وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

كلية الآداب و اللغات

قسم الترجمة

ترجمة الصور البيانية في النص الروائي من الانجليزية إلى العربية

دراسة تحليلية نقدية لرواية

" The Old Man and The Sea" لـ " Ernest Hemingway "

أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الترجمة

تخصص: انجليزي- عربي

إعداد الطالبة:

- فاطمة أشتيوان

إشراف الأستاذة:

- حليمة نين

السنة الجامعية:

2014-2013

إهـداء

إلى من غمرني بالحب والحنان وغرس في نفسي حب العلم والمعرفة، إلى والدي ووالدتي العزيزين.

إلى إخوتي محمد وعلي و وسيلة.

إلى كل أفراد عائلتي الكريمة.

إلى كل الأصدقاء الأعزاء الذين ساندوني ودعموني.

أهديهم ثمرة جهدي

شكر وتقدير

نتقدّم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذة المشرفة نين حليمة التي قدّمت لنا يد المساعدة ولم تبخل علينا بوقتها الثمين في سبيل إنجاز هذا البحث، ولم تدّخر جهدا في توجيهنا وإرشادنا لاجتياز كل الصعاب التي اعترضتنا في كل خطوات بحثنا.

ونتوجّه بالشكر إلى كل من وقف إلى جانبنا ليمدّنا بالدعم المعنوي ويشجّعنا على إتمام هذا العمل، ونخصّ بالذكر الأستاذ "قادري أمين" والأستاذة "طالب كهينة" اللذين كانا أحسن عون لنا ونحن نقطع مختلف مراحل البحث.

كما نتوجّه أيضا بخالص عبارات الاحترام والتقدير لجميع أساتذة التدريس وعلى رأسهم رئيسة القسم الأستاذة "آدم" بقسم الترجمة بجامعة مولود معمري. ونوجّه الشكر أيضا إلى أعوان المكتبة الجامعية بالجزائر الذين لم يبخلوا علينا بتقديم دعمهم ومساعدتهم

ولا يفوتنا بهذه المناسبة أن ننوّه بأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا العمل وتقييمه وإبداء الرأي فيه .

فـهـرس الـمـحـتـويـات

فـهــرس الـمحتويـات

مـقدمـة.....01

الـفـصـل الأول: النص الروائي والبيان في اللغتين الانجليزية والعربية

توطئة..... 07

1.1. مفهوم الرواية Novel.....07

2.1. خصائص الرواية.....07

3.1. مفهوم البيان في اللغة الإنجليزية..... 09

4.1. أنواع الصور البيانية في اللغة الانجليزية.....09

1.4.1. الاستعارة Metaphor..... 10

1.1.4.1. أنواع الاستعارة.....11

1.1.1.4.1. الاستعارة الضمنية the implicit metaphor 11

2.1.1.4.1.الاستعارة الموسعة the extended metaphor.....11

3.1.1.4.1.الاستعارة المركبة the compound metaphor..... 12

4.1.1.4.1.الاستعارة الميتة /المبتذلة the dead metaphor..... 12

2.4.1.التشبيهSimile..... 12

1.2.4.1. أنواع التشبيه.....13

1.1.2.4.1. التشبيه التامcomplete simile..... 13

2.1.2.4.1.التشبيه الناقصElliptical simile 13

3.4.1. الكنايةMetonymy..... 14

4.4.1. المجاز المرسل Synecdoche..... 14

5.1. مفهوم البيان في اللغة العربية..... 15

6.1. أنواع الصور البيانية في اللغة العربية..... 15

1.6.1.الاستعارة..... 15

1.1.6.1. أنواع الاستعارة..... 16

1.1.1.6.1. الاستعارة التصريحية..... 16

2.1.1.6.1. الاستعارة المكنية..... 16

3.1.1.6.1. الاستعارة التمثيلية..... 17

2.6.1. التشبيه..... 17

1.2.6.1. أنواع التشبيه..... 17

1.1.2.6.1. التشبيه المرسل المفصل(التشبيه التام)..... 18

2.1.2.6.1. التشبيه المرسل المجمل.....18

3.1.2.6.1. التشبيه المؤكد المفصل.....18

4.1.2.6.1. التشبيه البليغ.....18

5.1.2.6.1. التشبيه التمثيلي.....19

6.1.2.6.1. التشبيه الضمني.....19

3.6.1.الكناية..... 19

1.3.6.1. ضروب الكناية.....20

1.1.3.6.1.الكناية عن صفة.....20

2.1.3.6.1.الكناية عن موصوف.....20

3.1.3.6.1.الكناية عن نسبة.....20

4.6.1 .المجاز المرسل.....21

1.4.6.1.علاقات المجاز المرسل.....21

1.1.4.6.1. السببية.....21

2.1.4.6.1. المسببية.....21

3.1.4.6.1. الكلية.....21

4.1.4.6.1. الجزئية.....22

5.1.4.6.1. اعتبار ما كان.....22

6.1.4.6.1. اعتبار ما سيكون.....22

7.1.4.6.1. المحلية.....22

8.1.4.6.1. الحالية.....22

الخلاصة.....22

الـفـصـل الـثـانـي: الترجمة الأدبية ونظرية لسانيات النصوص

توطئة.....24

1.2. مفهوم الترجمة الأدبية.....24

2.2. صعوبات الترجمة الأدبية.....25

3.2. لسانيات النصوص Text Linguistics.....28

4.2. المعايير النصية.....29

1.4.2.الترابط النسقي Cohesion.....30

2.4.2. الترابط التكاملي Coherence 30

3.4.2. المقصوديةIntentionality..... 31

4.4.2. المقبولية Acceptability..... 32

5.4.2. المعلوماتية Informativity..... 33

6.4.2. الموقفية Situationality..... 33

7.4.2. تداخل النصوصIntertextuality..... 34

الخلاصة..... 35

الـفـصـل الـثـالـث: دراسة تحليلية نقدية لروايةThe Old Man and The Sea

توطئة..... 36

1.3.التعريف بالمدونة..... 36

1.1.3.إرنست همنغواي حياته وأعماله..... 36

2.1.3.خصائص الكتابة عند همنغواي..... 39

3.1.3. تقديم نبذة عن الرواية..... 43

4.1.3. تلخيص الرواية..... 44

5.1.3. شخصيات الرواية.....45

6.1.3. أسلوب الرواية.....47

7.1.3. تقديم الترجمتين المعتمدتين.....49

1.7.1.3. ترجمة منير البعلبكي.....50

2.7.1.3. ترجمة غبريال وهبة.....50

2.3. دراسة تحليلية نقدية للمدونة.....51

1.2.3.منهجية التحليل.....51

2.2.3. تحليل نماذج من المدوّنة.....52

1.2.2.3. ترجمة العنوان.....52

2.2.2.3. ترجمة نماذج من الاستعارة.....53

3.2.2.3. ترجمة نماذج من التشبيه.....63

4.2.2.3. ترجمة نموذج من الكناية.....70

5.2.2.3. ترجمة نموذج من المجاز المرسل.....72

الخلاصة.....74

خـاتمـة.....76

مسرد المصطلحات.....79

عربي– انجليزي.....79

انجليزي– عربي 82

الملحق

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

المراجع باللغة الأجنبية

مـــقـــدمـــة

مـــقـــدمـــــة:

تشكّل الترجمة جزءا من التفاعل الثقافي بين مختلف الحضارات، فهي تعد جسرا يربط بين مختلف الأمم، ووسيلةً لنقل تراثها وثقافاتها المختلفة والمتباينة من حيث الزمان والمكان. ولهذا تظل الترجمة ذات

أهمية بالغة لاسيما في العصر الحديث، فهي الواد الذي لم تبخل منابعه يوما عن نقل رسائل متبادلة بين الحضارات عبر مختلف الحقبات الزمانية، والتي تحمل في طياتها أسمى ما ارتقى إليه الانسان من علوم وطب وفنّ وعادات وتقاليد.

تعتبر ترجمة النصوص الأدبية أشدّ صعوبة من النّصوص العلميّة، فهي لا تمثّل أفكار الكاتب فحسب بل ورؤيته الفريدة للكون وفهمه الخاص للواقع، وتحتوي كذلك على أحاسيسه وتخيّلاته وانفعالاته. إلى جانب ما تحويه هذه النصوص من مختلف الأساليب البلاغية والصور البيانية التي تظفي على النص رونقا وجمالا. وعليه فمن الخطأ اعتبار الترجمة الأدبية عملية آلية تكتفي بعملية استبدال الكلمات والعبارات في النص الأصلي بما يقابلها في النص الهدف، فالترجمة الأدبية تقتضي من المترجم حسّا فنيّا وإبداعيا، كما أنّه لا يكتفي بالإلمام بنظام اللغتين المتن والهدف فحسب، بل الأمر يتعدى ذلك إلى المعرفة التواصلية والإطلاع على ثقافة النص الأصلي وسياقه اللغوي والاجتماعي، بالإضافة إلى اكتسابه مجموعة من المعارف اللغوية وغير اللغوية التي تمكنّه من القيام بالتحويلات الضرورية على نص اللغة المتن بهدف تلبية توقعات جمهور نص اللغة الهدف ومتطلباته. ويجب على المترجم كذلك أن ينظر في مختلف العناصر التي تدخل في إنتاج النص الأدبي، وهي المتكلّم والمستمع والخطاب، كما تناولتها نظرية لسانيات النصوص (Text Linguistics) التي أوجدت معايير تساعد المترجم في عملية الترجمة.

ومن الواضح أنّ الأساليب البلاغية والصور البيانية على اختلاف أنواعها تساعد الكاتب على تدعيم أفكاره وتوضيحها وتزيد كذلك من تأثيرها على القارئ. كما أنّ لها أهمية بالغة في إضفاء الجمال والرونق على أسلوب الكاتب وإضافة عنصر التشويق. لكن غالبا ما تطرح هذه الصور البيانية صعوبات عند ترجمتها من لغة إلى أخرى تختلف عنها كلّ الإختلاف، مثلما هو الحال بالنسبة للغة الانجليزية واللغة العربية .

وما شدّ انتباهنا إلى هذا البحث يكمن في سببين: سبب ذاتي وآخر موضوعي. فأمّا السبب الذّاتي فيرجع إلى اكتشافنا من خلال الدراسات والبحوث التي قام بها العديد من النّقاد أهميّة الكاتب العالمي إرنست همنغواي الذي نال شهرة واسعة بفضل روايته "The Old Man and The Sea"، بالإضافة إلى مدى إعجابنا بأسلوب هذه الرواية المتميّز وما تنطوي عليه من قيم ثقافية واجتماعية وانسانية.

وأمّا السّبب الموضوعي فيكمن في أنّ معظم الرسائل والدراسات السابقة قلّ اهتمامها بترجمة الصور البيانية التي تحتويها النصوص الأدبية بوجه عام والنص الروائي بوجه خاص. ولهذا ركّزنا على هذا الجانب وذلك قصد معرفة مختلف التقنيات والأساليب التي يلجأ إليها المترجم لنقل هذه الصور البيانية من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية اللتين تفصل بينهما فجوة عميقة.

أمّا الإشكالية التي حاولنا الإجابة عليها فهي ماهي الأساليب التي اعتمد عليها المترجمان منير البعلبكي وغبريال وهبة لترجمة الصور البيانية، وهل وفّقا في ترجمتها، وإلى أيّ مدى استطاعا التعبير عن قصد الكاتب، وهل يمكن للقارئ العربي أن يتقبّل هذه الترجمة مع الأخذ بعين الاعتبار الإختلاف القائم بين المترجميْن في مشربهما الفكري وتكوينهما الثقافي. ومن هنا تتوّلد لدينا مجموعة من الفرضيّات:

– هل يمكن ترجمة مختلف الصور البيانية من استعارات وتشبيهات وغيرها من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية بالرغم من الاختلاف القائم بين هتين اللغتين؟

– وإذا كان هذا أمرا ممكنا، فماهي التقنيات والوسائل التي يلجأ إليها المترجم لنقل هذه الصور البيانية حتى يصل بالقارئ العربي إلى إحداث تأثير مماثل للتأثير الذي أحدثه النص الأصلي في قارئه؟

– وكيف يتسنّى للمترجم نقل هذه الصور البيانية من لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى خاصة وأنّ هذا النقل يتم من وإلى لغتين تختلفان من حيث الأصل والمفاهيم الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية ؟

– وماهي الأسباب التي جعلت كل مترجم يختار تقنية دون غيرها؟ وهل التقى المترجمان في اختيار التقنية نفسها؟

– وهل يوفّق المترجم دائما في التعبير عن قصد الكاتب؟ وهل يتقبل القارئ ترجمته في جميع الأحوال؟

كل هذه التساؤلات وغيرها تضع المترجم أمام خيارات عديدة منها:

–هل يلجأ إلى الترجمة الحرفية حرصا منه على تحقيق الأمانة الأدبية حتى وإن كان على حساب المعنى؟

–أو هل يعطي الأولويّة للمعنى على حساب الشكل؟

–هل عليه أن يتقيّد بالنص الأصلي أم يطلق العنان لمخيّلته وقلمه باستخدام أسلوب الحذف والإضافة والتقديم والتأخير كلّما رأى ذلك مناسبا حتى يتماشى مع ذوق القارئ العربي؟

– أو هل عليه اللجوء إلى استعمال أساليب أخرى في حالة عدم وجود المقابل؟

فمن خلال هذه الأسئلة وأخرى يجد المترجم نفسه في حيرة من أمره، إذ يصعب عليه تحديد الاختيار المناسب. وعليه سنقوم من خلال هذا البحث المعنون بـ " **ترجمة الصور البيانية في النص الأدبي من الانجليزية إلى العربية. دراسة تحليلية نقدية لرواية The Old Man and The Sea لـ Ernest Hemingway أنموذجا**، أن نتبيّن الحلول والأساليب التي لجأ إليها المترجمان في ترجمة نماذج من الصور البيانية، وفيما إذا وُفّقا في فهم عمق الصور التي استعملها همنغواي ومعانيها البلاغية، واستطاعا نقلها إلى اللغة العربية.

وللإجابة على هذه الإشكالية جاء تصورنا للبحث في ثلاثة فصول، يُعنى الفصلين الأول والثاني بالجانب النظري، في حين خصّصنا الفصل الثالث للجانب التّطبيقي.

فالفصل الأوّل المعنون بـ" النّص الروائي والبيان في اللغتين الانجليزية والعربية" قدّمنا فيه مفهوم الرواية (1.1)، ثم تعرّضنا إلى خصائصها (2.1). وبعدها تطرقنا إلى مفهوم البيان في اللغة الانجليزية(3.1)، ثم ذكرنا أهم أنواع الصور البيانية في اللغة الانجليزية(4.1)، وهي الاستعارة (1.4.1) وذكرنا أهمّ أنواعها(1.1.4.1)وهي الاستعارة الضمنية(the implicit metaphor) (1.1.1.4.1) والاستعارة الموسعة (the extended metaphor) (2.1.1.4.1). الاستعارة المركبة (the compound metaphor) (3.1.1.4.1) والاستعارة الميتة /المبتذلة (the dead metaphor) (4.1.1.4.1)، ثم التشبيه(2.4.1) وذكرنا كذلك أنواعه (1.2.4.1) وهي التشبيه التام (complete simile) (1.1.2.4.1) والتشبيه الناقص (Elliptical simile) (2.1.2.4.1)، ثم الكناية (3.4.1) وأخيرا المجاز المرسل(4.4.1). ثم تطرّقنا إلى تعريف البيان في اللغة العربية (5.1). وذكرنا أهم أنواع الصور البيانية في اللغة العربية(6.1) وهي الاستعارة(1.6.1)، وذكرنا أنواعها (1.1.9.1) وهي الاستعارة التصريحية (1.1.1.6.1) والاستعارة المكنية (2.1.1.6.1) والاستعارة التمثيلية (3.1.1.6.1)، وكذلك التشبيه(2.6.1) وذكرنا أنواعه (1.2.9.1) و هي التشبيه المرسل المفصل/ التشبيه التام(1.1.2.6.1) والتشبيه المرسل المجمل(2.1.2.6.1) والتشبيه المؤكد المفصل(3.1.2.6.1) والتشبيه البليغ (4.1.2.6.1) والتشبيه التمثيلي (5.1.2.6.1) والتشبيه الضمني (6.1.2.6.1)، والكناية (3.6.1) وذكرنا ضروبها(1.3.6.1) وهي الكناية عن صفة (1.1.3.6.1) والكناية عن موصوف (2.1.3.6.1) والكناية عن نسبة (3.1.3.6.1)، والمجاز المرسل (4.6.1) وذكرنا علاقاته(1.4.6.1) وهي السببية (1.1.4.6.1) والمسببية (2.1.4.6.1) والكلية (3.1.4.6.1) والجزئية(4.1.4.6.1) واعتبار ما كان (5.1.4.6.1) واعتبار ما سيكون(6.1.4.6.1) والمحلية (7.1.4.6.1) والحالية (8.1.4.6.1) وختمنا بخلاصة للفصل.

أمّا الفصل الثاني المعنون بـ "الترجمة الأدبية ونظرية لسانيات النصوص" فقمنا فيه بتعريف الترجمة الأدبية(1.2)، وانتقلنا إلى إبراز أهم صعوبات الترجمة الأدبية(2.2). وبعدها تطرقنا إلى نظرية لسانيات النصوص(3.2) التي جاء بها دي بوغراند ودرسلر عام1981De Beaugrande and Dressler، وهي النظرية التي سنعتمد عليها في دراستنا. واستعرضنا المعايير النصية السبعة لهذه النظرية(4.2) وهي الترابط النسقي(1.4.2) والترابط التكاملي(2.4.2) والمقصودية(3.4.2) والمقبولية(4.4.2) والمعلوماتية(5.4.2) والموقفية(6.4.2) وأخيرا تداخل النصوص(7.4.2). ونختم الفصل بخلاصة.

أما الفصل الثالث المعنون بـ " دراسة تحليلية نقدية لرواية "The Old Man and The Sea" فيخص الجانب التطبيقي، قمنا فيه بتعريف المدوّنة(1.3) قدّمنا فيها نبذة مختصرة عن الكاتب الأمريكي إرنست همنغواي (1.1.3). ثم تعرضّنا إلى الخصائص اللغوية والفنية لأسلوبه (2.1.3). وبعدها قدمنا نبذة عن الرواية (3.1.3). ثم قمنا بعرض ملخص عن أحداثها(4.1.3). لننتقل إلى دراسة الشخصيات الواردة فيها(5.1.3).ثمّ تطرّقنا إلى تقديم أسلوب الرواية(6.1.3). وبعدها قمنا بتقديم الترجمتين اللتين وقع عليهما اختيارنا(7.1.3)، وهما ترجمة منير البعلبكي (1.7.1.3) وترجمة غبريال وهبة (2.7.1.3). ثم شرعنا في دراسة تحليلية نقدية للمدوّنة (2.3)، استهلناها بتقديم منهجية التحليل(1.2.3). ثم قمنا بتحليل نماذج من المدوّنة (2.2.3)، بدأً بترجمة العنوان (1.2.2.3)، وبعدها قدّمنا نماذج من الاستعارة(2.2.2.3) والتّشبيه(3.2.2.3) ونموذج من الكناية (4.2.2.3) ونموذج من المجاز المرسل(5.2.2.3)، وختمنا بخلاصة للفصل.

وانتهينا إلى تقديم خلاصة عامة قمنا فيها بحوصلة أهم النتائج التي توصلنا إليها. ثم قمنا بإدراج مسردين لبعض الكلمات والمصطلحات الواردة في المدونة مرتّبة ترتيبا أبجديا، باللغتين الانجليزية والعربية، و ملحق يتضمن مقاطع من الرواية مرفوقة بالترجمة المقترحة من المترجمين منير البعلبكي

وغبريال وهبة. وبعدها أدرجنا قائمة من المراجع التي اعتمدنا عليها في البحث، بداية بالمدونة، ثم المراجع بحيث صنّفناها إلى مراجع باللغة العربية ومراجع باللغة الانجليزية، وأتبعناها بقائمة من المعاجم والقواميس، بالإضافة إلى المواقع الإلكترونية.

الـــفـصـل الأول

الـفصـل الأول: النص الروائي والبيان في اللغتين الانجليزية والعربية:

توطئة:

نتطرّق في هذا الفصل إلى تحديد مفهوم الرواية(1.1) ونذكر خصائصها (2.1). ثم نتناول مفهوم البيان في اللغة الانجليزية (3.1)، لنتطرق إلى أهمّ أنواع الصور البيانية في اللغة الانجليزية(4.1)، وبعدها نقوم بتعريف البيان في اللغة العربية (5.1). ثم نستعرض أهم أنواع الصور البيانية في اللغة العربية(6.1)، ونختم بخلاصة للفصل.

1.1. مفهوم الرواية: Novel

تعتبر الرّواية من أشهر أنواع الأدب النثري، وهي قصة نثرية وطويلة تقدّم قصصا شائعة تساعد القارئ على التفكير في قضايا أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية. ويعرّف **جمال جابر** الرّواية بأنّها" **جنس أدبي نثري يصوّر حياة عدد غير محدّد من الشّخصيات، تتفاعل كلّها في إطار عالم متخيّل وممكن الحدوث. والزمن في الرواية لا حدود له وهو ما يجعل حجم الرواية يتسع لتكون أطول الأجناس الأدبية. كما لا توجد في الرواية قيود حول نوع الموضوعات التي تعالجها أو عددها، فكانت بذلك أخصب الأجناس الأدبية**" (جابر، جمال، 33:2005)، فالروايات تغطّي موضوعات تتناول التجارب الإنسانية. ولهذا نجد أنّ مجال الرواية أوسع من القصة والقصة القصيرة وأطول منها، فالرّوائي يوغل في التفاصيل حين يسرد الأحداث ويلمّ بحياة الأبطال بكل جزئياتها. كما أنّ الرواية تعكس بيئة معيّنة أي أنّ لها بعدا زمانيا قد يستغرق أجيالا متتابعة، وبعدا مكانيا قد يتّسع ليشمل أماكن عديدة.

2.1. خصائص الرواية

يعتبر الشكل ذا أهمية كبيرة في الرواية، فقد يعتمد الكاتب على طرق عديدة لسرد أحداثها، فتارة

يستخدم أسلوب السرد المباشر، وتارة أخرى يفسح المجال للشّخصيات لتعرض أفكارها عن طريق الحوار. وما يميّز الرواية كذلك أنّها تظم في طياتها كل الأجناس الأدبية، فقد أخذت من الشعر موسيقى الكلمات

والجرس الرنان والصور البيانية، وأخذت من المسرح الحوار. وفي هذا يقول **محمد برادة** " **الرواية عمل منفرد ومتميّز يجب، بالطبع، أن تتوفّر له كل مقومات العمل الفني...بمعنى أنّ الرواية، في ظنّي، هي اليوم 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 بدايته**"(برادة، محمد ،304:1981).

وقد يبني الروائيّ عمله على حياة أشخاص وأحداث واقعيّة، لكنّ الإبداع الحقيقي يكمن في خلق شخصيات وأحداث لا تمتّ إلى الحقيقة بأية صلة فتكون الرواية جزئيا، إن لم تكن كليا، من نسج الخيال. كما يحرص على التنويع في استخدام الأساليب البلاغية والصور البيانية، واختيار كلمات معبرة تؤثر في القارئ. ولهذا يجب أن يحرص المترجم على نقل القيم الفنية والجمالية التي يحملها النّص، وأن يراعي الترابط المنطقي لسيرورة الأحداث. وفي هذا يقول **جابر جمال**" **فالرواية وحدة متكاملة ومتماسكة، كما أنّ عليه أن يعي أنّ الجمل في الرواية ليست أقوالا لا تحمل سوى معناها، بل هي دوما دليل على ما سيأتي فيما بعد ألا وهو البنية الفنيّة الروائية التي يظللها المضمون الخاص للجملة، فإذا عالج المترجم الجمل على أساس مضمونها وحده، فإن المحصلة سينتابها خسارة في أحد أبعادها**"(جابر، جمال،152:2005). فالرّواية تخضع لترابط منطقي من جميع الجوانب، ولهذا يجب على المترجم أن يحرص على الإلمام بهذه الجوانب ومعالجتها. كما أنّه مطالب بجعل ترجمته ذات معنى ومقبولة مثلها مثل النص الأصلي.

لقد استطاعت الرواية أن تحتلّ مكانة مهمّة في الحضارة الإنسانية لأنّها تتمتّع بإمكانيات أوسع وأشمل مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى. وهذا ما يشير إليه **نبيل راغب** بقوله" **فقد استطاعت أن تشمل الحياة الإنسانية بكل تناقضاتها والتي تتراوح بين أعلى قمم العظمة وأعمق سفح التفاهة**"(راغب،

نبيل،181:1996)، فالروّاية عالم شديد التعقيد وفنّ متداخل الأصول، ينفرد بقدرته على تصوير عالم واسع ومزدحم بتناقضات الحياة وصراع الإنسان، ويتمّ ذلك من خلال لغة حافلة بالدلالات العميقة والمعاني المثيرة والصور الفنية.

3.1. مفهوم البيان في اللغة الانجليزية:

يعدّ البيان من السمات الأساسية التي تميّز النصوص الأدبية، فحين يسرد الكاتب أحداث قصته يستعمل لغة أدبية تزخر بأساليب بلاغية وصور بيانية قصد لفت انتباه القراء وإثارة مشاعرهم.

يسمّى البيان في اللغة الانجليزية بـ (figurative language) ويعرف بأنّه:

"*The use of nonliteral constructions which delight the mind or make us think about what a writer is getting at*" (http://.w.w.w.online.milwaukee.tec.wi.us/eng_201/figures.htm)

أي"...استخدام تراكيب مجازية تثير أذهاننا أو تجعلنا نفكّر فيما يقصده الكاتب" (ترجمتنا)

أي أنّ البيان تعبير مجازيّ يدفعنا إلى التفكير فيما يقصده الكاتب وإلى تحريك مشاعرنا وتخصيب خيالنا.

4.1. أنواع الصور البيانية في اللغة الانجليزية:

تزخر النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها بالصور البيانية لأنّها تظهر جمال الأسلوب ورونقه وتؤثّر على القارئ، ومن أهمّها الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل. ونستعرضها فيما يلي:

1.4.1. الاستعارة Metaphor :

تعد الاستعارة فنّا من فنون القول يستعملها الأدباء والشعراء للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم بصورة فنية مميزة. ويتّفق البلاغيون واللغويون على أنّ الاستعارة كلام بعيد في دلالته عن الاستعمال العادي والمألوف للّغة.

ويعرّف **دومارسي سيزار Dumarsais César** الاستعارة بأنّها:

" *La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit*" (Dumarsais, César, 1988 : 37)

بمعنى أنّ: " الاستعارة صورة يتمّ من خلالها نقل الدلالة الحقيقية لكلمة ما إلى دلالة أخرى لا تتوافق معها إلاّ من خلال علاقة مشابهة ذهنية بينهما" (ترجمتنا)

ويعرّف قاموس (1987:400)Oxford Student's Ditionary of Current English الاستعارة بأنّها:

"*The use of words to indicate something different from the literal meaning*"

أي أنّ الاستعارة عبارة عن " استخدام كلمات للإشارة إلى شيء مختلف عن المعنى الحقيقي لها" (ترجمتنا)

يتبيّن لنا أنّ الاستعارة تعبير مجازي يتم فيه استخدام كلمة بدلا من أخرى بهدف وصف شيء آخر.

ويقول **بالي** Bally عن الاستعارة: " **ليست الاستعارة سوى مجرّد تشبيه يغفل فيه الذهن عن الجمع بين صورتين، فيجمع في كلمة واحدة المفهوم المحدد والشيء المحسوس الذي يعتبر نقطة التشبيه**" (لعداوي، نسيمة،2010-2011: 26)، فالاستعارة تجمع بين شيئين مختلفين بدون أداة التشبيه مثل **as** أو**like**، فحين نقول **Her eyes twinkle like stars** التي تعني **عيناها تلمعان مثل النجوم**، فهذا تشبيه لأنّ أداة التشبيه مذكورة وهي(like) .أمّا حين نقول **her eyes are stars** وتعني

عيناها نجوم، فهي استعارة لأنّها لا تحتوي على أداة التشبيه. ويسمّى الإسم الذي تنطبق عليه الاستعارة (a tenor) أي **فاعل** وهو في هذا المثال (her eyes)، أمّا كلمة (stars) فتسمّى (a vehicle) أي **العبارة المجازية**.

