جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

ترجمة صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات

دراسة تحليلية نقدية لرواية:

"For Whom the Bell Tolls" ، "لمن تقرع الأجراس "

لـ: Ernest Miller Hemingway ، ترجمة د. خيري حماد

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

فرع: انجليزي / عربي/انجليزي

إعداد الطالب: الطيب مرزوق **إشراف: أ. د/ باية لكال**

اللجنة المناقشة:

د/ سهيلة مريبعي	جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله - معهد الترجمة	رئيسا
أ.د/ باية لكال	جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله - معهد الترجمة	مشرفا ومقررا
د/ نبيلة بوشريف	جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله - معهد الترجمة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

إهداء

إلى من أحب

شكر وتقدير

"وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان" قرآن كريم

كل الشكر الخاص موصول إلى أستاذتي الدكتورة/ ب. لكال التي تكرمت بقبول الإشراف علي في إعداد هذه المذكرة... شكرا لنصائحك سيدتي الكريمة؛

إلى أصحاب الفضل علي، أساتذتي في معهد الترجمة كل باسمه،... شكرا

إلى صديقي العزيز والوفي نبيل، شكرا؛

إلى كل من له الفضل علي... شكرا.

الفهرس

مقدمة	1
الفصل الأول: الخلفية النظرية في الدراسة الترجمية لصيغ المخاطبة	3
1- مفهوم الترجمة عموما	4
2- الترجمة والعوامل الثقافية المؤثرة فيها	5
3- تعريف الترجمة الأدبية	6
4- معيقات الترجمة الأدبية	7
5- الخلفية النظرية لدراسة صيغ المخاطبة	9
5-1- المقاربات الترجمية	9
5-2- نظريتا "القوة /التضامن" و" الحميمة/المقامية"	10
5-2-1 نقد نظريتي "القوة / التضامن" و" الحميمية /المقامية"	14
5-3- نظرية "التهذيب" لـ: براون وليفينسون	15
5- 3-1.مفاهيم في نظرية "التهذيب"	15
5- 3-1-1-.مفهوم "الوجه" في نظرية "التهذيب"	15
5-3-1-2- مفهوم "فعل تهديد الوجه" (FTA)	18
5-3-1-3- مفهوم تهديد الوجه "FTA" لدي كيربرات-أوريكيوني	18
5-3-1-4 مفهوم تقدير الوجه "FFA" لدي كيربات-أوريكيوني	19
5-3-1-5- مفهوم حاجة الوجه "Face Want" لدي كيربات-أوريكيوني	19
5-3-1-6- مفهوم "عمل الوجه" أو "Face Work"	20
5-3-2- نقد نظرية "التهذيب" لـ: براون وليفينسون	20
5-3-3- الترجمة و نظرية "التهذيب"	20
6- استراتيجيات الترجمة	21
6- 1- إستراتيجية التوطين	21
6- 2- إستراتيجية التغريب	22
6-3 استراتيجية التعويض	22
6-3-1 إستراتيجية التعويض العيني	22
6-3-2 إستراتيجية التعويض المكاني	22
6-3-3 استراتيجية التعويض الدمجي	23
6-3-4 استراتيجية التعويض عن طريق التقسيم	23
6- 4- إستراتيجية الإضافة	23
6- 5- إستراتيجية التفصيل والتوضيح	23
6- 6- استراتيجية التقريب والتسوية	24
7- تقنيات الترجمة	24
7- 1 تقنيات الترجمة المباشرة	24
7-1- 1- الاقتراض	24
7-1- 2- النسخ	25
7-1- 3- الترجمة الحرفية	25
7- 2 تقنيات الترجمة غيرالمباشرة	26

7- 2- 1 الإبدال	26
7- 2- 2 التكافؤ	26
7- 2- 3 التعديل	27
7- 2- 4 التكييف	27
7- 2- 5 التصريح	28
الفصل الثاني: صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات	29
1-الرواية كنص أدبي	30
1-1-مقدمة	30
1-2- مفهوم النص الأدبي	30
1-3- مفهوم الرواية	31
1-4- عناصر الرواية	32
1-5- أنواع الرواية	32
1-5-1- الرواية العاطفية أو الرومنسية	33
1-5-2- الرواية البوليسية	33
1-5-3 الرواية التاريخية	33
1-5-4 الرواية السياسية	33
1-5-5 الرواية الوطنية	34
1-5-6 الرواية الواقعية	34
1-5-7 رواية المغامرات	34
1-5-8 رواية الحرب	34
1-6- الحروب و"روايات الحرب" (War Novel)	34
2- التعددية اللغوية	37
2-1- مقدمة	37
2-2- التفاعل بين اللغات	37
2-3- مفهوم التعددية اللغوية	38
2-4- التعددية اللغوية في الأدب	38
2-5- الازدواجية اللغوية والتعددية اللغوية	39
2-6- التناوب الرمزي اللساني	39
2-6-1- الأهداف التواصلية للتناوب الرمزي اللساني	40
2-6-2- أنواع التناوب الرمزي اللساني	40
3- صيغ المخاطبة	41
3-1- مقدمة	41
3-2- تعريف صيغ المخاطبة	41
3-3 – أهمية صيغ المخاطبة	44
3-4 – الوظائف التواصلية لصيغ المخاطبة	44
3-5 – نظم المخاطبة	44
3-5-1- أصناف صيغ المخاطبة	45
3-5-1-1- الضمائر الشخصية	45
3-5-1-2- الصيغ الاسمية للمخاطبة	47

3-5-1-3- صيغ أخرى للمخاطبة	49
3-5-2- النداء في اللغة العربية	50
3-5-2-1- تعريف النداء	50
3-5-2-2- حروف النداء	50
3-5-2-3- أقسام المنادى	51
3-5-2-4- أغراض النداء	51
الفصل الثالث: الدراسة التحليلية النقدية	53
1- نبذة تاريخية عن الحرب الأهلية الإسبانية	54
2- تعريف بالمدونة	57
3- ملخص الرواية	58
4- الخلفيات الثقافية للرواية وموضوعاتها	59
5- أسلوب الرواية	62
6- التعريف بصاحب الرواية	66
7- أسلوب الكاتب الروائي ارنست هيمنغوي	69
8- التعريف بالمترجم وأعماله	73
9- التناوب الرمزي اللساني في المدونة	76
9-1 نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية – إسبانية)	76
9-2- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية – فرنسية)	81
9-3- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية وسطى – انجليزية حديثة):	81
9-4- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية– ألمانية)	81
9-5- التناوب الرمزي اللساني في صيغ المخاطبة الواردة في الرواية	82
10- تصنيف صيغ المخاطبة الواردة في الرواية مع ترجمتها العربية	83
10-1- الصيغ الانجليزية (الوسطى والحديثة)	83
10- 2- الصيغ الاسبانية	118
11- تحليل النتائج في ظل نظرية "القوة /التضامن"	126
12- تحليل النتائج في ظل نظرية "الحميمية /المقامية"	128
13- تحليل النتائج في ظل نظرية "التهذيب"	128
14- خلاصة	130
المصادر والمراجـــــع	131
1- المصادر والمراجع بالعربية	132
2- المصادر والمراجع الأجنبية	134
3- مواقع إلكترونية	138
ملخص	139
ملاحـــــق	140
1- مسرد المصطلحات وترجمتها - عربي / انجليزي	141
2- ملحق لأسماء الأعلام الواردة في الرسالة - عربي/ انجليزي	144

مقدمة

ليست اللغة مسردا لكلمات ومفردات يستعملها الإنسان اعتباطا وجزافا في العملية التواصلية، إنما اللغة لسان الفكر وسفير الحضارة ومرآة الحياة العامة والخاصة. وهي قبل كل شيء أداة للتعارف والتواصل بين بني البشر باختلاف ألوانهم وأعراقهم، وتخضع لضوابط وقواعد تحكمها، منها النحوية والصرفية والبلاغية وأساليب وصيغ المخاطبة وغيرها.

وتحتل دراسة صيغ المخاطبة الصدارة في دراسات اللسانيات الاجتماعية والتداولية، إذ هي موضوع اللسانيات الاجتماعية بامتياز. ففي كل مرة يخاطب فيها شخص شخصا آخر، بأي لغة كانت وفي أي مجتمع كان، يجد المُخَاطِب (بكسر الطاء) نفسه أمام جملة من الخيارات التي يجب أن يتخذها، وكلها تتمحور حول كيفية التوجه إلى المخاطَب (بفتح الطاء) وذلك باختيار الألقاب المناسبة المراعية لعوامل عدة منها: العمر والمكانة الاجتماعية والجنس والعمر، بالإضافة إلى موضوع الحديث وطبيعته وما إذا كان الموقف رسميا أو غير رسمي. وعليه، فالاختيارات التي يلجأ إليها المخاطب ليست بعفوية ولا عشوائية، بل هي خيارات مقصودة واختيارها يكون بطريقة منهجية.

ولما كانت الترجمة جسرا تعبر ممن خلاله الثقافات وأداة تواصل بينها فإن الدراسات الترجمية اهتمت بموضوع صيغ المخاطبة لما له من علاقة وطيدة بثقافة اللغة المترجم منها، إذ إنها – أي صيغ المخاطبة- خاصة بكل لغة وبكل ثقافة. وهنا تبرز إشكالية نقل هذه الصيغ من اللغة المترجم منها إلى اللغة المترجم إليها، بمعنى إعادة بناء صيغ المخاطبة تلك في اللغة المترجم إليها بما تحمله من خصائص وشحنات ثقافية هي في الأصل ما يميز اللغة المترجم منها، مما يضع المترجم أمام تحديات عديدة في كيفية التعامل معها ، استيعابا ونقلا.

وقد تزداد التحديات التي يواجهها المترجم في عملية ترجمة صيغ المخاطبة عندما يكون النص المترجم منه نصا هجينا تمتزج فيه الرموز اللسانية ويكثر فيه التناوب الرمزي اللساني (code-switching) ، بحيث ترد الصيغ بلغات ورموز لسانية غير الرمز اللساني المهيمن أو اللغة المهيمنة. وهنا يجد المترجم نفسه مجبرا على التعامل مع أكثر من لغة بما تحمله تلك اللغات من ثقافات وقيم.

وتتمثل أهمية البحث المطروح في إجراء دراسة تحليلية مقارنة ونقدية للكيفيات والاستراتيجيات المتبعة من طرف المترجم في ترجمته لصيغ المخاطبة الواردة في نص رواية " لمن تقرع

الأجراس"، خاصة وأن تلك الصيغ في نص الرواية المتعدد اللغات يكثر فيه التناوب الرمزي اللساني.

وعليه فقد آثرنا في هذه الدراسة إثارة بعض الإشكالات في شكل تساؤلات نجيب عنها في الفصول القادمة من هذه الدراسة، وهذه التساؤلات والإشكالات من قبيل:

- كيف تعامل المترجم مع صيغ المخاطبة الواردة في الرواية ؟ وكيف نقلها إلى القارئ بالعربية، خاصة وأن النص الذي تناوله بالترجمة نص متعدد اللغات؟
- ما هي الخلفيات النظرية التي استند إليها المترجم في ترجمته للرواية؟
- ما هي الاستراتيجيات والتقنيات الترجمية التى اعتمد عليها؟

و بناءا على ما سبق، فقد سطرنا لبحثنا خطة والتي تتوقف على ما ورد في عنوان البحث بما يحمله من عبارات مفتاحية من قبيل : "الترجمة"، " صيغ المخاطبة"، "النص المتعدد اللغات". وقد عمدنا إلى تقسيم بحثنا إلى ثلاث فصول: منها فصلان نظريان وفصل ثالث تطبيقي.

الفصل الأول يتناول كل ما يتعلق بالخلفية النظرية في الدراسة الترجمية لصيغ المخاطبة، أما الثاني فيتطرق إلى صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات. وأخيرا في الفصل الثالث نحاول تحليل الأمثلة محل الدراسة ونعلق على بعضها كما نحاول نقد ما لجأ إليه المترجم في عملية الترجمة لصيغ المخاطبة الواردة.ونختم بحثنا بتقدم خلاصة لما توصلنا إليه من نتائج

الفصل الأول: الخلفية النظرية في الدراسة الترجمية لصيغ المخاطبة

1- مفهوم الترجمة عموما:

2- الترجمة والعوامل الثقافية المؤثرة فيها

3- تعريف الترجمة الأدبية

4- معيقات الترجمة الأدبية

5- الخلفية النظرية لدراسة صيغ المخاطبة

6- استراتيجيات الترجمة

7- تقنيات الترجمة

تمهيد

يتناول هذا الفصل من الدراسة التي بين أيدينا الخلفيات النظرية التي تقوم عليها الدراسة الترجمية لصيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات،.ذلك أن أية دراسة ترجمية تستدعي التطرق إلى الخلفية النظرية التي تقوم عليها تلك الدراسة من نظريات مقاربات واستراتيجيات وحتى تقنيات، والتي تحدد لها الأطر العامة التي تسلكها.بما ينعكس على طبيعة النتائج المتوصل إليها.

1- مفهوم الترجمة عموما

عندما نقول ترجم فلان كلامه إذا بينه وأوضحه لغيره، ونقول ترجم كلاما لغيره إذا نقله بلغة غير لغة من تكلم به. واسم الفاعل ترجمان من الفعل "ترجم" – على وزن فعلل- هو "ترجمان" و"مترجم" وجمعه تراجمة وتراجم (الفيومي.43:1996). جاء في معجم الوسيط تعريفا للترجمة ما نصه:" نقول ترجم الكلام: بينه ووضّحه، وترجم كلام غيره وترجم عنه: نقله من لغة إلى أخرى، وترجم لفلان: ذكر ترجمته(مجمع اللغة العربية. 73:2004). هذا من الناحية اللغوية.

أما من الناحية الاصطلاحية، فالترجمة نقل لنص من لغة تسمى لغة مصدر إلى لغة أخرى أو على رأي وهبة(1974) "هي إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا، و- مع قدم الترجمة قدم الأدب نفسه.- هناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفيا و من يرون التصرف ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد تذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح "(وهبة. 1974:681).

وحسب دي بوا(2002) فإن الترجمة هي التعبير بلغة (اللغة الهدف) عما تقصده لغة أخرى(اللغة المصدر) مع الاحتفاظ بجميع بالتكافؤات الدلالية والأسلوبية.

إذن فمبدأ الترجمة حسب التعريف الاصطلاحي والتعريف اللغوي هو النقل من لغة إلى أخرى. مع مراعاة القدر الأكبر من الأمانة في النقل بحيث يكافئ النص المترجم نصه الأصلي المنقول عنه، من حيث دلالة النص الأصلي وأسلوبه الخاص كما تقدم آنفا.

وعليه يمكننا القول أن " الترجمة هي فن الكشف، أو العصاة السحرية التي تزيل الحجب عن المتلقي الأجنبي لتضع ثقافات العالم بين أصابعه. والمترجم هو الفنان الذي يؤرقه ولع الكشف

والتنقيب عن النفائس، فيبذل الجهد والوقت من أجل استكشاف عمل فنان آخر، ليعيد خلقه، ثم يظهره في عباءة جديدة "(مصطفى.199:2009). والترجمة هي فضاء تتبادل فيه الثقافات عن طريق اللغة باعتبارها وعاء ثقافات وتقاليد الشعوب، التي كانت وما تزال في تفاعل فيما بينها.

والترجمة وليدة الاحتكاك بين اللغات ولها آثارها على معايير كل من اللغتين المعرضتين للاحتكاك (واينرايش، 1953)؛ إذ تتأثر اللغات بعضها ببعض في حركة دائمة ومستمرة. وهذا التأثير بلغ مداه الكبير في عصرنا الحالي مع ظهور تكنولوجيات الاتصال المتطورة وخاصة منها الانترنيت التي أحدثت ثورة في عالم التواصل بين الشعوب.

وليست الترجمة على صنف واحد؛ بل إنها تختلف باختلاف المجال الذي تُزَاول فيه، فهناك الترجمة الإعلامية والترجمة القانونية والترجمة العلمية والترجمة الأدبية، وغيرها. وما يهمنا في بحثنا هو الترجمة الأدبية والتي سنتطرق إليها فيما هو آت

2- الترجمة والعوامل الثقافية المؤثرة فيها

إن الحديث عن الترجمة وخاصة منها الأدبية يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن العامل الثقافي إذ أن اللغة، بما هي وسيلة أساسية من وسائل الترجمة سواء من جهة النص المنقول منه أو المنقول عنه، تحمل في طياتها الطابع الثقافي لهذه اللغة أو تلك. فلا يكفي المترجم أن يتقن اللغة اتقانا كبيرا لِيَزْعَم أنه ضليع بالترجمة، بل يجب أن يطّلِع على ثقافة كل من اللغة المنقول منها وتلك المنقول إليها ليكون ناتج ترجمته ناجحا ونصه المترجم واضحا وعمله الترجمي بالحد الأدنى لدى القارئ مقبولا، ذلك أن الترجمة تخضع لعوامل ثقافية عدة منها: عوامل تاريخية واجتماعية وسياسية وغيرها.

وكلما ازدهرت حركة الترجمة وازداد عدد الترجمات كلما زاد النشاط الثقافي زخما وازدادت المعلومات كثرة في شتى جوانب المعرفة والعلوم. هذا بالإضافة إلى أن دور وسائل الإعلام كالانترنيت التي ساعدت الترجمة وعلومها في التقدم سريعا بما توفره من وقت وجهد المترجم في أمس الحاجة إليهما.

وفي خضم هذه الحركة الترجمية -ونقصد بذلك انتقال النصوص من لغة إلى أخرى- لابد على المترجم أن يولي العامل الثقافي عناية خاصة، إذ أن الترجمة ليست نقلا مجردا من لغة إلى أخرى،

بل في خضم هذا النقل اللغوي المحض هناك ثقافة وعادات وتقاليد تنتقل من ثقافة اللغة المنقول منها (اللغة المصدر) إلى ثقافة اللغة المنقول إليها (اللغة الهدف) وهذا ما يسمى بالتفاعل الثقافي. وهناك أمران مهمان يجب أن يؤخذا بعين الاعتبار فيما يخص نقل الأبعاد الثقافية في الترجمة، وهما تأثير الثقافة المنقولة على قارئ النص (الهدف) وكذا على ثقافة اللغة المنقول إليها. ويتعلق الأمر بالجانب العلمي والسياسي والاجتماعي وغيرها من الجوانب.

إن من الضروري على المترجم في ترجمته للنصوص الاطلاع على معارف أخرى من قبيل علم اللسانيات وعلم الاجتماع و والأدب إن كان بصدد ترجمة عمل أدبي ، والفلسفة إن كان يترجم عملا فلسفيا، فلكل مجال لغته ومفرداته. وإنها كما يبدوا لمهمة شاقة بحق تلك التي يضطلع بها المترجم إذ أن وظيفته تحتم عليه الحضور في مختلف الميادين المعرفية والاطلاع عليها.

ومع ذلك ليس للمترجم أن يحبط ويأس،" فلنترجم ! و لنُجْلَّ مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا و بين العائلة البشرية العظمى، ولأنه يكشف لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترها عنا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط صغير محدود نتمرغ في حمأته، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع فنعيش بأفكار هذا العالم و آماله وأفراحه وأحزانه، فلنترجم!"(نعيمة.1971:433).

3- تعريف الترجمة الأدبية

تعتبر ترجمة الأجناس والآثار الأدبية - خاصة الرواية- عملية معقدة وحساسة، ذلك أن نص الرواية ليس فكرة أو مجموعة من الأفكار، بل هو نص مفتوحة أبوابه على قراءات شتى ويعتمد على أحاسيس المؤلف وعواطفه وتخيلاته بالإضافة إلى أنه يتسم بوظائف تعبيرية، وتواصلية، وعاطفية، وجمالية تخرج به عن ما هم مألوف في اللغة العادية(معايش.2009:55).

والترجمة الأدبية على خلاف من الترجمة العلمية إذ " إن التحديد الدقيق مطلوب في الترجمة العلمية حيث المفاهيم التي لا تحتمل أقل درجة من الخطأ، و لكن الترجمة الأدبية طراز آخر من الترجمة يعتمد على نقل الأحاسيس والمشاعر"(عناني.2009:579).

وتعتبر ترجمة الرواية أسهل من ترجمة الشعر وفي هذا تقول سوزن باسنيت:

"A novel is somehow a simpler structure than a poem and is consequently easier to translate." (Basnet.2002:101)

"إن الرواية هي بشكل ما أبسط بنية من الشعر وهي بالتالي أسهل للترجمة"(ترجمتنا)

وتُعنى الترجمة الأدبية بنقل الأدب بكل فروعه المختلفة أو ما يطلق عليه بـ" الأجناس" الأدبية المختلفة كالشعر والقصة والمسرح وغيرها(عناني.7:2003)، وهذا النقل الأدبي لابد أن يخضع للقاعدة الأدبية في الترجمة بصفة عامة وهي الأمانة الترجمية. و"ترجمة النص الأدبي مدعوة إلى أن تكون أمينة للنص الأصلي، أي أن تكون نصا يشبهه بقدر الإمكان، بحيث يتوهم قارئ هذه الترجمة أنه أمام النص الأصلي لا أمام ترجمة "(مصطفى. 2009:416). غير أن هناك عوامل عدة تؤثر عند ترجمة الكتب الأدبية، كما أسلفنا الذكر، منها: سياسية، وثقافية، واجتماعية وغيرها؛ لذلك عندما يقرأ المترجم رواية ما أو نصا أدبيا ما يجب أن يكون على دراية تامة بتلك العوامل والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بثقافة لغة النص المنقول منه (المصدر) حتى يستطيع ترجمتها وإيجاد المرادف المناسب في النص المنقول إليه (الهدف).

4- معيقات الترجمة الأدبية

تفرض ترجمة العمل الأدبي تحديا كبيرا على المترجم. حيث يجب عليه أن يقوم –المترجم- بنقل النص إلى اللغة الهدف بطريقة يحافظ بها على القدر الأكبر الممكن من جودة وأصالة وروح النص الأصلي. وهي مهمة صعبة ذلك أن مترجم العمل الأدبي مطالب بنقل أسلوب العمل المراد ترجمته من جهة، وكذا نبرته وموسيقاه، وصوره من جهة أخرى، بالإضافة إلى نقل الخطاب الذي هو لب العملية الترجمية من اللغة المنقول منها إلى اللغة المنقول إليها (اللغة الهدف).

وهنا يجد المترجم نفسه أمام تحديات تأتي في شكل تساؤلات يطرحها على نفسه من قبيل :

- هل يجب نقل كل شيء وارد في النص الأصلي إلى اللغة الهدف، سواء كان ذلك جليا أو مضمرا؟
- إلى أي مدى يجب احترام اللغة واصطلاحاتها، خاصة إذا اختلفت الحقب التاريخية للغة المنقول إليها عن تلك المنقول منها ؟ كما هو الشأن بين العربية الفصحى الكلاسيكية والانجليزية المعاصر، ومن الانجليزية القديمة إلى الفرنسية المعاصرة مثلا. إذ أن الفارق الزمني في هذه الحالة يشكل هوة بين اللغتين: المنقول منها والمنقول إليها. وسنصادف في

الفصول اللاحقة من دراستنا نماذج من هذا التحدي الذي تفرضه الترجمة فيما يخص ترجمة صيغ المخاطبة الواردة باللغة الانجليزية الوسطى في المدونة الانجليزية وسنتعرف كيف تعامل المترجم معها في ترجمته لها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يواجه المترجم تحديات ومعيقات أخرى غير تلك المتعلقة بالنص بالقدر الذي يتعلق الأمر ببيئة النص المراد نقل وكذا بيئته من قبيل المعيقات الثقافية والإيديولوجية والسياسية ما إلى ذلك من المعيقات.

هذا و هناك عائق نفسي لا يمكن للمترجم تجاوزه، بحيث مهما كان عمله متقنا فلن يصل إلى مرحلة الكمال أبدا ولن يصل هو إلى الرضا التام والكامل بما قام به، ذلك أن لابد وأنه أهمل شيئا أو تجاوزه، وهو ما يسمى في الترجمة بالخسارة أو الضياع. فمهما كان العمل المترجم متقنا لن يعدو أن يكون صورة للأصل وشتان بين الصورة والأصل. فـ" مهما حاول المترجم أن يجعل النص المترجم شبيها بالزجاج الشفاف، فلابد لذلك النص من أن يتحول في بعض اللحظات إلى ما يشبه المرآة، فتنعكس فيه سمات المترجم الذاتية، وكما يسبغ الفنان المبدع ذاته، بقصد أو بدون قصد على الظواهر التي يجسدها فيجعلها شبيهة به على نحو ما، يسبغ المترجم الموهوب ذاته على ما يترجم من نصوص."(مصطفى.416:2009)

وهذا لا يعني التقليل من شأن المترجم ولا من شأن العمل الذي تصدى له، بل بالعكس، فهو – أي المترجم –قد مد جسورا كانت منقطعة بين لغتين، بين ثقافتين، بين شعبين، ...وهو بذلك أضاف جديدا وقيمة إنسانية جديدة لمن يكتب " ولو استرجعنا مفهوم الثقافة، كما سبق تحديده، أي باعتبار، أن الثقافة تتعدى التجربة إلى الإبداع، لوجدنا أن المثقف الحق، هو الذي يضيف جديدا، إلى المعارف الإنسانية، و يساهم في بعث الثقافة القومية، أو خلقها من جديد" "(الركيبي.84:1967).

5- الخلفية النظرية لدراسة صيغ المخاطبة

يستند البحث العلمي إلى إطار نظري يحدد له المقاربات والنظريات التي من خلالها يتم تناول الموضوع بالدراسة. ويتم في ذلك إتباع المنهج المناسب. وكي يكون البحث موضوعيا وناجحا لابد أن تضبط مصطلحاته ومفاهيمه وتعاريفه.وفيما يلي بعض تلك التعاريف والمصطلحات.

5-1- المقاربات الترجمية

كلمة مقاربة من القرب نقيض البعد كما جاء في لسان العرب (ابن منضور.662:ـــــــ)، والمعنى ذاته نجده في قاموس موجز أكسفورد الإنجليزي لكلمة "approach". ومصطلح مقاربة في الترجمة يعبر عن بعدين اثنين أحدهما بعد اتجاه المترجم والأخر اتجاه العمل الملموس الذي يقوم (أي الترجمة التي بنجزها): فالبعد الأول يركزعلى دور المترجم في أخذ النص الأصلي أو المنقول منه وتحويله إلى نص بلغة أخرى (النص المنقول إليه)، أما البعد الثاني فيركز تناول النص الملموس والمنجز من طرف المترجم. وحسب نيدا (1964) فإن المقاربات الترجمية تصنف في فئتين: مقاربات تقنية ومقاربات تنظيمية.

وللمقاربات التقنية مميزات هي:

- يتم من خلالها تحليل النصين في اللغة المنقول إليها(اللغة الهدف) وكذا اللغة المنقول منها(اللغة المصدر)،

- يتم بواسطتها دراسة لغة النص المنقول منه بصورة مكثفة قبل الشروع في عملية الترجمة،

- ويتم بواسطتها اتخاذ القرارات الترجمية فيما يتعلق بإصدار أحكام التقديرات من حيث المجال الدلالي والنحوي(نيدا.:1964).

أما المقاربات التنظيمية فتركز على التقييم المستمر للمحاولات الترجمية، وذلك من خلال البحث عن الفروق الترجمية لنفس النص المترجم من طرف مترجمين آخرين، ومنه التحقق من مدى فاعلية النص المنجز (المترجم) وذلك بتقييم لغة النص المترجم (النص الهدف) من حيث دقتها، وفعاليتها، وكذا ردود أفعال قارئ ذلك النص.

والمقاربة أو بالأحرى المقاربات تحدد الاتجاه العام للدراسات الترجمية في جانبها النظري من جهة، ومن جهة أخرى تحدد الاتجاه العام للترجمة في جانبها العملي، وهذا من وجهة نظر علمية معينة. ومن بين المقاربات الترجمية نذكر: المقاربة اللسانية، المقاربة السيميائية ، المقاربة التداولية، المقاربة التواصلية ...وغيرها

وقد اختلف منظرو الترجمة فيما يخص التركيز على واحدة من المقاربات دون الأخرى وذلك باعتبار أن الترجمة تحكمها عوامل عدة بعضها لساني وبعضها الآخر ميتا لساني، والتي تؤثر في سير عملية الترجمة.

وهكذا تباينت توجهات المنظرين في الحقل الترجمي، وتباينت معها مقارباتهم الترجمية ، فمنهم من تبنى الترجمة الحرفية ومنهم من دافع عن التصرف في الترجمة، وهناك من ذهب بعيدا بالترجمة بتبنيه التأويل. ومن هذا المنطلق، انقسم المترجمون و المنظرون بين هذه الاتجاهات وتلك.

وأما فيما يخص موضوعنا وهو ترجمة صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات، فقد تناولناه وفق نظريات ومقاربات نعرضها فيما يلي.

5-2- نظريتا "القوة /التضامن" و" الحميمة/المقامية"

تعد دراسات براون وغيلمن (1960) وبراون وفورد (1961) الدراسات الكلاسيكية التي تعتمد على علم اللغة الاجتماعي الحديث في مجال دراسة صيغ المخاطبة. وقد عكف كل من براون وغيلمن –في دراسة سابقة لهما- على دراسة اللغات الهندية الأوروبية وخاصة منها لغات غرب أوروبا (كالفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية وغيرها).

تفترض دراسة براون وغيلمن(1960) أن الضمائر في تلك اللغات يتم استخدامها بشكل خاص من قبل المشاركين في العملية التواصلية. وقد رمزا لضميري المُخَاطَب أنت وأنتم في اللغات اللاتينية بـ "T" و "V" بحيث يرمز T لضمير المفرد "Tu" وV لضمير الجمع "Vous"، أين يستعمل T لرفع الكلفة بين المتخاطبين وخاصة في الحوارات الحميمية بين التآلفين، بينما يستعمل V لإبداء "التأدب والتهذيب" في أي لغة من تلك اللغات (براون وغيلمن.1960:254).

بعبارة أخرى، تسلط الدراسة الضوء على البعدين الأساسيين للعلاقات التي تربط المتخاطبين، من حيث القوة والعلاقة التضامنية فيما يتعلق باختيار صيغ المخاطبة. وكمرتكز لعرض الاختلاف في

الضمائر اختار الباحثان التراث الروماني كخلفية للبحث. وللقيام بهذا البحث، وظفوا نصوص المسرحيات والمحاضر القانونية، وكذلك الرسائل كدليل مبدئي على استخدام الخاص لصيغ المخاطبة في الماضي.هذا من جهة.

وفي المقابل، فيما يخص الاستخدام المعاصر لصيغ المخاطبة، فالباحثان عملا على بعض النصوص الأدبية، غير أنهما كان يعتمدان في الأساس في تدوين نتائجهما على ما ينسخانه من حديث المقابلات المطولة التي كانا يجريانها مع من كانت الفرنسية أو الألمانية أو الإيطالية أو الإسبانية لغة الأم بالنسبة إليهم. هذا بالإضافة إلى ذلك، فقد أجريا استبيانات جمعا من خلالها معلومات قيمة حول موضوع استخدام الصيغة T والصيغة V. وكانت عينة المشاركين في الاستبيان من الذكور الإناث من مدن تعداد سكانها ثلاثمائة ألف نسمة، وكان المشاركون من الطبقة الميسورة الحال.

ومن المصلحات التي تتداولها نظرية براون وغيلمن (1960) مصطلح **"دلالية القوة"**. ويشير هذا المصطلح إلى كيفية استعمال المتخاطبين لضميري اللغات الأوروبية T و V إبان القرون الوسطى. فعندما يخاطب شخص من طبقة دنيا شخصا أخر من طبقة أعلى كان يستعمل الضمير V، وعندما يخاطب شخص من طبقة أعلى شخصا من الطبقة الدنيا كان يستعمل الضمير T. ويزعم مؤلفا هذه النظرية أن هذا النوع من العلاقة المتباينة وغير المتماثلة كان شائعًا حتى القرن التاسع عشر، وهو يعطي صورة عن الحياة الاجتماعية في تلك الفترات. وبالمقابل، كانت هناك علاقة متبادلة ومتناظرة عندما يخاطب أفراد من المجموعة نفسها بعضهم البعض، حيث يخاطب أفراد الطبقة العليا بعضهم البعض بـ V بينما يخاطب أفراد الطبقة الدنيا بعضهم البعض بـ T.

وعلى هذا الأساس يعتقد المؤلفان بروان وغيلمن(1960) أن مفهوم "القوة" يقوم على "القوة الجسدية، والثروة، والعمر، والجنس، والدور المؤسساتي في الكنيسة أوفي الدولة أوفي الجيش، أو داخل الأسرة" (براون وغيلمن.255:1960).

وعلى أساس نتائج مقابلات مع من شملهم الاستبيان فيما يخص استخدام صيغ المخاطبة في كل من فرنسا وإيطاليا وأسبانيا وألمانيا، يقول براون وغيلمن بأن هناك امتدادًا لاستخدام الضمير T على حساب V لأن استعمال أحدها بدل الآخر لم تعد تحكمه "القوة" حسب مفهوم بروان وغيلمن(1960). وبدلاً من ذلك، بدأ تداول مصطلح **"دِلالية التضامن"** تلعب دوراً تحديد في

استعمال T أوV. حيث يتم استخدام الضمير T التبادلي في حالة العلاقة الحميمة بينما يتم استخدام V التبادلي (أي يتبادل المتخاطبون استخدام V)عندما يكون المتخاطبان بعيدين عن بعضهما البعض، بمعنى لم ترفع الكلفة بينهما، فهما يتخاطبان في هذه الحالة بصفة رسمية، وهذا بغض النظر عن عِلِّيَةِ أحدهما أو دُونِيَةِ الآخر(بمعنى لا تهم علاقة القوة في هذا الاستعمال، بل ما يهم هو انتماء المتخاطبين إلى المجموعة الواحدة أو ما أسمياه بـ"التضامن" ضمن المجموعة الواحدة)

ويرى براون وغيلمن(1960) أن الطبيعة الثابتة وغير المتحركة (الديناميكية) للمجتمعات السابقة هو ما يفسر لا تبادلية "القوة" في تلك المجتمعات السابقة. وهذا عكس المجتمعات في العصر الحاضر، إذ يُعزى، في المقابل، التضامن المتبادل (ويشير إليه استعمال T) إلى الطبيعة الديناميكية للمجتمع و"إيديولوجية المساواة" في العصر الحديث. ويرى المؤلفان (براون وغيلمن) أن لب التضامن هو ما يطلقان عليه اسم "الحالة التفكيرية المتشابهة" (بمعنى أن المتخاطبين يتشابهون في تفكيرهم)، والذي يعزز الاستخدام المتبادل لـT.

ويمكن أن ينشأ مثل هذا التشابه في التفكير - كما حدّداه – من الشعور بالانتماء إلى العائلة نفسها، والدين نفسه ، والمهنة نفسها ، والجنس نفسه ، ومكان الميلاد نفسه، على سبيل المثال لا الحصر. هذا مع الإشارة إلى أن الشخص الذي يملك القوة هو من يبادر باستخدام T المتبادل (براون وغيلمن.1960:258)

قوة متساوية		قوة غير متساوية	
صديق من الطبقة الدنيا	صديق من الطبقة العليا	الأب	الملك
T↓↑	↓↑V	T↓ ↑V	T↓ ↑V
صديق من الطبقة الدنيا	صديق من الطبقة العليا	الابن	فرد من الرعية

جدول(01) توضيحي لاستعمال T/V وفق مبدأ دلالية القوة

:

المرؤوس (له الاختيار في استعمال Tأو V)			الرئيس (له الاختيار في استعمال Tأو V)		
الاخ الأكبر T↓	السيد T↓	الوالد T↓	رب العملT↓V	الضابطT↓V	الزبون T↓V
T↑V	T↑V	T↑V	↑V	↑V	↑V
الأخ الأصغر	الخادم	الولد	الموظف	الجندي	النادل

جدول (02) توضيحي لاستعمل T/V وفق مبدأ "دلالية التضامن"

وهناك دراسة أخرى لـ براون وفورد(1961) تناول موضوع صيغ المخاطبة بالدراسة غير أنها اقترحت قواعد دلالية أخرى تحكم استعمال صيغ المخاطبة T و V في اللغة الإنجليزية الأمريكية. وتركز هذه الدراسة بالخصوص على "**الحميمية**" و"**الأبعاد المقامية**".

