الترجمة الأدبية وإشكال الحفاظ على البعد الثقافي
نقل رواية "IL FU MATTIA PASCAL" للويجي بيراندييللو إلى العربية نموذجا

أنجيليكا بالميجياني (ANGELIKA PALMEGIANI)

جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب

ملخص: تمثل الترجمة الأدبية ممارسة أدبية وفكرية وأيديولوجية تشتغل في إطار التواصل عبر الثقافات، لكونها تضع الثقافات في حوار وتساهم عندما تسمو بنفسها عن تشويه هوية الآخر- في التعارف المتبادل بينها، إذ تفتح الترجمة آفاقا وعوالم جديدة تبقى مغلقة في غياب وساطة المترجم الذي تناط به مهمة نقل النصوص/الثقافات من الحقل الأصل إلى الحقل الهدف. كما وتقوم الترجمة بتشكيل هوية الآخر في نسق مختلف عن نسقه الأصل، وتعدّ كذلك فرصة لإغناء الثقافة المرسلة والمستقبلة في الآن نفسه، إلا أنها قد تنطوي على جانب سلبي عندما تتصرف في هوية الآخر، وترسم له صورة مشوهة خدمة لأيديولوجية معينة وأهداف مبيتة (Venuti 1998: 67). انطلاقا من ذلك سنعالج في هذه الدراسة ديناميات الترجمة الأدبية وسنركز أساسا على الإشكاليات المتعلقة بالتحولات الثقافية. لأن كيفية تعامل النقل من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف تؤثر في الشكل الذي يتمثل به قارئ اللغة الهدف العناصر الثقافية والحضارية المتضمنة في النص الأصل.

الكلمات المفاتيح: *الترجمة الأدبية، العناصر الحضارية، الهوية الثقافية، الاستراتيجيات الترجمية، التطويع، التغريب.*

مقدمة

يتضمن النص الإبداعي مجموعة من العناصر الثقافية والحضارية الخاصة للبيئة التي أنتج فيها النص نفسه، ويشتمل تعبيرات وتراكيب تشكل الخصوصية اللغوية للثقافة المنتمية إليها (Newmark 1988: 94-103). يتعلق سؤال من الأسئلة المطروحة في إطار الترجمة الأدبية بمصير المخزون الثقافي عندما يُنْقَل من حقل اللغة المصدر إلى حقل اللغة الهدف، حيث تؤثر طريقة تصرف اللغة الهدف في هذه العناصر في تمثل الثقافة المستقبلة للثقافة المرسلة (Osimo 2004: 91-92).

من أجل معالجة الإستراتيجيات المتحكمة في إعادة إنتاج العناصر الثقافية في النص الهدف، ننطلق مما أكّده شلايرماخير (Friedrich Schleiermacher 1768-1834) وهو يشير إلى اختيارين: تقوم الترجمة بتقديم الثقافة المرسلة في حقيقتها أو تخفيها، تسمح للنص الغريب بالظهور في غرابته أو تجعل من نص غريب نصا يبدو ثمر الثقافة المستقبلة، تحمل ـ بحسب تعبيره ـ القارئ عند الثقافة الغريبة أو تحمل الكاتب عند القارئ (Bassnett, Lefevere 1992: 149-151). تفيد الطريقة الأولى النص المصدر والنسق الهدف في الآن نفسه، لأن النص المصدر يعيش حياة جديدة في النسق الهدف من جهة، ومن جهة أخرى تتجدد وتتطور الثقافة المستقبلة بفضل اللقاء مع الآخر الغريب (Benjamin 2000: 15-25).

من ثمة سنتطرق في هذه الدراسة ـ التي قمنا بها استنادا إلى المنهج الذي وضع أساسه المنظر الفرنسي أنطوان برمان (Berman 1995: 64-73) مشتغلين بحسب المفاهيم التي قدمها برمان (1984: 50-56; 1985: 45-54; 87-88) وفينيوتي (1995: 187-272; 1998: 67-87) عندما تحدثا عن الترجمة بوصفها عملية قد تقوم بتطويع النص المصدر أو بتغريبه ـ إلى إستراتيجية المترجم المصري محب سعد إبراهيم في نقله للتمثلات الثقافية المتضمنة في رواية Il»[1]

[1] نُشِرت الرواية الإيطالية في عام 1904، أما الترجمة التي اختار لها المترجم عنوان «الراحل ماتيا باسكال» فقد أنجِزَت بين عامي 2005 و2007.

«Fu Mattia Pascal للكاتب الإيطالي لويجي بيراندييللو (Luigi Pirandello 1867-1936)، مما سيمكننا من الكشف عن تعامله مع العناصر الحضارية وعن الحلول التي لجأ إليها لتجاوز ما يُعدّ من أكبر التحديات بالنسبة للمترجم الأدبي.

التمثلات الثقافية وطبيعة أنواعها

استنادا إلى تحليلنا، قمنا بتصنيف التمثلات الثقافية الحاضرة في النص المصدر إلى التمثلات ذات المرجعية الدينية، والتمثلات التي تحيل إلى العادات الإيطالية، والتمثلات التي تجعلنا نرجع إلى البيئة الثقافية التي ظهر فيها النص المصدر والتمثلات التي تخص البنية الاجتماعية والتصور للواقع.
سنناقش في ما يأتي بعض النماذج لكي نوضح كيف نُقِلَتْ من الإيطالية إلى العربية وكيف أثّر ذلك في تمثل القارئ العربي للثقافة الإيطالية.