1.1.4.1. أنواع الاستعارة :

نجد في اللغة الانجليزية أنواعا عديدة من الاستعارات، لكنّنا سنكتفي بذكر الأهم منها وهي:

1.1.1.4.1. الاستعارة الضمنية The Implicit Metaphor :

هي الاستعارة التي لا يصرح فيها بالفاعل (tenor) بل يكون ضمنيا ويفهم من سياق الكلام، مثال:

A wild angel had appeared to him أي **ظهر أمامه ملاك غريب**، فكلمة (**angel**) تعني **فتاة** وهي الفاعل (tenor).

2.1.1.4.1. الاستعارة الموسعة The Extended Metaphor :

هي نوع من الاستعارة نجد في ثناياها استعارات متتالية ،كقول شكسبير:

All the world’s a stage,

And the men and the women merely players,

They have their exists and their entrances

أي: العالم كلّه مسرح،

والرجال والنساء كلهم مجرّد لاعبين،

فهم يدخلون ويخرجون (ترجمتنا)

نلاحظ أنّ شكسبير شبّه **العالم** بالمسرح وهو الفاعل (tenor) أما **المسرح** فيمثّل العبارة المجازية(vehicle). كما أنّه شبّه الرجال والنساء باللاعبين، فيكون بذلك **الرجال** و**النساء** فاعلا (tenor) في حين أنّ كلمة **لاعبين** تمثّل العبارة المجازية (vehicle) .

3.1.1.4.1. الاستعارة المركبة The Compound Metaphor :

هي الاستعارة التي يستخدم فيها الكثير من الصفات أو الأحوال بهدف إغراء القارئ، كأن نقول مثلا:

The closet was a dark, gaping hole in which the mountain of his shoes had gathered ومعناها: **كانت الخزانة جحرا مظلما ومتسعا حيث تكوّمت أحذيته لتشكّل جبلا.**

4.1.1.4.1. الاستعارة الميتة/المبتذلة The Dead Metaphor :

وهي الاستعارة التي استخدمها الناس لفترة طويلة من الزمن، بحيث أصبحت شائعة ومبتذلة بسبب تكرارها، إلى درجة أنها فقدت قيمتها الدلالية والجمالية. ونذكر مثلا عبارة **نخلة مجنونة** التي تستعمل في مدينة عُمَانْ للإشارة إلى نوع شاذ من النخيل، فهذه الصورة فقدت معناها المجازي، لأنه لم يعد لكلمة **مجنون** ذلك المعنى الاستعاري. لذلك على المترجم أن يتعامل مع هذه الاستعارة كعبارة عادية لا تحمل أيّة دلالة استعارية.

2.4.1. التشبيه Simile:

يستعمل التشبيه للمقارنة بين شيئين للدلالة على أنّهما يشتركان في صفة محددة، وذلك باستعمال إحدى أدوات التشبيه مثل **like** أو **as** أو **as...as**.

يُعرّف التشبيه في موسوعة The Cambridge Encyclopedia of Language (1997 :70) بـ:

"*Simile: Tow unlike things are explicitly compared, to point a similarity, using a marker such as **like** or **as***"

بمعنى أنّ" يقوم التّشبيه على مقارنة شيئين مختلفين بطريقة صريحة وواضحة للدّلالة على وجود تشابه بينهما و ذلك باستخدام أدوات نحو **مثل** و**الكاف**" (ترجمتنا)

يتّضح لنا أنّ التشبيه يتمثل في عقد مقارنة بين شيئين مختلفين في الأصل لمحاولة إظهار أنّهما يشتركان في إحدى الصّفات باستعمال إحدى أدوات التشبيه.

يتكوّن التّشبيه في اللغة الانجليزية من أربعة أركان وهي: المشبه The subject of the comparaison والمشبّه به The object to be compared ووجه الشّبه The properties of both وأداة التشبيه The particle .

1.2.4.1. أنواع التشبيه:

ينقسم التّشبيه إلى نوعين وهما:

1.1.2.4.1. التشبيه التام Complete Simile :

وهو التّشبيه الذي تُذكَر فيه جميع أركانه، ومثال ذلك: **She walks gracefully like a cat**

أي: **تمشي برشاقة كالقطة.** فالمشبّه هو(she)، والمشبه به (cat)، وأداة التشبيه (like)، ووجه الشّبه (gracefully).

2.1.2.4.1. التشبيه الناقصElliptical Simile :

وهو التشبيه الذي تحذف منه إحدى أركانه الأربعة. ومثال ذلك:**He is as an ox** أي: **إنه كالثّور.** فالمشبّه هو الضمير(he)، والمشبّه به (an ox)، وأداة التّشبيه(as)، أما وجه الشّبه فمحذوف.

3.4.1. الكناية Metonymy :

الكناية تعني أن تتكلم بشيء وتريد غيره، أوهي تعبير لا يُقصد منه المعنى الحقيقي بل معنى آخر مغاير.

يعرّف قاموس (1996:590)The Oxford Companian to the English Language الكناية بأنّها :

"*A figure of speech which designates something by the name of something associated with it*"

أي أنّ الكناية " صورة بيانية تشير إلى شيء ما بواسطة اسم شيء آخر يرتبط به"(ترجمتنا)

فحين نقول مثلا:**I spent the evening reading Shakespeare** فنحن نعني: **أمضيت الليلة أقرأ إحدى روايات شكسبير**، فكلمة (شكسبير) لا تعني الشخص ذاته بل أحد أعماله.

وتعرّف موسوعة كامبريج للغة (70: 1997)The Cambridge Encyclopedia of Language الكناية بأنّها:

"*Metonymy: The use of an attribute in place of the whole*"

أي " الكناية: استخدام الجزء في مكان الكلّ"(ترجمتنا)

يتبيّن لنا أنّ الكناية لفظ يُستخدم للإشارة إلى شيء آخر إمّا بذكر جزء من هذا الشيء ليدل على الكل أو بما له صلة به، إذ نستعمل مثلا كلمة (stage) أي (الخشبة) للإشارة إلى المسرح (scene).

4.4.1. المجاز المرسل Synecdoche:

يعرف **كومين Cumming.M** المجاز المرسل بأنّه:

"*A figure of speech in which a reference to a part or aspect of a person, object, ect is meant to refer to the whole person, object*" (Cumming, Michael, J, 1983: 925)

ومعناه أنّ المجاز المرسل عبارة عن " صورة بيانية تشير إلى عضوٍ من شخص ما أو مظهره أو إلى شيء ما...الخ. لكنّ معناها يعود على ذلك الشخص نفسه أو الشيء كلّه" (ترجمتنا)

فحين نقول مثلا **God bless the hands which prepared this food** أي: **بارك الله اليدين اللتين أعدّتا هذا الطعام،** فنحن نوّد أن نشكر الشخص الذي أعدّ الطعام، لكننا لم نُشر إليه بذاته بل استعملنا كلمة **اليدين** للإشارة إليه وهما جزء منه.

5.1. مفهوم البيان في اللغة العربية:

البيان لغة: الفصاحة واللّسن، وكلام بيّن: فصيح. والبيّن من الرجال: الفصيح. (ابن منظور، 576:2003).

أمّا **السكاكي** فيعرّف البيان بأنّه: "**إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه**" (السكاكي عن سعد، محمود، 1989: 21). يتّضح لنا أنّ البيان تعبير في شكل جمل أو تراكيب يكون بعضها أكثر وضوحا ودلالة من الآخر.

6.1. أنواع الصور البيانية في اللغة العربية:

تزخر اللغة العربية بأنواع عديدة من الصور البيانية ومن أهمّها: الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل. وسنتعرض إليها بالتفصيل فيما يلي:

1.6.1. الاستعارة:

يعتبر القدامى والمحدثون الاستعارة ضربا من المجاز اللغوي استعملت فيه كلمة في غير موضعها الحقيقي بطريقة مضمرة للحفاظ على جمالية الأسلوب وعمق الفكرة. ويعرّف **الجرجاني** الاستعارة كما يلي " **الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه**

به فتعيره المشبه وتجريه عليه، وتريد أن تقول: رأيت رجلا كالأسد في شجاعته وقوة بطشه. فتدع ذلك وتقول (رأيت أسدا)" (الجرجاني، عبد القاهر عن يموت، غازي،1995: 23)، فالاستعارة تميل إلى الاختصار، إذ نلاحظ أنّ المثال الأوّل جاء طويلا وعبّر عن الصورة بكلمات كثيرة. في حين أنها جاءت في المثال الثاني مختصرة. وتتكون الاستعارة من ثلاثة أركان وهي: المستعار له والمستعار منه والمستعار. ولابد في الاستعارة من وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي، وقد تكون لفظية أو معنوية.

1.1.6.1 أنواع الاستعارة:

يرتكز تقسيم الاستعارة على طرفيها الأساسيين المستعار منه والمستعار له باعتبار ذكرهما أو حذفها إلى ثلاثة أنواع وهي:

1.1.1.6.1. الاستعارة التصريحية: وهي ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، ومن أمثلتها قول المتنبي:

وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

فالمتنبّي يصف ممدوحه، سيف الدولة، بالكرم فيشبّهه بالبحر ثم يشبّهه بالبدر في علوّ مكانته. فذكر المشبه به (البحر) و(البدر) وحذف المشبه (سيف الدولة) على سبيل الاستعارة التصريحية.

2.1.1.6.1. الاستعارة المكنية: وهي ما حُذف فيها المشبه به، ورُمز إليه بشيء من لوازمه. كقول الشاعر:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

إذ يشبّه الشاعر المشيب بإنسان يفترّ ثغره عن ابتسامة، فذكر المشبّه (المشيب) وحذف المشبه به (الإنسان) ورمز إليه بلازمة من لوازمه وهي الفعل (ضحك) على سبيل الاستعارة المكنية.

3.1.1.6.1. الاستعارة التمثيلية: وأصلها تشبيه تمثيلي حذف منه المشبه وصرّح بالمشبه به. ويكون اللفظ المستعار تركيبا لا لفظا كما في الاستعارة التصريحية والمكنية. وتكثر غالبا في الأمثال عندما يشبّه الموقف الجديد بالموقف الذي قيل فيه المثل أوّل مرة، نحو قولنا "لكلّ جواد كبوة" بحيث يشبّه حال الشخص الذي يصادف عقبات في طريقه فيتعثّر ويخفق في بلوغ مراده بالجواد الذي يتعثّر بالرغم من قوّته.

2.6.1. التشبيه:

التشبيه لغة: الشِّبه والشَّبه والشبيه: المثل. وأشبه الشيءُ الشيءَ: ماثله. والتشبيه: التمثيل (ابن منظور، 23:2003).أمّا اصطلاحا فهو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه واحد أو عدة وجوه.

ويعرّف **عبد القاهر الجرجاني** التشبيه بأنّه " **أن تثبت لهذا المعنى معنى من ذلك أو حكما من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد**" (الجرجاني، عبد القاهر ،1992: 87). يتّضح لنا أنّ التّشبيه هو محاولة عقد مماثلة بين شيئين وإرادة اشتراكهما في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه. ويتكوّن التّشبيه من أربعة أركان وهي:**المشبه** وهو الطرف المقصود بالوصف، و**المشبه به** وهو الشيء الذي جئنا به كنموذج للمقارنة، و**وجه الشبه** وهو الصفة التي يشترك فيها المشبه والمشبه به، و**أداة التشبيه** وهي الأداة التي تربط بينهما. وقد تكون هذه الأداة حرفا نحو(الكاف، كأنّ)، أو إسما نحو(مثل، شبه، نظير)، أو فعلا نحو(يشبه، يشابه، يحاكي، يماثل).

1.2.6.1. أنواع التشبيه:

يشتمل التشبيه كغيره من الصور البيانية على عدة أنواع . ويقسّمه علماء البلاغة إلى قسمين:

أولا: التشبيه المفرد: وهو تشبيه لفظ بلفظ آخر، ولا يحتاج فهمه إلى كدّ الفكر وإعمال الذهن لأنه واضح وبيّن. وينقسم التشبيه المفرد بحسب أداة التشبيه ووجه الشبه، وذلك باعتبار ذكرهما أو حذفهما إلى :

1.1.2.6.1. التشبيه المرسل المفصل (التشبيه التام): وهو ما ذكرت فيه أركانه الأربعة كقولنا: أنت تحاكي البحر سماحة وكرما. فالمشبه هو(أنت) والمشبه به (البحر) وأداة التشبيه (تحاكي) ووجه الشبه (السماحة والكرم).

2.1.2.6.1. التشبيه المرسل المجمل: وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه وحذف وجه الشبه نحو قولنا: العلم في الصّغر كالنقش على الحجر، فالمشبه هو(العلم في الصّغر) والمشبه به(النقش على الحجر) والأداة (الكاف) أما وجه الشبه فهو محذوف.

3.1.2.6.1. التشبيه المؤكد المفصل: وهوما حذفت فيه أداة التشبيه وذكر وجه الشبه كقول الشاعر:

أنت نجم في رفعة وضياء تجتليك العيون شرقا وغربا

فالمشبه هو الضمير(أنت) والمشبه به(النجم) ووجه الشبه(الرفعة والضياء) أمّا أداة التشبيه فهي محذوفة.

4.1.2.6.1. التشبيه البليغ: ويسمّى كذلك بالتشبيه (المؤكد المجمل). وهو التشبيه الذي حذفت فيه أداة التشبيه

ووجه الشبه معا. نحو قولنا: تحلق طائراتنا في الجو تحليق النسور، فالمشبه هو (الطائرات) والمشبه به (النسور)، أمّا الأداة ووجه الشبه فقد حُذفا.

ثانيا: االتشبيه المركب: وهو التشبيه الذي يأتي فيه طرفيه صورتين مركبتين، فإذا تم الربط بين هتين الصورتين بواسطة إحدى أدوات التشبيه كان تشبيها تمثيليا، أما إذا تم الربط بدون الأداة كان تشبيها ضمنيا.

5.1.2.6.1. التشبيه التمثيلي: هو تشبيه صورة بصورة أخرى يكون فيها وجه الشبه صورة منتزعة من عدة صفات مشتركة بين المشبه والمشبه به، ومثال هذا قول الشاعر:

كأن سواد الليل والفجر ضاحك يلوح ويخفي أسود يتبسم

فالشاعر يشبه الليل حين يداهمه نور الفجر، فيختلط سواد الليل بنور الفجر، برجل أسود يبتسم، والمشبه هو(الليل) والمشبه به (الرجل الأسود)، والصورة التي تجمع بينهما هي امتزاج السواد مع الأبيض.

6.1.2.6.1. التشبيه الضمني: هو تشبيه خفي إذ لا يُصرّح فيه بالمشبه والمشبه به بل يفهمان من سياق الكلام. وهذا النوع من التشبيه ليس بيّنا بل يتطلب تحصيله ضربا من التأويل وقدرا من التأمل، كقول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

يقصد الشاعر أنّ الشخص الذي يقبل المذلة والهوان سيتعوّد على تحمل كل أنواع الذل، فتهون عليه نفسه وكرامته. ثمّ يشبهّه بحال الميت الذي لا يتألم ولا يصرخ لأنه فقد الإحساس بالحياة.

3.6.1. الكناية:

الكناية لغة: مشتقة من الفعل كنّ. وكنّ الشيء يكنّه كنّا: ستره" (ابن منظور، 2003: 746). أمّا اصطلاحا فالكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته. ويعرفّ **عبد القاهر الجرجاني** الكناية بقوله " **والمراد بالكناية هاهنا...أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه...**" (الجرجاني، عبد القاهر،1992: 66)، ومعناه أن يريد

المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره بالمعنى الموضوع له ولكن يجيء إلى معنى مرادف له فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه.

1.3.6.1. ضروب الكناية:

قسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أقسام هي:

1.1.3.6.1. الكناية عن صفة:

ومعناها أن ينسب المتكلّم صفة معنوية محددة إلى الموصوف، لكنّه لا يذكر هذه الصفة مباشرة بل يلجأ إلى ذكر أمر فيه تلازم بين الصفة والموصوف، كقوله تعالى { وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلاً) سورة الفرقان الآية27، ففي هذه الآية إشارة إلى العبد الذي يلقى ربه يوم الحساب فيعض يديه ندما على ما كان منه في الحياة، وعبارة (يعض الظالم على يديه) كناية عن صفة الندم والحسرة.

2.1.3.6.1 . الكناية عن موصوف:

وهي أن تذكر الصفة وتريد الموصوف، فلا يصرح بالموصوف مباشرة بل تذكر صفة من صفاته الملازمة له. كقول الشاعر:

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان

فالشاعر أراد بـ (مواطن الكتمان) القلب لأنه مكان حفظ الأسرار، وهي كناية عن موصوف وهو القلب.

3.1.3.6.1. الكناية عن نسبة:

وهي أن تنسب صفة إلى الموصوف، لكن ليس إليه مباشرة بل إلى شيء متصل به وتعود عليه.

كقولنا (المجد بين ثوبيه والكرم في برديه)، فقد نسبنا صفتي الكرم والمجد إلى الثّوب الذي يلبسه الممدوح.

4.6.1. المجاز المرسل:

المجاز: هو دلالة اللفظ على غير ما وضع له في أصل اللغة. ويقول **عبد القاهر الجرجاني**" **واعلم أنّ طريق المجاز... أنّك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها، ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيه. فتجوزت بذلك في ذات الكلمة، وفي اللفظ نفسه. وإذ قد عرفت ذلك فاعلم أنّ في الكلام مجازا على غير هذا السبيل** " (الجرجاني، عبد القادر،2005: 197)، فالمجاز كلمة مستعملة في غير ما هي موضوعة له لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. ويسمى المجاز مرسلا لأنّ الإرسال يعني الإطلاق وعدم التقيّد.

1.4.6.1. علاقات المجاز المرسل:

للمجاز المرسل علاقات كثيرة ومن أهمها:

1.1.4.6.1. السببية: وهي أن يطلق اللفظ ويراد به المسبب، كقولنا (رعت الماشية الغيث)، فالماشية لا ترعى الغيث بل النبات. والغيث هو الذي تسبب في وجود النبات.

2.1.4.6.1. المسببية: وهي أن يذكر اللفظ ويراد به السبب، نحو قوله تعالى { وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ رِزْقًا} سورة غافر الآية13. والمراد هنا المطر الذي يكون سببا في وجود الرزق.

3.1.4.6.1. الكلية: وهي أن يطلق لفظ الكل ويريد به الجزء، ومثال ذلك قوله تعالى {كُلَّمَا دَعَوْتَهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ} سورة نوح الآية 7، بحيث عُبّر بكلمة (أصابعهم) وهي الكل لإرادة رؤوسها وهي الجزء.

4.1.4.6.1. الجزئية: وهي أن يطلق لفظ الجزء ويريد به الكل، ومن أمثلتها (أمسكنا بعين من عيون الأعداء)، فلفظ (عين) لا نقصد بها العين الحقيقية بل الجاسوس.

5.1.4.6.1. اعتبار ما كان: أي تسمية الشيء باسم ما كان عليه من قبل، نحو قوله تعالى{ وَآتُوا اليَتَامَى أَمْوَالَهُمْ} سورة النساء الآية 2، استعملت كلمة (يتامى) مجازيا للإشارة إلى حالة اليتم التي كان عليها الأولاد.

6.1.4.6.1. اعتبار ما سيكون: أي تسمية الشيء باسم ما سوف يصير إليه في المستقبل. ومثال ذلك قولنا (أوقد النار) إذ نريد به إيقاد الحطب الذي سيصير نارا.

7.1.4.6.1. المحلية: وهي أن يذكر فيها المحل ويراد بها الحال، نحوك: كيف هي أحوال القرية؟ فنحن لا نقصد القرية بالذات بل أهلها.

8.1.4.6.1. الحالية: وهي أن نعبّر بلفظ الحال ونريد المكان نفسه، نحو قولك (نزلت بالقوم فأكرموني) فهنا لم ينزل بالقوم بل بالمكان الذي يتواجدون فيه، فذُكر الحال وهو (القوم) وأريد المحل.

الخلاصة:

نستخلص من خلال ما تناولناه في هذا الفصل أنّ الرواية من أهم الأنواع الأدبية، فهي تتميّز بخصائص تجعلها مختلفة عن الأنواع الأدبية الأخرى. إضافة إلى ما تزخر به من مختلف الصور البيانية والبلاغية. كما أنّ النصوص الروائية تنفرد خصائص تجعلها مختلفة عن غيرها. وممّا لا شك فيه أنّ البيان في اللغتين الانجليزية والعربية يلعب دورا مهما وبارزا في إظهار الصور الفنية بأسلوب بلاغي رائع، فهي تعمل على إثارة انتباه القارئ وجعله يتفاعل مع مجريات النص وسيرورة الأحداث. ومن خلال استعراض مختلف أنواع الصور البيانية في اللغتين الانجليزية والعربية يتبين لنا أنها تشترك في بعض

النقاط وتختلف في نقاط أخرى.

الـفـصـل الـثـانـي

الـفـصـل الـثـانـي: الترجمة الأدبية و نظرية لسانيات النصوص

توطئة:

نتناول في هذا الفصل مفهوم الترجمة الأدبية(1.2). ثم نتعرض إلى مختلف الصعوبات التي يواجهها المترجم أثناء ترجمة أي عمل أدبي(2.2) والتي تظهر على مستويات عديدة. وبعدها نتطرق إلى نظرية لسانيات النصوص(3.2)التي جاء بها دي بوغراند ودرسلر De Beaugrande and Dressler والتي سنعتمد عليها لتحليل المدوّنة. وبعدها نتطرق إلى المعايير النصية السبعة التي تعتمد عليها هذه النظرية(5.2). ونختم بخلاصة للفصل.

1.2. مفهوم الترجمة الأدبية:

تعرف الترجمة الأدبية بأنّها ترجمة الأدب بكل فروعه، إذ تختصّ الترجمة الأدبية بشتى الأنواع الأدبية كالشعر والمسرحية والقصة والرواية وغيرها من الأنواع الأدبية التي تعتمد على العاطفة والخيال وجمالية الأسلوب.

ويعرّف **بوش Buch** الترجمة الأدبية بأنها:

"*Literary translation is an economic activity…and an original subjective activity at the center of a complex network of social and cultural practices*" (Buch, in Munday, Jerrmy, 2001:153)

أي" تعتبر الترجمة الأدبية نشاطا اقتصاديا...ونشاطا أصيلا ذاتيا وسط شبكة معقدة من الممارسات الاجتماعية والثقافية" (ترجمتنا)

أمّا **فروخ عمر** فيعرفها كمايلي:"***أن يأتي الناقل إلى الجملة فيحصّل معناها ثم يعبّر عنها في اللغة الأخرى بجملة تطابقها في المعنى، سواء استوت الجملتان في عدد الكلمات أم اختلفتا*** "

(فروخ، عمر عن الأعظمي، أورنك زيب، 2005: 71)، ولهذا يتوجّب على المترجم قبل الإقدام على الترجمة أن يقوم بتفسير النص وترجمته في لغته الأصلية، وبعدها يترجمه إلى اللغة الهدف، متوخيّا في ذلك كل ما يحتويه النص من صيغ وتراكيب وأساليب بلاغية وصور بيانية. ويجب عليه كذلك أن ينظر في مختلف العناصر التي تتدخّل في إنتاج النص كالعوامل الثقافية والاجتماعية.

ويقول **الصديق بشير نصر** عن الترجمة الأدبية بأنّها " **فنّ راق لا يتهيّأ لكل واحد الأخذ بأسبابه، دون نصب وإعياء، وقد تبدو الترجمة الأدبية للوهلة الأولى كالبحر الساكن يغري بركوبه، حتى إذا استوى المبحر على سطحه جنت لجته، واستحالت وداعته المغرية إلى غضب واضطرام، ومن ثمّ إذا تقحمه الأحمق المتهوّر، الجاهل بغوره، لا يلبث أن يغيب في قراره**" (الصديق، بشير نصر عن جابر، جمال، 38:2005)، فالنّص الأدبي ليس مجرد رصف كلمات رنانة وتعابير منمّقة، وهو لا يعبّر عن أفكار الكاتب فحسب بل ينطوي كذلك على أحاسيسه وعواطفه وانفعالاته وتخيّلاته. إنّه كائن حي وحيوي يؤثر ويتأثر، لذلك فهو يشهد تغيرات دلالية وأسلوبية وجمالية أثناء نقله من اللغة المتن إلى اللغة الهدف.

2.2. صعوبات الترجمة الأدبية:

الترجمة الأدبية ليست سهل المنال بل تعدّ من أصعب الترجمات مراسا، وتنجم صعوباتها من خصوصيات النص الأدبي الأسلوبية والإبداعية والجمالية والبلاغية واللسانية وخارج اللسانية (extralinguistic). إنّ الترجمة الأدبية ذات إفرازات دلالية لا متناهية، فالمعاني التي تعبّر عنها ذات مستويات تتحكم فيها عناصر بلاغية وموسيقية ونحوية تدعو المترجم إلى إعمال الفكر وكدّ الذهن لأنّ العمل الأدبي ليس مجرّد فكرة بل تجربة إنسانية تنقل أحاسيس الكاتب وتصوّراته المختلفة. ويقول **الجيلاني ابراهيم** عن الترجمة الأدبية:

" **فالترجمة الأدبية تتطلب حسا فنيا مرهفا، وينبغي– لهذا– أن يتولّى أمرها الأدباء من الكتاب والنّقلة الذين يملكون ناصية اللغتين المصدر والهدف، ويستطيعون إعادة صياغة الأفكار في القالب المطلوب. فالترجمة الأدبية لا تقتصر على نقل أعمال المؤلفين ونتاجهم الفكري بين لغة وأخرى، وإنّما تحتاج إلى مدى رحب، وبراعة في أداء المهمة، وإبداع ذاتي للوصول إلى الكمال، ومراعاة الأمانة في نقل الإحساس والإيقاع والرنين فيما بين اللغتين المعنيتين**" (الجيلاني، إبراهيم،1997: 23)، فالترجمة الأدبية لا يتولاها سوى الكتّاب والأدباء والمثقّفون الذّين يتمتعون بقدر من المعرفة الأدبية ويتقنون اللغتين المتن والهدف، بالإضافة إلى الموهبة والسليقة والأمانة في نقل الأحاسيس والإيقاعات الموجودة في النص الأصلي.

يطرح الاختلاف الموجود بين اللغات على المستوى الدلالي مشاكلا عديدة أثناء الترجمة، ومنها اختلاف الإيحاءات فلكل كلمة معنى إيحائيا، وترتبط هذه المعاني الإحائية بعنصر الثقافة، فقد تتّخذ الكلمة معنى إيحائيا خاصا بالثقافة التي أوجدت فيها، فكلمة **كلب** مثلا تعبّر عن ذلك الحيوان الوفي والمخلص في الثقافة الأوروبية، أمّا في الثقافة العربية فيعبّر عن الدناءة والحقارة.

ويتوجّب كذلك على مترجم النصوص الأدبية أن يقدّم إبداعا خاضعا ليس فقط لأسس وظيفية أو لغوية صرفة، بل لأسس جمالية كذلك، يحصّلها المترجم بعد قراءات متعددة تتعدى المستوى السطحي إلى مستويات أخرى مجازية وبلاغية وإيحائية، فموسيقى النص وإيحاءات الكناية والاستعارة والمجاز والأمثال الشعبية والعادات والتقاليد، وكلّ ما يؤثر في الآخر يتطلب من المترجم منهجية خاصة أثناء الفعل الترجمي.

ولا يسعنا الحديث عن قراءة واحدة للنص الأدبي، بل هناك قراءات عديدة تفتح المجال لتأويلات مختلفة، فالمترجم لا يفسّر النص الأدبي الذي هو بصدد ترجمته تفسيرا موضوعيا، فهو لا ينطلق من

الفراغ ، بل هو محكوم بميولاته واتجاهاته الأدبية والفكرية والثقافية. وربما هذا ما يفسّر تعدد ترجمات عمل أدبي واحد، ويكون لكل ترجمة وقعها الخاص وأثرها في القارئ، " **ومن هذا المنطلق يمكننا القول إنّ الترجمة ترجمات، وتنبثق عنها بالضرورة قراءة بل قراءات، لكل مرجعياته الثقافية وتفرّده الإبداعي، فثمّة اختلاف... في الحضارة أو في التجربة أو في الهويات...وقد نختلف في القراءة وبالتالي في الفعل الترجمي لاختلافنا في الذوق، ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي، ولاختلافنا في درجات التحسس بالجمال العظيم**" (حفناوي، بعلي،112:2003).