لا يتناول براون وفورد(1961) في دراستهما صيغ المخاطبة الضمائرية، بل تتناول دراستهما الصيغ الاسمية للمخاطبة، وقد اعتمدا في جمع بياناتهما على مسرحيات أمريكية ، مقابلات، ومراقبة سلوك المتخاطبين في شركة أمريكية، وكذا تسجيلات صوتية.

أظهرت الدراسة أن صيغ المخاطبة الغالبة كانت صيغ مخاطبة اسمية"First Name" (الاسم الأول)، و صيغ الكنية(Lady, Mr., Mrs., Dr.,...) مضافا إليها الاسم الأخير"Last Name".

وقد رمزا للصيغ الإسمية المجردة (First Name) بـ "Fname"، وللصيغ الاسمية المقرونة بالكنية (Title & Last Name) بـ "TLName".

وقد توصلا أيضا إلى أن علاقة "**الحميمية**" و"**المقامية**" بين المتخاطبين هما العاملان الرئيسيان المؤثران في اختيار صيغ المخاطبة. حيث عثرا على أن الصيغة FNane تبادلية في معظم الحالات، فيحين تستخدم الصيغة TLName على الأقل في بداية التعارف.

وقد أخذ كل من براون وفورد(1961) بالاعتبار العوامل الاجتماعية الأخرى مثل السن و"المقامية" أو "الشأنية الاجتماعية" والتي تقرر عدم المعاملة بالمثل لـ FName وTLName.

ومثال ذلك أن يخاطب مدير مؤسسة أحد مرؤوسيه بـاسمه فقط FName ، فيحين أن شأنية أو مقامية المدير تفرض على المرؤوس مخاطبة رئيسة بصيغة TLName.

كما صنف براون وفورد(1961) صيغا أخرى غير الصيغ الاسمية والتي هي أكثر تأدبا من صيغة (TLname)، مثل "Sir, Excellency, Madam," وغيرها من الصيغ.

ويشير المؤلفان براون وفورد(1961) أن المخاطبة تتوجه نحو **"الحميمية"** أكثر بعد مدة من التعارف، فكلما أَلِفَ المتخاطبان بعضهما البعض كلما زالت الكلفة بينهما مما يؤدي إلى لجوئهما إلى استعمال صيغ مخاطبة حميمية متبادلة. وعادة ما يكون الأعلى مقاما هو من يبادر إلى إزالة الكلفة وليس الأدنى.

1-2-5 نقد نظريتي "القوة / التضامن" و" الحميمية /المقامية"

ما من أحد ينكر أن أعمال براون وغيلمن (1960) وبراون وفورد (1961) تعتبر البحوث الأساسية في مجال دراسة صيغ المخاطبة. وربما من النادر واقعا العثور على أية دراسة أخرى تناقش موضوع التخاطب دون الإشارة إلى تلك الأعمال، فهم (براون وغيلمن وفورد) المبادرون الأوائل بالبحث والتحقيق في اللسانيات الاجتماعية لصيغ المخاطبة كما ينعتهم برون فريدريك(1988)، وبفضل أعمالهم تم التعرّف على مفاهيم **"التبادلية /اللاتبادلية"** بمعنى **التماثل/ اللا تماثل** في ثنائية **"القوة/التضامن"** وكذا في ثنائية **"الحميمة/المقامية"**، وهي مفاهيم تميز ظاهرة التخاطب(برون.1988:14). كما تعتبر مساهماتهم أيضا في أدبيات المخاطبة الأكثر تأثيرا(فورمنتللي.2009:180).

من جهة أخرى، يرى بعض المتخصصين في اللسانيات الاجتماعية أن أعمال براون وغيملن(1960) وبروان وفورد(1961) ومع أنها قيمة جدا إلا أنها لا تخلو من بعض النقائص. إذ يرى كل من برون(1988:18) و فورمنتللي(2009:180-181) أن الأعمال المذكورة أعلاه لا تتناول بشكل كاف الاختلافات الموجودة في نظم المخاطبة الموجودة في مختلف اللغات. وهذا النقد نابع من اهتمام برون فورمنتللي بنظم المخاطبة.

وفي هذا الشأن يعتقد برون (1988:18) أن نظام المخاطبة ليس مجموعة "مغلقة ومعروفة" ولا"مجموعة محدودة" من المصطلحات يستعملها جميع المتحدثين ويستخدمونها بالطريقة نفسها

وفي جميع اللغات، وتسانده في هذا الرأي أيضا فورمنتللي(2009:181). وللوقوف على ذلك بالتفصيل يرجى الرجوع إلى أعمال برون(1988) وفورمنتللي(2009).

صحيح أن ورود ذكر نظم المخاطبة في دراسة بران وفورد هو نادر جدا. ولكن الأمر غير ذلك في دراسة براون وغيملن، ذلك أن اختلاف النظم قد تناوله كل بروان وغيلمن في دراستهما حيث سلطا الضوء على العلاقة بين اختيار صيغ المخاطبة والمميزات والخصائص الاجتماعية للمتخاطبين(بروان وغيلمن.273-269:1960).

5-3- نظرية "التهذيب" لـ: براون وليفينسون

وتعرف أيضا بـ: " نظرية التأدب"، أو "نظرية التلطف". أو"نظرية المداراة". وربما من الصعب دراسة صيغة المخاطبة دون أخذ نظرية التهذيب بعين الاعتبار. وقد لاقت النظرية قدرا وافرا من الاهتمام من الباحثين في التداولية واللسانيات الاجتماعية في محاولة لدراسة استخدام اللغة في مجال المخاطبة.

تم تعريف "**ظاهرة التهذيب**" بأشكال مختلفة وتم التعامل معها من وجهات نظر مختلفة. ويعد براون وليفنسون(1987) من بين الذين بذلوا جهدا كبيرا في دراسة "ظاهرة التأدب" وقد وضعا لها مصطلحاتها وحدا لها مفاهيمها.

5- 3-1.مفاهيم في نظرية "التهذيب"

وحتى ندرك نظرية التأدب لـ: براون وليفنسون، من المهم بمكان الإشارة إلى بعض المفاهيم التي ترتكز عليها النظرية وخاصة منها مفهوم "**الوجه**" الذي قدمه لأول مرة غوفمان(1967).

5- 3-1-1-.مفهوم "الوجه" في نظرية "التهذيب"

يعرفه غوفمان(1967) "الوجه" بأنه:

> "the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he has taken during a particular contact." (غوفمان 1967:5)

"القيمة الاجتماعية الإيجابية التي يطالب بها الشخص لنفسه عمليا والتي يفترض أن يكون الآخرون قد أدركوها خلال اتصال معين"(ترجمتنا).

وهو:

"The conception of self that each person displays in particular interactions with others." (كوباش وميتس.1994:3)

"مفهوم الذات التي يعرضها كل شخص في تفاعلات خاصة مع الآخرين" (ترجمتنا)

إذن مفهوم "الوجه" هو الصورة الخاصة للشخص لدى الآخرين عندما يتواصل معهم، وقد يختلف هذا "الوجه" حسب الحالة والعلاقة.

وعليه فبناء الذات من الناحية الاجتماعية يتم وفقا للطريقة التي يعرض بها هذا "**الوجه** " أو الصورة في عملية التفاعل الاجتماعية.(كلاين.2009:24).

وقد طور كل من براون وليفنسون (1987) وجهة نظرهما حول "التهذيب" مستلهمين من أعمال غوفمان. وسعيا منهما لبناء نموذج شامل فقد عملا على ثلاث لغات لا علاقة لبعضها ببعض وهي: اللغة التاميلية، ولغة جنوب الهند، ولغة هنود المايا في المكسيك، إضافة إلى اللغة الانجليزية. وقد كشفت الدراسة في نتائجها عن المبادئ العامة الكامنة وراء الاستخدام المهذب للغة في مجتمعات مختلفة اللغة والثقافة.

ويرى كل من بروان وليفنسون(1987:61) أن الوجه هو صورة مستثمرة عاطفيا، ويمكن أن تفقد أو يحافظ عليها أو أن يحسن فيها، وهو- أي الوجه- ما يجب أن الحفاظ عليه باستمرار في عملية التواصل.

ويعتقد براون وليفنسون(1987) أيضا أن كل المشاركين في محادثة أو حوار ما يعملون على الحفاظ على **"الوجه"** بشكل تعاوني باعتبار أن "الوجه" صورة "هشة" بالنسبة للكل المشاركين، إذ كل طرف في محادثة ما يسعى للحفاظ على "وجهه" أو صورته لدى الآخر.(المصدر نفسه). بمعنى بسيط، إذا كان وجه أحد المتخاطبين مهددا في تفاعل ما، فمن المتوقع أن يدافع الشخص عن نفسه (عن وجهه) من خلال تهديد وجوه الآخرين.

ويميز الباحثان بروان وليفينسون(1987:62) بين نوعين من الوجه:

-**الوجه السلبي**: ويعكس الرغبة في أن تكون أفعال الشخص غير مقيدة من قبل الآخرين. ومن مصاديقه **وجه الاستقلالية**: أي الرغبة في ألا يجبر المرء وألا تفرض عليه، وهو نوع من الوجه السلبي.

-**والوجه الإيجابي**: ويعكس رغبة الشخص في أن تلقى حاجاته موافقة من الآخرين ولو بشكل جزئي. بمعنى بسيط الرغبة في أن تُتَقَبَّل صورته من طرف الآخر ولو جزئيا وأنه جدير بذلك. ويتفرع عن الوجه الإيجابي فرعان:

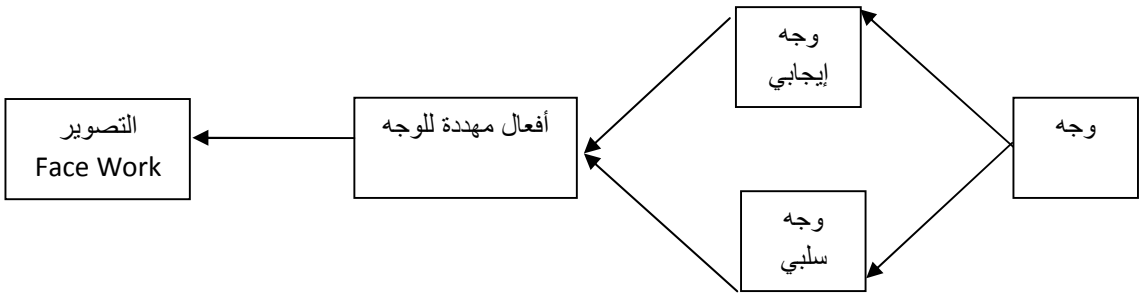
- **وجه الزمالة**: وهي الرغبة في الانضمام. وهي تعكس بطبيعتها الرغبة في نيل قبول الآخرين.
- **وجه الكفاءة** : هي الرغبة في أن يحترم الآخرون قدرات الآخرين؛ بمعنى أن يقدر الناس قدراتنا فيما يمكننا القيام به.

ولتبسيط ذلك نضرب مثلا، فعندما يكون المرء في مكتبة يدرس لوحده منفردا دون أن يزعجه أحد. هذا هو الوجه السلبي للمرء (أي الرغبة في ألا يجبر المرء وألا تفرض عليه، وهو نوع من الوجه السلبي كما قلنا). وعندما يأتيه شخص أخر ويبدأ التحدث إليه فسوف يبذل المرء جهدا لِيُبْقِي على رغبته في الإنفراد – الوجه السلبي (أي لا يظهر تلك الرغبة- أي لا يظهر الوجه السلبي)

ومن هنا – أي من التمييز بين الوجه السلبي والايجابي- جاء تمييز براون وليفينسون(1987:70) بين "**التهذيب الإيجابي**" و"**التهذيب السلبي**"، هما يريان بأن التهذيب الإيجابي موجه نحو الوجه الإيجابي للمُخَاطَبِ (بفتح الطاء). وعليه فهما يعتبران أن "التهذيب الإيجابي" نهج قائم على**"المداراة"**، بحيث "يُدَاهِنُ" المُخَاطِب "وجه" سامعه. ومعناه تيبين المَخَاطِب (بالكسر) أن رغبات (السامع) (أو المُخَاطَب) تتطابق مع رغبات المُخَاطِب (بالكسر) في بعض النواحي.

وبالمقابل، يتخذ "**التهذيب السلبي**" شكل "التجنب"، إذ يحاول المَخَاطِب (بالكسر) أو المتحدث إرضاء أو "تصويب" الوجه السالب للمُخَاطَب (بالفتح) أو السامع. وعليه، فـ"التهذيب السلبي" قائم أساسًا على **"التجنب"**(براون وليفينسون.1987:70).

وترتبط "نظرية التهذيب" ارتباطا وثيقا باستخدام صيغ المخاطبة في شقيها: **"صيغ مهذبة للمخاطبة** "وتتعلق بالوجه الإيجابي، و **"صيغ غير مهذب للمخاطبة"** وتتعلق بالوجه السلبي.



مخطط تمثيل لمفهوم الوجه في نظرية التهذيب

إذن، وأمام رغبة الفرد في الحفاظ على "الوجه " بصورتيه الإيجابية أو السلبية، وفق نظرية التهذيب، يتعرض الوجه إلى تهديدات وهو ما يسمى في النظرية بـ**"فعل تهديد الوجه"**، فما هو "فعل تهديد الوجه"؟

5-3-1-2- مفهوم "فعل تهديد الوجه" (FTA)

"فعل تهديد الوجه" أو " Face threatening acts" واختصارا "FTA" هو الحالات التي يكون فيها الوجه ـ الذي يحاول الشخص المحافظة عليه ـ عرضة للتهديد وموضوعا أمام تحدي أو تقويض بطريقة ما (غوفمان.1995).

5-3-1-3- مفهوم تهديد الوجه "FTA" لدي كيربرات-أوريكيوني

يقوم مفهوم **"تهديد الوجه"** لدى كيربرات – أوريكيوني(1996:51) على وجود أربعة وجوه، اثنان سلبيان واثنان إيجابيان- في كل تفاعل تواصلي بين متكلم ومخاطَب متشاركين في عملية تواصلية.

ومن جهة أخرى في كل مراحل جريان التفاعل التواصلي يتوجه المتخاطبون إلى إكمال عدد معين من الأفعال اللغوية وغير اللغوية، في حين يشكل جزء كبير من هذه الأفعال تهديدات محتملة لواحد من هذه الوجوه. وهذا ما يمكن فهمه من "فعل تهديد الوجه" وهو جزء من معجم التخاطب(كيربرات – أوريكيوني.1996:51).

وعليه يمكن تصنيف هذه التهديدات للوجه إلى أربعة أصناف(كيربرات – أوريكيوني.1996:25):

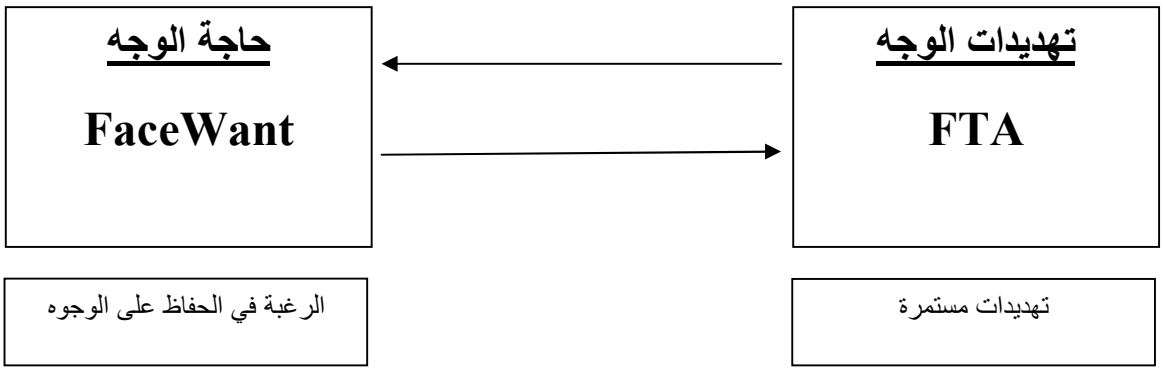
- **أفعال مهددة للوجه السلبي للذي ينجزها**: مثلا في حالة عرض، أو وعد.
- **أفعال مهددة للوجه الإيجابي للذي ينجزها**: مثلا الاعتذار أو النقد الذاتي.
- **أفعال مهددة للوجه السلبي للذي يتلقاها**: مثلا الأمر، المنع، أو النصح.
- **أفعال مهددة للوجه الإيجابي للذي يتلقاها:** وهي كل الأفعال التي يمكن أن تضع نرجسية الآخر في خطر مثل النقد، الدحض (المصدر نفسه).

5-3-1-4 مفهوم تقدير الوجه "FFA" لدي كيربات-أوريكيوني

تعتبر كيربرات- أوريكيوني(1996) التهذيب وسيلة للتوفيق بين الرغبة المتبادلة للحفاظ على الوجوه، مع حقيقة أن معظم أفعال الكلام تهدد هذ الوجه أو ذاك. فالتهذيب أساسا يسعى إلى التخفيف من تعبير "تهديدات الوجه" "FTas"، أي إلى تهذيبها. وقد اقترحت إدراج مصطلح **"تقدير الوجه"** الذي من شأنه أن يحدد الأفعال التي تقدر الوجوه وتمدحها. وهكذا فكل فعل كلام هو إما **"تهديد للوجه"** أو **"تقدير للوجه".** وعليه فمفهوم "تقدير الوجه" هو مضاد لمفهوم "تهديد الوجه".

5-3-1-5- مفهوم حاجة الوجه "Face Want" لدي كيربات-أوريكيوني

لا يتعلق بمفهوم "الوجه" فقط مفهوم "تهديد الوجه" أو "تقدير الوجه"، بل هناك مفهوم أخر يتعلق به وهو " **حاجة الوجه**" أو "**Face Want**"،ويعني الحاجة والرغبة في الحفاظ على الوجوه في مواجهة التهديدات القائمة(كيربرات- أوريكيوني.1996:51). وعليه فـ**"حاجة الوجه"** في مواجهة مستمرة مع "تهديدات الوجه" كما يصوره الشكل التالي:



5-3-1-6- مفهوم "عمل الوجه" أو "Face Work"

مصطلح "عمل الوجه" بالإنجليزية "Face Work" أو ما يعرف بـ "التصوير" يعبر عن كل ما يسعى شخص للقيام به حتى لا تتسبب أفعاله في ضياع وجه شخص آخر أو وجهه هونفسه(غوفمان. 72-43:2,1973). بمعنى هو الآليات والاستراتيجيات التي يتبعها الشخص للحفاظ على "الوجه".

5-3-2- نقد نظرية "التهذيب" لـ: براون وليفينسون

من النقائص التي عيبت على نظرية "التهذيب" ما قدمه ماتسوموتو(1989) وأيد(1989) وأنها – أي النظرية- تدعي الشمولية. وحسب ماتسوموتو (1989:414) فإن لليابانيين ألقاب خاصة بهم فقط لإظهار الاختلافات المقامية بين المتخاطبين، وليس لتلافي تهديد الوجه. وتوافقه في ذلك أيد(1989:223) حيث ترى بأن تلك الألقاب الخاصة بالمتكلمين اليابانيين ليست للمحافظة على الوجه، وأن الشمولية التي يدعيها براون وليفنسون لا تعني غير اللغات التي أجريا عليها الدراسة. كما يعاب على النظرية إهمالها للخلفيات الثقافية(كلاين & وارن.2009:25).

5-3-3- الترجمة و نظرية "التهذيب"

تمتاز الدراسات الترجمية بقابلية التماشي مع المقاربات المختلفة. إذ يقوم باحثون في مجال الترجمة على غرار ماري سنيل-هورنبي(1995/1988) بإعادة النظر في مجموعة كبيرة من المفاهيم اللسانية والأدبية المختلفة محاولة إدراجها في الدراسات الترجمية (ماندي. 2001:183).

ومن شأن هذا التلاقح بين البحوث الترجمية ونظرية "التهذيب" توفير المزيد من الإمكانيات لدراسة الجوانب الاجتماعية والأيديولوجية للتفاعل التواصلي للمتخاطبين. ومع ذلك فالأمر ليس بالبساطة التي يمكن تصورها، إذ ليس لجميع الباحثين الخبرة اللازمة في كم واسع من المجالات الدراسية(ماندي. 2001:189). وهذا ما يفسر قلة البحوث والدراسات المتعددة الاختصاصات مع ما لها من فوائد كبيرة. ومن بين هذه الدراسات المتعددة الاختصاصات تلك التي تكشف فيها هاوس(1988) العلاقة بين "نظرية التهذيب" والترجمة في جانبها الخاص بالسلوك اللغوي وكذا المظهر الاجتماعي الثقافي لظاهرة التهذيب.

6- استراتيجيات الترجمة

يعرف بيكر(188 :2005) استراتيجية الترجمةِ بمجموع الإجراءات المتخذة لحل المشكلات التي يصادفها المترجم في ترجمته لنص أو جزء منه. وتنقسم الاستراتيجيات إلى صنفين اثنين: الاستراتيجيات محلية والتي تتعامل مع الأجزاء النصية، والاستراتيجيات الشاملة التي تتعامل مع النصوص بأكملها، وذلك تبعا لطبيعة المشكلات الجزئية والمشكلات العامة التي يواجهها المترجم. كلا النوعين من المشكلات (العامة والخاصة) يتفاعلان مع العناصر الأساسية المتعلقة بمستوى الوعي الناقد للمترجم لكل من أساليب النصوص المتماثلة ومحتواها والاصطلاحات اللغوية وكذا للسجلات اللغوية التي تتمحور حولها اللغة المنقول إليها (بيكر.188 :2005).

وعليه يمكننا القول أن استراتيجيات الترجمة تبعا لما تتناوله من النصوص تصنف إلى صنفين هما: استراتيجيات عامة واستراتيجيات خاصة. فأما العامة منها فهي استراتيجيات تتعامل مع الأنواع المختلفة للنصوص. بينما يتم في الاستراتيجيات الخاصة التعامل مع نوع معين من النصوص من حيث مقروئيتها وظيفتها والغرض الترجمي منها وفقا لنظرية سكوبوس.

وتنقسم هذه الاستراتيجيات بدورها إلى خمسة أقسام فرعية هي:

6- 1- إستراتيجية التوطين

وتسمى أيضا بإستراتيجية التطبيع، وحسب فينوتي(1995:20) يتم التركيز فيها على النص المنقول إليه، ويُلجأ إليها لسد الثغرات الثقافية وتحقيق الوضوح بما يتلاءم مع المنهج التأويلي الذي يركز على التفسير ويمنح المترجم الحق في التلاعب بالنص لجعله طبيعيًا ومفهومًا وقابلاً للقراءة.

حيث يخضع النص الأصلي لعملية تكييف لتتم إعادة إنشائه بما يتوافق مع الاصطلاحات اللغوية والثقافية في اللغة المنقول إليها بغية أن تصل الترجمة المأداة إلى هدفها وتفي بغرضها وفق لنظرية سكوبوس (نورد. 1997).

وغالباً ما يتم اعتماد هذه الاستراتيجية في الترجمة الأدبية كما سنراه في ترجمة "لمن تقرع الاجراس" لهيمنغوي، ترجمة خيري حماد حيث استبدل المترجم كلمة "Tovarich" - والتي لا يمكن فهمها من قبل المتلقي العربي- في عبارة "."**Tovarich** Karkov,' he said"(هيمنغوي. 2011: 431) بـ" الرفيق" في ترجمته:" وقال أيها **الرفيق** كاركوف" (هيمنغوي. 1990: 518).

6- 2- إستراتيجية التغريب

وفيها حسب فينوتي(1995:20) يتم التركيز على النص المنقول عنه، وذلك بغية التأكيد على القيم الثقافية وهذا بدوره للتأكيد على الفروق الثقافية واللغوية للنص الأجنبي في النص المنقول إليه (النص الهدف). والمدونة محل البحث تعج بهكذا أمثلة نذكر منها على سبيل المثال استعمال المترجم لصيغ المخاطبة الإسبانية والواردة في النص المنقول عنه، ومن أمثلتها صيغة "دون" (هيمنغواي. 1990:89) وهي كتابة صوتية للصيغة الاسبانية "Don" (هيمنغوي.2011:69) والتي تعني "السيد". ومن أمثلتها –أي استراتيجية التغريب- كذلك استعمال المترجم لصيغة مخاطبة للتودد " يا أرنبتي" التي يقابلها في النص المنقول عنه الصيغة : "May rabbit"، وهي صيغة غير مألفوة في السياق العربي أقحمها المترجم في النص العربي المنقول إليه للتركيز عليها.

6-3 استراتيجية التعويض

التعويض هو أسلوب لتكملة النص المترجم الذي فقد خصائصه الهامة الموجودة في النص الأصلي من خلال وسائل غير تلك التي استعملت في النص المنقول منه، وهي تستخدم في النص القانوني إلى حد كبير حيث الخسارة حتمية وحيث يجب تفاديها(ساندور وهيرفي. 1992:248). وتنقسم إستراتيجية التعويض بدورها إلى أربعة أقسام فرعية هي:

6-3-1 إستراتيجية التعويض العيني

وفيها يتم التعويض عن نوع معين من التأثير النصي الذي يعتبر غير قابل للترجمة في النص المنقول إليه وذلك باستخدام تأثير نصي من نوع مختلف في النص المنقول إليه. ومثاله في قوله تعالى "إن للمتقين مفازا"(سورة النبأ. الآية:31) (Surely the state of triumph awaits the God-fearing) حيث أداة التأكيد "إن" تعوض بعنصر معجمي أخر غير " اللام" على غرار "truly ,verily, surely ".

6-3-2 إستراتيجية التعويض المكاني

ويتم وفقها التعويض عن فقدان تأثير نصي معين حدث في مكان معين في النص المنقول منه وذلك بواسطة إعادة إنشاء تأثير مقابل في مكان مختلف في من النص المنقول إليه. ويتم استخدامها للتعويض عن خسارة حتمية كما في الصور البلاغية.

6-3-3 استراتيجية التعويض الدمجي

ويتم وفقها تكثيف الخصائص المنقولة على امتداد طويل نسبياً من النص المنقول منه إلى امتداد أقصر في النص المنقول إليه، كما في ترجمة العبارة "كفكف دموعه" إلى عنصر مفرد واحد وهو الفعل الإنجليزي غير المركب "consoled" أو "conforted".

6-3-4 استراتيجية التعويض عن طريق التقسيم

وهي عكس استراتيجية التعويض الدمجي، حيث ويتم وفقها توزيع ونشر الميزات الموجودة في امتداد أقصر من النص المنقول منه على امتداد أطول نسبيًا في النص المنقول إليه؛ كما في كلمة "اجتهاد" ذات الدلالات الدينية الإسلامية- القانونية، حيث يتم ترجمتها بـ" reasoned inference أو "individual or independent religious opinion " أو " intellectual effort " وفي هذه الترجمات يتم تقسيم مدلول الكلمة "اجتهاد" إلى مدلولاته العنصرية" وتوزيع المعنى على المركب المترجم في اللغة المنقول إليها.

6- 4- إستراتيجية الإضافة

حيث يتم إضافة عنصر جديد في النص المنقول إليه لم يكن موجودا في النص المنقول منه. كما في ترجمة لفظ "الرحمن" أو "الرحيم" في " بسم الله الرحمن الرحيم " " In the name of Allah, **Most gracious**, **Most merciful** " إذا يترجم اللفظ " الرحمن" بـ" Most Gracious" و" الرحيم بـ "Most Mercifull" وذلك بإضافة "Most" بمعنى "أعظم" و"أقصى".

6- 5- إستراتيجية التفصيل والتوضيح

ووفق هذه الإستراتيجية يلجأ المترجم إلى في بعض الأحيان إلى التفصيل أو التوضيح من أجل توصيل الرسالة الأصلية بطريقة سليمة للقارئ ورفع الغموض عنها. كقولنا:" كيف هي الدار البيضاء؟" فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن "الدار البيضاء" تعني بيتا أبيضا. فالترجمة كلمة بكلمة تعطينا " How is the white house "، غير المقصود ليس بدار يسكنها المُخَاطَبُ بل مدينة الدار البيضاء فيلجأ المترجم إلى إضافة "City" فتكون الترجمة بالإضافة على النحو: " How is the Casa Blanca city" . أو كقولنا :"How is Adelaid" حيث يتبادر إلى الذهن بأن

المقصود شخص تسمى " Adelaid " وليس مدينة " Adelaid " وعليه يضيف المترجم كلمة "مدينة" للتوضيح، فتكون الترجمة بالتوضيح على النحو التالي: "كيف هي مدينة أديلاييد".

6- 6- استراتيجية التقريب والتسوية

وتقوم هذه الاستراتيجية على إيجاد توازن بين القيم الجمالية والثقافية للغة المنقول منها والتي قد تكون مقبولة أو غير مقبولة في اللغة المنقول إليها. وسنرى ذلك لاحقا في الفصول القادمة من دراستنا وكيف ترجم المترجم عبارة "Mother of God" الواردة في " For Whom the Bell toll" – مدونة البحث- حيث ترجمها المترجم " تحية يا مريم العذراء، ..." وعبارة كمثال آخر حيث ترجم "you fascist bastard," بـ " أيها الوغد الفاشي،".

7- تقنيات الترجمة

وهي تقنيات عملية تعتمد عليها الترجمة في مراحلها المختلفة حسب فيني و داربنيه (1977). وهذه الأخيرة - المراحل – تتمثل في القراءة بمختلف أنواعها، تليها مرحلة التحليل والبحث. حيث تتم عملية قراءة النص لاستخلاص معناه البنائي وتحليل مفرداته وتراكيبه ورسالته. بعدها يلجا المترجم إلى تقنيات -وضعها بيني وداربنيه- مقسمة إلى مجموعتين: التقنيات المباشرة والتقنيات غير المباشرة. وسنتطرق إليهما فيما يلي:

7- 1 تقنيات الترجمة المباشرة

تهدف التقنيات المباشرة للترجمة إلى التقيد بحرفية النص المراد نقله من حيث المبنى والمعنى وكذا الأسلوب.

7-1- 1- الاقتراض

وهو من أبسط التقنيات الترجمية ويلجأ إليه خاصة في ترجمة الكلمات ذات المدلول الخاص في ثقافة اللغة المنقول عنها وذلك لوجود فراغ لغوي في المنقول إليها. تتمثل هذه التقنية في إعادة كتابة الكلمة صوتيا في اللغة المنقول إليها. ومن أمثلة تقنية الاقتراض كلمات "انتفاضة" التي تستعمل انتقلت إلى اللغة الانجليزية كما هي، وكلمات "كومبيوتر" و" ساتل" و"فيزياء" و "جغرافيا" والتي

انتقلت من اللغات الأوروبية إلى العربية، و كلمات "فردوس" و "درفس" و"برنامج" و"رزنامة" التي انتقلت من الفارسية.

والإقراض هو الحل اليائس بالنسبة إلى لادميرال(1994). ويعد الاقتراض من التقنيات الأكثر شيوعا في الترجمة والأسلوب المقترح الأول من طرف نيومارك(1988)، حيث يطلق علية لفظ "transference" بمعنى "نقل وتحويل" أو "loan word " بمعنى "كلمة مقترضة".

7-1- 2- النسخ

ونجد له عدة تسميات أخرى منها "المحاكاة" و"النحت" و"القولبة". ويكمن اعتباره اقتراضا من نوع خاص حيث يتم من خلاله اقتراض الصيغ التركيبة وهو نوعان: نسخ لتعبير (Calque of expression) أو نسخ بنيوي (Morphological calque) .

وتتمثل تقنية النسخ التعبيري في نقل أسلوب جديد في التعبير غير موجود في اللغة المنقول إليها. ومثال ذلك ترجمة التعبير الإنجليزي "they weep crocodile tears " بـ" إنهم يبكون بدموع التماسيح". فهذا التعبير غير موجود في اللغة المنقول إليها وهو يدل على المكر والخداع.

أم النسخ البنيوي ومثاله المركّب اللفظي " البيت الأبيض" وكذا " السيدة الأولى" في قولنا " خرجت السيدة الأولى من البيت الأبيض رفقة زوجها" وهما نسخ بنيوي لـ " The White House" و " The first lady" للدلالة على البيت الأبيض الأمريكي وكذا السيدة الأولى في البلاد الأمريكية.

7-1- 3- الترجمة الحرفية

وهي نوع من الترجمة المباشرة حيث يتم فيها نقل النص من لغة إلى أخرى كلمة بكلمة دون المساس بمعناه. ويتم فيها مراعاة ما تقتضيه اللغة المنقول إليها من قواعد وتراكيب وما تحتمه من استعمالات وصيغ. وكمثال على ذلك نورد الجملة الواردة في رواية "لمن تقرع له الأجراس ليهمنغوي حيث تخاطب بيلار بطل القصة جورد قائلة " .. اسمع أيها الانكليزي... " (هيمنغوي.1990:92)، وهي ترجمة حرفية للنص الأصلي : (Hemingway. 2011:70)" "Listen to me, Inglés.” . وهنا نلاحظ استعمال المترجم لوصلة النداء "أيها" وهذا ما تفرضه اللغة المنقول إليها – العربية.

وإذا كانت الترجمة الحرفية ممكنة وتؤدي المعنى المطلوب فلا داعي إلى اللجوء إلى تقنيات أخرى للترجمة (نيومارك. 1988). غير أنها – الترجمة الحرفية - غير ممكنة في كل الأحوال واللجوء إليها يكون محكوما بما تسمحه قواعد اللغة ومعايير اللغة المنقول إليها. وهذا النوع من التقنيات – الترجمة الحرفية – لا تناسب غالبا إلا اللغات المتقاربة كالإسبانية والفرنسية ، لأنهما من عائلة لغوية واحدة.

7- 2 تقنيات الترجمة غيرالمباشرة

لا تشترط هذه التقنيات للترجمة التقيد بحرفية النص المراد نقله من حيث المبنى والمعنى و كذا الأسلوب. وهي على عدة أقسام نذكر منها مايلي :

7- 2- 1 الإبدال

ويسمى أيضا بالنقل والاستبدال، ويتم فيه استبدال عناصر نحوية بعناصر أخرى دون تغيير في المعنى، كأن يستبدل الاسم بفعل أو صفة بفعل أو فعل بمصدره إلى غير ذلك. ومن أمثلته : "أود رؤيته" ، "I'd like to see him " حيث استبدل الفعل "To see" في الجملة الانجليزية بالمصدر "رؤية". أو في قولنا " غضب وأجاب" He answered angrily" حيث تم إبدال الحال بالفعل.

والإبدال على نوعين: وإبدال اختياري وإبدال إجباري. أما الأول –الاختياري- كقولنا :"عند وصوله إلى لندن "، "عندما يصل إلى لندن" كترجمة لـ:"Once he arrived in London" حيث يمكننا إبدال الفعل "arrived" بالفعل "وصل" أو بالمصدر "وصول". أما بالنسبة للإبدال الإجباري فحين لا يكون أمام المترجم سوى خيار واحد أمامه.

ويُلجأ إلى تقنية الإبدال هذه حين يكون الإبدال أكثر ملاءمة وأكثر مقبولية في النص المنقول إليه، مما يعطي تنوعا في أسلوب النص المترجم أو المنقول إليه. فيني وداربنيه (1977:50).

7- 2- 2 التكافؤ

يسميه جورج مونان(2005:50) بالمعادلة أو التساوي والنظير ويسمى أيضا في أحيان أخرى بالمقابل. إذ تصبو هذه التقنية إلى وصف محتوى وضعية أو واقع أو تجربة إنسانية بطرق لسانية

مختلفة. والمقصود من ذلك بالضبط اختلاف كل لغة عن أخرى فيما يخص المعجم اللغوي الذي يعبر به عن موقف ما له ما يكافئه في لغات أخرى. وتستخدم هذه التقنية لترجمة الأمثال والحكم والتعبيرات الاصطلاحية. فإذا ما أراد المترجم نقل المثل الفرنسي " Tu ma réchauffé le coeur" إلى العربي حرفيا سيقول:" لقد سخنت قلبي"، وتصبح الجملة دون معناها الأصلي. وكحل يلجأ المترجم إلى استخدام مقابلها في العربية فيقول:"لقد أثلجت صدري" تعبيرا عن الارتياح والرضا. وأصل هذه التقنية التعويض والاستبدال، إذ تترجم حكمة (أو تعبير اصطلاحي ما) بالبحث عن مقابلها في اللغة المراد النقل إليها دون وجود رابط ضروري بين عناصر ذلك التعبير أو تلك الحكمة. ويتطلب اللجوء إلى هذه التقنية دراية عالية من المترجم باللغتين، المراد النقل منها والمراد النقل إليها.