النموذج الأول: التمثلات ذات المرجعية الدينية

المثال الأول: العنصر الحضاري وتغيير دلالته في اللغة الهدف
في التمهيد الأول من الرواية يقدم الراحل ماتيا نفسه بصفته أمينا لمكتبة بوكاماتسا ويضيف أنه سيكتب قصة حياته وموته. يستمر ماتيا، في الفصل الثاني ـ عبارة عن تمهيد ذي بعد فلسفي ـ بتقديم وضعه الغريب الذي يقوم بإعادة بنائه بنظرة استعادية. في إطار وصف المكتبة قائلا:

المصدر	الترجمة
ص. 52: […] Lo scrivo qua, nella **chiesetta sconsacrata**, al lume che mi viene dalla lanterna lassù, dalla cupola; qua, nell'**abside** riservata al bibliotecario e chiusa da una bassa cancellata di legno a pilastrini […]	ص. 11: [...] أكتبها هنا في **الكنيسة المهجورة** على الضوء الذي يصلني من مشكاة أعلى القبة؛ أكتبها هنا في **المحراب** المخصص لأمين المكتبة والذي تغلقه بوابة منخفضة من الخشب ذات أعمدة صغيرة [...]

يضعنا هذا الوصف أمام إشكالين: يتعلق الأول منهما بإخفاء دلالة العنصر الأصلية، ويتعلق الثاني بحضور عنصر ثقافي خاص بالثقافة المسيحية (بالمفهوم الواسع) غيّر وظيفته لحظة دخوله إلى الثقافة العربية الإسلامية.
نأخذ بالحسبان أفق القارئ العربي الذي يتلقى وصفا لفضاء يقول عنه السارد: إنه كنيسة مهجورة فيها محراب. سنركز بداية على النص العربي، من دون أن نقارنه بالنص الإيطالي، بغية الكشف عن الارتباك الناتج عن اختيارات المترجم. يشير "مهجور" باللغة العربية إلى أن الفضاء لم يعد مسكونا، إلا أن السارد يؤكد أنه متوجد في الكنيسة مع دون إليچو. بحسب الوصف الذي جاء في الترجمة يبدو أن الكنيسة مهجورة ومسكونة في الآن نفسه، الشيء الذي يمثل تناقضا بالنسبة للقارئ العربي من حيث كونه وضعا غير منطقي. توضح العودة إلى النص الإيطالي أن هناك خلل يرتبط بانزياح دلالي. يصف السارد الإيطالي كنيسة لم تعد تُستعمل للطقوس الدينية؛ لأنها فقدت حالها المقدس وأصبحت مكانا مدنسا غير صالح للقيام بالعبادات، مما جعل هذا الفضاء يغير وظيفته، في حين يصف السارد العربي فضاءً متروك الاستعمال. زيادة على ذلك نسجل أن كلمة "sconsacrata" تنتمي إلى المعجم الديني ولا تُوظّف لوصف أماكن غير أماكن مخصصة للعبادات، أما الكلمة العربية فهي لا تنتمي إلى معجم خاص، مما جعل المترجم يستعمل الكلمة نفسها في السياقين الآتيين:

المصدر	الترجمة
ص. 287: […] Ripiombai col pensiero a Roma; entrai come un’ombra nella casa abbandonata. […]	ص. 244: [...] عرجت بفكري على روما، دخلت كخيال في البيت المهجور. [...]
يوظف المترجم الكلمة في سياق الوصف لبيت عائلة بلياري الذي كان يسكن فيه أدريانو قبل انتحاره. واللافت بالانتباه أن السارد الإيطالي لا يقصد أن البيت مهجور، كما يتبين من السؤال الذي يطرحه السارد نفسه: «هل كانوا نائمين جميعا؟» («dormivano tutti?»)، الشيء الذي يدل على أن البيت مسكون. كان السارد الإيطالي يقصد أن أدريانو قد ترك البيت بعد أن قرر تظاهر انتحاره، في حين يقدم السارد العربي وصفا متناقضا، حيث يقول إن المكان مهجور ومسكون في الآن نفسه.	
ص. 310: […] Su, su. Ci andrò io domani da quel povero morto, abbandonato là, senza un fiore, senza una lacrima […]	ص. 269: [...] هيا، هيا. غدا سأذهب أنا لزيارة ذلك المتوفى المسكين، المهجور هنالك، بلا زهرة وبلا دمعة [...]
في هذا السياق يوظف المترجم الكلمة لوصف وضع الشخص الذي يقول عنه السارد الإيطالي إنه تُرك في مقبرة ميرانيو بلا زهرة وبلا دمعة.	

انطلاقا مما سبق ذكره نتساءل عن سبب هذا الانزياح: أيكمن في عدم اكتساب المعنى أم في عدم القدرة على عرض الرسالة، أم كما يقول جيل: يتعلق الأمر بخطأ على مستوى الفهم أو بخطأ على مستوى إعادة كتابة النص، حيث يحدث الأول في مرحلة قراءة النص المصدر وفهمه، ويحدث الثاني في مرحلة إنتاج النص في اللغة الهدف (Collombat 2009: 46). للإجابة على هذا السؤال، نعود إلى النص الإيطالي ونؤول الرسالة التي يسعى الكاتب إلى إرسالها. يربط بيراندييللو الكنيسة بالمكتبة، حيث يمثل الفضاء الأول (الكنيسة) فضاءً مقدسا يُعدّ بيت الله مكان تُقامُ فيه الطقوس والعبادات، ويرمز الفضاء الثاني (المكتبة) إلى فضاء المعرفة والبحث. يقدم بيراندييللو تدنيس هذين الفضاءين لأنه يعلن أزمة المبادئ الكبرى: ينتقد الكنيسة الكاثوليكية المتهمة بالفساد الأخلاقي ويفكك كذلك النماذج الأدبية العظمى. تحيلنا صورة الكنيسة التي فقدت مقدستها إلى أزمة المعتقدات الدينية، حيث ينقص تحويل الكنيسة إلى مكتبة المكتبة نفسها من قيمتها، لأنها لم تعد تكون فضاءً مقدسا يحافظ على المعرفة، بل أصبحت فضاءً لا قيمة له. ترتبط صورة الكنيسة التي فقدت وظيفتها بصورة المكتبة التي أصبحت فضاءً مدنسا، ويؤكد على ذلك ماتيا وهو يسخر من منصبه متسائلا إن كان في العامين الآخرين صائد الفئران أم أمينا على كتب هذه المكتبة (Barilli 2008: 31-32). انطلاقا من الترجمة المقترحة يبدو أن المترجم لم يقبض بالكامل على الدلالة العميقة التي يشير إليها ربط الفضاءين مفادها العرض لأزمة المبادئ الكبرى.