ويواجه المترجم أثناء الترجمة كذلك صعوبات لسانية تتجلى في عدة مستويات ومنها المستوى الصوتي الذي يكمن في الاختلاف القائم بين الأنظمة الصوتية للغات، وهذا ما قد يؤثر على عملية الترجمة، لأنّ المترجم يجد صعوبات في ايجاد مقابلات للإيقاعات والآثار الصوتية في اللغة الهدف. كما تطرح الترجمة الأدبية مشاكلا على المستوى النحوي، فكل لغة لها نظامها النحوي الخاص بها، وبالتالي فوجود اختلاف في الأنظمة النحوية يؤدي غالبا إلى الفقدان النحوي أي فقدان في المعنى الذي ينجم عن عدم وجود التقسيم النحوي ذاته في اللغتين المتن والهدف. وهذا ما يدفع المترجم إلى تعويض النظام النحوي للغة المتن بنظام نحوي آخر في اللغة الهدف، الشيء الذي قد يؤدي إلى ضياع المعنى.

ومن أكثر الصعوبات التي يواجهها المترجم أيضا نجد ما يسمى بالخصوصيات الثقافية والحضارية، إذ تتعذّر أحيانا ترجمة بعض المفاهيم التي تنتمي فقط إلى ثقافة اللغة المصدر، ولا نجد لها مقابلات معجمية في اللغة الهدف نظرا لاختلاف عادات المجتمعات وتقاليدها ونمط عيشها وشعائرها الدينية وطريقة اللباس والطبخ. ولهذا يرى **سنيل هورنبي Snell Hornby** " **أنّ اللغة ليست ظاهرة معزولة، وإنّما هي جزء لا يتجزأ من الثقافة**(مراد، سعيدة، 2004-2005 : 34). فكيف للمترجم مثلا نقل كلمة **باب** أو **عمارة** إلى لغة لا يعرف شعبها سوى الخيم؟ وكيف له أن يترجم أسماء الفصول الأربعة إلى لغة

لا يعرف شعبها سوى فصلين؟ أو يترجم كلمة **صحراء** إلى لغة الشعوب التي تقطن في المناطق الاستوائية؟ وكيف يتصرّف عند ترجمة الألفاظ التي تشير إلى العلاقات العائلية؟ فكلمة (cousin) في اللغة الانجليزية مثلا لها عدة مقابلات في اللغة العربية ومنها ابن العم وابن العمة وابن الخال وابن الخالة وابنة العم وابنة العم وابنة العمة وابنة الخالة، وما إلى ذلك.

يتبين لنا من خلال ما سبق أنّ الطبيعة الدلالية والفنية والجمالية والإيحائية للنص الأدبي، وما يعكسه من مفاهيم ثقافية تنتمي حصرا إلى ثقافة اللغة المتن تفرض على المترجم أن يمتلك معارف لسانية وغير لسانية، ويتبيّن ما يحتويه النص من تراكيب وصيغ وصور بيانية وأساليب بلاغية. وعليه أن يتعرّف على النص الأصلي ويؤوّله ليخرج ما يخفيه، فهو لا يترجم لغة فحسب بل ثقافة شعب بأكمله.

3.2. لسانيات النصوص Text Linguistics :

ظهرت لسانيات النصوص في أواخر ستينات القرن العشرين. وقد جاء هذا التيار الجديد ليعيد النظر في الدراسات اللسانية القديمة التي ركّزت على الجملة في البحث اللساني وأهملت النص، واهتمت بوصف القواعد النحوية للنص بدون أن تهتمّ ببعده الإتصالي باعتبار أنّ له وظيفة اتصالية وتبليغية. وحين ظهرت اللسانيات الحديثة وعلى رأسها لسانيات النصوص أعادت الاعتبار للنص واعتبرته وحدة دلالية وبنيوية وليس مجرد تتابع كلمات أو جمل. فحوّلت بذلك الاهتمام من الجملة البسيطة إلى النص، ودعت إلى ضرورة دراسة النّص مع الأخذ بعين الاعتبار كل العوامل غير اللسانية كالعوامل الثقافية والاجتماعية والبيئية وغيرها من العوامل التي تساعد على تحليل كل جوانب النص، فالنص بمثابة مرآة تعكس ثقافة الكاتب وبيئته.

ومن روّاد هذه الدراسات نذكر دراسة دي بوغراند ودرسلر De Beaugrande and Dressler اللذين قاما بتحليل النص وربطه بالسياق ضمن العوامل الاجتماعية والثقافية والبيئية وهذا من خلال

كتابهما بعنوان « Introduction to Text Linguistics» أي "مدخل إلى لسانيات النصوص ". وقد ساهمت لسانيات النصوص في تشجيع الدراسات التي تبحث في اللغة باعتبارها شكلا من أشكال التفاعل الاجتماعي. بالإضافة إلى البحث عن الهدف من انتاج النص وإبراز البعد التبليغي والإتصالي له. فالنص كما يعرفه **سعيد حسن بحيري:**

" **النص مجموعة من الأحداث الكلامية، التي تتكوّن من مرسل للفعل اللغوي ومتلق له وقناة اتصال، وهدف تتغيّر بمضمونه الرسالة، وموقف اتصال اجتماعي يتحقق فيه التفاعل**"

(بحيري، سعيد حسن ،1997: 110)، فالنص يحتوي على عناصر عديدة تساعد على تشكيله وربط الاتصال بين المرسل والمرسل إليه.

أمّا **عزيز** و **لطيوش Aziz and Lataiwish** فيعرّفان النص بأنه:

"A *linguistic unit higher than a sentence, spoken or written, consisting of one sentence or More*" (Aziz, Yowell, Lataiwish, Muftah, 2000: 53)

أي أنّ النص عبارة عن" **وحدة لغوية أكبر من الجملة، سواء كانت مكتوبة أو مقروءة، فقد تتكوّن من جملة واحدة أو أكثر**" (ترجمتنا)

من خلال هذين التعريفين يتبيّن لنا أنّ النص عبارة عن مجموعة من ملفوظات كلامية متماسكة فيما بينها بروابط معجمية وقواعدية تنسجم فيما بينها وتعمل كوحدة ضمن إطار اجتماعي وثقافي معين.

4.2. المعايير النصية:

تتلخّص معايير اللسانيات النصية في سبعة معايير وهي:

1.4.2.الترابط النسقي Cohesion:

يعرّفه **دي بوغراند** و **درسلر** بأنّه:

"*Cohesion concerns the way in which the components of the surface text, i.e. the actual words we hear or see, are mutually connected within a sequence. The surface components depend upon each other according to grammatical forms and conventions, such that cohesion rests upon grammatical dependencies*" (De Beaugrande, Rober-Alain, Dressler,Wolfgang, 1981: 3)

أي" يهتم الترابط النسقي بالطريقة التي تكون فيها مكوّنات النص الصغرى، أي الكلمات الفعلية التي نسمعها أو نراها، مترابطة بتسلسل بشكل متبادل. وتعتمد المكونات الصغرى على بعضها البعض تبعا للقواعد النحوية والأعراف، مثل الترابط النسقي الذي يعتمد على الوحدات النحوية " (ترجمتنا)

أي أنّ الترابط النسقي يعني خضوع النص لمجموعة من القواعد النحوية المتعارف عليها، بحيث تكون الوحدات الصغرى التي يحتويها النص مترابطة بالوحدات الكبرى عن طريق الضّمائر ومختلف أدوات الربط. فعبارة (children play slow at)أي (أطفال يلعبون بطئ عند) تتكوّن من عناصر ولكنّها ليست مرتبطة ببعضها البعض لدرجة أنّنا لا نستطيع أن نستعملها كلافتة لأنّ السائقين لن يفهموا المقصود منها لأنّها لم تخضع للقواعد النحوية. أمّا إذا رتّبناها بهذا الشكل (Slow, children at play) أي (تمهّل أطفال يلعبون) يفهم السائق أنّ اللافتة تطلب منه تخفيف السرعة لأنّ هناك أطفال يلعبون في الجوار.

2.4.2. الترابط التكاملي Coherence :

يعني أن تكون عناصر النص مترابطة من الناحية المعنوية، فالترابط التكاملي يبحث في الطريقة التي يتم بواسطتها إيجاد العلاقات التي تربط بين عناصر النص. ويعرف **دي بوغراند** و**درسلر** الترابط التكاملي بأنه:

"*Coherence concerns the ways in which the components of the textual world, i.e. configuration of concepts and relations which underlie the surface text, are mutually accessible and relevant*" (ibid: 3)

أي " **يهتمّ التّرابط التّكاملي بالطّرق التي تكون بموجبها العناصر النصية، أي المفاهيم والعلاقات المرتّبة التي تقع تحت الوحدات الصغرى، سهلة المنال و وثيقة الصّلة بالنص بصفة متبادلة**" (ترجمتنا)

إذ يجب أن تكون أفكار النّص مترابطة ومتناسقة وخاضعة لترتيب منطقي، كما يجب أن تكون معانيه واضحة وجلية. ويكمن الفرق بين الترابط التناسقي والترابط التكاملي في أنّ النص في الترابط النسقي يكون مترابطا من الناحية النحوية فقط، في حين أنّه في الترابط التكاملي يجب أن يكون مترابطا من الناحية الدلالية والفكرية، أي أنّ له معنى واضح ومحدد. ويمكن أن نبيّن هذا الفرق من خلال المثال التالي:

I had a cup of coffee. I got up. I woke up.

أي: تناولت القهوة. نهضت. استيقظت.

نلاحظ أنّ الجملة صحيحة من الناحية النحوية، لكن ليس هناك ترتيب منطقي للأفكار، فالمعروف أن يستيقظ الشخص من النوم، ثم ينهض من فراشه، وبعدها يتناول القهوة. فالأصح إذن أن نقول: (I woke up. I got up. I had a cup of coffee) أي (استيقظت، نهضت، تناولت القهوة)

3.4.2. المقصودية Intentionality :

تخص المقصودية منتج النص، وتعني الهدف الذي يصبو إليه من خلال هذا النص والقصد الذي يرمي إليه. ويعرّف **دي بوغراند** و**درسلر** المقصودية بأنّها:

"*Intentionality concerns the text producer's attitude that the set of occurrences should constitute a cohesive and coherent text instrumental in fulfilling the producer's intentions*" (De Beaugrande, Rober-Alain, Dressler, Wolfgang, 1981: 7)

أي " تخص المقصودية موقف منتج النص بحيث يجب على مجموعة الحوادث أن تشكّل نصّا مترابطا ترابطا نسقيا وتكامليا يوظّف لتحقيق مقاصد منتج النص" (ترجمتنا)

فالمقصودية ترتبط بمنتج النص وكذلك بالسبب الذي دفعه إلى إنتاجه والهدف الذي يرمي إليه. ولكي يحقّق هذا الهدف عليه أن يأخذ بعين الاعتبار طبيعة المتلقي ومدى إمكانية تقبّله للنص. فإذا عدنا إلى المثال السابق (Slow, children at play) نفهم أنّ اللافتة التي تحمل هذه العبارة تخاطب السائقين فقط وتأمرهم بتخفيف السرعة، لكنّها لا تعني أيّ شيء للراجلين لأنّ الخطاب ليس موجها إليهم.

4.4.2. المقبولية Acceptability :

لكي يكون النص مقبولا لدى القارئ يجب أن يتوفر فيه الترابط النسقي والترابط التكاملي، ولهذا يتوجّب على كاتب النص الأصلي أن يبيّن قصده من وراء النص وأن يحرص على أن يتقبّله القارئ ، وذلك بأن لا يشوبه أي نقص أو عيب. ويعرف **دي بوغراند** و**درسلر** المقبولية بأنّها:

"*Acceptability concerns the receiver's attitude that the set of occurrences should constitute a cohesive and cohered text having some use or relevance for the receiver*" (De Beaugrande, Rober-Alain, Dressler, Wolfgang, 1981 : 7)

أي " تخص المقبولية موقف المتلقّي بحيث يجب على مجموعة الحوادث أن تشكّل نصا يخضع لترابط نسقي وتكاملي يستعمله أو يكون ذا أهمية بالنسبة للمتلقي"(ترجمتنا)

أي يجب أي يخضع النص للترابط النسقي والتكاملي وهما شرطان أساسيان حتى يتقبّله القارئ ويفهم القصد منه. فالقارئ له الحق في رفض أي نص لا يستوعبه ولا يفهم معناه، وبذلك لا تتحقق المقبولية مما

يؤدي إلى فقدان التواصل والاتصال بين المرسل والمتلقي.

5.4.2. المعلوماتية Informativity:

نقصد بالمعلوماتية مختلف المعلومات التي يقدمها النص للقارئ، وتختلف هذه المعلومات حسب طبيعة النص والميدان الذّي يندرج فيه. والمعلوماتية حسب **دي بوغراند** و **درسلر** هي :

"*Informativity concerns the extent to which the occurrences of the presented text are expected vs unexpected or known vs unknown*" (De Beaugrande, Rober-Alain, Dressler, Wolfgang, 1981: 9)

أي " تخص المعلوماتية المدى الذي تكون فيه الحوادث في النص متوقعة مقابل أن تكون غير متوقعة أو معروفة مقابل أن تكون غير معروفة" (ترجمتنا)

إذ تمنح النصوص القارئَ مجموعة من المعلومات، وتختلف كميّتها حسب طبيعة النص، إذ نجدها كثيرة في النصوص العلمية التي تهدف أساسا إلى إيصال أكبر قدر من المعلومات إلى القارئ بهدف تثقيفه أو إعلامه. في حين نجد أنّ مقدار هذه المعلومات يقلّ في النصوص الأدبية بحيث يصعب على القارئ أن يدركها لأنّ الكاتب يميل دائما إلى التعبير عن أفكاره بأسلوب يدفع القارئ إلى كدّ الذّهن .

6.4.2. الموقفية Situationality:

تعني الموقفية أن يتطابق النص مع مقتضى الحال أي الموقف الذي حثّ الكاتب على انتاج النص، وبعبارة أخرى تجمع الموقفية بين كل العناصر التي ساهمت في انتاج النص. ويعرفها **دي بوغراند** و **درسلر** بأنها:

"*Situationality concerns the factors which make a text relevant to a situation of occurrence*" (ibid: 9)

أي " تخص الموقفية العوامل التي تجعل النص وثيق الصلة بموقف حدوثه "(ترجمتنا)

إذ يجب أن يتطابق النص مع الموقف أو الحدث الذي يعبّر عنه النص أي كل العناصر التي تساعد على إنتاجه. وتضّم هذه العناصر كل ما يتعلق بحياة القارئ من ثقافة وعادات وتقاليد ومعتقدات. فتوفّر هذه المعطيات جميعها تجعل النص موافقا للسياق، أمّا إذا أهمل هذه العناصر فقد النص مصداقيته. ولهذا ينبغي على القارئ أن يدرك وظيفة النص في الموقف الذي قيل فيه. فإذا عدنا إلى المثال السابق(Slow, children at play) نفهم أنّ هذا الخطاب موجّه فقط إلى السائقين الذين يفرطون في السرعة عند القيادة لتفادي صدم أحد الأطفال. وبهذا ندرك أنّ الخطاب مرتبط بهذا الموقف الذي يفرض تخفيف السرعة. لكنّنا نجد أنّ هذا الخطاب يفقد مصداقيته لو كان موجّها للراجلين لأنّهم لن يلحقوا أيّ ضرر بالأطفال.

7.4.2. تداخل النصوصIntertextuality:

يقوم معيار تداخل النصوص على فكرة التداخل اللغوي لنص في نص آخر سواء كان نسبيا أو كليا، فكل نصّ يحمل بصمات نصوص أخرى يستفيد منها ويتفاعل معها. ويعرف **دي بوغراند** و**درسلر** تداخل النصوص بأنه:

"*Intertextuality concerns the factors which make the utilization of one text dependent upon knowledge of one or more previously encountered texts*" (De Beaugrande, Rober-Alain, Dressler, Wolfgang, 1981: 10)

أي" يخص تداخل النصوص العوامل التي تعمل على جعل استعمال نص ما يقوم على معرفة سابقة لنص واحد أو عدة نصوص صادفناها من قبل" (ترجمتنا)

فكل نص يرتبط بنصوص أخرى يتأثر بها ويتفاعل معها بشكل أو بآخر، إذ لا يمكن أن ينفصل أو يستقل عن النصوص التي تتزامن معه أو التي تسبقه .ففي المثال (Slow, children at play) قلنا سابقا أنّ السائق يضطر إلى تخفيف السرعة عند وصوله إلى هذه اللافتة، فلو واصل القيادة وصادف لافتة أخرى مكتوب عليها (Resume speed) يدرك السائق أنّ اللافتة تطلب منه الحفاظ على السرعة المتوسطة التي يسير بها، وقد فهم مضمون اللافتة الثانية لأنه فهم اللافتة الأولى وطبّق ما جاء فيها .

ويؤكّد كل من **دي بوغراند** و**درسلر** أنّ هذه المعايير النصية السبعة لا يمكن أن تؤدي وظيفتها على أكمل وجه إذا كانت مستقلة أو منفصلة عن بعضها البعض ،بل يجب أن تعمل بانسجام وتلاحم معا، لأنّ تحليل أي نص واستيعابه يعتمد على مختلف عوامل الترابط والتفاعل بين هذه المعايير السبعة.

الخلاصة:

توصّلنا في هذا الفصل إلى استنتاج مفاده أنّ الترجمة الأدبية فنّ يتأثر بعدة عوامل تحكمها طبيعة المترجم والوظيفة الاتصالية والتبليغية للنص. كما أنّ هناك عوامل أخرى تتمثل في نقل العواطف والأحاسيس، والوظيفة الفنية والجمالية. وهذا ما يجعل الترجمة الأدبية فنا عسيرا لأنها تخلق صعوبات عديدة تعترض عملية الترجمة، وتبرز هذه الصعوبات على عدّة مستويات. مما يبيّن صعوبة مهمة المترجم وكذلك المسؤولية الملقاة على عاتقه، فهو محكوم بمجوعة من الثوابت تكون في مجملها لسانية وغير لسانية. ولاشك أنّ هذا التصنيف المنهجي لصعوبات الترجمة يشكل إحدى الخطوات الأولى لحلها، وهذا ما سعت إليه النظريات اللسانية التي ساهمت في منح المترجم آليات تمكّنه من إيجاد الحلول، وعلى رأسها نظرية اللسانيات النصية التي جاء بها دي بوغراند ودرسلر، والتي تقوم على تحليل الخطاب والنظر إلى عناصره وأنماطه. فأوجدت سبعة معايير نصية يعتمد عليها في فهم النص وتحليله.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: دراسة تحليلية نقدية لرواية The Old Man and The Sea

توطئة:

نتعرّض في هذا الفصل إلى التعريف بالمدونة(1.3) حيث نقدّم نبذة عن حياة الكاتب الأمريكي إرنست همنغواي (1.1.3). ثم نتعرّض إلى الخصائص اللّغوية والفنية لأسلوب هذا الكاتب(2.1.3). وبعدها نتطرّق إلى تقديم نبذة عن الرواية (3.1.3). ثمّ نقوم بعرض ملخّص عن أحداثها (4.1.3). لننتقل إلى عرض شخصيات الرواية(5.1.3).ثمّ نتطرّق إلى الحديث عن أسلوبها(6.1.3). وبعدها نقوم بتقديم الترجمتين اللتين وقع عليهما اختيارنا(7.1.3)، وهما ترجمة منير البعلبكي(1.7.1.3) وترجمة غبريال وهبة(2.7.1.3). ثم نقدّم دراسة تحليلية نقديّة للمدوّنة (2.3) بدايةً بمنهجية التحليل (1.2.3). ثم نحلّل نماذج من المدوّنة (2.2.3)، تطرّقنا فيها إلى ترجمة العنوان (1.2.2.3)، ثم خمسة نماذج من الاستعارة(2.2.2.3) وأربعة من التشبيه(3.2.2.3)، في حين اكتفينا بذكر نموذج واحد من الكناية(4.2.2.3) ونموذج من المجاز المرسل(5.2.2.3). ونختم بخلاصة للفصل.

1.3. التعريف بالمدونة:

نتعرض في هذا العنصر إلى تعريف المدونة بين الأصل والترجمة.

1.1.3. إرنست همنغواي حياته وأعماله:

إرنست ميلر همنغواي (Ernest Miller Hemingway) روائي أمريكي ومن أشهر الكتّاب في القرن العشرين. رأت عيناه النّور في الحادي والعشرين من جويلية عام 1899 في **أوك بارك** (Oak Park) بإقليم **إيلنواز** (Illinois) بمدينة شيكاغو الأمريكية. والده **كلارنس إدموندز همنغواي**

(Clarence Edmunds Hemingway)، وهو طبيب معروف وكان مولعا بالصّيد. أمّا والدته فهي **غرايس هال همنغواي**(Grace Hall Hemingway) وكانت شغوفة بالفن والموسيقى.

قام والده بشراء بيت صيفيّ سنة 1900 على ضفة بحيرة **هورتنز باي**(Horton's Bay) على بعد كيلومترات من مدينة شيكاغو لقضاء العطلة الصيفية. وقد سنحت الفرصة **لهمنغواي** بتعلّم صيد السمك رفقة والده في بحيرة **والنس**(Wallons) ، فأصبحت هذه البحيرة والبيئة المحيطة به مصدر إلهام له في العديد من القصص والرّوايات التي ألّفها طيلة مسيرته المهنية الحافلة. وبعد أن توفيّ جدّه عام 1905 انتقلت عائلته للعيش في البيت الفسيح الذي تركه. وكانت العائلة تجتمع لأخذ دروس في الموسيقى، لكن **همنغواي** لم يكن شغوفا بها، فكان يتهرّب من حضور الدروس. أهداه والده قصبة صيد في عيد ميلاده الثالث. ولمّا بلغ عشرة سنوات أهداه بندقية صيد، وأصبحت رفيقة دربه إلى أن انتحر بها عام 1961.

التحق **همنغواي** بالمدرسة بمقرّ ولادته بشيكاغو عام1913، تعلّم فيها اللغة اللاتينية والإنجليزية، والجبر والعلوم، **كما شارك في كل النشاطات الفنية والرياضية التي كانت تنظمها مدرسته آنذاك. وقد كان قائدا لفريقه الرياضي، كما نشط أيضا في السباحة، وكرة القدم، وبرز فيهما، وتعلم الملاكمة، مما أدّى إلى كسر أنفه**(لكحال، باية خوجة،2007–2008: 116). وعمل مراسلا صحفيا في الصحيفة المدرسية فكان ذلك أوّل احتكاك له بميدان الصحافة.

ظهرت أولى كتاباته سنة 1923، وهو في الصّف ما قبل الأخير بالمدرسة الثانوية، في مجلة شهرية تدعى **تابولا** (Tabula) حيث نشر قصصا عديدة ذات طابع فكاهي. دخل **همنغواي** معترك الحياة المهنية مبكرا، فبعد التخرج حصل على وظيفة بفضل مساعدة عمّه، فعمل كمراسل صحفي في جريدة **كانساس سيتي ستار** (Kansas City Star). **وربّما كان أهمّ ما اكتسبه إرنست في عمله بكانساس سيتي ستار هو تأثيرها على أسلوبه، فقد تدرّب على عملية التحرير الصحفي، ومن فضائل ذلك:**

الموضوعية, والإيجاز والوضوح، وتعلّم همنغواي في كتابته أن يستعين بالجملة القصيرة البسيطة الصريحة، وأن يتجنب الصفات الوهمية غير الموضوعية. وإذا كانت الأسماء والأفعال بسيطة فإنّ القارئ سيجد الاستجابة المناسبة التي تثيره عاطفيا(وهبة، غبريال،1998: 165).

وبعد انضمام الولايات المتحدة الأمريكية إلى الحرب العالمية الأولى سافر **همنغواي** إلى أوروبا ليلتحق بالصليب الأحمر الإيطالي، وعمل كسائق لسيارات الإسعاف، ثم تطوّع للعمل في الخط الأمامي للجبهة، فأصيب بجروح خطيرة أدخلته المستشفى لعدّة شهور. وقد مُنح وسام الشجاعة الفضي وصليب الحرب عرفانا بعمله البطولي، وتمّت ترقيته إلى ملازم أوّل بالجيش الإيطالي النّظامي.

وفي عام 1920 حصل **همنغواي** على وظيفة في تورونتو كمرافق لصبي مقعد مصاب بالشّلل. **كان لديه متّسع من وقت الفراغ. وبجهود والد الصبي حصل إرنست على وظيفة مراسل لتورونتو ديلي ستار، وكاتب مقالة خاصة في جريدة ستار(Star) الأسبوعية. وظل همنغواي يكتب في الصحيفتين طوال أربع سنوات، وكان اسمه يتصدّر مقالاته.**(م.ن: 168). تزوّج **إرنست همنغواي** بـ **هادلي ريتشارد سون** التي كانت ممرّضة والدته عام 1920 وأنجبت له ولدا. لكنّهما انفصلا عام 1927. وتزوّج ثانية بفتاة ثريّة تدعى **باولين بفيفر** في ماي 1927، وكان قد قابلها في باريس.

وفي عام 1926 نشر **همنغواي** أولى رواياته تحت عنوان (الشمس تشرق أيضا)، وقد حقّقت له شهرة واسعة. وفي عام 1929 نشر أيضا إحدى أهم رواياته (وداعا للسلاح)، **استلهمها من تجربته التي عايشها في فترة الحرب بإيطاليا. وتعدّ هذه الرواية، بوصفها للإنسان في المعركة، من أفضل وأهم روايات الحرب، ونجد همنغواي يصف الحرب كما تبدو في عيني أحد المشاركين فيها**(م.ن: 175). ثمّ ألّف رواية (الموت بعد الظهر) عام 1932، يتحدّث فيها عن مصارعة الثّيران التي كان يهواها بعد زيارته إلى إسبانيا. في عام1937 بدأ **همنغواي** يتردّد على كوبا حيث ألّف قصة قصيرة بعنوان (الفائز يخرج

صفر اليدين). وبعدها قام برحلة إلى شرق إفريقيا لممارسة هواية الصيد المفضّلة لديه، فألّف رواية (تلال إفريقيا الخضراء) عام 1935. وفي عام 1940 طلّق زوجته الثانية، وبقي يعمل كمراسل حربي في أوروبا فقام بتغطية الحرب الأهلية الإسبانية، وأصدر رواية(لمن تقرع الأجراس) التي يتحدّث فيها عن هذه الحرب.

تزوّج **همنغواي** مرة أخرى من **مارتا جيلهورن**، ثم طلّقها عام 1945، وتزوج للمرة الرابعة من **ماري ويلش** عام 1946. وعاش معها حياة زوجيّة سعيدة. وفي عام 1952 نشر رواية (الشيخ والبحر). ولاقت هذه الرواية استحسانا كبيرا لدى النقاد، واعتبروها نقطة عودته إلى ذروة عطائه وقوّته، فتحصّل بفضلها على جائزة بوليتزر(Pulitzer) الأمريكية في الصحافة عام 1952 وجائزة نوبل الآداب عام 1954.

في آخر حياته، انتقل **همنغواي** للعيش في كوبا، وظلّ يناضل في معركة خاسرة ضد المرض، إذ بدأ يعاني من ارتفاع ضغط الدم واضطرابات في الكبد والقلق بسبب تعرضه إلى حادث تحطم طائرة مرتين في أوغندة وهو في رحلة مع زوجته **ماري**. ثم بدأ يعاني في السنتين الأخيرتين من حياته من تدهر حالته الصحية والعقلية؛ فقد كان يعاني من اضطرابات عقلية ومن الإحباط والاكتئاب، فحاول الانتحار عام 1960 لكنّه نجا، وعاود المحاولة ثانية في الثاني من شهر جويلية عام 1961، فوضع حدّا لحياته بإطلاق النار على نفسه من بندقيته بمنزله. وتحوّل منزله بكوبا إلى متحف يضم محتوياته وصوره.

2.1.3. خصائص الكتابة عند همنغواي:

نال **همنغواي** جائزة نوبل للآداب عام 1952 عن روايته The Old Man and The Sea أي "الشيخ والبحر" ،وهذا بعد أن اعترف الأدباء والنّقاد بالأسلوب المميّز لهذه الرواية وبنائها المحكم، وأشادوا بطريقة كتابتها بحيث امتاز أسلوبها بالبساطة وابتعد فيها صاحبها عن التّصنّع والتّكلّف.