7- 2- 3 التعديل

ويرد في مراجع أخرى باسم التطويع، و هو تقنية تقوم على تغيير في الخطاب بناء على تغيير في وجهة النظر إلى الحقيقة اللغوية نفسها.. ويجد التعديل ما يبرره عندما يرى المترجم أن الترجمة الحرفية تتنافى مع لغة النص المنقول إليه حتى وإن كانت تراكيبها سليمة (مونان.90-89:2002).

ويتم التعديل وفق مستويات ثلاثة: مستوى تعويض الجزء بالكل في قولنا " كتبت له بكلمات صريحة "ترجمة لـ "I sent him a clear message"، و تعويض المجرد بالملموس في "أصبح قرار مصيره بيده" ترجمة لـ"He became free"، والإيجاب مقابل السلب في قولنا "لم يكن غنيا" ترجمة لـ"He was poor ".

7- 2- 4 التكييف

يعتبر التكييف أقصى حدود الترجمة، و يلجأ إليه المترجم خاصة عندما تكون الوضعية التي يتحدث عنها النص المنقول منافية لآداب وثقافة متكلمي اللغة المنقول إليها(فيني وداربينه. 53-52:1977)، مما يستوجب على المترجم خلق وضعية "situation"جديدة في ثقافة اللغة المنقول إليها تكافئ الوضعية الأولى. وكمثال على التكييف في الوضعية نورد ترجمة من "لمن تقرع له الأجراس " وهي هذا المقطع: " Holy Mary, **Mother of God**" (هيمنغوي. 2011:332) والذي ترجمه خيري حماد بـ" ...تحية يا مريم العذراء، **بورك الرب معك**،" (هيمنغوي. 1990:392).

ونذكر هنا أن المترجم قد يتحرر من النص المنقول عنه إلى درجة كبيرة كحل لاستحالة ترجمته خاصة إن كان يحمل مدلولات ثقافية هي غائبة في اللغة المراد النقل إليها أو بالحد الأدنى غير مقبولة.

7- 2- 5 التصريح

ويسميه نيدا(1976) بالـ"إضافة"، ويقضي التصريح بأن يدخل المترجم تفاصيل دلالية كانت مضمرة في النص المنقول عنه، ويستنبط المترجم هذه التفاصيل انطلاق من السياق أو الوضعية وهذا بغية التوضيح أو تجاوزا لبعض القيود التي تفرضها اللغة المراد النقل إليها.(نيدا أوجين آلبيرت.462-461:1976).

الفصل الثاني: صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات

1- الرواية كنص أدبي

1-1-مقدمة
1-2- مفهوم النص الأدبي
1-3- مفهوم الرواية
1- 4-عناصر الرواية
1- 5- أنواع الرواية
1- 6- الحروب و"روايات الحرب" (War Novel)

2- التعددية اللغوية

2-1- مقدمة
2-2- التفاعل بين اللغات
2-3- مفهوم التعددية اللغوية
2-4- التعددية اللغوية في الأدب
2-5- الازدواجية اللغوية والتعددية اللغوية
2-6- التناوب الرمزي اللساني

3- صيغ المخاطبة

3-1- **مقدمة**
3-2- تعريف صيغ المخاطبة
3-3 – أهمية صيغ المخاطبة
3-4 – الوظائف التواصلية لصيغ المخاطبة
3-5 – نظم المخاطبة
3-5-1- أصناف صيغ المخاطبة
3-5-2- النداء في اللغة العربية

تمهيد

تناولنا في الفصل الأول من هذا البحث الخلفية النظرية التي اعتمدناها في الدراسة الترجمية لصيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات. وسنتناول في هذا الفصل الدراسة النظرية لصيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات، ذلك لأن المدونة موضوع الدراسة هي رواية تعج بالحوارات التي يكثر فيها استعمال صيغ المخاطبة باللغتين الاسبانية والانجليزية الوسطى والحديثة.

وعليه فقد ارتأينا أن نتناول الدراسة النظرية لصيغ المخاطبة في هذا الفصل بالدراسة النظرية عبر ثلاثة محاور: أولها الرواية باعتبارها نصا أدبيا كمحور، ثم ظاهرة التعددية اللغوية في نص الرواية خاصة فيما يتعلق بصيغ المخاطبة كمحور ثاني، لنختم الفصل بمحور يتناول صيغ المخاطبة دراسة نظرية.

1-الرواية كنص أدبي

1-1-مقدمة

قبل التطرق إلى الترجمة الأدبية وتعريفها، باعتبار أن المدونة موضوع الدراسة هي قبل كل شيء رواية ترجمت من اللغة الانجليزية إلى العربية، نرى من المناسب التطرق إلى تحديد بعض المفاهيم عموما، لنعرج بعدها إلى تعريف الترجمة الأدبية وأقسامها وكذلك المعيقات والمشكلات التي تعتري من يمارسها.

1-2- مفهوم النص الأدبي

النص الأدبي، بخلاف النص العلمي الذي يخاطب العقل، يخاطب المشاعر والأحاسيس بالقدر الأكبر. وهذا ما يميزه عن غيره من النصوص، إذ يعرف النص الأدبي بوفرة المشاعر وشساعة أطراف الخيال، فالكاتب يعبر فيه عن مشاعره بلغة خاصة مليئة بالاستعارات وبالمجازات، إلى حد أن يغدو لما بين السطور المكتوبة معنى أخر غير الذي فيها، لذلك يتعثر المترجم في كثير من الأحيان أو يجد صعوبة بالحد الأدنى في إيجاد المعنى الصحيح للنص الأصل المنقول منه. فالألفاظ في النص الأدبي عامة ليس لها معانيها المعجمية الأولى دائما، بل إن لها امتدادات وإيقاعات، وهي تتناسق مع هذه الامتدادات والإيقاعات في جو شعوري يريد الأديب رسمه، فالأديب المنشئ للأدب يمنح هذه الألفاظ حياة أخرى غير التي لها في الكتابة العلمية مثلا، وهو – الأديب – إذ يطلق ألفاظه

لأول مرة يصور حالة شعورية حية، فالتجربة الشعورية هي مادة التعبير الأدبي والألفاظ وسائلها(قطب. 24-16:2003). ومن أمثلة النص الأدبي نذكر الشعر والمسرح والرواية، وما يهمنا في بحثنا هو النوع الأخير أي الرواية التي سنتطرق إلى تعريفها فيما يلي.

1-3- مفهوم الرواية

"الرواية "هي أكبر أنواع القصص من حيث طولها، ولكن ليس الطول وحده هو يميز الرواية عن القصة أو الأقصوصة، فالرواية تمثل عنصرا وبيئة، أي أن لها بعدا زمنيا بل ربما اتسع البعد الزمني، فاستغرق عمر البطل أو أعمار أجيال متتابعة" (هدارة، 39-38:1992م)

نشأت الرواية أو فَنُّها تلبية لحاجات اجتماعية وتاريخية، حيث عرفت في فرنسا في القرن الخامس عشر بما ميزها – أي الرواية ـ عن الحكايات الشعبية والأساطير والخرافات. وبعد ظهورها في فرنسا بمدة قصيرة ظهرت في بريطانيا على يد كتاب من أمثال توماس مالوري.

وقد كُتبت "الرواية" لأول مرة في شكل شعر في القرن الثاني عشر قبل أن تتخذ لها النثرَ شكلا في بداية القرن الثالث عشر.

وظلت الرواية تغلب عليها المحسنات البديعية إلى أن ظهر النثر العلمي السهل في القرن السابع عشر.(عبد الباري.2010:75)

يعرف " تشارلتن "(عبد الباري.2010) الرواية بأنها ضرب من الخيال له مهمة خاصة به، وهي قصص أعمال الإنسان العادي في حياته اليومية، بعد أن تصوغها –أي الرواية- في نسيج من الحوادث كاملة الخطوط، متتبعة كل فعل في أدق تفاصيله وجزئياته وما سبقه وما لحق به، سابرة في أغوار النفس الإنسانية في بعض الأحيان، للكشف عن مكنوناتها حال وقوع الفعل، مبرزة الآثار الخارجية للفعل في أحيان أخرى، غير تاركة أي تفصيل دقيق إلا سجلته بكل أمانة وصدق، كما هو الأمر في الحياة الواقعية التي يعيشها الناس(عبد الباري.2010:76).

يقول محمد شاهين: "الرواية عمل منفرد ومتميز يجب بالطبع أن تتوفر له كل مقومات العمل الفني، بمعنى أن الرواية في ظني ، هي الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر وعلى الموسيقى وعلى اللمحات التشكيلية بالإضافة إلى ما يمكن أن تحتويه من خصائص الرواية التقليدية التي عرفناها منذ بداياتها"(شاهين.2001:8).

ويؤدي بعدا الزمان والمكان دورا مهم في تطور أحداث الرواية بشكل عام غير أنهما أصبحا اليوم أقل حضورا في الروايات المعاصرة، فقد اتجه اهتمام الأدباء نحو التركيز على بعد النفس البشرية في الرواية. و"يعتبر الزمن العنصر الرئيسي في توسعة الرواية من حيث سرد الأحداث وغير ذلك، إلا أن الكاتب يعتمد على عناصر فنية أخرى في عمله، فيكون لميوله واتجاهاته وأفكاره ووجهة نظره دور هام في عملية تحديد مسارها وأهدافها وطريقة عرضها، وهو ما جعل الروائيين في عصرنا الحديث يتحررون من عنصري الزمان و المكان بشكل واضح واتجهوا إلى الولوج في النفس البشرية، ذلك العالم غيرالمحدود"(الموافي.67 :1981).

وأبسط ما يمكن أن تعرّف به الرواية أنها قصص نثري واقعي كامل بذاته ذو طول معين.(عبد الباري.76:2010).

وتُعرف الرواية بتوجهها للفرد القارئ، على خلاف الحكاية أو الملحمة التي جاءت بالنقل الشفوي، وتقوم الرواية على إثارة فضول القارئ عن الشخصيات والأحداث، فضول تطور عبر الأزمنة فولد ما يسمى بـ" فن الكتابة". وقد أصبحت الرواية على مدى القرون الماضية ، النوع الأدبي المهيمن على الساحة الأدبية.

1-4- عناصر الرواية

تقوم الرواية على عناصر "هي: الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، والسرد الحوار، واللغة، والأسلوب، والحبكة. فالحدث هو مجموعة مواقف ايجابية وسلبية متعاقبة والتي تتكون منها القصة، أو هو تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا والتي يضمها إطار خارجي. لأن أركان الحدث ثلاثة: وهي الفعل والفاعل والمعني(شندي وآزادي.1390هـ.ش)"، "ويرتبط الحدث بالشخصية في الأعمال القصصية ارتباط العلة بالمعلول، فلا يمكن تجزئتها"(طه وادي، 28:1994).

1-5- أنواع الرواية

لقد تطورت الرواية منذ نشأتها حتى صار لها أنواع، كل نوع يتناول موضوعا معينا، نذكر منها هذه الأنواع:

1-5-1- الرواية العاطفية أو الرومنسية

يُعنى هذا النوع من الروايات بقصص الحب، وتغلب على أحداث الرواية الرومنسية المشكلات العاطفية، ويلاحق أحداثها القلق الوجداني والعاطفي الذي يلتف حول أبطاله حتى يتم الوصول أخيراً إلى علاقة غرامية مثالية، وكما أنها تلمس أي موقف يُحاكي المشاعر كموت عزيز على البطل أو البطلة، وفقدان الأصدقاء أو الأهل وغيرها. ومن كتاب هذا النوع نذكر على سبيل المثال فيكتور هوغو.(مرتاض. 1998)

1-5-2- الرواية البوليسية

وتسمى "رواية الجريمة" أيضا، و"تعتمد بشكل أساسي على عنصري التشويق والإثارة، وتظهر حبكة هذا النوع من الروايات على هيئة لغز جريمة، ويتمّ التحرّي للوصول إلى المُجرم الحقيقي ضمن أحداث مطوّلة بعض الشيء. ومن كتاب هذا النوع نذكر على سبيل المثال إدغار إلا نبو (المنجد.57 :2010).

1-5-3 الرواية التاريخية

يَستوحي الكاتب الروائي أحداث روايته وشخصيّاتها من التاريخ، ويتم خلالها سرد أحداث وقعت في الماضي البعيد، وتركز غالباً على الأحداث والشخصيات العظيمة والأبطال في عصر أو حقبة معينة، ويهدف هذا النوع من الروايات إلى توطيد الصلة والروابط بين الماضي والحاضر، ويتوجّب على كاتب الرواية سرد المعلومات المتعلقة بالأحداث والشخصيات الحقيقية بشكل صحيح. ونذكر مثال لكتاب هذه الرواية Madame de La Fayette مادام دي لا فييت(مرتاض.15:1998).

1-5-4 الرواية السياسية

تُركّز الروايات السياسية على النقطة الإيجابية من النضال والعمل على قمع الناحية السلبية منه، وتعمل على استعراض الأفكار السائدة والمعارضة للحكومة ونظام الحكم في المكان التي وقعت فيها أحداث الرواية، وتسلّط الضوء على القضايا السياسية السائدة في تلك الفترة الزمنية، ويكون إمّا بشكل مباشر أو بطريقة الإيحاءات، ومن الأمثلة على الروايات السياسية "كتاب كليلة ودمنة"، فقد تمّ تجسيد الوضع الراهن في تلك الحقبة على لسان الحيوانات خوفاً من الحكم. ونذكر من كتاب الرواية السياسية جوزيف كونرد(مرتاض. 1998).

1-5-5 الرواية الوطنية

تسعى هذه الرواية إلى بحث البطل عن الحرية من ظلم الاستعمار، ويكون البطل في هذا النوع من الروايات كرمز أو مثال للتضحية من أجل الوطن، ويمثّل نضال شعب بلاده بأكمله من خلال شخصيّته، وكما ينقل صورة الكفاح الذي قدّمه شعب ما لبلاده ضد الاستعمار الذي حلّ عليه (مرتاض. 1998:43).

1-5-6 الرواية الواقعية

وتهدف الرواية الواقعية إلى تقديم الخدمة للمجتمع والعمل على إصلاحه بغرس القيم والأخلاق الحميدة في نفس القارئ من خلال سرد قصص وأحداث حقيقية يُجسّدها أشخاص واقعيون، بتقديم أمثلة من الأشخاص النموذجية التي واجهت العقبات والأزمات، وتركّز الروايات الواقعية على مشاكل مجتمعية يعاني منها المجتمع بشكل عام وتكون عادةً قضية رأي عام. ومن رواد هذا النوع نذكر بالزاك وستادال(مرتاض. 1998:34) و (بينكل. د.ت).

1-5-7 رواية المغامرات

وعماد هذا النوع من الروايات هو عنصر المفاجأة، وهدفها ـالرواياتـ الإشباع المعرفي لما يخالف المعتاد وإيقاظ ملكة الخيال. ومن كتاب هذه الروايات نذكر مارك توين، جول فارن.

1-5-8 رواية الحرب

وتعالج رواية الحرب قصصا عن نزاع مسلح، لا سيما الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، والتي تتميز بطابعها الخيالي. وهنا يجب التمييز بين رواية الحرب و قصص الحرب والسير الذاتية للعسكريين الذين يروون مذكراتهم(مرتاض. 1998:43).

والمدونة موضوع البحث تنتمي إلى هذا النوع من الروايات، فالمودنة " لمن تقرع له الأجراس" هو مثال عن "روايات الحرب". وسنتطرق إلى هذا النوع من الرواية فيما يلي.

1-6- الحروب و"روايات الحرب" (War Novel)

كان الصراع وسيبقى سمة للإنسان منذ العهود الغابرة إلى يومنا هذا، وكانت البداية من قصة قابيل وهابيل وصولا إلى الحرب العالمية الثانية والحروب اللاحقة التي عرفها العالم في جميع أنحائه بما

في ذلك الحرب على الإرهاب. ويبدو أن الحرب هي قدر البشر عبر الأزمنة ولا نهاية لهذه الحروب، على الأقل في المستقبل القريب. ولقد حاول البشر في وقت مبكر من الحياة الحفاظ على سجل لمشاعرهم وأفكارهم على جدران كهوفهم، بما في ذلك مشاعرهم تجاه الحروب والصراعات، ثم انتقلت تلك المشاعر والأفكار إلى الأجيال اللاحقة من نسلهم عن طريق التقليد الشفهي ومن بعده بالكتابة.

إن للبشر بطبعهم ميل لحب للحياة؛ ومع ذلك فهم يشعرون أحيانًا بضرورة خوض غمار الحروب يشجعهم عليها مجتمعاتهم التي تدفعهم إليها وتبارك استشهادهم فيها. وقد كانت تجارب الحروب، ولا تزال، قاسية على البشر منذ العصور القديمة، ما جعل منها واحدة من أهم المواضيع التي تتناولها الأعمال الأدبية. ويتم التعامل مع التجربة الحربية ضمن أطر ثلاثة: بتوثيق الحروب التي حدثت أو التي تجري، وكذا القصص التي يختبرها الجنود أثناء الحرب وبعدها، وأيضا النظر والبحث في أسباب الحرب وأهدافها.

ولعل أهم ما جعل الحرب ذات أهمية بالنسبة إلى الأدب يكمن في التأثير العميق الذي تتركه على البشر؛ إذ تؤثر الحرب على البشر بطريقتين: أولاًهما، أنها تجبرهم على تقديم التضحية السامية للقضية التي يعتبرونها أكثر أهمية من وجودهم ؛ وثانيهما، أنها – أي الحرب ـ تعتبر نقطة تحول في حياة جميع المشاركين فيها.

فعندما يخوض الجنود الحرب، يظهرون استعدادهم للتضحية بالنفس والنفيس من أجل القضية التي يؤمنون بها. لكن، هذا لا يعني بالضرورة أن جميع من يشارك في القتال لديه فقط دوافع تحفّزه على نيل الشرف والمجد، بل إن بعضهم لَيَخُوضُ الحرب بغية نيل الشهرة فقط كقصة أخيل في إلياذة هوميروس. وأيا تكن دوافع خوض الحرب فهي بالتأكيد تترك بصمة عميقة على حياة الناجين منها، بعد أن تنتهي وتضع أوزارها.

ويبدو أن تجربة الحرب مصدر لا ينضب في تغذية خيال البشر في كتابة الأعمال الأدبية. فالأدب بمختلف أنواعه تعامل مع مختلف الحروب. ومن أمثلة هذه الأعمال الأدبية نجد الملاحم والقصص القصيرة والمسرحيات. وفيما يتعلق برسالتنا، فإننا سنركز الاهتمام على "رواية الحرب" باعتبارها جنسا أدبيا. ورواية " لمن تقرع الأجراس" لكاتبها إرنست هيمنغواي هي من هذا النوع من الروايات.

ولكن لنبدأ بالملحمة باعتبارها جنسا أدبيا تعامل مع التجربة الحربية وروى أحداثها ومشاعر من مر بها.

فالملحمة قصيدة طويلة لها تنظيم خطابي روائي يهدف إلى نقل قيم الحضارة من خلال الاحتفال بأفعال أبطالها ومحاربيها. وتصنف الملاحم إلى مجموعتين اثنتين: المجموعة الأولى، وهي ملاحم شفهية تتلى وتنقل شفويا. أما المجموعة الثانية، المعروفة أيضا بأدب الملاحم، فهي مكتوبة ومدونة. ويمكن تتبع تاريخ الملحمة إلى قرون قبل الميلاد، و أول ملحمة معروفة تعود إلى 3000 سنة قبل الميلاد وتتعلق بالملحمة السومرية جلجامش. وهي تتعلق بمغامرات الملك (جلجامش) الذي يسعى إلى الخلود من خلال القيام بأعمال عظيمة تمكنه من تخليد اسمه. هذا فيما يتعلق بالتاريخ الأدبي الشرقي.

أما فيما يتعلق بالتاريخ الأدبي الغربي ، نذكر الملاحم الشهيرة ، مثل الإلياذة والأوديسة لهوميروس، والملحمة الشعرية الوطنية الإنجليزية القديمة "بيولف" (Beowulf) ، و ملحمة "أغنية رولاند" (La Chanson de Roland).

أولا، تحكي الإلياذة قصة حروب الحروب بين اليونانيين وطروادة ؛ بينما تحكي الأوديسة- بعد نهاية ملحمة الإلياذة- قصة عودة أحد أبطال الإلياذة وهو أوديسيوس ملك إيثاكا ، من طروادة. وأما الـ"البيولف" فتروي قصة بطل يقطع مسافات كبيرة لإثبات قوته على نحو خارق ليقهر الشياطين والوحوش. أما " "أغنية رولاند" فتتحدث عن أعمال المحارب رولاند الذي قاتل المسلمين.

وقد كان للشعر نصيب في التعامل مع التجربة الحربية، فالحرب العالمية الأولى أنجبت ما يسمى بـ " شعراء الحرب " في الأدب الغربي على غرار ويلفريد أوين، و ديفيد جونز وإيدموند بلوندن وتشارلز سورلي الذين رووا في شعرهم ما عايشوه من ويلات الحرب.

لقد ألهمت الحروب في جميع أنحاء العالم أيضا الأعمال الدرامية: منها مسرحيات عدة كمسرحية "آخر أيام البشرية" (1919) للكاتب النمساوي الساخر (كارل كلاوس)، والتي تتحدث عن كيفية مساهمة الحرب في الفساد وتدمير المجتمع الأوروبي . كما ألهمت الحرب الفيتنامية الكاتب ديفيد رابي فكتب مسرحيته " عصي وعظام" سنة 1969 والتي كان موضوعها دائما الحرب وويلاتها.

أما فيما يخص بحثنا، فسنركز على جنس أدبي اتخذ من التجربة الحربية مصدرا إلهام ألا وهو الرواية والتي تعد الجنس الأدبي الأكثر تعاملا مع التجربة الحربية.

وهنا لا يفوتنا أن نستعرض بعض الأحداث التي ألهمت الكتاب كتابة روايات كانت الحرب موضوعها نذكر من هذه الأحداث: الحربان العالميتان الأولى والثانية ، النزاع العربي – الصهيوني، الثورة التحريرية الجزائرية (1954- 1962)، الحرب الفيتنامية، (1955- 1975)، الحرب البوسنية (1992 - 1995)، والحرب الأهلية الأسبانية (1936- 1939) موضوع الرواية- المدونة محل البحث.

ومن الكتاب الذين كتبوا روايات مستلهمة من الحرب وتجربتها نذكر الكاتب الأمريكي جون دوس باسوس وروايته المعنونة : "الجنود الثلاثة " (1921)، والكاتب إدوارد إيستن كامين ورواية " الغرفة الضخمة" (1922) ، وإرنست هيمينغواي وروايته " وداعا للسلاح" (1929)، و أسيا جبار ورواتها "نساء الجزائر في شقتهن"(1980). وهذه الأخيرة هي مجموعة قصص قصيرة كتبت بين 1958 و 1978. تحكي بعض هذه القصص عن الدور المهم الذي أدته النساء في "معركة الجزائر" كحمل القنابل وزرعها في الأحياء الأوروبية من الجزائر وما ينجر عنه .من سجن هؤلاء النساء وتعذيبهن واغتصابهن من قبل قوات المستعمر الفرنسي.

هذه بعض الأمثلة عن تأثير التجربة الحربية في كتابة الرواية في بعض أنحاء العالم. وسنستعرض فيما هو آت من الفصل الثالث التجربة الحربية التي هي مدار الرواية والتي يكثر تعج بظاهر التعدد اللغوي، هذا التعدد الذي يعكس الطابع العالمي للصراع. وفيما يلي نتناول ظاهرة التعدد اللغوي وهو أحد مميزات المدونة كما قلنا.

2- التعددية اللغوية

2-1- مقدمة

تعتبر المدونة موضوع الدراسة من أغنى المدونات من حيث المواضيع التي يمكن تناولها بالدراسة فيها، ومن بين هذه المواضيع موضوع " التعددية اللغوية " خاصة في شقها المتعلق بصيغ المخاطبة. وقبل الحديث عن هذا الموضوع نرى من المناسب ضبط بعض المفاهيم.

2-2- التفاعل بين اللغات

تعتبر دراسة الأشكال المختلفة للتفاعل بين اللغات، بما في ذلك "التناوب الرمزي اللساني" أو ما يسمى "code switching" و"مزج الرموز اللسانية" أو "code mixing"، من المواضيع

المتناولة كثيرا بالدراسة في البحث المتعلق بـ" التعددية اللغوية". وتقوم الاتجاهات الحديثة في دراسة "التناوب الرمزي اللساني" بنقد أشكال التفاعل بين- اللغات باعتباره حوار هويات مختلفة(غاردنر- كوروس.2009)(لين& لي.2012).

2-3- مفهوم التعددية اللغوية

إن تعريف التعددية اللغوية هو موضوع نقاش بين الأكاديميين بالقدر الذي عليه موضوع اللغة في حد ذاته. فهي ظاهرة معقدة يمكن دراستها من وجهات نظر مختلفة في مختلف التخصصات كاللسانيات وعلم اللغة النفسي وعلم اللغة الاجتماعي وغيرها من العلوم. وهناك عدة التعريفات للتعددية اللغوية، فهي استعمال للغات متعددة في النص الواحد(كناوث.267-266:2004). ويعرّف لي (2008) الفرد المتعدد اللغات بأنه ذلك الشخص الذي يمكنه التواصل بأكثر من لغة واحدة، سواء كان سواء من حيث التحدث والكتابة أو من حيث الفهم والاستماع والقراءة(لي.4:2008). وتعرفها – أي التعددية اللغوي - المفوضية الأوروبية (المفوضية الأوربية.8:2007) بأنها:

"the ability of societies, institutions, groups and individuals to engage, on a regular basis, with more than one language in their day-to-day lives"

"قدرة المجتمعات والمؤسسات والمجموعات والأفراد على الانخراط ، بشكل منتظم ، بأكثر من لغة في حياتهم اليومية" (ترجمتنا). ويسمى نوعا من التعدد اللغوي استعمال متحاورين كل للغته الأم أثناء التحدث مع بعضهم البعض(زيفارت& تن ثيج. 1:2007).

وعليه يمكن القول إجمالا أن التعددية اللغوية هي استعمال للغتين أو أكثر في سياق كلامي واحد.

2-4- التعددية اللغوية في الأدب

لقد ساهمت موجات الهجرة المتزايدة، وسهولة التنقل والأسفار والعولمة المتسارعة في ظهور ما يسمى بـ" الهَجَانَة" "Hybridity" في الأعمال الأدبية ومن بينها الرواية. فأدب ما بعد الحداثة يعج بالتعددية اللغوية الأدبية (هاينز.2007)، ومن الروايات التي وردت أو كثرت فيها التعددية اللغوية نذكرعلى سبيل المثال لا الحصر "الحرب والسلم" لـ تولستوي، حيث يكثر فيها العدول من اللغة المهيمنة في الرواية إلى اللغة الفرنسية.

2-5- الازدواجية اللغوية والتعددية اللغوية

لقد طغى استعمال مصطلح التعددية اللغوية على حساب الازدواجية اللغوية في السنوات الأخيرة. ومصطلح " الإزدواجية اللغوية" كان ولا يزال يستعمل بدلا عن " التعددية اللغوية" دون اعتبار للفروق التي بينهما،مع أن هناك فروقا بين المصطلحين نذكر منها:

- "الازدواجية اللغوية" كمصطلح عام هي موضوع للبحث يتعلق بلغتين فقط وليس عدد من اللغات. غير أن لفظ " الازدواجية اللغوية " بشكل عام يمكن أن يشير إلى لغتين أو أكثر بحسب سياق البحث(كوك & باسيتي.2011).

- التعدد اللغوي هو مصطلح عام أيضا. باعتبار ما يجري عليه الحال في الوقت الحاضر من تقسيم للتعدد اللغوي من حيث "التعدد" أو الازدواج. و تستخدم التعددية اللغوية غالبا للإشارة إلى لغتين أو أكثر (آرونين & سينغلتون) (Aronin & Singleton، 2008).

- الازدواجية اللغوية والتعددية اللغوية كمصطلحين مختلفين: يستخدم بعض الباحثين مصطلح "الازدواجية اللغوية" للدلالة الحصرية على استخدام لغتين اثنتين، ومصطلح "التعددية اللغوية" للدلالة الحصرية على استخدام ثلاث لغات أو أكثر (دي غروت. 2011). وهذا ما هو شائع أيضًا بين الباحثين الذين يعملون على موضوع "اكتساب اللغة الثالثة" (كمب. 2009).

وفي هذا البحث سنستعمل مصطلح " التعددية اللغوية" للدلالة على كل تعدد لغوي بما في ذلك الازدواجية اللغوية.

إن الحديث عن التعددية في النص الواحد تستدعي الخوض في موضوع تغيير الرمزي اللساني (linguistic code) المستعمل في النص أو ما أسميناه بالتناوب الرمزي اللساني وهذا ما سنتناوله فيما يلي.

2-6- التناوب الرمزي اللساني

ويسمى أيضا بالتناوب اللغوي أو التعاقب اللغوي ويسمى بالانجليزية بـ Code switching، وهو شكل من أشكال التعددية اللغوية حيث يتم فيه تبديل الرمز اللساني. يعرفه هادسون(1983) بأنه لغة مختلطة في ميدان المحادثة، فيما يعرفه هوفمان(1991) بأنه تغير على الجملة.

وحسب هامرز وبلان(2000) فالتناوب الرمزي اللساني هو شكل خاص من سلوك التعدد اللغوي الماهر. ويدعى "تناوبا رمزيا لسانيا" عندما نستخدم لغتين أو أكثر في المحادثة.

ويتميز التناوب الرمزي اللساني عن التعددية اللغوية في كون الأخيرة وصف لظاهرة معينة، بينما "التناوب الرمزي اللساني" مظهر من مظاهر التعددية اللغوية.

وقد اخترنا مصطلح "التناوب الرمزي اللساني" للتعبير عن ما تعرفه المصادر الأجنبية بـ " code switching" باعتبار أن له مفهوما يستند إلى تغيير وتناوب في الرمز اللساني بالحد الكبير وليس تناوبا لغويا فقط.

بشكل عام التناوب الرمزي اللساني مفهوم تتعاقب فيه "الرموز اللسانية المختلفة" و تتناوب فيما بينها في السياق الكلامي الواحد(كناوث.267-266:2004)و(ترادغيل.1974).

2-6-1- الأهداف التواصلية للتناوب الرمزي اللساني

يرى جون غمبرس(1982) أن المتكلم يستعمل رصيده اللغوي الذي في حوزته من أجل بلوغ أكبر مردودية تبليغة ممكنة، بل يعتبرها استراتيجية خطابية لا تنم دائما عن عجز في لغة من اللغات.

ويلجأ المرء للتناوب الرمزي اللساني في حالات عدة نذكر منها بشكل مقتضب حالاتها وهي :

- عندما يشرح المتكلم ما يود قوله بنجاعة أكبر(نايت.1996)
- عندما لا يجد مكافئ لما يود قوله.(هولمز. 2001)
- لبناء علاقات بين المتحدثين، وعندما يريد المتكلم توضيح أو تبرير ما يقول(ماتسون & بورنهالت. 1999)
- عندما يريد المتكلم التحقق أن ما يقوله قد تم فهمه (فيشر& فري. 2007).

2-6-2- أنواع التناوب الرمزي اللساني

يميز غمبرس(1982) بين نوعين من التناوب الرمزي اللساني: "الحالي" و"الحواري". أما التناوب الرمزي اللساني الحالي فيخص بعض الأنشطة. وأما الحواري فهو الذي يحدث بشكل تلقائي بين المتخاطبين. غير أن هذا التقسيم غير واضح وقد تعرض للنقد. لهذا يفضل بعض الدارسين تصنيف التناوب الرمزي اللساني بناء على الوظيفة التي يؤديها، فنشأ عن ذلك:

- **وظيفة استشهادية** : والغرض منه في هذة الحالة نقل صِيغ والتعبير عنها في لغة أخري.
- **وظيفة تخصيص مُخَاطبٍ بعينه**: ومثاله مجموعة من الأشخاص يتحدثون بالعربية، فيأتي شخص أخر لا يتكلم إلا الإنجليزية وينظم إلى المجموعة. أكيد سوف لن يُتَوَجَّه إلى هذا الشخص بالخطاب بالعربية بل بالإنجليزية.
- **الوظيفة المجازية**: ويحدث هذا مثلا بالانتقال من مستوى اللغة الفصحى إلى العامية في ضرب الأمثال.
- **الوظيفة الميتاليسانية**: وتستعمل لرفع اللبس، كأن يستخدم الأستاذ العربية لشرح مفردة انجليزية مبهمة لطلابه.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن التقسيم أعلاه ليس هو الوحيد، بل قد توجد تقسيمات أخرى تبعا للوظيفة المرجوة من استعمال التناوب الرمزي اللساني يرجع إليها في مضانها.

3- صيغ المخاطبة

3-1- مقدمة

تعتبر صيغ المخاطبة التي يستخدمها المتكلمون المتفاعلون ليشيروا بها إلى بعضهم البعض أثناء التواصل اللفظي مهمة جدًا ومثيرة للاهتمام لعدة أسباب.

من ناحية، فإنها ـ أي صيغ المخاطبة- تكشف بشكل أو بآخر عن العلاقات القائمة بين المتخاطبين، ومن ناحية أخرى ، فهي تقدم لنا رؤية عن الأعراف والقواعد الاجتماعية التي تحكم نظم المخاطبة في مجتمع معين في حالات معينة، وتسمح أيضا بفهم كيفية رؤية المُخَاطِب (بكسر الطاء) لعلاقاته مع المخاطبين أو حتى كيف ينظر المخاطبون أنفسهم في عملية التواصل والتخاطب.

3-2- تعريف صيغ المخاطبة

لغة: المركب اللفظي "صيغ المخاطبة " يتألف من كلميتن"صيغ" ممن الجذر (صا غ) و"مخاطبة" من الفعل (خاطب).

جاء في قاموس المعاني في لفظة "صيغة": "صيغة: (اسم)

الجمع : صيغات و صِيَغ

الصِّيغَةُ : المَصُوغُ ؛ واستعمل كثيرًا في الحُلِيّ

الصِّيغَةُ : الأصْلُ

وصيغة الأمر كذا وكذا : هيئته التى بُنِى عليها

صيغة (الجبروالإحصاء) مجموعة الرموز الرياضيّة والدّلالات المستخدمة في نصّ أو مبدأ رياضيّ

صيغة الكلام : بناؤه وتراكيبه"(المعاني. موقع إلكتروني)

أم اللفظ "مخاطبة" (المعاني) :

"مُخاطَبة: (اسم).الجمع : مُخَاطَبات

مصدر خَاطَبَ

مُخَاطَبَةُ الجُمْهُور : التَّوَجُّهُ إلَيْهِ بِالحَدِيثِ

مُخَاطَبَةٌ هَاتِفِيَّةٌ : مُخَابَرَةٌ ، مُكَالَمَةٌ ، مُحَادَثَةٌ

مُخَاطَبَةُ النَّفْس : الحَدِيثُ الدَّاخِلِيُّ بَيْنَ الإنْسَانِ وَنَفْسِهِ

مخاطبة: (اسم)

مخاطبة : مصدر خاطَبَ

ـ المخاطب: مخاطَب: (اسم)

مخاطَب : اسم المفعول من خاطَبَ

وخاطَبَ: (فعل)

خاطبَ يخاطب ، خِطابًا ومخاطبةً ، فهو مخاطِب ، والمفعول مخاطَب

خَاطَبَهُ : كالَمَهُ وحادثه

خَاطَبَهُ : وجَّه إليه كلامًا

خاطَبَهُ في الأمر : حَدَّثَهُ بشأنه" (المعاني. موقع إلكتروني)

هذا من حيث التعريف الغوي.

اصطلاحا: ونقصد بـ" صيغ المخاطبة" ما يقابلها في اللغة الانجليزية "Forms of Address".