ننتقل إلى الإشكال الثاني الذي يتعلق بحضور عنصر كان يخص الثقافة المسيحية (abside) ودخل في مرحلة لاحقة الثقافة العربية الإسلامية وأصبح عنصرا متميزا لها (المحراب).

يدل المحراب، في الهندسة الإسلامية، في المسجد:

ـ على اتجاه القبلة (الكعبة المشرفة) التي يستقبلونها المسلمون في صلاتهم

ـ على مقام الإمام.

قبل أن يصبح المحراب عنصرا خاصا للهندسة الإسلامية كان يدل، في ما قبل الإسلام، على الكوة التي توجد فيها صورة لقديس أو تمثاله. يبدو أن المحراب ظهر لأول مرة في هندسة المساجد في حكم الخليفة الوليد الأول (668 م ـ 715م)، ويبدو أن أصل الهيكل يرجع إلى الكنائس البيزنطية التي كانت فيها الكوة ـ عبارة عن بنية معمارية نصف دائرية أو مضلعة ينبثق منها هيكل يُستعمل للتسقيف ـ تفيد في تحديد الفضاء أو في إثارة الانتباه إلى ما كان يُرسم فيه (عادة لوحات المسيح أو مشاهد من الإنجيل).

تختلف وظيفة العنصرين ودلالتهما من حيث انتمائهما إلى ثقافتين لهما مرجعتان مختلفتان، إسلامية من جهة ومسيحية من جهة أخرى، أدت إلى تطور هندسي خاص، حيث يخدم كل عنصر من العنصرين تصورا محددا للدين ولعلاقته مع الفن.

مع أن الدال الذي يستعمله المترجم في النص العربي له أصل يدل على العنصر الهندسي المسيحي، إلا أنه أصبح مع مرور الوقت عنصرا متميزا للهندسة الإسلامية، الشيء الذي ينتج نوعا من الارتباك لدى القارئ العربي المسلم وعلى القارئ العربي المسيحي على حد سواء. نظرا لذلك نظن أنه كان بإمكان المترجم توظيف كلمة أخرى مثل "كوة" لها دلالة ثقافية حضارية أقل تحديدا.

المثال الثاني: توظيف الموروث الديني في الكلام اليومي

يصف ماتيا، في التمهيد الثاني، وضع المكتبة التي تمثل تدنيس فضاء المعرفة، الشيء الذي يتبين من وجود الفئران فيها. زيادة على ذلك يصف ماتيا حالة الكتب السيئة بعدما تركتها البلدية في مخزن واسخ ورطب لمدة طويلة، واستخرجتها منه، ووضعتها في كنيسة سانتا ماريا ليبيرالي، إذ قام دون إليجو بمحاولة ترتيبها. يقول ماتيا:

المصدر	الترجمة
ص. 52: […] mentre don Eligio sbuffa sotto l'incarico che si è eroicamente assunto di mettere un po' d'ordine in questa vera **babilonia di libri.** […]	ص. 11: [...] بينما يستشيط دون إليجو غضبا تحت عبء المهمة التي تكفل بها ببطولة، وهي أن يسعى لترتيب **فوضى الكتب هذه**. […]

يوظف الكاتب الموروث المسيحي توظيفا مجازيا لأنه يربط أسطورة برج بابل ودلالتها بفوضى الكتب في المكتبة. بحسب ما جاء في الكتاب المقدس، في العهد القديم (التكوين XI 1,9)، كان الإنسان يتحدث لغة واحدة جعلها الله تتبلبل لكي يعاقب الإنسان من محاولة بناء برج يصل حتى السماء. من السياق الأصلي أُكتُسِبت العبارة التي وُظِّفت في اللغة اليومية للإشارة إلى فضاء يتسم بالضجيج والفوضى والاضطراب.

اللافت للانتباه أن أسطورة برج بابل معروفة ومنتشرة في الثقافة العربية الإسلامية، كما تدل على ذلك العبارة العربية "تبلبلت اللغات". قام المترجم باستبدال العبارة المشتركة بين الإيطالية والعربية بجملة توضيحية تشرح المعنى. يخفي هذا الاختيار الصورة التي خلقها المؤلف عبر العودة إلى الموروث الديني الموظف توظيفا مجازيا التي كان بإمكان المترجم أن يعيدها باللغة العربية من حيث وجود المقابل. زيادة على ذلك يمنع هذا الاختيار القارئ العربي من الكشف عن المشترك بين الثقافة العربية الإسلامية والإيطالية المسيحية، وهو مشترك يرجع إلى أصل الديانات السماوية.

المثال الثالث: إخفاء البعد الرمزي

في الفصل الثامن المعنون بـ"Adriano Meis"/أدريانو مايس" تبدأ المرحلة الثانية من الرواية بظهور القناع الذي ارتدته الشخصية بعد انتحار ماتيا. يختار أدريانو اسمه الجديد أثناء رحلته في القطار بعدما أنصت إلى حديث الشخصين اللذين يناقشان عن فن الأيقونات المسيحي. يقدم أدريانو ظهوره بما يأتي:

المصدر	الترجمة
ص. 143: […] «Adriano Meis. Benone! **M'hanno battezzato.**» […]	ص. 97: [...] «أدريانو مايس. حسن جدا! **لقد أطلقا علي اسمي.**» [...]