يستعمل **همنغواي** الواقع المعاش كمادة حيّة لأدبه، فهو يعتمد في أسلوبه على الانطلاق من الصّور الحيّة التي مرّت بحياته، وكان يستمدّ أحداث قصصه ورواياته من المذكرات واليوميّات التي كان يدوّنها أثناء المغامرات والرّحلات التي قام بها. ولهذا يتحدّث كثير من النّقاد عن استعمال **همنغواي** الرموز في كتاباته، إذ يحوّل الأشخاص الواقعيّين الذين يمرّون بحياته إلى شخصيات بطولية وإلى رموز في رواياته. وهذا ما نلمسه في روايته "الشيخ والبحر" فهي تروي قصّة كفاحه ونضاله والعراقيل التي واجهته طيلة مشواره، وجسّد هذا في بطل روايته الصياد **سانتياغو** الذي كان يصرّ على بلوغ هدفه رغم كل الأهوال التي صادفها ورغم كبر سنه. وكذلك حين قام بتصوير البحر بدقّة متناهية؛ فقد كان خابرا بعوالمه وخبياه.

يعتمد **همنغواي** في كتاباته على وسائل لغويّة ترتكز على بساطة أسلوب الرواية واتجاهها الإيحائي الذي يهدف من خلاله الروائي إلى تمجيد شجاعة الانسان " ولكنّي أريد أن أريها أيّ شيء يستطيع أن يعمله الانسان وأيّ مشقّة يستطيع أن يتحمّل" (البعلبكي، منير،1982: 67)، وصبره لمواجهة مصيره "استند إلى الخشب وتحمّل عذابه في صبر...لكنّ الألم كان يلحّ عليه، برغم أنّه لم يسلّم بوجود ذلك الألم على الإطلاق" (م.ن: 65)، ورواية "الشيخ والبحر" تبرز لنا القيمة الجمالية لهذه الصفات. وقد عبّر **همنغواي** عن هذه القيم بأسلوبه المتميّز والمتفرّد. فقد وظّف تقنيات التعبير الواضح والسهل متوخّيا في الوقت نفسه الدقة والبساطة، وذلك بتكوين جمل قصيرة ذات معنى" كانتا كتفين غريبتين...و لم تكن على وجهه، وقد أغمض عينيه، أثارة من الحياة" (م.ن: 17)، واستفاد في هذا كله من مهنته السابقة كصحفي.

ويعتمد أسلوب **همنغواي** كذلك على بساطة التّركيب والكتابة عن الحقيقة والواقع بصدق، والبحث عن التفاصيل الدقيقة والمثيرة كي يتمكّن من الولوج إلى أذهان القراء وإثارة مشاعرهم وانفعالاتهم" وفجأة انتفضت يده اليمنى فلطمت وجهه...وارتطم أنفه بلحم الدلفين، فبات لا يطيق حراكا" (م.ن: 83).

ويحرص كذلك على التعبير عن الأشياء على طبيعتها بكل دقّة وأمانة ويمزجها غالبا بالخيال والعاطفة وهذا من خلال الجمع بين الحقيقة الانسانية والحقيقة الخيالية " ولم يلبث أن شرع يحلم بالشاطئ الأصفر الطويل، ورأى أوّل الأسود قادما...وقد غمرته السعادة"(وهبة،غبريال،1998: 103)، والتّي يرسمها في قالب فنيّ جميل ومثير.

ويرجع بعض النّقاد سبب إعجاب القرّاء بأسلوب **همنغواي** إلى أسلوبه المتميّز وشخصيته الفريدة وإلى المواضيع التي يتناولها في أعماله. وفي هذا يقول **العقّاد** " **يعجب قرّاؤه ونقّاده بقوّة شخصه فوق إعجابهم بجودة أسلوب فنّه، وإنه اتّخذ في حياته مثلا يقتدي به كل امرئ حاول أن يحلّ مشاكل الحياة بالفكر، فلم يجد لها حلا حاسما يركن إليه بكل عقله وضميره**"(العقاد، عباس محمود،1984: 89). ويقول في موضع آخر " **ربّما كان من أسباب القبول الذي يناله بين القراء، أنّه يروي الحسن كما يروي القبيح، ويصوّر خشونة الحياة وفظاظتها، كما يصوّر طيبها ورفاهيتها، ويحتفل ببلاغة التعبير**"(م.ن: 319).

لقد عمل **همنغواي** كمراسل صحفي للعديد من الصحف الأوروبية. لكنّ ميله للأدب كان كبيرا، إذ درس فنّ الأدب على يد أكبر الكتّاب وعلى رأسهم **ستاين جرترود Stein Gertrude** وهو أوّل من لقّن **همنغواي** فنّ الكتابة وأساليبها، وتعرّف على أدباء أمريكيين مشهورين ومنهم **إزرا باوند Ezra Pound وجوزيف كونراد Joseph Conrad** . كما أنّه زار بعض الدول في أوروبا وآسيا التي كانت تعاني من ويلات الحروب وعبّر عن آرائه ومشاعره بكل صراحة من خلال مقالاته، فتبيّن له أنّ الكتابة الأدبية هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن مآسي الإنسان وآلامه وحتى أحلامه وطموحاته. فدافع عن القضية الإنسانية وعن الفقير والمضطهد وسيّء الحظّ. وقد تجلّى هذا في مختلف أعماله وأقواله، إذ يقول" **كنت أحاول**

الكتابة فوجدت الصّعوبة الكبيرة تكمن في تدوين ما حدث حقيقة، وفي العوامل التي شكّلت هذا الحدث أو ذاك، هكذا بدأت الكتابة باستعراض الأشياء البسيطة" (بقطاش، مرزاق ، 1986 :115).

ويتميّز أسلوب **همنغواي** كذلك باعتماده على الوصف الدّقيق للمواقف والأحداث التي تتطور بطريقة مثيرة ومشوّقة، وهذا ما يساعده على تقريب الشخصية الروائية من القارئ ومعايشته الأحداث" ولكنّ القرش صعد مسرعا، وبرز رأسه من الماء...فطعنه العجوز في عينه اليسرى، وظلّ القرش معلّقا هناك" (وهبة،غبريال،1998: 137). فيحقّق بذلك الوظيفة التبليغية التي تجعل القارئ يتعلّق بأحداث القصة وما يدور في أذهان الشخصيات من أفكار وعواطف. وتعطينا هذه الدّقة في التعبير والتصوير نوعا من الإحساس القوي يصل إلى درجة التعقيد ويبرز هذا من خلال وصف مشاهد تبدو لنا بسيطة لكنّها عميقة في مدلولها، مثل المشهد الذي يصف فيه **همنغواي** موقف الصيادين من شجاعة سانتياغو بعدما رأوا الهيكل العظمي للسمكة الكبيرة التي اصطادها، فأصبحوا يكنّون له الاحترام والإعجاب ويقدّرون شجاعته وبطولته" وكان كثير من الصيادين قد احتشدوا حول القارب...وأخذ يقيس طول السمكة بحبل" (البعلبكي، منير،1982: 124)، بعد أن كانوا يسخرون منه بسبب سوء حظّه.

وقد تأثّر همنغواي بـ **شرود أندرسون Shroud Anderson** و**مارك توين Mark Twain** في طريقة رسم شخصيات أعماله، وكذلك بـ **جرترود ستاين Stein Gertrude** في طريقة بناء الجمل والعبارات واختيار الكلمات، وإضافة نغم موسيقي في حواراته، واتّباع أسلوب بسيط يعتمد في بعض الأحيان على تكرار بعض الكلمات والأفكار والتغاضي عن كل ما هو ليس ضروريا. أمّا حواراته فقد كانت متأرجحة بين الإيجاز والبلاغة" ابق حيث أنت، اشرب هذا...لقد افتقدتك في هذه المعركة" (م.ن: 126)، بالإضافة إلى استعمال مترادفات فنيّة وبنّاءة. وبالرغم من تأثّره بكلّ الكتّاب الذين أتينا على

ذكرهم، إلاّ أنّه أوجد لنفسه أسلوبا متميزا ومنفردا، فاستطاع أن يجعل تجربته الإبداعية قيّمة ومتميّزة ومختلفة عن الآخرين.

3.1.3. تقديم نبذة عن الرواية:

تعدّ رواية The Old Man and The Sea للروائي الأمريكي **إرنست همنغواي** من أشهر أعماله التي أثبتت نضجه الأدبي والفني. وتعتبر هذه الرواية كذلك من كلاسيكيات الأدب الأمريكي التي لاقت نجاحا كبيرا في أرجاء العالم، فقد بيعت منها أكثر من خمسة ملايين نسخة. ونُشرت هذه الرواية في شهر سبتمبر عام 1952 في عدد خاص من مجلة الحياة (Life). وبعدها بحوالي أسبوع قامت دار النشر **سكريبنر** (Scribner) بطباعتها ونشرها، فلقيت شهرة عالمية وتُرجمت إلى عدّة لغات. ونال بفضلها **همنغواي** جائزة بوليتزر (Pulitzer) للقصص عام 1952، ثم جائزة نوبل للآداب (Nobel Prise) عام 1954.

ويقال إنّ هذه الرواية من أعظم الروايات التي تصوّر عن قرب الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة. وتجسّد هذا الصراع المرير في بطل الرواية الصياد **سانتياغو** ضد السمكة الضخمة وأسماك القرش الضارية. فحين نقرأ هذه الرواية تظهر لنا قوة الانسان وكذلك عزمه وتصميمه على نيل أهدافه، مجابها بذلك كل الصّعاب والعراقيل التي تحول دون تحقيق الانتصار ضد قوى الطبيعة والشّر، وهذا وفق مقولة **سانتياغو** الشهيرة "الانسان يمكن هزيمته لكن لا يمكن قهره".

جسّدت رواية The Old Man and The Sea فهم الصياد العميق للبحر وعوالمه وقواه الطبيعية. وأكّدت على قوّة الانسان الكامنة والمتمثلة في روح المقاومة والإصرار. ولعلّ الشيء الذي زاد من عظمة هذه الرواية هو السرد الأدبي الرائع لأحداث الرواية وكذلك الخبرة الكبيرة بشؤون الملاحة. ويقول النّقاد إنّها أحسن قصّة كتبها **همنغواي** إلى يومنا هذا، وتتمثّل روعتها في براعة تصوير شخصية الصياد المتواضعة

وشجاعته، وكذلك صراعه الجسدي المستميت، ويتشكّل هذا بواسطة كلمات تحمل قوّة الحركة ودقّة رسم البحر.

4.1.3. تلخيص الرواية:

تدور أحداث الرواية حول الصياد **سانتياغو**، وهو عجوز متقدّم في السن لكنه لا يزال يتمتع بالحيوية والنشاط ويصارع أهوال البحر. كان الصياد ينزل كل صباح إلى البحر ليصطاد السمك في خليج "غولد ستريم" و كان معه صبي يدعى **مانولين** يساعده ويتعلّم منه .

مضت أكثر من ثمانين يوما ولم يظفر العجوز بسمكة واحدة، فظنّ والدا الصبي أنّ العجوز أصبح سيّء الحظ، فأمراه بالتخلي عنه والبحث عن عمل في زورق آخر. رضخ الصّبي لرغبة والديه غير أنّ شيئا من الوفاء كان يدفعه لزيارة معلّمه كلّ يوم لتشجيعه على المضي قدما، مؤكّدا له أنّه لا يزال الصياد الأكثر جرأة وأنّه يرغب في تعلم المزيد منه. وكان أشدّ ما يؤلم الصّبي أن يرى العجوز راجعا كل مساء إلى الشاطئ وهو خالي الوفاض. ولم يكن سوى أن يهرع لمساعدته في حمل عدّة الصيد وطيّ الشراع حول الصاري الذي كان لونه الأبيض يرمز إلى الهزيمة.

ظلّ العجوز في كوخه رفقة الصّبي يتحدّثان عن صيد السمك ولعبة البيسبول. وبعدها انصرفا إلى النوم ليستعدا للصيد في الصباح الباكر. وهو نائم كان العجوز يرى في أحلامه ذكريات صباه ورحلاته إلى إفريقيا وصراعه مع الحيوانات الضّارية. ولم يعد يرى تلك الأسماك الضخمة أو زوجته المتوفّاة.

انطلق العجوز في الصّباح الباكر في عرض البحر متسلّحا بالتفاؤل، آملا أن يحمل له اليوم صيدا وفيرا بعد الأيام الطويلة التي مرّت عليه بدون أن يصطاد سمكة واحدة. جذّف العجوز إلى أن توغل في البحر. وبعدها رمى حباله. وبعد ساعات من الانتظار علقت بها سمكة كبيرة الحجم لدرجة أنّها لم تسع قاربه. ولم يستطع العجوز رفعها. وأخذت السّمكة تسحب القارب بعيدا. فتمنّى لو كان الصّبي معه

ليساعده. وظل العجوز على هذه الحال يومين كاملين والسمكة ماضية في طريقها تجرّ خلفها الزورق. بَيْدَ أنّ العجوز أصرّ على مواصلة الصراع ضدها.

وفي اليوم الثالث وبعد أن أدرك العجوز أنّ السمكة قد أدركها الإنهاك أخذ يشدّ الحبل ثم وجّه إليها عدّة طعنات برمحه. وبعدها قام بتثبيتها بالزورق بواسطة الحبال. أبحر عائدا إلى الشاطئ والسعادة تغمره بسبب الغنيمة الكبيرة التي ظفر بها. لكنّ قطرات الدم التي سالت من السمكة وامتدت على نطاق واسع جذبت أسماك القرش، فتجمّعت حول القارب وبدأت تهجم على السمكة بضراوة وتنهش من جسدها. وكان سانتياغو يصارعها محاولا إبعادها، لكن مقاومته لم تجدِ نفعا لأنّ أسماك القرش أتت على ما بقي من السّمكة. وبمجرد أن وصل إلى الشاطئ ابتعدت أسماك القرش ولم تترك من السمكة سوى الرأس والعظام. لمّ العجوز عدته ثم دخل إلى كوخه واستلقى في فراشه لينام وبعد هنيهة بدأ يحلم بالسباع والأسود.

5.1.3. شخصيات الرواية:

تتألّف رواية The Old Man and The Sea من شخصيات أساسية وثانوية، بشرية وغير بشرية. جسّدها **همنغواي** في روايته ليعبّر عن أفكاره وآرائه اتجاه الإنسان والحيوان والطبيعة والوجود. وهذه الشخصيات هي:

الصياد سانتياغو Santiago: هو بطل الرواية، وهو صيّاد عجوز لازمه سوء الحظ لأكثر من ثمانين يوما قضاها في البحر دون أن يظفر بسمكة واحدة. ويتّصف الشيخ بالتواضع ممزوجا ببعض الكبرياء. كما أنّه قويّ الإيمان ويظهر ذلك في الدّعوات التي كان يردّدها حين كان يصارع السمكة طالبا من الله ومن مريم العذراء المساعدة والتوفيق. وكان محبّا وحنونا؛ فنراه يعطف على السمكة الكبيرة وهو يقاوم للإمساك بها، فيقول "ثم أخذه الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أن ليس عندها ما تأكله" (البعلبكي، منير،1982: 55).

الصبي مانولين Manoline : هو صبي يرافق الصياد ويساعده في الصيد ولمّ العدة. وكان الصبي يكنّ حبا وإعجابا شديدين للصياد، فبالرغم من أنّ والديه أجبراه على التخلي عنه ظل يزوره للاطمئنان عليه والتحدث معه و كان يعدّ له الأكل. وبعد الخيبة التي أصابت العجوز بسبب خسارة السمكة زاره الصبي وأعدّ له القهوة ووضع المرهم على جروحه كما واساه وحاول رفع معنوياته. ومن هنا ندرك العلاقة القوية التي تجمع بين الشيخ والصبي، إنّها علاقة حبّ بين المعلم وتلميذه في الصيد وعلاقة الأب بابنه. وهي علاقة قوية وعميقة، فمنها نستشعر قوة اللقاء بين الماضي والحاضر وبفضلها يستمد الشيخ القوة والثقة التي يراها في الصبي حين كان يافعا. فعندما كان في عرض البحر يصارع السمكة تذكر الصبي فأخذ يشحن نفسه بالقوة والعزيمة تارة، وتارة أخرى كان يتمنّى لو كان برفقته ليساعده "لشد ما أتمنّى لو كان الغلام. إذن لمدّ إليّ يدّ المساعدة" (البعلبكي، منير،1982: 47).

الصيادون The Fishermen : هم مجموعة من الصيادين يسعون إلى الصيد بجانب الشاطئ، فهم يكتفون بالسعي البسيط في الحياة عكس الصياد سانتياغو الذي يحبّ المغامرة والمجازفة في عرض البحر رغم الأخطار التي تحدق به من كل حدب وصوب. وكان بعضهم يسخر من سانتياغو بسبب سوء حظه. أما الآخرون فكانوا يعطفون عليه ويشفقون على حاله" أما الصّيادون الشيوخ فنظروا إليه وقد عصر الحزن قلوبهم" (م.ن: 9).

سمكة المارلينThe marline : هي سمكة هائلة اصطادها الصياد. وقد أعجب بها كثيرا بفضل شجاعتها " أيتها السمكة! أنا أحبّك وأكنّ لك أعظم الاحترام"(م.ن: 54). وكانت بمثابة حافز له كي يصرّ على المقاومة والصّراع حتى يظفر بها " إنّها سمكة هائلة، ويتعيّن عليّ أن أنتصر عليها" (م.ن: 63) فقد كانت السمكة تتمتع بقوة كبيرة إذ ظلت تسحب قارب الصياد يومين كاملين قاطعة أمواج البحر دون تعب.

أسماك القرش The sharks: هي مجموعة من أسماك القرش الضارية التي تمثل الجانب الوحشي في الرواية لأنها تتصف بالجشع والمكر والخداع، فقد انقضت على السمكة وأخذت تنهش من لحمها حتى أتت عليها ولم تترك للشيخ سوى هيكلها العظمي.

الأسود The lions : هي مجموعة من الأسود رآها سانتياغو في أدغال إفريقيا عندما كان صبيا يافعا، فأحبّها وتعلّق بها بشدة وصارت صورتها لا تفارق مخيّلته. وصار يحلم بها مرات عديدة فكان يستمدّ منها القوة والشجاعة، فلمّا كان يصارع السمكة تمنّى لو ينام ليحلم بالأسود كي يسترجع قوته" تمنيت لو أنّها نامت وأنّني نمت ورأيت الأسود في المنام" (م.ن: 59).

الطائرThe bird: طائر بريّ صغير حطّ على قارب الصيادّ فأخذ يتحدّث إليه ليؤنسه في وحدته "حطّ الطائر على مؤخّرة المركب، واستراح هناك...أهذه رحلتك الأولى؟"(وهبة، غبريال،1998: 71).

صاحب المقهىThe proprietor of the terrace : هو رجل محليّ يملك مقهى في السطيحة بالقرب من الشاطئ، يتوافد إليه الصيادون باكرا لتناول القهوة قبل مغادرة الشاطئ والانطلاق في البحر.

6.1.3. أسلوب الرواية :

اعتمد همنغواي في روايته The Old Man and The Sea على أسلوب السّرد التّفصيلي ممزوجا في بعض الأحيان بالحوار المباشر أو الحوار الداخلي؛ فعندما وصف الصيادَ اعتمد على الوصف الدقيق والمفصّل في رسم ملامحه وشخصيته وتصوير أحاسيسه وكلّ ما يختلج في نفسه" كان الرجل العجوز نحيلا تنتشر التجاعيد العميقة في أنحاء وجهه..."(م.ن: 11). وقدّم لنا رسما دقيقا لكوخه الصغير" وكان الكوخ مبنيا بتلك المادة الصلبة...ووضعها على الرفّ الذي في وسط الغرفة تحت قميصه النظيف" (البعلبكي، منير،1982: 14)، وسمكة المارلين الضخمة "أبصر الشيخ سمكته آخر الأمر...وكانت

زعانفها الصدرية منشورة على *مداها* " (م.ن: 91)، وأسماك القرش، حتى تكاد تكون صورا حية منبثقة من الواقع. كما أنّ تصويره للبحر كان دقيقا فقد حرص على وصف الأشياء كما هي في الواقع متوخّيا الدقة ممزوجة بالخيال. وعمد كذلك إلى استخدام أسلوب الرجوع إلى الوراء flashback، وذلك حين كان الصيّاد يعود بذاكرته إلى الوراء ليتذكّر مغامراته في مرحلة شبابه كلّما شعر بالضعف والهزيمة ليستمدّ منها الشجاعة والقوة " تذكّر لكي يعزّز ثقته بنفسه...تمسّ الطاولة" (م.ن: 70). ويسمح أسلوب السرد بجعل القارئ يلمّ بالموضوع ويرى المشاهد والمناظر بالاعتماد على السرد التفصيلي بواسطة جمل قصيرة وواضحة وكلمات بسيطة حتى قيل إنّ أسلوب همنغواي بمثابة عالم مكشوف يظهر للعيان دون تعقيد ولا تضليل.

وتتميّز لغة الرواية بالبساطة، فقد صوّرت لنا حرفة الصيد بكل ما تحمله من مشاعر النجاح والإخفاق والمعاناة، فانعكست هذه المشاعر على أسلوب الرواية الذي تأرجح بين روح الانتصار والهزيمة تارة وبين حب الصياد للسمكة واحترامه لها وبين رغبته في صيدها والظفر بها" أودّ أن أكون متعاطفا مع السمكة، فهي أخت لي، ولكن لابدّ من قتلها"(وهبة، غبريال،1998: 77). وكذلك التقابل بين روعة المحيط وجماله وبين غدره وبشاعته" إنّ الأوقيانوس لطيف وجميل جدا، ولكن في استطاعته أن يصبح وحشيا، وحشيا إلى أبعد الحدود"(البعلبكي منير، 1982: 29).

كما اعتمد **همنغواي** على أسلوب الحوار الذي استعمل فيه لغة بسيطة بعيدة عن التعقيد. ووظّف الحوار الداخلي "المنولوج" حين كان الشيخ يحدّث نفسه" ولم يذكر متى شرع يخاطب نفسه، أول مرة ...شرع يتكلّم بصوت عال، وهو متوحّد، عندما فارقه الغلام"(م.ن: 38–39)، خاصّة عندما يحس بالوحدة.

وقام همنغواي برسم الصّور في الرواية بأسلوب فنيّ بفضل عنايته الشديدة في اختيار الكلمات وبناء الجمل، وكذلك اعتماده على أسلوب التشخيص فاستنطق الكائنات الحية وجعل سانتياغو يتحدّث إليها" وسأل الشّيخ الطائر: ما عمرك؟ هل هذه أول رحلة تقوم بها؟" (م.ن: 54)، فمزج بين الحقيقة والخيال وجسّدهما في قالب فنّي بديع.

وتعتمد الرواية على إيقاع موسيقي يتراوح بين السرعة والبطء مما انعكس على الأسلوب الذي يتنوع بين قصر الجمل تارة وطولها تارة أخرى، وبين بسط الصورة والولوج في التفاصيل والوصف الدقيق حينا والاختصار حينا أخرى. ويرتبط الإيقاع بسيرورة الأحداث وتطوّر الشخصيات فتظهر لنا كموجات حين تنساب في حركاتها، ويظهر لنا جليّا حين أمسك الصياد بالسمكة الكبيرة ، ثم الصّراع الذي خاضه ضدّها لينتصر عليها في النهاية. وتبلغ درجة التوتر حين تهاجمه أسماك القرش ويبدأ صراعا آخر ضدها محاولا إنقاذ السمكة حتى تبلغ الذروة، ثم ينحصر ويعمّ الهدوء حين يعود الشيخ أدراجه إلى الشاطئ يجر خلفه خيوط الهزيمة والإحباط.

ومن هنا نستنتج أنّ الأدوات الفنيّة والأسلوبية التي استعملها **همنغواي** في هذه الرواية تعبّر عن مشاعر حقيقية بطريقة تلميحية وضمنية، وهذا ما يكسبها القوة ويضفي عليها المتعة والجمال، وينمّي لدى القارئ الإحساس بتطور الأحداث والمواقف.

7.1.3. تقديم الترجمتين المعتمدتين :

حققت رواية "الشيخ والبحر" "The Old Man and The Sea" للروائي الأمريكي **إرنست همنغواي Ernest Hemingway** نجاحا منقطع النظير في أوساط القراء عبر أرجاء العالم. وقد ظهرت لها ترجمات عديدة إلى العديد من اللغات ومنها اللغة العربية. ونذكر فيما يلي الترجمتين اللتين وقع عليهما اختيارنا، وهي ترجمة **منير البعلبكي** و**غبر**يال **وهبة**.

1.7.1.3. ترجمة منير البعلبكي :

جاءت ترجمة **منير البعلبكي** لهذه الرواية تحت عنوان "الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو" التي صدرت في إطار القصص الانسانية العالمية، نشرتها دار العلم للملايين التي يكمن مقرها ببيروت في لبنان عام 1982. ويبدأ المترجم بترجمة الرواية مباشرة بدون مقدمة، إذ أنّه تجاوز الحديث عن الظروف والأسباب الثقافية والاجتماعية التي دفعته إلى اختيار هذه الرواية وترجمتها. لكنّه قدّم لنا نبذة مختصرة عن حياة صاحب الرواية **إرنست همنغواي** على ظهر الكتاب، وختم الرواية بإدراج مجموعة من الأسئلة كنوع من الاستثمار التربوي لاختبار مدى استيعاب القارئ لهذه الرواية .

وقد جاءت ترجمة **منير البعلبكي** في شكل موحّد بدون تقسيمها إلى أجزاء، وتمتدّ إلى مائة وتسعة وعشرين صفحة.

حاول فيها المترجم توخّي الدقة والوضوح والإيجاز، فقد ابتعد عن التكرار والترادف والإسهاب ليحاكي بذلك أسلوب الروائي **همنغواي** الذي امتاز بالبساطة واليسر. كما أنّه لجأ إلى استخدام تقنية الهوامش أو الحواشي في كثير من المواضع بهدف شرح بعض الكلمات الغامضة التي قد يستصعبها القارئ.

2.7.1.3. ترجمة غبريال وهبة:

صدرة ترجمة **غبريال وهبة** عام 1998 في طبعتها الثانية، وتكفّلت الدار المصرية اللبنانية بنشرها، وجاءت تحت عنوان "العجوز والبحر"، وذلك في إطار مهرجان القرّاء للجميع الذي يتم فيه نشر مختلف الأعمال الأدبية العالمية التي نالت جائزة نوبل للآداب.

جاءت ترجمة **غبريال وهبة** في مائة وسبعة وأربعين صفحة، وبدأ الترجمة مباشرة بدون مقدّمة. وقسّمها إلى خمسة أجزاء متساوية نسبيا، ثمّ تليها نبذة مفصّلة عن حياة الرّوائي وكذلك التعريف بأهم

أعماله. كما قام **غبريال وهبة** بتقديم نبذة مختصرة عن أعماله والشهادات الأدبية التي حاز عليها. وكانت ترجمته واضحة اعتمد فيها على أسلوب بسيط وسهل، حاول فيها أن يظلّ وفيّا للنص الأصلي. كما أنّه عمد في بعض المواضع إلى استعمال عبارات شارحة لتوضيح بعض الكلمات الغامضة ليسهل على القارئ فهمها.

2.3. دراسة تحليلية نقديّة للمدوّنة:

جاءت الكثير من صور **همنغواي** إيحائية وحاملة لدلالات عميقة، فقد عبّر عنها بوسائل أسلوبية خاصة، ويظهر هذا من خلال الاستعارات والتشبيهات والجمل والألفاظ التي يعتمد عليها. ولهذا سنتناول بالدراسة الأدوات اللغوية والفنية المختلفة التي وظّفها المترجمان **منير البعلبكي** و**غبريال وهبة** لمحاولة الوصول إلى المعاني التي تحملها لغة **همنغواي**، من قيم ودلالات عميقة للصور البيانية التي وظّفها.

1.2.3. منهجية التحليل:

لقد حاولنا من خلال رصد نماذج من النص الروائي أن نتتبع الكيفية التي تبناها المترجمان في تعاملهما مع الصور البيانية وكيفية ترجمتها إلى اللغة العربية، ومعرفة نقط التشابه والاختلاف في الطرق التي استعان بها المترجمان لنقل هذه الصور.