جاء في قاموس أوكسفورد المقتضب ما نصه:

> "FORM OF ADDRESS Any WORD, such as a NAME, title, or PRONOUN, that designates someone who is being addressed in speech or writing. Such forms of address may be built into the grammar of a language used (as with the FRENCH pronouns vous and tu), or may evolve as a range of titles, names, kinship terms, terms of endearment, and nicknames, all usually with an initial capital in English."(Encyclopedia.web)

> "صيغة المخاطبة هي أي كلمة، مثل الاسم أو اللقب أو الضمير، التي تشير إلى شخص وُجِّهَ إليه الكلام لفظا أو كتابة. ويمكن لصيغ المخاطبة هذه أن تكون مُتَضَمَّنَة في قواعد اللغة المستخدمة (كما هو الحال في ضميري 'tu' و'vous' في اللغة الفرنسية)، أو أن تشمل مجموعة من الألقاب والأسماء والألفاظ الدالة على القرابة وتلك الدالة على التحبب والكنية، وعادة ما تكتب تلك الصيغ في اللغة الإنجليزية بحرف كبير" (ترجمتنا)

وتُعرّف صيغ المخاطبة بأنها كلمات وجمل تستعمل في المخاطبة(برون.1988:7). وهي صيغ لسانية تستعمل في مخاطبة الآخرين لجذب انتباههم أو للإشارة إليهم في سياق المحادثة.(كشافرز. 2001:6).

ويتوسع مفهوم "صيغ المخاطبة" لدى باركينسن ليشمل الضمائر، وبدائل الضمائر التبجيلية – مثل 'vous' الفرنسي الذي يستخدم للمخاطَب المفرد-، وكذا الأسماء، والألقاب، والكنى، و العناوين ، وغيرها من الكلمات المستخدمة في النداء(باركينسن، د.ت).

وتعبّر صيغ المخاطبة عن الانفعال العاطفي (كنداء الأم لابنها: إبني!)، والذي يمكن استثماره من خلال وضع المخاطبين في وضع مريح أو استفزازهم، أو من خلال جعلها ووسيلة للحفاظ على

"وجه" المرء (براون وليفنسون، 1987:126). و"الوجه" – كما أسلفنا تعريفه- هو الصورة العامة التي يرغب الفرد في أن يدركها الآخرون ويحترموهما.

3-3 – أهمية صيغ المخاطبة

لصيغ المخاطبة أهمية قصوى في التخاطب، وهي مما تواضع عليه الناس من معايير واصطلاحات وتستعملها المجموعة الناطقة باللغة الأم نفسها كوسيلة لرفع الإحراج ومناداة بعضهم البعض بما يناسب المقام والحال.

وتساهم صيغ المخاطبة في جانبها الإيجابي في ترقية الآداب والقيم المجتمعية، بالإضافة إلى ذلك، فهي تخلق الانسجام بين المتكلمين والمخاطَبين أو تقوي العلاقات بين الأفراد الناطقين باللغة نفسها، وهي تعكس أيضا الاحترام والتضامن بين مختلف الفئات العمرية وبين الأجيال. وكذلك التعبير عن الاحترام في بعض الأحيان. كما تستعمل لإبداء الاحترام في المجتمع ذلك أن ميزان القوي في المجتمع الواحد مختل بين أفراده حسب نظرية **"القوة /التضامن"** والتي تناولها في الفصل السابق.

4-3 – الوظائف التواصلية لصيغ المخاطبة

من بين الوظائف التواصلية لصيغ المخاطبة نذكر على سبيل المثال : النداء، الدعاء، إنشاء علاقة تواصلية بين المتكلم والمخاطب والحفاظ عليها خلال المحادثة؛ إعطاء الأوامر، والمداهنة، التنابز بالألقاب. وسنقف على بعض هذه الوظائف بالتفصيل في هذا الفصل.

5-3 – نظم المخاطبة

إن مما يميز أي لغة في العالم هو تضمنها لصيغ مخاطبة تشكل نظاما مخاطبة خاص يميزها عن غيرها من اللغات. ويرى برورد وتليت(1985:15) أن استعمال تلك الصيغ المخاطبة هو ما يحدد ميزات نظام المخاطبة لكل لغة.

ولأن المدونة موضوع البحث تعج بصيغ مخاطبة بالانجليزية والاسبانية وكذلك الانجليزية الوسطى. ارتأينا أن نورد تصنيفا لصيغ المخاطبة الانجليزية الحديثة وكذا الإنجليزية الوسطى بالإضافة إلى صيغ المخاطبة العربية والتي تشكل نظاما هي الأخرى نظام مخاطبة متميز عن الانجليزية والاسبانية.

3-5-1- أصناف صيغ المخاطبة

هناك عدة أصناف من صيغ المخاطبة التي تستخدمها جميع اللغات مع وجود ميزات خاصة بكل لغة. ويمكن تصنيفها حسب شايكا(1982:47-50) إلى عدة أصناف هي: **الاسم؛ الاسم مقرونا بالكنية، الكنية مجردة؛ الاسم الأخير، وأسماء خاصة** وهذه الأخيرة تستعمل في مجموعة الأصدقاء في دائرة مغلقة من الأشخاص. ويضيف إليها فاردوغ(2006:68) في تصنيفه الخاص به **اسم التحبب؛** و **صيغ القرابة**.

وفي دراسة لها، صنفت أبوعمشة (2010) صيغ المخاطبة بصفة أكثر دقة هي على الشكل التالي: **الضمائر الشخصية؛ الصيغ الفعلية للمخاطبة؛ الأسماء والألقاب؛ الصيغ الندائية والصيغ الحميمية؛ الكنية باسم الإبن؛ صيغ القرابة؛ الصيغ المتعلقة بالمهنة؛ الصيغ الرسمية وصيغ الاحترام العامة؛ صيغ متعلقة بالعمر؛ صيغ حيادية؛ صيغ أخرى للمخاطبة.**

3-5-1-1- الضمائر الشخصية

من حيث الاستعمال والوظيفة في سياق الاجتماع، تميز الضمائر بين المتكلم والمخاطب. وفيما يلي أشكال بعض الضمائر في كل من الانجليزي الحديثة والوسطى، والاسبانية، والعربية الفصحى.

3-5-1-1-1 الضمائر الشخصية في الانجليزية والاسبانية

تميز اللغات الأوروبية وفق نظرية براون ليفنسون(1987)، والتي تطرقنا إليها في الفصل السابق، بين نوعين من الضمائر المستعملة في المخاطبة "T" و"V" (من الفرنسية "Tu" و"Vous") وهذا وفقا لمبدأي **"القوة"** و**"التضامن"** اللذين تطرقنا إليهما سابقا.

الضمير	في الانجليزية		
	في الفاعلية	في المفعولية	في الملكية
T	Thou	Thee	Thy/ Thine
V	You	You	Your

الضمير	في الاسبانية		
	في الفاعلية	في المفعولية	في الملكية
T	Tu	te	tu
V	Usted	usted	su

_ تستعمل " Usted" في حالة التبجيل وبشكل رسمي بين المتخاطبين الأنداد أو من طرف المتكلمين الأدنى مقاما في مخاطبة من هم أعلى مقاما.

_ تستعمل "Tu" و"Thou" بشكل غير رسمي وبشكل حميمي بين الأنداد أو من الأشخاص الأعلى مقاما إلى الأشخاص الأدنى منهم مقاما.

ملاحظة : لا يستعمل الضمير "Thou" في اللغة الانجليزية الحديثة إلا في السياق الديني. وورود في المدونة موضوع البحث جاء ليقوم بوظيفة الضمير "tu" الاسباني. وهذا لانعدام وجوده في الانجليزية الحديثة. وسنقف على ذلك في الفصل التطبيقي من هذا البحث.

3-5-1-1-2- الضمائر الشخصية في العربية

نظام المخاطبة في اللغة العربية معقد مما هو عليه في كثير من اللغات. وتُتَنَاوَل صيغ الخاطبة فيه في باب المنادى وأساليب النداء في بحوث اللغة العربية. وسنتناوله منفصلا لاحقا تحت عنوان النداء في اللغة العربية. وسنكتفي هنا بذكر ضمائر المخاطب العربية في الجدول التالي:

ضمائر المخاطبة في اللغة العربية		
في الفاعلية	في المفعولية	في الملكية
أنتَ: للمذكر أنتِ: للمؤنث	ـكَ: للمذكر ـكِ: للمؤنث	كَ: للمذكر كِ: للمؤنث
أنتما: للمذكر والمؤنث	أنتما: للمذكر والمؤنث	ـكما: للمذكر والمؤنث
أنتم: جمع المذكر أنتن: جمع المؤنث	ـكم :جمع المذكر ـكن: جمع المؤنث	ـكم: جمع المذكر ـكن: جمع المؤنث

وللإشارة نقول ليس هناك ضمير "V" في العربية وفق تقسيم بروان- غيلمن. فصيغة الاحترام تأتي حسب السياق المخاطبة مثل :"حضرتك"، "فضيلتك"، "سيادتك"

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك في نظام المخاطبة في العربية ما يسمى "أفعال المخاطبة" حيث يشار فيها إلى المخاطَب بضمير متصل بالفعل. مثل رأيتكَ البارحة (برون 1988).

وحسب تصنيف برون(1988) فإن صيغ المخاطبة الاسمية والصفات هي تلك التي تشير إلى المتخاطبين أو وتحددهم. ويمكن تصنيف هذه الصيغ إلى:

3-5-1-2- الصيغ الاسمية للمخاطبة

وهي أكثر صيغ المخاطبة شيوعا من حيث الاستعمال، وتشترك اللغة العربية واللغات الأوروبية في بعض مظاهرها.

ويوهب الاسم للشخص من طرف أبويه، غير أن الاسم في اللغة العربية يحمل دلالات إيجابية في معظم الأحيان. فاسم "محمد " مشتق من الحمد، واسم "علي " من العلو واسم "كريم" من الكرم وهكذا. (باركينسون. 1985).

ويتوجه المتكلم إلى مخاطَبه باستعمال الاسم كصيغة مخاطبة، وفي هذا يستعمل الاسم مجردا عن أي لقب في حالة العلاقة الحميمية والقرب. مثل : " صباح الخير يا محمد. " وشأن العربية في هذا شأن الانجليزية والاسبانية، فنقول مثلا " Hi, John. " و"Hola, Miguel.". غير أن الأسماء في اللغات الأوروبية ومنها الانجليزية والاسبانية تكتب بحرف كبير في بدايتها.

وقد يقرن الاسم بلفظ آخر للدلالة الدينية، أو المهنية، أو غيرها وهذا:

- للدلالة الدينية: مثل لفظ "حاج" ويستعمل للشخص الذي أدى الحج.
- للدلالة المهنية: مثل لفظ "دكتور" ويستعمل لمخاطبة للطبيب مثلا.
- للدلالة العمرية أو الدينية: مثل لفظ " شيخ".
- للدلالة على المرتبة العسكرية: مثل "جنرال"، "عريف"

3-5-1-2-1- الكنيات

والكنيات أو الكنى ومفردها كنية هي اسم يطلق على الشخص إضافة إلى إسمه الذي أُعْطاه يوم ولادته. ومفهوم الكنية شامل في العربية منها في اللغة الانجليزية. فلفظ كنية في العربية يشمل ما يسمى في الانجليزية بـ"Nickname"وما يمكن يقابله بالعربية "النبز" و"Teknonym " وهذا الأخير هو صيغة يتوجه بها إلى المخاطب باستعمال اسم الابن البكر أو غيره مقرونا بلفظ "أبو" مثال: "يا **أبا صالح**"، أو "يا أم **المؤمنين**، " أم " يا **ابن الطيبين**،"

أما "النبز" فهو التوجه إلى المخاطب باسم آخر وعادة ما يكون اسم دلال وتحبب. مثل قولنا: ""يا فطوم" لفاطمة، و "يا سوسو" لسوسن.

هذا في العربية، أما في الانجليزية والاسبانية فإن الصيغة "أبو_____" غير موجودة. بينما "النبز" موجود. مثل "Bess" في قولنا "How are you, Bess" وهو تصغير لـ"Elizabeth"، "Rob" لـ"Robin " أو "Robert".

واستعمال النبز بهذا المعنى يشير إلى العلاقة الحميمية بين المتخاطبين ورفع الكلفة بينهما. أما استعمال صيغة الكنية "أبو_____" و"أم _____" فهو لإبداء الاحترام تجاه المخاطب.

لكن قد يرد استعمال النبز في مورد ليس للتحبب والتلطف بل من قبيل التحقير مثل اللفظ "Stinky"أو"حثالة".

3-5-1-2-2- الاسم الكامل

وبه يُتَوَجَه إلى المخاطب بالاسم الكامل له، سواء بصيغة الاسم واللقب كما في المغرب العربي أو بالاسم الثلاثي كما في المشرق.

أما في الاستعمال الأوروبي فيستعمل الاسم الأول مضافا إليه الاسم الأخير. مثل: " Good morning, Mr John Smith. ".

غير أن استعمال الاسم الكامل عادة ما يقرن بعنوان ما أو كنية ما مثل" سيد، سيدة"، " Mrs, Mr.". وهذا الاستعمال للدلالة على العلاقة الرسمية بين المتخاطبين.

3-5-1-2-3- صيغ للمخاطبة بالقرابة

وفيها تستعمل ألفاظ تدل على نوع القرابة بين المتكلم والمخاطب مثل: ولدي، ابنتي، عمي، خالي... وغيرها من الألفاظ.

3-5-1-2-4- صيغ حميمية للمخاطبة

وهي ألفاظ مخاطبة للدلالة على التحبب، مثل : عزيزي، حبيبي، Darling، Sweat heart، Mi_amor، Amigo وغيرها . واستعمال هذه الصيغ للدلالة على العلاقة الحميمة بين المتخاطبين، حيث يرفع كل منهما -المتخاطبين- الكلفة في مخاطبة الآخر. ويدخل في هذا الاستعمال الأسماء والصفات المصغرة مثل: "عميرة " تصغير لـ"عمار"، و "عزيوز" لـ "عزيز"، " حميراء" وهو تصغير لحمراء.

3-5-1-2-5- صيغ للمخاطبة بالألقاب التشريفية

وهي ألقاب تحمل دلالة التوقير للمخاطَب واحترام مركزه ومقامه. وتستعمل في مخاطبة الملوك، والوزراء والرؤساء ورجال الدين من الطبقة العليا. مثل: "جلالتكم" ،"فخامتكم"،"قداستكم"، "فضيلتكم"، "سماحتكم"...

3-5-1-3- صيغ أخرى للمخاطبة

وفي هذه الفئة نجد الصيغة الخالية للمخاطبة حيث يحذف فيه اللفظ أو العبارة الدالة على المخاطَب، مثل قولنا في جمع من الناس:" صباح الخير"، وتقديره "أنتم".

إلى جانب ذلك يمكن أن يكون الفعل صيغة للمخاطبة نتوجه به نحو المخاطَب بالكلام كقولنا:"إسمع." والغرض منه لفت انتباه المخاطَب "أنت" أو كقولنا:" اسمعوا" للجمع المقدر بالضمير "أنتم".

وقد تكون صيغة المخاطبة لفظا غير مهذب مثل: "أيها الغبي"، "أيها الأحق"

ويضاف إليها أيضا كل العبارات المركبة مما سبق ذكره كمركبات الأسماء والصفات، وغيرها. وهذا النوع ورد كثيرا في المدونة موضوع البحث وسنقف عليه في الجزء التطبيقي من هذا البحث.

3-5-2- النداء في اللغة العربية

النداء أقوى أساليب الإنشاء وأكثرها استعمالا في اللغة العربية وخاصة في الشعر، حيث يكثر استخدام أسلوب النداء. وسنحاول فيما يلي التعريف بالنداء لغة واصطلاحاً، وكذا حروفه المستعملة في العربية وحالات استعمالاتها ومتى يجوز حذفها، وأقسام المنادى، مع إبراز معاني وأغراض أسلوب النداء كالتخصيص والإغراء والتوجع والتأسف والدعاء والاستغاثة والتحبب والتنبيه والندبة والتحسر وغيرها.

3-5-2-1- تعريف النداء

النداء: هو أسلوب من أساليب الإنشاء الطلبي، حيث توجه به الدعوة إلى المخاطَبِ وتنبيهه بغية الإصغاء وسماع ما يريده المتكلم، أو هو طلب الإقبال بالحرف "يا" أو إحدى أخواتها(السامرائي. 2008:61). والإقبال هو نوعان: إقبال الحقيقي مثل "يا محمد"، وإقبال مجازي مثل "يا الله"(عوض الله. 1999:339).

و"النداء: هو لغة الدعاء بأي لفظ، واصطلاحاً: هو طلب الإقبال بـ "يا" أو إحدى أخواتها، وعرف أيضاً: بأنه طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو، ملفوظ أو مقدّر"(عوض الله. 1999:3).

ويُلجَأُ إلى النداء في الكلام لتنبيه المنادى أو المخاطب الذي يكون بعيداً أو في حكم البعيد كالنائم أو الساهي، وأيضا لنداء القريب أيضاً(ابن عقيل.22: د.ت).

3-5-2-2- حروف النداء

وللنداء حروف في العربية يتم من خلالها طلب الإقبال أو التنبيه وهي: أ، يا، آ، هيا، أي، آي، وا.(المبرد.1994:234). وكل منها له استعمال خاص كما يمكن أن تحذف.

- **يا**: وتستعمل لنداء القريب والبعيد وهي أكثر حروف النداء شيوعا(السمرائي. 2008:62)، كقول الشاعر مفدي زكريا:

جزائر يا بدعة الفاطر **ويا روعة الصانع القادر (زكريا. 1987)

وقد يحذف حرف النداء "يا" دون غيره على رأي جل اللغويين(ابن يعيش.د.ت).

- **الهمزة المفتوحة**: وتستعمل لنداء القريب المصغي إلى المنادي، كما في قول الشاعر:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت** وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا(الفيل. 1994:214)

- **أيا وهيا وآ و أي**: وتستعمل لنداء البعيد مثل:

أيا زائرا لا تَعْدُ –ويحك- عن مُنى ** ضريح أبي عبد الإله بن ناصر (السوسي.:2018).

- **وا:** وهي تستعمل للندبة مثل: (وا معتصماه)**.** والمندوب: هو المتفجع عليه، أو المتوجع منه.

3-5-2-3- أقسام المنادى

ينقسم المنادى إلى خمسة أقسام بحسب كونه إما أن يكون مفرداً أو غير مفرد. ويقصد بالمفرد هنا ما ليس بمضاف ولا بشبيه بالمضاف، وإن كان مثنًى أو مجموعاً. (عوض الله. 342 :1999). وأقسام المنادى المفرد هي: اسم العلم –وقد يكون لفظا مركبا-، والنكرة مقصودة، والنكرة غير مقصودة(عوض الله. 342 :1999).

وأما أقسام غير المفرد فهي: المضاف، وغير مضاف أو ما يطلق عليه الشبيه بالمضاف(عوض الله.342:1999)

- العلم المفرد: وقد يكون بسيط مثل " يا محمد" أو مركبا مثل "يا عبد الله".
- النكرة المقصودة: مثل " يا رجل".
- النكرة غير المقصودة: مثل " أيا زائرًا لا تعدُ –ويحك- عن مُنى" (السوسي. :2018).
- المنادى المضاف: مثل "يا صاحب المعطف الأسود "، "يا مدير المدرسة"
- الشبيه بالمضاف: مثل " يا زائرين إلى مكة ادعوا لي بالغفران "

3-5-2-4- أغراض النداء

قلنا سابقا أن الغرض الرئيسي من النداء التوجه بالخطاب إلى المخاطَب وشد انتباهه، وهذا هو الأصل، غيران للنداء أغراض أخرى نذكرها إجمالا وهي:

- **التخصيص**: مثل " أقول لك - يا بني - إن من جدّ وجد"

- **الإغراء**: مثل "أيها العبقري"
- **التحذير**: مثل " ودان القصاص فرنسا العجوز" (زكريا.1987)
- **الاستغاثة**: مثل "يا رب أغثنا"
- **الدعاء**: مثل"رب لا تذرني فردا وانت خير الوارثين "(سورة الأنبياء:89).
- **التوجع** والتأسف:مثل " يَا لَهْفَ نَفْسِي عليه ".
- **التعجب**: مثل " يا عجبا لك لو تاملت قليلا".
- **التحسر**: مثل " يالَيتَني كُنتُ تُرابا "(سورة النبأ:40).
- **الندبة**: مثل "وا أبتاه"، "وأماه".
- **التحبب**: مثل "يا حبيبي، وعزيزي، يا صديقي...".
- **التنبيه:** وقد يدخل حرف النداء على حبذا وليت. مثل "يا ليتك شعري...".

-

الفصل الثالث: الدراسة التحليلية النقدية

1- نبذة تاريخية عن الحرب الأهلية الإسبانية

2- تعريف بالمدونة

3- ملخص الرواية

4- الخلفيات الثقافية للرواية وموضوعاتها

5- أسلوب الرواية

6- التعريف بصاحب المدونة

7- أسلوب الكاتب الروائي ارنست هيمنغوي

8- التعريف بالمترجم وأعماله

9- التناوب الرمزي اللساني في المدونة

9-1 نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية – إسبانية)

9-2- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية – فرنسية)

9-3- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية وسطى – انجليزية حديثة)

9-4- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية– ألمانية)

9-5- التناوب الرمزي اللساني في صيغ المخاطبة الواردة في الرواية

10- تصنيف صيغ المخاطبة الواردة في الرواية مع ترجمتها العربية

10-1- الصيغ الانجليزية (الوسطى والحديثة)

10- 2- الصيغ الاسبانية

11- تحليل النتائج في ظل نظرية "القوة /التضامن"

12- تحليل النتائج في ظل نظرية "الحميمية /المقامية"

13- تحليل النتائج في ظل نظرية "التهذيب"

14- خلاصة

1- نبذة تاريخية عن الحرب الأهلية الإسبانية

إن الحرب، مع أن لها مبرراتها أحيانا، مضرة بالإنسانية ومدمرة لها، وهي أكثر ضررا ودمارا عندما تكون بين الأشقاء من أبناء الوطن الواحد، لما تخلفه من مآسي وأثار في نفوس الأشخاص والمجتمعات.

يمكن إرجاع أسباب الحرب الأهلية الإسبانية إلى بداية القرن العشرين. فقد تخلت إسبانيا عن إرث إمبراطورية إسبانية متهالكة لتتحول إلى ملكية دستورية. لكن ذلك لم يمنع البلاد من الوقوع في الاضطرابات الاجتماعية. ففي الواقع كان هناك تصاعد للتوتر بين مجموعات من الليبراليين واليساريين من جهة والمحافظين اليمينين من جهة أخرى في بدايا القرن العشرين. تتكون مجموعات المحافظين اليمينيين من فئات للكنيسة الكاثوليكية والضباط العسكريين وملاك للأراضي، كلهم يسعون للحفاظ على الوضع الراهن لأنهم يتمتعون ببعض الامتيازات. ومع انتخاب حكومة يسارية جديدة. تم إدخال إصلاحات جديدة بما في ذلك على الكنيسة ، والجيش ، وملكية الأراضي. وقد شعر ملاك الأراضي أن امتيازاتهم قد نزعت منهم.

وعليه رفض فرانكو في جويلية 1936 نتائج الانتخابات التي كانت قد أوصلت التحالف الجمهوري إلى سدة الحكم في إسبانيا قبل أربعة أشهر. وكانت حادثة اغتيال سوتيلو، المناصر للملكية، الشرارة التي أشعلت فتيل الحرب في جويلية 1936. فقد قاد كل من الجنرال فرانكو وخوسي سانخورخو العصيان ضد الحكومة بمساعدة إيطاليا الفاشية بقيادة موسوليني. و بعد وفاة سانخورخو، أصبح فرانكو القائد الأعلى وأسس حكومته في بورغوس (بين قشتالة وليون) مستوليا على نصف البلاد.

وتحت قيادة فرانكو، استخدمت البرجوازية الإسبانية والأغنياء قواتهم المسلحة ضد المنظمات الاقتصادية والسياسية والثقافية لطبقة العمال. وسرعان ما رد العمال على ذلك ليندلع الصراع بين الطبقتين من المجتمع آخذا شكل ثورة اشتراكية من جهة وقتال من أجل إعادة تثبيت الملكية الفاشية من جهة أخرى.

بعد أن فشل الانقلاب ضد الحكم الجمهوري، تدخلت الأنظمة الفاشية في كل من ايطاليا وألمانيا لمساعدة المتمردين الفاشيين بقيادة فرانكو، بينما ساند كل من الاتحاد السوفيتي والمكسيك الحكومة الجمهورية.

في البداية قام الروس الشيوعيون آنذاك بإرسال اللواء الدولي وتزويد الجمهوريين بمعدات عسكرية. وهكذا تطور الصراع الأهلي ليأخذ طابعه الدولي بحيث توافدت إلى إسبانيا جموع كبيرة من الناس لتساند طرفا ضد أخر، غير أغلب من وفد إلى إسبانيا من الأجانب جاؤوا لنصرة حكومة الجمهوريين.

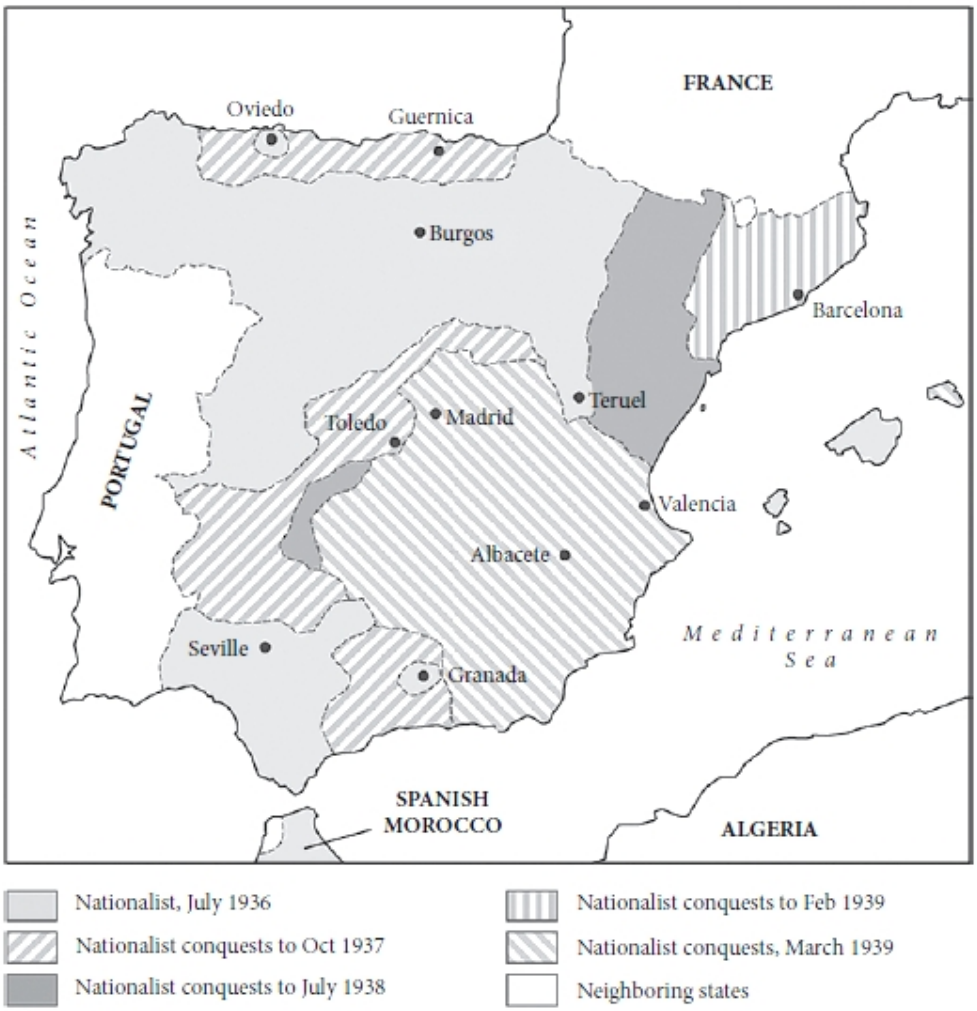
يبين الجدول أدناه الفرق المساندة للأطراف المتصارعة :

معسكر الجمهوريين (أو الموالين)	معسكر الفاشيين (أو الوطنيين / القوميين)
من طبقة الفلاحين والاشتراكيين والشيوعيين والنقابيين العماليين والانفصاليين الكاتالونيين والباسك والمركزيين الموالين للحكومة	من ملكيين وفاشيين وجماعات يمينية يدعمها معظم رجال الدين وملاك الأراضي الكبار ونسبة كبيرة من الجيش وأعداد متزايدة من الطبقة الوسطى
اللواء الدولي للإتحاد السوفييتي	هتلر (ألمانيا) و موسوليني (إيطاليا)
مجموعة من الشعراء والأدباء منهم : جورج باركر وستيفنس سبيندر و ويستن هيو أودن من بريطانيا، واندريه بروتون و لويس أراغون و بول إيلوار و أندريه مالرو من فرنسا وأرشيبلد ماكليش و كينيث ركسروث ولانغستون هيوز، و إدنا سانت فنسنت ميلاي وإرنست همينغوي ومن الولايات المتحدة : غوستاف ريغلر من ألمانيا	الشاعر روي كامبل من انجلترا الشاعر والكاتب المسرحي بول كلوديل والروائي بيير داريو لاروشيل من فرنسا

جدول (03) يمثل الجهات المساندة لكل طرف في الحرب الأهلية الاسبانية

في الأيام الأولى للحرب، أحرزت قوات فرانكو تقدما سريعا نحو مدريد لكنها لم تنجح في الاستيلاء عليها بسبب المقاومة الشرسة للمواليين. وفي عام 1937، كانت هناك خسائر فادحة بين الجمهوريين خلال معركة على نهر جاراما وسط إسبانيا. كما استولى الفاشيون أيضا على مدينة بلباو بعد الهجوم الشهير لغرنيكا (بلدية تقع في مقاطعة بيسكاي، في منطقة الباسك). وفي نوفمبر 1938 ، فشل الجمهوريون في الاستيلاء على مدينة تيرويل في معركة نهر إيبرو. و بعدها بعام ،

استولى الفاشيون على برشلونة في يناير. وفي مارس سقطت العاصمة مدريد بيد الفاشيين ليعلن فرانكو النصر في 1 أبريل 1939. حكم هذا الأخير اسبانيا حتى وفاته في عام 1975. الخريطة أدناه توضح كيف استولى الفاشيون تدريجيا على أسبانيا.



Spanish Civil War, 1936–1939 José María Herrera (from Twentieth-Century War and Conflict A Concise Encyclopedia edited by Gordon Martel

أصبحت إسبانيا إبان الحرب الأهلية ملتقى المثقفين من شتى بقاع العالم من الذين يناهضون الفاشية. وقدا وفدوا إليها من خلفيات ثقافية مختلفة، كان من بينهم شعراء وكتاب من بلدان متعددة. وكون هؤلاء الكتاب والشعراء من خلفيات ثقافية ولغوية مختلفة أعطى لأعمالهم التي استوحيت من الحرب الأهلية، أعطاها طابعا عالميا.

ومن بين هؤلاء الكتاب الذين وظفوا هذه التجربة – التجربة الحربية- كقاعدة لعملهم، نذكر أندريه مالرو الذي ألف روايته L'espoir (1937) ، و الروائي الألماني الشيوعي غوستاف ريغلر

برواته "الحملة الصليبية الكبرى" (1940). والكاتب الأمريكي جون دوس باسوس برواته "مغامرات رجل شاب"(1939). هذا وفي سنة 1953، ألف الروائي الاسباني خوسيه ماريا غيرونيلا روايته " The Cypresses Believe in God ". كل هؤلاء الكتاب كتبوا عن الحرب الأهلية الأسبانية ووظفوا فيها تجربتهم في الحرب، غير أن من بين الكتاب الملتزمين بتلك الحرب والذين كتبوا عنها هو الكاتب ارنست هيمنغوي. فقد كان هيمنغوي مراسل حرب لحساب الجريدة الأمريكية "Alliance"، وهذا ما يؤهله لأن يكون أكثر الكتاب قربا من تلك الحرب وأحداثها مما يرشحه لأن يكون "***العدو الأدبي للفاشية***"، من خلال كتاباته المناهضة لها. وقد ألف في هذا الشأن مسرحية عام 1938حملت عنوان " الطابور الخامس"، كما وألف روايته المشهورة "لمن تقرع الأجراس" سنة 1940. فالمسرحية تساند قضية الجمهوريين وتركز على مأساة الحرب، فيما تعتبر روايته "لمن تقرع الأجرس" من أشهر ما كتب عن الحرب الأهلية الإسبانية.

2- تعريف بالمدونة

المدونة موضوع البحث هي رواية للكـاتب الأمريكي أرنست هيمنغوي (1899 - 1961)، تحمـــل عنوان :"لمن تُقْرَع الأجراس" (بالإنجليزية: For Whom the Bell Tolls) ونشرت سنة 1940، عنوان اسْتُمِدَّ من قصيدة للشاعر ورجل الدين الانجليزي جون دون (1572 -1631).

هي أطول أعمال هيمنغوي الأدبية وأدقها أسلوبا وأكثرها امتزاجا بالسياسة. إنها قصة أستاذ شاب مدرس للغة الإسبانية من أمريكا يدعى (روبرت جوردن)؛ يرسل هذا الشاب المتخصص في المتفجرات في مهمة في سيغوفيا. تتمثل مهمته في تفجير جسر مهم للغاية بالنسبة للفاشيين، مهمة لا تتم إلا أن يلقى حتفه فيها، فهو- أي البطل – يؤمن بقضيته وعدالتها ومستعد للتضحية من أجلها.

أبطال الرواية هم:

روبرت جوردن	Robert Jordan	أستاذ أمريكي للغة الاسبانية ومتخصص في المتفجرات ونسف الجسور
أنسيلمو	Anselmo	شيخ يقوم بدور الدليل لـ روبرت جوردن
غولتز	Golz	ضابط سوفييتي، والآمر بتهديم الجسر
بابلو	Pablo	زعيم عصابة مناهضة للفاشية

رافائيل	Rafael	غجري كسول وعاجز عن أداء المهمات، غير انه طيب
ماريا	María	عشيقة روبرت جوردن
بيلار	Pilar	زوجة بيلار، إمراة متقدمة في السنة غير أنها قوية ،إنها القائد الفعلي لعصابة بابلو
كاركوف	Karkov	عميل سوفييتي وصحفي في مدريد و صديق من أصدقاء جوردن
أغوستين	Agustín	واحد من أفراد العصابة في متوسط العمر، فاحش اللسان وبذيء اللسان
إلصوردو	El Sordo	زعيم عصابة صديقة ، في منتصف العمر
فرناندو	Fernando	فرد من عصابة بابلو، في متوسط العمر
أندريس وإلاديو	Andrés and Eladio	أخوان من عصابة بابلو
بريميتيفو	Primitivo	فرد من عصابة بابلو، صغير السن
جواكين	Joaquin	شاب شيوعي متحمس وعضو في عصابة إلصوردو

3- ملخص الرواية

تسافر بنا الرواية إلى إسبانيا في بداية القرن العشرين لنعيش معها ويلات الحرب الأهلية التي امتدت أكثر من ثلاث سنوات والتي مزقت الشعب الإسباني إلي معسكرين، معسكر القوميين ومعسكر الجمهوريين، إثر نجاح الانقلاب الذي قام به القوميون بقيادة الجنرال فرانكو، وليبدأ عهد الحكم الفاشي في اسبانيا.

ترافق الرواية الشاب الأمريكي روبرت – بطل الرواية- لمدة أربعة أيام وهو يقوم برفقة رفيق دربه العجوز أنسيلمو بمهمة وراء خطوط الفاشيين .

هي أيام أربعة إذا تروي أحداثها الرواية في 490 صفحة في نسختها الأصلية بالانجليزية. أيام حافلة بالأحداث في مهمة خطيرة حيث يتسلل الشاب روبرت جوردن الذي يجيد الاسبانية وراء خطوط الفاشيين لتفجير جسر استراتيجي مهم.

نعم هي رواية تروي تفاصيل أحداث الأيام الأربعة، وهي مدة قصيرة جدا بالمقارنة مع عدد الصفحات التي كتبت عليها أحداثها، حيث نغوص بأسلوب ارنست همنغواي المميز داخل أغوار النفوس البشرية ونتعرف عليها عن كثب، نتعرف على من يحب وطنه ويدافع عنه ومن لا يهمه شيء إلا تلبية رغباته وإشباع غرائزه، نتعرف على من يقاتل من اجل مبدأ مقابل مرتزقة لا يؤمن بأي مبدأ.

تتناول الرواية عدة مواضيع كانت ولا تزال محل دراسات أدبية ونقدية منها: مواضيع الشجاعة والبطولة والإقدام، ومواضيع الوفاء والحب والإخلاص والمرأة.