إذا تركنا النص الإيطالي جانبا وركزنا على الترجمة فالمعنى الذي نبنيه هو أن الشخصين اختارا له اسم "أدريانو مايس"، في حين تبرز العودة إلى النص المصدر أن المترجم قام بإخفاء البعد الرمزي الذي تتميز به الجملة الموظفة من طرف أدريانو الذي يقول إنه عُمد منهما، الشيء الذي يجعلنا نوضح البعد الرمزي المفقود في نقل الجملة من اللغة الإيطالية إلى اللغة العربية.

في الدين المسيحي تمثل المعمودية سرا من الأسرار السبعة المقدسة وهي: 1. المعمودية، 2. الميرون المقدس، 3. القربان المقدس، 4. التوبة والاعتراف، 5. مصحى المرضى، 6. الكهنوت، 7. الزواج. تمثل المعمودية السر الأول والأهم لسببين: يمحو الخطية الجدية التي ترجع في أصلها إلى الخطية التي ارتكبها آدم وحواء والتي ولد بها الجنس البشري كله، ويسمح للمؤمن بأن "يُولد" من جديد بعد أن غُمِرَ في الماء المقدس.

نلاحظ، إذن، أن الجملة التي يلفظها أدريانو للتعبير عن ظهوره المجدد لا تشير إلى اختيار الاسم فقط، بل إلى القطع مع الحياة الأولى التي تخلصت منها الشخصية وإلى بداية حياته الجديدة. تخفي الترجمة هذا البعد الرمزي إذ لا تبرز القطع بين الحياة الأولى والثانية، ولا ينتهي، على مستوى بناء الرواية ككل، الجزء الأول وانطلاق الجزء الثاني. زيادة على ذلك لا يسمح المترجم للقارئ العربي المسلم بالتعرف على العادات والتقاليد المسيحية وأبعادها الرمزية وغير رمزية حيث يقترح ترجمة "شفافة" (بمفهوم فينوتي)[2] لا تترك الغريب مجال الحضور حسب مرجعيته الثقافية والدينية.

النموذج الثاني: التمثلات ذات بعد ثقافي

المثال الأول: الأكلات الخاصة
في الفصل التاسع "Un po' di nebbia"/"شيء من الضباب" يتأمل أدريانو في حياته: كانت ذات استمتاع في البداية وتحولت في مرحلة لاحقة إلى قفص من حيث عدم وجود أدريانو إداريا بالنسبة للمجتمع. يشعر أدريانو بالوحدة لأنه كان يعيش في العزلة غير قادر على بناء علاقات اجتماعية وعلى الاستقرار. وكان هذا الوضع يصبح صعب التحمل في أوقات المناسبات المهمة كالأعياد. يقول أدريانو:

المصدر	الترجمة
ص. 156: […] L'inverno, l'inverno m'ispirava queste riflessioni malinconiche, la prossima festa di Natale che fa desiderare il tepore d'un cantuccio caro, il raccoglimento, l'intimità della casa. […] Per ridere, per distrarmi, m'immaginavo intanto, con un buon **panettone** sotto il braccio, innanzi alla porta di casa mia. […]	ص. 111: [...] الشتاء، الشتاء كان يوحي إلي بهذه الأفكار الحزينة، وعيد الميلاد القريب يدفعني إلى الرغبة في دفء ركن عزيز، وفي التأمل وفي خصوصية البيت. [...] وحتى أضحك وأتلهى، كنت أتخيل نفسي، وأنا أحمل **فطيرة العيد الكبيرة** تحت ذراعي، وأنا أقف أمام منزلي. [...]

يتذكر أدريانو وهو في حجرة الفندق لوحده أجواء عيد الميلاد الذي يمثل بالنسبة للمسيحيين العيد الثاني الأهم (بعد عيد الفصح) لكونه ذكرى ميلاد المسيح ولكونه مناسبة تجمع فيها العائلة. تتصف هذه المدة بالجانب المرتبط بالطقوس الدينية وبالجانب المرتبط بعادات وتقاليد الاحتفال يمتد من 24 ديسمبر إلى 6 يناير.
تتميز مدة العيد بتحضير أكلات خاصة من بينها ما يشير إليه أدريانو الإيطالي كـ"panettone" وما يعبر عنه أدريانو العربي كفطيرة العيد الكبيرة. يخص الإشكال الذي نسجله المسألة المتعلقة بكل تلك العناصر التي تنتمي إلى ثقافة معينة والتي تغيب في ثقافة أخرى. تطرق عدد من المنظرين إلى هذا الجانب الذي يمثل معرقلا من عراقيل الترجمة الأدبية التي يمكن تجاوزها باللجوء إلى مختلف الحلول. نذكر في هذا السياق موقف رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) الذي يختلف عن موقف برتراند روسل (Bertrand Russell): يؤكد الأول أن القدرة على تحدث لغة معينة تعني أيضا القدرة على الحديث عن هذه اللغة، مما تفيد هذه العملية الميتالغوية في تجاوز الصعوبات المذكورة، في حين يعتقد الثاني أن نقل العناصر مثل الأكلات التقليدية الخاصة يستحيل لأن القارئ الذي لا يعيش تجربة التعرف المباشرة على تلك العناصر لا يكتسب المعنى (Jakobson 2000: 113-118).
ويطرح النموذج المدروس هذا النوع من الإشكال من حيث عدم وجود مقابل في اللغة العربية يساوي ما جاء في النص الإيطالي. نلاحظ صعوبة المترجم في تقريب القارئ العربي من صورة الحلوى الإيطالية التي ليست هي حلوى فحسب،

---

[2] يتحدث فينوتي في دراسته «The Translator's Invisibility» عن مفهوم «الشفافية» من زاويتين:
1. شفافية الترجمة ويقصد بها المنظر أن الترجمة تنتج نصا شفافا إلى درجة أن قارئ اللغة الهدف يتلقاه وكأنه إنتاج الثقافة الهدف، بعبارة أخرى النص الشفاف هو النص الذي يُترجم بحسب معايير الجمالية للثقافة المستقبلة وبحسب الأيديولوجية السائدة في النسق الجديد.
2. شفافية المترجم ويقصد بها المنظر أن المترجم لا يحضر إطلاقا في الدراسات عن الترجمة. ترتبط شفافية المترجم بشفافية الترجمة وتزيد درجة شفافية المترجم بزيادة درجة شفافية الترجمة، مما يعني أن تكون الترجمة أكثر وضوحا وأن يصبح المترجم أكثر شفافية. (42-1 :1995).