ومن هنا ارتأينا أن نتناول نماذج عن الصّور الفنية التي تصف سلوك البطل وتفكيره وعلاقته بالطبيعة المحيطة به، وكلّ ما له صلة بعالمه الذي يعكس الصراع الداخلي بينه وبين نفسه أو الصراع بينه وبين خصومه سمكة المارلين وأسماك القرش، والتي تشكّل منعطفات في التطور الدرامي لأحداث الرواية.

وقد اعتمدنا في عملية المقارنة على تقديم مجموعة من النماذج من النص الإنجليزي، مع الإشارة إلى السياق اللغوي الذي وردت فيه كون أنّ التحليل يتعذر بدون ذكر السياق. وبعدها شرحنا النماذج المقترحة وحلّلناها كي نصل إلى تحديد قصد الكاتب وهدفه وإلى تحديد نوع الصورة البيانية. ثم رافقناها بترجمتها، بدأً بترجمة **منير البعلبكي،** ثم ترجمة **غبر**يال **وهبة،** مع وضع خط تحت العبارة التي تتضمن الصورة البيانية في كل من النص الانجليزي والترجمتين، وأشرنا كذلك إلى الصفحة التي ذُكر فيها كل مثال لتسهل العودة إليه. وقمنا بعدها بالمقارنة بين هتين الترجمتين وما يقابلها في النص الأصلي بالاعتماد على نظرية لسانيات النصوص ومعاييرها السبعة، كي نقف عند أبرز الاختلافات بينهما، ومعرفة أيّهما أقرب إلى الأصل مع ذكر الأسباب، وأيّ المترجميْن استطاع أن يخضع ترجمته للمعايير النصية الأساسية ووُفّق في نقل الصورة البيانية والتعبير عن قصد الكاتب، وفيما أخضعها إلى كفاءته التعبيرية وتكوينه اللغوي واستعداده الثّقافي.

2.2.3. تحليل نماذج من المدوّنة:

نتطرّق إلى الأسلوب الذي اتّبعه كل مترجم لترجمة العنوان ونماذج من الصور البيانية لمعرفة إلى أيّ مدى وفّقا في نقلها، والتعبير عن المعنى الذي يرمي إليه الكاتب في النص الأصلي.

1.2.2.3. ترجمة العنوان:

يعدّ العنوان ذا أهميّة بالغة، فهو يعطينا فكرة عامة عن مضمون الرواية. وغالبا ما تكون ترجمة العنوان حرفية حتى يحتفظ العنوان بقدرته على وصف محتوى النص.

وقد جاءت ترجمتي رواية" The Old Man and The Sea" لـ Ernest Hemingway كالآتي:

"الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو" لمنير البعلبكي و "العجوز والبحر" لغبريال وهبة.

نلاحظ أنّ العنوانين "الشيخ والبحر" و"العجوز والبحر" لهما التركيب ذاته، فهما يشتملان على مبتدأ (الشيخ) و(العجوز) وحرف عطف (و) وإسم معطوف (البحر)، وأضاف **البعلبكي** عبارة "وثلوج كليمنجارو". لكنهما يختلفان في المعنى، فكلمة (الشيخ) تدلّ على معنى أكثر دقّة للتعبير عن صفة الشيخوخة لرجل طاعن في السنّ يواجه بكلّ شجاعة أهوال البحر. في حين تدلّ كلمة (عجوز) على معنى الشيخوخة بنوعيها المذكّر والمؤنّث، إذ يمكن أن نقول (رجل عجوز) و(امرأة عجوز). وعليه يتبيّن لنا أنّ هناك علاقة جدلية بين العنوانين. أمّا كلمة (البحر) فيمثّل حجر الزاوية في العنوان، فالشيخ، والبحر، يشكّلان معا ميدانا للأحداث والرؤى المطروحة في الرّواية.

2.2.2.3. ترجمة نماذج من الاستعارة:

لقد قمنا باستخراج نماذج من الاستعارات التي وردت في المدونة، ثم قمنا بتحليلها ومقارنتها بترجمتيها في اللغة العربية للتعرف على السبل التي لجأ إليها المترجمان عند ترجمتها إلى اللغة العربية. وهي:

النموذج الأول:

بعد أن غادر الصبي كوخ العجوز اتجه نحو كوخه لينام، و قد آوى العجوز كذلك إلى فراشه، وغطّ في نوم عميق. وعندما بزغت أولى خيوط الفجر، استيقظ واتجه نحو كوخ الصبي حيث ينام، وأيقظه ليساعده في حمل عدة الصيد إلى الشاطئ. ويقول الكاتب:

The boy was asleep on a cot in the first room and the old man could see him clearly with the light that came in from the dying moon (Hemingway, Ernest, 1952 :09)

ترجمة منير البعلبكي:

كان الغلام نائما في سرير صغير قائم في الغرفة الأولى، وكان في ميسور الشيخ أن يتبيّنه في وضوح على ضوء القمر المحتضر(البعلبكي، منير، 1982: 25)

ترجمة غبريال وهبة:

كان الصّبي ينام فوق سرير صغير في أوّل حجرة، واستطاع العجوز أن يراه بوضوح عبر الضوء المنبعث من القمر الذي قارب على الزوال (وهبة، غبريال، 1998: 34)

يصوّر الكاتب في هذا المقطع المشهد الذي استطاع فيه العجوز أن يتبيّن وجه الصبيّ على ضوء القمر الذي يوشك أن يغيب. لكنّ الكاتب لم يعبّر عن صورة المغيب بأسلوب عادي وبسيط بل استعمل عبارة **the dying moon** ويريد بها مغيب القمر. وهي استعارة ميّتة **dead metaphor** لأنّ الفعل **dead** لا يحمل معنى مجازيا، بحيث شبّه القمر حين يوشك على المغيب، فترى ضوءه يخفت شيئا فشيئا، بالشخص الذي يعاني من سكرات الموت. ويمثّل الإسم **moon** الفاعل tenor،أمّا الصفة **dying** فهي العبارة المجازية vehicle .

وقد جاءت ترجمة هذه الاستعارة إلى اللغة العربية على النحو الآتي: ترجمها **منير البعلبكي** بقوله **ضوء القمر المحتضر**، وهي استعارة، بحيث شبّه القمر وهو يميل إلى الغروب بشخص يصارع الموت وعلى وشك أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، فصرح بالمشبّه **القمر**، وحذف المشبه به **الإنسان** ورمز إليه بلازمة من لوازمه وهي الصفة **المحتضر** على سبيل الاستعارة المكنية. ونلاحظ أنّ ترجمة **البعلبكي** جاءت حرفية إذ حافظ على صورة الاستعارة نفسها التي جاء بها الكاتب، وعبّر فيها بمقدار الكلمات والمعاني الواردة في النّص الأصلي. لكنّه لم يوفّق في ترجمته، فبالرغم من أنّها تخضع للترابط النسقي والتكاملي، فهي

صحيحة من الناحية التركيبية والنّحوية وتحمل معنى، إلا أنّه لم يحقّق معيار المقبولية، فالقارئ العربي قد لا يتقبّل هذه الترجمة لأنّ المعروف لديه أنّ الفعل **يحتضر** يستعمل للإشارة إلى الشخص الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة وليس للأشياء الجامدة. وهذا يتنافى مع معتقداته الدينية والاجتماعية.

أمّا ترجمة **غبر**يال **وهبة** فجاءت كالتالي **الضوء المنبعث من القمر الذي قارب على الزوال**، ونلاحظ أنّه ترجم الاستعارة إلى اللغة العربية إلى لا استعارة، فقد عمد إلى استعمال الترجمة الشرحة آثر فيها شرح كلمة the dying بقوله **الضوء المنبعث من القمر الذي قارب على الزوال.** وهي ترجمة صحيحة ومتناسقة ومترابطة معنويا، كما أنّها تنقل المعنى المعبّر عنه بطريقة تجعل القارئ العربي يستسيغها ويتقبّلها.

النموذج الثاني:

يصف الكاتب مشاعر الصياد حين أصيب بالحسرة لأنّه أصبح يكنّ الحب والاحترام للسمكة واتخذها صديقة له، لكنّه يدرك في أعماقه أنّه يجب أن يقتلها. فقال إنّه سعيد لأنّه ليس مضطرّا أيضا لقتل أصدقائه الآخرين الذي يؤنسونه في وحدته وهم الشمس والقمر والنجوم، فيقول:

"I am glad we do not have to try to kill the stars ".

Imagine if each day a man must try to kill the moon, he thought... But imagine if a man each day should have to try to kill the sun? (Hemingway, Ernest, 1952:28)

ترجمة منير البعلبكي:

كم أنا سعيد لعدم اضطرارنا إلى أن نقتل النجوم ! وبينه وبين نفسه قال: تخيّل لو كان على الانسان أن ينطلق كل يوم لقتال القمر! .... ولكن تخيّل لو تعيّن على الانسان أن ينطلق كلّ يوم لقتال الشمس؟

(البعلبكي، منير، 1982: 76)

ترجمة غبريال وهبة: مقطع محذوف

يشبّه الكاتب في هذا المقطع النجوم والقمر والشمس التي اتّخذها الصياد أصدقاء له بكائنات حية يمكن قتلها. وهي استعارة موسّعة **extended metaphor**، وقد ذكر الفاعل tenor وهو **the stars** و**the moon** و**the sun** على التوالي، أمّا عبارتي **must try to kill** و **try to kill** فتمثّل العبارة المجازية vehicle للفاعل.

وقد جاءت ترجمة **منير البعلبكي** لهذه الاستعارات كمايلي **أن نقتل النجوم** و**ينطلق كل يوم لقتال القمر** و**ينطلق كلّ يوم لقتال الشمس**. وهي استعارات، بحيث شبّه النجوم والقمر والشمس بكائنات حيّة يقتلها الانسان، فصرّح بالمشبّه **النجوم** و**القمر** و**الشمس** وحذف المشبه به ورمز إليه بلازمة من لوازمه وهي الفعل **يقتل** على سبيل الاستعارة المكنية. ونلاحظ أنّ المترجم حافظ على الصورة البيانية نفسها وهي الاستعارة، إذ اعتمد على الترجمة الحرفية. وجاءت ترجمته صحيحة من الناحية النحوية والتركيبية وتعبّر عن المعنى المقصود. كما أنّها نقلت لنا كل المعلومات الواردة في النص الأصلي.

أمّا **غبريال وهبة** فقد قام بحذف هذا المقطع، ونخال أنّ أنّه يعتقد أنّ ما جاء فيه يتنافى مع معتقدات القارئ العربي الدينية ومع ثقافته، إذ لا يمكن له أن يتقبّل فكرة مطاردة النجوم والقمر والشمس لقتلها. في حين ترجمها البعلبكي حرصا منه على احترام مبدأ الأمانة في الترجمة.

النموذج الثالث:

نهشت أسماك القرش نصف السمكة تقريبا. وبعد الصراع العنيف الذي خاضه الصياد مع هذه الأقراش، استلقى في مؤخر القارب، وأنشأ يراقب طلوع الضوء، وتمنى في ذات نفسه، بعد أن أدرك أنّ السمكة بقي منها نصفها، لو يحالفه الحظ فيبلغ الشاطئ مع النصف الآخر من السمكة . لكنّه يعرف في

قرارة نفسه أنّ الحظّ قد خانه حين خاطر بالإيغال في عرض البحر، فيقول لو أنّ الحظّ يباع لاشتراه بأي ثمن، ثم يستدرك فيقول إنه لا يملك شيئا يقدمه مقابل شرائه، فحتى عدة صيده قد ضاعت منه.

I'd like to buy some if there's any place they sell it," he said.

What could I buy it with? he asked himself. Could I buy it with a lost harpoon and a broken knife and two bad hands ?

"You might," he said. "You tried to buy it with eighty-four days at sea. They nearly sold it to you too ".

I must not think nonsense, he thought. Luck is a thing that comes in many forms and who can recognize her? I would take some though in any form and pay what they asked (Hemingway, Ernest, 1952: 44)

ترجمة منير البعلبكي:

وفكّر: أودّ لو أشتري شيئا من لحمها إذا ما عرضوها للبيع في مكان ما.

وسأل نفسه: ولكن بما أشتري تلك القطعة من لحمها؟ هل أستطيع أن أشتريها بحربون ضائع، ومديّة مكسورة، ويدين واهنتين؟!

قال في ذات نفسه: ولم لا؟ لقد حاولت أن تشتريها بأربعة وثمانين يوما قضيتها في عرض البحر. بل لقد كادوا يبيعونها لك أيضا.

وفكّر: يجب أن لا أفكر في هذا الهراء. الحظ شيء يأتي في صور متعددة. ومن ذا الذي يستطيع أن يتبينه؟ وعلى أية حال، فإذا ما جاءني الحظ، في صورة ما، فسوف أفعل كل كما يطلب مني فعله (البعلبكي، منير، 1982: 118-119).

ترجمة غبريال وهبة:

قال: كم أودّ أن أشتري بعضا منه، إذا كان هناك مكان يبيعونه فيه.

وهنا سأل نفسه: بماذا أستطيع أن أبتاعه؟ هل يمكنني أن أشتريه برمح مفقود، وسكين مكسورة، ويدين رديئتين عليلتين،

ثمّ قال: يجب أن تسعى نحو ذلك، فقد حاولت أن تشتريه بأربعة وثمانين يوما في البحر، ومن ثمّ باعته إياك تلك الأيام أيضا بالمثل.

وفكّر في أعماقه: يجب ألا أفكر ذلك التفكير التافه، فالحظ شيء يجيء في أشكال عديدة، ومن ذا الذي يستطيع أن يدركه و يتعرف عليه؟ سآخذ بعضا منه على أي شكل كان، وسأدفع فيه ما يطلبونه.

(وهبة، غبريال، 1998: 146).

يصوّر الكاتب في هذا المقطع مشهد الصياد الذي انتابته الحسرة لأنّه يدرك تماما أنّ الحظّ قد خانه حين خاطر بالإيغال في عرض البحر، كما أنّه فقد كل أدوات الصيد التي كان يستعملها لمحاربة أسماك القرش، ثم إنّ المسافة التي تفصله عن الشاطئ لا تزال بعيدة والليل قد خيّم بسرعة. فيقول لو أنّ الحظّ يباع لاشتراه بأي ثمن. وقد عبّر همنغواي عن هذه الصورة عن طريق استعارة موسعة **extended metaphor** فيقول **I'd like to buy some if there's any place they sell it** ، إذ شبّه الحظ بسلعة تباع في الأسواق وتشترى مقابل سعر محدّد. ويمثّل الضمير المنفصل **it** الذي يعود على الإسم **luck**الفاعل tenor، أمّا العبارة **I'd like to buy some if there's any place they sell** فتمثل العبارة المجازية vehicle.

وقد ترجم **البعلبكي** هذه الاستعارة كما يلي **أود لو أشتري شيئا من لحمها إذا ما عرضوها للبيع في مكان ما.** نلاحظ أنّ المترجم يتحدّث هنا عن شراء قطع لحم السمكة التي اصطادها الصياد، في حين أنّ الكاتب يقصد شراء الحظ. وبهذا يتبيّن لنا أنّ المترجم ابتعد كثيرا عن المعنى المراد الذي يقصده الكاتب، فكيف للصّياد أن يشتري لحم السمكة وهو الذي اصطادها؟ وبعدها ينتقل المترجم مباشرة للحديث عن الحظ ويقول إنّه يأتي في صور متعددة. نلاحظ هنا أنّ الأفكار جاءت غير مترابطة وغير متناسقة ممّا سبّب إلتباسا في المعنى، وهذا ما يجعل القارئ يشعر بنوع من التشوش فلا يتقبّل الترجمة.

أمّا **وهبة** فاعتمد الترجمة الحرفية لنقل الاستعارة إلى اللغة العربية إذ ترجمها بقوله **كم أودّ أن أشتري بعضا منه، إذا كان هناك مكان يبيعونه فيه،** وهي استعارة، بحيث شبّه الحظ بشيء يباع ويشترى، فذكر المشبه وهو الضمير المتصل **الهاء** الذي يعود على الحظ وحذف المشبه به ورمز إليه بلازمة من لوازمه وهي الفعل يشتري على سبيل الاستعارة المكنية. وعليه يتبين لنا أنّ **وهبة** وفّق في ترجمته، فقد نقل المعنى الذي يقصده الكاتب في النص الأصلي، بالإضافة إلى كون الجمل متناسقة ومترابطة وصحيحة على المستوى النحوي والتركيبي، وباستطاعة القارئ أن يفهم المعنى بسهولة.

النموذج الرابع:

جلس الشيخ في كوخه مساء يتحدث مع الصبي **مانولين** الذي كان يرافقه دائما في الصيد ويساعده في حمل عدته. وكانا يتحدثان عن لعبة البيسبول حينا وعن اللاعبين المفضلين لديهما وحينا أخرى عن الصيد. وبعد أن حلّ الليل طلب الصياد من الصبي أن يذهب إلى النوم، وقال له:

"Good night then. I will wake you in the morning".

"You're my alarm clock", the boy said.

Age is my alarm clock, the old man said (Hemingway, Ernest, 1952: 8)

ترجمة منير البعلبكي:

طاب مساؤك إذن. سوف أوقظك في الصباح.

فقال الغلام: أنت ساعتي المنبهة.

فقال الرجل العجوز: الشيخوخة ساعتي المنبهة(البعلبكي، منير، 1982: 23)

ترجمة غبريال وهبة:

طابت ليلتك إذن، سأوقظك في الصباح.

فقال الصبي: إنّك ساعتي المنبهة.

وهنا انبرى العجوز قائلا: الشيخوخة هي ساعتي المنبهة(وهبة، غبريال، 1998: 23)

يقصد الكاتب من قوله هذا أنّ الصياد هو الذي يوقظ الصبي دائما كي يساعده في حمل عدة الصيد إلى الشاطئ. ولهذا شبّه الصيادَ بساعة يضبطها الانسان كي توقظه، إذ يقول **You're my alarm clock**، وهي استعارة لأنّه ذكر المشبّه والمشبه به وحذف أداة التشبيه. ويمثّل الضمير المنفصل **you** الفاعل tenor، وعبارة my alarm clock هي العبارة المجازية vehicle. ثم يشبّه في الجملة الثانية age is my alarm clock الشيخوخة بساعة منبّهة، وهي استعارة كذلك إذ شبّه الشيخوخة بالساعة التي توقظ الشيخ. فذكر الفاعل tenor وهو الإسم **age** ، وعبارة my alarm clock هي العبارة المجازية.

ترجم **البعلبكي** الصورة البيانية الأولى بقوله **أنت ساعتي المنبهة**، وهي ترجمة حرفية فقد حرص على التعبير عن المعنى بالعدد نفسه من الكلمات في النص الأصلي. وهذا ما جعل الصورة البيانية تتغيّر من استعارة في النص الأصلي إلى تشبيه في النص الهدف، وهو تشبيه بليغ، بحيث صرّح بالمشبه وهو

الضمير المنفصل **أنت** الذي يعود على الصياد والمشبّه به **ساعتي المنبهة**. ولا تختلف ترجمة **وهبة** عن الترجمة الأولى إذ يقول **إنّك ساعتي المنبهة**، وهو تشبيه بليغ كذلك، إذ صرّح بالمشبه وهو الضمير المتّصل **الكاف** الذي يعود على الصياد، والمشبه به **ساعتي المنبهة**.

أمّا الاستعارة الثانية فحوّلها **البعلبكي** كذلك إلى تشبيه في اللغة العربية فيقول **الشيخوخة ساعتي المنبهة**، وهو تشبيه بليغ، بحيث ذكر المشبه **الشيخوخة** والمشبه به **ساعتي المنبهة**. في حين يقول **وهبة الشيخوخة هي ساعتي المنبهة**، وهو تشبيه بليغ، فصرّح بالمشبّه **الشّيخوخة** والمشبّه به **ساعتي المنبهة**.

يتبيّن لنا أنّ كلا المترجمان عمدا إلى تغيير الصورة البيانية الواردة في النص الأصلي من استعارة إلى تشبيه بليغ، وهذا لا يخلّ بالمعنى بل يعد إحدى الطرق المعتمدة في ترجمة الاستعارات. وعليه يمكن الحكم على الترجمتين بأنّهما صحيحتين وقريبتين من المعنى الذي يريده الكاتب في النص الأصلي، بالإضافة إلى أنّ الجمل تمتاز بالتناسق والوضوح، ويمكن للقارئ أن يفهم المعنى بدون إجهاد ويتقبّله بسهولة.

النموذج الخامس:

شعر الصياد العجوز بالإحباط لأن أسماك القرش هاجمت سمكته ونهشت جزءً كبيرا من لحمها حتى أنه لم يقوَ على النظر إليها، وأدرك أنّ رائحة الدم التي استعبقت في مياه البحر ستجذب مزيدا من أسماك القرش، فتمنى لو يحالفه الحظ كي يعود إلى الشاطئ و ينقذ النصف المتبقي من السمكة، فيقول:

I should have some luck. No, he said. <u>You violated your luck when you went too far outside</u>. (Hemingway, Ernest, 1952:45)

ترجمة منير البعلبكي:

أنا أسحقّ شيئا من الحظ. ثم أردف في الحال: لا. لقد انتهكت حرمة حظك حين أوغلت في الابتعاد عن الشاطئ هذا الإيغال كله(البعلبكي، منير،1982: 118)

ترجمة غبريال وهبة:

لابد أن يحالفني بعض الحظ.

ثم استدرك قائلا: كلا.. فقد انتهكت حرمة حظك حين توغلت بعيدا في البحر(وهبة، غبريال،1998: 146)

يصف الكاتب مشاعر الإحباط والأسى اللذين شعر بهما الصياد العجوز لأنّ أسماك القرش نهشت سمكته. وهو يدرك أنّه فقد نصيبه من الحظ حينما قرّر الابتعاد عن الشاطئ والإيغال في عرض البحر. وقد عبّر الكاتب عن هذه الصورة بالاستعارة بقوله **You violated your luck when you went too far outside**، فقد شبّه الحظ بإنسان تُنتهك حرمته ويُتناول عرضه بالسوء. وهي استعارة موسعة extended metaphor، فكلمة **luck** هي الفاعلtenor، أمّا عبارة You violated your.. when you went too far outside فتمثّل العبارة المجازية vehicle.

وبملاحظة الترجمتين نجد أنّ **منير البعلبكي** عمد إلى ترجمة هذه الاستعارة باستعارة أخرى تقابلها في اللغة العربية، فحين يقول **لقد انتهكت حرمة حظك حين أوغلت في الابتعاد عن الشاطئ هذا الإيغال كله** فهو يشبّه الحظ بإنسان تعرّضت حرمته للانتهاك ومُست سمعته، فذكر المشبه وهو **الحظ** وحذف المشبه به وهو **الإنسان** ورمز إليه بلازمة من لوازمه وهي عبارة **انتهك حرمة** على سبيل الاستعارة المكنية. ونلاحظ أنّ المترجم تصرّف في ترجمته، فأتى بالمفعول المطلق في **أوغل إيغالا**، والتوكيد المعنوي في **الإيغال كله**، واستعمل أيضا الإضافة حين جاء بعبارة **هذا الإيغال كله** التي لم تذكر في النص الأصلي.

أما ترجمة **غبريال وهبة** للاستعارة فجاءت ترجمة حرفية حيث قال **فقد انتهكت حرمة حظك**، وهي استعارة مكنية كذلك، بحيث ذكر المشبه **الحظ** وحذف المشبه به ورمز إليه بلازمة من لوازمه وهي **انتهكت حرمة**. ويتبين لنا أنّ الترجمتين صحيحتان، حاول فيها المترجمان الحفاظ على المعنى الوارد في النص الأصلي. كما أنّهما تخضعان لقواعد اللغة العربية من الناحية النحوية والتركيبية.

3.2.2.3. ترجمة نماذج من التشبيه:

لقد اخترنا من المدونة نماذج من التشبيهات، وسنعمل على تحليلها لاكتشاف الطرائق التي اعتمد عليها كلا المترجمين لنقلها إلى اللغة العربية، ومنها:

النموذج الأول:

أمضى الصياد **سانتياغو** أربعة وثمانين يوما في عرض البحر بدون أن يظفر بسمكة واحدة. فاعتقد والدا الصبي أنّ العجوز قد أصابه النحس فطلبا من الولد البحث عن العمل في قارب آخر، فخضع الولد لأوامر والديه قسرا، لكنه كان يذهب لمساعدة الصياد لدى عودته مساء لحمل عدة الصيد بما فيه الشّراع الذي يصوره لنا الكاتب في قوله:

The sail was patched with flour sacks and, furled, it looked like the flag of permanent defeat (Hemingway, Ernest, 1952:01)

ترجمة منير البعلبكي:

كان الشراع مرقعا بأكياس دقيق عتيقة، فهو يبدو وقد طوي على هذه الشاكلة أشبه ما يكون براية الهزيمة السرمدية (البعلبكي، منير، 1982 :07)

ترجمة غبريال وهبة:

كان الشّراع المرقّع بقطع قماش من أكياس الدقيق يبدو وهو ملفوف كأنه علم للهزيمة والإحباط، والخيبة المستمرة الدائمة (وهبة، غبريال، 1998: 11)

في هذا النموذج يصف **همنغواي** شراع القارب الذي يملكه الصياد، وكان هذا الشراع قديما وباليا، فاضطر الصياد إلى إصلاحه بقطع قماش من أكياس الدقيق. فشبّه الكاتب هذا الشراع المرقع وهو مطوي بالعلم الذي يرفعه شخص ما إشارة منه إلى هزيمته واستسلامه. وهو تشبيه تام **Complete simile** إذ ذكرت فيه أركانه جميعها وهي المشبه **the sail** والمشبه به **flag** وأداة التشبيه **like** ووجه الشبه **permanent defeat**.

وقد حافظ **البعلبكي** على صورة التشبيه الواردة في النص الأصلي، فجاء بتشبيه مقابل في اللغة الهدف إذ يقول **كان الشراع مرقعا بأكياس دقيق عتيقة، فهو يبدو وقد طوي على هذه الشاكلة أشبه ما يكون براية الهزيمة السرمدية**، وهو تشبيه تام، إذ ذكرت فيه أركانه جميعها وهي المشبه **الشراع** والمشبه به **الراية** وأداة التشبيه **أشبه** ووجه الشبه **الهزيمة السرمدية**. ونلاحظ أنّ المترجم اعتمد في ترجمته على إضافة كلمة **عتيقة** لتبرز لنا طبيعة المادة البالية التي استعملت في ترقيع الشراع. كما أنّه وفّق في ترجمة كلمة **permanent** بـ **السرمدية** إذ جاءت هذه الكلمة في قاموس المنجد بمعنى " دائم لا ينقطع. سرمديّ: لا بدأ له ولا نهاية، لا يحدّه زمان" (المنجد، 2001: 666)، وهي تعمّق الإحساس بهذا الموقف. ونلاحظ أنّ هذه الترجمة حرفية حاول فيها المترجم أن يعبّر عن المعنى المقصود في النص الأصلي بأبسط الكلمات، فحقق المترجم الترابط النسقي والتكاملي في ترجمته ونقل المعلومات بكل أمانة، وهذا ما يجعل القارئ يفهمها ويتقبلها دونما عناء.

أمّا **وهبة** فحافظ هو الآخر على صورة التشبيه الواردة في النص الأصلي إذ يقول **كان الشّراع المرقّع بقطع قماش من أكياس الدقيق يبدو وهو ملفوف كأنّه علم للهزيمة والإحباط، والخيبة المستمرة**

الدائمة، وهو تشبيه تام، فنجد المشبه **الشراع،** والمشبه به **علم،** وأداة التشبيه **كأنّ،** ووجه الشبه **الهزيمة والإحباط والخيبة المستمرة الدائمة.** ونلاحظ أنّ المترجم اعتمد على الترادف حين جاء بثلاث كلمات متتالية كمقابل لكلمة **defeat** وهي **الهزيمة** و**الإحباط** و**الخيبة،** مما جعله يبتعد عن المعنى الحقيقي لأنّ الإحباط والخيبة ليست من شيم الصياد فهو يتسلح دائما بالصبر والثقة. ثم أتبعها بكلمتين أخريين وهما **المستمرة** و**الدائمة** كمقابل لكلمة **permanent.** وبالرغم من أنّ جملته صحيحة من الناحية النحوية والتركيبية والدلالية ، إلا أنها جاءت طويلة مملة، الشيء الذي أبعد المترجم عن تحقيق التأثير في قارئ النص الهدف كالتأثير الذي نلمسه في قارئ النص الأصلي، كما أنّه لم يعبر عن المعنى الذي يريده الكاتب.