لغة الرواية المهيمنة هي الانجليزية غير أن الكاتب تعمّد تغيير الرمز اللساني في تناوب رمزي لساني سلس يضفي علي الرواية جمالا أكثر. فتارة يلجأ إلى إدراج جمل ومفردات من اللغة الإسبانية ، وتارة من اللغة الفرنسية، وتارة أخرى يعمد إلى استعمال مفردات من الانجليزية الوسطى، دون أن تتأثر الرواية بذلك سلبا؛ بل إن هذا التناوب الرمزي اللساني زاد الرواية جمالا ويجعل قارئها يعيش الرواية لا أن يقرأها فقط.

إن لجوء الكاتب إلى التناوب الرمزي اللساني في الرواية يعكس ذلك السياق العالمي الذي لفّ أحداث الرواية، فشخصيات الرواية من جنسيات متعددة: جنسية روسية وفرنسية وأمريكية بالإضافة إلى الإسبانية.

وقد نالت الحوارات في الرواية القسط الأكبر من التناوب الرمزي اللساني، فكانت اللغة الثانية المستعملة، بعد الانجليزية، في الحوارات هي اللغة الاسبانية. وكان التناوب الرمزي اللساني من الانجليزية إلى الاسبانية أشدا تواترا في صيغ المخاطبة.

4ـ الخلفيات الثقافية للرواية وموضوعاتها

تستبطن الرواية العديد من الموضوعات، لكن قبل التطرق إلى موضوعاتها يجب تفسير بعض الحقائق حول الحرب الأهلية الإسبانية التي كانت حامية الوطيس. فالحرب كانت حربا معلنة وغير مقنعة تماما بين الشيوعية والفاشية، فهي إذن حرب إديولوجية بامتياز. فبعد شهر من اندلاعها – أي الحرب، صار ميدان الحرب الأهلية الاسبانية مسرحا لتدريب الرجال واختبار التقنيات والمعدات الحربية بين كل من روسيا الشيوعية من جهة وألمانيا وإيطاليا الفاشيتين من جهة أخرى.

الموضوع الأول الذي تستبطنه الرواية هو موضوع "الخرافة"، إذ يعتقد روبرت جوردن – بطل الرواية- أن نسيانه لاسم أنسيلمو هو "نذير أو علامة شؤم وسوء". وفكرة "العلامة" و"الحظ" تناولتها الرواية ببساطة في بدايتها، غير أنها تتطور بدرجة أكبر فأكبر مع التقدم في قراءة الكتاب إلى أن تصبح أكثر وضوحا في التركيبة النفسية لروبرت جوردان في الفصول اللاحقة.

بالإضافة إلى ذلك فإن واحدة من الأفكار الرئيسية في جزء كبير من الرواية هو سخرية من الحياة. ففي الفصل الأول ، نراها جلية في سخرية الأشخاص المتورطين في الحرب، وذلك في المشهد الذي يدور بين جوردن وغولز إذ يناقشان فيه الهجوم المقترح. فيهتم الجنرال الروسي بالهجوم بشكل أساسي على أنه مناورة عسكرية، وهو متهكم وساخر؛ لأنه يعلم أن الإسبان سيتدخلون.

وتصبح السخرية جلية عندما يتم التعبير عنها من قبل بابلو؛ إذ يستاء زعيم عصابة الفدائيين من حقيقة أن أجنبيا قد جاء ليخبره بما يجب عليه فعله مما يضعه موضع سخرية. بحيث يغدو تابعا وليس قائدا للعصابة. وعليه يندلع صراع غير معلن، وهو من الصراعات الرئيسية في الرواية، حول أهلية وإمكانات بابلو لقيادة العصابة. فهو يسخر من المناورات العسكرية التي يقوم بها الأجانب: فهي لا تهمه بالقدر الذي يهمه الحفاظ على حياته وحياة أفراد عصابته. ومما يضيف السخرية للموضوع كون بابلو أصبح مؤخرًا مالكًا لعدد من الخيول الجميلة، مما جعله رأسماليًا لأول مرة في حياته. وعليه، فهو لا ليس مهتمًا بالقتال من أجل القضية كما كان في السابق، بل ما يهمه هو وضعه الرأسمالي الجديد وهذا ما يضيف المزيد من السخرية إلى الموضوع.

ومن المواضيع التي تستبطنها الرواية أيضا مواضيع الحب والخلاص والموت والعنف والكهانة والرجم بالغيب وأكبرها طبعا موضوع البطولة بكل أشكالها، وسوف نتطرق فيما يلي إلى أكثرها حضورا في الرواية.

أولا، بالنسبة لموضوع الحب والخلاص فهو يتجلى من خلال ما يفعله بطل الرواية. فجوردن – بطل الرواية- لا يؤمن بالأيديولوجية المجردة التي لا تمثل عامة الناس، بل حبه لماريا يمثل الحب الإنساني المجرد عن كل إيديولوجيا منذ أن عرفها للوهلة الأولى. إنه لأجلها – لأجل الحب – سوف يبقى في الخلف ليتمكن أفراد العصابة من العبور والهرب. فهو بسلوكه هذا يدرك أن حياة

الآخرين مرهونة ببقائه في الخلف، وقراره بعدم الانتحار في الأخير يعكس أسمى معاني الإدراك بأن عليه أن يذود عن الجماعة (العصابة) التي يتعلق مصير أرواحهم وحياتهم بالقضية التي يدافع عنها.

أما بالنسبة لموضوعي الموت والعنف الذين تناولتهما الرواية فهما نتيجة حتمية للحرب التي تتناولها الرواية كموضوع. فحين قبل جوردن مهمة نسف الجسر كان يعلم يقينا أنه لن يعيش بعد تلك المهمة المطلوبة منه شأنه في ذلك شأن بابلو الذي أدرك أن نسف الجسر سيؤدي به وبعصابته حتما إلى الهلاك ولهذا رفض العملية إطلاقا في البداية. ومن جهة أخرى نجد ألصوردو قد واجه الموت المحتوم بكل إرادته فقد أدرك أن لا مفر منه إطلاقا، شأنه أيضا في ذلك شأن باقي أفراد عصابته الذين كانوا يدركون أن مصير "الجمهورية " مرهون بمقتلهم.

هذا بالنسبة إلى موضوع الموت، أما بالنسبة إلى موضوع العنف، فالرواية مليئة بمشاهد العنف التي لا تكاد تخلو منها: وفاة والدي ماريا ، مأساة جواكين ، انتظار روبرت جوردن وفاته وهو يشعر بنبضات قلبه. وهكذا فقد أثرت الحرب بعنفها على حياة الناس جسدياً كما في ماريا التي فقدت عذريتها عندما اغتصبها الجنود الفاشيون وأيضاً نفسياً كسلوكيات متغيرة للشخصيات مثل أنسيلمو الذي كان عليه قمع نفوره من قتل البشر.

ومن المواضيع التي تناولتها الرواية وأكبرها موضوع البطولة. فلكي يكون البطل بطلاً ، يعتقد همنغوي أنه يجب على الرجل أن يظهر مروءته في مواقف الخطر والحرج. فمعظم شخصيات الرواية تضع نفسها في مواقف خطرة ثم تتصرف بشجاعة رائعة في مواجهة الخطر. وروبرت جوردن ليس استثناء في الرواية. بل يصبح -روبرت جوردن - رمز الكاتب الحقيقي ، حيث يظهر – أي البطل- ميلًا إلى العمل وإظهار المروءة في الظروف القاسية والحرجة التي يكون فيها تحت الضغط. ومع أنه يدرك الطبيعة الخطيرة لرسالته، فإنه لا يشك أبدا في قدرته على إنجاز المهمة. وحتى بعد أن قام بابلو بسرقة بعض معداته الأساسية وتدميرها، فإنه لا يهرب من الخطر. بل أكثر من ذلك ، فهو يُظهر -جوردن - بوضوح مزيدًا من المروءة بعد إصابته بنيران الفاشية: مشلولا وغير قادر على الهروب مع الآخرين ، يصرعلى الجميع أن يتركوه وراءهم بمسدس. وعندما تتوسل إليه ماريا للبقاء معه، يقنعها بالرحيل بإخبارها أن مهمتها ستكون جديرة بالاهتمام إذا تم إنقاذ حياتها. وهو إذ يقوم بهذا يواجه الموت بشجاعة وبسالة، ويطلق النار على العدو ليعطي الآخرين الوقت للفرار.

أخيرا، وعلى الرغم من أن العديد من الشخصيات في الرواية تشعر بالتعب بسبب الحرب وتقف في بعض الأحيان موقفا ساخرا من الحياة والطبيعة البشرية، إلا أن الرواية تبقى حاملة للأمل في الحب الرومانسي الذي فيه الخلاص المؤمل، هذ الحب الرومانسي الذي يمنح روبرت جوردن حب الحياة بمفهوم جديد ويعطيه أسبابًا جديدة للقتال في أعقاب خيبة الأمل التي يشعر بها تجاه قضية "الجمهورية" ، باعتبار مصيرها مرهونا بنجاح مهمة نسف الجسر.

5- أسلوب الرواية

تعتبر رواية "لمن تقرع الأجراس" أجمل رواية لهيمنغوي. ولقد عيب على الكاتب أسلوبه البسيط في كتاباته الأولى ، فجاءت، كما يبدو، رواية "لمن تقرع له الأجراس" بالطريقة التي جاءت بها وبالأسلوب الذي جاءت به كرد فعل على النقد الذي واجهته الأعمال السابقة للكاتب؛ بحيث أظهر أسلوب الرواية بوضوح أنه –أي الكاتب- يستطيع الكتابة بطريقة معقدة. وتستلزم الخلفيات السياسية والسياق التاريخي لأحداث الرواية التنوع في الأسلوب باعتبار السياق الدولي للحرب الأهلية الاسبانية. وعليه جاءت أساليب الرواية مختلفة تعكس هذا لسياق الدولي بشكل جيد.

من بين الخصائص الأكثر وضوحًا للرواية الاستخدام المتكرر للغة الإسبانية. فأحداث الرواية تجري في إسبانيا خلال الفترة 1936-1939 في الحرب الأهلية. لذا فإن استخدام اللغة الإسبانية سيضيف مزيدًا من الأصالة إلى الرواية ويصبغها بالصبغة المحلية. والكاتب لا يستخدم فقط الكلمات الإسبانية بل أيضا الكلمات الفرنسية والألمانية منها فقط للتلميح إلى الأجانب المشاركين في هذا الصراع.

تضمنت الرواية أيضا الكثير من الكلمات العامية والبذيئة التي استخدمت بشكل خاص من قبل بعض أعضاء عصابات الحرب. وعندما نشر لأول مرة نُظر أن الرواية جارحة ومسيئة، وهذا صحيح نسبيا. لكن اللغة التي تستخدمها بعض الشخصيات، إذا وضعت في سياقها، قد تبدو مناسبة لمجموعة من شخصيات الرواية ذوي التفكير البسيط.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك ميزة أخرى غير متكررة بشكل كبير في أسلوب الرواية نجدها أيضا بشكل كبير في روايات (وليم فولكنر)، وهذه الميزة هي المونولوج الداخلي. إنها تقنية تشير إلى تدفق الأفكار وتصور العالم. فمن خلال استخدامه لهذا الأسلوب، يريد همنغوي من قرّائِه الوصول إلى عقول شخصيات الرواية ورؤية كيفية تفكير تلك الشخصيات. والفصل الثاني عشر

من الرواية يزودنا بنموذجين اثنين من المونولوج الداخلي. وكلاهما يعكس الحالة الذهنية لبطل الرواية، روبرت جوردن. الأول يخبرنا عما يعتقده عن ماريا ، الإسبانية التي يعشقها:

Why not marry her? Sure, he thought. I will marry her. Then we will be Mt and Mrs. Robert Jordan of Sun Valley, Idaho. Or Corpus Christi, Texas, or Butte, Montana.

Spanish girls make wonderful wives. I've never had one so I know. And when I get my job back at the university she can be an instructor's wife and when undergraduates who take Spanish IV come in to smoke pipes in the evening and have those so valuable informal discussions about Quevedo, Lope de Vega, Galdós and the other always admirable dead, Maria can tell them about how some of the blue-shirted crusaders for the true faith sat on her head while others twisted her arms and pulled her skirts up and stuffed them in her mouth.

I wonder how they will like Maria in Missoula, Montana. That is if I can get a job back in Missoula. I suppose that I am ticketed as a Red there now for good and will be on the general blacklist. Though you never know. You never can tell. They've no proof of what you do, and as a matter of fact they would never believe it if you told them, and my passport was valid for Spain before they issued the restrictions.(Hemingway.2011:172)

أما المنولوج الثاني فله علاقة بالطريقة التي يفكر بها البطل جوردن في الحرب التي يخوضها وهاجس تفجير الجسر الذي يبدو أنه يلاحقه.

> Once you accept the idea of demolition as a problem it is only a problem. But there was plenty that was not so good that went with it although God knows you took it easily enough. There was the constant attempt to approximate the conditions of successful assassination that accompanied demolition. Did big words make it more defensible? Did they make killing any more palatable? You took it a little too readily if you ask me, he told himself. And what you will be like or just exactly what you will be suited for when you leave the service of the Republic is, to me, he thought, extremely doubtful. But my guess is you will get rid of all that by writing about it, he said. Once you write it down it is all gone. It will be a good book if you can write it. much better than the other. (Hemingway.2011:173)

وأيضا من خصائص أسلوب الرواية استغناؤها في كثيرا من الأحيان عن استعمال الصفات والنعوت والظروف، فالكاتب يعتمد فيها أكثر على الأسماء تقريبا. والرواية تعج بالأمثلة التي يلجأ فيها الكاتب إلى توصيف المكان والشخصيات والتي تعتمد على هذه الميزة الأسلوبية. نذكر على سبيل المثال التوصيف الوارد في بداية الفصل الخامس من الرواية:

> Robert Jordan pushed aside the saddle blanket that hung over the mouth of the cave and, stepping out, took a deep breath of the cold night air. The mist had cleared away and the stars were out. There was no

wind, and, outside now of the warm air of the cave, heavy with smoke of both tobacco and charcoal, with the odor of cooked rice and meat, saffron, pimentos, and oil, the tarry, wine-spilled smell of the big skin hung beside the door, hung by the neck and the four legs extended, wine drawn from a plug fitted in one leg, wine that spilled a little onto the earth of the floor, settling the dust smell; out now from the odors of different herbs whose names he did not know that hung in bunches from the ceiling, with long ropes of garlic, away now from the copper-penny, red wine and garlic, horse sweat and man sweat dried in the clothing (acrid and gray the man sweat, sweet and sickly the dried brushed-off lather of horse sweat), of the men at the table, Robert Jordan breathed deeply of the clear night air of the mountains that smelled of the pines and of the dew on the grass in the meadow by the stream. Dew had fallen heavily since the wind had dropped, but, as he stood there, he thought there would be frost by morning. (Hemingway.2011:62)

المثال أعلاه يبين أن عدد الأسماء المستعملة في عملية الوصف أكبر منها من عدد الصفات والنعوت والظروف. ومن الخصائص الأسلوبية الغالبة في الرواية استعمال الكاتب لضمير الغائب "*He*" والمستعمل حصرا للدلالة على بطل الرواية – جوردن- الحاضر في جميع فصول الرواية.

6- التعريف بصاحب الرواية

إرنست ميلر هيمنغوي كاتب وصحفي أمريكي، وأحد الروائيين البارزين وكتاب القصة القصيرة في القرن العشرين. ولد في 21 جويلية 1899، من عائلة محافظة من الطبقة المتوسطة الميسورة الحال، في أوك بارك، في ولاية إلينوي بأمريكا. كان والده الدكتور إدموندز كلارنس طبيبًا ورجل دين يحب الصيد البري وصيد الأسماك، وكان يمارس أنشطة أخرى في الهواء الطلق يشاركه فيها ابنه إرنست. كانت والدته السيدة جريس هول همنغوي مغنية ومعلمة موسيقى.

في مدرسة أوك بارك الثانوية، كان إرنست نشطا في ممارسة الرياضة وكان يكتب في صحيفة المدرسة. وبعد تخرجه من المدرسة الثانوية في عام 1917، أصبح مراسلا مبتدءًا في جريدة كانساس سيتي ستار لمدة سبعة أشهر. وفي عام 1918، شغل همنغوي منصب سائق سيارة إسعاف متطوع في الصليب الأحمر الأمريكي في إيطاليا خلال الحرب العالمية الأولى. وفي 8 جويلية من العام نفسه، أُصيب بجروح بالغة جراء سقوط قذيفة هاون على حدود إيطاليا مع النمسا بالقرب من فوسالتا دي بيافي. وتم إرساله إلى مستشفى الصليب الأحمر في ميلانو حيث أمضى بقية العام ليتعافى من جروحه. وتم تقليده وساما من طرف الإيطاليين نظيرا لشجاعته. كانت هذه التجربة الحربية أساس روايته "وداعا للأسلحة". وفي علم 1919عاد إلى بيته بارك أوك في أمريكا.

في عام 1921 تزوج من هادلي ريتشاردسون، أولى زوجاته الأربع. وامتثالا لنصيحة الروائي شيروود أندرسون، انتقل همنغوي إلى باريس مع زوجته هادلي، حيث عمل كمراسل أجنبي. وهناك تأثر بكتّاب عدة مثل جيمس جويس وعزرا باوند وجيرترود شتاين وكذا فنانين معاصرين مغتربين. استمر هناك في كتابة التحقيقات الصحفية وتغطية بعض الأحداث من حين لآخر لحساب صحيفة تورنتو ستار. ومع ذلك، فإن تصميمه على مواصلة عمله الأدبي جعله يستقيل في النهاية من وظيفته في صحيفة تورنتو ستار لتكريس كل طاقاته لكتابة الروايات.

عندما كان في باريس، كان يسافر كثيرا لأنه كان معجبا بالأنشطة في الهواء الطلق وبخوض مغامرات مثل الصيد البري والبحري، والتزلج. كل هذه الأنشطة تتجلى بوضوح لاحقا في رواياته.

في عـــام 1923، نُشِـرَ له مجلدان صغيران من الشعـر والنثر ولكـن لم يلقيا أي اعتـراف في أمريكا. وفـي السنة التالية، بدأ همنيغوي في العمـل بجد على قصصه القصيـرة وروايـة عن

المغتربين الأمريكيين بعد الحرب الذين يعيشون حياة عبثية دون هدف في فرنسا وإسبانيا. هذه الرواية التي كان يعمل عليها عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان: *In Our Time* (1925). وعلى الرغم من عدم نجاحها تجاريًا، إلا أن الأدباء رأوا فيها عملاً واعداً.

في عام 1926، وقع همينغوي عقدًا مع مؤسسة *Charles Scribner's* ، ونشر عمله الساخر لـ(*Torrents of Spring*) وأول رواية له *(The Sun Also Rises)*. الأول هو هجاء أدبي ساخر من كتاب شيروود أندرسون (Dark Laughter).بينما يصور الأخير حياة أفراد جيل ما بعد الحرب المعروف باسم **"الجيل الضائع"**، وهي عبارة اقترحتها جيرترود شتاين. لقيت الرواية استحسانًا كبيرًا من قبل النقاد الذين اعتبروها في كثير من الأحيان روايته الأفضل. في العام نفسه انفصل عن زوجته هادلي ليتزوج من زوجته الثانية بولين فايفر في مايو 1927. وفي وقت لاحق من ذلك العام تم نشر مجموعته الثانية من القصص القصيرة بعنوان "رجال بلا نساء". تتضمن هذه المجموعة، التي زادت في ذيوع صيته، القصص البارزة *The Killers*، *White Elephants Hills Like* و *Fifty Grand*.

في عام 1928، غادر همنغوي باريس وذهب إلى كي ويست، فلوريدا. وهو هناك، يحدث أن ينتحر والده في 6 ديسمبر 1928. عاد في عام 1929 إلى باريس ونشرت روايته الثانية "وداعا للأسلحة"، وهي قصة تجمع بين الحرب والحب. تحكي الرواية قصة فريدريك هنري، سائق سيارة إسعاف أمريكي، الذي التقى بممرضة إنجليزية، كاثرين باركلي في مستشفى. الشخصية الرئيسية للرواية وبطل الرواية يصاب بخيبة أمل في مجتمع تحدث فيه فظاعات مثل فضاعة الحرب العالمية الأولى. ويائسا، يقررفي النهاية ترك الخدمة في الجيش الايطالي الذي كان ينتمي إليه.

تم في عام 1932 نشر أعماله القصصية غير الخيالية "*Death in the Afternoon*". وهو يصور بطريقة مفصلة مصارعة الثيران في إسبانيا. وفيه يتضح شغف هيمنغوي بمصارعة الثيران. وفي العام التالي تم إصدار مجموعته الثالثة من القصص القصيرة "الفائز لا يأخذ شيئًا". تتناول هذه المجموعة الأخيرة مواضيع مختلفة مثل الانتحار والمثلية الجنسية والجنون والمرض وما إلى ذلك من المواضيع. بعد ذلك بسنتين نشر" *Green Hills of Africa*" ، وهو تقرير عن تجربة السفاري في إفريقيا لعام 1933 التي خاضها المؤلف مع زوجته في شرق أفريقيا. وفي عام 1936 التقى مارثا جيلهورن، والتي سيصبح لاحقا زوجته الثالثة. وفي العام التالي، 1937، تم نشر روايته الرابعة "*To Have and Have*". هذه الرواية مقتبسة من تجربة المؤلف في كي

ويست، و تحكي قصة هاري مورغان وهو دليل الصيد في كي ويست. في عام 1937 ذهب همنغواي إلى إسبانيا لتغطية الحرب من مدريد كمراسل "North American Newspaper Alliance". وهو هناك، كتب الطابور الخامس، مسرحيته الوحيدة التي كتبها. كشفت المسرحية بوضوح عن دعم همنغوي للموالين (الجمهوريين). بطل المسرحية هو عميل شيوعي مضاد يدعى فيليب راولينغ ـ على علاقة رومانسية بـ دوروثي بريدجز التي أعجب بها ـ ويمقت العمل القذر الذي يمكن أن تحتمه عليه وظيفته من تعذيب واغتيال، غير أن رفيقه ماكس يذكره دائما بأن ما يفعله هو من أجل قضيتهم العادلة.

في العام التالي، 1937، نشر همنغوي مجموعة قصص قصيرة بعنوان *First Forty-Nine Stories* منها قصصه المعروفة : *The Short Happy Life of Francis Macomber* و*The Snows of Kilimanjaro*. وفي عام 1939 انتقل همنغوي إلى كوبا، وبعد طلاقه من بولين فايفر والزواج من غيلهورن، نشر روايته المشهورة على نطاق واسع "لمن تقرع الأجراس" (1940)، وهو سرد قصصي للحرب الأهلية الإسبانية. تتبع الرواية متطوعًا أمريكيًا انضم إلى فرقة حرب العصابات في الجبال لتفجير جسر ذي أهمية كبيرة.

قام همنغوي في عام 1942 بكتابة "رجال في حرب" *Men at War* ، وهي مجموعة من القصص الخيالية و غيرالخيالية، والتي عبر فيها عن شعوره القوي للغاية والمبغض للحرب وللسياسيين الأنانيين الساذجين الذين أشعلوا فتيل الحرب. وكان يكرر دائما موقفه السياسي المستمر" بمناهضة الفاشية". بعدها بسنتين، انتقل همنغواي إلى أوروبا للعمل كمراسل حربي. في العام نفسه التقى همنغوي بماري ويلش، وهي مراسلة حرب هي الأخرى والتي ستصبح زوجته الرابعة. إنفصل عن مارثا جيلهورن في عام 1945، وبعد خمس سنوات، نشر *Across the River and into the Trees*، رواية تروي قصة عقيد أمريكي مسن يقع في حب امرأة إيطالية شابة. غير أن الرواية لم تنجح في سرد الأحاسيس التي اكتنفت الحرب العالمية الثانية كما كان الحال في ما كتب عن الحرب العالمية الأولى والحرب الأهلية الإسبانية؛ إذ لم يلق العمل قبولا جيدا.

في عام 1951 توفيت والدة همنغوي وزوجته الثانية. فعاد إلى كوبا حيث بدأ العمل على روايته "الرجل العجوز والبحر" التي نشرت في عام 1952 ونال عنها جائزة Pulitzer Prize. وتدور أحداث الرواية حول صياد مسن يدعى سانتياغو، عانى لمدة ثلاثة أيام مع سمكة كبيرة اصطادها. استطاع همينغوي بفضل هذه الرواية تحسين سمعته.

نجا من حادث تحطم طائرة في أفريقيا في عام 1954، وكانت المرة الثانية التي يقترب فيها همنغوي من الموت. غير أنه مر في تلك السنة بالعديد من فترات اكتئاب استمرت طوال السنوات المتبقية من حياته. وعلى الرغم من فوزه بجائزة نوبل للآداب في أواخر ذلك العام.

وفي عام 1960، عندما وصل كاسترو إلى الحكم، أجبرهيمنغوي على ترك منزله في كوبا (Finca Vigia) الذي يحبه كثيرا، لينتقل إلى كيتشوم (Ketchum)، حيث قضى جزءا من السنوات القليلة الأخيرة له في مايو كلينك يعالج من اضطراب الاكتئاب. وفي نهاية المطاف، في 2 جويلية 1961 انتحر في منزله في كيتشوم، ايداهو، في أمريكا مستخدما بندقية.

همنغواي غزيرالكتابة ، فقد نشرت له بعض كتاباته بعد موته نذكر منها *A Movable Feast* (1964)، وهو عبارة عن مذكرات عن حياة هيمنغوي في باريس خلال عشرينيات القرن العشرين. وفي عام 1970 تم نشر*Islands in the Stream* وهي أول رواية تنشرها Scribner's بعد وفاته. وهي تروي عن الزمن الذي كان فيه همنغوي في بيميني وكوبا في صيف 1935 و 1936 و 1937 خلال الحرب العالمية الثانية. غير أنها –الرواية- لم تلق استحسانا من معظم النقاد.

كانت آخر رواية نشرت له بعد وفاته هي جنة عدن (1986). لا تتناول الرواية الموضوعات التقليدية التي اعتاد همنغوي تناولها من قبيل (الموت والشجاعة والتحمل والخسارة ، وما إلى ذلك)، وإنما تناولت مواضيع مثل الخنوثة ، والثنائية الجنسية، والمثلية الجنسية.

وفي عام 1985، تم نشر *The Dangerous Summer*. هو سرد عن مصارعة الثيران بين لويس ميغيل دومينغو وأنطونيو أوردونيز الذي نظم في عام 1959.
وعن رحلة السفاري الثانية في منتصف الخمسينيات، تم نشر نصين له أيضًا بعد وفاته: True at First Light (1999) و Under Kilimanjaro (2005). الأول هو مذكرات خيالية، فيما النص الثاني هو نسخة مطولة وعلمية للنص الأول.

7- أسلوب الكاتب الروائي ارنست هيمنغوي

لإرنست هيمنغوي صورة عامة نمطية من حيث الموضوعات التي يعالجها في كتاباته وكذلك أسلوبه في الكتابة. فهو يعد من بين الكتاب النادرين الذين يقرن اسمهم بشكل وثيق بالطريقة التي يكتب بها - أي الأسلوب، بحيث أضحى له سليقة وأسلوبا يعرف في الدوائر الأدبية بأسلوب هيمنغوي.

ربما ينبغي لنا أن نذكر أن أول احتكاك لهمنغوي بالكتابة كمهنة كان عندما كان مراسلا مبتدئ لـجريدة كانساس سيتي ستار لمدة سبعة أشهر، حيث كان يتدرب هناك بشكل مكثف على الكتابة الصحفية فتعلم أن يكتب بأسلوب الجملة البسيطة الخبرية. كما يقول عنه مايكل رينولدز:

"Hemingway also learned the Star's style sheet: short first paragraphs, vigorous language, no superfluous words, few adjectives, no trite phrases." (مايكل رينولدز. 2000:22)

" تعلم همنغواي أيضا أسلوب جريدة الستار: الفقرات الأولى قصيرة، واللغة قوية، ولا كلمات غير ضرورية، وبعض الصفات، ولا توجد عبارات مبتذلة "(ترجمتنا)

إذن يبدو أن هيمنغوي طور لنفسه أسلوبا تبسيطيا؛ فعند ذكر أسلوبه في الكتابة، تتبادر إلى الأذهان كلمات بسيطة، وقصيرة، ومقتضبة ومختصرة إلى حد كبير.

قال عن أسلوبه البروفيسور آر أندرو ويلسون (2009:63) في كتابه " *Write Like Hemingway*" ما مضمونه:

- هو – هيمنغوي- يكتب بموضوعية، واصفا تفاصيل العالم لا العواطف.
- يفكك تفاصيل المشهد أو الموضوع إلى عناصرها الأساسية.
- يركز على الأسماء دون الصفات والظروف.
- يختار الأفعال المبنية للمعلوم دون المبنية للمجهول.
- يستعمل صفات قليلة ولكن مناسبة.
- يستخدم جملا قصيرة.
- يكتب جملا معقدة لوصف الحركة المتدفقة، أو للسماح للجمل القصيرة الأساسية أن تبرز.
- يعتمد على الحوار لرسم شخصياته.
- يستخدم المفردات الشائعة.
- يلجأ إلى التكرار لتذكير القراء بما قرأوه.
- - نادرا ما يستخدم التشبيه.

لنعرض فيما يلي بعضا من هذه الميزات الكتابية من خلال بعض أعمال الكاتب. لكن دعونا نشير إلى أكثر الخصائص تميزًا وهي الشعور بالبطء والإيجاز. وهو ما يمكن تفسيره بشكل أفضل من خلال نظرية هيمينغواي والتي تعرف بـ**"نظرية الجبل الجليدي"** أو" نظرية الإسقاط" والمعروفة بالإنجليزية بـ" Iceberg Theory". نظرية شرحها في أعماله غير الخيالية " *Death in the Afternoon*" (1932) على النحو التالي:

> If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing. (هيمنغوي.1994:169)

> إذا كان كاتب النثر يعرف ما يكفي عما يكتبه، فإنه قد يغفل الأشياء التي يعرفها، وسيشعر القارئ - إذا كان الكاتب يكتب حقا بعناية- بتلك الأشياء بكل قوتها كما لو كان الكاتب قد صرح بها. فوقار حركة جبل جليدي لا يرى إلا لِثُمن مما يطفو منه فوق سطح الماء. والكاتب الذي يغفل عن أشياء لأنه لا يعرفها هو فقط يجعل في كتاباته أماكن جوفاء.(ترجمتنا.)

ولقد عبرت عن هذه الفكرة الكاتبة جينا بلوم(2013) وشرحت كيفية تحقيق "الوقار" في القصة بقولها "قال هيمنجواي أن وحدها قمة الجبل الجليدي هي التي تظهر في العمل الأدبي - فقارئك سيرى فقط ما هو فوق الماء - ولكن ما تعرفه أنت عن الشخصية التي ابتكرتها والذي لن تدسه في أحداث القصة هو باقي الجبل الجليدي، وهذا هو ما يعطي قصتك وزنًا ووقارًا".

وكمثال على استخدام مثل هذه التقنية في القصة القصيرة نذكر على سبيل المثال قصة "تلال كالفيلة البيضاء" (*Hills like White Elephants*)(1938) والتي يحاول فيها رجل أمريكي إقناع

ابنته بالإجهاض. فعلى مدى طول القصة، لم يتم ذكر كلمة "إجهاض". وبدلاً من ذلك، أعطى المؤلف ببعض التلميحات التي قد تجعلنا نخمن أنها قصة تدور حول الإجهاض كما يظهر المقتطف التالي:

- “Doesn’t it mean anything to you? We could get along."
- "Of course it does. But I don’t want anybody but you. I don’t want anyone else. And I know it’s perfectly simple.”
- “Yes, you know it’s perfectly simple.”

ما ترجمناه:

-"وهل يعني لك شيئاً ؟ نستطيع أن نتجاوز ذلك الأمر بنجاح. "

- "طبعاً، ولكني لا أريد أحداً غيرك. لا أريد آخر وفوق ذلك فأنا أعرف أنها عملية بسيطة جدا."

- "نعم، أنت تعرف أنها عملية بسيطة جداً."

ومن الخصائص الأخرى المعروفة لأسلوب الكتابة لدى همنغواي هو الاستخدام المفرط لأداة الربط "and"، أسلوب أخذه عن جيرترود شتاين لإنشاء الجمل البسيطة بدل المعقدة. فجملة مركبة من قبيل ". Since it was raining, I took a taxi" يمكن كتابتها بأسلوب هيمنغوي البسيط على شكل جملتين مقترنتين بالرابط "and" فتصبح على النحو التالي: ".It was raining and I took a taxi" ، فالجملة الأخيرة تبدو أسهل وهي أكثر عفوية وغير مُتَكَلَّفَة.

أما بالنسبة لاختياره للألفاظ والكلمات، فهمنغواي يوظف عادة مفردات بسيطة من اللغة المنطوقة "spoken" وفي الآن نفسه كلمات غير شائعة وأجنبية كلما كان ذلك ضروريا.وهذه الطريقة المبسطة للكتابة جعلت كل من سالينجر وويليام فولكنر ينتقدانه؛ إذ إن أسلوبهما في الكتابة على النقيض من أسلوب هيمنغوي من حيث البساطة والتعقيد، وخاصة منه أسلوب فولكنر.

يرى الروائي الأمريكي سالينجر أن أسلوب الكتابة لدي همنغواي أشبه بمن يكتب برقية تلغرافية، في حين يرى فولكنر أن هيمنغوى لم يستخدم أبداً كلمة تجعل لقارئ يلجا إلى استخدام قاموس مما حدا بهمنغواي لأن يرد عليه قائلا:

"Poor Faulkner. Does he really think big emotions come from big word?"

" مسكين فولكنر. هل يعتقد حقاً أن العواطف الجياشة تأتي من الكلمات الكبيرة؟"

على الرغم من هذا الانتقاد اللاذع، فقد نجح همنغوي في جعل كتاباته أكثر قابلية للقراءة بفضل أسلوبه.

8- التعريف بالمترجم وأعماله

هو الأديب والمترجم الفلسطيني خيري بن حسين حمّاد(1913-1972). ولد في مدينة نابلس بفلسطين، وتلقى تعليمه بداية في المدرسة الصلاحية فيها، ثم التحق- عام 1931- بالكلية العربية بالقدس وحصل منها على شهادة الاجتياز بالتعليم العالي، وفي عام 1933 التحق بالجامعة الأمريكية في بيروت ونال درجة البكالوريوس في الآداب - عام 1936، وعمل مدرساً للتاريخ في بغداد والسليمانية والبصرة في العراق مدة خمس سنوات أصدر خلالها جريدة الاستقلال التي وصلت مبيعاتها إلى ثلاث عشر ألف نسخة. وكان قد ترأس خلال دراسته في الجامعة الأمريكية رئاسة تحرير مجلة كلية الآداب إلى جانب الكتابة في جريدة النهار ومجلة الرسالة وغيرها. وحين قامت ثورة رشيد عالي الكيلاني في العراق اشترك فيها إلى جانب عبد القادر الحسيني وبرهان الدين العبوشي ومجموعة من المجاهدين الفلسطينيين، واعتقل بعد فشلها وتم الزج به في معتقل السليمانية الذي أمضى فيه أكثر من سنة.

عاد خيري حماد إلى فلسطين بعد الإفراج عنه، وبدأ الكتابة في جريدة الدفاع ثم أصدر جريدته "المستقبل" فـجريدة "الوحدة".

وبعد النكبة عام 1948، انتقل إلى عمان وأصدر فيها نشرة (وكالة الأنباء العربية) الإخبارية، وراسل الـ (الديلي اكسبرس) اللندنية، ثم عمل مستشاراً صحفياً للديوان الملكي في الفترة الوجيزة التي حكم فيها الملك طلال- كما عمل مساعداً لمدير المطبوعات والنشر.

انتقل بعد ذلك إلى القاهرة وأخذ يعمل على الترجمة عن الإنكليزية والفرنسية، لغتان كان المترجم يجيدهما إجادة تامة. وخلال أقل من ربع قرن قام بترجمة كم هائل من الكتب منها (أضواء وآراء في القومية والحرية والاشتراكية- التطورات الأخيرة في قضية فلسطين- الثائرون لبريان كروبير- التطورات الأخيرة في قضية فلسطين – كيف نجح عبد الناصر؟- الجزائر الثائرة- رأي في الثورات- الصهيونية... جذورها ونشأتها- الطريق إلى السويس ومذكرات تشرشل وكتاب كفاحي لهتلر.. وغيرها من الكتب التي تجاوز عددها المئة عنوان منها (لمن تقرع الأجراس لهمنغوي، والمنفى والملكوت لألبير كامي، وامرأة غير ذات قيمة ومسرحيات لأوسكار وايلد..).