بل هي عنصر ثقافي أيضا. ينطلق القارئ العربي في تمثله لهذه الفطيرة من بيئته ومن تجربته. يربط القارئ الفطيرة برقاقة من العجين تخبز وتحشى بمختلف المكونات قد تكون حلوى أو مالحة، ويتخيلها كبيرة (بحسب الوصف الذي يقدمه السارد الذي استبدل "لذيذة، طيبة" بـ"كبيرة")، في حين تُحَضر الحلوى الإيطالية المذكورة بعجن الماء والحليب والطحين والبيض والزبدة والخميرة وتُضاف إليه الفاكهة المسكرة وقشرة من البرتقال والزبيب. يُوضَع هذا العجين، بعد أن بقي ليلة كاملة يخمر، في قالب له أساس دائري وشكل طويل وضيق في قيمته وواسع في أساسه وتُقَدّم الحلوى في غلاف ملون له أشكال متعددة. زيادة على ذلك، نؤكد أن هذه الحلوى هي حلوى خاصة بعيد الميلاد.

لا يتعلق الإشكال باستحالة نقل المذاق إلى القارئ العربي ـ الشيء الذي يطلب التذوق المباشر ـ بل بعدم القدرة على تقريب القارئ من أهمية الحلوى في البيئة الإيطالية لكون الترجمة تطوع العنصر الإيطالي وتلغي غرابته. يقرأ القارئ العربي المقتطف الذي استشهدنا به ويمر من دون أن يتوقف لأن الغريب الذي كان بإمكان أن يثير انتباهه وأن يحمله إلى البيئة الإيطالية يغيب تماما. من الحلول التي نقترحها هناك تعريب الاسم، مما يعني أن كتابة الكلمة كما تُنطق بالإيطالية تدفع القارئ العربي إلى أن يتساءل عن أصل ذلك العنصر ويبحث عنه في مرحلة لاحقة. نعرف أن هذا الحل قد يكون حلا مدقعا، إلا أننا نفضل طريقة تفيد الآخر الذي يظهر في خصوصيته من جهة، ومن جهة أخرى تفيد المتلقي الذي يتعرف على عادات وتقاليد قد تكون بالنسبة له جديدة.

المثال الثاني: الملابس بين تحديد الطبقة الاجتماعية والرحلة في الماضي

في إطار الوصف الذي يقوم به السارد كثيرا ما نجد إشارات إلى ملابس خاصة تجعلنا نتوقف عند وظيفتها داخل النص (في ظل أفق النص وقارئه الأول) من جهة، وعند تمثل قارئ الزمن الراهن للمجتمع الإيطالي لبداية القرن العشرين من جهة أخرى، أخذين بعين الاعتبار المسافة الزمنية التي تفصل زمن الرواية عن زمن التلقي الراهن. وعندما ننتقل إلى الترجمة فعلينا أن نذكر أن إنجازها تم بين سنة 2005 و2007، مما يجعلنا نؤكد على المسافة الثقافية والزمنية الشاسعة التي تفصل أفق القارئ العربي (أفق الألفية الثالثة) عن أفق النص الأصل (بداية القرن العشرين).

نجد في الرواية النماذج الآتية:

المصدر	الترجمة
ص. 112: […] Appressatomi a un altro tavoliere, dove si giocava forte, stetti prima un buon pezzo a squadrar la gente che vi stava attorno: erano per la maggior parte signori in **marsina** […]	ص. 67: [...] عندما اقتربت من مائدة أخرى، يلعبون فيها بمبالغ كبيرة، بقيت في البداية لفترة طويلة أتأمل الناس الموجودين حولها؛ كانوا في أغلبهم سادة يرتدون **الفراك (الملابس الرسمية)** [...]
ص. 120: […] Non ero in **marsina**, è vero, ma avevo un abito nero, da lutto, decentissimo. […]	ص. 75: [...] ولم أكن أرتدي **الملابس الرسمية**، هذا حق، ولكني كنت أرتدي بدلة سوداء، بدلة حداد لائقة جدا. [...]
ص. 140: […] Mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con gli occhiali e tutto raso, sembrerò un filosofo tedesco. **Finanziera e cappellaccio a larghe tese**.» […]	ص. 95: [...] سوف أترك شعري يطول، وبهذه الجبهة العريضة، وبالنظارة وذقني الحليقة، سوف أبدو فيلسوفا ألمانيا، وسأرتدي **ملابس رسمية وقبعة عريضة الحواف**». [...]
ص. 143: […] Mi parve anche che questo nome quadrasse bene alla faccia sbarbata e con gli occhiali, ai capelli lunghi, al **cappellaccio alla finanziera** che avrei dovuto portare. […]	ص. 97: [...] وبدا لي كذلك أن هذا الاسم يتناسب بشكل جيد مع الوجه الحليق والنظارة، والشعر الطويل، **والقبعة ذات الحواف** التي لابد أن أضعها فوق رأسي. [...]