النموذج الثاني:

كان الصياد **سانتياغو** في عرض البحر يستشعر الوحدة التي تكتنفه بعد أن جال بصره في السماء، فأدرك أنه لا ينبغي أن يخرج للصيد وحيدا، وأنّ الصيادين الذين يخافون من الإيغال في البحر إنّما كان بسبب خوفهم من الأعاصير خاصة في شهر سبتمبر. وعندما نظر إلى السماء رأى الغيوم التي تنبؤ بقدوم الرياح التجارية وربما الإعصار كذلك. ويقول الكاتب:

He looked at the sky and saw the white cumulus built like friendly piles of ice cream and high above were the thin of features of the cirrus against the high September sky (Hemingway, Ernest, 1952: 22-23)

ترجمة منير البعلبكي :

وتطلّع إلى السماء فرأى الغيوم البيضاء المتلبدة على شكل طبقات متراكمة من «البوظة» الشهية، ورأى عاليا فوقها، ريش الطحارير الرقيقة تناطح سماء أيلول العالية(البعلبكي، منير،1982 : 62)

ترجمة غبريال وهبة:

وتطلّع إلى السماء، فشاهد أكداس من السحب الدائرية ذات القواعد المسطحة التي توقع في النفس شعورا بالرضا والابتهاج. ورأى ريشا رفيعا من سحب رقيقة شبيهة بالصوف على ارتفاع شاهق في السماء. (وهبة، غبريال، 1998: 79)

يشبّه الكاتب في هذا المقطع الغيومَ وهي مجتمعة ومتكدسة في السماء وذات لون أبيض بطبقات متراكمة من البوظة ذات الطعم الشهي. ونجد في هذه العبارة تشبيها تاما Complete simile لأن جميع أركانه مذكورة وهي المشبه **cumulus** والمشبه به **piles of ice cream** وأداة التشبيه **like** ووجه الشبه وهي الصفة **white** التي تشير إلى الأبيض وهو اللون الذي يجمع بين السحب والبوظة.

قام **البعلبكي** بترجمة هذه العبارة مع الحفاظ على صورة التشبيه الواردة في النص الأصلي، وهذا ما يتضح في العبارة التالية **فرأى الغيوم البيضاء المتلبدة على شكل طبقات متراكمة من «البوظة» الشهية،** وهو تشبيه مؤكّد مفصل، إذ نجد المشبه **الغيوم** والمشبه به **البوظة الشهية** ووجه الشبه الذي يجمع بين الغيوم والبوظة هو لونها **الأبيض،** أمّا أداة التشبيه فهي محذوفة. وعليه نجد أنّ هذه الترجمة صحيحة، حرص فيها المترجم على نقل المعنى إلى القارئ بدون أن يطلق العنان لقلمه، كما أنّ الجملة تتسم بالتناسق وتخضع لقواعد اللغة العربية النّحوية والتركيبية، وهذا ما يجعل القارئ يستصيغها ويتقبلها.

في حين أنّ **وهبة** ترجم العبارة التي ورد فيها التشبيه بعبارة أخرى لا تحمل تشبيها ولا تمّت إلى المعنى الوارد في النص الأصلي بأية صلة، إذ يقول **شاهد أكداس من السحب الدائرية ذات القواعد المسطحة التي توقع في النفس شعورا بالرضا والابتهاج.** فإذا عدنا إلى النص الأصلي نجد أنّ الكاتب يشبه السحب المتراكمة بطبقات من البوظة ، أمّا وهبة فلم يعبر عن هذا المعنى كما أنّه زاد على ما جاء في النص الأصلي، فقال إنّ **السحب دائرية ذات قواعد مسطحة.** كما أنّ الصياد كان يرقب السماء

ليعرف حالة الجوّ وإذا ما كان الإعصار قادما، لاسيما وأنّه في شهر سبتمبر الذي تهب فيه كثير من الأعاصير، وكان الصياد يخشى من ذلك لأنه ابتعد كثيرا عن الشاطئ وكان وحيدا. فكيف له أن يشعر بالرضا والابتهاج حين يرى السحب المتلبدة متراكمة في السماء؟ وعليه يتبين لنا أنّ المترجم لم يوفق في ترجمة هذه العبارة لأنه ابتعد عن المعنى تماما. وبالرغم من أنّ العبارة متناسقة ومترابطة في عناصرها إلا أنّنا نجد أنّ المعلومات التي أوردها فيها لا تتوافق مع المعلومات الواردة في النص الأصلي، وهذا ما يجعل القارئ يرفضها تماما.

النموذج الثالث:

اقترب قرشان من الزورق بعد أن استروحا دم السمكة وهاجماها وبدآ ينهشان من لحمها. وكان هذين القرشين من ذوي الرؤوس العريضة المسطحة، وكانت زعانفهما عريضة بيضاء الرأس. كما أنهما كانا قذرين، كريهي الرائحة ويعيشان على الجيف. وبمجرد أن بدآ يقتربان من السمكة هوى عليهما الصياد بالسكين محولا إبعادهما، ووجه إليهما طعنات فوق رأسيهما. ويقول الكاتب:

The old man drove the knife on the oar into the juncture, withdrew it, and drove it in again into the shark's yellow cat-like eyes (Hemingway, Ernest, 1952:40)

ترجمة منير البعلبكي:

وفي تلك النقطة بالذات طعن الشيخ القرش بالمدية المشدودة إلى المجذاف. ثم إنّه سحبها وأهوى بها من جديد على عيني القرش الصفراوين الشبيهتين بأعين الهررة (البعلبكي، منير،1982:110)

ترجمة غبريال وهبة:

طعنه العجوز في مكان ذلك الاتصال بالسكين المثبتة في المجذاف، ثم سحبها، وسدد إليه طعنة في عينيه الصفراوين (وهبة، غبريال،1998 : 137)

يريد **همنغواي** أن يصور لنا في هذا المقطع المشهد الذي يصارع فيه الصياد القرشين اللذين هاجما سمكته؛ فقد غاص الأول تحت القارب، وبدأ ينهش السمكة، أما القرش الثاني فظل يحدق في الصياد قبل أن ينقض بفكيه على السمكة بعينيه الضيقتين الصفراوين. و هنا يشبه الكاتب عيني القرش بعين الهرة، فيقول **the shark's yellow cat-like eyes**، وهو تشبيه تام **complete simile**، فقد ذكرت أركانه الأربعة وهي المشبه **shark's eyes** والمشبه به **cat** وأداة التشبيه **like** ووجه الشبه **yellow** وهي الصفة التي تجمع بين المشبه والمشبّه به.

وبالعودة إلى الترجمة نجد أنّ **البعلبكي** حافظ في ترجمته على صورة التشبيه الواردة في النص الأصلي، فجاء بتشبيه مقابل في اللغة العربية إذ يقول **عيني القرش الصفراوين الشبيهتين بأعين الهررة**، وهذا تشبيه تام لأنه يحتوي على أركانه جميعها وهي المشبه **عيني القرش** والمشبه به **أعين الهررة** وأداة التشبيه **الشبيهتين** وهي اسم، أمّا وجه الشبه فهو صفة **صفراوين** التي تجمع بين سمكة القرش والهرة. ونلاحظ كذلك أنّ البعلبكي تصرّف في ترجمته قليلا، فقد أخضعها لقواعد اللغة العربية التي تفضّل غالبا صيغ الجمع، فقد وردت كلمة **cat** في النص الأصلي بصيغة المفرد، وترجمها **البعلبكي** بصيغة الجمع حين قال **الهررة**. أمّا وهبة فنجد أنّه لم يحافظ على الصورة البيانية فقد حذف التشبيه الوارد في العبارة الأصلية واكتفى بالقول **عينيه الصفراوين**.

ومن خلال المقارنة بين الترجمتين، يتبيّن لنا أنّ **البعلبكي** وفّق في ترجمته، لأنّه حاول قدر الإمكان إيصال المعنى الذي يقصده الكاتب في النص الأصلي، فجاءت ترجمته أمينة وصحيحة، كما أنّها سليمة من الناحية التركيبية والنحوية. وبهذا نجد أنّ الترابط النسقي حاظر في ترجمته بالإضافة إلى الترابط

التكاملي، وهذا ما يجعل القارئ يفهم المعنى الوارد في النص الهدف ويتقبّل الترجمة. أمّا ترجمة **وهبة** فبالرغم من أنّها صحيحة وسليمة إذا ما قمنا بتحليلها على المستوى النحوي والتركيبي والدلالي، لكن حين نقارنها بالنص الأصلي نجد أنّها لم تنقل المعنى بكامله لأنّ المعلومات الواردة في النص الأصلي لم يتم التعبير عنها كلية في النص الهدف. وبهذا يكون المترجم قد أخفق في التعبير عن مقصودية الكاتب، وربّما يرجع هذا إلى وجهة نظر المترجم الذي يرى أنّ حذف الجزء الذي ورد فيه التشبيه لا يخل بالمعنى.

النموذج الرابع:

بعد مرور يومين استطاع الصياد أخيرا أن يرى السمكة التي اصداها، وكانت ضخمة الحجم إلى درجة أنّه لم يصدق ما رأته عيناه حين قفزت في الهواء. فتبين له مدى ضخامتها وروعتها، وأخذ الصياد يمتّع نظره بذلك المشهد الفريد وهو يصف لنا عينيها فيقول:

and the fish's eye looked as detached as the mirrors in a periscope (Hemingway, Ernest, 1952: 36)

ترجمة منير البعلبكي:

أمّا عين السمكة فبدت نافرة متوحّدة مثل مرايا البريسكوب(البعلبكي، منير، 1982:98)

ترجمة غبريال وهبة:

أمّا عين السمكة فبدت كمرايا البريسكوب (منظار الأفق المستخدم في الغواصات) (وهبة، غبريال،1998: 120)

يصوّر لنا **همنغواي** عين السمكة التي أمسك بها الصياد فيشبّهها بمرآة المنظار الذي نجده في الغواصة، وهو تشبيه تام complete simile بحيث ذكر المشبه **fish's eye** والمشبه به **mirors of**

a prescope وأداة التشبيه **as…as** ووجه الشبه**detached**.

وقد جاءت ترجمة **البعلبكي** لهذا التشبيه كمايلي: **أمّا عين السمكة فبدت نافرة متوحّدة مثل مرايا البريسكوب،** وهو تشبيه تام، بحيث ذكر أركان التشبيه الأربعة وهي المشبه **عين السمكة** والمشبه به **مرايا البريسكوب** والأداة **مثل** ووجه الشبه **نافرة ومتوحّدة**. أما **غبريال وهبة** فترجمه بـ **أمّا عين السمكة فبدت كمرايا البريسكوب (منظار الأفق المستخدم في الغواصات)**. وهو تشبيه مرسل مجمل بحيث ذكر المشبه **عين السمكة** والمشبه به **مرايا البريسكوب** والأداة **الكاف** أما وجه الشبه فمحذوف. ونلاحظ أنّ **البعلبكي** لجأ إلى اقتراض كلمة **prescope** إذ اكتفى بنقلها صوتيا إلى **بريسكوب**. في حين قام **وهبة** باقتراضها، ثم أضاف عبارة شارحة وهي **منظار الأفق المستخدم في الغواصات** وهو المكافئ الوظيفي لهذه الكلمة في اللغة العربية. وبهذا يتبيّن لنا أنّ **وهبة** لجأ إلى تقنية الترجمة الشرحة للتعبير عن قصد الكاتب بوضوح من جهة، وتفسير معنى الكلمة للقارئ من جهة أخرى، ليحقق بذلك معيار المقصودية والمقبولية. أمّا **البعلبكي** فاعتمد على الترجمة الحرفية، الشيء الذي قد يربك القارئ لعدم استيعابه معنى الكلمة.

4.2.2.3. ترجمة نموذج من الكناية:

لقد اكتفينا بذكر نموذج واحد عن الكناية لأنها جاءت نادرة في النص الأصلي ولأنّها تتشابه في مضمونها. كما أنّنا لا نجد في اللغة الانجليزية أنواعا للكناية عكس اللغة العربية التي تحتوي على أنواع عديدة ذكرناها سابقا.

النموذج:

كان الصبي **مانولين** يحب دائما مرافقة الصياد **سانتياغو** لمساعدته في الصيد والتعلم منه بالرغم من أنه اضطر إلى التخلي عنه والعمل في قارب آخر. وأخبره يوما بأنه سيحمل صاحب القارب الذي

يعمل فيه على الابتعاد عن الشاطئ والإيغال في البحر، لكن **سانتياغو** أخبره أن هذا الصياد، كغيره من الصيادين الآخرين، يفضل الصيد بالقرب من الشاطئ ويخشى الابتعاد. فرد عليه الصبي بأن صاحب عمله رجل أعمى، ولهذا سيتحايل عليه بأن يخبره بوجود دلافين كثيرة، حتى يأخذه الطمع ويقرر الذهاب لاصطيادها. فيتعجب الصياد **سانتياغو** من كون هذا الصياد أعمى. ويقول الكاتب:

"It is strange," the old man said. "He never went turtle-ing. That is what kills the eyes."

"But you went turtle-ing for years off the Mosquito Coast and your eyes are good"

(Hemingway, Ernest, 1952:03)

ترجمة منير البعلبكي:

قال الشيخ: هذا شيء غريب. ذلك لأنّه لم يصطد السلاحف البحرية في يوم من الأيّام. وهذا هو الذي يقتل العينين.

ولكنك سلخت عدة سنوات تصطاد السلاحف في ساحل البعوض، ومع ذلك فعيناك جيّدتان

(البعلبكي، منير،1982: 13)

ترجمة غبريال **وهبة:**

إنه يسير أبدا بتؤدة كالسلحفاة، وهذا هو الذي يطفئ نور العينين.

ولكنك طالما رحلت كالسلحفاة عبر شاطئ البعوض لسنوات عدة، ولم تزل عيناك سليمتين.

(وهبة، غبريال، 1998: 19)

يريد الكاتب في هذه العبارة أن يقول إنّ صيد السلاحف البحرية أمر صعب للغاية فهو يرهق الجسد إلى درجة أنّه قد يصيب العينين بالعمى. وللتعبير عن هذا المعنى استعمل عبارة **That is what kills the eyes**، وهي كناية **mytonymy** لأنّ الكاتب ذكر الجزء وهو **the eyes** أي **العينين** ويقصد الكل وهو الجسد كله، لأنه وكما أسلفنا الذكر أنّ التعب ينال من الجسد كله وليس من العينين فقط.

ونجد أنّ **البعلبكي** ترجم هذه العبارة ترجمة حرفية، فجاء بكناية في اللغة العربية إذ يقول **وهذا هو الذي يقتل العينين**، وهي كناية عن صفة **الإصابة بالعمى**. لقد وفّق المترجم في نقل العبارة لأنّه عبّر عن المعنى الصحيح الذي يقصده الكاتب في النص الأصلي. ونجد كذلك أنّ العبارة تتّسم بالترابط النسقي فهي تخضع لقواعد اللغة العربية، كما أنّها تخضع للترابط التكاملي لأنّ ترتيب الأفكار وتناسقها واضح والمعنى جلي.

أمّا **وهبة** فترجمها بقوله **وهذا هو الذي يطفئ نور العينين**، ونلاحظ أنّه ترجم الفعل **kills** ويعني **يقتل** بالفعل **يطفئ** وأضاف كلمة **نور** وهو يقصد أنّه إذا انطفأ النور في العينين فمعناه فقدان البصر، وهي كناية عن صفة **الإصابة بالعمى**. لكنّ **وهبة** أخفق في ترجمة الجزء الأول من العبارة **He never went turtle-ing** لأنّه ابتعد فيها عن المراد في النص الأصلي، فيقول **إنّه يسير أبدا بتؤدة كالسلحفاة**، إذ يشبّه صاحبَ القارب الذي يعمل لديه الصبي بالسلحفاة التي تبطئ في مشيتها في حين أنّ المعنى المقصود هو أنّ هذا الصياد لم يخرج يوما إلى عرض البحر لصيد السلاحف البحرية. وبهذا نستشفّ غياب الترابط التكاملي لأنه لا توجد أيّة علاقة بين سير الصياد ببطء كالسلحفاة وبين إصابته بالعمى، ولهذا أخفق في التعبير عن قصدية الكاتب، وهذا ما يجعل المترجم لا يتقبل هذه الترجمة لأنّ المعنى يشوبه الغموض واللبس.

5.2.2.3. ترجمة نموذج من المجاز المرسل :

اكتفينا بذكر نموذج واحد عن المجاز المرسل لأنّه لم ترد أمثلة كثيرة في النص الأصلي. كما أنّ المجاز المرسل في اللغة الانجليزية ليس لديه أنواع أو علاقات كما هو الشأن بالنسبة للغة العربية.

النموذج:

خاض الصياد العجوز صراعا مريرا ضد قرشين هاجما سمكته، ولم يتمكن من التغلب عليهما إلا بشق الأنفس. ثم انصرف إلى قيادة الزورق، و قد بدى منهكا. وقال في نفسه إنه لا يستطيع أن يصارع مزيدا من الأقراش لأنه لم يعد في سن تسمح له بذلك، كما أنّ قواه قد خارت وليس بحوزته أداة يدافع بها عن السمكة سوى الهراوة والمحجن. فتمنى لو يمضي الليل بهدوء بدون أن تهاجمه مزيد من أسماك القرش. لكن ما هي إلا لحظات حتى أبصر اثنين قادمين نحوه. ويقول الكاتب:

The old man saw the brown fins coming along the wide trail the fish must make in the water (Hemingway, Ernest, 1952:42)

ترجمة منير البعلبكي:

وبصر الشيخ بزعنفتين صفراوين تتخذان سبيلهما عبر الأثر العريض الذي تركته السمكة في الماء.

(البعلبكي، منير، 1982: 114)

ترجمة غبريال وهبة:

شاهد العجوز الزعانف البنية قادمة عبر الطريق العريض الذي شقّته السمكة في الماء برائحة دمائها.

(وهبة، غبريال، 1998: 141)

يريد الكاتب أن يصوّر لنا المشهد الذي أبصر فيه الصياد قرشين قادمين نحو زورقه بعد أن أثارتهما رائحة الدم التي خلفتها السمكة وراءها، فاستعمل عبارة **brown fins** للإشارة إلى القرشين، وهي مجاز

مرسل **Synecdoche** بحيث ذكر الجزء وهو كلمة **fins** أي الزعنفتين وقصد الكل وهو **sharks** أي القرشين.

لقد جاءت ترجمة **البعلبكي** حرفية لأنه حافظ على الصورة البيانية في النص الأصلي بحيث قابل كل وحدة من وحدات النص الأصلي بوحدة في النص الهدف، فجاء بمجاز مرسل في اللغة العربية ، إذ يقول **وبصر الشيخ بزعنفتين صفراوين**، وعلاقته الجزئية بحيث ذكر الجزء وهو **الزعنفتين** وقصد الكل وهو **سمكتي القرش**. ونلاحظ في النص الأصلي أنّ كلمة **fins** جاءت بصيغة الجمع، في حين ترجمها البعلبكي بصيغة المثنى **زعنفتين** وهي ترجمة صحيحة، لأن الكاتب يقصد وجود سمكتي قرش فقط. وهي ترجمة موفّقة تنمّ عن المعنى المقصود، بالإضافة إلى أنّ الجملة صحيحة من الناحية التركيبية والنحوية.

أما **وهبة** فترجم الصورة البيانية بقوله **شاهد العجوز الزعانف البنية**، وهي مجاز مرسل، لكن ما يعاب في ترجمته هو حين ترجم كلمة **fins** بـ **الزعانف** لأنّ هذا يجعلنا نعتقد أنّ هناك مجموعة من أسماك القرش في حين أنّ هناك اثنين فقط. فيكون بذلك قد حاد قليلا عن المعنى الذي قصده الكاتب في النص الأصلي. كما أنّه أضاف عبارة **برائحة دمائها** وهي غير واردة في النص الأصلي، وهذا لا يمنع كونها ترجمة صحيحة لأنّ رائحة دم السمكة التي استعبقت في البحر أثارت أسماك القرش

الخلاصة:

بعد أن ألقينا نظرة على السيرة الذاتية للكاتب الأمريكي **همنغواي** وعلى روايته الشهيرة The Old Mand ad The Sea يتّضح لنا أنّ كتاباته كانت متأثّرة بحياته الشخصية وبالجوّ الذي عاش فيه. فقد كان يعكس في أعماله كل ما عايشه على أرض الواقع. وكان يصوّر بدقة كلّ ما يثير أحاسيسه وتفكيره، مما جعله يصوّر أبطاله تصويرا دقيقا، ويتجلّى ذلك بوضوح على ملامح بطل الرواية **سانتياغو** وسلوكه وتفكيره.

ويمكن القول من خلال ما تقدّم من تحليل ومقارنة لترجمة الصور البيانية، إنّ المترجمين اعتمدا على أساليب مختلفة لترجمتها. ويبدو أنّ الأسلوب المعتمد بكثرة هو الترجمة الحرفية، بالإضافة إلى الترجمة الشرحة والتصرّف والإضافة والحذف لبعض عناصر الجملة.

ففي ترجمة **البعلبكي** لاحظنا أنّه اعتمد على أسلوب الترجمة الحرفية حرصا منه على الأمانة في النقل، الشيء الذي جعله يوفّق في الترجمة في غالب الأحيان. لكنّ هذا الأسلوب أبعده عن المعنى في مواضع أخرى، ممّا يجعل القارئ لا يتلقّى دلالة المعنى بنفس الدرجة والقوة كما جاءت في النص الأصلي. ولجأ كذلك إلى استعمال أسلوب الإضافة. كما نجده يندفع في كثير من الأحيان إلى توظيف لغة وأدوات تنميقية أبعدته عن التعبير عن المعنى الأصلي. أمّا **وهبة** فاعتمد على أسلوب الترجمة الحرفية في بعض النماذج، وكذلك الترجمة الشرحة. كما أنّه عمد في موضع آخر إلى حذف الصورة البيانية الواردة في النص الأصلي، وفي موضع آخر عمد إلى حذف المقطع كلّه، لأنّ محتواه يتنافى مع معتقداته الدينية وثقافته العربية.

وعليه يتبيّن لنا أنّ ترجمة **منير البعلبكي** ككلّ جاءت أكثر اقترابا من الأصل ومخلصة للمعاني والدلالات الواردة فيه، فقد كان حريصا على إعطاء البعد الإيحائي للألفاظ والعبارات بتوظيف لغة قويّة ومعبّرة، لأنه كان ينطلق في ترجمته من إدراكه العميق للمعاني ودلالاتها الفنيّة والفكريّة.

خاتمة

خـــاتمـــة:

نستنتج من خلال ما سبق أنّ ترجمة النصوص الأدبية بوجه عام والرواية بوجه خاص تختلف عن غيرها من النصوص غير الأدبية، بحكم الخصائص التي تتميز بها والمميزات التي تنفرد بها، فالنصوص الأدبية تنقل أفكار الكاتب وأحاسيسه ومشاعره في قالب جمالي وفني يكثر فيه استخدام الأساليب البلاغية والصور البيانية. ولهذا يجب على المترجم أن يحرص على نقل مثل هذه الأساليب التي بنى عليها الكاتب أفكاره. وتصبح ترجمة الأعمال الأدبية أكثر صعوبة وتعقيدا نظرا لما تحتويه من معاني ودلالات، خاصة تلك التي ترتبط بمعطيات ثقافية واجتماعية وزمانية ومكانية. ولهذا لا يتوجّب على المترجم أن يكتفي بأن يلمّ باللغتين المتن والهدف فحسب، بل عليه أن يغوص في أعماق النص كي يتمكن من تأويله وإظهار ما يخفيه. بالإضافة إلى ضرورة معرفة قصد الكاتب وهدفه من إنتاج النص. على أنّ الإلمام بكل العوامل الداخلية في إنتاج النص لا يكفي، بل على المترجم أن يلمّ بعوامل أخرى خارجية تتمثّل في المفاهيم الثقافية والمعتقدات الدينية والأفكار السائدة في المجتمع، فلكلّ مجتمع طريقته الخاصة في رؤية العالم، فقد يتشابه الموقف بين مجتمعين مختلفين، لكن طريقة التعبير عن هذا الموقف قد تختلف. وهذا ما أشارت إليه نظرية لسانيات النصوص التي جاء بها دي بوغراند و درسلر(1981)، والتي أكّدت على أهمية النظر في مختلف العناصر التي تدخل في إنتاج النص الأدبي. وتبرز أهمية توظيف لسانيات النصوص في كونها تنظر إلى النص على أنّه وحدة متكاملة من العناصر تعمل بشكل منسجم لتكوّن ما يسمى بالخطاب، فالمترجم لا يترجم كلمات أو جملا بل نصّا. ولكي يحقق المترجم شرط الإتصال والتبليغ يجب أن يخضع هذا النص للمعايير النصية السبعة، فإذا انعدمت إحدى هذه المعايير فقد النص بعده الإتصالي والتبليغي.

والرواية باعتبارها نوعا من النصوص الأدبية تمتاز بسمات وخصائص أهمها احتواؤها على الصور البيانية، يستعملها الكاتب للتعبير عن أفكاره لما لها من قوة في التصوير والتأثير على مشاعر المتلقي. ولهذا يتوجب على المترجم أن يحرص على إبراز هذه الخصائص في ترجمته، إذ يتحتم عليه ترجمة مختلف الصور البيانية الواردة في النص الأصلي وأن يكون لها تأثير يماثل التأثير الذي أحدثه النص الأصلي في قارئه. ولهذا يلجأ إلى استخدام أساليب مختلفة ومنها الترجمة الحرفية أو الحذف أو الإضافة أو يستغني عن الصورة البيانية وينقل المعنى فقط .وعلى المترجم كذلك أن يأخذ بعين الاعتبار أنّ العمل الأدبي الذي هو بصدد ترجمته موجّه إلى فئة من القراء يقصدها كاتب النص الأصلي، ولهذا يجب عليه أن يبحث عن مقصودية الكاتب وينقلها بكل أمانة ليحدث التأثير نفسه على قارئ النص الهدف.

وخلاصة ما يمكن قوله عن ترجمة النصوص الأدبية بوجه عام والرواية بوجه خاص هو أنّه يجب على المترجم أن يتمكن من اللغتين المتن والهدف، وأن يلمّ بالثقافة الخاصة بكل لغة، مع الأخذ بعين الاعتبار العوامل السياسية والاجتماعية لكاتب النص الأصلي. وعليه أن يتمتع بحس فني مرهف ويلمّ بمعارف تمكنّه من أداء عمله على أكمل وجه. بالإضافة إلى الاهتمام بالسياق والموقف اللذين يساعدان على وضع النص في سياقه الأصلي. وعليه فإن رؤية المترجم وتصوره للسياق هما اللذان يحدّدان معايير الترجمة الصحيحة. فالترجمة الحرفية للصور البيانية تكون أحيانا أكثر أمانا من المغامرة بإيجاد مقابلات لها في اللغة الهدف، إلا إذا كان هذا يتنافى مع ثقافة اللغة الهدف أو أنّها تبعد الصورة البيانية والإبداعية ففي هذه الحالة يلجأ المترجم إلى إيجاد أساليب أخرى.

وخلاصة ما توصلنا إليه أنّ النصوص الأدبية تضع المترجم أمام مجموعة اختيارات قد تكون صعبة، لكن تحلّي المترجم بقدر من البراعة والحنكة والتمرس في ميدان الترجمة يمكنّه من تحقيق شروط

الترجمة الأدبية الصحيحة لاسيما مبدأ الأمانة، بالإضافة إلى حرصه على خصائص أسلوب الرواية من أساليب بلاغية وصور بيانية.

