحب، نوعين كان ينتقدهما بيراندييللو ويفككهما من خلال شعريته الجديدة. لذلك يوظف الكاتب الإجراء المطبعي الذي يمكنه من إنتاج خطابه ومن إثارة انتباه القارئ. لا يبرز هذا الجانب في الترجمة لأن المترجم لا يوظف أي إجراء ولا يسمح للقارئ العربي بالفهم أن ماتيا لا يسرد أحداث تخص شخصيات أخرى، بل ينتقد ويسخر من الأنواع الأدبية التقليدية.

خاتمة

استنادا إلى كل ما جاء في هذه الدراسة نستنتج أن الترجمة تنقل معنى الرسالة ولكنها لا تعرضها بشكل كامل حسب استراتيجيات النص الأصل لا على مستوى بناء الخطاب ولا على مستوى الأسلوب. يؤثر ذلك في طريقة تلقي الرسالة من طرف القارئ الذي لا يتلمس الازدواج الذي يعيشه ماتيا وهو مات بالنسبة للحياة ولا يزال على قيد الحياة بالنسبة للموت، مما يجعله يصبح الشخصية الفكاهية بامتياز، كما لا يتلمس حيوية النص من حيث غياب التنوع والتعدد اللغوي. إضافة إلى ذلك تغيب مجموعة من الخصائص التي تتسم بها شعرية بيراندييللو المبنية على تفكيك الأشكال التقليدية التي يعتبرها الكاتب الإيطالي غير قادرة على التعبير عن أزمة الهوية والمبادئ الكبرى.

الأكيد أن الأسلوب يبقى الجانب الذي يميز بشكل قاطع كاتبا عن كاتب آخر، تلك البصمة الخاصة التي تجعلنا نعرف أننا بصدد قراءة مؤلف معين وهو يعبر في مؤلفاته عن رؤيته للعالم، عن مواقفه، عن أفكاره، عن احساسه، عن تمنياته... وهي كلها نتيجة لمرجعية معينة، ويعبر المؤلف عن كل ذلك في لغته الأم ﴿أو في اللغة التي يحس أنه يرتاح فيها أكثر﴾ وهي أيضا تحمل تاريخها وأسرارها وجماليتها الخاصة، وذلك كله بالضبط ما يجعل مهمة المترجم صعبة عندما ينقل العمل الأدبي إلى اللغة الهدف، الشيء الذي يؤكد لنا بأن الترجمة الأدبية ليست فقط نقل الكلمات من لغة إلى أخرى، بل هي أكثر من ذلك كونها تنقل العالم الذي تم خلقه من خلال إبداع الكاتب.

لا شك أن المترجم المصري محب سعد إبراهيم قام بمجهود كبير وأنه أضاف إلى المكتبة العربية إضافة مهمة ونوعية من خلال ترجمته، إلا أن هذه الترجمة تؤكد لنا أن الترجمة الأدبية تضعنا دائما أمام تحديات كبيرة وشائكة يجب مناقشتها حتى نتأمل في الحلول الممكنة.

قائمة البيبليوغرافيا

1. المصادر

المتن الروائي المشتغل عليه:

أ. المصدر:

Pirandello, Luigi. (2007). *Il fu Mattia Pascal.* , Milano: Bur Rizzoli.

ب. الترجمة:

بيراندييلو، لويجي. (2007). *الراحل ماتيا بسكال* (محب سعد إبراهيم، مترجم). المجلس الأعلى للثقافة. (العمل الأصلي نشر في 2007).

2. المراجع باللغة العربية

- الطيب، فاتحة. (2010). *الترجمة في زمن الآخر. ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا*. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

- بحراوي، حسن. (2009). *بنية الشكل الروائي؛ الفضاء - الزمن – الشخصية* (ط.2). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي
- بحراوي، حسن. (2013). *مأوى الغريب؛ دراسات في شعرية الترجمة*. وهران: دار الغريب للنشر والتوزيع.
- جين، دي. (2009). *الترجمة الأدبية؛ رحلة البحث عن الاتساق الفني* (محمد فتحي كلفت ومحمد خليل كلفت، مترجمان). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- عناني، محمد. (2004). *الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق* (ط.3). الشركة المصرية العالمية للنشر.
- يقطين، سعيد. (2005). *تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير* (ط.4). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

3. المراجع باللغات الأجنبية

- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies* (3nd ed.). New York : Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (2000). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon : Multilingual Matters.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1992). *Translation, History and Culture. A Sourcebook*. London, New York: Routledge.
- Benjamin, W. (2007). Il compito del traduttore (tr. Antonello Sciacchitano). In *Aut Aut, 334* (pp. 7-20).
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger; Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique*. Gallimard.
- Berman, A. (1985). La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In *Les tours de Babel* (pp. 35-150). Mauvezin : Trans-Europ-Repress.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique de traduction : John Donne*. Gallimard.
- Basil, H., & Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge.
- Luperini, R. (1999). *Pirandello.* Roma, Bari: Editori Laterza.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Palumbo, M. (2007). *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma: Carocci Editore.
- Pirandello, L. (2011). *L'umorismo* (5nd ed.). Milano: Garzanti Editore.
- Tellini, G. (1998). *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano: Mondadori Editore.

- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethic of Translation*. London, New York: Routledge.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London, New York: Routledge.
- Venuti, L. (2000). *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge

Romanization of Arabic Bibliography

- Al-Tayeb, Fatiha. (2010). *Translation in another time. Translations of the Moroccan novel into French as a model [al-trğmẗ fī zmn al-ʾāẖr. trğmāt al-rwāīẗ al-mġrbīẗ ili al-frnsīẗ nmūḏğā]*. Cairo: National Center for Translation.
- Bahrawy, Hassan. (2009). the structure of the novel form; Space - time – personality *[bnīẗ al-škl al-rwāʾī; al-fḍāʾ - al-zmn – al-šẖṣīẗ]* (2nd Ed.). Casablanca: Arab Cultural Center
- Bahrawy, Hassan. (2013). *stranger's shelter; Studies in the poetics of translation [mʾawa al-ʾġrīb; drāsāt fī šʿrīẗ al-ʾtrğmẗ]*. Oran: Dar Al-Gharib for publication and distribution.
- Anani, Muhammad. (2004). *Literary translation between theory and practice [al-trğmẗ al-ʾadbīẗ bīn al-nẓrīẗ wāltṭbīq]* (3nd Ed.). The Egyptian International Publishing Company.
- Yaktin, Said. (2005). *narrative discourse analysis; Time, narration, focus [tḥlīl al-ẖṭāb al-rwāʾī; al-zmn, al-srd, al-tbʾīr]* (4nd Ed.). Casablanca: Arab Cultural Center.