نوضح أولا وظيفة الملابس المشار إليها في النص المصدر آخذين أفق النص نقطة الانطلاق. تقع أحداث الرواية في بداية القرن العشرين وهي المدة التي تشكل فيها المجتمع الإيطالي الجديد الناتج عن الوضع السياسي والاقتصادي ما بعد الوحدة السياسية في عام 1861. كان الوضع الاقتصادي الإيطالي أقل تقدما بالمقارنة مع الدول الأوروبية الغربية الأخرى، مما جعل الحكومة الجديدة تقوم بإصلاح النظام الاقتصادي لمحاولة بناء دولة تتنافس مع الدول الغربية ، إلا أن الفرق بين شمال إيطاليا وجنوبها أصبح شاسعا: تقدم الشمال سريعا بفضل اختيارات الحكومة التي قررت أن تركز التقدم الاقتصادي في الشمال وتراجع الجنوب. وفي هذا السياق ظهر المجتمع البرجوازي الذي كان يأخذ مكانة الطبقة الأرستقراطية.

لنعد إلى النص الذي يقدم صورة المجتمع الأوروبي والإيطالي عبر صوت ماتيا وهو يشير،في أثناء الوصف للأشخاص الذين يلعبون في الكازينو، إلى بعض العناصر التي يربطها القارئ الأول، باعتباره ابن زمنه، بالوضع الاقتصادي الذي يحيط به.

عندما يقرأ القارئ في المثالين الأول والثاني أن الرجال حول مائدة اللعب يرتدون السترة المسماة بـ "marsina" أو فراك فإنه يعرف أن ماتيا يتحدث عن أشخاص ينتمون إلى الطبقة الأرستقراطية الأوروبية لأن هذه سترة، التي ظهرت في فرنسا في القرن السابع عشر، أصبحت عنصرا متميزا لهذه الطبقة الاجتماعية في أوروبا كلها. ويعرف القارئ وهو يقرأ المثالين الثالث والرابع أن أدريانو قرر ظهوره باعتباره برجوازيا لأنه يرتدي السترة والقبعة المستعملة من رجال البرجوازية، وخاصة من المصرفيين الذين كانوا طبقة اجتماعية في مركز الانتباه في إيطاليا في نهاية القرن التاسع عشر بسبب فضيحة بنك روما عام 1893[3]. وليس مجرد صدفة أن يرسم بيراندييللو هذه الطبقة الاجتماعية بشخصية أدريانو وهو عبارة عن بنية وهمية مبنية على الكذب. يربط بيراندييللو شخصية أدريانو بالطبقة الحاكمة التي خابت آمال الشعب الإيطالي واستغلت مكانتها لمصلحتها الخاصة.

يتبين، إذن، أن وظيفة هذه الملابس تتعلق بتحديد الطبقات التي تكوّن منها المجتمع الأوروبي الغربي بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. يختلف وضع القارئ الإيطالي اليوم عن وضع القارئ الأول بحكم المسافة الزمنية الشاسعة، الشيء الذي يجعل القارئ الإيطالي في الزمن الراهن يعود إلى تاريخه حتى يفهم المعنى في عمقه. تغيرت العادات الإيطالية في اللباس ورغم أن أنواع السترة المذكورة في النص لا تزال موجودة، فإنها لم تعد تشير إلى طبقة محددة. وإذا كان القارئ الإيطالي يشعر بهذه المسافة بينه وبين الرواية، فالقارئ العربي يشعر، نظريا، بالمسافة الزمنية والثقافية.

من المقارنة بين النصين المصدر والمترجم يبدو أن المترجم لم يعتبر وظيفة الملابس (تتعلق بتمييز الطبقات الاجتماعية) في النص الإيطالي ذات أهمية كبيرة في تبليغ الرسالة، الشيء الذي جعله يتبع إستراتيجية ترجمية غير واضحة.

يترجم الكلمة التي تشير إلى سترة الطبقة الأرستقراطية (marsina) مرة بـ"فراك" ويزيد بين قوسين أنه يدل على الملابس الرسمية، ومرة أخرى بـ"ملابس رسمية". ونرى أنه كان بإمكان المترجم أن يوظف "فراك" فقط، لسببين:

ـ يساوي "فراك" الكلمة الإيطالية ("marsina" تسمى فراك أيضا)

ـ يعرف القارئ العربي المقصود الـ"فراك" الذي دخل المعجم العربي بعد اللقاء مع الثقافات الغربية في العصر الحديث.

وكان بإمكان المترجم أن يلجأ إلى الكناية لينقل الكلمة التي تشير إلى سترة البرجوازية التي يترجمها لـ"ملابس رسمية".

أما بالنسبة للقبعة فهو يترجم حرفيا المرة الأولى ويوظف الترجمة نفسها في السياق الثاني كون مقصود أدريانو النوع نفسه من القبعة، إلا أنه لا يبرز الجانب المتعلق بكون هذه القبعة عنصرا متميزا للطبقة البرجوازية.

نستنتج أن المترجم قد ترك أفق القارئ العربي مفتوحا لأن المتلقي يؤول ويتمثل "الملابس الرسمية" حسب تصوره الخاص ومرجعيته الثقافية، وما يكون عبارة عن ملابس رسمية في البيئة الثقافية العربية يختلف عما نجده في البيئة الثقافية الإيطالية. إضافة إلى ذلك يتم نوع من إلغاء المسافة الزمنية والثقافية بين القارئ العربي والنص المصدر لأن غرابة الغريب لا تظهر، الشيء الذي لا يسمح للقارئ بالتغلغل في البيئة الاجتماعية الإيطالية والغربية وبالعودة إلى السياقات التاريخية المذكورة.

[3] لم يُشكل النظام المصرفي الرسمي للدولة الجديدة بعد في سنة 1893 ولذلك كلفت الحكومة مختلف المصارف الإيطالية بإصدار النقود. وبرز أن بنك روما أصدرت أكثر نقود مما قررته الحكومة بطريقة غير قانونية.