مسرد المصطلحات

مسرد المصطلحات:

1- عربي- انجليزي:

أ

أداة تشبيه	Particle
استعارة	Metaphor
أمانة أدبية	Literary loyalty

ب

بلاغة	Rhetoric
بيان	Figurative language

ت

تداخل النصوص	Intertextuality
ترابط تكاملي	Coherence
ترابط نسقي	Cohesion
ترجمة حرفية	Literal translation
تشبيه	Simile
تشبيه تام	Complete simile

تشبيه ناقص	Elliptical simile

ث

ثقافة	Culture

ج

جنس أدبي	Literary gender

ح

حدث	Event

خ

خطابة	Oratory

ر

رواية	Novel

س

سرد	Narration

ش

شخصية	Character

شعر	Poem

ص

صورة بيانية	Figure of speech

غ

غموض	Ambiguity

ق

قصّة	Story
قصّة قصيرة	Short story

ك

كناية	Metonymy

ل

لسانيات النصوص	Text linguistics
لغة المتن/أصلية	Source language
لغة الهدف	Target language

م

مجاز مرسل	Synecdoche

Play	مسرحية
Informativity	معلوماتية
Acceptability	مقبولية
Intentionality	مقصودية
Situationality	موقفية
Cultural Concept	مفهوم ثقافي

ن

Literary text	نص أدبي

و

Properties of both	وجه شبه
Expressive function	وظيفة تعبيرية

2- انجليزي- عربي:

A

Acceptability	مقبولية

B

Borrowing	اقتراض

C

Coherence	ترابط تكاملي
Cohesion	ترابط نسقي
Complete simile	تشبيه تام
Compound metaphor	استعارة مركّبة

D

Dead metaphor	استعارة ميّتة/ مبتذلة

E

Elliptical simile	تشبيه ناقص
Extended metaphor	استعارة موسعة

F

Figurative language	علم البيان
Figure of speech	صور بيانية

I

Implicit metaphor	استعارة ضمنية
Incident	حادثة
Informativity	معلوماتية

Intentionality	مقصودية
Intertextuality	تداخل النصوص

L

Literary text	نص أدبي

M

Metaphor	استعارة
Metonymy	كناية
Novel	رواية

O

Object to be compared	مشبّه به
Oratory	خطابة

P

Particle	أداة تشبيه
Play	مسرحية
Properties of both	وجه الشبه

R

Rhetoric	بلاغة
Rhyme	قافية

S

Short story	قصة قصيرة
Simile	تشبيه
Situationality	موقفية
Source language	لغة المتن
Story	قصة
Subject of the comparaison	مشبه
Synecdoche	مجاز مرسل

T

Target language	لغة الهدف
Text linguistics	لسانيات النصوص

V

Vehicle	عبارة مجازية

الملحق

الملحق:

The Old Man and the Sea

By Ernest Hemingway

www.Asiaing.com

To Charlie Shribner

And

To Max Perkins

المقطع الأول:

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. In the first forty days a boy had been with him. But after forty days without a fish the boy's parents had told him that the old man was now definitely and finally salao, which is the worst form of unlucky, and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish the first week. It made the boy sad to see the old man come in each day with his skiff empty and he always went down to help him carry either the coiled lines or the gaff and harpoon and the sail that was furled around the mast. The sail was patched with flour sacks and, furled, it looked like the flag of permanent defeat.

The old man was thin and gaunt with deep wrinkles in the back of his neck. The brown blotches of the benevolent skin cancer the sun brings from its [9] reflection on the tropic sea were on his cheeks. The blotches ran well down the sides of his face and his hands had the deep-creased scars from handling heavy fish on the cords. But none of these scars were fresh. They were as old as erosions in a fishless desert. Everything about him was old except his eyes and they were the same color as the sea and were cheerful and undefeated.

"Santiago," the boy said to him as they climbed the bank from where the skiff was hauled up. "I could go with you again. We've made some money." The old man had taught the boy to fish and the boy loved him.

ترجمة منير البعلبكي:

كان رجلا عجوزا يصيد السمك في وحده في قارب عريض القعر في "تيار الخليج" ، وكان قد سلخ أربعة وثمانين يوما من غير أن يفوز بسمكة واحدة. وفي الأيام الأربعين الأولى كان يصحبه غلام صغير. حتى إذا قضى أربعين يوما من غير أن يوفّق إلى صيد ما، قال أبوا الغلام لابنهما إنّ الشيخ منحوس نحسا لا ريب فيه و لا برء منه، وسألاه أن يعمل في قارب آخر ما لبث أن فاز بثلاث سمكات رائعات في الأسبوع الأول. ولقد أحزن الغلامَ أن يرى الشيخ يرجع كل يوم خالي القارب، فكان ما يفتأ يمضي للقائه و يساعده في حمل صنانيره الملتفة أو محجنه وحربونه والشراع المطوي حول السارية. وكان الشراع مرقعا بأكياس دقيق عتيقة، فهو يبدو وقد طوي على هذه الشاكلة أشبه ما يكون براية الهزيمة السرمدية.

وكان الشيخ معروقا شاحبا انتشرت في مؤخر عنقه تجاعيد عميقة، وعلت خديه القروح السمراء الناشئة عن سرطان الجلد غير المؤذي الذي هو ثمرة انعكاس الشمس على صفحة المياه في المناطق الاستوائية. وكانت تلك القروح تغطي جانبي وجهه، على حين كانت في يديه ندوب عميقة الغور خلفتها الحبال التي علقت في أطرافها ضروب من الأسماك الثقيلة. ولكن أيًا من هذه الندوب لم يكن غضا. كانت قديمة قدم التآكل في صحراء خلو من السمك. كان كل شيء فيه عجوزا خلا عينيه، وكان لونهما مثل لون البحر. وكانتا مبتهجتين باسلتين.

وقال له الغلام فيما هما يصعدان الضفة بعد أن دفعا القارب إلى اليابسة.

"–سانتياغو! في استطاعتي أن أذهب معك من جديد. لقد فزنا بشيء من المال".

كان الشيخ قد علم الصبي صيد السمك، وكان الصبي يحبه .

ترجمة غبريال وهبة :

رجل أضنته الشيخوخة يعمل بالصيد وحده في مركب شراعي صغير في مجرى الخليج. لم يظفر حتى الآن بأية سمكة منذ أربعة وثمانين يوما مضت.

وفي الأيام الأربعين الأولى كان برفقته صبيّ، بيد أنه بعد مرور أربعين يوما بلا صيد أنبرى والدا الصبي يقولان له: إنّ الرجل العجوز لاشك قد أصابه النحس، وهذا أسوء ما يبتلى به انسان من حظ سيء. انصاع الصبي لأوامرهما، فذهب ليعمل في مركب آخر، وفاز من أول أسبوع بثلاث سمكات من الأنواع الضخمة.

مست كبد الصبي لوعة حزن وهو يرى العجوز يجيء كل يوم بمركبه خاويا، وكان دائم الذهاب إليه ليعاونه في حمل لفات الحبال والأسلاك أو خطاف رفع الأسماك والرمح المستخدم في طعنها، أو الشراع الملتف حول صاري المركب..كان الشراع المرقع بقطع قماش من أكياس الدقيق يبدو وهو ملفوف كأنه علم للهزيمة والإحباط، والخيبة المستمرة الدائمة.

كان الرجل العجوز نحيلا تنتشر التجاعيد العميقة في أنحاء وجهه. وقد ظهرت على وجنتيه بثور سمراء من سرطان الجلد الحميد الناشئ من انعكاس أشعة الشمس على مياه البحر في هذه المنطقة الاستوائية..امتدت البثور على جانبي وجهه بشكل واضح، وبدت على يديه ندوب عميقة من جراء تعامله مع الأسماك الثقيلة، وتقييدها بالحبال.. لم يكن هناك ندب واحد حديث، إذ كانت الندوب جميعها قديمة مثل التآكل الذي تحدثه عوامل التعرية في صحراء جدباء لا تعرف الأسماك.

كل شيء فيه يتصف بالقدم، ما عدا عينيه اللتين كانتا بنفس لون البحر، ويطل منهما المرح وعدم البأس.

وبينما كانا يتسلقان الضفة المنحدرة، حيث سحبا المركب وألقيا مراسيه هناك، قال له الصبي:

–سانتياغو..يمكنني أن أرافقك، وأعمل مرة أخرى. لقد حصلت على بعض النقود.

كان العجوز قد علّم الصبي كيف يصطاد الأسماك، وقد تعلق الغلام به وأحبه.

المقطع الثاني:

The old man looked at him with his sun-burned, confident loving eyes.

“If you were my boy I’d take you out and gamble,” he said. “But you are your father’s and your mother’s and you are in a lucky boat.”

“May I get the sardines? I know where I can get four baits too.”

“I have mine left from today. I put them in salt in the box.”

“Let me get four fresh ones.”

“One,” the old man said. His hope and his confidence had never gone. But now they were freshening as when the breeze rises.

“Two,” the boy said.

“Two,” the old man agreed. “You didn’t steal them?”

“I would,” the boy said. “But I bought these.”

“Thank you,” the old man said. He was too simple to wonder when he had attained humility. But he [13] knew he had attained it and he knew it was not disgraceful and it carried no loss of true pride.

“Tomorrow is going to be a good day with this current,” he said.

“Where are you going?” the boy asked.

“Far out to come in when the wind shifts. I want to be out before it is light.”

“I’ll try to get him to work far out,” the boy said. “Then if you hook something truly big we can come to your aid.”

“He does not like to work too far out.”

“No,” the boy said. “But I will see something that he cannot see such as a bird working and get him to come out after dolphin.” “Are his eyes that bad?” “He is almost blind.” “It is strange,” the old man said. “He never went turtle-ing. That is what kills the eyes.” “But you went turtle-ing for years off the Mosquito Coast and your eyes are good.”

“I am a strange old man” “But are you strong enough now for a truly big fish?”

“I think so. And there are many tricks.”

ترجمة منير البعلبكي:

ونظر الشيخ العجوز إليه بعينين ناضحتين بالحب والثقة، عينين لوحتهما أشعة الشمس، وقال:

"–لو كنت ولدي لانطلقت بك وغامرت ولكنك ابن أبيك وأمك، وأنت تعمل على قارب محظوظ".

"–هل آتيك بالسردين؟ في استطاعتي أن أجيئ بأربعة أطعام. أنا أعرف من أين".

"–لا تزال أطعام اليوم عندي. لقد وضعتها في الصندوق وغمرتها بالملح".

"–دعني أذهب وآتيك بأربعة جديدة".

فقال الشيخ:

"–جئ بواحد فقط".

إنّ أمله وثقته لم يعترهما الوهن قط. ولكن الانتعاش دبّ فيهما كما ينتعشان حين يهب النسيم العليل.

فأصر الصبي :

"–بل باثنين".

فما كان من الشيخ إلا أن أقره قائلا:

"–لا بأس إيتني باثنين. أنت لم تسرقهما؟"

"–أنا لا أعف عن ذلك. أما هذه الأطعام فقد اشتريتها".

فقال الشيخ :

"–شكرا." كان أبسط من أن يتساءل متى تعوّد الإذعان. ولكنه عرف أنه تعوده، وعرف أنه غير معيب، وليس يضير الكبرياء الحقيقية على الإطلاق.

وقال:

"–سوف يكون الجوّ رائقا، غدا، بعد هذا التيار".

وسأله الغلام:

"–إلا أين تريد أن تذهب؟"

"–إلى أبعد ما أستطيع، لكي أعود حين تتحوّل الريح. يجب أن أنطلق قبل أن يبزغ الفجر".

فقال الغلام:

"–سوف أحاول أن أحمل معلّمي على الانطلاق إلى عرض البحر. وهكذا يكون في استطاعتي أن أسارع لمساعدتك إذا اصطدت شيئا كبيرا حقا".

"–إنه لا يحب الانطلاق إلى مدى بعيد".

فقال الغلام:

"–هذا صحيح. ولكني أحاول أن أرى شيئا لا يستطيع هو أن يراه: ولنقل أنه طائر يختلس شيئا، وعندئذ أغريه بالجري وراء الدلفين".

"–هل يشكو ضعفا في البصر؟"

"–إنه أعمى تقريبا".

فقال الشيخ:

"–هذا شيء غريب. ذلك لأنه لم يصطد السلاحف البحرية في يوم من الأيام. وهذا هو الذي يقتل العينين".

"–ولكنك سلخت عدة سنوات تصطاد السلاحف في " ساحل البعوض"، ومع ذلك فعيناك جيدتان".

"–أنا عجوز غريب".

"–ولكن هل تظن أنك لا تزال من القوة بحيث تستطيع أن تصطاد سمكة كبيرة، كبيرة حقا؟"

"–أظن ذلك. و إلى هذا فهناك حيل كثيرة".

ترجمة غبريال وهبة:

تطلع إليه العجوز بعينيه اللتين سفعتهما الشمس وتطل منهما الجرأة والثقة بالنفس والحنان، وقال:

–لو أنك كنت ابني لصحبتك لنغامر معا.

ثم استطرد:

–ولكنك تنتمي لأبيك وأمك، وتعمل في مركب جالب للحظ الحسن.

–هل أجيئك بالسردين؟ إنني أعرف من أين آتيك بأربعة من طعم الأسماك أيضا.

–لديّ ما تبقى منه اليوم. لقد وضعته في الملح داخل الصندوق.

–دعني أزودّك بأربع قطع من الطعم الطازج.

قال العجوز:

–بل قطعة واحدة.

لم يفقد الرجل الأمل والثقة قط، بل لقد أنعشهما هبوب النسيم العليل.

انبرى الصبي قائلا:

–أُحْضِرُ اثنتين.

وافق الرجل العجوز.

–أو لن تسرقهما؟

فقال الصبي:

-لا تثريب عليّ إذا سرقتهما من أجلك، ولكنني اشتريتهما.

قال العجوز:

-شكرا.

كان الرجل من البساطة والتواضع حتى لم يثر ذلك دهشته، ولم يكن الأمر مخزيا بالنسبة له، ولم يجد فيه مساسا بكبريائه.

ثم قال:

-هذا التيار يبشر بغد طيب.

فسأله الصبي:

-إلى أين أنت ذاهب؟

-سأذهب بعيدا لأعود مع الرياح حين تغيّر اتجاهها. أريد أن أغادر البحر قبل أن يمدّ الفجر لسانه الدقيق.

عندئذ قال الغلام:

-سأحاول أن أجعل الذي أعمل معه يذهب بعيدا.

ثم أكمل حديثه قائلا:

-حتى إذا أمسكتَ بصيد ضخم يمكننا أن نهرع إليك لمعاونتك.

-ولكن صاحبك لا يجب أن يتوغل بعيدا في البحر.

فقال الصبي:

-أجل.

ثم أردف:

-ولكنني سأرى شيئا لا يستطيع أن يراه مثل طائر بحري يتعقب فريسته في البحر، وهكذا أحمله على الخروج بعيدا سعيا وراء "دولفين."

-هل عيناه من الضعف إلى هذا الحد؟

-نعم، بل يكاد يكون أعمى.

فقال العجوز:

-هذا غريب.

ثم أضاف:

-إنه يسير أبدا بتؤدة كالسلحفاة، وهذا هو الذي يطفئ نور العينين.

-ولكنك طالما رحلت كالسلحفاة عبر شاطئ "البعوض" لسنوات عدة، ولم تزل عيناك سليمتين.

-إنني عجوز عجيب.

-ولكن أما زلت قويا حتى الآن كي تصطاد سمكة ضخمة؟

-أعتقد ذلك، وهناك حيل عديدة.

المقطع الثالث:

“Que Va,” the boy said. “There are many good fishermen and some great ones. But there is only you.”

“Thank you. You make me happy. I hope no fish will come along so great that he will prove us wrong.”

“There is no such fish if you are still strong as you say.”

“I may not be as strong as I think,” the old man said. “But I know many tricks and I have resolution.” “You ought to go to bed now so that you will be fresh in the morning. I will take the things back to the Terrace.”

[23] “Good night then. I will wake you in the morning.”

“You’re my alarm clock,” the boy said.

“Age is my alarm clock,” the old man said. “Why do old men wake so early? Is it to have one longer day?”

“I don’t know,” the boy said. “All I know is that young boys sleep late and hard.”

“I can remember it,” the old man said. “I’ll waken you in time.”

“I do not like for him to waken me. It is as though I were inferior.”

“I know.”

“Sleep well old man.”

ترجمة منير البعلبكي:

فقال الغلام:

"–هناك كثير من الصيادين البارعين وقليل من الصيادين العظام. ولكن ليس هناك واحد مثلك".

"–شكرا . أنت تدخل السعادة إلى قلبي. أرجو أن لا تمر بنا سمكة هي من الضخامة بحيث تثبت أننا كنا مخطئين".

"–ليس هناك مثل هذه السمكة إذا كنت لا تزال قويا كما تقول ".

فقال الشيخ:

"–قد لا أكون قويا بقدر ما أظن. ولكني أعرف كثيرا من الحيل، وإنّ عندي عزيمة صادقة".

"–ينبغي أن تأوي إلى السرير الآن لكي تنهض نشيطا في الصباح. سوف أعيد كل هذه الأشياء إلى السطيحة ".

"–طاب مساؤك إذن. سوف أوقظك في الصباح ".

فقال الغلام:

"–أنت ساعتي المنبهة".

فقال الرجل العجوز:

"–الشيخوخة هي ساعتي المنبهة. لماذا يستيقظ الشيوخ باكرا إلى هذا الحدّ؟ أيفعلون ذلك لكي يتمتعوا بنهار أطول؟"

فأجابه الصبي:

"–لست أدري. كل ما أدريه أنّ الفتيان الصغار ينامون في ساعة متأخرة ويجدون صعوبة في أن يستيقظوا صباحا".

فقال الشيخ :

"–أستطيع أن أتذكر ذلك. سوف أوقظك في الوقت المناسب".

"–أنا لا أحب أن يوقظني هو. إنّ ذلك يشعرني و كأنني دونه مقاما".

"–أدري".

–" نم جيدا أيها الشيخ."

ترجمة غبريال وهبة:

ثم أردف الصبي:

–هناك العديد من مهرة الصيادين، والبعض يعد من أعظم الصيادين، ولكن هناك أنت فقط، فإنك نسيج وحدك .

–شكرا لك، إنك تجعلني سعيدا، آمل ألا تخرج من البحر سمكة من الضخامة بحيث تثبت أننا مخطئون.

–ليس هناك مثل تلك السمكة إذا كنت لم تزل قويا كما تقول.

قال العجوز معلقا:

–ربما لا أكون قويا كما أعتقد.

ثم أكمل قائلا:

–ولكنني أعرف كثيرا من الحيل، وأتحلى بالإصرار والعزم.

–عليك أن تتوجه إلى مخدعك الآن لتنام حتى تصحو نشطا في الصباح..سآخذ المعدات معي إلى الشرفة.

–طابت ليلتك إذن، سأوقظك في الصباح.

فقال الصبي:

–إنك ساعتي المنبهة.

وهنا انبرى العجوز قائلا:

–الشيخوخة هي ساعتي المنبهة.

صمت هنيهة، ثم استطرد قائلا:

–لماذا يستيقظ من تقدمت بهم السن مبكرين؟ ألكي يفوزوا بيوم أطول عن الآخرين؟

فقال الصبي:

–لا أدري.

ثم قال:

–وكل ما أعرفه أنّ الأولاد الصغار ينامون في وقت متأخر ثم يروحون في نوم متصل عميق.

هز العجوز رأسه وقال:

–يمكنني أن أتذكر ذلك حينما كنت صغيرا.

ثم قال:

–سأوقظك في الوقت المحدد.

–إنني لا أحب أن يوقظني الرجل الذي أعمل معه، فهذا يشعرني كما لوكنت أدنى منه.

–أعرف ذلك.

–أرجو لك نوما طيبا أيها العجوز.

المقطع الرابع:

He no longer dreamed of storms, nor of women, nor of great occurrences, nor of great fish, nor fights, nor contests of strength, nor of his wife. He only dreamed of places now and of the lions on the beach. They played like young cats in the dusk and he loved them as he loved the boy. He never dreamed about the boy. He simply woke, looked out the open door at the moon and unrolled his trousers and put them on. He urinated outside the shack and then went up the road to wake the boy. He was shivering with the morning cold. But he knew he would shiver himself warm and that soon he would be rowing.

The door of the house where the boy lived was unlocked and he opened it and walked in quietly with his [25] bare feet. The boy was asleep on a cot in the first room and the old man could see him clearly with the light that came in from the dying moon. He took hold of one foot gently and held it until the boy woke and turned and looked at him. The old man nodded and the boy took his trousers from the chair by the bed and, sitting on the bed, pulled them on.

The old man went out the door and the boy came after him. He was sleepy and the old man put his arm across his shoulders and said, “I am sorry.”

” Qua Va,” the boy said. “It is what a man must do “

ترجمة منير البعلبكي:

ولم يعد يرى في ما يرى النائم شئيا من العواصف أو النساء أو الأحداث الكبيرة.. بل لم يعد يرى لا السمكات الكبار، ولا المشاحنات، ولا مباريات القوى، وحتى زوجته نفسها. لقد أمسى الآن يحلم بالأماكن فقط و بالأسود السارحة على الشاطئ. لقد لعبت كالقطط الصغيرة في الغسق، ولقد أحبها هو كما أحب الغلام، ولم يرى الغلام في منامه قط.

ونهض الشيخ من فراشه، ونظر إلى القمر من خلال الباب المفتوح، ونشر بنطلونه وارتداه. ثم إنه بال خارج الكوخ، وتخذ سبيله الصاعد لكي يوقظ الغلام. كان يرتجف من برد الصباح، ولكنه عرف أن هذه الارتجافة سوف تدفئه، فما هي إلا برهة حتى ينكب على مجدافيه .

ولم يكن على باب البيت الذي يقطنه الغلام قفل ما، ففتحه الشيخ، ودخل البيت بقدميه الحافيتين في تؤدة وسكينة. كان الغلام نائما في سرير صغير قائم في الغرفة الأولى، وكان في ميسور الشيخ أن يتبينه في وضوح على ضوء القمر المحتضر. وفي رفق أمسك بإحدى القدمين الرخصتين ورفعهما في الهواء، حتى استفاق الغلام واستدار، ونظر إليه. وحنى الشيخ رأسه، فتناول الغلام بنطلونه عن الكرسي المجاور للسرير، ثم استوى قاعدا في الفراش وارتدى البنطلون.

وغادر الشيخ البيت: ومضى الغلام فب إثره. كان النعاس لا يزال في عينيه، فوضع الشيخ ذراعه على كتفيه وقال:

"–أنا آسف لإيقاضي إياك".

فقال الغلام:

"–دع عنك ذلك. النهوض باكرا هو وحده اللائق بالرجال".

ترجمة غبريال وهبة:

لم يعد العجوز يحلم بالعواصف، ولا بالأحداث الكبيرة، ولا بالأسماك الضخمة، ولا بالمعارك، ولا بمباريات القوة، ولا بزوجته. إنه الآن يحلم فقط بالأماكن والسباع التي كانت تلهو هناك على الشاطئ كما تلهو صغار القطط في الغسق، كان يحب تلك الأسود مثلما يحب الصبي الذي لم يكن يحلم به قط.

استيقظ من نومه بسهولة، وتطلع من الباب المفتوح على القمر، وفرد بنطلونه وارتداه. بال العجوز خارج الكوخ، ثم مضى صاعدا في الطريق لإيقاظ الغلام. كان يرتعد من برد الصباح، ولكنه كان يعرف أنّه سيشعر بالدفء، إذ سرعان ما سيشرع في التجذيف عبر البحر.

كان باب البيت الذي يقيم فيه الصبي غير موصد، ففتحه العجوز ومضى حافي القدمين في هدوء إلى الداخل. كان الصبي ينام فوق سرير صغير في أول حجرة، واستطاع العجوز أن يراه بوضوح عبر الضوء المنبعث من القمر الذي قارب الزوال. أمسك بإحدى قدميه برفق، وظل ممسكا بها حتى صحا الصبي، واستدار ناظرا إليه .

أومأ إليه العجوز بتحية الصباح.

تناول الصبي" بنطلونه" من فوق المقعد المجاور للسرير، ثم جلس على الفراش ليرتدي "بنطلونه". انسل العجوز خارجا، وتبعه الصبي. كان النوم لا يزال يداعب أجفانه، فوضع العجوز ذراعه حول كتفي الغلام وقال:

-أنا آسف.

فقال الصبي:

– كلا..لا داعي الأسف! إنّ هذا ما يجب أن يفعله أي رجل.

المقطع الخامس:

He looked across the sea and knew how alone he was now. But he could see the prisms in the deep dark water and the line stretching ahead and the strange undulation of the calm. The clouds were building up now for the trade wind and he looked ahead and saw a [60] flight of wild ducks etching themselves against the sky over the water, then blurring, then etching again and he knew no man was ever alone on the sea.

He thought of how some men feared being out of sight of land in a small boar and knew they were right in the months of sudden bad weather. But now they were in hurricane months and, when there are no hurricanes, the weather of hurricane months is the best of all the year.

If there is a hurricane you always see the signs of it in the sky for days ahead, if you are at sea. They do not see it ashore because they do not know what to look for, he thought. The land must make a difference too, in the shape of the clouds. But we have no hurricane coming now.

He looked at the sky and saw the white cumulus built like friendly piles of ice cream

and high above were the thin feathers of the cirrus against the high September sky.

ترجمة منير البعلبكي:

وأجال بصره في البحر واستشعر مدى الوحدة التي تكتنفه. ولكنه ظل قادرا على أن يرى مواشير الضياء في الأعماق المظلمة، والخيط مندفع إلى أمام، وتموجات الماء الساجي العجيبة. كانت ترتفع الآن إلى أعلى للقاء الرياح التجارية. وتطلّع امامه فرأى سربا من البط البريّ يناطح السماء، ثم يغيب، ثم يبدو من جديد. وأدرك الشيخّ أنّ المرء لا يمكن أن يكون وحيدا، وحدة كاملة، في عرض البحر.

وفكر في أولائك الذين يخشون أن يركبوا الزوارق وينطلقوا من الشاطئ إلى أبعد من مدى النظر. وأدرك أنهم على صواب في الأشهر التي تتقلب فيها الأحوال الجوية تقلبا مفاجئا. ولكنهم اجتازوا هذا الموسم، ودخلوا ف شهور الأعاصير فلا ريب أنها أجمل أيام السنة على الإطلاق.

وحين تنذر الدنيا بإعصار، يكون في مستطاعك دائما أن تقرأ أماراته في السماء، قبل بضعة أيام، إذا كنت في اليم. إنهم لا يرونه من على الشاطئ لأنهم لا يعرفون إلاما ينبغي أن ينظروا– كذلك قال بينه و بين نفسه. ويجب أن لا ننسى، إلى هذا، أنّ شكل السحب حين ينظر إليها من اليابسة غير شكلها حين ينظر إليها من البحر. ولكن ليس ثمة أعاصير مقبلة الآن.

وتطلع إلى السماء فرأى الغيوم البيضاء المتلبدة على شكل طبقات متراكمة من "البوظة الشهية، ورأى عاليا فوقها، ريش الطحارير الرقيقة تناطح سماء أيلول العالية.

ترجمة غبريال وهبة:

تطلّع العجوز عبر البحر فأدرك مدى ما فيه من وحدة الآن، ولكنه كان يستطيع أن يرى المنشورات الضوئية المنعكسة في المياه القاتمة العميقة، والحبل الممتد في الطليعة، والذي يمضي قدما إلى الأمام، والتموجات الغريبة للماء وسط الطبيعة الهادئة الساكنة. وكانت السحب تتجمع في ذلك الوقت إيذانا ببدء هبوب الرياح التجارية.

نظر العجوز أمامه فشاهد سربا من البط البري فوق الماء يشق طريقه نحو السماء، ثم يصبح ضبابيا، ويعاود شق طريقه مرة أخرى في أجواز الفضاء. إنه لم يعرف إنسانا عانى مثل تلك الوحدة في البحر.

وتذكّر أنّ بعض الرجال كانوا يخشون أن يغيبوا عن مدى البصر من الشاطئ في مركب صغير، وهم يعلمون أنهم في أشهر يكثر فيها مفاجآت سوء الجوّ. وهو الآن وسط أشهر الأعاصير المصحوبة بالأعاصير والرعود وومضات البرق. ولكن عندما تخلو تلك الأشهر من الأعاصير، فإنّ الطقس في أثنائها يكون أفضل من كل أشهر العام. وقال العجوز في نفسه:

– إذا كان هناك إعصار على وشك الحدوث فإن المرء إذا كان في البحر فإنه يرى دائما علاماته بادية في السماء لبضعة أيام، والناس لا ترى ذلك عند الشاطئ؛ لأنهم لا يستطيعون عندئذ معرفة ما يتطلعون إليه، كما أنّ الأرض أيضا تغيّر في شكل السحب، ولكن ليس هناك إعصار قادم الآن.

وتطلع إلى السماء، فشاهد أكداسا من السحب الدائرية ذات القواعد المسطحة التي توقع في النفس شعورا بالرضى والابتهاج. ورأى ريشا رفيعا في سحب رقيقة شبيهة بالصوف على ارتفاع شاهق في السماء .