وكان خيري حمّاد لا يحب كلمة (ترجمة)، ويستعيض عنها بكلمة (تعريب)، وقال إنه عندما ينقل العمل إلى العربية يتوخى الدقة في التعبير، ويحرص على إعطاء الصورة الكاملة التي رسمها المؤلف، وأن يحيط بما يريده المؤلف.

نشير إلى أنه في أثناء وجوده في القاهرة، تولى عدة مناصب هي:

1. الأمين العام لاتحاد كتاب فلسطين.
2. الأمين العام المساعد لاتحاد كتاب العرب.
3. عضو اللجنة التنفيذية للمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر.
4. عضو ممثل للاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين في المجلس الوطني الفلسطيني في دورته . 1969
5. الأمين العام المساعد للجنة الشعبية الأساسية لدعم المقاومة الفلسطينية في الوطن العربي.

قلدته القاهرة – حين كانت عاصمة للجمهورية العربية المتحدة – وساما تقديرا لجهوده في الفكر والسياسة والثقافة (الدعبي. 2000:25)و(شفا.1971:157)

ولعل البدايات الأدبية للمترجم والأديب خيري حماد كانت كما بدايات هيمنغوي، حيث لعبت الصحافة في حياة خيري حماد دورا بالغ الأهمية، فقد كانت توجهاته الفكرية الأولى نحو الكتابة الصحفية حيث نشر أول مقال له في جريدة النهار في سنة 1936 ، كما نشر له بعد ذلك سلسلة من المقالات في مجلة الرسالة القاهرية بعنوان "الكائنات الغيبية في شعر شكسبير" ثم نشر فيها سبع حلقات بعنوان (البطولات والأبطال عند كارليل)

خيري حماد هو امتداد لحركة الترجمة التي قطعت شوطا طويلا في القرن الماضي؛ ففي أواخر القرن التاسع عشر بذل رفاعة الطهطاوي جهدا كبيرا في هذا المجال، إذ نقل من الثقافات الأدبية والتاريخية القديمة الكثير، فكان عمله –أي خيري حماد- إضافة إلى عمل مترجمي القرن التاسع عشر بغية إثراء الثقافة العربية ومد جسور التواصل بينها وبين الآداب الحديثة والقديمة. (خلف الله أحمد، 1970:166)

كان المترجم يتقن اللغتين الانجليزية والفرنسية، اللغتان الواسعتا الانتشار في زمانه لما لهما من تأثير في شتى فروع المعرفة الإنسانية، إذ لم يبدأ نشاطه في ميدان الترجمة إلا بعد أن تملك ناصية اللغتين الفرنسية والانجليزية، فكانتا عدته في الميدان الترجمي.

ولم يكن خيري حماد الوحيد الذي أسهم في ترجمة جواهر الفكر الغربي إلى العربية، فقد سبقه إلى ذلك عدد من المترجمين كانوا نخبة الترجمة في العالم العربي كان من أشهرهم محمد بدران، وعادل زعيتر، " إذ تركا في ميدان الترجمة من الانجليزية والفرنسية آثارا ضخمة ومن قبلهما سبقهما المازني وكان مجاله في ترجمة القصة والبرقيات السياسية، ومن قبله محمد السباعي، ومحمد مسعود، وحافظ عوض، وفتحي زغلول وكل هؤلاء جميعا من أعلام الترجمة في الأدب العربي المعاصر."(الجندي. 1967:96)

ويمكننا أن نقول أن لهؤلاء المفكرين وغيرهم كبير الأثر في تشجيع المترجم خيري حماد ليبدأ حياته الفكرية في ميدان الترجمة التي سبقتها مرحلة الصحافة والتي كان بارعا فيها براعة كبيرة. غير أنه ارتقى في ميدان الترجمة التي كرس لها جهده بكل صبر ثبات... وكانت بداية شهرته في ترجمة مذكرات إيدن ثم (مذكرات تشرتشل) ثم كان كتابه الذي طبع عشرات المرات (الطريق إلى السويس). وكذا ترجمته لرواية " لمن تقرع الأجراس" لكاتبها هيمنغوي وهي محل دراستنا.

9- التناوب الرمزي اللساني في المدونة

المدونة محل البحث تعج بنماذج للتناوب الرمزي اللساني، حيث تتداخل فيها اللغات المستعملة من إسبانية وانجليزية وسطى وبعض الفرنسية ، مما يفرض على المترجم تحديات كبرى في عملية الترجمة. وفيما يلي بعض النماذج من التناول الرمزي اللساني الواردة في المدونة:

9-1 نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية – إسبانية):

رقم	ص	الترجمة / ملاحظة	ص	النموذج
1	39	فقال انسيلمو ـ لقد كان بابلو **شجاعا** في البداية. أجل كان إنسانا جديرا بالتقدير	28	"But since a long time he is ***muy flojo***," Anselmo said. "He is very flaccid. He is very much afraid to die."
2	39	... إنه يريد أن يتقاعد الآن **كبطل حلبات المصارعة**.	28	Now he would like to retire like a ***matador de toros.***
3	41	ـ لا **أبدا**.	29	"***Nada***," said Anselmo.
4	41	...ولكنه طلب إلي أن أحدثه بما أعرفه عن **المدفع الرشاش**، وقد قلت ما أعرفه.	29	"But he asked me to tell what I know about a ***máquina*** and I told him."
5	45	ـ **سمعا وطاعة سأذهب**...	33	"***Me voy***," the gypsy said
6	46	ـ **لا**، الجسر شيء تافه...متى ننسف قطارا آخر، لا سيما وأننا نملك الجياد الآن.	33	"***No es nada***," she said. "A bridge is nothing. W hen do we do another train now that we have horses?"

7	54	..واكتفى بهز رأسه، قائلا.. لقد رأيته..	40	"***Ya lo veo***," he said in Spanish.
8	89	ـ أنني أمزح فنحن هنا نسمي بابلو **بالدون**، ونقول **السنيوريتا** ماريا.	69	"It is a joke. Here we say **Don** Pablo for a joke. As we say the **Señorita** Maria for a joke."
9	98	وكم الساعة الآن؟	75	"And what time is it now? ***lo sabes?"***
10	102	...	78	***Bueno****, he said to himself,…
11	102	...، وخيل إليه أنه أن في وسعه أن يعود إلى النوم.	79	***Qué más da,*** I might as well sleep some more.
12	105	فقال روبرت .. كيف تسير الامور؟	81	***' Qué tal ?'*** Robert Jordan asked him.
13	110	ـ لا شيء هام.	85	"***Pues nada.*** There was nothing.
14	113	وقالت المرأة تسأل فيرناندو ـ ولهذا، فقد أعجبك؟ .. أجل كالعادة، فالحساء **كالعادة**،..	88	"Yes," she said. "I see. The stew; as usual. ***Como siempre.***
15	114	وقالت ماريا متسائلة.. وماذا فعلت هناك؟	89	"***Qué***? what did we there.
16	122	..**ومضت تقول**..وسألته..لماذا لم تقتل الغريب يا بابلو؟	95	***" Vamos a ver,"*** she said.

17	122	... قال إنني أخشى الموت يا بيلار...	95	"'I am afraid to die, Pilar,' he said. '***Tengo miedo de morir.*** Dost thou understand?'

تعليق:

في ترجمته للمقاطع الواردة أعلاه لجأ المترجم إلى تقنيات واستراتيجيات الترجمية بما يناسب كل مقطع نذكر منها:

- تقنية التطويع كما في المثال 1، حيث لجأ إلى تقنية التطويع التركيبي حيث نقل " *muy flojo* " و"Flacid" إلى "شجاع" وغير زمن الفعل من الحاضر إلى الماضي. وكذا في المثال 2، لجأ إلى تقنية التطويع التركيبي حيث نقل ".*matador de toros* " إلى "بطل حلبة مصارعة" بتغيير الرمز.

- تقنية الإبدال كما في المثال 3، لجأ إلى تقنية الإبدال حيث نقل ".Nada " إلى "إلى الأبد". وكذا في المثال 5، لجأ إلى حيث نقل ".*Nada* " إلى "إلى الأبد".

- تقنية الحذف كما في المثال 17، حيث حذف المترجم للتناوب الرمزي اللساني الوارد باللغة الاسبانية، مع أنه وروده في النص الأصلي له وظيفة وهي التعبير عن التواصل بين أشخاص من خلفيتين لغويتين مختلفتين. والأمر نفسه في المثال 15 والمثال 11، حيث حذف الاستفهام "Qué?" وخذف العبارة الاصطلاحية "***Qué más da*** " نفس الشيء فعل في المثالين 10 و9

- تقنية التصرف كما في المثال 16، حيث تصرف في معنى المقطع الاسباني الذي يعني "سوف نرى" وترجمه بـ"ومضت تقول"

- لجأ المترجم إلى التأويل في المثال 5.

- في المثال 4 لجأ إلى استراتيجية التعويض عن طريق التقسيم في ترجمة Maquina بـ المدفع الرشاش

النموذج	ص
"Intelligent, yes," Agustín said. "But ***sin picardia***. Pablo for that."	100
"*Pero es muy vivo*. He is very smart. And if we do ...	100
"I believe it can," the woman said. "Give me another cigarette, ***Inglés***, and ***vamonos.*"**	105
…and as he passed the peasants would say, '**Don Faustino, *buen provecho*.** Don Faustino, that you should have a good appetite,' and others said, '**Don Faustino, *a sus ordenes***. Don austino at your orders,' and one, who had ailed at bullfighting himself, said, '**Don austino. Matador*, a sus ordenes,*'** and another said, 'Don Faustino, there are beautiful girls in heaven, Don Faustino.'	120
One would take a drink and then shout, ***'Viva la Anarquia***!' lying on his back and shouting as though he were a madman.	126
The other shouted, '***Viva la Libertad!***' and kicked his feet in the air and then bellowed, '***Viva Ia Libertad!***' again	126
and the drunkard was shaking his finger at me and saying, '***No hay derecho, mujer, no hay derecho.*** You could have done me an injury,'	132
"***No hace falta***," Joaquín told her. "You don't need to. You scare them to death with your mouth."	139

"***Deja***," the boy said and turned away sharply. "Leave me alone. I am all right and I am ashamed."	146
"***Dentro de la gravedad***," he said in Spanish. "Within the limits of the danger."	152
"***Algo raro***," the deaf man nodded and his eyes went over Robert Jordan's face in a way that reminded him of the round opening at the end of the wand of a vacuum cleaner***. "Si, algo raro, pero bueno."***	155
"Como fué?' the deaf man asked. "Was it a train?… ***"Menos mal,"*** said El Sordo.	155
… "But it is very useful," Pilar said. "***Es muy util***. W hat I would like to do is use thy orders for that purpose."… "***Ya irás, mujer***: Let us win this and it will all be Republic."	159
Pilar said. "But I am also very elicate. ***Soy muy delicada*** …… "***Pues me voy***," Pilar said.	164
"***Resistir y fortificar es vencer;***" Joaquín said, his mouth stiff with the dryness of fear which surpassed the normal thirst of battle.	181
Maria," Pilar said. "I will not touch thee. Tell me now of thy own volition." "***De tu propia voluntad***," the words were in Spanish.	181
"***Hay que aprovechar el tiempo***," Robert Jordan told her. "You have to take advantage of what time there is."	181
"**Nuestra gloriosa tropa siga avanzando sin perder ni una sola palma de terreno**," Karkov said in his strange Spanish.	181

9-2- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية – فرنسية):

النموذج	ص
"His face," Karkov said. "His **beautiful gueule deconspirateur**	181
A large man, old and heavy, in an oversized khaki beret, such as **chasseurs a pied** wear	434
"I did not read it," André Marty said. ***"Et maintenant fiche moi la paix***, Comrade Karkov."	443
"Yes," he said into the telephone, speaking in French because it was Duval on the wire. "***Nous sommes foutus. Oui. Comme toujours. Oui. C'est dommage. Oui.*** It's a shame it came too late."	446
But the planes, now coming deafeningly, were how it could have been and Golz watching them, looking up, said into the telephone, "No. **Rien a faire. Rien. Faut pas penser. Faut accepter."**…"***Bon. Nous ferons notre petit possible***," and hung up.	447

9-3- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية وسطى – انجليزية حديثة):

Hast thou eaten ?	81	وهل أكلت؟	15
"Comrades of Pablo," the old man told him. "**Dost thou not know us**?"	47	وقال أنسيلمو- رفاق... - رفاق لبابلو.. ألا تعرفنا؟	63

9-4- نماذج من التناوب الرمزي اللساني (إنجليزية– ألمانية):

...Now, **ahora**, **maintenant**, **heute**. Now , it has a funny sound to be a whole world and your life. **Esta noche**, tonight, **ce soir,**	174	ملاحظة: هذا المقطع قام المترجم بحذفه في نصه المعرّب

heute abend. Life and wife, **Vie and Mari.** No it didn't work out. The French turned it into husband. There was now and **frau**; but that did not prove anything either. Take dead, mort, **muerto**, and **todt**. **Todt** was the deadest of them all. War, **guerre**, **guerra**, and **krieg**. **Krieg** was the most like war, or was it? Or was it only that he knew German the least well? **Sweetheart**, **chérie**, **prenda**, and **schatz**. He would trade them all for Maria. There was a name.		

تعليق:

في كثير من الأحيان اعتمد المترجم الحذف استراتيجية لنقل عبارات التناوب الرمزي اللساني الواردة باللغة الاسبانية وغيرها. وهذا لم يضر إجمالا بالنص غير أنه أفقد النص الأصلي بعضا من خصائصه التي تعمد الكاتب أن نعطيها له خاصة فيما يتعلق بعدوله إلى استعمال الاسبانية والذي يجعل القارئ للرواية في نصها يعيش حالة القرب من شخصيات الرواية وهم يتحدثون الاسبانية، وهذا ما لا نلمسه في النص العربي للمترجم.

9-5- التناوب الرمزي اللساني في صيغ المخاطبة الواردة في الرواية

في المدونة محل البحث تتداخل اللغات المستعملة من طرف الكاتب في تناوب سلس وبديع بين اللغة السائدة وهي اللغة الانجليزية وبعض من لغات أخرى وخاصة الاسبانية. وظاهرة التناوب اللساني ليست حكرا على الكاتب هيمنغوي أو في روايته " لمن تقرع الأجراس " فقط، بل إنها ظاهرة منتشرة في كتابات أدبية وغير أدبية أخرى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتابات تولستوي (رواته : "الحرب والسلم" والتي يكثر فيها التناوب بين اللغة الغالبة للكتاب واللغة

الفرنسية)، وألفونس دوديه (روايته "Le Petit Chose"، حيث ينزع الكاتب في بعض الأحيان إلى استعمل اللغة اللاتينية إلى جانب اللغة الأصلية للكتاب: الفرنسية) ، وستاندال (رواية "الأحمر والأسود"، حيث تتداخل الفرنسية – اللغة السائدة – مع شيء من الإيطالية واللاتينية والانجليزية)

وفيما يخص بحثنا فقد تناولنا الظاهرة – التناوب الرمزي اللساني – في المدونة محل البحث ولكن في جانبه المتعلق بصيغ المخاطبة، غير أننا قمنا في هذا البحث بالتطرق إلى هذه الأخيرة – صيغ المخاطبة –، ليس من حيث وجود ظاهرة التناول الرمزي اللساني فيها فقط؛ بل أيضا من حيث تحليل ونقد ترجمتها وكيف تعامل المترجم معها. وفيما يلي تصنيف صيغ المخاطبة الواردة في المدونة.

10- تصنيف صيغ المخاطبة الواردة في الرواية مع ترجمتها العربية

صيغ المخاطبة الواردة في المدونة جاءت في شكل ضمائر وأسماء أعلام وألقاب وكنيات وجمل، ونظرا إلى أن التناوب الرمزي اللساني في استعمالها كان بين الإنجليزية والإسبانية، فقد ارتأينا تصنيفها إلى مجموعتين اثنتين : إنجليزية وإسبانية، مع إدراج بعض التعليقات عليها.

10-1- الصيغ الانجليزية (الانجليزية الوسطى والحديثة):

ص	الصيغ الانجليزية و ترجمتها العربية	المتخاطبون	رقم
7	"Yes, **Comrade General**."	جوردن↓ غولز	1
12	أجل، أيها **الجنرال الرفيق**		

تعليق:

الصيغة "General " في المثال 1 هي صيغة مخاطبة في البيئة العسكري ، بينما " Comrade" صيغة مخاطبة في البيئة الشيوعية وهي تحمل دلالة إيديولوجية . ولقد قام المترجم بإعطاء المكافئ العربي للمركب "Comrade General " فحافظ بذلك على الشحنة الدلالية في ترجمته.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
2	انسلمو ↓ بابلو	"Art **thou** a brute? Yes. Art **thou** a beast? Yes, many times Hast **thou** a brain? Nay. None. Now we come for something of consummate importance and **thee**, with **thy** dwelling place to be undisturbed, puts **thy** fox-hole before the interests of humanity. Before the interests of **thy** people. I this and that in the this and that of **thy** father. I this and that and that in **thy** this. *Pick up that bag*."	13	هل **أنت** وحش؟ أجل، هل **أنت** حيوان؟ نعم . نعم هل عندك عقل؟ لا، لا، أبدا. فها نحن نأتي إلى هنا لإكمال عمل بالغ الأهمية، ثم تأتي **أنت**، مطالبا بعدم إزعاج مسقط رأسك. وتقدم مصلحة **جحرك**، الذي تعيش فيه كالثعالب، على مصلحة الإنسانية، وعلى مصلحة **شعبك**. ثم بدأ ينهال عليه بالشتائم والسباب، قائلا ، هيا ، احمل هذا الكيس.	21
3	بابلو ↓ أنسيلمو	I am more wolf than **thee**," Pablo said …	14	وقال بابلو،...،ولكنني ذئب أكثر **منك**.	21 22
4	أنسيلمو ↓ بابلو	"Hi. Ho...," Anselmo looked at him."**Thou** art more wolf than me and I am sixty-eight years old."	14	فرد أنسيلمو وهو يضحك ... **أنت** ذئب أكثر مني وأنا في الثامنة والستين.	22

تعليق:

الصيغ في الأمثلة 2 و3 و4 أعلاه هي صيغ من الانجليزية القديمة (Thou، thee، thy) وهي ضمير المخاطب للمفرد "أنتَ " و"أنتِ" في مختلف حالاته من الفاعلية والمفعولية وكذا الملكية. هذا الاستعمال اختفى في الإجليزية الحديثة. وقد لجأ إليه الكاتب للتوجه بالخطاب إلى الفرد الواحد لما يحمل - هذا الضمير"Thou " – من دلالة القرب بين المتخاطبين ورفع الكلفة بينهم وغيرها من الدلالات. واستعماله هنا من جاء في هذا السياق من رفع الكلفة وغرضه العتاب والتأنيب. وقد قام المترجم بإعطائها – تلك الصيغ- مقابلاتها من الضمائر في اللغة العربية : الضمير المنفصل "أنت"، والمتصل "ك" ، غير أنه حذف جزء من النص في ترجمته لما يحمل من عبارات نابية وقبيحة.

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
24	- هل **قتلت** في حيلتك عددا كبيرا من رجال الحرس الوطني؟	16	“Have **you** killed many civil guards?” Robert Jordan asked.	جوردن ↓ بابلو	5
25	فقال انسيلمو- مصيركل إنسان إلى الموت، ماذا دها**ك أيها الرجل؟** قل ما في فؤاد**ك**	17	“That is the way all men end,” Anselmo said. “That is the way men have always ended. What is the matter with **you**, **man**? What hast **thou** in the stomach?”	أنسيلمو ↓ بابلو	6
25	فقال انسيلمو- في وسع**ك** أن تصطادهم كما يصطادونك؟	17	“**You** hunt as much as **you** are hunted,” Anselmo said.	أنسيلمو ↓ بابلو	7

تعليق:

الصيغ الواردة في النص المصدر في الأمثلة 5 و6 و7 أعلاه استعمل فيها الكاتب تارة ضمير المخاطب " **You** " وتارة أخرى الضمير "**thou** " متعمدا ذلك لإظهار علاقة القرب والبعد بين المتخاطبين، فالضمير "**thou** " وما يقابله في الفرنسية "**Tu**" أو"**Tú**" في الاسبانية يناسب حالة رفع الكلفة بين المتخاطبين وكذا القرب بينهما. وقد عمد المترجم إلى الإتيان بالضمير المتصل "ك" كمقابل لـ لكل من "**thou** " و"**You** " لأن اللغة العربية لا تملك هذا التنوع في صيغ مخاطبة الفرد الواحد إلا في حالة ضمير الجمع " أنتم" والذي يستعمل لتعظيم المخاطب مما لا يناسب هذه الحال. وعليه، فقد غاب هذا المعنى في النص المترجم.

من جهة أخر فقد أتى المترجم بمقابل لصيغة المخاطبة "man" وهي الصيغة "رجل"، غير أنه عرّفها للتأكيد على المخاطب وهذا له تبريره حيث أن الصيغة في النصل المصدر تتضمن كلميتن "man" و"you ". وكان مجبرا أن يضيف لها وصلة النداء "أيها"، لأن نداء المعرف يستوجب استعمال "أيها"، إلا في حالات نادرة كلفظ الجلالة "الله". ويبدو أن المترجم وفق في اختياره هدا.

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
26	...و**أنت أيها الغريب**، بأي حق، تأتي إلى هنا، وتصدر إلي أمرك، بما يجب أن أفعله.	17	“What right have **you**, **a foreigner**, to come to me and tell me what I must do?”	بابلو ↓ جوردن	8

تعليق:

الصيغة الواردة في النص المصدر " **foreigner** " في المثال أعلاه تعكس علاقة التباعد بين المتخاطبين من حيث الانتماء، وهنا يريد بابلو أن يذكر البطل جوردن بأنه لا ينتمي إلى الجماعة وأنه – أي بابلو – هو القائد. ونقل المعنى كله المترجم حين لجأ إلى إعطاء المقابل المناسب " غريب" وأكد على المعنى بتعريف الكلمة " الغريب".

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
9	أنسيلمو ↓ بابلو	Thyself. Yes," Anselmo said. "Thyself now since a long time. Thyself and thy horses. Until thou hadst horses thou wert with us. Now **thou** art another capitalist more."	18	وقال انسيلمو- نحو نفسك، أجل نحو نفسك ونحو جيادك. لقد كنت معنا حتى صرت صاحب جياد. أجل **غدوت** رأسماليا.	26
10	بابلو ↓ أنسيلمو	"Shut **thy** mouth," Pablo said to him. "**Thou** art an old man who always talks too much."	18	فقال بابلو – أغلق **فمك**. انك عجوز مهذار، كثير اللجاجة.	27
11	أنسيلمو ↓ بابلو	Go on, **guerilla leader with the sad face**. Lead us to something to eat."	18	سر **يا قائد العصابات بوجهك الحزين** ، وقدنا إلى ما نأكله.	27

تعليق:

الصيغة الواردة في النص المصدر في المثال 11 صيغة من عدة كلمات والغرض منه الذم. غير أن المترجم ترجمها ترجمة حرفية مع بعض التصرف غيرت في دلالتها، حيث أن بابلو هو قائد عصابة واحد وليس لعصابات كثيرة. وربما كان من الأفضل لو أنه قال :" يا قائد العصابة ذا الحزين "

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
12	جوردن ↓ جوردن	No, he said to himself, don't fool yourself. **You** do not know how he was before; but you do know that he is going bad fast and without hiding it	19	ومضى يحاور نفسه قائلا، لا،لا تحول خداع نفسك، أنت لا تعرف هذا الرجل من قبل. ولكنك تعرف الآن، أنه يتجه في طريق الشر، بسرعة هائلة، ودون أن يحاول إخفاء نيته.	27
13	جوردن - جوردن	**You**'re getting to be as all the rest of them, he told himself. You're getting gloomy, too.	19	وقال لنفسه، انه قد غدا واحدا من هؤلاء الناس لا يتميز عنهم بشيء، فها هو الحزن يخيم عليه أيضا،...	28

تعليق: في المثال 13، قام المترجم بتحوير في الترجمة : من خطاب مباشر في النص المصدر إلى خطاب غير مباشر في النص المترجم. مما جعله يحذف الصيغة المخاطبة "**You** "، والتي لا ترك إلا في الخطاب المباشر.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
14	جوردن - جوردن	And if you keep on thinking like that, my boy, you won't be left either. Turn off the thinking now, **old**	19	... وإذا ظللت على هذا التفكير، فإنك لن تبقى أيضا... إذن فاتجه بفكرك إلى ناحية أخرى **أيها الرفيق**...إنك لست أكثر	28

	من ناسف جسور الآن... لقد توقفت عن أن تكون مفكرا...**آه** إنني جائع وآمل أن يكون بابلو من خيرة من يأكلون.		**timer**, **old comrade**. **You'**re a bridge-blower now. Not a thinker. **Man**, **I**'m hungry, he thought.		

تعليق:

في المثال 14 أعلاه قام المترجم بحذف صيغة المخاطبة "old timer" والتي تعني "الخبير المتمرس" ويبدوا أن لا مبرر لحذفها. أما صيغة الرفيق والتي تحمل شحنة ايديولوجية تذكر البطل جوردن بالمهمة التي أوكلت إليه من طرف الجنرال السوفييتي وهو بصدد تنفيذها، وأنه في هذه جندي المهمة كجندي سوفييتي. وقد أورد المترجم مقابل هذه الصيغة مكافئها العربي " رفيق". من جهة أخرى قام بحذ ف الصيغة "**Man** " لأنه لجأ إلى التحوير من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر.

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
29	...فالعين لا تراه إلا إذا وصل المرء إليه، وأدرك ...	20	**You** did not see it at all until you were up to it and ...	الراوي ↓ القارئ	15
30	... دعه في مكانه، وانسف **نفسك** به، فسينقذك من أوجاعك.	20	"Leave it there. Blow **thyself** up," he said lazily. "Twill cure thy diseases."	الغجري رافييل ↓ بابلو	16
31	- كل شيء **أيها الرجل**، إننا نأكل كالجنرالات..	22	"Everything, **man**," the gypsy said. "We eat like generals."	الغجري رافييل↓ جوردن	17

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
18	الغجري -رافييل جوردن	“The best,” the gypsy said. “How do they call **thee**?”	22	ـ أحسن عمل ... **ماسمك؟**	31

تعليق: في المثال 18 أعلاه اعتمد المترجم استراتيجية الإضافة بإضافة كلمة "عمل" والغرض منه توضيح المقصود.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
19	جوردن ↓ الغجري رافييل	“Roberto. And **thee**?”	22	روبرت. وأنت؟	32
20	بابلو ↓ جردن	"Do **you** have tobacco ? ”	22	**أمعك** طباق؟	32
21	مارية ↓ جوردن	" hola, **Comrade**"	24	... وقالت الفتاة وهي تبتسم: " هالو **أيها الرفيق"**	34
22	ماريا ↓ جوردن	“How art **thou** called?” he asked. Pablo looked at him quickly when he heard the tone of his voice. Then he got up and walked away. “Maria. And **thee**?” “**Roberto**. Have you been long in the mountains?”	25	وأخيرا قال يخاطب الفتاة ...ما **اسمك؟** ونظر إليه بابلو نظرة سريعة ، ثم هب على قدميه ومضى بعيدا... ـ اسمي ماريا، وما **اسمك؟** ـ روبرتو، هل مضى عليك وقت وانت في الجبال؟	36

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
23	جوردن ↓ ماريا	"Stay here, **Maria**."	27	ـ قفي، يا **ماريا**.	37

تعليق: في المثال 22 أعلاه قام المترجم بترجمة الصيغة " **thou** " بالضمير المتصل "ك" الخاص بالمفرد وهذا ما يناسب العلاقة بين المتخاطبين، حيث أنها علاقة قرب وانجذاب منذ بداية اللقاء.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
24	بيلار- الغجري رفائيل	"What are you doing now, **you lazy drunken obscene unsayable son of an unnameable unmarried gypsy obscenity**? W hat are you doing?"	32	.. والآن ماذا تعمل هنا **أيها الغجري الكسول القذر، يا سليل القذارة، والنجاسة؟** ماذا تعمل؟	45

تعليق: في المثال 24 أعلاه صيغة المخاطبة جاءت على شكل مركب من ضميرو صفات وأسماء. وغرض صيغة المخاطبة التجريح والشتم. وقد قام المترجم بتلطيفها في النص المترجم ربما مراعاة لقارئه.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
25	بيلار ↓ بابلو	"*Borracho!*" she called to him. "**Drunkard. Rotten drunkard!"**	34	...تعالى **أيها السكير القذر**.	46

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
26	بيلار ↓ جوردن	"...**Young man**, I am very content that you have come."	34	...اسمع **أيها الشاب،** أنا سعيدة بمجيئك.	46
27	جوردن ↓ انسيلمو	"**Anselmo**," Robert Jordan said, putting his hand on the shoulder of the old man who lay sleeping, his head on his arms.	37	ووضع روبرت يده على كتف انسيلمو يهزه، من سباته .. وهتف .. **أنسيلمو**..وفتح العجوز عينيه، وقال .. أجل..دعنا نذهب.	51
28	جوردن ↓ أنسيلمو	"You like to hunt?" "Yes, **man**. More than any-thing.	42	ـ أتحب الصيد؟ ـ نعم، **يا رجل،** أحبه أكثر من كل شيء.	52
29	جوردن ↓ الغجري رافائيل	"How goes it, **gypsy**?" he said to Rafael.	53	.. كيف حالك **أيها الغجري؟**	69
30	بابلو ↓ ماريا	"In that case, let me have a cup of water. **Thou**," he called to the girl. "Bring me a cup of water."	53	.. ثم قال مخاطبا الفتاة.. إذا فأرجو أن **تأتيني** بقدح من الماء.	70
31	جوردن ↓ انسيلمو	"Then we shall do it alone, **old man**," he said and smiled.	55	...تطلع إلى أنسيلمو ورفع رأسه..ثم قال .. إذن فسنقوم بالعمل وحدنا أيها **العجوز**.	73

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
32	بيلار ↓ بابلو	“Nothing,” the woman of Pablo said. “And do not try to frighten me, **coward**.”	57	ـ لن يحدث شيء ، ولا تحاول إخافتي أيها الجبان.	74
33	بيلار ↓ مصارع الثيران	“Hello, **old timer**. Hello,” she boomed.	58	.. ونقول .. هالو أيها العزيز..هالو	76
34	فينيتو ↓ بيلار	Then talking weak and small, “It is nothing, **woman**. **Pilar**, it is nothing. It shouldn’t have happened	58	... فيرد هو قائلا ..إنها مسألة بسيطة، مسألة غاية في البساطة، كان من الواجب ألا تقع،...	76

تعليق: في المثال 34 أعلاه قام المترجم النص المترجم بحذف الصيغيتن **"woman"** و**"Pilar"** يدوا ألا مبرر لهذا لحذف

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
35	بيلار ↓ ماريا	“**Maria**,” the woman of Pablo called.	59	وهتفت زوجة بابلو – **ماريا**.. !	76
36	بيلار ↓ بابلو	She went on, ‘Listen to me, **Drunkard**. You understand who commands here?’	59	... يتطلع إلى زوجته التي مضت تقول.. اسمع **أيها السكير**، أتفهم من القائد هنا؟	76

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
37	الغجري رافائيل ↓ جوردن	"Yes, **man**. W ith much interest."	60	- أجل **أيها الرجل**. فكلنا شوق لذلك.	78
38	بيلار ↓ بابلو	…, unreasonably angry. "Shut up, **coward**. Shut up, **bad luck bird**. Shut up, **murderer**."	61	...، فثار غضبها إلى حد الجنون وأخذت تصرخ.. أغلق فمك أيها **الجبان**، أغلق فمك **يا غراب الشؤم**. أغلق فمك **يا قاتل**.	77
39	أحدهم (من مجموعة بابلو) ↓ الغجري رافائيل	Robert Jordan heard some one say. "Give us the Catalan, **gypsy**."	63	...، ثم سمع صوتا يقول أسمعنا أغنية الكتالونية **أيها الغجري**...	82
40	الغجري رافائيل ↓ جوردن	"**Roberto**," the gypsy said softly.	63	قائلا بصوت ناعم..**روبرتو**.. !	83
41	جوردن ↓ الغجري رافائيل	"Yes, **Rafael**," he said.	63	نعم **يا رافائيل**..	83

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
42	بابلو ↓ الحصان	"**Thou my big good little pony**," Pablo was saying to the horse in the dark; it was the big bay stallion he was speaking to. "**Thou lovely white-faced big beauty**. **Thou with the big neck arching** like the viaduct of my pueblo," …"	67	وكان بابلو يقول لجواده الكبير الضخم ..((أنت **يامهري العزيز الغالي**. أنت **يا ذا الوجه الصبوح الجميل، وذا العنق الكبير**))	87

تعليق: في المثال 42 أعلاه صيغ المخاطبة جاءت على شكل مركبات من ضمائرو صفات وأسماء بسيطة وأسماء مركبة. وغرض صيغة المخاطبة هنا المدح والثناء. وقد قام المترجم بالتصرف في النص المترجم

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
43	بابلو ↓ الحصان	"**Thou** art no woman nor a fool," Pablo told the bay horse. "**Thou,** oh, **thou**, **thee**, **thee**, **my big little pony**. **Thou** art no woman like a rock that is burning. "	67	... بينما مضى بابلو يقول: **وأنت** لست بالمرأة أو الأحمق.. آه **يا مهري العزيز**.. **إنك** لست امرأة كالصخرة المحترقة،	87

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
44	بابلو ↓ الحصان	**Thou** art no colt of a girl with cropped .**Thou** dost not insult nor lie nor not understand. **Thou**, oh, **thee**, oh **my good big little pony**	67	...ولا فتاة صغيرة كالطفلة اجتثت شعرها، فأخذت تتحرك كالمهرة الصغيرة التي انطلقت من أمها..**وأنت** لا تهين ولا تكذب ولا تتقاعس عن الفهم.. آ، **يا لك من مهر عزيز غال**	87
45	ماريا ↓ بيلار	"Can I go?" Maria asked. "May I go too, **Pilar**?"	68	وقالت ماريا - وهل أستطيع أن أذهب أنا أيضا **يا بيلار؟**	88
46	بيلار ↓ ماريا	"Yes, **beautiful**,"	68	أجل **أيتها الجميلة**...	88
47	ماريا ↓ جوردن	"Already **thou** seemest beautiful and more."	68	...**فأنت** تبدين لي جميلة وأكثر ممن جميلة..	89
48	ماريا ↓ جوردن	"Do you want another cup of wine, **Roberto**?" she asked.	70	وقالت تسأل **روبرت**.. أتريد كاسا آخر؟	91
49	بيلار ↓ جوردن	"Listen, then, **American**. Where do you plan to sleep?"	71	- اذن اسمع **أيها الأمريكي**.. تريد أن تنام؟	91

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
50	جوردن↓ ماريا	“Get in, **little rabbit**,” he said…	72	فقال...أدخلي **أيتها الأرنبة**	94
51	جوردن ↓ ماريا	“No. **My rabbit**. Please.”	73	- لا **يا أرنبتي**، أرجوك !	95
52	جوردن↓ ماريا	“I love thee, **Maria**.”	74	- ولكنني أحبك **يا ماريا** .	97
53	جوردن ↓ ماريا	... and he said, “**My little rabbit**. **My darling**. **My sweet**. **My long lovely**.”	75	...فانفجر يقول.. **يا أرنبتي الصغيرة، يا معبودتي، يا جميلتي، يا حبيبتي الوحيدة.**	98
54	جوردن ↓ ماريا	“Yes, **Maria**. Yes, **my little rabbit.**”	76	- أجل يا ماريا، أجل يا أرنبتي الصغيرة.	99

تعليق: في الأمثلة أعلاه 54 و53 و52 و51 جاءت صيغ المخاطبة مقرونة "my " الملكية والغرض من ذلك ابراز العلاقة الحميمية القريبة جدا بين المتخاطبين. وكذلك فعل المترجم في النص المترجم، غير أنه أدخل أداة النداء "يا"، وهذا مما لا يناسب العالقة بين المتخاطبين ، وربما كان من الأفضل حذفها، لأن حذف أداة النداء تبرز العلاقة الحميمية بين المتخاطبين أكثر كأن تنادي أم إبها : " ابني ، عزيزي"

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
55	جوردن ↓ أنسيلمو	**Hast thou eaten ?**	**81**	**وهل أكلت؟**	**105**
56	جوردن ↓ الغجري رافائيل	“Shut up,” Robert Jordan said. “**You** don’t need to be a clown.	**83**	- أغلق فمك ! لست في حاجة لأن تكون مهرجا.	

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
57	جوردن ↓ الغجري رافائيل	"No, **Rafael**. It is very important. That you should do it very carefully ..."	**83**	- لا **يا رافائيل** ! إنها مهمة خطيرة. وعليك أن تؤديها بحرص.	**107**
58	بيلار ↓ فيرناندو	"**You**," the woman said. "**Fernando**. You were in La Granja last night. What movement was there?"	**85**	وقالت المرأة - **اسمع يا فيرناندو**، لقد كنت في لا غرانجا ليلة أمس، فأي تحركات رأيت؟	**109**
59	فيرناندو↓ جوردن	Hast **thou** heard of it?"	**86**	...، فهل **سمعت** بذلك؟	**111**
60	فيرناندو ↓ جوردن	"*Nada*, **hombre**. Nothing... "	**86**	- لا شيء **يا رجل**. آه. أجل.	**111**
61	بيلار ↓ بابلو	"**Stupid**," the woman said to him. "**Thick head**. ***Tonto***. Take another cup of coffee and try to remember more news."	**86**	وردت المرأة - **يالك ممن بليد. جامد الرأس**.	**112**
62	ماريا ↓ فيرناندو	"Tell us one more rumor, **Fernandito**," she said and then her shoulders shook again.	**87**	..أسرد لنا شائعة أخرى **يا فرناندو**	**112**

تعليق: في المثال 62 أعلاه لم يعط المترجم المقابل الأفضل لـ صيغة التصغير :"فيرناندیتو" ، إذ استعمل الصيغة المحايدة "فيرناندو" وهذا لا يبين نوع العلاقة بين ماريا وفيرناندو

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
117	هلمي **يا ماريا**، نظفي الأوعية، ودعينا نذهب.	**91**	"Clean up, **Maria**, that we may go."	بيلار ↓ ماريا	63
126	- لا شيء **يارجل**، ثم لا تنس أننا في فصل الربيع **يا حيوان**.	**98**	"Nothing," Pilar told him. "Nada. We are, after all, in the spring, **animal**."	بيلار ↓ أغوستين	64

تعليق: في المثال 64 أعلاه أعطى المترجم المقابل لكلمة " animal " وقد حافظ على مستوى اللغة التي تناسب الحالة التي كان يتحاول فيها المتخاطبان حيث كانا يتبادلان السباب والشتائم. غير أنه لم يفلح في ترجمة " Nada " والتي تعني "لا شيء" بالاسبانية والتي أعطاه المترجم صبغة صيغة المخاطبة "يارجل" وهذا لا يتناسب مع مستوى اللغة في النص المصدر، فوجود

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
126	- **حيوان** ! حيوان، وأنت إنك ابنة سيدة العاهرات...	**98**	"**Animal**," said Agustín, relishing the word. "Animal. And thou. **Daughter of the great whore of whores**. I befoul myself in the milk of the springtime."	أغوستين ↓ بيلار	65

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
66	بابلو ↓ احد الحراس	"'And you are an ugly thing,' Pablo said. '**You murderer of peasants**. You who would shoot your own mother.'	**106**	- **وأنت** رجل قبيح. أنت من قاتلي الفلاحين... انت يا من تقتل أمك.	**136**
67	بيلار ↓ جواكين	and I said, 'No, **Joaquín.** There are no women. We are not killing the women. W hy should we kill their women?'	**106**	.. فقلت له لا، **يا جواكين،** إننا لا نقتل النساء، فلماذا نقتل نساءهم؟	**136**
68	بيلار ↑↓ جواكين	"'Why are you crying, **Joaquín**?' I asked him. 'This is not to cry about' 'I cannot help it, **Pilar**,' he said. 'I have never killed anyone.'	**111**	...قلت ولم تبكي يا **جواكين؟** .. قال.. لأنها المرة الأولى التي أقتل فيها إنسانا.	**140**
69	بابلو ↓ القس	"'Listen, **you**,' Pablo said to the priest in his hoarse voice, 'who goes now? Who is ready now?'	**111**	" وقال بابلو للقس بصوته الأجش.. **اسمع يا هذا،** من دوره الآن؟.	**143**

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
70	أحد الأشخاص (من الحاضرين) ↓ فوستينو	"And another shouted, 'Listen to me, **Don Faustino**. Hast **thou** ever heard speak of death?'	**118**	... وقال رابع.. هل **سمعت يا دون_فوستينو** بالموت من قبل؟	**145**

تعليق: في المثال 70 أعلاه، في النص الانجليزي، صيغة المخاطبة "Don " هي لقب تشريف في الإسبانية، وهنا لم ترد للاحترام؛ بل يخاطب بها أحد الأشخاص فوستينو على سبيل السخرية والتهكم.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
71	بيلار ↓ الرجل صاحب قربة الخمر-	"'To kill gives much thirst,' the man with the wineskin said to me. "'Qué va,' I said. 'Hast **thou** killed?'	**121**	وقال أحل الرجال، إن القتل يقود الإنسان إلى الظمأ .. فقلت له .. وهل **قتلت**	**147**
72	الرجل صاحب زق (قربة) الخمر ↓ بيلار	"'We have killed four,' he said, proudly. 'Not counting the *civiles*. Is it true that **thee** killed one of the *civiles*, **Pilar**?'	**121**	لقد قتلنا أربعة، ...، فهل صح ما يقال ما يقال يا **بيلار** أنك **قتلت** أحد الحراس..	**147**

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
73	الرجل صاحب زق (قربة) الخمر ↓ بيلار	"'Where got thee the pistol, **Pilar**?'…"'Can I see it, **Pilar**? Can I hold it?'	**121**	.. ومن أين أتيت بالمسدس **يا بيلار؟** ... وقال ..هل لي أن أراه، وأحمله بعض الوقت.	**147**
74	بيلار ↓ الرجل صاحب زق الخمر	"'Why not, **man**?' I said, and I took it out from	**121**	...قلت.. ولم لا؟ .. وناولته المسدس و...	**147**
75	جواكين ↓ جوردن	"Ay," said Joaquín and shook his head. "Don't talk to me of that. **Comrade Dynamiter**, what planes were those?"	**138**	ـ أجل . لا تحدثني عنها . **أيها الرفيق الديناميتي،** أي نوع من الطائرات كانت؟	**173**
76	بيلار ↓ جواكين	"What a way to speak," Pilar told him. "And you used to be such a polite little boy. W hat did you do before the movement, **little boy?**"	**139**	ـ يالك من لعين ! ولقد كنت ذلك الولد المهذب. ماذا كنت تعمل قبل الحركة **أيها الشاب؟**	**165**

تعليق: في المثال 70 كان من الأفضل أن يستعمل المترجم كلمة" الفتى " بدلا من "الشاب"، فكلمة "فتى" تناسب سياق التخاطب وهي مليئة بمعني العنفوان والحيوية وتطلق على الشاب في المرحلة الأولى من الشباب. في المثال 73 صيغة المخاطبة جاءت لتعبر عن مهنة المُخَاطَب مقرونة بلقب "رفيق" وهي صيغة ايديولوجية عسكرية.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
77	جوردن ماريا	tight against him, and he felt her trembling and then her lips were on his throat, and then he put her down and said, "**Maria,** oh**, my Maria.**"	**166**	.وهي مستسلمة بين ذراعيه .. ثم انطلقت تطوقه بيديها، بعنف وقوة، وتنتقل بشفتيها اللاهبتين على عنقه.. وهتف من أعماقه .. **ماريا** ..آه ..**يا ماريا**..	**199**
78	ماريا ↓ جوردن	...and smiled at him and he said very tiredly and from a great but friendly distance, "Hello, rabbit." And she smiled and from no distance said, "Hello, ***my Inglés***	**166**	...، ابتسمت إليه.. وسمعته يقول لها بصوت ودود متعب.. هالو.. يا أرنبة، فترد عليه .. قريبة منه كل القرب .. هالو **يا انكليزي**.	**199**
79	جوردن ↓ بابلو	"Robert Jordan looked him in the eyes and clinked his cup. **You bleary-eyed murderous sod**, he thought. I'd like to clink this cup against your teeth.	**186**	وكظم روبرت غيضه. وقال يحدث نفسه .. علي أن أحتمل، وأن أحمل الأمور محمل البساطة	**223**

تعليق: في المثال 79 حذف المترجم في هذا المقطع عبارة " **You bleary-eyed murderous sod,**. " وهي صيغة مخاطبة لبابلو وصف فيها روبرت جوردن بابلو بأقذر النعوت. وهي " murderous sod " – و"sod" هي اختصار لكلمة "sodomite " وربما استقبحها المترجم فاضطر إلى حذفها مراعاة للقارئ العربي الذي قد يستهجن مثل هذه الكلمات

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
80	جوردن ↓ بابلو	"Nothing. It's your problem, **old pal**. I'm going out of here on my feet." .	**187**	- لا شيئ، إنها مشكلتك. سأمضي على قدمي.	**225**
81	بيلار ↓ فينيتو	"'How are you, **little one**?' I said to him but when he looked at me he did not recognize me and he only shook his head and said, 'No. No. No.	**195**	" وعندما أشرف الخطاب على النهاية، كان فينيتو يهز رأسه، وقد تراجع كثيرا بمقعده.. فقلت له. كيف **أنت يا صغيري**. ولكنه عندما تطلع إلي لم يعرفني واكتفى بأن يهز رأسه وهو يقول... لا. لا . لا	**233**
82	بيلار ↓ فيرناندو	"Let me finish, **you mule**," Pilar said to him. "He teaches Spanish to Americans. North Americans."	**218**	فردت عليه بيلار- دعني أكمل **أيها البغل**. إنه يعلم الاسبانية للإسبانيين – الأمريكيين الشماليين.	**262**
83	بابلو ↓ أغوستين	"What is the matter, **negro**?" Pablo said to him.	**221**	وقال بابلو – ماذا دهاك **يا زنجي**،...	**266**

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
85	جوردن ↓ أغوستين	"W hat trades?" Robert Jordan asked him. "Speak, **bad mouth.**"	**296**	وقال روبرت يسأله.. أي مهنة؟ **قل أيها القذر.**	**353**
86	بيلار↓ جوردن	"Yes, **my Lord *Inglé*s**," Pilar said.	**310**	فقالت بيلار .. أمرك **يا سيدي الانكليزي**.	**371**
87	بيلار ↓ بريميتيفو	"Listen, **flat face**. In war one cannot say what one feels.We have enough of our own without taking Sordo's."	**311**	اسمع، **يا هذا**. ليس في وسع الإنسان في أيام الحروب ان يتحدث بما يشعر به. فتكفينا الآن مشاكلنا. لنبحث في مشاكل الآخرين.	**371**

تعليق: في المثال 87، الصيغة " **flat face** " هي صيغة تحقير وازدراء وقد ترجمها المترجم بـ "يا هذا" وهي في المخاطبة صيغة تنكير مناسبة لهذا الموقف. وقد وفق المترجم في ترجمته لها بهذه الصيغة إذا حافظت العبارة "يا هذا " على دلالة التحقير والازدراء الواردة في النص الأصلي

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
88	جوردن- جوردن (مخاطبا نفسه)	Well, we're getting through today, **old timer**, he told himself.	**311**	... على كل حال لقد اجتزنا لقد اجتزنا النهار اليوم.	**377**

تعليق: في المثال 87 هنا قام المترجم بحذف الصيغة "old timer" تماما وليس هنا من مبرر لذلك. "old timer" في هذا السياق بمعنى :" المحنك" و"المحارب القديم" وكان بإمكانه أي يستعمل الصيغة " المحنك" لأن بطل الرواية "روبرت جوردن " كان في حوار مع نفسه مستغرقا

في العرض والاستدلال المنطقي ومن ثمة فاللفظ " محنك " مناسب جدا بالإضافة إلى اشتماله على دلالة المدح والإيجابية.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
89	رجل ↓ جواكين	"**Thou. Communist**. Do you know your Pasionaria has a son thy age in Russia since the start of the movement?"	**319**	وقال آخر.. اسمع **أيها الشيوعي**. أتعرف أن لباسيوناريا ولدا في مثل عمرك، بعثت به إلى روسيا منذ بدء الحركة؟	**381**
90	أحد الرجال ↓ جواكين	"I wish I were in Russia," another of Sordo's men said. "W ill not **thy** Pasionaria send me now from here to Russia, **Communist**?"	**319**	وقال أحد الرجال .. كم وددت لو كنت في روسيا. اولا يمكن لهذه الباسيوناريا ان تبعث بي من هنا إلى روسيا **أيها الشيوعي؟**	**382**
91	رجل ↓ سوردو	"Wash thy mouth out, **old one.** Thou must have much thirst with thy wounds."	**322**	فقال الرجل... خذ هذه، وغسل فمك بها . **أيها العجوز،** لا ريب أنك شديد العطش ...	**385**
92	الرجل ذو الذقن المدفونة ↓ سوردو	"**Sordo**, when thinkest thou the planes will come?" the man with his chin in the dirt asked.	**322**	وقال الرجل ذو الذقن المدفونة .. متى تعتقد **يا سوردو** أن الطائرات ستصل؟	**385**

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
93	رجل ينادي من المنحدر (من الفاشيين) ↓ جماعة سوردو	"Listen, **bandits**!" the voice came from behind the rocks where the closest automatic rifle was placed. "Surrender now before the planes blow you to pieces."	**324**	وسمعو صوتا ينادي من المنحدر قائلا.. اسمعوا **أيها اللصوص**.. استسلموا قبل أن تمزقكم الطائرات.	**387**
94	رجل ينادي من المنحدر (من الفاشيين) ↓ جماعة سوردو	"**Sons of the great whore**," the voice came now from behind the rocks again. "**Red swine. Mother rapers. Eaters of the milk of thy fathers.**"	**325**	وطلع الصوت ثانية.. **يا أبناء العاهرة الكبرى.. أيها الخنازير الحمر.. يامعتدين على أمهاتكم، يا شاربين حليب آبائكم..**	**388**
95	الضابط الأول ↓ جماعة سوردو	"**Bandidos**!" the first officer shouted suddenly, getting to his feet and putting his head well up above the boulder so that the crest of the hill looked much closer as he stood upright. "**Red swine! Cowards!**"	**325**	وصرخ الضابط الأول هاتفا من جديد..وقد وقف على قدميه ، رافعا رأسه في الجلمود ..أيها **اللصوص، أيها الخنازير الحمر، أيها الجبناء**	**389**

تعليق: في المثال 95، "Red swine! Cowards " صيغ مخاطبة جارحة الغرض منها الاستفزاز. أما "الخنازير الحمر" يقصد به الشيوعيين لأن الأحمر لون الشيوعيين الرمزي وهم أعدا الفاشيين. أما في المثال 94 في النص المنقول عنه فهي صيغة إسبانية مبتذلة (cliché) أو (stereotype) تقلت إلى اللغة الانجليزية في النص المصدر (المنقول عنه.) (GenevièveHily-Mane. 1983:146) وقام المترجم بترجمة حرفية لها غيرأنها مبهمة بالنسبة للقارئ العربي، وعلى كل حال فهي تتضمن التعنيف اللفظي تجاه المُخَاطَب

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
96	رئيس فرقة الفاشيين (النقيب مورا) ↓ جماعة سوردو	“Those are the swine who shot my sister and my mother,” the captain said. .. Then “**Reds**,” he shouted. “**Cowards**!” and commenced cursing again.	**327**	ومضى الرئيس يقول.. هؤلاء الخنازير هم الذين قتلوا شقيقي وأمي.. وعاد يصرخ وهو يكاد يتفجر من الغيظ.. **أيها الحمر، أيها الجبناء**	**390**
97	رئيس فرقة الفاشيين (النقيب مورا) ↓ الجندي	“Don’t you hear me?” the captain shouted at him. “Yes, **my captain**,” the sniper said, not looking at him	**327**	وعاد الرئيس يهتف.. أولا تسمعني؟ ـ أجل ، **يا سيدي الرئيس**.	**390**

تعليق : في المثال 97، ترجم المترجم "captain" بـ "الرئيس" وهي غير مناسبة لأن "captain"رتبة عسكرية وكان عليه أن يأتي بالمقابل لها في اللغة العربية قائلا: " أجل، **سيدي النقيب**" من جهة أخرى يبدوا أنه قد أحسن الاختيار إذ ترجم "my"بـ"سيدي" فهي لا تحمل دلالة الملكية بقدر ما تحمل دلالة الاحترام والتبجيل بما يناسب التفاوت في الرتبة العسكرية، إذ المخاطب (بفتح الطاء) جندي والمخاطب (بكسر الطاء) نقيب. غير أن سجل التخاطب في السياق العسكري يفرض مخاطبة الضباط السامين بـ"حضرة"

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
98	الملازم بيريندو ↓ (النقيب مورا)	Lieutenant Berrendo, watching the captain's face and his odd eyes, thought he was going to shoot the man then. "**Captain** Mora," he said. "**Lieutenant** Berrendo?" "It is possible the soldier is right."	**327**	واعتقد الملازم بيريندو، وهو يرقب وجه الرئيس وعينيه، انه سيقتل الجندي فورا فقال.. **أيها الرئيس مورا !** **ـ** نعم **يا ملازم بيريندو؟**	**391**
99	رئيس فرقة الفاشيين (النقيب مورا) ↓ جماعة سوردو	"**Reds**," came the shout from below. "**Red canaille**. Shoot me! Kill me!"	**328**	وانطلق الصوت ثانية.. **إيها الحمر، أيها الرعاع**.. اقتلوني ! اطلقوا النار علي.	**391**
100	سوردو ↓ رئيس فرقة الفاشيين (النقيب مورا)	Come on, **Comrade Voyager**… Yes, **Comrade Voyager**. Take it, **Comrade Voyager**.	**330**	..تعالى **أيها المسافر الرفيق**...اقترب أيها **الرفيق المسافر** خذها **أيها الرفيق**.	**393**
101	جواكين (يحدث نفسه) ↓ يدعوا ربه	Then he shifted suddenly into "**Hail Mary**, **full of grace**, the Lord is with thee;	**332**	...تحية **يا مريم العذراء، بورك الرب معك، وطوبى لك بين النساء بابنك يسوع..صلي لنا معشر**	**393**

	الخاطئين في ساعة موتنا..آمين..		Blessed art thou among women and Blessed is the fruit of thy womb, Jesus. **Holy Mary**, **Mother of God**, pray for us sinners now and at the hour of our death. Amen. **Holy Mary**, **Mother of God**,"		

تعليق : في المثال101، لجأ المترجم إلى استراتيجية التوطين وتقنية التكييف (adaptation) في ترجمة صيغ المخاطبة ذات الدلالة الدينية المسيحية ، بما يناسب القارئ العربي غير المسيحي مع مراعاة القارئ المسيحي.

ص	**ترجمتها العربية**	ص	**الصيغ الانجليزية**	**المتخاطبون**	**رقم**
393	... وعاد يقول " **أيها الرب** ، كم أنا آسف لأنني أغضبتك.. وأنت يا من أحبه وأصلي إليه"	**332**	"Oh **my God**, I am heartily sorry for having offended thee who art worthy of all my love--"	جواكين ↓ يدعوا ربه	102
401	"طوباك.. **يا أم يسوع** .. **أنت رمز حياتنا وآمالنا واحلامنا..** إليك نتطلع	**337**	"Hail, **holy queen mother of mercy**," he started. "**Our life**, **our sweetness and our hope**. To thee do we send up our sighs, …	الملازم بيريندو يدعو مريم العذراء	103

تعليق : في المثال 103، هنا قام المترجم بعملية تطويع حيث ترجم " **holy queen mother of mercy** " بـ"أم يسوع"- غير أنه تصرف في ترجمة صيغ المخاطبة " **Our life, our sweetness and our hope** ": وترجمها على أساس الإضافة (مضاف ومضاف إليه) وكان بإمكانه أن يحافظ على تلك الصيغ باستعمال أسلوب النداء

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
409	وفكر روبرت.. كم كنت اتمنى لو كانت لي الثقة بنفسي..	**345**	**Man**, I wish I had, Robert Jordan thought.	جوردن مخاطبا نفسه	104
413	وعندما سألته أن يحدد الوقت، قال " في حرب الثورة وبعدها".	**349**	Then you said, "When, **Grandfather**?" and he said, "In the War of the Rebellion and afterwards."	جوردن ↓ جد جوردن	105
413	... فقلت لجدك .. أولا تروي لي القصة يا جدي؟ قال: لا يهمني الحديث عنها **يا روبرت**.	**349**	And he said, "I do not care to speak about it, **Robert**."	جد جوردن ↓ جوردن	106

تعليق : هنا في المثال 106، الجد خاطب حفيده بالصيغة "**Robert**" وهو يعكس السياق لأمريكي للمخاطب. بينما في باقي القصة يخاطب جماعة بابلوا روبرت بـ"روبرتو" "**Roberto**" وهو يعكس السياق الاسباني للتخاطب

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
107	أحد المغتصبين ↓ ماريا	and he said, ‘This is how we make Red nuns. This will show thee how to unite with thy proletarian brothers. **Bride of the Red Christ!**’	**365**	...وهو يقول.. هذه طريقتنا في تحويل الحمراوات إلى راهبات. وسيعلمك هذا كيف ستتحدين مع إخوانك من العمال. **يا عروس المسيح، المسيح الأحمر**.	**432**

تعليق: هنا في المثال 107، صيغة المخاطبة تحمل دلالات إيديولوجية كناية عن الشيوعية. مع استدعاء للمعاني الدينية في كلمة "Christ" وقد استعملت الصيغة على سبيل السخرية والإذلال.والتحقير. وقد نقل المترجم هذه الدلالات – السخرية والاذلال والتحقير- من خلال التوكيد في كلمة "المسيح" حيث ذكرها مرة غير مضافة، ثم أضاف إليها كلمة " الأحمر" ليصرفها (المسيح) عن دلالاتها الدينية الحقيقية- لقد اعتمد استراتيجية التوضيح والتفصيل.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
108	المتفرجون ↓ اندريه	and men would clap him on the back and hand him wineskins and say, “Hurray for you, **Bulldog**. Long life to your mother.”	**382**	وكان يمضي إلى نافورة الماء ليغسل يديه ووجهه، فتلتف حوله النسوة يربتن على كتفه هاتفات بحياته.	**448**

تعليق: كما قام المترجم بحذف تفاصيل الحوار بين الرجال المتفرجين وأندريه (Andrés) ومعها صيغة المخاطبة (Bulldog) وهي علامة الشراسة وهي كنيته إذ كان يكنى بـ " كلب فيلاكونوخيس" "bulldog of Villaconejos" لأنه عض أذن الثور وهنا صيغة المخاطبة بالكنية "كلب فيلاكوخونيس" لتذكير بالحادثة التي عض فيها أذن الثور.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
109	جوردن ↓ ماريا	"And you, you **poor rabbit**," he leaned over and said to Maria,	**386**	... وقال لها. وأنت أيتها **الأرنبة المسكينة**	**448**
110	صوت رجل (من وراء الحاجز) ↓ اندريه	They were talking behind the parapet again. Then the voice came, "Listen, **fascist**."	**389**	وعادوا يتحدثون وراء الحاجز ثانية. ثم سمع الصوت يقول .. اسمع **أيها الفاشي.**	**457**
111	اندريه ↓ الرجال وراء الحاجز	"**Brothers**," Andrés said. He was wet through with sweat and he knew the bomb advocate was perfectly capable of tossing a grenade at any moment. "I have no importance."	**390**	فصرخ اندريه وقد غمره العرق، اذ كان يدرك ان حامل نظرية القنبلة يستطيع أن يقذف بها كل لحظة.. اسمعوا **يا إخوان،** أنا لست بالإنسان المهم.	**459**

تعليق: في المثال 111، صيغة المخطابة لتعزيز الانتماء إلى الجماعة التي تتبنى نفس القضية.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
112	احد الرجال الذين كانوا وراء الحاجر ↓ اندريه	"I am content that nothing happened to thee, **brother**," he said. "I am very content."	**391**	... ثم قال .. أنا سعيد، لأن شيئا لم يحدث لك **أيها الأخ**. أنا سعيد جدا.	**460**

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
113	بيلار - بيب	“Que me maten, if it is not Pepe,” Pilar said huskily. “How are you, **shepherd**?	**412**	فقالت بيلار بصوت جاف.. علي اللعنة إن لم يكن بيب.. ! كيف أنت **أيها الراعي.**	**485**
11 4	غوميز ↓ الضابط	“Rouse him, **you fascist bastar**d,” he said. “Rouse him or I’ll kill you.”	**415**	وانتضى غوميز مسدسه من جيبه ووجهه إلى الضابط، وهو يقول.. أيقظ المقدم **أيها___الوغد الفاشي،** وإلا قتلتك.	**488**

تعليق: هنا في المثال 114، قام المترجم بتلطيف الصيغة "bastard" – وهي صيغة للشتم والسب- والتي تعني "اللقيط" وعوضها بالصيغة "الوغد" والتي هي أقل حدة من حيث الدلالة. وهذا ربما مراعاة للقارئ العربي وهنا اعتمد المترجم استراتيجية التقريب.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
115	الضابط ↓ غوميز	“Calm yourself,” the officer said. “All **you barbers** are emotional	**415**	فقال الضابط.. هدئ من روعك. إنكم جميعا **معشر الحلاقين،** شديدو الهياج.	**488**

تعليق: في المثال 115 "All **you barbers**" هذه صيغة مخاطبة بالمهنة وفيها شيء من التحقير والنضرة الاستعلائية

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
116	أندريه ↓ المقدم	“No**, my Lieutenant-** Colonel,” Andrés said.	**416**	فقال أندريه.. لا **سيدي المقدم**	**490**

تعليق :في المثال 116 المقام مقام احترام بحيث تمت المخاطبة بالرتبة العسكرية، وقد أصاب المترجم إذ ترجم ضمير الملكية "my" بالصيغة "سيدي" التي تحمل دلالة الاحترام والتقدير والطاعة

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
499	فقالت ماريا..وداعا يا **روبرتي**..	**423**	"Good-by, **my Roberto**," she said and he went	ماريا ↓ جوردن	117

تعليق : في المثال 117 ، قام المترجم بترجمة حرفية للصيغة. وقد أدت المعنى الوارد في النص الأصلي وهو علاقة الحميمية الوطيدة التي تربط المتخاطبين. غير أن هذه الصيغة (اسم العلم + تي) قليلة الاستعمال في السياق العربي إن لم نقل غير موجودة.وما هو شائع في السياق العربي أسلوب الترخيم كقولنا " يا فاطم" بدل يا "فاطمة" والغرض منه التودد والمحبة

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
513	.ومضى اندريه يقول.. وقد سلمنيها **أيها الرفيق الجنرال**، انجليزي يدعى روبيرتو، جاء إلينا ليعمل كديناميتي، وليقوم بنسف الجسر. هل فهمت؟	**437**	""It was given to me, **Comrade General**, by an Inglés named Roberto who had come to us as a dynamiter for this of the bridge. Understandeth?"	أندريه ↓ مارتي	118
518	... وقال أيها **الرفيق** كاركوف..	**441**	"**Tovarich** Karkov," he said.	مارتي ↓ كاركوف	119

تعليق: في المثال 119، كلمة "Tovarich" بالروسية تعني "الرفيق" وهي صيغة مخاطبة روسية وقد استعملها الكاتب لأن المتخاطبين روس من الاتحاد السوفياتي

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
120	كاركوف ↓ العريف	"**Comrade Corporal**," Karkov called in Spanish.	**442**	وهتف كاركوف بالاسبانية .. **أيها العريف الرفيق**..	**519**
121	جوردن ↓ مخاطبا نفسه	You have a nice thinking head **old Jordan**. Roll **Jordan**, Roll!	**455**	يا له من رأس مفكر عندك **يا جوردان**.. هيا **يا جوردان**،...	**532**
122	جوردن ↓ مخاطبا نفسه	"**Nuts**," he said to himself. "You are a little groggy is all, and you have a let-down after responsibility, is all. Take it easy.	**470**	وعاد يقول لها..لا، إنك لست إلا إنسانا ثملا ، استرخى بعد المسؤولية الضخمة التي كان يحس بها.. خذ الأمور ...	**547**

تعليق: في المثال 122 أعلاه، قام المترجم بحذف الصيغة "Nuts" والتي تعني "مجنون" أو "معتوه" ولا مبرر لحذفها وهي تحمل دلالة العتاب للذات في النص الانجليزي وقد غابت هذه الدلالة في النص المترجم إلى العربية.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
123	جوردن ↓ الجواد	…and then hit him hard across the rump with the tree branch. "Go on, **you son of a bitch**,"	**478**	ثم قطع غصنا ذابلا من شجرة صنوبر، وضرب الجواد الذي يحمل المتاع به. وقال.. **هيا يا ابن العاهرة**، ثم قذفه بالغصن وهو يعبر الطريق إلى المنحدر..	**556**

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
124	جوردن ↓ الجواد	“Come on, **you big gray fascist bastard**,” Robert Jordan said to the horse and put him down the slope in a sliding plunge.	**478**	...، ثم همز جواده، ببطنه.. وقال .. **هيا أيها الجواد الفاشي** ، ومضى في غارة سريعة.يهبط المنحدر.	**556**

تعليق: في المثال 124 أعلاه، قام المترجم بالتلطيف من حدة الكلام البذيء الموجه للجواد وحذف كلمة "bastard" كما طوع العبارة " big gray" بالجواد

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
125	جوردن ↓ الجواد	He saw them all ahead in the edge of the timber watching him and he said, “***Arre caballo***! Go on, **horse**!”	**479**	ورآهم جميعا أمامه في طرف الغابة ينتظرون وصوله . **وهمز جواده من جديد** فانطلق مهرولا نحو المنحدر ...	**557**

تعليق: في المثال 125 أعلاه، قام المترجم بتطويع عبارة المخاطبة المباشرة حاذفا صيغة المخاطبة " caballo وhorse"

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
126	جوردن ↓ جوردن (يحدث نفسه)	**You**’re not good at this, **Jordan**, he said. Not so good at this. And who is so good at this? I don’t know and I don’t really care right now. But you are not...	**489**	**إنك** لا تصلح لهذا **يا جوردن**. لا تصلح له أبدا. ومن يصلح له؟ لا أدري ولا يهمني أن أعرف الآن. أما أنت فلا تصلح...	**569**

10- 2- الصيغ الاسبانية:

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
1	جوردن ↓ انسلمو وبابلو	"***Salud, Camarada***," he said to the man with the carbine and smiled.	11	...تحية ...**أيها الرفاق**...	18
2	بابلو ↓ جوردن	"***Salud***," the other said,…	11	- **تحية** ... قالها الرجل	18
3	الغجري رافييل -	"***Hola***," said the seated man "What is this that comes?"	20	وقال الرجل... هولا... من القادمون؟	29
4	بيلار ↓ بابلو	"***Borracho***!" she called to him. "**Drunkard. Rotten drunkard**!"	34	...تعالى **أيها السكير القذر.**	46
5	فينيتو ↓ بيلار	"*Buenas,* ***Compadre.*** How goes it, Pilar?"	58	..هالو.. ماذا حل **بك،** ...	76
6	بيلار ↓ فينيتو	"How did this happen, **Finito**, ***Chico***, how did this dirty accident occur to thee?"	58	..هالو.. ماذا حل بك، وكيف وقع الحادث، كيف وقع هذا الحادث الفظيع يا فينيتو الحبيب.	76

تعليق: في المثالين 4 و5، قام المترجم بحذف صيغتي المخاطبة في المقطعين " *Buenas,* ***Compadre"!"*** **Finito**, ***Chico***"

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
7	بيلار ↓ جوردن	well you begin "How and how it ends**, Don Roberto**."	69	... لقد بدأت بداية طيبة ، ولكنك انتهيت نهاية سيئة كلا **يا دون روبرتو**.	89

تعليق: في المثال 7 أعلاه استعمل المترجم أداة النفي كلا وهي في غير محلها، لان الأصل الانجليزي لا يفيد النفي بتاتا.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
8	بيلار ↓ جوردن	Listen to me, **Inglés**."	70	.. اسمع **أيها الانكليزي**.	92

تعليق: في المثال 8 أعلاه الصيغة "**Inglés**" جاءت بغرض الدلالة على الانتماء اللغوي – مع أن بطل الرواية أمريكي - وقد قام المترجم بترجمتها حرفيا وهذا حفاظا على أسلوب للمخاطبة الذي تستعمله " بيلار في الرواية في مخاطبتها لـ" جوردن"

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
9	فيرناندو ↓ جوردن	"No, ***hombre***. I know where it is but I was never close to it.	85	- لا، **يا رجل**. أعرف أين يقع، ولكني لم أدن منه قط.	110
10	فيرناندو ↓ جوردن	"Yes , ***hombre***. I had forgotten it... "	86	- نعم، لقد نسيت ذلك.	111
11	بيلار ↓ بابلو	***Tonto***. Take another cup of coffee and try to remember more news."	**86**	....	112

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
12	جوردن ↓ ماريا	She was looking up and he said to her, “What do they look like to **you**, ***guapa?***’	**92**	.. فقال موجها حديثه إليها.." كيف تبدو **لك** هذه الطائرات؟"	118

تعليق: في الأمثلة أعلاه، لجأ المترجم إلى حذف صيغ المخاطبة الإسبانية "*hombre*" و"*Tonto*" و"*guapa*"، ففقد النص المترجم بعضا من الدلالات التي حملتها تلك الصيغ.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
13	أحدهم (صوت مجهول صاحبه) ↓ المحتشدون	“From a balcony someone cried out, ‘*Qué pasa,* ***cobardes***? What is the matter, cowards?’	114	" وارتفع صوت من احدى الشرفات يقول ... ماذا دهاكم أيها **الجبناء؟**..."	142
14	رجل ↓ دون بينيتو	and the man struck again and shouted, ‘That for you, ***Cabron***,’	114	... وضربه بها في رأسه وهو يقول :هذا لك أيها **الوغد،** ...	142
15	أحدهم (المخاطِب مجهول) ↓ دون فيديريكو	“‘What’s the matter, **Don Federico**? Can’t walk?’ someone you shouted to him.	115	"... فقال آخر، ماذا دهاك **يا دون فيديريكو،** لم لا تسير؟...	143
16	دون ريكاردو ↓ بابلو	and said to Pablo, ‘Nor ready. ever again as **You *Cabron* of the bad milk**. Let us go.’	116	... ثم عاد يقول .. هيا **أيها الوغد**. دعنا نذهب.	144

تعليق: هنا في المثال 16 أعلاه اكتفى المترجم بكلمة "أيها الوغد" كترجمة لصيغة المخاطبة المركبة " You *Cabron* of the bad milk . " معتمدا استراتيجية الدمج العبارة في لفظ واحد.

ص	الترجمة العربية	ص	الصيغ الاسبانية	المتخاطبون	رقم
145	...بدأو يهتفون.. **هولا، دون فوستينو،** احذر من التقؤ.	118	they commenced to shout, '***Hola***, **Don Faustino**. Take care not to vomit.'	الناس (وهم يهتفون) ↓ فوستينو	17
145	...وقال أحدهم.. اسمع يا دون فوستينو، ثمة فتيات جميلات هناك تحت الهوة.	118	'''Listen to me, **Don Faustino**. There are beautiful girls over the cliff.'	أحد الأشخاص (من الناس الحاضرين) - فوستينو	18

تعليق: في المثال 18 استعمال الصيغة "دون" على سبيل السخرية وليس على سبيل الاحترام، نظرا لتفاوت السلم الاجتماعي بين المتخاطبين

ص	الترجمة العربية	ص	الصيغ الاسبانية	المتخاطبون	رقم
146	... وقد انهالت عليهم سخرياتهم . ونكاتهم حتى وصل به الرجلان إلى حفير الهاوية...	118	…and as he passed the peasants would say, '**Don Faustino**, buen provecho. **Don Faustino**, that you should have a good appetite,'…	الفلاحون ↓ دون فوستينو	19

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
19	الفلاحون ↓ دون فوستينو	..and others said, '**Don Faustino**, a sus ordenes. **Don Faustino** at your orders,' and one, who had failed at bullfighting himself, said, **'Don Faustino**. **Matador**, a sus ordenes,' and another said, '**Don Faustino**, there are beautiful girls in heaven, **Don Faustino**.'	118	... وقد انهالت علهم سخرياتهم . ونكاتهم حتى وصل به الرجلان إلى حفير الهاوية...	146

تعليق: في المثال 19 أعلاه حذف المترجم في نصه الحوارات بين الفلاحين ودون فوستينو. وخاصة منها الاجزاء الواردة باللغة الاسبانية بما فيها صيغ المخاطبة " Don Faustino ، Matador " كما قام بترجمة تطويعية لباقي الفقرة.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
19	الرجل السكير ↓ جماعة بابلو	".... and shouting, 'Kill them! Club them! Club them! that's it. Club them! Kill them! ***Cabrones! Cabrones! Cabrones!'***	**131**	" ... وهو يصرخ ، اقتلوهم ، اضربوهم بالهراوات، اقتلوهم، اضربوهم بالهراوات، وأصبته في بطنه من جديد	156

تعليق : في المثال 19 أعلاه حذف المترجم صيغة المخاطبة *Cabrones! Cabrones!* "*Cabrones!*' المكررة في النص المنقول عنه وبهذا فقد النص المترجم تلك الشحنة من التأنيب التي تعمد الكاتب تكرارها ثلاث مرات"

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
20	بيلار ↓ الرجل السكير	"I hit him hard with my elbow and said, '***Cabrone* Drunkard**! Let me see.'	131	...وأصبته في بطنه من جديد.. وقلت **أيها السكير القذر**	156

تعليق: في المثال أعلاه 20 تصرف المترجم في هذا المقطع في الصيغة "***Cabrone***" وعوضها بكلمة" القذر " مع اختلاف مدلول اللفظين "قذر" و ***Cabrone*** " ، وهذا الأخير يحمل معنى " الوغد" وليس معنى " قذر" حسب قاموس المعاني في نسخته الالكترونية. وعلى كل حال فالكلمتان تحملان معنى التعنيف .

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
21	بيلار ↓ ماريا	"Lis t e n, ***guapa***," Pilar told her.	139	وقالت بيلار .. اسمعي **يا حبيبة**. ...	165
22	بيلار ↓ ماريا	"*Cómo que no**, hija?***" Pilar said. "Why not, daughter? When I was young the earth moved so	182	- ولم لا **يا بنتي**، عندا كنت فتية كانت الأرض تترحك في الفضاء..	218
23	العريف ↓ الجندي (الطباخ)	"One learns more in a town than **you analfabetos** learn in thy sea or thy land."	203	- ولكن الانسان يتعلم في المدن أكثر بكثير مما تتعلم في بحارك أو في زراعتك..	242

تعليق: في المثال 23 أعلاه لجأ ألمترجم إلى حذف صيغة المخاطبة "**you analfabetos**" التي تنم عن التحقير والازدراء. وليس هناك من مبرر لحذفها ، مما أفقد النص هذا المعنى.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
24	جوردن ↓ انسيلمو	"***Hola, viejo,***" Robert Jordan whispered and clapped him on the back. "How's the old one?"	206	وهمس روبرت في أذنه وهو يربت على ظهره .. كيف **حال العجوز؟**	246
25	بابلو ↓ أوغوسطين	"So you are called," Pablo said. "Not by thee." "Well, then, **blanco**--" "Nor that, either." "What are you then, Red?"	221	ـ ولكن هذا ما طلقونه عليك. ـ لكني لا أسمح لك به.إذن أيها **الأبيض**.. ـ ولا هذا اللقب أيضا..	246
26	جوردن ↓ الغجري رافائيل	"**You hijo de la gran puta**!" he said softly. "Where the obscenity have you been?"	284	... وتطلع إليه روبرت وقال بنعومة..أين كنت عليك اللعنة	239

تعليق: في المثال26 أعلاه حذف المترجم صيغة المخاطبة لأنها تحمل عبارة بذيئة وهذا ربما مراعاة لثقافة القارئ العربي.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
27	رجل من الفاشيين ↓ جماعة سوردو	"**Bandidos**! Surrender now before we blow little pieces." thee to	324	**ـ اسمعوا**.. واستسلموا، قبل أن نمزقكم .	387

تعليق: في ا لمثال أعلاه قام المترجم بحذف صيغة المخاطبة واكتفى بالخطاب.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
28	سوردو ↓ الجيش الفاشيين (موجها كلامه باتجاه الطائرات)	He was watching them all the time. "***Cabrones! Hijos de puta***!" he said rapidly.	331	واستلقى على ظهره يرقب الطائرات وهي تقترب..وقال.. وانت يا اغناسيو...	394

تعليق: في المثال أعلاه 28 ، قام المترجم أيضا بحذف العبارة كلها دون ترجمتها لما تحمل من كلام بذيء مراعاة للقارئ العربي.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
29	اندريه ↓ جماعة بابلو	"Salud!" he had shouted. "Salud, **milicianos**!"	388	وكان اندريه قد هتف .. تحية أيها المتطوع !!	456

تعليق: لم يجد المترجم مقابلا مناسبا لكلمة "**milicianos** " التي تعني "المنخرطين في الميلشيا" وعوضها بكلمة المتطوع لأن المنخرط في الميليشا هو في الحقيقة متطوع. وهكذا لجأ المترجم إلى التأويل في ترجمته.

رقم	المتخاطبون	الصيغ الاسبانية	ص	الترجمة العربية	ص
30	أندريه ↓ آمر المركز	"Listen, **Compadre**," he said. "It is very that you are possible ..right.	392	...فقال .. إسمع **أيها الرفيق** ..من الممكن أن يكون كل ما تقوله حقا...	461

تعليق: في المثال 30 أعلاه وردت الصيغة "رفيق" السياق ايديولوجي عسكري، وهي تطلق على العسكري الشيوعي وعلى عضو الحزب الشيوعي

11- تحليل النتائج في ظل نظرية "القوة /التضامن"

تجدر الإشارة إلى أن نظرية براون وغيلمن (1960) تتناول بالدراسة صيغ المخاطبة الضمائرية ، وبالأخص الضمير غير الرسمي أو ضمير الألفة " T" و الضمير الرسمي / المتكلف"V" واللذان تحكمهما **دلالية القوة ودلالية التضامن،** غير هاتين لا يعكسهما استعمال الضميرين Tو V، بل حتى استعمال المخاطبين لاسم العلم مجردا عن أية كنية أو لقب يعكس دلاية القوة والتضامن بين المتخاطبين.

دلالية القوة تعكس العلاقة غير التناظرية أو عمودية بين المتخاطبين والتي يسببها ـالعلاقةـ اختلاف القوة بين المتخاطبين.، وهذا ما يعكسه الاستعمال غير التبادلي للضمائر. ويقصد بالاختلاف في القوة الاختلاف من حيث القوة البدنية، القوة المالية، السن، الجنس، الرتبة العسكرية، المكانة التي يحتلها المتكلم والمخاطب في البيت (براون وغيلمن. 1960:255)

دلالية التضامن تعكس العلاقة التناظرية أو الأفقية بين المتخاطبين الأنداد الذين يتبادلون استعمال ضمائر المخاطبة.

وعليه يمكن ربط بعض نتائج هذا البحث بنظرية القوة والتضامن:

في النص المصدر نلحظ جليا دلالية القوة والتضامن من خلال استعمال المتخاطبين للضمير "T" و" V"، حيث يبرز ذلك في تعمد الكاتب استعمال الضمير"Thou" بجميع أشكاله "Thee"، "Thy" ،"Thine" و"Thyself" للتعبير عن العلاقة التناظرية أو الأفقية بين المتخاطبين الأنداد

الذين يتبادلون استعمال ضمائر المخاطبة . وتعمد الكاتب استعمال "Thou" هو لمحاكاة الضمير الإسباني "Tu" خاصة أن أحداث القصة تدور في إسبانيا.

مثال عن دلالية التضامن:

رقم	المثال	المتكلم	المخاطب	العلاقة	الصغة المستعملة
55	Hast **thou** eaten **?**	جوردن	انسلمو	تناظرية/ أفقية الدلالة: تضامنية	ضمير
23	"**Roberto**. Have you been long in the mountains?	ماريا	جوردن	تناظرية/ أفقية الدلالة: تضامنية	اسم العلم مجرد
111	"**Brothers**," Andrés said.	اندريه	الرجال وراء الحاجز	فصرخ اندريه وقد غمره العرق،	اسم القرابة (داخل الجماعة)

مثال عن دلالية القوة:

رقم	المثال	المتكلم	المخاطب	العلاقة	الصيغة المستعملة
8	"What right have **you**, **a foreigner**, to come to	بابلو↓	↑جورن	لا تناضرية/ عمودية الدلالة: قوة	الضمير You
1	"Yes, **Comrade General**."	جوردن↑	غولز	لا تناضرية/ عمودية الدلالة: قوة	اللقب العسكري

لكن دلالتي القوة والتضامن في ضمائر المخاطب العربية لا توجد، فالضمير "أنت" يمكن أن يقابل الضمير" T" و"V". واستعمال الضمير "انت" لكلى الحالتين يفقدالنص الهدف بعض الدلالات الواردة في النص المصدر.

غيرأن دلالتي القوة والتضامن لم تغب في ترجمة أسماء الأعلام وذلك باستعمال الأسماء مجردة في التعبير عن العلاقة التناظرية/ تضامينة بين المتخاطبين أو مقرونة بلقب للتعبير عن اللاتناظرية/ اختلاف القوة بين المتخاطبين.

12- تحليل النتائج في ظل نظرية "الحميمية /المقامية"

رأينا فيما سبق في الفصل الأول أن نظرية "الحميمية / المقامية" لبروان وفورد(1961) لا تبتعد كثيرا عن نظرية "القوة /التضامن" لبروان وغيلمن(1960). فنظرية "الحميمية/ المقامية" تتبنى أيضا مبدئي التبادلية/ اللاتبادلية والعلاقة الأفقية/ العمودية بين المتخاطبين

وتفرق النظرية بين نوعين من المتكلمين ونوعين من المخاطبين في الحوار:

من حيث المقام (مثال رقم: 19 و 7):

المتكلم	العلاقة: بعد	المخاطب
أعلى مقاما: يستعملT في التوجه إلى المخاطب	↗↙	أدنى مقاما: يستعمل الصيغة V في التوجه بالكلام إلى المتكلم

من حيث الحميمية (مثال رقم:23)

المتكلم	العلاقة: قرب	المخاطب
أعلى مقاما: يستعمل الصيغة V في التوجه إلى المخاطب	⟷	أعلى مقاما يستعمل الصيغة V في التوجه بالكلام إلى المتكلم
أدنى مقاما: يستعمل الصيغة T في التوجه إلى المخاطب	⟷	أدنى مقاما: يستعمل الصيغة T في التوجه بالكلام إلى المتكلم

13- تحليل النتائج في ظل نظرية "التهذيب"

كما قلنا في الفصل الأول، فنظرية "التهذيب" لبراون وليفينسون(1987) تقوم على تصنيف التهديب إلى تهذيب الايجابي والتهذيب السلبي. وعندما تطبق النظرية على صيغ المخاطبة

واستعمالها، يستدعي التهذيب الإيجابي استخدام صيغ مخاطبة غير رسمية (غير متكلف فيها)(برون. 1988)، بينما يعتبر التهذيب السلبي كوسيلة لتفادي تهديد الوجه ن وذلك باستعمال استراتيجية التجنب أو استعمال الصيغ الرسمية للمخاطبة(غوفمان. 1967).

13-1- أمثل عن التهذيب السلبي

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
490	فقال أندريه.. لا **سيدي المقدم**	**416**	"No**, my Lieutenant-Colonel**," Andrés said.	أندريه - المقدم	116
390	وعاد الرئيس يهتف .. أولا تسمعني؟ - أجل ، **يا سيدي الرئيس**.	**327**	"Don't you hear me?" the captain shouted at him. "Yes, **my captain**," the sniper said, not looking at him	رئيس فرقة الفاشيين (النقيب مورا)- الجندي	97

13-2- أمثلة عن التهذيب الإيجابي

ص	ترجمتها العربية	ص	الصيغ الانجليزية	المتخاطبون	رقم
499	فقالت ماريا..وداعا يا **روبرتي**..	**423**	"Good-by, **my Roberto**," she said and he went	ماريا - جوردن	117
385	وقال الرجل ذو الذقن المدفونة .. متى تعتقد يا سوردو أن الطائرات ستصل؟	**322**	"**Sordo**, when thinkest thou the planes will come?" the man with his chin in the dirt asked.	الرجل ذو الذقن المدفونة - سوردو	92

رقم	المتخاطبون	الصيغ الانجليزية	ص	ترجمتها العربية	ص
105	جوردن –جده	Then you said, "When, **Grandfather**?" and he said, "In the War of the Rebellion and afterwards."	**349**	وعندما سألته أن يحدد الوقت ، قال، قال " في حرب الثورة وبعدها".	**413**

14- خلاصة

إن صيغ المخاطبة- تكشف بشكل أو بآخر عن العلاقات القائمة بين المتخاطبين، وهي أيضا تقدم لنا رؤية عن الأعراف والقواعد الاجتماعية التي تحكم نظم المخاطبة وقد راعى المترجم إلى حد كبير هذا الجانب في ترجمته لصيغ المخاطبة، بإعطاء كل صيغة مخاطبة مكافئها في اللغة العربية. هذه الاستراتيجية التي تبناها المترجم تبدو مناسبة لنقل العلاقات الموجودة بين المتخاطبين في النص المصدر وفق نظريات "القوة/ التضامن" و"الحميمية/ المقامية" وكذا نظرية "التهذيب"

مع أن اللغة العربية يعوزها التفريق بين صيغة المخاطبة T وV إلا أن القارء للنص المترج لا يحس بهذا الفرق في الاستعمال. وغياب هذه الدلالة في النص المترجم لم يقدح في النص الهدف.

فاستخدام صيغ المخاطبة غير الرسمية (الاسم المجرد على سبيل المثال) من قبل الشخصيات في القصة يعمل على تكريس البعد الحميمي، واستخدام الكنى والألقاب التشريفية أو الرسمية يعمل على تكريس بعد المقامية (المسافة) بين المتخاطبين.

ن جهة اخرن فقد اعتمد المترجم استراتيجيات ترجمية وفق في كثير منها، كالتوطين والتقريب والتغريب في بعض الأحيان والتوضيح،والإضافة

المصادر والمراجـــــــــــــع

1-المصادر والمراجع بالعربية

بعد القرآن الكريم

ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله(د.ت).شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط 14.المكتبة التجارية.

ابن منضور، محمد (د.ت).لسان العرب. المجلد الأول. بيروت، لبنان: دار صادر.

ابن يعيش، أبو البقاء(د.ت). شرح المفصل. مجلد1. إدارة المطابع المصرية، دار صادر

بينكل، روجر. ب(د.ت). قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق. القاهرة: دار غريب.

جندي، أنور(1967). مفكرون وأدباء من خلال آثارهم. بيروت. دارالإرشاد.

جينا، بلوم(2013). عمل الكاتب: فن كتابة الخيال. ريكورديد بوكس (كتب مسجلة) Disk 1, Track 9, ISBN 978-1-4703-8437-1.

خلف الله أحمد، محمد(1970). بحوث ودراسات في العروبة وآدابها. القاهرة.

الدبعي، زهير (2000). أعلام نابلس في القرن العشرين. مطبعة دار الشرق

الركيبي، عبد الله(1967).أحاديث في الأدب و الثقافة. القاهرة: دار الكاتب العربي

زكريا، مفدي(1987). إلياذة الجزائر. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

السامرائي، إبراهيم عبود(2008). الأساليب الإنشائية في العربية. مجلد 1.دار المناهج للنشر.

السوسي، داوود بن علي (2018). بشارة الزائرين. تحقيق: الحسان بوقدون وعبد الرحمن كزومي. بيروت: دار العلم للملايين.

شاهين، محمد(2001). آفاق الرواية (البنية و المؤثرات).دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

شفا، عمرو(1971). أعلام من أرض السلام. مطبعة دار الشرق

شوندي، حسن & آزاده، كريم(1390هـ.ش). رؤية إلى العناصر الروائية. مقال: فصلية دراسات الأدب المعاصر. السنة الثالثة، العدد العاشر

عبد الباري، ماهر شعبان(2010). التذوق الأدبي طبيعته، نظرياته،مقوماته، معاييره، قياسه. ط9. عمان: دار الفكر ناشرون و موزعون.

عناني، محمد(2003). الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق. ط2. الشركة المصرية العالمية للنشر.

عناني، محمد(2009). فن الترجمة. ط11. الشركة المصرية العالمية للنشر

عوض الله، محمد(1999). اللمع البهية في قواعد اللغة العربية.ط 1. دار الأرقم للنشر.

الفيل، توفيق(1991). بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني. القاهرة: مطبعة العمرانية للأوفست.

قطب، سيد(2003). النقد الأدبي، أصوله و مناهجه.ط8. القاهرة: دار الشروق.

المبرد، أبو العباس(1994).المقتصب: تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة. مجلد 4. بيروت

مجمع اللغة العربية (2004). معجم الوسيط. الطبعة: 4. مكتبة الشروق الدولية.

مرتاض، عبد الملك(1998). في نظريةالرواية: بحث في تقنيات السرد. الكويت: عالم المعرفة. 240

مصطفى، علي سامي وآخرون (2009). الترجمة و الثقافة بين النظرية و التطبيق. بيروت: دار الكتاب الحديث.

معايش، أسامة(2009). إشكالية ترجمة الإيحاءات إلى اللغة العربية. رسالة ماجستير: جامعة قسنطينة.

المنجد، محمد صالح(2010). نظرات في القصص والروايات. ط: 1. المملكة العربية السعودية.مجموعة زاد للنشر.

الموافي، فاطمة الزهراء(1981). القصة عند عبد الحميد جودة السحارى. الطبعة الأولى. الرياض: مكتبة عكاظ للنشر

مونان، جورج(2002). علم اللغة والترجمة. ترجمة ابراهيم أحمد زكريا. القاهرة: ا لمجلس الأعلى للثقافة. الطبعة الأولى.والتوزيع.

نعيمة، ميخائيل(1971). الغربال، ضمن الأعمال الكاملة. ج 9.بيروت: دار العلم للملايين.

نيدا أوجين آلبيرت(1976). نحو علم الترجمة. ترجمة النجار ماجد. العراق: مطبوعات وزارة الإعلام.

هدارة، مصطفى(1992). دراسات في النثر العربي الحديث.

هيمنغوي، إرنست (1990). لمن تقرص له الأجراس. بيروت، لبنان: دار مكتبة الحياة.

وهبة، مجدي(1974). معجم مصطلحات الأدب. بيروت، لبنان: مكتبة لبنان ص 681.

2- المصادر والمراجع الأجنبية

Abuamsha, D. (2010). Terms of address in Palestinian Arabic (Doctoral dissertation, Ball State University).

Aronin, L., & Singleton, D. (2008). *Multilingualism as a new linguistic dispensation*. International Journal of Multilingualism, 5, 1–16.

Baker, Mona.(2005). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

Basnet, Susan (2002). *Translation Studies.* 3rd edition .London & New York.

Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuill

Braun, F.(1988). *Terms of Address: Problems and Patterns and Usage in Various Languages and Cultures*. Berlin: Mouton De Gruyter.

Brown R. and A. Gilman (1960). *The Pronouns of Power and Solidarity*. In: T. A. Sebeok (ed). *Style in Language*. New York: Wiley, pp. 253-76.

Brown, P.& S. LEVINSON.(1987).*Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press

Chaika, E. (1982). *Language: The Social Mirror*. Newburry House Publisher: USA.

Clyne , M., C. Norrby, & J. Warren (2009). *Language and Human Relations. Styles of Address in Contemporary Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, V., & Bassetti, B. (2011). *Language and bilingual cognition*. Oxford, UK: Psychology Press.

Cupach, W. R., & Metts, S. (1994). *Facework*. Thousand Oaks, CA: Sage

De Groot, A. M. B. (2011). *Language and cognition in bilinguals and multilinguals: An introduction*. New York, NY: Psychology Press.

Dubois, Jean(2002). *Dictionnaire de la linguistique*.Paris: Larousse.

European Commission. (2007). *Final report: High level group on multilingualism*. Luxembourg: European Communities. Retrieved from http://biblioteca.esec.pt/cdi/ebooks/docs/High_level_report.pdf .

Fisher, D., & Frey, N.(2007). *Checking for understanding: Formative assessments for your classroom*. Alexandria, VA: ASCD

Formentelli, M. (2009). Addressing Strategies in A British Academic Setting. Pragmatics. 19 (2), PP.179-196.

Gardner-Choros, P. (2009). *Code-switching*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Goffman, E. 1967. *On Face-work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction*. In: E. Goffman (ed). *Interactional Ritual: Essays on face-to-face behaviour*. New York: Anchor Books, PP.5-45

Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne – Les relations en public*. tome2, Paris: Minuit.

Gumperz, John J. (1982). *Discourse strategies.* Cambridge: Cambridge University Press

Hamers, J. F., & Blanc, M. H. A. (2000). *Bilinguality and Bilingualism*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Haynes, Kenneth (2007). *English Literature and Ancient Languages*.Oxford ; New York : Oxford University Press.

Hemingway, Ernest(2011*). For Whom The Bell Tolls*. Bejaïa: TALANTIKIT.

Hemingway, Ernest(1994). *Death in the Afternoon*. UK: Arrow Books Ltd.

Hervey, Sandor & Higgins, Ian(1992). *Thinking Translation : A Course in Translation Method: French-English*. London: Routledge.

Hily-Mane, Geneviève(1983). *Le style de Ernest Hemingway: la plume et le masque*. Paris: Presse universittaire de France.

Hoffman, C. (1991). *An Introduction to bilingualism*.New York: Longman.

Holmes, J. (2001). *An Introduction to Sociolinguistic. Malaysia*: Pearson Education Ltd.

House, J. (1998). Politeness in Translation. In L. Hickey (Ed.), The Pragmatics of Translation (pp. 54-71). Clevedon: Multilingual Matters.

Hudson, R. A. (1983). *Sociolinguistic*. Australia: Cambridge University Press

Ide, S. (1989). *Formal Forms and Discernment*. Multilingua. 8, pp.223-48.

Kemp, C. (2009). *Defining multilingualism*. In L. Aronin & B. Hufeisen (Eds.), *The exploration of multilingualism: Development of research on L3, multilingualism, and multiple language acquisition* (pp. 11–26). Amsterdam, the Netherlands: John Benjamins.

Kerbrat-Orecchioni C. (1996). *La conversation*. Paris : Seuil.

Keshavar, M(2001). *The Role of social contexts, intimacy, and distace in the choice of forms of address.* International Journal Social Language. 148, pp.5-18.

Knauth, K. Alfons(2004). *Multilingual Literature*. In Literatur und Vielsprachigkeit, editedby Monika Schmitz-Emans, 265–289. Heidelberg: Synchron.

Knight, T. (1996). *Learning vocabulary through shared speaking tasks*. The Language Teacher, 20(1), 24-29

Ladmiral Jean-René(1994).*Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Editions Gallimard.

Li, W. (2008). *Research perspectives on bilingualism and multilingualism*. In W. Li & M. Moyer (Eds.), *The Blackwell handbook of research methods on bilingualism and multilingualism* (pp. 3–17). Oxford, UK: Blackwell

Lin, A., & Li, D. C. S. (2012). *Codeswitching*. In M. Martin-Jones, A. Blackledge, & A. Creese (Eds.), *The Routledge handbook of multilingualism* (pp. 470–481). London, UK: Routledge.

Mattson, A & Burenhult, N.(1999). *Code-switching in second language teaching of French*. Working Papers 47: 59-72.

Matsumoto, Y. (1989). *Politeness and conversational universal observations from Japanese*. Multilingua. 8, pp.200-21.

Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London & New York: Routledge.

Nida, E. A.(1964*). Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

Nord. Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity*. St. Jerome Publishing.

Reynolds, S.M.(2000). Hemingway: *the final years*. New York: W. W. Norton & Company.

Snell-Hornby, M. (1988/1995). *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins

Tillit, B., and Bruder, M. N. (1985). *Speaking Naturally. Cambridge*: Cambridge University Press.

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation.* London and New York: Routledge.

Vinay J. P. & Darbelnet. J.(1977). *Stylistique comparée du Français et de L'Anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier.

Wardaugh, R. (2006). *An Introduction to Sociolinguistics* (5th ed). Australia: Blackwell Publishing.

Weinreich, U(1953). *Languages in contact*.. New York: publications of the Linguistic Circle of N.Y. XII- 1 p.

Wilson, R. A. (2009). *Write like Hemingway.* Avon, MA: Adams Media.

Zeevaert, L., & Ten Thije, J. D. (2007). *Introduction*. In J. D. Ten Thije & L. Zeevaert (Eds.), *Receptive multilingualism* (pp. 1–21). Amsterdam, the Netherlands: John Benjamins.

3ـ مواقع إلكترونية:

المعاني."صيغة"؛ "مخاطبة" *www.almaany.com*. 5 جويلية 2017
https://www.almaany.com :

Encyclopedia ."FORM OF ADDRESS." Concise Oxford Companion to the English Language. *Encyclopedia.com*. 5 Jun. 2017. http://www.encyclopedia.com

Parkinson Dilworth. B., "Terms of Address", in: Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics, Managing Editors Online Edition: Lutz Edzard, Rudolf de Jong. First published online: 2011.Consulted online on 05 June 2017 http://dx.doi.org/10.1163/1570-6699_eall_EALL_COM_0342

ملخص

ترجمة صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات

دراسة تحليلية نقدية لرواية "For Whom the Bell Tolls"،"لمن تقرع الأجراس " لـ "Ernest Miller Hemingway" ، ترجمة د. خيري حماد

تتناول الدارسة موضوع ترجمة صيغ المخاطبة في النص المتعدد اللغات في ظل نظرية التهذيب لبراون وليفنسون(1987) بالإساس، وكذا نظرية القوة والتضامن لبروان وغيلمن(1960)، ونظرية الحميمية والمقامية لبروان وفورد(1961)، متبعة في ذلك منهج النقد والتحليل للاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمدها المترجم في عملية نقل تلك الصيغ إلى العربية. وقد توصلت الدراسة إلى أن تلك النظريات التي اعتمدناها – وخاصة منها نظرية التهذيب ـ مناسبة جدا لدراسة ترجمة صيغ المخاطبة على الرغم من خلو نظام المخاطبة في اللغة العربية من الصيغتين T وV واللتين تركز عليهما أعمال بروان وغيلمن كثيرا.

Abstract

Translation of Forms of Address in the Multilingual Text:

An Analytical and Critical Study of Hemingway's " For Whom the Bell Tolls", Translated by Kheiry Hammad

Analysing and criticizing the strategies adopted and the techniques followed by the translator, this study dealt with the translation of forms of address in the multilingual text within the theoretical backgrownd of Politeness theory of Brown & Levinson(1987), Power/ Solidarity theory of Brown & Gilman(1960), and Intimacy/Status theory of Brown & Ford(1961). The study found that the theories we adopted - especially the theory of politeness - are very suitable for the study of the translation of the forms of address, although the addressing system in the Arabic language does not have the forms T and V, which are focused on in Brown & Gilman's theory of Power/ Solidarity.

ملاحـــــــــــــــــق

ملاحـــــــــــــق:

1- مسرد المصطلحات وترجمتها - عربي / انجليزي

المصطلح بالعربية	المصطلح بالإنجليزية
ازدواجية لغوية	Bilingualism
استراتيجيات الخاصة	Specific strategies
استراتيجيات عامة	General strategies
استراتيجية الإضافة	Strategy of Addition
استراتيجية التعويض الدمجي	Compensation by merging
استراتيجية التفصيل والتوضيح	Strategy of Elaboration and Explication
استراتيجية التقريب والتسوية	Strategy of Approximation and Compromise
اقتراض	Borrowing
انجليزية شيكسبيرية	Shakespearean English
انجليزية وسطى	Middle English
إبدال	Transposition
إستراتيجية التعويض العيني	Compensation in kind
إستراتيجية التعويض المكاني	Compensation in place
إستراتيجية التعويض	Compensation strategy
إستراتيجية التوطين	Domestication strategy
أبعاد مقامية	Status dimensions
أجناس الأدبية	Literary genres
ألقات تشريفية	Honorific titles
أيديولوجية المساواة	Equalitarian ideology
تبادلية /لاتبادلية	Reciprocity/non-reciprocity
تداولية	Pragmatics
ترجمة الحرفية	Literal translation
تصريح	Explicitation
تضامن متبادل	Reciprocal solidarity
تعدد اللغوي	Multilingualism
تعددية اللسانية	Multilingualism
تعددية اللغوية الأدبية	Literary multilingualism
تعديل	Modulation
تفاعل بين اللغات	Cross-Linguistic interaction
تكافؤ	Equivalence
تكافؤ الدينامي	Dynamic equivalence

المصطلح بالعربية	المصطلح بالإنجليزية
تكافؤ الشكلي	Formal equivalence
تكييف	Adaptation
تماثل/ لا تماثل	Symmetry/ asymmetry
تماثلية/ لا تماثلية	Symmetricity/ asymmetricity
تناوب الرمزي اللساني	Code switching / Linguistic Code-switching
تناوب رمزي حالي	Situational code-switching
تهذيب الإيجابي	Positive politeness
تهذيب سلبي	Negative politeness
حاجة الوجه	Face Want
حالة تفكيرية متشابهة	Like-mindedness
حميمية	Intimacy
دلالية التضامن	Solidarity semantics
دلالية القوة	Power semantics
رمز اللساني	Linguistic code
رئيس	Superior
ستراتيجية التعويض عن طريق التقسيم	Compensation by splitting
سلوك لغوي	Linguistic behaviour
صيغ الاحترام العامة	General terms of respect
صيغ القرابة	Kinship/family terms
صيغ أخرى للمخاطبة	Other forms of address
صيغ حميمية	Forms of intimacy
صيغ حيادية	Neutral terms
صيغ رسمية	Terms of formality
صيغ غير مهذب للمخاطبة	Impolite addressing forms
صيغ متعلقة بالدين	Religion-related terms
صيغ متعلقة بالعمر	Age-related term
صيغ متعلقة بالمهنة	Occupation-related terms
صيغ مهذبة للمخاطبة	Polite addressing forms
صيغ ندائية	Appellatives
صيغة القرابة	Kinship forms
صيغة المخاطبة الاسمية	Nominal terms of address

ملاحـــــــــــــق:

المصطلح بالعربية	المصطلح بالإنجليزية
صيغة المخاطبة الضمائرية	Pronominal terms of address
ظاهرة التهذيب	Phenomenon of politeness
عمل الوجه	Face Work
عوامل فوق ـ لسانية	Extra-linguistic factors
عوامل لسانية	Linguistic factors
فعل تهديد الوجه	Face-Threatening Act (FTA)
فعل تقدير الوجه	Face-Flattering Act (FFA)
قوة لا متبادلة	Nonreciprocal power
كنية	Title
كنية باسم الإبن	Teknonyms
لسانيات اجتماعية	Sociolinguistics
مَخَاطَبْ	Adressee
متكلمون متفاعلون	Interactants
مخاطِبْ/ متكلم	Adresser
مخاطبة	Address
مرؤوس	Subordinate
مقاربة التواصلية	Communicative translation
مقاربة الدلالية	Semantic approach
مقاربة الوضوح والخفاء	Covert and overt approach
موضوع التخاطب	Addressing topic
ميتا لساني	Metalinguistic
نَبْز بالألقاب	Nicknaming
نسخ	Calque
نظرية "التهذيب"	Politeness theory
نظرية "القوة والتضامن"	Theories of Power/Solidarity
نظريتة "الحميمة والمقامية"	Theories of Intimacy/Status
نظم المخاطبة	Addressing system
هَجَانَة	Hybridity
وجه الاستقلالية	Autonomy face
وجه الزمالة	Fellowship face
وجه الكفاءة	Competence face
وظيفة استشهادية	Quoting function

المصطلح بالعربية	المصطلح بالإنجليزية
وظيفة تعبيرية	Expressive function
وظيفة تواصلية	Communicative function
وظيفة جمالية	Aesthetic function
وظيفة عاطفية	Emotional function
وظيفة مجازية	Metaphorical function
وظيفة ميتا لسانية	Metalinguistic function

2- ملحق لأسماء الأعلام الواردة في الرسالة - عربي/ انجليزي

الاسم بالعربية	الاسم بالحروف اللاتينة
اندريه بروتون	André Breton
إدموندز كلارنس	Edmonds Clarence
إدنا سانت فنسنت ميلاي	Edna St. Vincent Millay
إرنست ميلر همينغوي	Ernest Miller Hemingway
إيدموند بلوندن	Edmund Blunden
أدولف هتلر	Adolf Hitler
أرشبيلد ماكليش	Archibald MacLeish
أندرو ولسون، ر.	R. Andrew Wilson
أندريه مالرو	Andre Malraux
أبوعمشة، د	Abuamsha, D.
أيد، س.	IDE, S
آرونين، ل.	Aronin, L
باسيتي، ب.	Bassetti, B
براون، روجر.	BROWN, Roger.
برودر. م. ن.	Bruder, M. N.
برون فريدريك	Braun, Friederike
بلان، م.هـ.أ.	Blanc, M. H. A
بماري ويلش	Mary Welsh
بول إيلوار	Paul Eluard
بول كلوديل	Paul Claudel
بولين فايفر	Pauline Pfeiffer
بينيتو موسوليني	Benito Mussolini
بيير داريو لاروشيل	Pierre Drieu La Rochelle
تشارلتن	Charleston
تشارلز سورلي	Charles Sorley
تن ثيج، ج.د.	Ten Thije, J. D

الاسم بالحروف اللاتينة	الاسم بالعربية
Thomas Mallory	توماس مالوري
Tillit, B.	تيليتن ب.
Grace Hall	جريس هول
George Barker	جورج باركر
John Dos Passos	جون دوس باسوس
John DONNE	جون دون
J.D. Salinger	جيروم ديفيد سالينجر
James Joyce	جيمس جويس
José Maria Gironella	خوسيه ماريا غيرونيلا
Dubois, Jean	دي بوا، جان
De Groot, A. M. B	دي غروت، أ. م. ب.
David Jons	ديفيد جونز
David Rabe	ديفيد رابي
Roy Campbell	روي كامبل
Zeevaert, L.,	زيفارت، ل.
Snell-Hornby, Mary	سنيل هورنبي، ماري
Susan Basnet	سوزن باسنيت
Singleton, D	سينغلتون، د.
Sherwood Anderson	شيروود أندرسون
Ezra Pound	عزرا باوند
Gumperz. J	غمبرس، ج.
Gustav Regler	غوستاف ريغلر
Goffman, E	غوفمان. أ.
Gilman, Albert	غيلمن، ألبيرت.
Wardaugh, R	فاردوغ، ر.
Vinay J. P. & Darbelnet	فينيه وداربينيه
Karl Klaus	كارل كلاوس
Keshavarz, M	كشافرز، م.
Clyne, M.	كلاين، م.
Kemp, C	كمب، س.
Knauth, K. Alfons	كناوث، ك. ألفونس
Cupach, W. R.	كوباش، و. ر.
Cook, V.	كوك، ف.
Kerbrat-Orecchioni C.	كيربرات- أوريكيني، س.
Kenneth Rexroth	كينيث ركسروث
Ladmiral Jean-René	لادميرال جون رينيه

الاسم بالحروف اللاتينة	الاسم بالعربية
Matsumoto, Y	ماتسوموتو، ي.
Martha Gellhorn	مارثا جيلهورن
Munday, J	ماندي، ج.
Michael Reynolds	مايكل رينولدز
Mounin, George	مونان، جورج
Metts, S.	ميتس، س.
Eugene A. NIDA	نيدا أوجين آلبيرت
Hudson, R. A.	هادسون، ر. أ.
Hadley Richardson	هادلي ريتشاردسون
Hamers, J. F.	هامرز، ج. ف.
Haynes, Kenneth	هاينز، كنيث
House, J	هواس، ج
Hoffman, C.	هوفمان، س.
Hervey, Sandor	هيرفي لساندور
Higgins, Ian	هيغينز إيان
Langston Hughes	و لانغستون هيوز
Louis Aragon	و لويس أراغون
Weinreich, Uriel	واينرايش، يورييل
Stephen Spender	وستيفنس سبيندر
William Faulkner	وليم فولكنر
Wystan Hugh Auden	ويستن هيو أودن
Wilfred Owen	ويلفريد أوين