النموذج الثالث: علاقات القرابة

تشكل علاقات القرابة إشارة مباشرة إلى البنية الاجتماعية الناتجة عن تصور معين للواقع الذي يختلف من ثقافة إلى أخرى. في سياق ترجمة النصوص الأدبية كثيرا ما يجد المترجم إشارات إلى علاقات القرابة تطلب منه، عندما يترجم من لغة غير لغته الأم، العودة إلى الثقافة المرسلة لفهم بنيتها الاجتماعية حتى ينقل النص وتمثلاته نقلا يعكس واقع تلك الثقافة.

ونجد في النص المصدر نموذجا يتعلق بعلاقات القرابة شكل معرقلا بالنسبة للمترجم من حيث غياب مجموعة من المعلومات الأساسية في النص الإيطالي، مما يجعل بناء المعنى صعبا بالنسبة للقارئ الإيطالي وللمترجم العربي على حد سواء. نستشهد بعض الأمثلة تفيدنا في توضيح الإشكال:

المصدر	الترجمة
ص. 75: […] Ora Mino, un giorno, a caccia, a proposito del Malagna, di cui gli avevo raccontato le prodezze con la moglie, che aveva adocchiato una ragazza, figlia d'una **cugina** del Malagna appunto […]	ص. 31: [...] وفي أحد الأيام، وفي أثناء رحلة الصيد وبمناسبة الحديث عن مالانيا، وكنت قد حدثته عن بطولاته مع زوجته، قال لي إنه قد رمق فتاة، وهي ابنة **بنت خال** مالانيا [...]
ص. 75: […] M'ha detto che il tuo *Malanno* lo han lì sempre per casa, e che, così all'aria, le sembra che mediti qualche brutto tiro, d'accordo con la **cugina**, che è una vecchia strega. […]	ص. 32: [...] قالت لي أن ملانّو صديقك يستقبلانه في بيتهما باستمرار وإنه، كما يبدو في الأفق، يفكر في أن يقوم بضربة شديدة بالاتفاق مع **ابنة خاله** وهي امرأة شمطاء [...]
ص. 76: […] e che se la sia presa anche con la figliola che non aveva saputo attirare a sé lo **zio**. Ora, infine, che il vecchio si dimostra tanto pentito di non aver fatto lieta la **nipote**, chi sa qual'altra perfida idea quella strega può aver concepito. […]	ص. 32: [...] وأنها تشاجرت كذلك مع ابنتها التي لم تعرف كيف تجتذب **قريبها**. والآن فإن العجوز يظهر أخيرا ندمه الشديد لعدم إسعاده **بنت ابنة خاله**، ومن يدري. أية فكرة مخادعة أخرى قد خططت لها تلك العجوز الشمطاء. [...]
ص. 77: […] mi presentò alle donne. - Mattia Pascal. Marianna Dondi, vedova Pescatore, mia **cugina**. Romilda, mia **nipote.** […]	ص. 33: [...] وقدمني للمرأتين «ماتيا باسكال. ماريانا دوندي، أرملة بسكاتوري، **ابنة خالي**. وروميلدا، **قريبتي.**» [...]
ص. 78: […] dicendomi ch'erano opera di Francesco Antonio Pescatore, suo **cugino**, valentissimo incisore […]	ص. 35: [...] قائلا لي إنها من عمل فرانشسكو أنطونيو بسكاتوري، **ابن خاله**، وهو نحات قدير [...]
ص. 83: […] Mi è venuto con le mani in faccia, gridandomi che mi fossi guardato bene dal mettere in dubbio l'onorabilità di sua **nipote!** […]	ص. 40: [...] لقد جاءني ورفع يديه في وجهي، صارخا في أن أحذر من أن أشكك في شرف **قريبته.**» [...]

نركز على النص الإيطالي الذي يضعنا أمام إشكال غياب بعض المعلومات الأساسية. نستنتج من النص أن ماريانا دوندي، الأرملة بسكاتوري، لها ابنة اسمها روميلدا وأن الأرملة قريبة لباتا مالانيا، ولكننا لا نستطيع أن نحدد طبيعة هذه القرابة لأن النص لا يسمح لنا بذلك. يعدّ السارد الأرملة "cugina" لمالانيا ولكنه لا يحدد إن كانت القرابة من جهة الأم أو الأب، ولا يحدد إن كانت قرابة مباشرة أم غيرها. لذلك هناك احتمالات كثيرة. يوجد في اللغة الإيطالية مصطلح واحد "cugino/a" لا يوفر أية معلومة إلا عبر التحديد والشرح. يمكننا تأكيد، انطلاقا من المعلومات المتضمنة في النص، أن الأرملة ليست ابنة عم مالانيا لكون اسمهما العائلي مختلفا.

ننتقل إلى علاقة القرابة بين روميلدا ومالانيا. بما أن روميلدا ابنة الأرملة وهذه الأخيرة ابنة خال/خالة ملانيا (أو كل الاحتمالات الأخرى إلا ابنة عمه) فإذن روميلدا ابنة ابنة خاله/خالته، إلا أن السارد يعدّها "nipote" له ويعدّ ملانيا "zio" لها. هذا يفتح مجموعة من الاحتمالات الأخرى لأن الكلمتين "nipote" و "zio" لا تتوفران، كما في الحالة السابقة، أية معلومة إلا عبر التحديد والشرح. من السياق نفهم أن هذه المصطلحات لها المعنى العام لقريب/قريبة.