المقطع السادس:

He did not truly feel good because the pain from the cord across his back had almost passed pain and gone into a dullness that he mistrusted. But I have had worse things than that, he thought. My hand is only cut a little and the cramp is gone from the other. My legs are all right. Also now I have gained on him in the question of sustenance.

It was dark now as it becomes dark quickly after the sun sets in September. He lay against the worn wood of the bow and rested all that he could. The first stars [74] were out. He did not know the name of Rigel but he saw it and knew soon they would all be out and he would have all his distant friends.

"The fish is my friend too," he said aloud. "I have never seen or heard of such a fish. But I must kill him. I am glad we do not have to try to kill the stars." Imagine if each day a man must try to kill the moon, he thought. The moon runs away. But imagine if a man each day should have to try to kill the sun? We were born lucky, he thought.

Then he was sorry for the great fish that had nothing to eat and his determination to kill him never relaxed in his sorrow for him. How many people will he feed, he thought. But are they worthy to eat him? No, of course not. There is no one worthy of eating him from the manner of his behaviour and his great dignity. I do not understand these things, he thought. But it is good that we do not have to try to kill the sun or the moon or the stars. It is enough to live on the sea and kill our true brothers.

ترجمة منير البعلبكي:

وفي الحق إنه لم يكن في حال حسنة كما زعم، لأنّ الألم الذي أنزله الخيط الغليظ بظهره كاد يتعدى تخوم الألم لينتهي إلى خدر كان موضع ارتيابه. وقال في ذات نفسه: ولكني عانيت ما هو أسوء من هذا. إنّ يدي اليمنى مجروحة جرحا بسيطا، ولقد تحررت يدي الأخرى من التشنج. أما رجلاي فلم يصبهما أذى ما. وفوق هذا كله، فقد تم لي التفوق على السمكة– بعدما ادخرته من غذاء– في ميدان التجلد والاحتمال.

وجلبب الظلام الكون، ففي أيلول يهبط الليل بعد غروب الشمس مباشرة. واستند الشيخ إلى القيدوم البالي، واستراح ما وسعه أن يستريح. وبرزت طلائع النجوم. ولك يكن يعرف أسم " رجل الجبار" ولكنه رآه، وأدرك أنّ جميع أصدقائه الأبعدين سوف ينثرون وشيكا في أجواز السماء.

وقال في صوت عال:

–" والسمكة صديقتي أيضا. أنا لم أرى ولم أسمع بسمكة مثل هذه من قبل. ولكني مضطر إلى أن أقتلها. كم أنا سعيد لعدم اضطرارنا إلى أن نقتل النجوم!"

وبينه وبين نفسه قال: تخيل لو كان على الإنسان أن ينطلق كل يوم لقتال القمر! لا شك فب أنّ القمر خليق في هذه الحال بأن يطلق ساقيه للريح. ولكن تخيل لو تعين على الإنسان أن ينطلق كل يوم لقتال الشمس؟ وفكر: نحن مخلوقات محظوظة من غير ريب.

ثم أخذه الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أن ليس عندها ما تأكله. ولكن تصميمه على قتلها لم يضعف نتيجة لحزنه ذاك على الإطلاق. وفكر كم رجلا سوف يغتذي من لحمها؟ ولكن هل هم جديرون بأن يأكلوا لحمها؟ لا، طبعا لا. لس ثمة من هو جدير بأن بأكل هذه السمكة بعد الذي تكشفت عنه من شجاعة و جلال.

وقال في ذات نفسه: أنا لا أفهم هذه الأشياء. ولكن من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو النجوم. حسبنا أن نعيش على البحر وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين

ترجمة غبريال **وهبة:**

مقطع محذوف

المقطع السابع:

He looked up at the sky and then out to his fish. He looked at the sun carefully. It is not much more than noon, he thought. And the trade wind is rising. The lines all mean nothing now. The boy and I will splice them when we are home.

"Come on, fish," he said. But the fish did not come.

Instead he lay there wallowing now in the seas and the old man pulled the skiff upon

to him.

When he was even with him and had the fish's head against the bow he could not believe his size. But he untied the harpoon rope from the bitt, passed it through the fish's gills and out his jaws, made a turn around his sword then passed the rope through the other gill, made another turn around the bill and knotted the double rope and made it fast to the bitt in the bow. He cut the rope then and went astern to noose the tail. The fish had turned silver from his original purple and silver, and the stripes showed the same pale violet colour as his tail. They were wider than a man's hand with his fingers spread and the fish's eye looked as detached as the mirrors in a periscope or as a saint in a procession.

[96] "It was the only way to kill him," the old man said. He was feeling better since

the water and he knew he would not go away and his head was clear. He's over fifteen

hundred pounds the way he is, he thought. May be much more. If he dresses out

two-thirds of that at thirty cents a pound?

ترجمة منير البعلبكي:

ورفع بصره إلى السماء، ثم خفضه نحو سمكته. لقد تأمل موقع الشمس في اهتمام. وفكر وقال في ذات نفسه: نحن لم نَعْدُ الظهيرة كثيرا. وها هي ذي الريح التجارية تهب. والحبال، إنها لم تعد ذات غناء، منذ اليوم. ولكني سوف أصل ما بينها، أنا والغلام، حين أنتهي إلى البيت.

وقال:

"–هيا، تقدمي أيتها السمكة"!

ولكن السمكة لم تتقدم. لقد أقامت هناك متمرغة في الماء، فاضطر الشيخ إلى أن يسحب القارب إلى ناحيتها. حتى إذا انتهى إليها وارتطم رأسها بمقدم القارب لم يصدّق الشيخ عينيه. كانت ضخمة إلى حد بالغ. وفي الحال نزع حبل الحربون من وتد المقدم وأمرّه في خيشوم السمكة مخرجا إياه من فكيها، وأداره حول رمحها ليمرّه بعد في خيشومها الآخر. حتى إذا تم له ذلك لف الحبل كرة ثانية حول رمح السمكة وعقد طرفيه، وشد السمكة كلها إلى الوتد القائم في مقدم القارب. ثم إنه قطع ما تبقى من الحبل و ارتدّ إلى مؤخر الزورق لكي يشد الذنب بالطريقة نفسها.

وكان لون السمكة الأرجواني الفضي قد حال الآن فضيا خالصا، وتكشفت العصائب عن مثل لون الذنب البنفسجي الشاحب. وكنت تلك العصائب أعرض من يد المرء وقد نشر أصابعه. أما عين السمكة فبدت نافرة متوحدة مثل مرايا البريسكوب، أو مثل قديس في موكب.

وقال الشيخ:

"–لم يكن ثمة وسيلة أخرى لقتلها".

كان شيء من النشاط قد عاوده بعد جرعة الماء التي تناولها. وصفا رأسه، وأدرك أنه لن يغمى عليه بعد الآن. وفكر: إنّ وزنه في ما يبدو يزيد عن ألف وخمسمائة رطل. ولعل أن يبلغ أكثر من ذلك بكثير. ولنفرض أنه قد بقي منه، بعد انتزاع الزوائد، ثلثا هذا الرقم، وأن ثمن كل رطل ثلاثون سنتا فكم تبلغ قيمة هذه السمكة؟

ترجمة غبريال وهبة:

تطلع إلى أعلى نحو السماء ثم إلى سمكته، ونظر إلى الشمس بحذر وقال:

-إنّ الوقت لم يتجاوز الظهيرة، والرياح التجارية تهب، وأردف:

إنّ الحبال كلها لا تعني شيئا الآن، وسوف نصلها معا بجدل أطرافها أنا والصبي عندما أعود إلى البيت .

ونادى السمكة قائلا:

-تعالي أيتها السمكة.

ولكن السمكة لم تأتِ، بل كانت ترقد هناك، وتتخبط في البحار، وجذب الرجل العجوز المركب نحوها.

وحتى عندما كان مع السمكة- وهو يرى رأسها مشدودا على طول حنية المركب- لم يصدق أنها بذلك الحجم الضخم.

فك حبل الرمح من مربط الحبال وأنفذه من خياشم السمكة، وأخرجه من بين فكيها ولفه حول مقدمة رأسها الطويلة كالسيف، ثم أنفذ الحبل خلال الخيشوم الآخر، وعقد لفة أخرى حول مقدمة رأسها، وعقد الحبل المزدوج وثبته بإحكام في مربط الحبال عند حنية المركب. ثم قطع الحبل، واستدار إلى الخلف ليعقد أنشوطة حول الذيل.

وتحول لون السمكة إلى اللون الفضي بعد أن كان في الأصل مزيجا من اللونين الأرجواني والفضي، وبدت خطوطها بلون بنفسجي باهت كلون ذيلها، وكانت أعرض من يد رجل فتح أصابعه على اتساعها.

أما عين السمكة فبدت كمرايا البريسكوب(منظار الأفق المستخدم في الغواصات) أو كقديس في أحد المواكب.

وقال العجوز:

–كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لقتلها..إنها الآن تستشعر حالة أفضل مما كانت عليه وهي في الماء، وقد أدركت أنها لن تفلت، وكانت ذكية.

ثم قال:

–إنّ وزنها يزيد على ألف وخمسمائة رطل، وقد تكون أزيد من ذلك، فإذا وصل وزنها بعد إعدادها للبيع إلى الثلثين وكان سعر الرطل منها ثلاثين سنتا فكم تدرّ علي من أرباح؟

المقطع الثامن:

The old man saw the brown fins coming along the wide trail the fish must make in the water. They were not even quartering on the scent. They were headed straight for the skiff swimming side by side. He jammed the tiller, made the sheet fast and reached under the stem for the club. It was an oar handle [112] from a broken oar sawed off to about two and a half feet in length. He could only use it effectively with one hand because of the grip of the handle and he took good hold of it with his right hand, flexing his hand on it, as he watched the sharks come. They were both galanos.

I must let the first one get a good hold and hit him on the point of the nose or straight across the top of the head, he thought.

The two sharks closed together and as he saw the one nearest him open his jaws and sink them into the silver side of the fish, he raised the club high and brought it down heavy and slamming onto the top of the shark's broad head. He felt the rubbery solidity as the club came down. But he felt the rigidity of bone too and he struck the shark once more hard across the point of the nose as he slid down from the fish.

The other shark had been in and out and now came in again with his jaws wide. The old man could see pieces of the meat of the fish spilling white from the corner of his jaws as he bumped the fish and closed his jaws. He swung at him and hit only the head and the shark looked at him and wrenched the meat loose.

ترجمة منير البعلبكي:

وبصر الشيخ بزعنفتين سمراوين تتخذان سبيلهما عبر الأثر العريض الذي تركته السمكة في الماء. ومن عجب أنّ هذين القرشين لم يضربا في البحر التماسا للراحة. بل انطلقا نحو القارب مباشرة، سابحين جنبا إلى جنب.

وثبّت الشيخ مقبض السّكّان. وأوثق حبل الشراع، وانتزع الهراوة من تحت مؤخر الزورق. وكنت عبارة عن مقبض مجذاف مكسور نشر حتى أمسى طوله نحوا من قدمين ونصف. ولم يكن بقادر على أن يصطنعها في فعالية إلا إذا أمسكها بيد واحدة، بسبب من شكل ممسكها. وفي حرم، أطبق الشيخ بيده اليمنى عليها، وانحنى فوقها وأنشأ يراقب اندفاع القرشين. كانا كلاهما من نوع غالانوس.

وخاطب نفسه: يجب أن أدع أولهما ينشب أنيابه في السمكة ثم أضربه على أنفه أو عبر قمة رأسه. واندفع القرشان نحو السمكة، في آن معا. حتى إذا رأى أقربهما يفتح فكيه ويطبقهما على بطن السمكة الفضي، لرفع الهراوة عاليا ثم أهوى بها ثقيلة صاخبة على أم رأس القرش العريض. وواجهت الهراوة ضربا من المقاومة المطاطية المرنة، ولكن الشيخ أحس في الوقت نفسه بصلابة العظم. وفيما القرش ينأى عن السمكة، ضربه الشيخ كرة أخرى على أنفه.

وكان القرش الآخر قد انقض على السمكة وارتد عنها مرات عديدة، وكان قد انقلب إليها الآن واسع الشدقين. لقد رأى الشيخ إلى قطع اللحم– لحم السمكة– تسيل بيضاء من زاوية فمه فيما هو ينقض على السمكة وينشب أنيابه فيها. ورفع الشيخ الهراوة و أهوى بها عليه، ولكنه لم يصب غير رأسه. ونظر إليه القرش. وانتزع قطعة اللحم التي كان قد قطعها.

ترجمة غبريال وهبة:

شاهد العجوز الزعانف البنية قادمة عبر الطريق العريض الذي شقّته السمكة في الماء برائحة دمائها. لم تكن القروش تتبع الرائحة، وإنما كانت تتجه رأسا إلى المركب وهي تسبح جنبا إلى جنب. دفع ذراع الدفة بقوة، وثبّت حبل الشراع بإحكام، وبلغ مؤخرة المركب من أجل الهراوة.. كانت يد مجذاف حصل عليها من مجذاف مكسور، وقطعت بالمنشار، فأصبح طولها نحو قدمين ونصف القدم. إنه يستطيع أن يستخدمها بيد واحدة فقط بسبب صغر مقبضها، وأمسكها بيده اليمنى، وهو يثني قبضته عليها بإحكام، في حين كان يرقب مجيء القروش.

وجاءت سمكتا قرش من نوع القرش الرشيق.

وفكر قائلا:

–يجب أن أدع أولهما يغرز أسنانه جيدا في السمكة، ثم أضربه على طرف أنفه، أو على استقامة الجزء العلوي من رأسه.

وقدم القرشان معا. وحين شاهد أقربهما إليه يفتح فكيه ويغرزهما في جانب السمكة الفضي، رفع الهراوة عاليا وأهوى بضربة عنيفة فوق الجزء العلوي من رأسه العريض، فشعر به كأنه جسم مطاطي عندما هوت الهراوة فوقه، كما أحس أيضا بصلابة عظامه، فسدد للقرش ضربة قوية أخرى فوق طرف أنفه، فانزلق مبتعدا عن السمكة.

أما القرش الآخر فكان يسبح جيئة وذهابا، واقرب الآن مرة أخرى بفكيه مفتوحين. ورأى العجوز قطعا من لحم السمكة تتساقط بلونها الأبيض من زاوية فكيه حين انقض عليها. وأطبق بأسنانه على لحمها. طوح العجوز بالهراوة، وأهوى بها على رأسه، فتطلع إليه القرش، وانتثر اللحم من فمه.

المقطع التاسع:

The old man made the sheet fast and jammed the tiller. Then he took up the oar with the knife lashed to it. He lifted it as lightly as he could because his hands rebelled at the pain. Then he opened and closed them on it lightly to loosen them. He closed them firmly so they would take the pain now and would not flinch and watched the sharks come. He could see their wide, flattened, shovel-pointed heads now and their white tipped wide pectoral fins. They were hateful sharks, [107] bad smelling, scavengers as well as killers, and when they were hungry they would bite at an oar or the rudder of a boat. It was these sharks that would cut the turtles' legs and flippers off when the turtles were asleep on the surface, and they would hit a man in the water, if they were hungry, even if the man had no smell of fish blood nor of fish slime on him.

"Ay," the old man said. "Galanos. Come on galanos."

They came. But they did not come as the Mako had come. One turned and went out of sight under the skiff and the old man could feel the skiff shake as he jerked and pulled on the fish. The other watched the old man with his slitted yellow eyes and then came in fast with his half circle of jaws wide to hit the fish where he had already been bitten. The line showed clearly on the top of his brown head and back where the brain joined the spinal cord and the old man drove the knife on the oar into the juncture, withdrew it, and drove it in again into the shark's yellow cat-like eyes. The shark let go of the fish and slid down, swallowing what he had taken as he died.

ترجمة منير البعلبكي:

وأوثق الشيخ الحبل المعدل لاتجاه الشراع. وثبت مقبض السكان، وأمسك بالمجذاف الذي شد إليه المدية. ورفعه بأقصى ما يستطيع من الرفق، لأن يديه كانتا تتميزان ألما. ثم إنه فتحهما وأطبقهما على المجذاف، غير مرة ، وفي أناة، تليينا لهما. وأخيرا أطبقهما في إحكام بالغ لكي يخنق الألم اللاذع وأنشأ يراقب القرشين المندفعين نحو الزورق. لقد رأى رأسيهما العريضين المسطحين الشبيهين بالمسحاة، وزعانفهما الصدرية العريضة البيضاء الرؤوس. كانا قرشين قذرين، كريهي الرائحة يعيشان على الجيف أكثر مما يعيشان على الصيد والقنص. وكانا إذا ما استبد بهما الجوع خليقين بأن يهجما على مجذاف الزورق أو دفته فيعضّاهما، وبأن يقطعا أرجل السلاحف وأيديها حين تكون السلاحف نائمة فوق سطح الماء. ليس هذا فحسب، بل كانا خليقين بأن ينقضا على الانسان فيطرحاه في الأعماق، حتى ولو لم تفح منه رائحة السمك أو رائحة الدم.

وقال الشيخ:

"–آي، غالانوس! هيا، غالانوس "!

وأقبلا، ولكنهما لم يقبلا كما أقبل القرش الأول– الـ "ماكو". فقد استدار أحدهما وغاب عن العيان تحت القارب. و كان في ميسور الشيخ أن يحس بالقارب يهتزّ فيما هو ينهش السمكة. وراقب الآخر، بعينيه الضيقتين الصفراوين، الرجل العجوز، ثم انقض فجأة، فاغر الفكين، على السمكة، فنهشها حيث نهشت من قبل. وبدا الخط الخيالي واضحا من قمة رأسه الأسمر إلى حيث يتصل الدماغ بالحبل الشوكي. وفي تلك النقطة بالذات طعن الشيخ القرش بالمدية المشدودة إلى المجذاف. ثم إنه سحبها و أهوى بها من جديد على عيني القرش الصفراوين الشبيهتين بأعين الهررة. فما كان من القرش إلا أن خلى السمكة، وغار في الماء، مزدردا ما نهشه منها، ومات.

ترجمة غبريال وهبة:

ضغط الرجل العجوز بقدمه على حبل الشراع بشدة، وثبّت ذراع الدفة، ثم تناول المجذاف الذي ربطت السكين في طرفه، ورفعه بخفة قدر استطاعته، إذ كانت يداه قد تمردتا من الألم. بسط يديه ثم أغلقهما حول المجذاف بخفة لتسترخيا، ثم أغلقهما بإحكام لعله يخلصهما من الألم، وحتى لا يجفلا من العمل، ويحجما عنه، وراقب مجيء سمكتي القرش.

استطاع الآن أن يرى رأسيهما المفلطحين ومقدمتهما الشبيهة بالمجرفة، وزعنفتيهما الصدريتين العريضتين ذواتيْ الأطراف البيضاء. كانتا من أسماك القرش التي تتميز بالشراسة، والكريهة الرائحة، والتي تقتات بالقمامة، وتتميز بالقتل أيضا، وعندما يعضها الجوع بنابه فّإنها قد تعض مجذاف أحد الزوارق أو دفته .

وهذا النوع من أسماك القرش هو الذي يقضم أرجل السلاحف، ويقلبها عندما تكون نائمة على سطح الماء ، كما أنها تهاجم الإنسان وتنقض عليه وتهلكه إذا كانت جائعة، حتى إ ذا كان المرء غير عالقة به رائحة دماء الأسماك أو المادة اللزجة أو الغروية التي يفرزها السمك.

صرخ العجوز قائلا:

–يا أسماك القرش الرشيقة هيا.. أقدمي.

ها هما قد أقبلا، ولكنهما لم يجيئا كما جاء القرش أبو الأسنان، لقد استدار أحدهما، واختفى عن ناظري العجوز، أسفل المركب. شعر العجوز بالمركب يهتزّ عندما قفز القرش وجذب السمكة.

أما القرش الآخر فقد أخذ يرمق العجوز بعينيه الصفراوين الضيقتين كما لو كانا شقين طوليين، ثم أسرع بفكيه اللذين لهما شكل نصف دائري، وقد فتحهما على اتساعهما، وانقض على الجزء المبتور من

السمكة الضخمة. كان هناك خط واضح يمتد من قمة رأسه البني حتى الظهر حيث يتصل المخّ، بالحبل الشوكي، فطعنه العجوز في مكان ذلك الإّتصال بالسكين المثبتة في المجذاف ثم سحبها، وسدد إليه طعنة في عينيه الصفراوين.

ترك القرش السمكة، وانزلق هابطا في الماء وهو يبتلع ما قضمه من لحمها في حين كان يعاني سكرات الموت

المقطع العاشر:

[115] But in the dark now and no glow showing and no lights and only the wind and the steady pull of the sail he felt that perhaps he was already dead. He put his two hands together and felt the palms. They were not dead and he could bring the pain of life by simply opening and closing them. He leaned his back against the stern and knew he was not dead. His shoulders told him.

I have all those prayers I promised if I caught the fish, he thought. But I am too tired to say them now. I better get the sack and put it over my shoulders. He lay in the stern and steered and watched for the glow to come in the sky. I have half of him, he thought. Maybe I'll have the luck to bring the forward half in. I should have some luck. No, he said. You violated your luck when you went too far outside.

"Don't be silly," he said aloud. "And keep awake and steer. You may have much luck

yet."

"I'd like to buy some if there's any place they sell it," he said.

What could I buy it with? he asked himself. Could I buy it with a lost harpoon and a broken knife and two bad hands?

"You might," he said. "You tried to buy it with [116] eighty-four days at sea. They nearly sold it to you too."

I must not think nonsense, he thought. Luck is a thing that comes in many forms and who can recognize her? I would take some though in any form and pay what they asked. I wish I could see the glow from the lights, he thought. I wish too many things. But that is the thing I wish for now. He tried to settle more comfortably to steer and from his pain he knew he was not dead.

ترجمة منير البعلبكي:

وإذا غمره الظلام، ولم تقع عينه على أيما وهج ولا أضواء، وإذا أمسى متوحدا لا رفيق له غير الريح وغير اندفاعة الشراع المطردة؛ استشعر و كأنه قد أسلم الروح. وشبك يديه، وجسّ راحتيهما، فإذا هما غير خدرتين على الإطلاق. ولم يكن محتاجا، لكي يجري الحياة فيهما، إلى أكثر من فتحهما و إغلاقهما على نحو موصول وأسند ظهره إلى مؤخر القارب، وأدرك أنه ليس ميتا. لقد أنبأته بذلك كتفاه.

وفكر: هناك جميع تلك الصلوات التي وعدت بتلاوتها إذا ما فزت بالسمكة. ولكني من الإعياء بمحل لا يمكنني من أن أتلوها الآن. من الأفضل أن آتي بالكيس و أضعه فوق منكبيّ.

واستلقى في مؤخر القارب نصف استلقاءة، وأمسك بالسكان وأنشأ يراقب الأفق عله يقع على طلائع الضوء. وقال في ذات نفسه: لقد بقي من السمكة نصفها، فعسى أن يكون من حظي أن أبلغ به شاطئ السلامة. أنا أستحق شيئا من الحظ. ثم أردف في الحال: لا. لقد انتهكت حرمة حظك حين أوغلت في الابتعاد عن الشاطئ هذا الإيغال كله.

وقال في صوت عال:

"–لا تكن أحمق! حاذر أن تستسلم للنعاس، وأدر السكان. فقد يحالفك الحظ بعد قليل".

وفكر: أودّ لو أشتري شيئا من لحمها إذا ما عرضوها للبيع في مكان ما.

وسأل نفسه: ولكن بمَ أشتري تلك القطعة من لحمها؟ هل أستطيع أن أشتريها بحربون ضائع، ومديّة مكسورة، ويدين واهنتين؟!

قال في ذات نفسه: ولم لا؟ لقد حاولت أن تشتريها بأربعة وثمانين يوما قضيتها في عرض البحر. بل لقد كادوا يبيعونها لك أيضا.

وفكّر: يجب أن لا أفكر في هذا الهراء. الحظ شيء يأتي في صور متعددة. ومن ذا الذي يستطيع أن يتبينه؟ وعلى أية حال، فإذا ما جاءني الحظ، في صورة ما، فسوف أفعل كل كما يطلب مني فعله. وحاول أن يتخذ وضعا يمكنه من إدارة السكان على نحو أدعى إلى الراحة. وكان في الألم الذي أورثته إياه هذه الحركة ما أكد له أنه ليس بميت.

قائمة المصادر والمراجع:

قـــائـــمـــة المصادر والـــمـــــراجـــع:

1. القرآن الكريم (1404هـ). ط6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

2. المـــدوّنة:

1-Hemingway, Ernest, (1952). The Old Man and The Sea, 1st Publication, Life.

2- البعلبكي، منير (1982). الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو، بيروت، دار العلم للملايين بيروت، لبنان.

3- وهبة، غبريال (1998). العجوز والبحر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

3. المـــراجع باللغة العربية:

1- الأعظمي، أورنك زيب (2005). حركة الترجمة في العصر العباسي، ط1، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

2- الجرجاني، عبد القاهر (1992). دلائل الإعجاز، ط3، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدّة.

3- الجرجاني، عبد القاهر (1999). أسرار البلاغة، في علم البيان، دار الوراق للنشر والتوزيع، بيروت لبنان.

4- الجرجاني، عبد القاهر (2005). دلائل الإعجاز، ط1، دار الكتاب العربي، بيرت، لبنان.

5- الجيلاني، ابراهيم بدوي (1997). علم الترجمة وفضل اللغة العربية على اللغات، ط1، المكتبة العربية للمعارف، القاهرة.

6- العقاد، عباس محمود (1984). ألوان القصة القصيرة في الأدب الأمريكي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

7- برادة، محمد، وآخرون (1981). الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت.

8- بقطاش، مرزاق (1986). الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

09- جابر، جمال محمد (2005). منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة.

10- حفناوي، بعلي (2003). المترجم، مجلّة محكمة تعنى بقضايا الترجمة، العدد 7، دار الغرب للنشر والتوزيع، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السانية، وهران.

11- راغب، نبيل (1996). فنون الأدب العالمي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

12- سعد، محمود (1989). مباحث البيان عند الأصوليين والبلاغيين، منشأة المعارف الاسكندرية.

13- قويدر، محمد الحاج (2002-2003). ماهية الشعر في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.

14-لعداوي، نسيمة (2010-2011). ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية: الدروب الوعرة والدروب الشاقة أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

15- لكحال، باية خوجة (2007-2008). إشكالية الترجمة الأدبية، دراسة تحليلية مقارنة لرواية الشيخ والبحر، إرنست همنغواي، أطروحة معدة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الترجمة، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر.

16- مراد، سعيدة (2004-2005). الترجمة الأدبية وتقنياتها من خلال تحليل رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، رسالة لنيل الماجستير في الترجمة، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة الجزائر.

17- يموت، غازي (1995). علم أساليب البيان، ط2، دار المفكر اللبناني، بيروت.

4. المراجع باللغة الأجنبية:

1-Aziz, Yowell, Lataiwish, Muftah (2000). Principles of Translation, Dar Annahda Alarabiya, Benghazi, Libya.

2-Cumming, Michael Joseph, Simons, Ronald (1983). The Language of Literature, a stylistic introduction to the study of literature, Pergamon Press, UK.

3-De Beaugrande, Rober-Alain, Dressler, Wolfgang (1981). Introduction to Text Linguistics, London Linguistics Library, London and New York.

4-Dumarsais, César Chesneau, (1988).La métaphore, ed de Fr. Donay- Soublin, Flammarion, Paris.

5-Munday,Jerrmy (2001). Introducing Translation Studies, Theories and Applications, 1st ed, Routledge, London and New York .

5. قائمة القواميس والمعاجم:

1.5. القواميس أحادية اللغة:

1.1.5. القواميس أحادية اللغة بالعربية:

1-ابن منظور (2003). لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر.

2- مجمّع اللغة العربية (2001). المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2، دار المشرق، بيروت، لبنان.

2.1.5. القواميس أحادية اللغة بالإنجليزية:

1-Ruse, Christina (1987). Oxford Student's Dictionary of Current English Hornby, A.S Oxford University Press.

2-Crystal, David (1997). The Cambridge Encyclopedia of Language, 2nd Ed, Cambridge and New York, Oxford University Press.

3-Tom McArthur (1996). The Oxford Companion to The English Language, Oxford University Press.

6. المواقع الإلكترونية:

1-http://online.w.w.w.milwaukee.tec.wi.us/eng_201/figures.htm, 13-02-2014, 19:25