يتعلق السؤال المطروح بسبب اعتبار العلاقة بين مالانبا وروميلدا كعلاقة القرابة فقط. ولا يمكن الإجابة إلا بالعودة إلى الثقافة الإيطالية حيث، عادة، يُستعمل المصطلحان المذكوران عندما يوجد فرق شاسع في العمر بين الشخصين، مما يفيد هذا الاستعمال في تحديد المسافة بين الأكبر، "zio"، والأصغر، "nipote"، حيث يمارس الأكبر نوعا من السلطة على الأصغر وعلى هذا الأخير أن يحترم الأكبر بحكم الفرق في العمر. فيرتبط عدّ علاقة مالانيا بروميلدا بصفتها علاقة القرابة بسببين:

1. يمكن لمالانيا أن يسيطر على روميلدا

2. لا يمنع الزوج بين الأقرباء كما هو الشأن في حالة العلاقات بين أولاد عم/عمة أو خال/خالة. ولابد من الإشارة هنا إلى أن العلاقة بين أولاد عم/عمة أو خال/خالة تُعدّ محظورا ثقافيا، وأن الكنيسة الكاثوليكية تَعدّ الزواج بينهم قابلا للإبطال بحكم علاقة القرابة المباشرة. وبما أن مالانيا كان يخطط لزواج من روميلدا أو لعلاقة جنسية معها بتواطؤ الأرملة، فعدّ هذه العلاقة علاقة القرابة يفيد في تجنب فكرة أنها عيب (حتى الكنيسة لا تَعدّ علاقة القرابة عائقا للزواج).

يتضح من المقارنة بين النصين الإيطالي والعربي أن المترجم قام بالاختيار المناسب في ترجمة ما يشير إلى علاقة القرابة بين روميلدا وملانيا لأنه التقط المعنى الذي يقصده السارد. أما في حالة علاقة القرابة بين الأرملة بسكاتوري ومالانيا فاختار المترجم، من بين الاحتمالات الممكنة كلها، أن يجعلهما ابني خال مما يدفعنا نتساءل عن سبب هذا الاختيار بالضبط. ففي غياب المعلومات الضرورية لتحديد درجة القرابة في النص المصدر يلجأ المترجم إلى الحل المذكور من دون أن يأخذ بعين الاعتبار أن المؤلف اختار أن يترك القارئ يشك في طبيعة هذه العلاقة. حدد المترجم ما لم يكن كذلك في النص الأصل وتوجه القارئ العربي إلى تمثل دقيق لعلاقة القرابة بين الشخصيتين، مما يجعل تصور القارئ العربي يختلف عن تصور القارئ الإيطالي.

زيادة على ذلك كان على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار موقف بيراندييللو من مفهوم العائلة وعلاقات القرابة. وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد عدّها بنية اجتماعية تقيد حرية الفرد، مما يجعلنا نعتقد أنه اختار ألا يحدد علاقة القرابة بين الشخصيتين وأن يرسمها بنية وهمية تتميز بالمصلحة.

خاتمة

انطلاقا من دراستنا يتضح أن المترجم وجد نفسه أمام إشكال صعب التجاوز حين تعلق الأمر بنقل المخزون الثقافي المتضمن في النص المصدر، الشيء الذي جعله يقوم بنوع من التبسيط أحيانا، ومن المجانسة أحيانا أخرى، حيث يكمن السبب الرئيسي وراء هذا الاختيار في تسهيل قراءة القارئ العربي -الذي يمتلك مرجعية ثقافية خاصة- للنص. يترك المترجم قارئه في موقف "أمين" ومريح، بما يخدم حسن تلقي القارئ لترجمته. إلا أننا نتساءل إن كانت هذه الإستراتيجية الترجمية تفيد، في الحقيقية، القارئ، خاصة أننا نعتقد أن الترجمة الأدبية هي فرصة هامة بالنسبة للنص المصدر الذي يعيش حياة جديدة في النسق المستقبل وبالنسبة لقارئ اللغة الهدف الذي يسافر نحو عوالم جديدة ويستفيد من تجربة فريدة. انطلاقا من ذلك نعتقد أن وظيفة المترجم الأدبي - وليس مقصود كلامنا محب سعد إبراهيم الذي أخذ على عاتقه نقل رواية بيراندييللو إلى العربية والذي يبقى له فضل كبير في تقديم هذا العمل الأدبي للنسق العربي - هي أن يدفع القارئ باتجاه الآخر وأن يوفر له العناصر التي تعبر عن الخصوصية الثقافية بقَدر المستطاع. لا شك في أن النص الأدبي قد يعيش عبر الترجمة حياة جديدة في النسق المستقبل، إذا أنجِزَت الترجمة بوصفها فضاء للاختلاف (Venuti 1992: 1-13) ومراعية لخصوصية عنصر التغريب، الذي يسمح للنسق الهدف بالتعرف على النص المصدر بكل

خصوصياتها الجمالية والثقافية، والذي يجعل القارئ يلمس الاختلاف والخصوصية ويقترب بقدَر الإمكان من عالم الآخر من دون أن يفقد الكثير في تلقيه للنص عبر اللغة الهدف.

لائحة المصادر والمراجع

المصادر

المتن الروائي المشتغل عليه

أ. المصدر

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

ب. الترجمة

بيراندييللو، لويجي. (٢٠٠٧). *الراحل ماتيا بسكال*. ت. محب سعد إبراهيم. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

المراجع

Barilli, Fabiana. 2008. *Umorismo e ironia. Ispezioni testuali tra Cantoni, Pirandello e Svevo*. Tesi di Dottorato non pubblicata. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Parma. XX ciclo.

Bassnett, Susan, & Lefevere, André. 1992. *Translation, History and Culture. A Sourcebook.* London & New York: Routledge.

Benjamin, Walter. 2000. "The Task of the Translator. An introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens". tr. Zohn, Harry. Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 15-25.

Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger (Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique)*. Paris: Gallimard.

Berman, Antoine. 1985. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, (ed.) Le tour de Babel. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.

Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique de traduction: John Donne*. Paris: Gallimard.

Collombat, Isabelle. 2009. "La didactique de l'erreur dans l'apprentisage de la traduction". *The Journal of Specialised Translation XII*. 37- 54.

Jakobson, Roman. 2000. "On Linguistic Aspects of Translation". Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 113-118.

Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.

Osimo, Bruno. 2004. *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*. Milano: Hoelpi.

Venuti, Lawrence. 1992. *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethic of Translation*. London & New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 2000. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge.