



أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصص: بلاغة وخطاب

الفرع: أدبي

إعداد الطالبة نسيمة لعداوي

الموضوع:

ترجمة الصورة البلاغية في الرواية الجزائرية رواية مولود فرعون les chemins qui montent أنموذجا

لجنة المناقشة:

د. لؤناس شعباني، أستاذ محاضر، جامعة تيزي وزو.....رئيسا
أ.د. بوجمعة شتوان، أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو..... مشرفا ومقررا
أ.د. عمر بلخير، أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو.....ممتحنا
أ.د. أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة البويرة.....ممتحنا
أ.د. محمد جلاوي، أستاذ التعليم العالي، جامعة البويرة.....ممتحنا
د. كاهينة دحمون، أستاذة محاضرة، جامعة البويرة.....ممتحنة

تاريخ المناقشة: 2017 / 12 / 21

الشكر

أسمى معاني الشكر لأستاذي المشرف بوجمعة شتوان
و كل من أسهم في هذا البحث بكلمة، بإشارة أو ابتسامة،
وبالخصوص الأستاذ عبد القادر صلاح.

الإهداء

أهدي هذا العمل لزوجي موسى الذي ساندني

ولفظة قلبي أمين ، صارة ، أمازيغ ويانيس .

كما أهديه لعائلة زوجي إمران ولعائتي الكريمة لعداوي.

مقدمة

مقدمة

كانت الطبيعة وما تزال مصدر طمأنينة للبال والنفس وإلهام المخيلة والعقل، إذ ما فتئت تغذي وتنمي مخيلته وتفكيره بمختلف الأفكار والتخيلات والصور، وأسهمت في تنمية عقله وتطوير ملكته الإبداعية بمختلف الأشكال والألوان. فقد استعان الإنسان منذ البدء بالرمز واللغز والإشارة قبل أن يستعين باللغة، إذ استعار من الطبيعة جملة من مكوناتها، فرمز بها إلى أمور مجردة وأخرى محسوسة. وظل يستلهم باستمرار، إلى يومنا، من تلك المكونات الطبيعية الجذابة، العادية أو الخارقة، حتى بعد ولوجه عوالم اللغة في بعديها الشفوي والمكتوب.

وقد ارتكزت المجتمعات القديمة، وبشكل أساسي تلك التي لم تعرف الكتابة واعتمدت على الشفاهة والآداب الشفوية، على اللغز، والمجاز، والإشارة، إيجازا للكلام، لا في خطابها الأدبي وحسب، بل حتى في كلامها اليومي العادي، في إطار ما يسمى بالاعتصار اللغوي، أي اختصار المدلول في أقصر كلام ممكن، وفي أقل عدد من الكلمات وأدقها¹، لأنها مجتمعات كانت تقي الكلمة حقها ووزنها، فلم تكن تسمح بالتجاوزات اللسانية واللغوية بل تجبر كل شخص على احترام النفس والغير، سواء في معاملاته الفعلية أو في خطاباته الشفوية.

ويتميز الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي في جملة من السمات والخصائص، كاعتماده الكبير على الصورة والمجاز اللذين يمنحانه عمقا في الدلالة، وقوة في التأدية والإيحاء، وسلاسة في الإيقاع، وإبهاما في المضامين أحيانا لأغراض بلاغية إيحائية. وتعتمد شعرية النص الأدبي على التركيبية اللغوية والإبداع البلاغي من جهة، وعلى ثقافة المجتمع، ومحيطه، وشخصيته وقيمه من جهة أخرى.

¹ وتنطبق المقولة الشهيرة: خير الكلام ما قل ودل.

فاللغة تلعب دورا محوريا في ترجمة الأفكار والمشاعر من مجرد مخزن مخفي في وجدان الفنان ومخيلته، إلى لغة وكلام مسموع يعيه المتلقي من خلال حسه السمعي، قصد التواصل والتفاهم، ومد أواصر الصلة معه. وتؤدي اللغة الأدبية، هي أيضا، الوظيفة نفسها التي تؤديها اللغة عموما، غير أنها غالبا ما تتحو منحى الإيجاز من خلال أساليبها البلاغية التي تضيف على الخطاب قوة في الإيحاء وعمقا في الدلالة وجمالا في الشكل والأسلوب والصياغة.

لكن التواصل عبر اللغة الواحدة والإنتاج في ثناياها يكون محصورا في تأثيره على مستعملي تلك اللغة لأنها وسيلة تواصل بين أفراد المجتمع اللغوي الواحد فقط أي أنها تنحصر في إطار محيط الناطقين بها وحسب، سواء من اكتسبها كلغة أم أو غيرهم ممن تعلموها. ومع احتكاك المجتمعات بعضها ببعض واحتكاك اللغات والآداب والثقافات، وتعايشها لمدة ما، أصبحت الحاجة ماسة إلى التواصل والتفاهم، أولا، وإلى نقل ما أنتجه وما ألفه كل مجتمع إلى غيره. ولتحقيق هذه الغاية، برزت الحاجة إلى الترجمة التي أضحت ضرورة ملحة لا يمكن تجاهلها أو الاستغناء عنها خاصة مع عصر العولمة الذي يجبر الجميع على الاتصال بالغير، والتقرب منه، والتعامل معه، وفهمه.

فمن المعروف أن اللغات عموما متباينة في قواعدها النحوية، والصرفية، والأسلوبية، والمعجمية، والتركيبية وغيرها... وينجر عن هذا التباين العديد من الصعوبات الترجمية. وحين نحاول ترجمة الخطابات والنصوص، أيًا كانت طبيعتها ومضامينها، فإننا قد نقع في أخطاء وانزياحات ترجمية مردها إلى نقص في المعجم اللغوي أو ما تفرضه خصوصية التراكم والأساليب للغة المرجعية. فكثيرا ما بينت الدراسات لمؤلفات مترجمة نقائص وعيوبا عديدة مثل: النسخ الأسلوبي، الركاقة، التداخل اللغوي، التقديم والتأخير، أو حذف أجزاء كاملة، وغيرها من ضروب الابتعاد والعدول عن محكم قوانين اللغة.

فالفعل الترجمي ليس بالأمر الهين، بل هو عمل شاق وعويص، قد يدفع بالمترجم نحو تحريف النص الأصلي والانزياح عنه إلى درجة التقليل من قيمته، كما قد يؤدي به إلى الإبداع في الترجمة، والتفنن فيها للإتيان بنص جديد قد يفوق النص الأصلي جمالا وإيحاء.

وقد سبق لنا أن أشرنا في عمل من أعمالنا إلى أن الخوض في فعل ترجمي "...يتطلب من صاحبه بعضا من الشجاعة، وكثيرا من الموهبة والثقافة، حتى تحظى ترجمته بالتوفيق أو على الأقل كي تتجنب الرداءة"¹.

واعتمادا على ركيزتي المعنى والشكل اللتين يبنى عليهما كل نص، صنفت الترجمة والمترجمون إلى فئتين اثنتين:

من المترجمين² من يهتم بالنص الأصلي (لغة الانطلاق أو اللغة المصدر)، ومنهم من يعنى بقارئه (لغة الوصول أو اللغة الهدف). وعلى هذين الركنتين تبنى نتيجة النص المترجم وطبيعة الترجمة التي يتم تحقيقها: فقد تكون حرفية، لفظية ومرتكزة على النص الأصلي الذي تحاول أن تكون لصيقة به ووفية له شكلا ومضمونا مع التقيد بأفكاره وطريقة صياغته. فينتج عن ذلك أنها قد تقع في انزياحات عن قواعد اللغة الهدف، عن أسلوبه ومعجمه. وعليه، فمن المحتمل جدا ألا تكون في متناول الجمهور الذي توجه إليه، لكون لغتها مختلفة المعالم والأسس والقواعد عن اللغة العادية المستعملة في مجتمعه: إذ تكون في هذه الحالة مشبعة بالدخيل و/أو الانزياح الأسلوبي والنسخ التركيبي والنحوي. هنا، يصعب على الناطق باللغة فهمها واستيعابها، وقد يستحيل عليه الأمر، في حين تكون في متناول من أتقن اللغة المصدر إذا تفتن للأمر، أن النص مأخوذ من تلك اللغة وليس وليد اللغة الثانية، فتكون قراءته قراءتين أي أنه يضع صوب عينيه صياغات وقواعد ومعاجم اللغتين.

¹ نسيم لعداوي، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية: الدروب الوعرة والدروب الشاقة

أنموذج، مذكرة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011، ص57

ينظر : بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين خمرى، منشورات الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008. و: ²

Ricoeur P., La métaphore vive, Editions du Seuil, France, 1975, p36

وقد تكون الترجمة معنوية ومهتمة بجمهورها هذا، أي قراء لغة الوصول، فتتجنب الاختراقات اللغوية والانحرافات الأسلوبية والنحوية، إذ تتقيد بقواعدها النحوية والأسلوبية والبلاغية والمعجمية. وهكذا تكون في متناول القارئ لارتكازها على قدراته وملكاته اللغوية والثقافية والحضارية، لأنها جاءت على نحو أصلي لهذه اللغة.

ومن المترجمين، أيضا، من يختار أن يجمع بين المبدأين فيكون وسطيا بينهما ولا ينحاز إلى أية لغة ولا إلى أي جمهور، فيتحاشى الابتعاد عن النص الأصلي ويتجنب التخلي عن قارئ الترجمة ولغتها وثقافتها: فيكون حرفيا أحيانا، ومعنويا أحيانا أخرى، أي أنه يحاول قدر الإمكان الخضوع للنص الأصلي والتقيد به حتى ينقله بوفاء، ويتخلى عنه حين يحس أن ترجمته قد تتحرف به عن لغة الوصول وأسسها.

وقد نجد نفرا آخر من المترجمين الذين لا يدخلون ضمن هذه الفئات، إذ يتصرفون كثيرا في النص المترجم ويضمنونه أفكارهم ومشاعرهم فيتقنون فيه حسب هواهم وكأنه أحد إبداعاتهم، كونهم يرتكزون أكثر على كفاءاتهم في الترجمة وقدراتهم على فهم واستخدام اللغتين خاصة لغة الترجمة. فلا يترجمون سوى ما تيسر عليهم فهما أو قابلية اجتماعية، ويتجاهلون كل فكرة أو كل جملة عسر عليهم فهمها، أو صعبت ترجمتها، أو لا يوافقون محتواها أو يرفضها المجتمع لتناقضها مع معتقداته وركائزه أو إيديولوجيته.

وإذا كانت ترجمة نص عادي بهذا الحد من العسر والغموض، فكيف سيكون الحال حين يتعلق الأمر بترجمة الصور البلاغية والرموز والتعابير المجازية والأقوال المأثورة التي تتميز بتكس أفكارها وقوتها؟ فكثيرا ما تنتشع النصوص الأدبية بل وحتى الخطابات العادية -في المجتمعات الشفوية التي لا تعرف الكتابة وتحفظ بكل آدابها في الذاكرة الفردية والجماعية- بالمجازات والصور التي تزيد رونقا لفظيا وعمقا معنويا ودلاليا، بل إن هذه الخصال من الركائز التي يبنى عليها النص الأدبي، ومنها يستمد جماليته وشعريته وأدبيته. فالصورة البلاغية ليست تعبيرا مجازيا فقط، بل هي جمع بين قوتين: أولهما كونها نقلا من

عنصر إلى آخر مثل المشبه به والمشبه، مثلما تكون الترجمة نقلا من لغة إلى أخرى، وثانيهما كونها انعكاسا للغة، والثقافة، والحضارة، والعقيدة، والمبادئ التي تسود في المجتمع وتشيع فيه. لذا فإن تأثير التعابير المجازية والصور البلاغية لا يقتصر على النصوص الإبداعية والنقدية وحسب، بل يمتد وبعث إلى حياتنا اليومية، حيث تتحكم في العديد من تصوراتنا المجازية.

ونظرا لما للصور البلاغية من تأثير بالغ الأهمية في النصوص الأدبية، وما للترجمة من قيمة في نقل الإبداعات الأدبية من لغة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، وما لهذا الموضوع من أهمية محورية في الدراسات الأدبية والبلاغية والأسلوبية والنقدية الحديثة، اخترنا بالتشاور مع أستاذنا المشرف أن تتمحور دراستنا حول الصور البلاغية في النص الأدبي وترجمتها من اللغة الفرنسية نحو اللغة العربية. فمثلما تعتبر الترجمة نقلا أو استعارة من لغة إلى لغة أخرى، فإن الصورة البلاغية - أيضا - نقل من لفظ إلى آخر، أو من مفهوم إلى آخر، أو من شيء إلى آخر على سبيل المشابهة أو المماثلة أو المقاربة. وانطلاقا مما سبق اخترنا أن يتمحور موضوع بحثنا حول الأسئلة التالية:

كيف تمت ترجمة الصورة البلاغية من تشبيه، واستعارة، وكناية ومجاز من لغة إلى أخرى، وبالأخص من الفرنسية (رواية مولود فرعون: Les chemins qui montent) إلى العربية (ترجمة حنفي بن عيسى: الدروب الوعة / وترجمة حسن بن يحيى: الدروب الشاقة)؟

هل مكنت الترجمة من نقل كل واحدة من هذه الصور البلاغية من اللغة الأصلية (اللغة الفرنسية) إلى اللغة الهدف (اللغة العربية) ؟

ما هي السبل التي تمكن من تأدية الترجمة الناجحة الصائبة؟ وما هي النتائج التي تتجر عن الترجمة الناقصة ؟

وتنتج عن هذه الأسئلة المحورية مجموعة أخرى من الأسئلة الفرعية التي لا تقل أهمية:

هل يتم الاحتفاظ بالصورة البلاغية أم لا أثناء الترجمة؟ أي هل تتم ترجمة الاستعارة مثلا باستعارة في نص الوصول، أم بنوع آخر من الصور البلاغية، أم بنص عادي خال من المجاز؟ أيا كانت الإجابة، كيف يتم ذلك أو ما هو السبيل إلى ذلك؟

كيف يتم الانتقال من صورة بلاغية إلى غيرها أو ما دونها قيمة وقوة؟ هل يحتفظ بالمعنى مع الانتقال من صورة بلاغية إلى أخرى؟ ما هي الاختلافات اللغوية النحوية والصرفية والأسلوبية التي قد تنجم عن الترجمة عامة وترجمة الصورة خاصة؟

ومن أجل انجاز هذه الدراسة، وقع اختيارنا على التطبيق على رواية جزائرية Les chemins qui montent للأديب مولود فرعون، المترجمة من اللغة الفرنسية إلى العربية بعنواني: الدروب الوعرة (ترجمة حنفي بن عيسى، 1984) والدروب الشاقة (ترجمة حسن بن يحي 2005)، تنمة للعمل الذي سبق لنا وأن أنجزناه في إطار التحضير لنيل شهادة الماجستير والذي تناولنا فيه دراسة ترجمة الاستعارة في ثنايا ترجمتي هذه الرواية. وهذا ما يفسر كوننا قد أخذنا العديد من العناصر -في بحثنا الحالي- من مذكرة الماجستير لنحافظ على صيغتها أو التعمق فيها أو لإعادة النظر في مضمونها.

وكان السبب في اختيارنا للروائي مولود فرعون أمرا طبيعيا وبديها في نظرنا لكونه من أبرز الأدباء الجزائريين الذين يعبرون أصلا عن الطبيعة الثقافية والاجتماعية والدينية والعقائدية والسياسية التي عاشت فيها منطقة القبائل في عصره، أي خلال الحقبة الاستعمارية، وإلى وقت ليس ببعيد. فهي رواية اجتماعية تحوي جانبا تاريخيا لأنها تروي أحداثا ماضية عاشها المجتمع الجزائري عامة والقبائلي خاصة خلال فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وتصف مجتمعا حدث فيه بعض التغيير منذ الاستقلال وتغيرت ظروف معيشته. كما أن الترجمتين قد أنجزتا من قبل مترجمين جزائريين، يقاسمان المؤلف الأصلي الأرض

والمجتمع والثقافة وكل ما يحوم حولهم. فمن المفروض أن تكون الترجمتان صائبتين ناجحتين نظرا لهذا الانتماء الواحد. لكن يجب أن نركز على كون لغة الكتابة الأصلية للنص (أي اللغة الفرنسية)، مختلفة عن لغة الترجمة (أي العربية)، وبعيدة عن اللغة الأم للمؤلف وثقافته (أي القبائلية) التي لا تمت بأية صلة إلى الفرنسية، وكذا لغة وثقافة المترجمين. وقد يكون الروائي الأصلي قد تأثر هو بذاته بلغته الأم، أي القبائلية، فنقل منها أفكارا أو صيغا أسلوبية غير معروفة في الفرنسية لغة ومجتمعاً. لكن ذلك لا يعني أنه لا يتقن لغة كتابته وأنه غير متمكن من ثقافة الغرب، بل قد يكون انزياحه متعمداً ليمنح لنص روايته صبغة أصلية ونكهة أصيلة لا يعرفها الغرب ولا لغتهم.

وعليه، فإن الكتابة الأصلية، أي النص الذي ألفه مولود فرعون باللغة الفرنسية، يمكن أن تعتبر في حد ذاتها ترجمة من لغة ومن ثقافة جزائريتين إلى لغة بعيدة عنها أصلاً وتركيباً، على أن الاختلاف بين التأليف والترجمة يتمثل في أن لصاحب النص الأصلي حرية أكبر في الكتابة والإبداع لأنه كان يؤلف انطلاقاً من تفكيره هو ومن مشاهد وأحداث عاشها وعاشها في محيطه الاجتماعي، لا من قراءة غيره.

أما الأهداف التي نصبو للوصول إليها وتحقيقها من خلال هذا العمل، فإننا نوجزها فيما يلي:

نود أولاً النظر في الصور البلاغية والتعابير المجازية الواردة في هذه الرواية ومعرفة مدى ارتباطها بالمحيط الثقافي والاجتماعي والعقائدي والطبيعي للكاتب، وهل يصور ارتكازاً على اللغة التي يؤلف بها -أي الفرنسية- والتي تبعد كل البعد عن لغته الأم -القبائلية؟ فإذا كانت تلك الصور البلاغية نابعة من محيطه، فمن المرجح أيضاً أن تكون مأخوذة من لغته وأن تتأثر بها. وإذا كان الأمر كذلك، فمعناه أن الروائي مولود فرعون بنفسه قد مارس هذه الترجمة من لغته الأم إلى الفرنسية وقد يجعله ذلك يتقيد بالأصل حتى إذا لم يتضمن المضمون الحقيقي في اللغة الفرنسية.

نرغب -ثانيا- إبراز مزايا كل صورة من الصور البلاغية وقيمتها في الرقي بالنص الأدبي والخطاب الوارد فيه في الشكل والمعنى حتى يكون أكثر حدة وعمقا، وأكثر تأثيرا في العقل والوجدان. وسيمكننا هذا من التعرف على الصورة أو الصور البلاغية الأكثر استعمالا في هذه الرواية والسبل التي اعتمد عليها في ترجمة كل نوع أو كل صورة. وقد نجد لذلك تفسيراً في قدرات لغة الكتابة على احتوائها والتعبير عنها، أو في ثقافة المؤلف ومحيطه، لأن الاستعارة -على خلاف ما يرى الكثيرون- ليست مجرد نقل صفة أو صفات من العنصر (أ) إلى العنصر (ب)، بل هي أكبر وأعمق من ذلك بكثير، إذ هي أداة تحتوي ثقافة المجتمع وعاداته ومحيطه ولغته وتعبّر عنها إلى درجة أنه من الصعب تحديد تعريف دقيق لها. فهي إذن نقل لتلك القيم وإعادة صياغتها من خلال لغة الوصول ومحيطها مع مراعاة ما تزخر به هذه اللغة.

ونهدف -ثالثا- إلى التعريف أكثر بالترجمة وسبل تحقيقها والمراوغة فيها، وما لها من حدود، وكذا ما يمكن أن يحول دون وصولها إلى النتيجة المرجوة خاصة حينما يتعلق الأمر بترجمة يؤديها كاتب من بيئة ومحيط المؤلف الأصلي نفسه كما هو الحال هنا. تتمثل في خطاب قد يكون فهمه وتأويله متنوعا متعددًا ومختلفا بين شخص وآخر. فالترجمة ترجمات، أي أنها متنوعة ومبنية على أسس مختلفة وسبل متنوعة، إذ قد تكون مصدرية مرتكزة على التركيب الأصلي للنص، كما قد تكون هدفية مهتمة بنص الوصول، وبال دلالة وحسن إيصالها إلى المتلقي في اللغة الثانية.

ونقصد - رابعا - معرفة مدى تماثل أو اختلاف ترجمة الصور البلاغية من اللغة الفرنسية إلى العربية. إذا تمكن صاحب الترجمة من نقل كل صورة من الصور البلاغية الواردة في النص الأصلي بصورة تقابلها، فإننا نود التعرف على نوع الصور التي نجح في نقلها وبأية صورة أو صيغة تمت ترجمتها، أي هل نقل التشبيه بمثله، والاستعارة بمثيلتها... أم أنه اكتفى بالسبل اليسيرة كالاعتماد على النص العادي و كذا تفادي ترجمة ما كان صعبا عسيرا؟

أما الفرضيات التي أسسنا عليها موضوعنا، فهي كما يلي:

إن الجميع - من باحثين ونقاد ومختصين - يعلم ويتفق على أن الترجمة أمر عوبص قد يصل إلى درجة الاستحالة أحياناً. ويرى الكثيرون أن الترجمة خيانة للنص الأصلي لأنها -أيا كانت- لن تكون مماثلة له ولن تكون وفية تماماً. وهناك من يرى، أيضاً، أن الترجمة إبداع لنص جديد في اللغة الهدف. إذا كانت ترجمة الخطابات العادية المألوفة بهذا الحد من الصعوبة والعسر، فإن ترجمة الصور البلاغية والرموز والأقوال المأثورة قد تكون أكثر تعقيداً وصعوبة نظراً لما تتضمنه من غموض إضافي.

هنالك من الأدباء والنقاد واللسانيين من يرون أن ترجمة الاستعارة قد تكون مستحيلة لأن ما تتضمنه من ثقافة وعادات وعقائد لا يمكن أن يترجم. لكن، وبالموازاة مع هذه الفئة، هنالك فئة أخرى تؤمن بإمكانية ترجمة الصورة البلاغية لأنها تأتي في ثنايا اللغة، وللغات جميعاً قواسم مشتركة¹، كما أن كل جمع من اللغات منبثق، فيما بعد، من لغة أم واحدة²، فتكون لها بالتالي تشابهات وتمائلات أعمق وأكبر من ذي قبل. نضيف إلى هذا كله، أن الثقافات أيضاً متعايشة متداخلة، وهذا ينتج تقاربات وتشابهات بينها، تشابهات قد تكون أصلية وقد تكون وليدة التأثير والتأثر المتبادلين بينهما. كما أن الترجمة يمكن أن تؤدي بالاعتماد على سبل مختلفة متعددة. هذه إذن مجموعة من القرائن التي قد تؤكد إمكانية ترجمة الصورة البلاغية والتعبير المجازي الرمزي على عكس ما ورد ذكره في بداية هذه الفقرة.

وبشأن المقاربة التي اعتمدناها في القيام بهذه الدراسة، فإنها تتمثل في الدراسة التحليلية النقدية، وفي المقارنة.

¹ ينظر: تشومسكي نعوم، ترجمة د. يؤيل يوسف عزيز، البنى النحوية، منشورات عيون، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1987.

² فالعربية مثلاً منحدره من السامية الحمية التي تنتمي إليها أيضاً العبرية والفينيقية وغيرهما...

أما المقارنة، فقد ارتكزنا عليها في مناقشة الترجمتين التين تم انجازهما باللغة العربية حتى نبين ما في كل منهما من مزايا ومن عيوب. كما اعتمدناها -أصلا- في مناقشة السبل التي اعتمدت في ترجمة الصور ونقلها من الفرنسية إلى العربية. أما التحليل، فإننا طبقناه في عرض كل من التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، والترجمة تعريفا وأساسا وحدودا. وقد فرضنا النقد على كل دراستنا هذه، لأنه السبيل الذي مكن من فك بعض ألغاز الصورة البلاغية والترجمة في ثنايا البلاغة الجديدة، وكذا لكون الروح النقدية لازمة يجب أن يتحلى بها كل بحث علمي.

ولإنجاز دراستنا، ارتأينا تقسيم هذا العمل إلى أربعة فصول، حيث خصصنا لكل صورة فصلا مع الجمع المباشر بين الجانبين النظري والتطبيقي:

أما الفصل الأول، فقد خصصناه كجانب نظري بحث لدراسة الصورة البلاغية عامة وإشكالية الترجمة، ويتمحور هذا الفصل حول عرض مفصل للخطاب عامة والخطاب الأدبي خاصة، وما لكل منهما من خصوصيات تجعل من النص الأدبي أدبا. ثم ربطناه بالصورة البلاغية مفهومها وتأثيرها في الدلالة والشكل. وفي الجزء الثاني من الفصل، عرضنا دراسة للترجمة وسبلها مع التركيز حول آليات ترجمة الصورة البلاغية ونقلها بين أدبين ومن لغة إلى أخرى.

وخصصنا الفصل الثاني للتشبيه تعريفا وأركانها وأنواعها، والسبل التي استعملت في ترجمته، مع التمثيل والتطبيق من خلال المدونة التي عملنا بها. ثم عرضنا جزء التشبيه من المدونة وحللنا مختلف الطرق التي استعملت في ترجمته. وانتهينا بخاتمة لخصت مجمل القول حول الطرق الأربعة المستخدمة في الترجمة إلى العربية في نص الدروب الوعة وفي نص الدروب الشاقة.

أما الفصل الثالث فقد تناولنا فيه الاستعارة، فأعدنا النظر في العديد من العناصر التي درسناها في رسالة الماجستير، فقدمنا العديد من الإضافات والتصحيحات التي اقترحت

علينا من قبل أعضاء لجنة مناقشة العمل، كما ركزنا على النص الأصلي أيضا في صلته بالمحيط الاجتماعي، والثقافي، والعائدي، والاقتصادي، والطبيعي الذي جرت فيه أحداث الرواية. وقد استعرضنا فيه ماهية الاستعارة ودراستها بناء على وجهة نظر المحدثين مع التمييز بينها وبين التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذي أدرجه الغربيون ضمن الاستعارات لأن العلاقة التي تربط بين طرفيه فاقت حد المشابهة التي وجدناها في التشبيه لتصل إلى درجة المماثلة.

أما الفصل الرابع والأخير، فقد جمعنا فيه كلا من الكناية والمجاز المرسل. عرفنا فيه كلا منهما مع تفصيل ما فيه من أنواع وخصائص وأركان. ان الجمع بين هاتين الصورتين لم يكن سهوا أو إهمالا، بل هو أمر ضروري فرضته طبيعة الصورتين في تقاربهما وتشابههما، إلى حد أن بعض البلاغيين قد اقترحوا جمعهما في تسمية واحدة لأن الاختلاف الكائن بينهما محدود إلى حد بعيد.

نشير أيضا إلى أننا استعرضنا في كل فصل عدة أمثلة من الصورة المدروسة والتي ورد ذكرها في النص الأصلي باللغة الفرنسية، وحللنا ما قابلها في النص المترجم إلى العربية لنكشف عن طريقة الترجمة، أي المنهج المتبع في الترجمة، و مدى نجاعتها أو فشلها في نقل الفكرة والاحتفاظ بالنص الأصلي. ولم يكن همتنا في الحكم على أي الترجمتين أنجع وأصوب بقدر ما كان في التركيز على السبل المثلى التي تمكن من تحقيق نقل أمثل للصور البلاغية من اللغة الفرنسية إلى العربية في النصوص الثلاثة المدروسة. ونذكر هنا أن الكتاب الثلاثة، مولود فرعون، وحسن بن يحيى وحنفي بن عيسى كلهم جزائريون ويعرفون جيدا تلك الحياة الاجتماعية القاسية التي جرت فيها أحداث الرواية. ومعنى هذا أن ذلك يسهل عملية القراءة والفهم والاستيعاب، ثم عملية إعادة الصياغة باللغة العربية لتتم ترجمة الرواية مع الاحتفاظ بما فيها من جمال وبلاغة في المعاني.

وقد واجهتنا صعوبات عدة أثناء انجازنا لهذا العمل أهمها :

- الاختلاف الموجود بين الغربيين والعرب في تصنيف الصور خاصة التشبيه البليغ الذي يعتبر عند الغربيين نوعا من الاستعارة لا تشبيها، وكذا تصنيف الاستعارات. فإذا صنفنا في اللغة العربية إلى تصريحيه ومكنية، حسب إيراد المشبه به أو حذفه، فقد قسمت إلى حاضر وغائب عند الغربيين، بذكر أو حذف أحد طرفي التشبيه.

- قلة المراجع الأكاديمية والبحوث العلمية التي تناولت هذا الموضوع، ولعل هذا الأمر راجع إلى كونه موضوعا جديدا ومجالا حديث النشأة. فرغم وجود بحوث ومقالات حول الترجمة وكذا أخرى حول الصور البلاغية والبلاغة عموما، فإن الجمع بين المجالين، أي ترجمة الصورة البلاغية، في دراسة علمية أكاديمية، لم ينجز من قبل، خاصة عند العرب، حسب ما لاحظناه من خلال قراءتنا.

وفي الختام، أتوجه بشكري الجزيل إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور بوجمعة شتوان، على قبوله متابعة الإشراف على إنجاز هذا العمل وعلى توجيهاته القيمة الدقيقة التي لم يتوانى في تقديمها لنا. كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا البحث ومناقشته.

الفصل الأول

الصورة البلاغية وإشكالية
الترجمة

- تمهيد

- 1. الخطاب الأدبي

○ 1.1. العوامل التي تعوق فهم الخطاب

○ 2.1. اللغة الأدبية

○ 3.1. البلاغة ودراسة الصورة البلاغية

- 2. مفهوم الصورة البلاغية ومصادرها

○ 2.1. مفهوم الصورة البلاغية

○ 2.2. قيمة الصورة ووظائفها

○ 3.2. مصادر الصورة البلاغية ومكوناتها

- 3. رمزية الصورة البلاغية وغموض الدلالة

○ 1.3. هل رمزية الشيء أسبق أم الصورة البلاغية؟ هل انطلق الإنسان من

الشيء وما يرمز إليه ليعبر به بعد ذلك في صورة بلاغية أم أنه أتى

بصورة بلاغية ألصقت الرمز بالشيء؟

○ 2.3. الصورة اللغوية (الصورة عبر اللغة)

- 4. من آليات ترجمة الصورة البلاغية

○ 1.4. ماهية الترجمة

○ 2.4. إمكانية ترجمة الصورة البلاغية

▪ 1.2.4. التقارب اللغوي

▪ 2.4.ب. التقارب الثقافي

▪ 2.4.ت. التقارب الجغرافي

▪ 2.4.ث. التقارب العقائدي

▪ 2.4.ج. ممارسة الترجمة

▪ 2.4.ح. الكفاءات اللغوية للمترجم

▪ 2.4.خ. الكفاءات الثقافية لدى المترجم

- 2.4.د. الكفاءات الأدبية لدى المترجم
- 2.4.ذ. معرفة المحيط واللغة المترجم إليهما
- 3.4. سبل ترجمة الصورة البلاغية :
- 3.4.ا. نظرية التقابل الديناميكي أو التقابل الثقافي La théorie de l'équivalence dynamique
- 3.4.ب. الترجمة المعنوية والترجمة التواصلية
- 3.4.ت. الترجمة الحرفية
- 3.4.ث. الترجمة بالتفسير والشرح Paraphrase explicative
- 3.4.ج. طريقة التجديد والإبداع Innovation créative

- خاتمة

تمهيد:

تعتبر اللغة وسيلة أخرى من أبرز وأنجع الوسائل التي استخدمها الإنسان وما يزال للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وللتعامل مع بني جنسه من البشر والاقتراب منهم، حيث أنها تعتمد - على خلاف غيرها من الوسائل المتنوعة التي استخدمها هو، أو تلك التي تستعين بها مختلف الحيوانات والحشرات التي تتواصل بها - على الصوت وخاصة التقطيع المزدوج¹ - أي التقطيع إلى فونيم ومونيم - الذي لا وجود له سوى في لغة البشر، إضافة إلى كونها اجتماعية حيث يتقاسمها أفراد المجتمع اللغوي الواحد² وكل الناطقين بها من غيرهم، فتعيش كائنا حيا بهم ومعهم وكأنها فرد من بين أفرادها. ونلاحظ اختلاف اللغات من مجتمع إلى آخر بل حتى على مستوى المجتمع الواحد أحيانا. كما يجب التذكير، أيضا، أنها تركز على اعتبارية³ العلامات أو الرموز اللغوية إذ لا توجد أية علاقة موضوعية أو طبيعية أصلية بين الدال والمدلول، (الطرفان المكونان للرمز اللغوي حسب فردينان دي سوسير⁴)، في معظم الحالات بل في جميع الحالات عند البعض. لا يمكن اعتبار العلاقة بين هذين العنصرين، أي بين الدال والمدلول، طبيعية وبديهية إلا في حالتها التقليدية والمحاكاة وكذا الاشتقاق حسب أولئك الدارسين الذين يؤمنون بهذه النظرية ويدافعون عنها:

نقوم في الحالة الأولى - حالة التقليد والمحاكاة - باستنساخ الأصوات التي نسمعها في الطبيعة ونقلدها، وننتج كلمات مكونة منها. فتبدو الأصوات والكلمات المنتجة احتكاكا ونقلا لما يسمع في الطبيعة، وما تنتجه المياه وهي تسيل أو العصافير وهي تترقق أو الرياح وهي تهب وتعصف وغيرها من الأصوات التي تنتجها الطبيعة. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا - في هذه الحالة - هو: لماذا تختلف تلك الكلمات التي يفترض أنها تحاكي

¹ Martinet A., 2008, Eléments de linguistique générale, Editions Armand Colin, Paris, p. 30.

² Marcellesi J-B et GARDIN B., 1974, Introduction à la sociolinguistique : La linguistique sociale, Editions Larousse, Paris, France, p-p. 20-21.

³ De Saussure F., 1990, Cours de linguistique générale, Editions ENAG, Alger, p. 35. Et Benveniste E., 1966, Problèmes de linguistique générale, Editions Gallimard, France, p.49.

⁴ Ibid, P. 62.

الطبيعية، بين لغة وأخرى وحتى في نفس اللغة بين مكان وآخر... ؟ لأن الأصوات التي ينتجها مخلوق من المخلوقات الموجودة في الطبيعة هي نفسها، في الظروف نفسها، أينما تواجدنا في الكون وفي أي مجتمع يشري كان، ولكن الملاحظ أن الأصوات والكلمة التي يفترض أنها تحاكي الطبيعة في اللغة (أ) تقابل بكلمة أخرى وبأصوات مغايرة في اللغة (ب) رغم أن الأصوات التي نسمعها في الطبيعة لا تختلف من مكان إلى آخر في العالم؟ إذا اعتمدنا على محاكاة الطبيعة، لماذا لا نحاكيها كلما أمكن ووجدت أصوات يمكن تقليدها؟

ونعمل في الحالة الثانية - في حالة الاشتقاق - على توليد وحدات لغوية جديدة (كلمات) من كلمات أخرى وضعت من قبل، وهي كلمات اصطلاحية أصلا أي أتفق على أن توضع كتسميات لمسميات بأية طريقة كانت، ثم تم تداولها من قبل مستخدمي تلك اللغة حتى صارت لصيقة بتلك الأشياء التي تشير إليها. ونصل بهذه العملية إلى درجة أن تلك التسميات الجديدة تبدو لنا موضوعية، ولا غرابة فيها، بل إنها تولدت بصورة طبيعية وكأنها تقليد لموجود حقيقي وطبيعي أخذت منه وحاكته من خلال ما فيه من أصوات ينتجها (أصوات طبيعية مثلما في محاكاة أصوات الطبيعة). فهي بعيدة كل البعد عن الاعتبارية لأنها لم ترد من عدم، بل أخذت من موجود مسبق وتطورت انطلاقا منه. فتبدو مألوفة متداولة - هي أيضا - وكأنها وجدت من قبل. نود التذكير هنا بأن الاشتقاق من السبل الشائعة والمعتمدة في كل اللغات، أو في أغلبها، من أجل إنتاج كلمات جديدة وإثراء القاموس اللغوي. ويندرج هذا كله ضمن ما يسمى - في السيميائيات واللسانيات - بالحقول المعجمية إلى جانب الحقول الدلالية التي تمكن من الوصول إلى التغيرات الدلالية أو انزياحاتها.

وقد ذكر مصطلح آخر يتمثل في الاصطلاح اللغوي. فاللغة اصطلاحية أيضا لأن أفراد اللغة الواحدة ومستخدميها، وحديثا كل الذين يسهرون على السياسات اللغوية ومجامع اللغات في مختلف الأوطان والأمم، قد اتفقوا ويتفقون - عبر الممارسات اللغوية والمقترحات المنتجة والملاحظة يوميا ودوما - على تسمية المسميات بأسمائها ومنحها علامات لغوية

متفقا عليها، حتى وإن كان مصدر التسمية فرديا لا جماعيا، لأن اللغة إنتاج جماعي حي وحيوي لا حياة له ولا بقاء إلا في كنف هذا المحيط الاجتماعي الذي يحافظ على فعالية اللغة وحيويتها.¹ فالمقصود بالاصطلاح هنا هو الاتفاق حول الشيء.

فاللغة حية ما دام أهلها أحياء يحافظون عليها وعلى حياتها وحيويتها، فتتطور مع تطورهم، وترقى مع رقيهم، وتنتشر في الأرض مع انتشارهم أو شهرة إبداعاتهم ومنتجاتهم، وتدنو وتتهار مع دنوهم وانهيارهم. فالعديد من اللغات قد زال واندثر تماما مع زوال المجتمعات التي كانت تتكلم بها وتحافظ عليها أي مع تخلي ناسها بطريقة أو بأخرى ولأي سبب كان عن التحدث بها واستخدامها. إنه حال اللغات الفينيقية، والإغريقية القديمة، والمصرية القديمة، واللاتينية، وغيرها من اللغات العريقة التي عرفت مع مجتمعاتها وفي عصورها رواجاً وقوة يشهد عليها تاريخ البشرية.

رغم أساس الاصطلاح في المعاجم والرموز اللغوية في كل لغات العالم واتفاق أفراد المجتمع اللغوي الواحد على تسميات المسميات، ومدلولات الكلمات والأصوات أحيانا، وطريقة ترتيبها وتركيبها، فقد يأتي المتحدث الواحد بكلام أو نص أو خطاب مبهم يحيطه الغموض والغرابة، لأن النص أو الخطاب اللغوي - أيا كان طوله - لا يقتصر على معاني الكلمات مفردة، بل يجمع بين معاني الكلمات المكونة للجملة، ثم بين الكلمات ومعنى أو معاني العبارات والجمل ممزوجة بالسياق العام، وكل ما يحيط بالنص من سياق أو مقام:

وهو إما أن لا يفهمه المستمع أو القارئ إطلاقاً، لابتعاده عن المألوف والمعهود، واتفق عليه اصطلاحاً فشاع بين الناس، أو يجد فيه غموضاً وإبهاماً يصعب عليه فكّه وفهمه وتحليله لما فيه من غرابة. فيبقى الخطاب المعروض عليه غامضاً وغريباً في علبة مظلمة سوداء ومحكمة الغلق، لا يمتلك مفاتيحها ولا حيلة تمكنه من حلها والوصول إلى ما تحويه من أفكار.

¹ Dubois J. et al, 1973, Dictionnaire de linguistique, Editions Larousse, France, p-p. 276-280.

من الميزات والخصائص الحيوية البارزة في لغة الإنسان - ما دامت حية ومستعملة - قدرتها الدائمة والمتجددة على الابتكار والإبداع والتنوع إلى ما لا نهاية، خاصة في الجانبين المعجمي والدلالي، إما لموازاة ومعايشة التغيرات الطارئة في المحيط الاجتماعي، من اختراعات وابتكارات جديدة مثلا، أو تحت تأثير اللغات الأخرى التي احتكت بها وبالمجتمعات التي تتحدثها، من خلال ما يسمى بالدخيل اللغوي أو المزج أو غيرهما. فاللغة في حركية دائمة دعوية وغير منقطعة، ما دامت حية في أحضان المجتمع¹. وتعتبر الصور والتعبير الرمزية والمجازية، على تعددها وتنوع أنماطها وأنظمتها، من أبرز وأهم الوسائل والصيغ التي تسهم بإحكام وقوة في تحقيق هذا التجديد الدائم والمتواصل في اللغة، خاصة من حيث النظامين التركيبي والدلالي للكلمات والجمل، لأن إنتاج الصور البلاغية يسمح أحيانا بالانزياح عن المألوف.

1. الخطاب الأدبي:

1.1. العوامل التي تعوق فهم الخطاب:

إن العوامل التي تعوق المتلقي في فهم الخطاب وتحول دون استيعابه لمحتواه كثيرة ومتنوعة:

- فمنها ما هو عام ومشترك بين أفراد المجتمع اللغوي الواحد، ومنها ما هو خاص بالفرد الملقي أو المتلقي للخطاب، ومنها ما يتعلق بالخطاب في حد ذاته، لما قد يشوبه من إبهام وغموض مثلا،
- ومنها ما يتعلق بالفرد الملقي أو المتلقي للخطاب بسبب نقص قدراته اللغوية أو الفكرية أو التحليلية،
- وكذا ما يتصل بمقام التلقي الذي يبعد المتلقي عن الفكرة الحقيقية المقصودة من الخطاب، لكون هذا الأخير يتناول قضية لا يتناسب معها مقام إلقائها أو معالجتها.

¹ Baylon CH. Et Fabre P., Initiation à la linguistique : Cours et applications corrigées, Editons Armand Colin, 2^{ème} édition, p. 32.

وعليه، فإن من هذه الأسباب ما قد يكون موضوعيا منطقيا، ومنها ما هو بعيد عن الموضوعية والمنطق:

- إذا لم يؤد الفنان أو المبدع عمله، أيا كان نوعه وطبيعته، بإتقان وإحكام: وينجر هذا عن عدم تمكنه من نظام اللغة النحوي أو الإملائي أو الصرفي، بخروجه أو ابتعاده عن بعض قواعدها. فينتج عن ذلك خلل في تركيب الجمل والعبارات، أو عدم التحكم في الأعداد (من مفرد، ومثنى وجمع)، أو خلط بين الجنسين (بين المذكر والمؤنث)، أو سوء إعراب الكلمات وتشكيلها (رفع، نصب وجر وكذا تقديم ما لا يجوز تقديمه أو تأخير ما يجب تقديمه). وقد يؤدي به ذلك إلى الإتيان بعبارات وتراكيب لغوية غريبة لا يستوعبها المتلقي، أو قد يفهم منها معاني غير تلك التي كان صاحبها قد أراد الإتيان بها وإيصالها إلى غيره. مثلما قد ينجم هذا أيضا عن عدم استيعاب الملقى لكل معاني العلامات اللغوية التي يستعين بها، خاصة تلك الكلمات ذات المدلولات والمعاني المتعددة، أو عن انحرافه العفوي عن القاعدة النحوية والمدلول. كما قد ينجم عن استعماله المفرط لوحات لغوية وسياقات ذات مدلولات ومعان متعددة فتتفرع الاحتمالات الدلالية وتتنوع.

- عدم تمكن المتلقي من فهم اللغة بصورة تامة ودقيقة، سواء في عدم استيعابه لقواعدها النحوية والصرفية والإملائية والبلاغية، أو المدلولات المختلفة للعلامة اللغوية الواحدة، أو الجملة والنص، بسبب ما خرجت به اللغة المجازية والبلاغية عن المعتاد والمألوف المتداول بين أفراد المجتمع اللغوي الواحد، أو عدم إحاطته بثقافة المحيط الاجتماعي لتلك اللغة يؤدي به أيضا إلى عدم الفهم إطلاقا أو إلى فهم ما لم يقصد. وهكذا يكون فهمه خاطئا أو خاصا به دون غيره.

- اللجوء إلى استخدام مصطلحات أو تراكيب لغوية ومجازية جديدة لم يؤلف استعمالها ولم يتم بعد شيوعها وتداولها بكثرة في المجتمع، قد يبعد المتلقي عن المعنى المرغوب فيصعب استيعابه لما جاء في سياقه من خطاب، خاصة إذا كثر استخدام

غريب اللفظ ومجهوله. ونضيف إلى ذلك استخدام كلمات ورموز بمدلولات مجتمع في محيط اجتماعي آخر يختلف مدلولها فيه.

• تناول قضايا غير معهودة في المجتمع، أي تلك القضايا والمواضيع الخاصة بمجتمع غير الذي توجه إليه، وهو نوع من الترجمة، أو نقل أفكار وأحوال من مجتمع إلى آخر. لكن تلك الأفكار الغريبة التي قد ترفض في البداية، قد تدخل يوما ما في المألوف المعتاد، وقد تصل درجة المحبب والمرغوب فيه.

• وقد تعود الأسباب إلى ما يغير ذلك تماما ويخالفه كل الاختلاف، رغم الاستعانة بألفاظ وجمل وسياقات معهودة متداولة لدى كل من الملقي والمتلقي: فقد ينجر مثل هذا الإبهام في النص عن الاستعمالات اللغوية الدلالية والمدلولية الخارجة عن المألوف، الخارقة للعادة، والمنحرفة عن المعهود في اللغة، كالارتكاز على الألفاظ متعددة المعاني، أو الألفاظ متشابهة الشكل، أو ما يسمى بالجناس التام والتورية، أو على المجازات والصور البيانية، خاصة تلك الصور التي تتسم بالجدة أو تعدد احتمالات تفسيراتها. ويعتبر الخطاب الأدبي أغنى الخطابات بهذه الصور وأكثرها تشبعا بها بالكلمات ذات الدلالات الملتوية، فهو خطاب خاص ومختلف عن الخطاب العادي بارتكازه الكبير على الصورة والمجاز، والتقنن في التلاعبات اللغوية غير المألوفة التي تمنحه عمقا ودقة في الدلالة والمعنى، وقوة في التأدية والإيحاء وسلاسة في الإيقاع، ف: " الصورة تغيير ومغالطة للحقيقة " ¹ وعلى عكس ذلك، يرى البراغماتيون أنه رغم كون التواصل الصوري خاصا وذا مميزات، فإنه تواصل عادي وشائع. ² فشعرية النص الأدبي وأدبيته تعتمد على بنائه اللغوي والبلاغي، الشكلي والمعنوي، وكذا على ثقافة المجتمع ومبادئه وقيمه.

¹ Suhamy H., 1981, Les figures de style, Que sais-je ?, Editions PUF, Paris, P. 3.

² Bonhomme Marc, 2014, Pragmatique des figures du discours, Editions Honoré Champion, Paris, P. 28.

• وقد يعود الغموض إلى كون النص أو الخطاب منقولاً من لغة أخرى مع تركيز المترجم على اللغة الأصلية والنص الأصلي، أي أنه يحاول الالتصاق بالنص الذي يرغب في نقله، فيحاول الحفاظ عليه إلى حد أنه يبتعد عن لغة الوصول، دالاً ومدلولاً : نحواً، وصرفاً، و أسلوباً، وكذا من حيث مدلولات مجموعة من الصور البلاغية، أو الرموز والألوان والإشارات التي كثيراً ما يتباين مدلولها من مجتمع إلى آخر، ومن عقيدة إلى أخرى.

• وقد ينتج الإبهام عن تأثير المحيط الثقافي، والاجتماعي، والديني، وما إلى ذلك من ممارسات وعادات ومعتقدات لأن ما يرفضه المحيط ولا يجيزه قد يكون من المبهمات في أوساط المجتمع.

فاللغة ترجمة أفكار وأحاسيس مجردة -على مستوى الذهن- إلى كلمات وجمل وعبارات مجردة أيضاً، لتحول عبر الأصوات إلى كلام مسموع أو عبر الكتابة إلى مكتوب، من أجل التواصل مع الغير الذي يتلقاه أيضاً سمعاً أو قراءة فيفكه ويحوّله بذاته إلى أفكار قد تؤثر فيه، وتخلف في وجدانه أحاسيس ومشاعر. يرى أيميل بينفينيست أن " هذا النظام الكبير (اللغة) الذي يضم عدة أنظمة صغيرة وبدرجات مختلفة، يمنح شكله لمحتوى التفكير " ¹.

ويضيف أن : " النظام اللساني ليس وسيلة نقل الأفكار وحسب، بل هو أساساً شرط لتحقيق التفكير " ².

○ تعتبر اللغة وسيلة جمع التجارب الماضية، والحفاظ عليها بأي شكل من أشكال النصوص الأدبية،

○ تعتبر وسيلة لمعرفة الدنيا عن طريق التواصل مع الغير للحصول على تجاربهم،

¹ Benveniste E., 1966, Problèmes de linguistique générale, Ed. Gallimard, p. 64.

² Benveniste E., 1966, op. cit., p. 64.

○ كما تعتبر وسيلة للتفكير وتعلم التفكير من خلال الكلمات.¹

2.1. اللغة الأدبية:

أما اللغة الأدبية، فإنها تؤدي نفس الوظائف التي تؤديها اللغة العادية عموماً، بل بمزيد من العمق والقوة والدقة والرونق والزخرفة، نظراً لما تقصده من حسن اختيار الألفاظ والعبارات والأساليب التي تخدم فكرة الملقى، رغم كونها غالباً ما توجز من خلال مختلف أساليب البيان والمجاز والرمز التي تضيف على الخطاب قوة في الإيحاء وعمقا في الدلالة، لأن «...الشعر يؤلف بين الحقيقة والخيال».²

لكن هذا لا يعني إطلاقاً غياب الرمز والصورة والمجاز في التعبيرات العادية، أي في النصوص غير الأدبية، فالخطابات العادية في المجتمعات الشفوية التي لم تعرف الكتابة أفضل دليل على ذلك، حيث إنها غنية أيما غنى بالصور والتعبيرات المجازية والنصوص الأدبية والبلاغية القصيرة من أمثال وحكم وأقصوصات وأبيات شعرية، لأن كل أدب تلك المجتمعات، من شعر ونثر، محفوظ ومنقوش على مستوى الذاكرة الفردية والجماعية التي تمليه في كل وقت وفي كل خطاب لصاحبه، ليستعين به كأحسن دليل مؤيد لفكرته وحاو لمخيلته ومشاعره.

إن اللغة أداة في يد مستخدميها الذين يعجنونها حسب هواهم ويستعملونها بصيغ مختلفة من أجل التعبير عن الأفكار والأحاسيس، وكذا التواصل مع الغير والتفاهم معهم: فإما أن يكون استخدامها عادياً بسيطاً في متناول العام والخاص، أو يكون فناً بدرجات متفاوتة من التعقيد والغموض واستعمال الصيغ والأساليب غير العادية. يرى هانري سوهامي أن: " الكاتب يعتمد على الصور البلاغية التي تعتبر انزياحاً عن القاعدة

¹Marcellesi J-B. et Gardin B., 1974, Introduction à la sociolinguistique : La linguistique sociale, Editions Larousse, Paris, France, p-p. 14-19.

²Bachelard G., La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1957, P. 17

والمألف،... فيصوغ خطابه حسب هواه، فيستعين باللغة كأداة يمنح لها شكلا فيعجنها، مثلما هو الحال في مجال الفنون التشكيلية " ¹ .

3.1. البلاغة ودراسة الصورة:

ونظرا لما تضيفه الصورة البيانية من تأثير على الخطاب دالا ومدلولا ومن ثناياه على المتلقي، فقد حظيت بالكثير من العناية والدراسات المختصة من قبل العديد من الباحثين في مختلف المجالات العلمية وضمن مناهج ومنظورات عدة.

تعتبر دراسة الصورة البلاغية من بين القضايا المعقدة التي عجز الباحثون عن الاتفاق على تصنيفها، وتحديد ماهيتها بدقة: هل هي ظاهرة إبداعية لسانية، أم معجمية سيميائية أم نحوية تركيبية؟ من المؤلف أن الصورة البلاغية تعرف بألفاظها التي تحوي بعض الغموض والتي تمتد قائمتها وتزداد طولا كلما أتى باحث جديد، وتدخل في إعادة تصنيفها وتضمينها مدلولات جديدة. يقول هانري سوهامي : " لا نعرف دائما في أي مجال معرفي ندرج الصور البلاغية : فمجال اللسانيات يبدو عاما، بينما نجد لها مكانا في الدراسات النحوية والمعجمية " ².

قد يبدو يسيرا وبديها إدراج دراسة الصورة البلاغية في الدراسات الأسلوبية، لكن يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن مؤسسي هذا العلم (الأسلوبية) رفضوا الاهتمام بالصور خاصة خلال النصف الأول من القرن العشرين. وبعدها فكروا في مصطلح البلاغة (Rhétorique).

تعتبر البلاغة الوسيلة الأساسية والسبيل الأمثل لتحقيق الدقة في الأفكار والقاصد والجمال اللغوي بما توفره من صور وإبداعات. بفضلها يحصل المتحدث على

¹ Suhamy H., 2005, « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 58.

² Suhamy H., 1981, Les figures de style, Que sais-je ?, Editions PUF, Paris, P. 3.

قوالب لغوية وأسلوبية جديدة تمكنه من التعبير عما كان عاجزا عنه هو بذاته، أو ما لم يسخر له لغته جيدا كي تحتويه وتعبر عنه. ويمكن القول أن الأصل في اللغة هو الرمز والصورة والمجاز، لأنها وضعت كإشارات صوتية ترمز لأشياء فتعبر عنها في ثنايا كلام مسموع، يعبر عن أفكار ومشاعر مجردة ليس لها وجود سوى في ذات الشخص الذي يعبر عنها بتلك الصيغة أو بغيرها. "الصورة البلاغية نظام يتمثل في إنتاج دلالات ضمنية..."¹ ويرى باشلار " الصورة تجاوز لكل معطيات الحساسة "². ويضيف: « وجدت الصورة قبل التفكير، ... إنها ظاهرة فكرية، ظاهرة روحية ».³

وبالاعتماد عليها، فإن الملقى أو الأديب يثري خطابه ويبدع فيه، فيعجبه حسب هواه حتى يؤثر في ذهن المتلقي وروحه، سواء أكان ذلك في بنيته المورفولوجية الشكلية أو في إدراكه الدلالي. ففوة الخطاب موجودة في مضمونه وفي صوره البلاغية : بمعنى أن جمال التركيب والعمق الدلالي للنص الأدبي يكمن في بيانه وفي صوره كاستعارة والتشبيه والمجاز وغيرها .

وقد انبثقت هذه الصور من شتى مجالات الحياة والطبيعة (اجتماعية، دينية، جغرافية، سياسية، اقتصادية...). لكن انعكاساتها وتأويلاتها قد لوحظت ورتبت حسب المناطق والمجتمعات بطرق مختلفة، حسب اختلاف الاعتقادات والثقافات والقيم وطرق المعيشة وغيرها، رغم وجود العديد من الرموز والصور التي تشير إلى الأمور نفسها في مجموعة من اللغات والمجتمعات أو كلها. نأخذ مثالا على ذلك: القمر الذي يعتبر رمزا للنور والجمال، والذئب الذي يرمز إلى الخدعة والحيلة والخفة، والأسد الذي يشير إلى القوة والشجاعة والهندام والهيبة، وغيرها من الرموز والإشارات.

¹ Pagnoullé Christine, 2005, « La force du mi-dit : Figures de style dans le roman de Lawrence Scott, Witchbroom », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 86.

² Bachelard G., La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1957, P. 15

³ Ibid, P. 4

وينطبق هذا حتى على الإشارات والألوان حيث يمكن أن تختلف وتتعدد معانيها ورمزيتها من مجتمع إلى آخر، كما يمكن أن نجد لها مختلفة حتى في المجتمع الواحد بين منطقتين متباعدتين: فاللون الأبيض - مثلا - يرمز إلى متناقضين هما الحزن والفرح - في آن واحد - في المجتمعات المغاربية. ونلاحظ أيضا - أننا ننظر إلى المناخ والطبيعة والشمس وحرها بنظرتين مختلفتين في المجتمع الواحد، من فصل إلى آخر، ومن سن إلى آخر. فقد نتهرب صيفا عما نرغب فيه شتاء، والعكس صحيح، لأن قيمة الأشياء والسعي وراءها يبرز أكثر مع ندرتها، كما أن الأمور بالأضداد تتضح. وهذا ما نجده جلي الوضوح وفي أجمل الصور والتعابير في بيت أبي فراس الحمداني مفتخرا، وما يمثله في قومه كرمز للشجاعة والإقدام والفروسية والبطولة كمحارب ومدافع عن قبيلته في أوقات الحروب والشدة:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر¹

وقد تبدو النظرة إلى الشيء أو الصورة متشابهة، ويكون الإحساس بها متماثلا مع اختلاف أسباب ذلك بين هذا وذاك، في الوقت نفسه وفي المكان نفسه: فما لاحظناه خلال أيام الشتاء أن الفلاح وابنه كانا يسعدان بتساقط الثلوج، لكن سبب فرحة كل منهما مختلف عن الآخر: فقد كانت فرحة الفلاح بالغيث والرزق الذي سيكثر وسيتوفر مع وفرة المياه، بينما فرح الطفل باللعب وانسداد الطرقات الذي تترتب عنه عطلة إجبارية وتوقف عن الدراسة.

2. مفهوم الصورة البلاغية ومصادرها:

1.2. مفهوم الصورة البلاغية :

رغم علم الإنسان بأصل الصورة عموما لكونها لم تكن من إبداعه أصلا بل جاءت طبيعية وخلقت مع الخلق، كما سنستعرضه لاحقا حول الظل والانعكاسات، فإنه من الصعب

¹ نجد نفس الفكرة شائعة في المجتمع القبائلي وتعبير آخر وصورة أخرى، حيث تغنى بها الفنان القبائلي لونيس آيت منقالات الذي يقول أن قيمة الضوء والنور لا تظهر لنا ولا ندركها إلا بعد أن تتال منا أمواج الظلام والليل وتطيح بنا، وأن قيمة الحياة تبرز مع زيارة الموت للديار.

على الباحثين، وفي مختلف المجالات التي يخوضون فيها، تحديد ماهية الصورة تحديدا دقيقا وموحدا، لأن الفنون بصورة عامة - وهي متداخلة ومتكاملة في كثير من الحالات - الأدبية منها بصورة خاصة - بطبيعتها وخصائصها الفنية والأسلوبية والتركيبية - لا تخضع لقيود وقواعد ثابتة، بل هي في ديناميكية وحركية مستمرة ودائمة. ولعل هذا هو السبب الأساسي لتعدد مفاهيم الصورة وتباينها بين النقاد واللسانيين والمختصين في مختلف علوم التواصل والاتصال، والبلاغة، والشعر، والأسلوب، والبراغماتية، بتعدد اتجاهاتهم، ومذاهبهم ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية مثلما ورد في بحثنا هذا.

كتب هانري سوهامي Henry Suhamy عن الصورة الأسلوبية أو البلاغية أنها، أيا كانت أو كان أصلها، أنها إنتاج لساني أو اكتشاف أدبي، تحتل مكانة عجيبة وعادية في نفس الوقت...¹ ويضيف أننا: "لا نعرف دائما إلى أي مجال علمي تنتمي الصور..."².

فالصورة، في مختلف الفنون، أساس محوري في جمع واكتناز وعرض أسرار كل إنتاج إبداعي فني، لأن الإنتاج الإبداعي لا يكون فنيا، إلا إذا تشبع بالصور التي تنعم بها الحواس سمعا وبصرا وتتلذذ بها، فتوقظ الخيال وتذهب به بعيدا في الإبداع، وتحرك المشاعر فتعود بها إلى جذور إنسانيتها وأصالتها. كذلك لا يكون الأدب أدبا بل كلاما تواسليا تبليغيا عاديا، إلا إذا اكتنز صورا فنية ينبهر بها القارئ والمستمع، فيتلذذ بها ويستمتع، فتحرك مشاعره وتجره به مخيلته عبر أجنحة تلك الصورة البلاغية فتتحرك مشاعره وتحيا. يرى باشلار أنه: "على الفيلسوف أن ينسى ويتناسى كل ما يعرفه حينما يدخل في مجال الأدب".³

لكن هذا لا يعني أننا لا نجد الصور إلا في النصوص الأدبية، مثلما قد يتصور البعض، بل يمكن أن يكون النص العادي أكثر تشبعا بالصور البلاغية من النص الأدبي، وهذا ما نجده منتشرا بكثرة ووفرة في المجتمعات التي تعتمد الشفوية والأدب الشفوي، لكونها

¹ Suhamy H., 1981, P. 3.

² ibidem

³ Bachelard G., 1957, P.2.

مجتمعات اكتتزت كل إبداعاتها الأدبية في الذاكرة الفردية والجماعية وعلى حافة اللسان، متربصة كل فرصة تتاح من أجل الخوض في الخطاب حجة واستدلالات وتعميقا للدلالات والمعاني أو تجميلا وزخرفة للشكل والمظهر.

يؤكد مارك بونوم Bonhomme Marc في مفهوم الصورة عند القدماء منذ أرسطو وصولا إلى المحدثين أمثال كانتيليا Quintilien وفانتانيي Fontanier أنهم متفقون على مبدأ محوري فيها وهو أنها ترتكز أساسا على الانزياح عن المؤلف في الاستعمال اللغوي: "إن إنتاج الصورة عند الأغلبية من البلاغيين ولدى جماعة لا يستهان بها من البراغماتيين يتمثل في الابتعاد عن القالب العادي للاتصال للخلوص إلى شكل يظهر على أنه انزياح مقارنة مع النظام اللغوي المتداول والمتفق عليه... إن إنتاج الصورة يتمثل في خلق تباعد خطابي انطلاقا من المتفق عليه لغويا"¹، وفي نفس السياق، يرى مارمونتيل انه: "كلما كانت العلاقة غير متوقعة، كلما أضافت المفاجأة إلى الاستمتاع بملاحظتها"².

لكن النظر إلى الصور البلاغية على أنها انزياح عن المؤلف في اللغة ليس إلى هذا القدر من الصحة، فلو كان إلى هذا القدر من الابتعاد عن المعتاد لصارت اللغة غريبة لدى مستعمليها. إن في ذلك كثيرا من الخطأ لأن الصورة أين تكون متداولة تدخل ضمن المؤلف، ولن تبقى ضمن الانزياحات، لأنها دخلت في اللهجة المتداولة المعروفة، كما أن استعمال الصور البلاغية في مختلف خطاباتنا أمر طبيعي مؤلف عند العام والخاص، لأن الصورة جزء لا يمكن أن يتجزأ عن الخطاب. يمكن أن يكون الفارق في نوعية الصور وطريقة تكوينها وعددها في الخطاب الواحد. يرى مارك بونوم: "... تحلل هذه النظرات البلاغية الصور على أنها انزياح عن المتداول، لكنها مجبرة على مشاهدة هذا الانزياح كمكونات لهذا المتداول"³.

¹ Bonhomme Marc, 2014, Pragmatique des figures du discours, Editions Champion, Paris, p. 15.

² Marmontel J-F., 1879, Eléments de littérature, Firmin-Didot, Paris, P. 329.

³ Bonhomme Marc, 2014, P. 20.

فالصورة البلاغية التي لا تمت بأية صلة إلى المجتمع الذي توجه إليه ولا أصل لها في محيطه ستكون مجرد خيال لا يمكن وصفه ولا استيعابه وفهمه. وعليه يبقى ضمن الأمور المبهمة الغريبة التي لا يمكن الوصول إليها. فالصورة وليدة السياق العام والمحيط الذي نعيش فيه، أو نحس به، أو نبصره. إن استخدام ما هو غريب عن المجتمع ولم يسبق له السماع به، كاستعمال كلمات جديدة أمام طفل نقص عليه خرافات الأولين، فنذكر له الغولة وغيرها من الكائنات العجيبة التي لم يسمع بها من قبل، فتبقى في ذهنه كعلامات استفهام ما لم نشرح له المقصود. لكي تحقق الصور مفعولها الجمالي، يجب أن تستعمل مع مراعاة الزمان والمكان في الخطاب¹، كما يجب أن تخضع وأن تتقيد بالموضوع الذي يعالجه النص حتى يتسنى للمتلقي استنباطها.

2.2. قيمة الصورة البلاغية ووظائفها:

للصورة البلاغية، خاصة الاستعارة والكناية، قيمة كبيرة تتجلى في شكل النص وجماليته، وفي مضمونه ودلالته، وسبيل التعبير عنه. إن لها وظائف وقيما كبيرة لا تخص طرفا واحدا وحسب، بل تخص الخطاب في ذاته، وأخرى تخص اللغة، وأخرى تقيد المتحدث والمتلقي وأخرى تخص الثقافة والمحيط العام الذي تتولد فيه وتستخدم فيه.

ونذكر من وظائفها:

- وظيفة تأثير وإقناع خارقة قوية، مألوفة وغير معهودة في آن واحد، من خلال ما تتضمنه من قوة في الدلالة وتحفيز للخيال وإيقاظ للمشاعر وكذا من خلال التصوير الذي يضع المجرد موضع المحسوس المرئي أمام مسمع أو مرأى المتلقي وكأنه يلمس الشيء. يرى دومارسي Dumarsais: "إن للصور أفضلية لباسها، أعني تغيراتها الخاصة، الذي يفيد في لفت الانتباه، في الإعجاب، وفي التأثير"². وذكرت

¹ Lamy B., 1701, La rhétorique ou l'art de parler, Mariette, Paris, p. 115.

² Dumarsais C.C., 1977, Traité des tropes, Le nouveau commerce, Paris, p.14.

Thau-Baret Françoise " إن هذه الصور ليست مجرد عناصر زخرفية...، سجلت في لب النص وعمقه ما لعب فيه وما سيلعب...¹."

- تسمح بالتعبير عن أفكار جديدة بطريقة أكثر دقة وأكثر أصالة من التعبيرات التي تركز على كلمات عادية وعلى دلالات مألوفة، وذلك بالخروج بالكلمات إلى معان جديدة لم تكن متداولة ولم يتعود عليها أصحاب اللغة. أن اللغة قدرة هائلة على التأقلم إذ لها القدرة على منح الكلمات معاني غير تلك التي وضعت لها من قبل. يرى الفيلسوف باشلار أن الصورة الأدبية معنى جديد في سن ولادته...إذ تعني شيئاً آخر وتجعلنا نحلم بطريقة مغايرة.²

- تمكن من المردودية الكبيرة لأنها تسمح بالاقتران اللغوي الذي يسعى إليه كل متحدث وفي كل لغات العالم، إذ تمكن المتكلم من الحديث عن أفكاره ومشاعره -أيا كان حجمها - وفي أقل عدد ممكن من الكلمات والعبارات لما تحويه من إيجاز ورمزية. تكون الصورة أكثر فعالية وتأثيراً وبأقل جهد ممكن، لأنها تمكن من تقليص الكلام وتحديد حجمه مع توسيع مضمونه.³

- تسمح أيضاً بالتعبير عما تعجز اللغة العادية عن التعبير عنه لكونه محرماً أو مرفوضاً عرفاً أو عقائدياً أو أيديولوجياً، لأن الصورة وسيلة تواصل واتصال غير مباشر، خاصة حين تكون جديدة لم يسبق استعمالها في خطابات اللغة. الصورة عند (غاييس) حسب ما لاحظها مارك بونوم: " .. قريبة من الأكنوبة.. إن الانزياح لا يكون إلا مظهرها لأن المتلقي يعمل بكل ما في وسعه من أجل تقليص هذا الفارق والتباعد الصوري حتى ينجح الحديث الحالي... وعليه فإن إشكالية الانزياح تكبر: فالانزياح لم يعد لغوياً وحسب بل يتعداه إلى التواصل لأن المتحدث يسمع غير ما

¹ Thau-Baret Françoise, « De l'inquiétante étrangeté des métaphores et de leur traduction dans Wuthering Heights », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 72.

² Bachelard G., La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1957, P. 45.

³ Martinet A., Eléments de linguistique générale, Editions Armand Colin, Paris, 2008, P. 45.

يريد قوله¹. وجاء عن جماعة لا أن المظاهر البلاغية تؤدي دورا محوريا في البناء الشعري.²

- وظيفة جمالية : تتجلى في شكل الإنتاج الأدبي ومظهره وأحيانا في مضمونه حيث تمنحه الصورة بهاء يجعله يكون جذابا للقارئ والسامع. إنها لؤلؤة التعبير والخطاب.
- وظيفة التلذذ والاستمتاع عند كل من المبدع والمتلقي إذ يبدع الأول ويستمتع بجمال وعمق أفكار إنتاجه فيحس بعلو مركزه وفنه، ويتلذذ الثاني بهذا العمل الإبداعي المثير والمؤثر. يؤكد /اركب ونوم أن: " الوظيفة الجمالية المنسوبة للصور ... كمصدر للاستمتاع الفني عند المتلقي "³.
- يرى فانتانيي أن التأثيرات العامة للصور هي الزخرفة اللغوية والإعجاب من خلال تلك الزخرفة⁴.
- الصورة تمنح للمعنوي والمجرد وجها ماديا مرئيا يحس به القارئ والمستمع فيفهم أكثر ويستمتع ويتلذذ. يرى دومارسي في ذلك: " تمنح التعابير المجازية أناقة للخطاب لأنها تقدم جسما للأشياء الأكثر معنوية، وتجعلها تلمس تقريبا بالأصبع والعين، بفضل الصور التي تخلفها في الخيال "⁵.
- الخروج عن المألوف للخوض فيما هو غير معتاد دالا ومدلولا وتركيبا، فالإنتاج الفني ليس تقليدا أو تسلسلا أو تبعة طبيعية لسابقة ولا تحويلا لما فيها، بل هو إبداع خاص لملكية فكرية خاصة وملكة لغوية خاصة أيضا، أو صياغات وإبداعات جديدة. " الصورة الأدبية انعكاس مباغت وفوري للذهن ... الصورة الأدبية غير

¹ Bonhomme Marc, 2014, P. 18.

² Dubois J. et all, 1982, Rhétorique générale, Editions du Seuil, p. 8.

³ Bonhomme M., 2014, Pragmatique des figures du discours, Honoré Champion Editeur, Paris, p. 163.

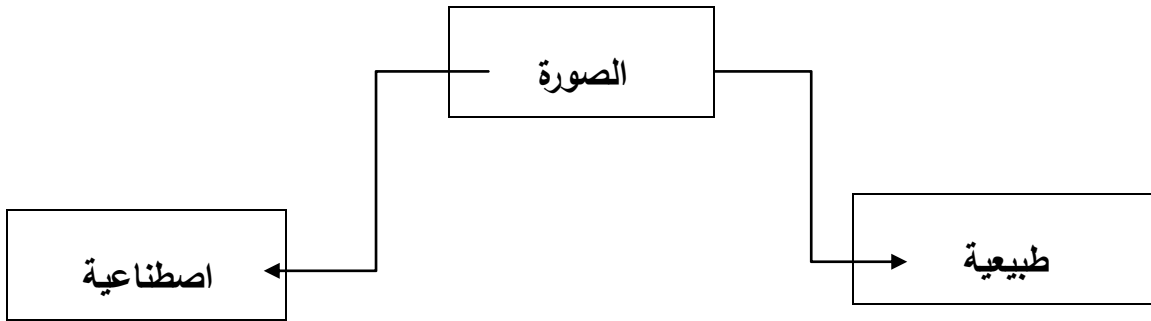
⁴ Fontanier P., 1968, Les figures du discours, Flammarion, Paris, P. 464.

⁵ Dumarsais C.C., 1977, Traité des tropes, Le nouveau Commerce, Paris, p. 36.

خاضعة للضغط، وليست صدى للماضي، بل العكس: لمعان الصورة هو الذي يخلق صداه في الماضي".¹

3.2. مصادر الصورة البلاغية ومكوناتها:

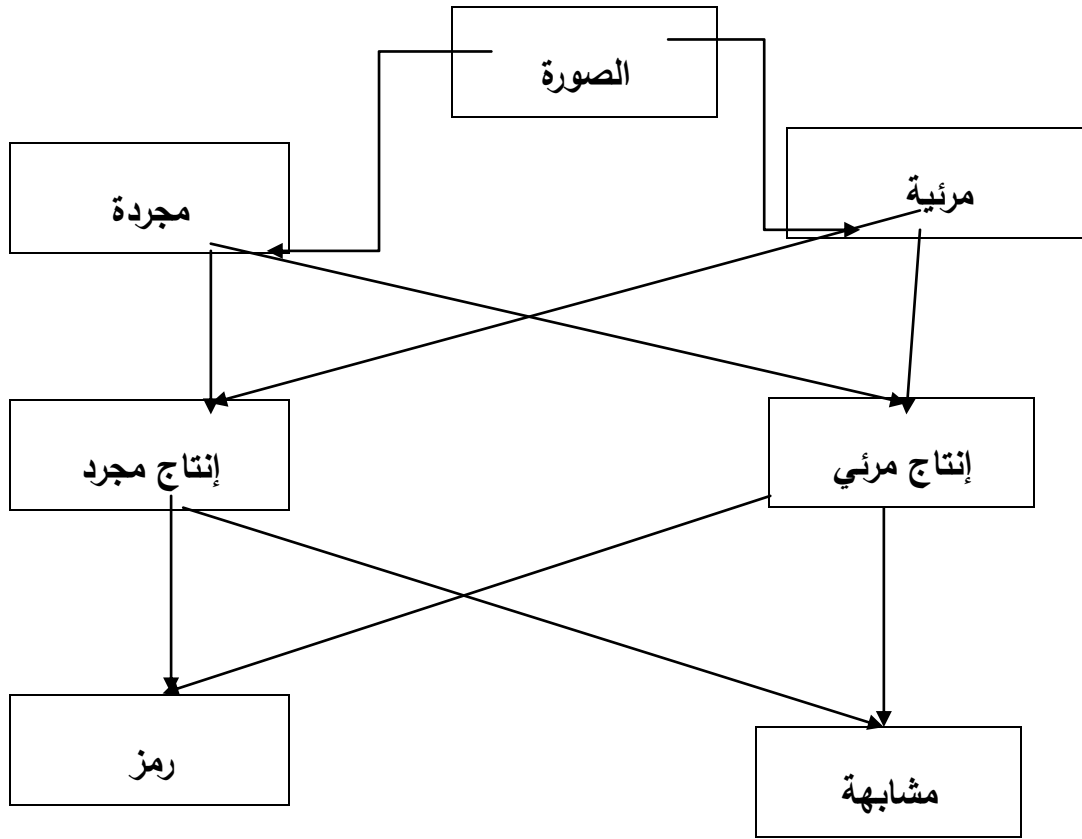
الصورة، عموماً، تمثيل أو نسخ حسي مدرك، ومرئي وملموس، أو فكري وذهني ومجرد وغير ملموس لفكرة أو شيء قد يكون بذاته، إذن، مجرداً أو ملموساً. وعليه، فقد تكون الصورة طبيعية أو اصطناعية: فهي طبيعية مثلما هو الحال بالنسبة لظل أو انعكاس الإنسان أو الحيوان أو الشيء وغيرهم من الماديات في المسطحات المائية أو ما يشبهها من الأماكن الناعمة العاكسة للأشياء. وتكون اصطناعية كما في حال الرسم والنحت والنقش والتصوير وغيرها.



أصل الصورة

فالصورة، في الحالتين، محسوس، من جهة، ومجرد، من جهة أخرى، يمثلان محسوساً أو مجرداً في شكل يشبه الأصل ويقاربه أو يرمز إليه حسب تصور الإنسان وخياله ومعتقداته وقدراته اللغوية على التصوير والتعبير. ويكون الرمز غالباً في حال الذهنيات وما هو مرتبط بالفكرة والفكر لأنه ليس موجوداً في الواقع المرئي الملموس، بل في الفكر والخيال البشري فقط، مثلما يمثل ويمثله ويتصوره الفرد والمجتمع.

¹ Bachelard G., La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1957, P-P. 1-2.



إنتاج الصورة

يعود استعمال الصورة عند البشر - ولو بأشكال أخرى - إلى أقدم العصور التي عاشها، إذ مثل إنسان الأزمنة الأولى ما قبل التاريخ محيطه - خاصة ما هو متصل بالصيد وموارد الحياة - بمنحوتات ورسومات منقوشة على الصخور في الجبال والمغارات¹، في صور مثلت الواقع واستنسخته، فاستعملت، أحياناً، كرسائل وخطابات وجهت من أصحابها إلى أهاليهم ممن حولهم، لإخبارهم أو توجيههم أو تحذيرهم من خطر ما يحدث بهم أو بمحيطهم، بل وإلى أجيال العصور اللاحقة كشواهد على التاريخ وماضي البشرية.

¹ نجد هذه النصوص (الصور) المنقوشة في العديد من المناطق التي سكنها الإنسان منذ أقدم الأزمنة. وهي عديدة على صخور الصحراء الجزائرية وفي صخور ومغارات المناطق الشمالية الموجودة في الجبال وكذا على ضفاف الوديان والبحر.

وكذا استنسخ الفراعنة والإغريق صور وأوجه موتاهم من ذوي المراكز العليا في الحكم ومن ساندوهم أو حكموا معهم من رجال الدين، كما قاموا بنقش تماثيل تصورهم وتصور مختلف الحيوانات التي عاشت في محيطاتهم خاصة تلك التي اعتمدت في العبادات والتبركات.¹ يرى أودري ويلهيلمى أن : " الأدباء حين يبدعون، إنما يؤدون ذلك حتما انطلاقاً مما يحيط بهم. إنهم ينظمون ما حولهم من أدوات لإنتاج إبداع شخصي. لكن هذه الأدوات وجدت قبل الإبداع الأدبي وستبقى إلى ما بعد نهايته ".²

وقد تطورت النقوش والرسومات، عبر الأزمنة، إلى رموز كتابية وكتابات أشارت إلى الفكرة واللغة ورمزت إليهما³، إلى أن تطورت اللغة المكتوبة من الرمز الذي يرمز إلى الفكرة كاملة (ما يساوي الجملة كاملة في الكتابة الحالية)، مثلما نجده في الكتابة الصينية حالياً، أو إلى الشيء (ما يساوي الكلمة في الكتابة الحالية)، إلى الحرف أي ما يسمى في عصرنا بالكتابة الحرفية أو الأبجدية، وهو ما نعرفه في اللغة العربية على سبيل المثال.

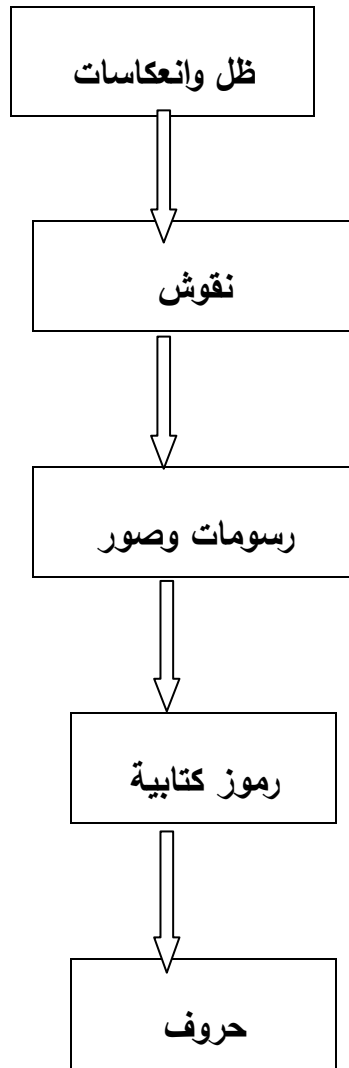
لكن الإشارة إلى كل هذه التصويرات، والتصورات، والاستنساخات، والرموز التي أنتجها الإنسان لا تعني أنها أول ما عرفه البشر من تمثيل للمحيط والطبيعة لأن أولى الصور والانعكاسات قد وجدت، قبل ذلك بكثير، لأنها خلقت مباشرة مع خلق الإنسان والطبيعة. ونقصد بذلك أن الظل الذي يلصق بالبشر وغيرهم من المخلوقات في الطبيعة أرضاً، وبحراً، وجواً، وكذا انعكاسات صورهم وأشكالهم في الماء ومختلف المسطحات الناعمة الشبيهة بها مثل بعض الصخور الناعمة هي أولى الصور التي عرفها الإنسان. فليست تلك الصور التي أنتجها هو بنفسه في معظمها سوى مجرد محاكاة وتقليد لما لاحظته من حوله (شمس، قمر، رياح، أمواج...).

¹ عثر على العديد من هذه الآثار داخل القبور وكذا في مختلف المدن القديمة التي بناها هؤلاء وسكنوها.

² Wilhelmy A., 2015, L'image en amont du texte littéraire, Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, p-p. 35-36.

³ استنسخت مثل هذه الكتابة في مختلف الإشارات في عصرنا الحالي كما هو الحال في إشارات المرور أين نجد رمزا أو إشارة واحدة تعبر عن فكرة كاملة.

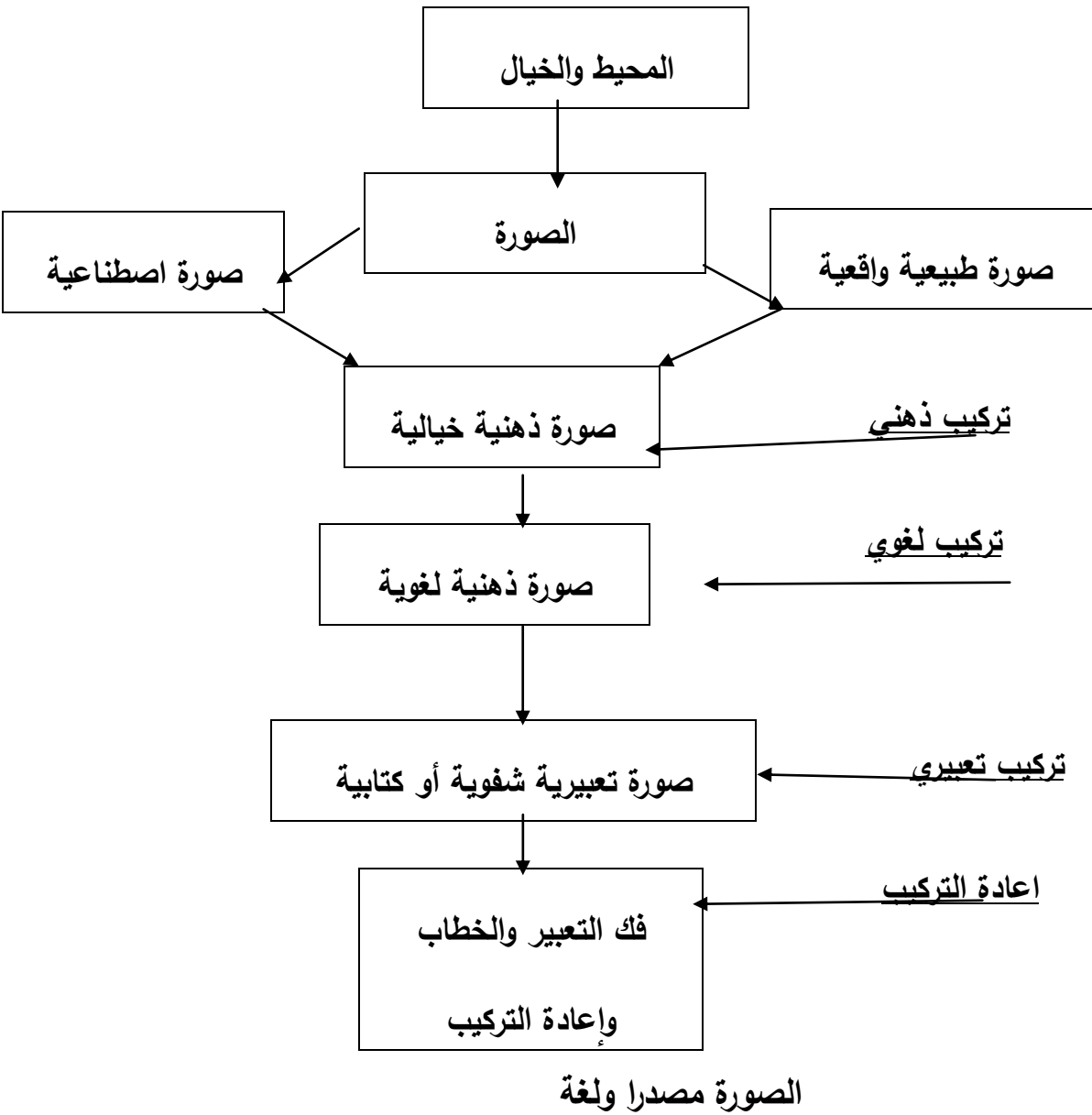
فالملاحظ، هنا أيضا، أن صورة الذهنيات والمرئيات التي نسخها الإنسان على الصخور وغيرها، منذ أقدم العصور في تاريخ البشرية، ثم تحولت إلى نقوش إلى أن تطورت إلى ما يسمى باللغة المكتوبة، هي فعلا استنساخ ذهني أي نقل لفكرة أو أفكار بشرية، عبر لغة أو وسيلة تواصل من وسائل التواصل المختلفة والمتنوعة التي عرفها واعتمد عليها، فاستعملها واستعان بها في تصوير محيطه وتصورات وأحاسيسه، فطورها حسب إمكاناته وحاجاته.



تطور الصورة من الظل إلى الكتابة

إن الصورة، أيا كان أصلها، طبيعية كانت أو اصطناعية، وفي أي شكل من أشكالها وبكل أنواعها، قد تكونت - في البداية - كصورة ذهنية في مخيلة الإنسان وذهنه، فمزج فيها

بين المجرد والملموس من ملكات وقدرات وأحاسيس ومرئيات، قبل أن يركبها ويكونها في شكل صورة لغوية ذهنية أيضا ويخضعها لقدراته اللغوية الخاصة أو للقدرات السيميائية والمعجمية للغته، وكذا لما يسمح به المحيط الاجتماعي والعرفي والديني والعائدي والسياسي.... وبعدها تنتقل عبر التعبير والخطاب - شفاهة أو كتابة - لتصل إلى الغير أو المتلقي الذي يقوم، بدوره، بفكها وتحليل رموزها وإعادة تركيبها حسب فهمه وقدراته ومحيطه هو أيضا.



إن الصورة، التي قد تكون إنتاجاً إبداعياً فردياً أو جماعياً، خاضعة لعوامل متنوعة ومتعددة قد تكون، هي بدورها، فردية خاصة بالشخص المبدع أو جماعية متعلقة بالمجتمع بما يحيط به من إمكانيات ومحفزات وقيود تفرض على الصورة كأن تجيز أشياء وتسمح بها أو تحرم أخرى فتفرضها وتعاقب عليها، كما يمكن أن تكون ذات صبغة وإحالة عالمية خاصة بمجموعة من المجتمعات أو بالبشرية جمعاء. "لكن الخيال أو التخيل ... ليس فعلاً فردياً وحسب، بل هو في مجمله ظاهرة جماعية، مثلما يشير إليه علماء الأنثروبولوجيا".¹

3. رمزية الصورة البلاغية وغموض الدلالة:

إن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو البحث عن أصل الصورة البلاغية:

1.3. هل رمزية الشيء أسبق أم الصورة البلاغية؟ هل انطلق الإنسان من الشيء وما يرمز إليه ليعبر به بعد ذلك في صورة بلاغية أم أنه أتى بصورة بلاغية ألصقت الرمز بالشيء؟

إنها إشكالية يمكن أن تبدو صعبة المنال والتحليل، ونرى أن الإجابة على السؤال قد تكون بالوسطية نظراً لتعقدها:

نرى أن الرمز أسبق، على مستوى المجتمع، من الصورة لأن الإنسان بمجرد ملاحظته للشيء أو إحساسه به أو تجربته له، يقدم له وصفاً، أي أنه يلصق به صفة ما أو مجموعة من الصفات كأن ينسب للقمر النور والجمال، وللشمس النور والحرارة والدفء وغيرها من الصفات الحسنة، وللثعلب والذئب المكر والخديعة وللأرنب الخفة، وما إلى ذلك من الصفات والموصفات... وتأتي الصورة البلاغية فيما بعد فنستعين بها لننسب من خلالها - جمال ما لاحظناه في الطبيعة لمخلوق ما، كأن ننسبه لفتاة نراها فاتنة وبديعة

¹ Suhamy H., « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 58.

الجمال. وبنفس الطريقة ننسب خدعة الثعلب لإنسان ما فنشبهه به، وغيرها من الرموز والصور التي قد تكون حسنة ومستحبة مرغوبا فيها في حالات، أو خبيثة ومكروهة مرفوضة في حالات أخرى.

لكن الجزم هكذا بأسبقية الرمز يعني أن الصورة تكون نصف مينة منذ ولادتها، ولا يمكن الحديث عن الصورة الحية التي يتحدث عنها بول ريكور، لأن رمزية الصورة -في هذه الحالة- معروفة قبل ولادتها. فحينما نقول عن الفتاة إنها قمر فإن هذه الصورة البلاغية لا تتضمن أي احتمال أو تأويل لأن الجميع يعلم مسبقا أن القمر رمز الجمال، فلا نرى غيره كوجه شبه بين العنصرين أو الطرفين. فالصورة الحية القوية يجب أن تتوفر على جزء من الإبهام والغموض الذي يخلف شيئا من الحيرة في المتلقي لأنه لا يستطيع أن يفك الرمز والصورة مباشرة أو إطلاقا.

ونرى، من جانب آخر، أن الصورة البلاغية أسبق من الرمز، وأن استعمال الرمز ليشير إلى شيء أو صفة أو صورة، لا يكون إلا نتيجة لاستعماله المسبق في صورة بلاغية تلصق به تلك الرمزية. وكمثال على ذلك، أن ننسب صفة الحنان والهدوء والليونة للقمر من بعد تشبيه فتاة ما به وذكر تلك الصفات كمشبه به. والنتيجة -في هذه الحالة- عكس ما ذكرناه آنفا- أننا نأتي بصور بلاغية حية جديدة لم تعرف رمزيتها من قبل ولم يتم استخدامها.

وخلاصة القول -في هذه الإشكالية- أن الرمز أسبق من الصورة البلاغية أحيانا لتكون مصدرا لها، في حين تكون الصورة أسبق من الرمز في مواضع أخرى كالتى ذكرناها سابقا، أو تحويل رمزية الصورة في مواضع أخرى. لكن هذا كله يكون على مستوى المجتمع أو مجموعة من المجتمعات. لكن يمكن أن نجزم أن الرمزية أسبق من الصورة، لأن الأديب أو المتحدث يجمع بين الطرفين على مستوى ذهنه وتفكيره، قبل أن يطلق العنان للصورة التي أبدعها وأنتجها.

2.3. الصورة اللغوية (الصورة عبر اللغة):

حتمت مختلف العوامل الطبيعية المحيطة بالإنسان تحويل مختلف الصور الموجودة حوله، أي تلك الصور الطبيعية، إلى صور اصطناعية مشابهة لتلك الموجودة في الواقع أو قريبة منها أو ترمز إليها أو بها. وتمكن الإنسان، فيما بعد من تكوين صور رمزية لا تشبه الواقع ولا تمت بصلة إليه، سوى في أنها تمثله وتشير إليه عبر روابط وضعها الإنسان بذاته وفقا لما يفرضه عليه محيطه. وهي صور ناتجة أصلا عن صور ذهنية فكرية اعتمد فيها الواقع والخيال معا. وهنا تكونت الصور اللغوية التي أطلقها الإنسان، فيما بعد، في أشكال تعبيرية شتى ومتنوعة. فاللغة، إذن، ركيزة الصورة إذ إنه كلما تم التقنن في الكلمة والعبارة بمنحها معنى آخر غير معناها الأصلي، فإننا نجد أنفسنا أمام صورة جديدة لأن الصورة أصلا خروج بالكلمة عن مألوف دلالتها. نتحدث عن الصورة الأدبية كلما انتقلت الكلمة أو الجملة من معنى (أ) إلى معنى (ب)، أي كلما تعددت المعاني لأن المعنى الثاني يترتب عن تلك الصورة التي ألصقت بالنص أو بالكلمة، انطلاقا من المعنى الأول مع محاولة تقريب المدلولين تشابها أو رمزا. يرى بيير ريفيردي أنه "كلما كانت العلاقات بين الحقيقتين الموضوعيتين محل المشابهة (أي المشبه والمشبه به) متباعدة وصحيحة صائبة، كلما زادت الصورة قوة"¹. فللصورة، إذن، تركيبة موضوعية رغم غرابتها وخروجها عن المألوف.

هل يعقل أن نتصور نصا أدبيا - أيا كان طوله وحجمه أو طبيعته - خاليا من الصور الفنية التي تمنحه عمقا ورونقا، فتخلق بتفكير المتلقي وتسبح به وتحوم بخياله؟ إذا كان الحال كذلك، فإن النص المنتج لن يرى سوى دربا من العبث والبساطة التي لا قيمة لها ولا جدوى. "إن لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوصل بالكلمة وإنما يتوصل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار، نطلق عليها اسم "الصورة"، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات

¹ In : Depetris J.P., Du juste et du lointain, Thèses sur la poésie contemporaine, Cornaway, 1997.

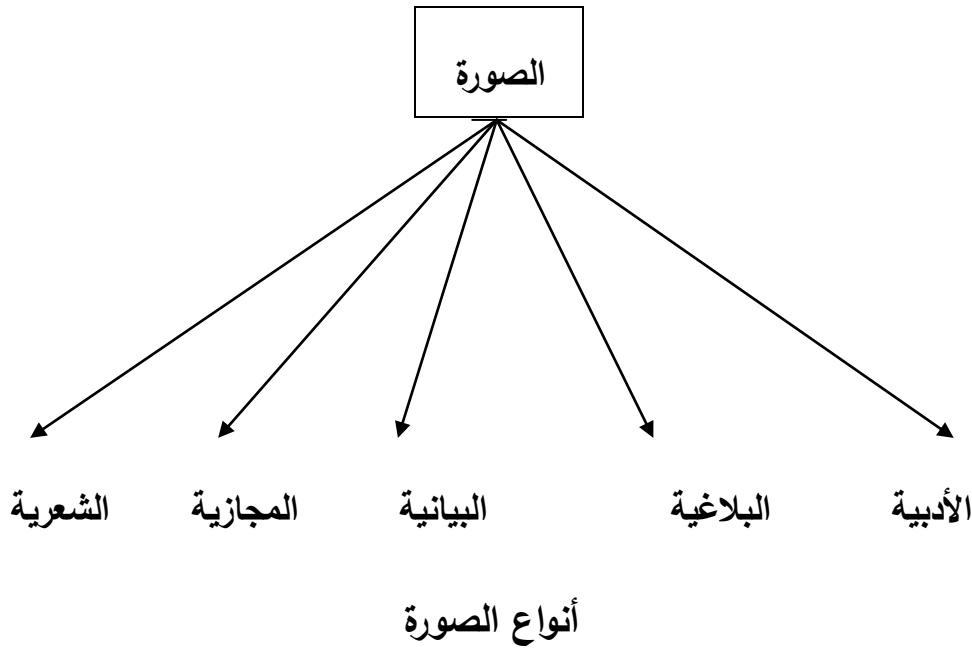
بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنة هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه.¹

نظرا لما سبق، حظي مصطلح الصورة - إلى جانب مجموع المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة - باهتمام كبير من قبل الدارسين الباحثين والنقاد المعاصرين، وذلك باعتباره ركيزة وركنا أساسا بل محوريا من الأركان التي يبنى عليها كل إنتاج أدبي، والوسيلة الأولى والمثلى التي يستعين بها الأديب ويعتمد عليها في صياغة تجربته الإبداعية، والركيزة الأساسية للنقاد للوصول إلى الحكم على الأعمال الأدبية أصالة، وعمقا، ورونقا، وجدة وتجديدا.

كان مفهوم الصورة وماهيتها موضوع نقاش معقد ومستمر منذ أرسطو ومن عايشوه ثم من تبعوهم إلى ظهور البلاغة الجديدة، ولا يزال مطروحا في أوساط البحث العلمي والأكاديمي إلى يومنا. لكن الهدف الذي نسعى إلى تحقيقه في ثنايا بحثنا هذا لا يكمن في الخوض في نقاشات الأخصائيين في ميادين البلاغة واللسانيات والأسلوبية والشعرية وإنما في دراسة الصورة البلاغية بطريقة موضوعية براغماتية، مع محاولة الجمع بين وجهات النظر المتقاربة التي طرحها القدماء والمحدثون، والربط بينها وبين الترجمة، وهذا أمر يستوجب تبسيط بعض المفاهيم مثلما سنطرحه لاحقا.

لكن هذا لا يعني إطلاقا أنّ هذا الموضوع الهام والجاد والشيق قد استوفى حقه من الدراسة والتحليل، لأنه من غير المعقول، بل من المستحيل، أن ندرك أو أن نتصور نصا أدبيا خاليا من الصور الأدبية أو البلاغية، إذ إن دراسة الأدب - في غياب تحليل جاد ومعق للصور البلاغية الواردة فيه - ليست سوى مجرد عبث وسهو، خاصة وأن الصورة صور مختلفة ومتنوعة حسب اللسانيين والنقاد واختلاف اتجاهاتهم ومذاهبهم ومنطلقات تفكيرهم ومناهجهم:

¹ د.نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 39-40.



فالصورة منهج نرتكز عليه في التأثير على اللغة بتسليط الضوء على سمتها الخاصة، وتعزيز فعاليتها وتأثيرها على المتلقي مستمعا كان أو قارئاً. فهي مؤشر وعلامة وضعت من أجل التأثير في فكر القارئ وعقله، أولاً، وفي مشاعره وأحاسيسه، ثانياً، من أجل إثارة ردة فعله وتقويم سلوكه وتفكيره. إنها رسم، أو نحت ونقش، أو زخرفة وتلوين من خلال كلمات وتراكيب وجمل متناسقة تتشكل من أطراف مختلفة لتكون أشكالاً متنوعة المظهر حسب وفرة أو نقصان أطراف الرسم هذه، وقد تبدو كاملة المظهر أو ناقصة لا تبرز سوى مجموعة من الملامح التي ترمز بدورها إلى ملامح ومظاهر أخرى قد تكون مجردة أو محسوسة.

ويضم مصطلح الصورة - عند القدماء والمحدثين - مختلف الأشكال البلاغية التصويرية، من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، ورمز. "الصورة في الشعر هي" الشكل الفني" الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة

وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.¹

وقد لحق بنفس الاتجاه بعض المحدثين أمثال فرانسوا مورو الذي أكد أنه: "ينبغي أن نعد المحسنات التي يمكن تسميتها صوراً (...) يمكن التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه".²

لكن تلك النظرة التي ركزت عليها البلاغة الكلاسيكية ما فتئت تنقلص وتتضاءل، لتقلص الصورة شيئاً فشيئاً وتتحصر في نهاية الأمر، عند الغربيين فيما يسمى بالبلاغة الجديدة أو الحديثة، في الاستعارة مشابهة، كما يدرجون الكناية أيضاً. يقول جيرار جينات " يحصر البلاغيون الجدد البلاغة في الاستعارة التي تركز على مبدأ التشابه، وفي الكناية التي تركز على مبدأ المجاورة".³

إنهم يرون في الصورة صيغة من صيغ الهروب من الواقع والفرار منه ومن أغلاله، وكذا الابتعاد عن كل تعقيدات اللغة والمحيط، لأن الصورة تمنح الكاتب أو صاحبها سبيلاً للابتعاد عن المحيط، والالتحاق بعالم الحرية الذي لا قيود فيه ولا حواجز تعوق الإنتاج الأدبي. فهي شبيهة بالعودة إلى عالم الطفولة الذي ينعم بالحرية، وعدم الخضوع لقيود عالم الكبار من عادات وتقاليد وعقيدة وغيرها.

وتجب الإشارة أيضاً إلى أن أي تصوير أو تخيل يجمع بين عنصرين أو بين صورتين لا بد من أن يمر أولاً وأساساً من استخراج التماثل أو التقارب الموجود بينهما. وإذا تعذر ذلك بسبب تباعدهما، يجب العمل على خلق ذلك التشابه وتلك التقاربات حتى نبدع

¹ د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص 435.

² François Moreau, 1982, Image littéraire, SEDES, Paris, P.16

³ Gérard Genette, 1972, Figure III, Edition Le seuil, p 24

تلك الصورة التي ستكون -بفضل ذلك - حية لا محالة لأنها جمعت بين أمرين أو حقيقتين متباعتين ومختلفتين كل الاختلاف.

4. من آليات ترجمة الصورة البلاغية:

قبل التعرض لترجمة الصورة البلاغية، ارتأينا أن نتطرق، بادئ ذي بدء لتعريف الترجمة وماهيتها.

1.4. ماهية الترجمة:

لقد نالت الترجمة حظا وافرا من الدراسة والاهتمام إذ تعتبر من أهم المجالات التي كثرت حولها الدراسات وتنوعت لأنها لا تخص موضوعا أو مجالا واحدا وحسب، بل تتعدد اهتماماتها بين الخطابات العادية والأدبية والدينية والسياسية، والنصوص العلمية والتقنية، وما إلى ذلك من الميادين التي يعرفها الإنسان ويخوض فيها. كما انصبت هذه الدراسات على جوانب مختلفة متصلة بهذا الموضوع، سواء كان الأمر متعلقا بتحديد مفهومه وماهيته كفن مستقل عن غيره، أو بخصائصه وما يجب أن يتحلى به المترجم ونصه من ميزات، أو بنقائصه وعيوبه التي تحول دون وصوله إلى المستوى المنشود، أو بآثاره في إثراء اللغة والأدب وإنمائهما، وإبراز ما فيهما من قدرات خفية، أو بغيرها. والترجمة نشاط إنساني شامل أو عام، أصبحت حتمية في كل الأزمنة مع تعدد الاتصالات بين المجتمعات والأفراد من لغات مختلفة¹.

فالترجمة نقل خطاب أو نص، قصيرا كان حجمه أو طويلا، شعرا أو نثرا أو كلاما عاديا أو علميا، من اللغة (أ)، وتسمى لغة الانطلاق أو اللغة المنبع (اللغة المصدر) إلى اللغة (ب)، التي تسمى لغة الوصول أو اللغة الهدف. وتستعمل هذه الكلمة، كلمة ترجمة، للتعبير عن الفعل ومنتوجه، أي أن كلمة ترجمة تعبر عن اسم الفعل، والمصدر، واسم المرة في آن واحد.

¹ ينظر Dubois J., 2001, Dictionnaire de linguistique, Larousse, p 486

كما تتمثل أيضا في استيراد المنتج غير المادي لثقافة أو حضارة ما في اتجاه ثقافة أو حضارة أخرى. فالترجمة، إذن، لقاء بين ثقافتين أو أكثر من خلال نص. إنها حوار وتعايش بين اللغات، ومسلك لحوار الثقافات وتحويلها. ومن هذا المنطلق، فإن في كل ترجمة تحويلا لرأس المال وثروة أدبية أو علمية أو غيرها. وبإمكانها، أيضا، أن تسهم في إثراء أسس ورأس المال اللغة المستقبلية (اللغة الهدف)، ف" الترجمة وسيلة بإمكانها إدخال أجناس أدبية ومصطلحات جديدة قد تسهم في تجديد أدب بلد ما، مثلما تسهم في تفتح العقول والقراء نحو عوامل أخرى وثقافات مختلفة"¹. ويؤكد هودغر HEUDEGGER أنه : " يتم نقل التفكير نحو لغة أخرى، من خلال الترجمة، فيخضع إثرها حتما لتغيير لا مفر منه "².

والترجمة نشاط عالمي شامل عام، وقد أصبحت حتمية في كل الأزمنة مع اختلاط المجتمعات وكثرة الاتصالات والتواصل بين شعوب وأفراد من لغات مختلفة. ويقصد بحتميتها أنها بديهية وضرورية، في حياة إنسان القرن الواحد والعشرين، أكثر مما سبق من أزمنة، خاصة مع العولمة التي انتشرت وفرضت على المجتمعات والدول. فللسياسة بل للسياسات العالمية تأثير كبير في فرض الترجمة وتوسيع نطاقها لتتطال مختلف المجالات السياسية، والعلمية، والتكنولوجية والأدبية وغيرها...

لكن السياسة مبنية بدورها أساسا على الكلمة أي القول (le verbe)، وحسن التقنن في اختياره وصياغته واستعماله. وهذا يعني أن السياسة تلاعب بالحقائق والمشاهد عن طريق الإيحاءات والرموز والإشارات، من خلال الصور البلاغية والتعابير المجازية ذات المعاني الملتوية، والمدلولات العميقة والخفية التي تكون صعبة المنال في عمقها ومعانيها، وسهلة جذابة ومؤثرة في سطحها.

¹ N. Aregger Barragane, 2009, p193

² Heudegger , 1968, Questions I, Editions Gallimard, p10

لا يمكن تجاهل أو تهْميش هذه العلاقة الحميمة والمعقدة التي تؤلف أو تفرق بين الصورة البلاغية والترجمة. فمثلما أشرنا إليه آنفاً، ليست الترجمة بالعملية الهينة واليسيرة، وليست سهلة المنال والانجاز للعام والخاص، كما قد تبدو للبعض لأنها لا تركز على مجرد نقل الأفكار والتأملات والرموز والصور من لغة إلى لغة أخرى: فلو اقتصر الأمر على ذلك لما احتجنا إلى الترجمة إطلاقاً لأن مجرد امتلاك قاموس يمكن من الانتقال من لغة إلى أخرى. لكن ذلك الفعل ليس سوى انتقال من كلمة لغة إلى كلمة مقابلة في لغة ثانية.

إن الترجمة تفرض علينا تغيير اللغة أي الحاوي، وبالتالي تغيير -حتماً- المرجع والإحالة، بل حتى المحتوى لأن كل ترجمة تتطلب وتتضمن تعديلات وابتكارات، واستحداثات يفرضها ما في لغة الوصول وثقافتها ومحيطها من مباحات وجوازات وكذا من محرمات ومكروهات، ومن زيادات أو نقصان مقارنة مع لغة نص الانطلاق وثقافته وما يتبعه من مصادر.

على المترجم - إذن - ألا يرضى وألا يكتفي باستبدال الكلمات داخل النص بما يماثل لغة الانطلاق وبشابهها أو يقاربها في اللغة الهدف، بل يجب أن تتوفر لديه مجموعة من الشروط والمؤهلات التي تحقق تقنية الترجمة وتجعلها ناجحة، وناجعة فعالة، حتى يكون النص المترجم قريب المعنى من النص الأصلي وناقلاً لمحتواه. فمهما حققت الترجمة من نجاح، فإن النص المترجم لا يمكن أن يطابق النص الأصلي لأن كل ترجمة إبداع في لغة الوصول.

"إن ممارسي الترجمة يعلمون بوجود مثال أو مبتغى، يتمثل في ترجمة كل شيء... لكننا نعمل حالة بحالة، وأنه يجب علينا غالباً الاكتفاء بتنازلات وباحتمالات"¹.

¹ Henri SUHAMY, « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 58.

فترجمة الصورة البلاغية من أهم وأبرز المسائل الأدبية واللغوية التي شغلت الترجمة وأكثرها تعقداً، خاصة في ميدان اللسانيات الحديثة والسيمانيات. ومن ثم تشعبت القضية ودخلت مجالات علمية لغوية أخرى مثل علم اللغة الاجتماعي وتحليل الخطاب، والأسلوبية، والنقد...

إن الصورة البلاغية وسيلة تواصلية شاملة للتعبير عن المجرد والمحسوس بطريقة رمزية: أي أن كل اللغات والثقافات في العالم تشترك فيها أو في مجموعة منها -حسب تشابه واختلاف المحيط الطبيعي وغيره- رغم الاختلاف فيما ترمز إليه الأشياء من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، ارتكازاً على اللغة وقدراتها، وعلى المعتقدات الاجتماعية وكل ما يجمع ويفرق أفراد المجتمع الواحد. لذا، يرى البعض أنه من الأجدر نقلها حرفياً، بينما يرى آخرون أن الترجمة الحرفية تؤدي إلى نتائج مبتذلة وخالية من أي معنى. ترى -Thau Baret Françoise: "إن هذه الصور ليست مجرد عناصر زخرفية ... ، سجلت في لب النص وعمقه ما لعب فيه وما سيلعب : انه من الضروري - إذن - أن تترجم"¹.

وقد اتفق النقاد واللغويون والأدباء والسيمانيون حول مسألة تعقد الترجمة بل استحالتها أحياناً. وانقسموا حول قضية إمكانية ترجمة الصورة من عدمها : فمنهم من جزم باستحالة ترجمة الصورة، ومنهم من صرح بإمكانية ترجمتها. ولكل من الفريقين ما يستدل به على موقفه، وما يعلل به فكرته.

2.4. إمكانية ترجمة الصورة البلاغية:

رغم صعوبة ترجمة النص الأدبي وتعقد ترجمة الرمز والبيان والصورة ونقلهما من لغة إلى أخرى، يؤكد بول ريكور إمكانية الترجمة بل حتميتها لكونها أمراً واقعاً "بما أن الترجمة موجودة فعلاً، يجب إذن أن تكون ممكنة"².

¹ Thau-Baret Françoise, « De l'inquiétante étrangeté des métaphores et de leur traduction dans Wuthering Heights », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 72.

² بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين حمري، 2008، منشورات الدار العربية للعلوم، بيروت، ص 36.

فعلاوة على كل الألفاظ التي تتكون منها الصورة البلاغية، توجد فيها حتما إشارة وإحالة إلى المحيط الذي ولدت فيه وتولدت عنه. ويشمل هذا المحيط الجوانب الثقافية والاجتماعية، والسياسية، والعقائدية والطبيعية التي يعيش فيها المؤلف، وما يحيط به، وما يوجد في ذاته ووجدانه وخياله وذاكرته وذكائه من أفكار وأحاسيس وقدرات وعيوب وشوائب، وهذه كلها عوامل تؤثر إيجابا أو سلبا في المؤلف، فتجعله يرتقي بمنتوجه البلاغي، فيؤلف منتوجا جديدا غير مألوف، يبدع فيه بما يبهر القارئ والمستمع فيؤثر فيه إيجابا. وإذا لم تتوفر فيه هذه الكفاءات والقدرات، فإن إنتاجه سيكون عاديا مألوفاً، وتقليداً، وتكراراً، وابتذالاً. وعليه يكون ذا تأثير ضعيف محدود أو دون أي تأثير إطلاقاً، وقد يكون ذا تأثير سلبي في الغير، فينتج عكس ما أثاره النص الأصلي.

وترتكز ترجمة الصورة والرمز والبيان عامة، في منظور الدارسين الذين يؤمنون بإمكانية ترجمة الاستعارة، على التقارب والتماثل الموجود في اللغة والثقافة والترجمة بين نصي الانطلاق والوصول:

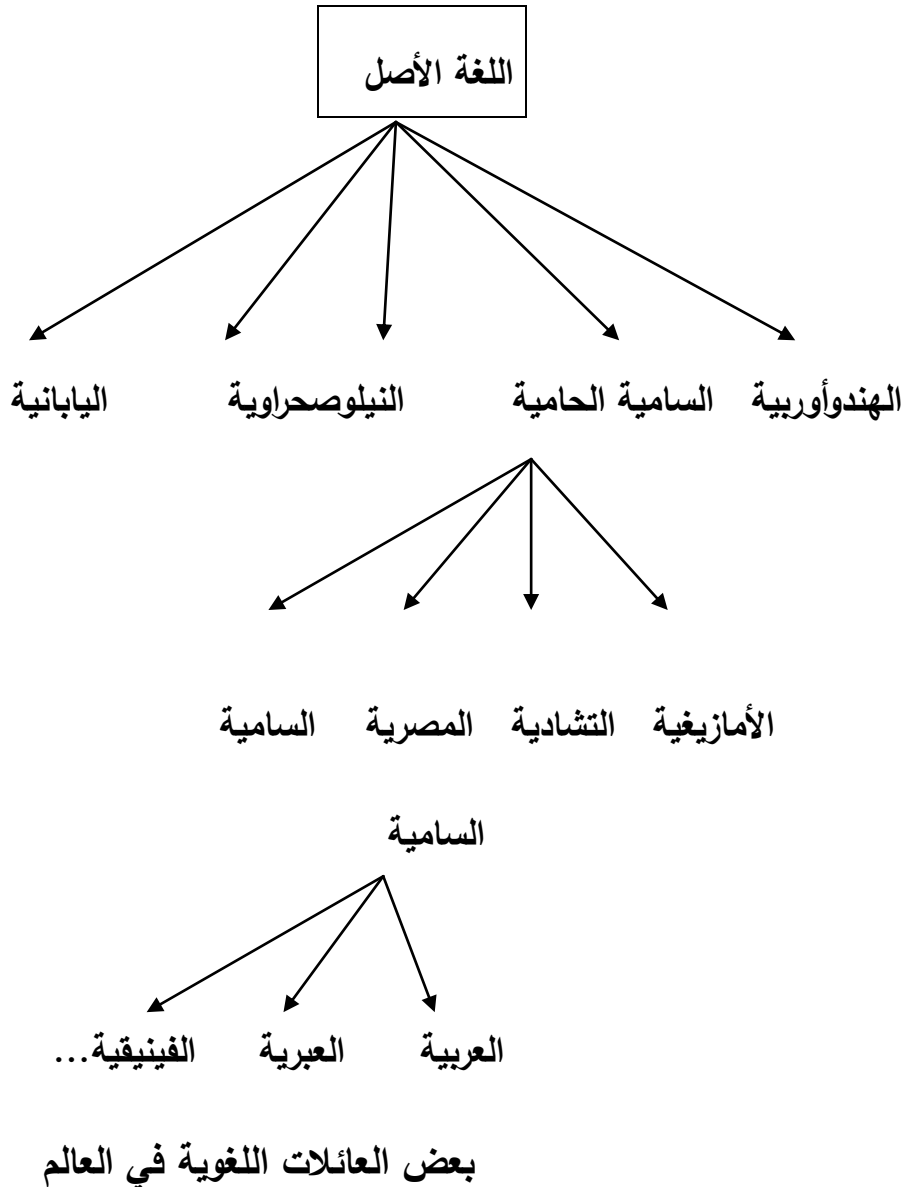
2.4.1. التقارب اللغوي :

ويقصد به مدى تشابه اللغتين، اللغة المصدر واللغة الهدف، لأن لغات العالم بأكملها مقسمة إلى عائلات حسب مدى التشابه والتقارب الموجودين بين لغات كل مجموعة. حسب التوليديين¹ وحتى النظرية الدينية² في نشأة اللغة البشرية، فإن كل لغات العالم، على اختلافها وتنوعها، تنحدر من أصل واحد وتتفرع عن لغة أم واحدة. ويترتب عن هذا الأصل المشترك أثر في اللغات، إذ تحتفظ كلها بمجموعة من خصوصيات اللغة الأم حيث تنقسم جميعها مجموعة من العناصر المتشابهة والمتماثلة، مثل تفرع الكلمة إلى اسم وفعل وحرف أو ظرف. ثم هناك، إلى جانب نظرية نوام تشومسكي (التوليدية)، إجماع كل اللسانيين والباحثين في اللغة وعلم الاجتماع اللغوي على أن كل فئة من لغات العالم تنحدر من لغة

¹ د. ميشال زكريا، 1982، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

² ترى أن الله خلق الإنسان وخلق معه اللغة، ارتكازا على الآية الكريمة: "وعلم آدم الأسماء كلها"

أم واحدة ومن أصل واحد. وعلى هذا الأساس، تم جمع كل اللغات في مجموعة محدودة من الأصول أو العائلات اللغوية¹، مثل: اللغات السامية التي تنحدر منها العربية اللغات الهندوأوروبية، اللغات الأفروآسيوية وغيرها... وقد ارتكز هذا التقسيم على التقاربات والتشابهات النحوية والمورفولوجية والصوتية واللفظية التي تمت ملاحظتها بين اللغات². فكلما تلاحظ تقاربات أو تماثلات من هذا القبيل، بين لغات، أدرجت وصنفت ضمن نفس الأصل.



¹ Leclerc Jacques, 2006, Les langues du monde, Editions de l'Université Laval, Québec.

المصدر ² نفسه.

إن نسب النجاح في الترجمة متفاوتة وشديدة الصلة بعناصر عدة، مثل تقارب اللغات المعنوية وأصولها، أي أن اللغات التي تتحدر من أصل واحد تمنح حتما العديد من التماثلات والتشابهات والتقاربات في كثير من المواضع كالنحو والمعجم والصرف وغيرها. يؤكد ميسكونيك أن " عمل الترجمة مختلف حسب العلاقات بين اللغتين والثقافتين .."¹.

فالترجمة داخل اللغات السامية مثل العربية والعبرية يكون أسهل من الترجمة من اللغات الهندوأوروبية إلى العربية. لكن عنصر الأصل اللغوي هذا قد يتراجع حين يتعلق الأمر بالممارسة والتجربة؛ فحين يتعلق الأمر بلغة كثرت تجارب الترجمة منها و ثبتت عاداتها، حتى وإن كانت بعيدة الأصل، فإن الترجمة منها تكون أسهل، وكأن أسسا وقواعد قد وضعت وأصبحت متداولة في أوساط الكتاب والمترجمين.

ولهذا كله يبرز جليا الأثر البالغ لتقارب اللغات أو تباعدها في النتيجة التي تصل إليها الترجمة، إذ لا يواجه المترجم مشاكل عويصة في ترجمته وتنقله من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول حين تتقارب اللغتان، لأن طريقة صياغة الجمل، مثلا، متقاربة بينهما، فلا تواجه المترجم والقارئ مشاكل النسخ اللغوي التي قد تتجر عن اختلاف اللغات وتباعدها. والحال نفسه إذا كانت بعض الكلمات متشابهة في شكلها أو في معناها، فلا تحتاج إلى إطالة في البحث عن مقابلها في اللغة الهدف. ومعنى ذلك، أن الترجمة ستكون بمقابلاتها، أي أن ترجمة الجملة الاسمية ستكون بجملة اسمية، والفعلية بالفعلية، والظرف بمثيله وهكذا. وهذا ما يضمن نجاح الترجمة لأنها لا تبتعد عن النص الأصلي، ولا تنحرف عن لغة الوصول.

يتأكد هذا الأمر بدقة أكبر من خلال الاستعارة المعجمية أو اللفظية، أو ما يسمى بالدخيل اللغوي، حيث أقر بعض الباحثين في علم الاجتماع اللغوي بأن الدخيل اللغوي وتأثير اللغات فيما بينها من الجانب اللفظي والمعجمي إلى حد الغزو، يكون أكثر قوة وأكثر عمقا حين تكون اللغات منحدره من أصل واحد، فهذا عامل فعال في تعميق العملية

¹ Meschonnic H., p.356

وتسهيلها. ونستدل على هذا بذلك الكم الهائل من مفردات اللغة العربية التي نجدها مستعملة في اللغة الأمازيغية¹.

2.4.ب. التقارب الثقافي:

تعتبر الثقافة من أبرز الركائز التي تبنى عليها المجتمعات وأهمها في التعريف بها وتحديد هويتها وطبيعة العيش فيها. يعتبر هذا العامل أكثر أهمية وفعالية من العامل السابق في التأثير على النصوص والصور والتمثيلات والرموز في أحضان المجتمع اللغوي الواحد. وهي من أهم العوامل التي تؤثر أيضا على المترجم وسبيل الوصول إلى النصوص المترجمة.

لقد اتفق اللسانيون والأدباء والنقاد والسيميائيون واجمعوا على أن التعبيرات الرمزية والمجازية نتاج الثقافة، لأن تشابه المشاهد والرموز لا يعني حتما تماثل الدلالة إذ قد يرمز نفس المشهد وتشير نفس الصورة إلى أمرين مختلفين أو متناقضين بين ثقافتين، فما يسر هنا قد يحزن هناك، وما يدهش هنا قد يكون عاديا هناك.

إن اختلاف لغتين وتباعدهما من حيث تركيباتهما البنائية النحوية والصرفية والمعجمية... لا يؤثر كثيرا في الترجمة إذا كانت الثقافة واحدة أو الثقافتان متقاربتين، لأن ما هو مقبول هنا مقبول هنالك أيضا، وما هو جائز في هذا المحيط جائز في ذاك، وما هو مرفوض شنيع هنا لا يقل شناعة هنالك عما أيضا.

2.4.ت. التقارب الجغرافي:

غالبا ما يكون التقارب الجغرافي عاملا في التماثل والتشابه والتقارب بين لهجات اللغة الواحدة، أو اللغتين، أو الثقافتين أو في تفسير وتأويل الرموز. فأول ما تجب الإشارة

¹ Imarazene Moussa, 2007, Le substantif et ses modalités : Etudes comparative entre le berbère (kabyle), l'arabe littéraire et l'arabe dialectal, Thèse de doctorat en langue et culture amazighes, Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou.

إليه هو أن الرموز هي نفسها، في غالب الأحيان، حين يكون المحيط الجغرافي والطبيعي متقاربا أو متشابهًا، لأن الإشارات والإحالات متشابهة في نفس الوقت بما أن الجميل جميل في المكانين، والقبیح قبیح فيهما، والمستحب هنا مستحب هناك أيضا، وما ينفع نافع في المكانين وما يضر ضار فيهما.

حينما يقتسم المجتمعان المحيط الجغرافي نفسه، فإن ذلك يعني أن التضاريس والمناخ والطبيعة كلها عوامل متشابهة متقاربة متقاسمة. ويترتب عن هذا التشابه تماثل في الرموز والإشارات والصور المستعملة لتمثيل المجردات والمحسوسات.

2.4.ث. التقارب العقائدي:

تعتبر الديانة والمعتقدات الاجتماعية من العناصر القوية المكونة لشخصيتها لأنها تكون المرجع الأساسي الذي يخضع له الفرد خاصة على المستوى الروحي وكذا على مستوى العديد من الممارسات الفردية والاجتماعية.

ونتيجة لكل ذلك، فإن الدين والممارسات المرتبطة بالعقيدة ذات صلة وطيدة بالإنتاج الأدبي عامة وبالمرجعيات والإحالات البلاغية والبيانية خاصة. فكل إنتاج يخضع لنوع من الغربة في ثنايا ما تفرضه العقيدة على المجتمع أيا كانت العقيدة: إن هذه الأخيرة تسمح بأمور وتبيحها وترفض أخرى وتحرمها، فتشجع الأولى وتقمع الثانية. لذا نلاحظ أن انتماء المجتمعين أو اللغتين المشتركين في الترجمة إلى نفس الديانة ونفس الممارسات عامل يسهم بقوة وعمق في تسهيل عملية الترجمة لأن الإحالات البلاغية تكون -في الكثير من الحالات- متشابهة أو متقاربة. انه عامل شديد الصلة بنجاح الترجمة. نأخذ كمثال على ذلك تصوير أكبر المجردات عند الإنسان وفي جميع المجتمعات والديانات، أي الجنة والنار. نلاحظ أن الديانات ذات الكتب السماوية قد وصفتها بنفس الطريقة وعظمتها -نعمة ونعمة- بنفس الطريقة أو بطرق متشابهة متقاربة. وعليه فإن رمزية كل منهما متشابهة أيضا في أي من المجتمعات واللغات التي تؤمن بهذه الديانات وترتكز عليها.

2.4. ج. ممارسة الترجمة:

إن للتعود على ممارسة الترجمة وزنا ودورا أساسيا في تحديد نتيجة الترجمة وطبيعته ففن الترجمة، مثل غيره من الفنون والأعمال، ينمو ويتحسن وتتنوع سبله وإمكانياته في اللغة الواحدة وفي المجتمع الواحد بل حتى عند نفس الشخص أو المترجم مع الممارسة والتدريب. وهذا معناه أننا كلما تعودنا على نوع من الترجمة أو على ممارسة لغة انطلاق معينة للانتقال إلى لغة وصول ما، أو على تحليل موضوع معين أو إشكالية ما، كلما كانت نتيجة الترجمة أكثر نجاحا ونجاعة ودقة وكأنها طريق أوجدت من العدم وعبدت وصارت مسلكا واضحا وسهلا لمن يرغب السير فيه والانتقال من خلاله بين مكان وآخر.

وحين تكون لغة ما قد تعودت على الترجمة وألفتها، فإنها تكون قد أوجدت وأنتجت الأسس اللازمة لها والسبل المؤدية لتحقيقها بنجاح. وهكذا يجد المترجم والمقبل على الترجمة كل الأدوات التي يحتاج إليها، مثل الفنان -في أي مجال وفن كان- الذي توضع في متناوله كل الأدوات التي يحتاج إليها في ممارسة فنه. وعلى خلاف ذلك بل على عكسه، تكون الترجمة أكثر صعوبة وتعقدا في ثنايا اللغة التي لم تألف هذا الفن ولم تعرف بعد قواعده وأأسسه.

إذا افترضنا أن لغة (أ) استقبلت عشرات الترجمات من لغة أخرى (ب) فإن ترجمة نص آخر من (ب) ومن لغة ثالثة (ج)، لم نتعود على الترجمة منها، في آن واحد، لن يكون إطلاقا بنفس القيمة والنجاعة : حيث أن الترجمة من (ب) ستكون حتما أقرب إلى النص الأصلي وأحسن في صياغتها وفي مضامينها، في حين تصعب الترجمة من اللغة (ج) التي ستفرض حتما عراقيل شكلية أسلوبية وأخرى دلالية، لأن المقبل على الترجمة هو الذي يفكر -في الوقت نفسه- في الطرق التي ستمكنه من نقل الفكرة إلى لغة الوصول دون المساس سلبا بأي من اللغتين أو النصين.

كما أن للموضوع وطبيعة النصوص، أيضا، صلة لا يستهان بها في فعل الترجمة. فترجمة نصين، في موضوعين مختلفين، من لغة انطلاق واحدة، لن تكون أيضا بنفس درجة النجاح إذ إن الموضوع والفن اللذين كثرت فيهما الترجمة هما اللذان سينقلان بسهولة وبجاح، لأن العديد من الوسائل والصور التي ستقل قد وفرت من قبل في لغة الوصول.

إذا مارسنا كثيرا الترجمة في النصوص الشعرية، فإن ذلك نوع من التخصص الذي يسهل مواصلة الأمر في ترجمة نصوص شعرية أخرى. والانتقال إلى نصوص نثرية لن يكون حتما بتلك السهولة. وقد يكون هذا التخصص أكثر عمقا ودقة إذا أردنا أن نخوض حتى في الأغراض الشعرية المتنوعة، ليختص هذا في الشعر الوجداني وآخر في الشعر الملحمي وثالث في الشعر الديني... الخ

إن ما ذكرناه هنا لا يبرز سوى بعض الجوانب التي تسهم في نجاح عملية الترجمة، إذ إن البعض يرى أن النجاح في ترجمة نص ما ينطلق من المترجم ذاته وكفاءاته ومهاراته. فالترجمة فن واختصاص ليست في متناول كل من رغب فيها دون أن يمتلك مفاتيحها وأدواتها وسبلها. ونظن أن الترجمات لا تستحق كلها هذه التسمية، بل من الأجدر إطلاق تسمية "محاولات ترجمة" على البعض منها أو الكثير منها، لأنها لا تمت إلى الترجمة بأي صلة سوى في تسميتها. وليتمكن المترجم من ادعاء القدرة على الخوض في هذا المجال، يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الخصال والكفاءات اللغوية، والثقافية والأدبية في اللغتين التين تدخلان في العملية.

2.4. ح. الكفاءات اللغوية للمترجم:

فأما الكفاءات اللغوية، فإنها متمثلة في مدى تحكم المترجم في اللغتين وتمكنه من التفنن في استعمال اللغة الأصل واللغة الهدف. فإذا كانت لديه ملكة لغوية قوية خارقة في إحدى اللغتين، ولم يكن الأمر كذلك في اللغة الثانية التي قد يجهل قواعدها النحوية أو الصرفية أو استعمالاتها المعجمية، فإنه لن يتمكن من القيام بترجمة ناجحة صائبة. ونقصد

بالمملكة اللغوية القوية، التحكم العميق والواضح في مختلف الاستعمالات اللغوية المعجمية، الدلالية والمدلولية أي البلاغية. وبذلك، يتمكن من الفهم التام والكامل لما يسمع أو يقرأ، فيدركه حسن الإدراك، ويعيه ويستوعبه، فيتمكن نقله إلى اللغة الهدف التي يتمكن منها ويتقنها أيضا. إن أي نقص في فهم واستيعاب كل معاني واستعمالات الكلمة الواحدة مثلا قد يؤدي به إلى سوء فهم النص الأصلي وكذا إلى سوء ترجمته لأن هذه الترجمة قد بنيت على خطأ.

هنالك مجموعة أخرى من المبادئ التي لا بد من توفرها حتى يقترب المترجم أكثر من الترجمة الصائبة الناجحة، ونذكر منها: الفهم الجيد للنص الأصلي واستيعاب المعاني والدلالات التي يحملها وتحويها عباراته وسياقاته، ثم إدخالها ضمن القالب اللغوي الجديد، وصولا إلى صياغتها وتأليفها في هذه اللغة الجديدة اعتمادا على ما فيها من إمكانات، ظاهرة جلية كانت أو خفية : " لن تعد الترجمة معروفة كنقل لنص الانطلاق نحو أدب الوصول ولا عكسه أي نقل قارئ الوصول إلى نص الانطلاق، الحركة المزدوجة المبنية على ثنائية المعنى والشكل التي تميز معظم الترجمات، بل هي عمل في اللغة...".¹

وتعتبر الترجمة تعريفا بالمؤلف الأصلي ومؤلفه الذي أبدعه أو صاغه، انه إشهار بهما في أحضان اللغة المستقبلية ومستعملها. كما أنها كتابة وتأليف في اللغة الهدف، لأن المصطلح أو النص الذي تتم ترجمته قد يكون جديدا على هذه اللغة. فيستوجب ذلك، عمق استيعابه وتأويله، وحسن إعادة صياغته. " الترجمة وسيلة لتذوق نص يعجبنا ويجذبنا. فهي طريقة للتأخذ بهذا النص بقوة تفوق لذة القراءة العادية، لأننا مجبرون على التمكن من ماهيته وروحه، وعلى الانغماس فيه، وعلى التأثير بكل جملة من جملة، وبكل فكرة، وبكل التأويلات المحتملة... فإننا نمتلكه بطريقة معينة ".²

¹ Meschonnic H., 314-313.

² Aregger Barragane N. , 2009, p193

نضيف إلى ما سبق أن للترجمة أثرا لا يستهان به على اللغات المترجمة خاصة تلك التي تتسم بصبغتها وممارساتها وآدابها الشفوية، وقدراتها التعبيرية والأسلوبية المحدودة والمعدودة: فإنها تمنح لها فرصة اجتذاب وامتلاك الوسائل التقنية والسبل الفنية الضرورية للتأليف الأدبي، في أي مجال من مجالاته. كما أنها " تبرز الإمكانيات الخفية للغة " ¹.

وعلى هذا الأساس، فإن ذلك يمكن هذه اللغة من اكتساب وسائل تعبيرية وأسلوبية تضمن لها هذه الإبداعات والتأليفات والممارسات الجديدة. كما أنها تقطن المؤلفين والمبدعين في هذه اللغة وتنبههم إلى إمكانية الإنتاج والتأليف من خلال لغتهم دون عقدة أو نقص. فيتخلصون، إثرها، من عقدة النقص واحتقار الذات التي جعلتهم يرون لغتهم منقوصة غير قادرة على التأليف، وأدبهم دون مستوى الآداب الأخرى التي يتلذذون بالاطلاع عليها. " تتمكن الترجمات بين لغتين من التأثير في لغة الوصول، بخلق وسائل دلالية ونحوية تكون في البداية خاصة بالترجمات ثم عاملا لتطور بعض قدرات اللغة " ².

فالأمر، هنا، شبيه بالدخيل اللغوي الذي يكون في البداية فرديا، ثم يزداد انتشاره بين العامة مع الممارسة ومرور الأوقات والأزمنة.

2.4. خ. الكفاءات الثقافية لدى المترجم:

أما الكفاءات الثقافية، فتشمل فهم المترجم للثقافتين، ثقافة الانطلاق وثقافة الوصول، تماما مثل تحكمه في اللغتين، لأن الأدب ليس مجرد بناء وتركيب كلمات وجمل متتالية وحسب، بل هو تعبير عن عمق ثقافي يحسه الروائي ويحسس به غيره، والترجمة أكثر قوة وتعقيدا من ذلك. فالثقافة مجرد وملمس، قول وفعل فردي وجماعي. إنها رمز محوري من الرموز المكونة لشخصية الأمة وهويتها في محيطها الطبيعي و العقائدي والسياسي وكل ما فيها من خصوصيات.

¹ Rabin N., 1958, « The linguistics of translation » in: Asepsis of translation, Londres, p. 139.

² Meschonnic H., p 356.

فما يعبر عن الفرحة والارتياح في ثقافة ما، وفي لغتها، قد يصف الأسى والحزن في لغة أخرى، وما يوصف به الجمال في ثقافة، قد لا يكون كذلك في لغة أخرى. فإذا لم يع المترجم ذلك، وقع في خلط وتناقضات لأن تأويلاته تتناقض مع ما هو مرغوب فيه ومقصود في النص الأصلي. فلنأخذ كمثال اللونين الأبيض والأسود في المجتمعين الجزائري والغربي. معروف عن المجتمع الفرنسي أنه يلبس الأبيض في أوقات الأفراح، والأسود في المآتم والحداد دون خلط بينهما. في حين أن المجتمع الجزائري لم يكن يميز إلى هذا الحد بين اللونين، إذ إن الأبيض هو الذي كان سائدا بكثرة في الموضوعين : فالأبيض لباس الميت وكفنه، لباس طلبة الزوايا، لباس العروس والفرق الفلكلورية... ومع الاحتكاك بالثقافة الغربية، تم استيراد اللون الأسود ليكون رمز الحزن والأسى، إذ كثيرا ما نلاحظه يلبس في أوقات الأحزان والجنائزات. " يشكل اللباس الأسود علامة الحداد في بعض البلدان وفي أقاليم أخرى يلبس أهلها ملابس بيضاء في العزاء. فالأسود والأبيض علامتا حداد في ثقافات متباينة تكتسبان دلاليتهما من السياق الثقافي. إلا أن اختلاف لون الحداد لا يغير من كون اللون - الأسود أو الأبيض - مقوما تعبيريا يستخدم لإيصال رسالة معينة إلى متلق ما، ودلالاته لن تخفى على أفراد الجماعة التي تستخدمه".¹

ونود أن نذكر - أيضا - بأن اللون الأسود، عند العرب، هو لون الحداد والحزن والمآتم، اعتمادا على ما ورد في الشعر الجاهلي لدى النابغة الذبياني عن الغراب الأسود الذي أتاه بخبر الموت:

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذلك خبرنا الغراب الأسود

ونجد في منطقة القبائل اللون نفسه - أي الأسود - ومع نفس الطائر رمزا للخيانة لأن الغراب، حسب الأسطورة الشائعة في المنطقة، كان ذا لون أبيض ساحر جذاب، وفقد لونه هذا ليغطي بالأسود عقابا له على خيانتته لأنه أؤتمن في أمر فخان العهد ولم يؤد الأمانة

¹ لعداوي ن، 2011، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية: الدروب الوعرة والدروب الشاقة أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير.

إلى أهلها: «*lamana tesbegh tagerfa*». فاللون الأبيض، إذن، لون الإخلاص والوفاء والصفاء والنقاء.

ونأخذ مثالا آخر خاصا بالأحاسيس أيضا وبمنبعها: إن منزل الأحاسيس مصدرا ومصبأ، قد يختلف بين ثقافة وأخرى. إن مشاعر الحب والكراهية وغيرها نابعة من القلب في المجتمع الغربي والعربي، وهي ساكنة الأكباد في المجتمع القبائلي. ومع الاحتكاك والتعايش بين الآداب والثقافات والمجتمعات، أصبح الفنان والمجتمع القبائلي ينسب أحاسيسه إلى فؤاده.

2.4.د. الكفاءات الأدبية لدى المترجم:

أما الكفاءات الأدبية عند المترجم، فتتعدى حدود قدراته على الترجمة، لتمس إمكانياته على التأليف في ذلك الفن أساسا، أي الفن الأدبي الذي سيخوض في ترجمته، حيث إن أفضل الترجمات تلك التي يؤديها من كان بذاته مؤلفا ومبدعا فيما يترجم فيه: إن كون مترجم الروايات روائيا يساعده على إدراك أمور في النص الموضوع للترجمة والتقطن إليها، وهي عناصر قد تخفى على بصيرة غيره. كما أن كونه روائيا يمكنه من التقنن في اختيار الأنسب واللائق من السبل والأساليب للتعبير عن هذا وذاك، لأن الترجمة ليست مجرد نقل من لغة إلى أخرى بل هو إبداع وتقنن حقيقي في لغة الوصول، حيث أن النص المترجم مولود جديد في ذلك الفن لكل من يتطرق إليه في اللغة الأصلية وكذا لكل من لا يعرف تلك اللغة ولا يتقنها.

وتحتوي كل ترجمة على إبداعات جديدة في لغة الترجمة ذاتها، سواء على مستوى النص أو الأسلوب أو الصياغة أو الصورة أو الاستعارة، لأن " الترجمة حقا نوع من الكتابة والتأويل " ¹.

¹ Meschonnic H., 2001, Pour la poétique II : Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction, Editions Gallimard, p 306

فالترجمة، أيضا، تقنن وإبداع وتألّف في استعمال الفعل والتلاعب بالأقوال المأثورة والرموز والإشارات الموجودة في اللغات المعنية بتلك الترجمة. إنها ليونة في استعمال الكلمات والتلاعب بها، وخفة في التحكم في معانيها وقيمها الدلالية والمرجعية المختلفة، سواء أكان المدلول مشتركا (أي المعنى القاموسي العام) أو خاصا (أي المعنى الذي يختص به اللفظ متأثرا بسياق استعماله). هذه مجموعة من الخصال التي يجب أن يكتنّزها المترجم ويتخلق بها في عمله الترجمي. وعلى ذلك يرى ميسكونيك أن " أحسن المترجمين قد كانوا كتابا... إن المترجم الذي ليس إلا مترجما ليس مترجما، انه لا مترجم...¹ لأن من أنتج الرواية أو الشعر أو غيرهما، في لغته، يتحكم في مبادئ ذلك الفن وأسسها فتتيسر لديه عملية الترجمة، وحين يأتي لترجمة ما يقابله، في لغة أخرى، فإن الأمر سيأتيه هينا بسيطا.

تعتبر الترجمة قراءة معمقة ودقيقة في نص اللغة المصدر (لغة الانطلاق) حتى نتمكن من تأويل معانيه ومضامينه وتحويلها، ثم إعادة صياغته، وتركيبه وتأليفه، وإنتاجه، حتى نمنح له حياة أخرى في لغة ثانية هي اللغة الهدف (لغة الوصول)، وفي أدبها وفي المجتمع الذي يستعملها: " لا تقوم الترجمة بشيء آخر غير تأويل النص الذي يخضع للترجمة "².

2.4.ذ. معرفة المحيط واللغة المترجم إليهما:

يعتمد نجاح ترجمة الصورة على معرفتنا بالعالم وباللغة المترجم إليها، حيث أن الترجمة الحرفية قد لا تنتج ترجمة مقبولة في كثير من الحالات حين ننتقل من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى. وقد يصل القارئ للنص بلغة المؤلف إلى نتائج وتفسيرات قد تكون بعيدة عن الحقيقة أو مناقضة لها إذا اعتمد على القراءة السطحية التي تبرز المعنى الحرفي فقط .

¹ نفسه، ص 354.

² نفسه، ص 21 .

ويجب النظر في إمكانية تقبل اللغة المترجم إليها للصورة الثقافية التي تحملها الصورة البلاغية، أو البحث عن المقابل الحقيقي أو الأقرب إلى تلك الصورة في لغة وثقافة الترجمة، حتى تحتفظ ببعض من مقاصدها ودلالاتها، فالتعبير البلاغي والمجازي يجب أن يفهم في سطحه أولاً، أي في معناه المعجمي الحرفي، مع الانتقال في مرحلة ثانية من الفهم والتحليل إلى المعنى العميق والمقصود، وإلى إسقاط محتواه على عالم ممكن اعتماداً على الخيال والإيحاء وعلى السياق والمحيط بكل ما فيه، لفهم كل ما يقدمه من معان عميقة وبعيدة.

ولا تقتصر التعابير الأدبية والمجازية البلاغية على خلق علاقة مشابهة ومقاربة بين أطراف التشبيه ومراجع الدلالة، بل تبحث عن علاقة التطابق الدلالي بين محتويات التعبير، فتحاول أن توجد تماثلاً وتقارباً في سيمات الكلمات المكونة للصورة حتى تجعلنا نبصر نفس العنصر في الطرفين وكأنهما طرف واحد: "الاستعارة الشعرية انتقال من لغة التسميات *dénomination* إلى لغة التأويلات *connotation*، انتقال نصل إليه من خلال افتقاد الكلمة لمعناها في اللغة الأولى لتسترجمه في اللغة الثانية. ويجب أن يكون المعنى الأول مختلفاً تمام الاختلاف عن المعنى الثاني. انطلاقاً من غياب أي قياس موضوعي، يظهر القياس اللاموضوعي، أي المعنى الشعري¹."

ولا يقتصر التأويل على البحث عن التماثل والتشابه الموجود والكشف عنه بل يتخطاه ليكون، ويعجبه، ويعيد صياغته، فيضيف له سيمات أخرى قد لا نجدها في الصورة الأصلية. فالتعبير البلاغي والمجازي لا يكتنز جماله فيما قصده المؤلف وحسب بقدر ما يأخذه من ثنايا القراءات والتأويلات المختلفة التي يمكن أن يقدمها القراء، لأن مقصود الكاتب إن وجد، قد يكون في معنى واحد، بينما تتعدد التأويلات وتكثر حسب القراءات التي يقوم بها الجمهور. وقد يقدم المؤلف أو المبدع صورة بطريقة عفوية غير مقصودة دون أي علم منه بأنه قد أنتجها فعلاً.

¹ Cohen, 1966, P. 205.

ف تحليل الصورة وفكها لإحصاء سيماتها وتنظيمها، لا يركز على مقصود المؤلف ومبتغاه، بل على كل الاحتمالات الممكنة التي قد يقصدها حتى إن لم يفعل ذلك. فإننا نرى أن هذا التعدد والتنوع في التأويلات هو الذي يمنح الصورة قوتها وجماليتها، وإلا فلا يوجد أي داع لجعل الاستعارة في هذا المستوى من الجمال والقوة إذا كنا سنقيدها ونقيد دلالاتها بمقصودية المؤلف فقط أو في فهم سطحي، إذ من بين مزايا الصورة البلاغية وفوائدها، أنها تجعل الخطاب قابلاً لتأويلات عدة، وتشجع المتلقي على التركيز والمغامرة في كشف الستائر الدلالية عن الخبايا المدلولة. وحين ننقل لترجمتها إلى لغة ثانية، لا بد من العمل على جمع تلك التأويلات والقراءات في النص المترجم، لأن الاكتفاء بتأويل واحد فقط سينقص من قيمة الصورة وترجمتها شرحاً وتفسيراً .

إن التعابير المجازية والصور البلاغية ترد في إطار سياق ما، فترتبط به وتذوب فيه إلى درجة أن ترجمتها تكون لصيقة به. فلا مدلول ولا تأويل للصورة إلا من خلال السياق الذي ترد فيه : فبفضله تتخذ مدلولها ومعناها، ومن ثناياه يتضح للمتلقي فيؤوله و"معظم الباحثين قد أقرّوا بالقيمة الحاسمة للسياق في تعريف المجازات، وتحديد ترجمتها... بل يمكن أن نؤمن بأنه لا يمكن أن توجد استعارة خارج السياق"¹.

ونرى أيضاً أن الصورة المتداولة المألوفة التي من المفترض أنها افتقدت قيمتها الجمالية والمدلولة، قد تحتل ولادة جديدة وحياة أخرى إذا صيغت في سياقات جديدة غير مألوفة، تمنحها صبغة إبداعية وقوة دلالية خارقة وغير معهودة، سواء على مستوى نوع الصورة البلاغية أو في نوع آخر، كالانتقال من التشبيه إلى الاستعارة أو من الاستعارة إلى الكناية أو غير ذلك.

¹ أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. أحمد الصمعي، ط. 1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص 209-210.

3.4. سبل ترجمة الصورة البلاغية :

من الشائع، عند العام والخاص، أن كل ترجمة خيانة *Traduire c'est trahir* لأنها، مهما قاربت النص الأصلي وشابهته فإنها حتما ستختلف عنه إما في الشكل أو في المضمون أو في الاثنين معا. فإذا كانت ترجمة نص ما خيانة للمؤلف واللغة المصدر، وإذا كانت بهذا القدر من الصعوبة، بل من الاستحالة أحيانا، فماذا يمكن قوله في ترجمة الصورة أو الرمز أو الإشارة أو الاستعارة؟ ما هو الحال، أيضا، بالنسبة للأقوال المأثورة، والألغاز، والأمثال، والحكم، والأشعار التي غالبا ما ترد موزونة على قافية واحدة أو مسجوعة على حرف واحد ومشبعة أيضا بالبيان والمجاز؟ هل يمكن أن نترجم القيم الاجتماعية والثقافية والحضارية والدينية المتوارثة ضمنا في أحشاء اللغة المصدر؟ يقول ريكور: "إن المترجم يجد نفسه بين نارين: رغبة الوفاء وشكوك الخيانة"¹.

انه لمن الصعب، بل من المستحيل، ترجمة نص مع إعادة بنائه مثلما كان أصلا في اللغة المصدر، لأن أساس كل ترجمة هو فك عناصر النص الأصلي وإعادة دمجها وصياغتها من خلال قواعد وأسس اللغة الهدف. وهذا ما يؤكد أوستينوف "إذا كنا نزن أن الترجمة انتقال من الأصل دون أي تغيير من لغة إلى أخرى، يجب الحكم باستحالة الترجمة إطلاقا"². ويضيف بول ريكور عن مشقة الترجمة وعراقيلها والعواقب المترتبة عنها: "...الصعوبات المرتبطة بالترجمة باعتبارها رهانا صعبا، و في بعض الأحيان من المستحيل رفعه"³.

ولا يمكن أن تتوفر كل المقاييس والشروط التي تتحكم في الترجمة في آن واحد وفي نص واحد نظرا لتعددتها وتنوعها وتعقدها في آن واحد: فبعضها مرتبط بقدرات اللغتين (اللغة المصدر واللغة الهدف)، وبالتقافات التي تحويها، مثلما يؤكد ميسكونيك "تواجه الترجمة مباشرة ما هو ضمني ولم يرد في التفكير من علاقة داخلية بين اللغة والثقافة

¹ بول ريكور، عن الترجمة، ص16.

² M. Oustinoff, 2007, La traduction, Que sais-je ? PUF, Paris, P. 57

³ بول ريكور، عن الترجمة، ص15.

والأدب . ذلك الكم من الأفكار المتداخلة والملتبسة التي نسميها مع عيار الموهبة موهبة اللغات "،¹

وبعضها الآخر يخص المترجم، وقدراته وملكاته في كلتا اللغتين، ومدى معرفته للثقافتين، وكذا تمكنه من الكتابة والتأليف، وتحكمه في أسلوب الكاتب وطريقته في العمل، لأن الترجمة، أصلاً، كتابة بعد الفهم والاستيعاب والتأويل " ... الترجمة كتابة القراءة . الكتابة، وهي مغامرة تاريخية للفاعل".² لكن هذا في حال ما إذا كان المترجم وفي النص الأصلي.

وقد تكون الترجمة خاضعة لغايات أخرى، لا علاقة لها بالعلم ولا بالثقافة ولا بالأدب: فقد تكون أهدافها سياسية أو استعمارية؛ ففي هذه الحالة، يتم استغلال النص الأصلي وثقافته ولغته في خدمة تلك الأهداف فقط دون أية مراعاة للنص الأصلي ولا للغة الوصول.

لم يأت كل هذا الخلاف حول الترجمة وماهيتها من العدم، وإنما من صعوبة الترجمة بل استحالتها أحياناً، من جهة، ومن اختلاف الترجمات وتنوع طرائقها وسبل تحقيقها من جهة أخرى: وكذا من ابتعاد بعض النصوص المترجمة عن النصوص الأصلية سلباً أو إيجاباً أي سوءاً أو حسناً. فكثيراً ما تواجه المترجم عراقيل وصعوبات تجعل ترجمته مستعصية على المترجم إلى حد أنه قد يغض الطرف عن جملة أو فقرة فيتناساها ولا يترجمها لأنه لم يتمكن من فهمها، أو لم يجد لها في لغة الترجمة الكلمات والعبارات المناسبة المؤدية للمحتوى، وقد يحاول ترجمتها فيقدم ترجمة خاطئة لا صلة لها بالنص الأصلي دائماً لنفس الأسباب، أو ينحرف بلغة الترجمة فيكتب أشياء لا أساس لها في اللغة لخروجها عن قواعدها الصرفية أو النحوية أو التركيبية أو غيرها، فتبقى مبهمه، غامضة

¹ H. Meschonnic, p 30

² نفسه ص 307

غير مفهومة بل هي مجرد كلمات غير متناسقة، لأنه اعتمد فيها على النسخ من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول.

فإذا كان التأليف فنا كتابيا أو تعبيريا، فإن الترجمة أيضا فن تعبيرى وكتابى بل هو تأليف أيضا في لغة الترجمة وتتعقد وتقيد أكبر، إذ يبدأ بالتفنن في فهم الصور والرموز، ثم فكها ورصد كل دلالاتها وإحياءاتها، ثم في إعادة بنائها وتركيبها وفقا لمعايير لغوية وثقافية وترجمية تعتبر كلها عوائق إضافية، تفرض على المترجم ولم تكن مفروضة من قبل على صاحب النص الأصلي.

تكون الترجمة، إذن، بين لغتين على الأقل، وقد تكون بين ثقافتين، وبين مؤلفين، وبين جمهورين،... الخ . فحين يترجم صاحب الترجمة، لا بد أن يعتمد على هذه الأركان جميعها أو على بعضها فيأخذها في الحسبان. وانطلاقا من الركائز التي يؤسس عليها المترجم عمله، نصل إلى نوع معين من أنواع الترجمة، لكن هذا لا يعني بتاتا أنه مجبر على الرضوخ لطريقة واحدة في الترجمة بل هو طليق في استعمال كل السبل التي تمكنه من تأدية فنه بصيغة أصوب وأنجع.

والترجمة ليست عملا هينا يسيرا، فهي معرضة لمواجهة العديد من العقبات والحواجز في جوانب مختلفة.

أولا: الجانب الثقافي والعقائدي الذي يمثل تلك القيم والمبادئ التي تسيّر المجتمع وتقود خطاه وتوجهه، والتي تتواجد في كل من الثقافة المصدر والثقافة الهدف. فكل مجتمع ثقافته الخاصة التي تتجلى، حتما، في ثنايا تصرفاته وإنتاجاته وإبداعاته الأدبية والفنية. وحين نأتي لترجم الخطاب الأدبي، لا بد من مراعاة هذه الخصوصيات الثقافية والعقائدية التي وجهت النص الأصلي وستقيد نص الوصول.

ثانيا: الجانب اللغوي: ويشمل مختلف التماثلات والخصوصيات الأسلوبية، والبنوية، والمورفولوجية، والنحوية، والتركيبية، والصوتية بين اللغة المصدر واللغة الهدف، لأن

ما تسمح به لغة قد لا يكون ممكنا في لغة أخرى، وما يوجز في لغة قد يحتاج إلى تحليل وإطناب في لغة أخرى وما تؤديه كلمة هنا قد يحتاج إلى عبارة في لغة أخرى، وما هو اسمي هنا قد يكون فعليا هناك.

ثالثا: الجانب النصي الذي يتجسد من خلال الخصوصيات المعجمية، والتركيبية، والنحوية، والصرفية، والأسلوبية، والرمزية، والبلاغية للنصين الأول والثاني. كما يضم احترام القوالب الصوتية والأوزان والقوافي للنصوص الأدبية عامة والشعرية منها خاصة.

رابعا: المترجم: . انه عنصر لا يقل أهمية عن سابقه، حيث يهتم بالمترجم، وملكاته، وتأدياته في اللغتين، والثقافتين، و كذا بما له من قدرات فكرية وخيالية في التحليل والتأويل، والكتابة، والترجمة.

وقد رتب نيدا Nida "المشاكل التي تترتب عن البحث عن المعادلات، أثناء الانتقال من عالم ثقافي إلى آخر، من خلال الترجمة، في خمس مجالات: الطبيعة، الثقافة المادية، الثقافة الاجتماعية، الثقافة الدينية والثقافة اللغوية".¹

وحين نترجم، يمكن أن نقوم بنقل محتوى كل لفظة اعتمادا على الترجمة الحرفية، أو أن نستخرج الفكرة ونعيد صياغتها في قالب جديد، مثلما يؤكد أوستينوف: "إما أن يختار المترجم أن يترك الكاتب جانبا في سكبنة، فيعمل على نقل القارئ للقائه، أو يترك القارئ في سكبنة ويعمل على نقل الكاتب للقائه ... فإما أن يكون المترجم مصدريا (فيعتمد الترجمة الحرفية) أو هدفيا (فيعتمد على ترجمة المعنى)".²

¹ Mounin G. , 1963, Les Problèmes Théoriques De la Traduction , Ed Galimard, P 61 , 62

² Oustinoff M., p59

لا تقتصر ترجمة النصوص على ترجمة الألفاظ و مدلولاتها وحسب، " فالترجمة الحرفية تؤدي إلى النسخ، والنسخ الشكلي يؤدي إلى انزياحات لسانية ... " ¹. يقول هانري سوهامي حول خوف المترجمين الجديين من النسخ: " لقد تعود المترجمون، الذين لا يعملون بطريقة آلية على الأقل، على البحث عن المقابلات خوفا من النسخ... " ². فتكون الترجمة المعنوية التي تؤمن بنص الوصول وضرورة التأثير في جمهور النص المترجم: " أما الترجمة المرتكزة على المعنى فإنها تعمل على إلحاق النص أو المنتج، لأنها توحى بأنه كتب أصلا في هذه اللغة المترجمة ... " ³.

أيا كانت سبل الترجمة التي يعتمد عليها، يجب على النص المترجم أن يحوي القيم الاجتماعية والثقافية والحضارية المتضمنة في النص الأصلي. فهي طريقة لنسخ هذه العناصر أيضا. يجب أن تمكن الترجمة من التعريف بقيم المجتمع الأصلي للنص، مع عدم الحفاظ على قيم المجتمع الهدف: « إن وظيفة الترجمة كامنة في هذا التغير الشعري والثقافي " ⁴.

وإذا كان البعض يرى أن الترجمة مقتصرة على مجرد تقديم مقابلات الكلمات في اللغة الهدف، فانه يجب التذكير أن قيمة الكلمة ومدلولها قد يكون متباينا بين مجتمع وآخر بل حتى في المجتمع الواحد انتقالا، من زمن إلى آخر، أو من حيز إلى آخر، أو من منطقة إلى أخرى أو من سياق إلى آخر: "حين نقوم بالترجمة، لا نترجم الكلمات منفردة معزولة عن غيرها من الكلمات: فالترجمة الحرفية إذن غالبا ما تكون مستحيلة " ⁵. ويجب التذكير، أيضا، أن تعدد دلالات الكلمة الواحدة وانزلاقات معاني اللفظ الواحد، تزيد الطين بلة بما تضيفه من تعقيدات للنص، " فيقدر ما تعتبر الترجمة عملية لغوية، بقدر ما هي عملية

¹ Meschonnic H., 2001, p449

² Suhamy Henri, « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 59.

³ Oustinoff M., op.cit., p59

⁴ Meschonnic H., op.cit., p319

⁵ Oustinoff M., op.cit., p.23.

أدبية أيضا "1. إذا أخذنا كمثال الاسم "عين" فإننا نجد له مدلولات عدة حسب ما أدرج فيه من سياقات وتعابير.

إن مختلف الحيوانات والطيور والحشرات والحيتان كائنات تعيش في محيطات مختلفة إما أن تكون مائية أو برية. وحين تبعد أو تخرج من محيطها الطبيعي، تختنق وتموت. والحال نفسه بالنسبة للغة التي تعتبر كائنا حيا وحيويا لا يحيا وحده بل في وسط اجتماعي من المستعملين والناطقين به. ومن هذا المنطلق فهي في حركية مستمرة وفي تغير دائم دؤوب، لأن المجتمع الذي به وفيه تحيا لا يتوقف عن الحركة والتغير والتطور. فاللغة تتغير مع تغيرات المجتمع الناطق بها فتعيش معه، وتتطور معه، وتموت معه إذا فضل التخلي عنها من أجل لغة أخرى. لهذه الأسباب وغيرها، فإن مدلول اللفظ وقيمه غير ثابت، بل هو في حركية مستمرة.

إن ترجمة نص أو صورة بلاغية تتطلب من صاحبها دراية دقيقة بتغيرات اللغة وحركيتها في وسطها الاجتماعي والثقافي. " على المترجم أن يكون متمكنا على جميع المستويات من اللغتين المصدر والوصول، وتاريخهما الحالي والماضي ومواردهما التعبيرية. وبصيغة أخرى، يجب عليه أن يكون مزدوج الثقافات؛ ويجب أن يكون على دراية بالمؤلف وبالمؤلف "2.

ونستشف مما سبق أن الترجمة لا يمكن أن تكون نسخة مماثلة للنص الأصلي رغم أنها قد تكون مقاربة له في الروعة والجمال أو أحسن منه. يرى ميسكونيك أنه " مستحيل، وفي أي حال من الأحوال، أن تعتبر الترجمة على أنها الأصل، حتى وإن كانت غاية في الروعة والجمال "3.

¹ ibid, p.54.

² Arregui Barragán N., 2009, p.192.

³ Meschonnic H., P. 18.

لو أراد الروائي مولود فرعون أن يترجم بنفسه إحدى رواياته إلى لغة ثانية يتقنها أيما إتقان، فانه لن ينتج نفس العمل ولن يبدع بنفس الدرجة والقيمة، ولن يصل إلى مجمل ما كتبه أصلاً، خاصة من حيث المعنى والصور البلاغية والتعبير المجازية وما إلى ذلك من رموز، حتى ولو كانت ملكاته وقدراته في اللغتين والثقافتين متماثلة. ولعل السبب المحوري في ذلك يعود إلى الاختلافات الموجودة في اللغتين وقدرات اللغة الهدف على احتواء كل ما ورد في النص الأصلي. وفي حالة ما إذا كانت لغة الترجمة أثري وأكثر قوة من اللغة الأولى، يبدع الأديب في نصه المترجم ويأتي بما هو أبهى وأجمل مما جاء به في النص الأصلي.

وحين نترجم الرمز أو الصورة البلاغية، لا بد من المرور بمجموعة من المراحل التي تنتقل من قراءة النص الأصلي بإمعان ودقة لتحليله وفهم فحواه، بعد فك ما يجب فكه من صور بيانية وتعبير مجازية وصيغ وأساليب معبأة بمبادئ وقيم المحيط الذي تولدت منه. وبعدها نقوم بإعادة بنائها وصياغتها لغويا ومعنويا وثقافيا لجعلها مناسبة للمحيط الجديد الذي ننقلها إليه. ومن هذا المنطلق، تعتبر الترجمة نافذة تمكن من الاطلاع على نص لغة أخرى، وكذا على ثقافتها، لأن " الإنتاج الأدبي متجذر في الثقافة، فهو متصل بنظرة معينة وخاصة للعالم، انه ملتصق بعبادات وتقاليده، وبكل ما هو خاص و يومي في هذا النظام وفي هذا النمط المعيشي، و في هذا المحيط. إن الدراية بالثقافة ضرورية من أجل الفهم الجيد للنص وكل تبايناته وتأويلاته و كل دلالاته " ¹.

وللتمكن من الإتيان بترجمة ناجحة فيها إبداع ومتمعة، نظن أنه لا بد من التحكم التام أيضاً في بنية اللغتين الدلالية والشكلية والنحوية. كما يجب الإحاطة بمعجميهما، وبحقولهما المعجمية والدلالية، وبالتغيرات الشكلية والدلالية للألفاظ حتى نتمكن من حسن اختيار الكلمات المناسبة. وبفضل ذلك، يتمكن المترجم من تجنب بعض الأعراض

¹ Arregui Barragán N., 2009, p.195.

والانزلاقات الأسلوبية والمعنوية والنحوية التي قد تنتج عن النسخ وسوء الترجمة أو عن التسرع فيها.

وتنتج عن هذه الانزلاقات مشاكل أخرى مثل التفكك في المعاني، وانعدام التنسيق والترابط، وسوء التعبير والصياغة، واللامعنى أو الصيغ التي لا تؤدي أي معنى، وكذا انقلاب المعنى أو المعنى الخاطئ، والحذف والإهمال الذي قد يكون متعمدا نتيجة صعوبة في الترجمة، والأخطاء النحوية، وسوء استعمال زمن الأفعال والضمائر وظروف الزمان والمكان ...

ونستعرض فيما يلي مجموعة من السبل العديدة المتبعة في ترجمة الخطاب عامة والرمز والصورة البلاغية خاصة.

1.3.4. نظرية التقابل الديناميكي أو التقابل الثقافي

نظرا للتقارب أو التشابه الذي نجده -في كثير من الحالات- بين لغات مختلفة أو مجتمعات متعددة في تمثيل الأشياء وتصويرها، فإن الترجمة قد تكون يسيرة واضحة. وفي حالات أخرى، وحتى إذا كانت لغة الوصول لا تمثل للوضع الموضوع رهن الترجمة بنفس الوحدات التي نجدها في لغة الانطلاق، فإنها قد توفر عناصر أخرى وصورا أخرى تماثل النص الأصلي في فكرته وتقاربه، كأن يرمز إلى الخفة في لغة ما بالريشة وفي لغة أخرى بالقطن. "يفترض هذا المفهوم أن على المترجم أن يقوم بإنتاج مقابل للنص الأصلي في لغة الترجمة، بحيث يكون هذا المقابل قادرا على خلق استجابة مشابهة لتلك الاستجابة التي أبداهها قارئ النص في لغته الأصلية"¹. والتقابل هو "استعمال وسائل أسلوبية وبنوية متباينة تماما. لا نترجم كل وحدة من الخطاب وحدها بل الخطاب عامة"².

¹ عبد الله الحراصي، نظرات جديدة في الاستعارة والترجمة،

² Pottier B., 1973, Les encyclopédies du savoir moderne, PUF, Paris, P. 524.

وكثيرا ما ينسب أصل استخدام مفهوم التقابل الديناميكي لداجوت الذي يعتبر من أبرز الباحثين الذين تبنوه وخاضوا فيه، لكن أول من ذكره وتعرض إليه هو يوجين نايدا U. Nida. الذي ميز بين نوعين من المقابلات الترجمية: المقابل الشكلي، والمقابل الديناميكي:

فأما المقابل الشكلي، فانه يرمي إلى الحفاظ على شكل ومعنى النص الأصلي أثناء الترجمة، أي بتفادي نثر ما كان شعرا أو العكس. كما يجب الحفاظ على ما في النص من سجع أو قواف ومجازات وغيرها. في حين يركز التقابل الديناميكي على مبدأ التأثير المقابل في متلقي النص المترجم، إذ إن الهدف هو أن يبعث فيه الأثر نفسه الذي تركه النص الأصلي في جمهوره .

يرى داجوت أن التقابل الديناميكي هو الأسلوب الصحيح والسبيل الأنجع في ترجمة الاستعارات، والصور البلاغية، والنصوص الأدبية من لغة إلى أخرى، لأن الاستعارة والصورة أداة يستثمرها الأديب لخلق تأثير دلالي معنوي لدى المتلقي، كما يرى أن مهمة مترجم النص الأدبي هي محاولة إعادة إنتاج النص وإبداعه في اللغة الهدف، على نحو يمكن قارئه من الإحساس بنفس المشاعر الجمالية التي يثيرها النص الأصلي في قارئه بلغة الانطلاق.

وقد لقيت هذه النظرية، على غرار غيرها من النظريات، حقها من الانتقادات من قبل بعض الباحثين أمثال كرسيتين ميسون ونيومارك. وقد ركزت هذه الانتقادات خصوصا على نوعية وقيمة الترجمة التي يتم الوصول إليها: إنها ترجمة وصفت بأنها مبتذلة رديئة، وتأثيرها المزعوم وهمي وخيالي، لا يمكن تحقيقه، لأن السعي وراء الحفاظ على النص الأصلي شكلا ومعنى يفسد النص المترجم لأنه سيكتب بلغة أقل ما يقال عنها إنها غريبة الصياغة والقواعد عن لغة الوصول هذه لأن ما تؤديه كلمة في لغة ما قد يحتاج إلى عبارة في لغة أخرى، وما يقال في جملة اسمية في لغة قد يقال في جملة فعلية أو في جملة ظرفية أو شبه جملة في لغة ثانية.

إن السعي وراء نقل الأثر الذي أنتجه النص الأصلي بلغة الانطلاق في جمهوره الخاص، إلى جمهور النص المترجم وفي لغة الوصول، أمر وهمي ومستحيل لأسباب عدة يمكن اختصارها في الاختلافات التالية:

- اختلاف الثقافات ومرجعياتها وإحالاتها،
- اختلاف الأزمنة والأماكن،
- اختلاف المجتمعات ومعتقداتها ودياناتها،
- اختلاف اللغات ومدى استيعابها للأفكار وإفصاحها عنها،
- اختلاف الكتابات وسبل النشر ودرجة شيوعها،
- اختلاف الأذواق والميول نحو هذا النوع من النصوص أو ذاك،
- اختلاف القراءات ومدى انتشارها بين الناس.

ويرى منتقدو هذه النظرية أنه لا يمكن أن نثق في مفهوم التقابل الديناميكي بل إن الترجمة الحرفية هي الهدف الذي على كل مترجم أن يسعى إليه لأن لكل قارئ من قراء النص قراءته الخاصة وتفسيره الخاص للنص، أي أن التأثير الذي قد ينتجه النص في قارئ ما، يختلف حتما عن مثيله عند قارئ آخر، بل إن تأثير النص في نفسية القارئ، يختلف بين الحين والآخر، أو من سن إلى سن آخر، ومن مكان إلى آخر، ومن حالة نفسية وصحية إلى أخرى، حسب استعدادات القارئ الخاصة للفهم والإدراك، لأن الأمور لا تبصر ولا تفسر بنفس الكلمات ونفس الطريقة بين وضعين مختلفين أو بين سنين متباعدين: حتى الفرحة بتساقط الثلوج قد تكون متباينة بين جيلين إذ يفرح الصغير باللعب أو فترة الاستراحة والاستفادة من عطلة حتمية لا يذهب خلالها إلى المدرسة، في حين يفرح الفلاح بكثرة المياه ووفرة المحاصيل.

إضافة إلى هذه العناصر المتعلقة بالجمهور المتلقي للنص، يوجد اختلاف في الثقافات والممارسات الاجتماعية والعقائدية، إذ إن لكل مجتمع مجموعة من الخصوصيات التي تميزه عن غيره، وتجعل عالمه مستقلا عن الآخر. حين يتم الانتقال من لغة قوم إلى

قوم آخرين، قد يكون نقل التعابير المؤدية لتلك المميزات والخصائص أمرا مستعصيا أو مستحيلا .

ضف إلى هذه المميزات عنصرا آخر لا يقل أهمية، وهو التجارب التي مر بها المجتمع وما خلفته فيه من أثر. فالنص المتحدث عن الاستعمار وهمجيته وكل التجاوزات التي قام بها وفرضها على أمة ما، يؤثر حتما أكثر في مجتمع عانى ويلات الاستعمار وبطشه، في حين يكون قليلا أو منعدم الأهمية في مجتمع آخر ميزته نعمة السلم والأمان منذ الأزل ولم يذق إطلاقا مر الاستعمار والاستبداد.

3.4.ب. الترجمة المعنوية والترجمة التواصلية :

يعتبر نيومارك أول من صنف الترجمة إلى معنوية وتواصلية، فميز بينهما: في مجموعة من العناصر التي نلخصها فيما يلي:

الترجمة المعنوية تتمثل في تلك الترجمة التي تركز على النص الأصلي. وتحاول التقيد به إلى أبعد الحدود. وتتميز هذه الترجمة بأسلوبها الموضوعي، وتعقدها، وصعوبة تحقيقها، لكون المترجم كثير التقيد والالتصاق بنص الانطلاق، وكأنه يحاول استنساخه في اللغة الثانية حتى لا يكون بعيدا عما كان عليه في اللغة الأولى. فهي إذن ترجمة أصلية مصدرية. وقد أشرنا سابقا إلى عيوب مثل هذه الترجمة ونقائصها، وما يمكن أن تتسبب فيه من خلل على مستوى لغة الوصول ونصها، الذي كثيرا ما يعرض صيغا وأساليب لا أساس لها من الصحة في هذه اللغة.

وترتكز الترجمة التواصلية، على عكس الترجمة المعنوية، على النص المترجم أي على اللغة الهدف. وتتميز بأسلوبها الذاتي وبساطتها وسهولة الوصول إليها، لأن المترجم يتدخل في النص ليغيره حسب هدفه، وحسب الجمهور الذي يقصده: فيضيف ما ينفع نصه ومعناه، ويحذف ما لا قيمة له أو ما لا صياغة له في تلك اللغة. فهي ترجمة هدفية مقصدية. ويميز نيومارك بين الترجمتين بقوله إن: " الترجمة التواصلية تحاول خلق تأثير

في قراء الترجمة قريب من التأثير الذي يشعر به قراء النص الأصلي، أما الترجمة المعنوية فتحاول، بقدر ما تسمح به التركيب الدلالية والنحوية في اللغة المترجم إليها، أن تنقل المعنى السياقي الدقيق للنص الأصلي.¹

3.4.ت. الترجمة الحرفية :

الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة ترجمة أصلية مصدرية أيضا لكونها تركز على النص الأصلي فتحاول نقله كلمة بكلمة حتى وإن ترتب عن ذلك إخلال بنص الوصول وبلغته.

وتعتبر الترجمة الحرفية من المشاكل والحواجز التي تواجه الترجمة، وتحول دون تحقيقها لأهدافها. ومن الآثار التي تترتب عن هذه الترجمة: النسخ الأسلوبية، وتداخل اللغات والمزج بينها، والدخيل اللغوي، والمعاني المغايرة أو المناقضة، والخطابات المبتورة، والمزج بين الأنظمة. فهي ترجمة تحرف النص الأصلي وتبتز معانيه ومحتواه مثلما تخل بلغة الوصول فتشووها.

فمن الصعب، بل من المستحيل، أن نجد في اللغة الهدف كل الكلمات التي تقابل كلمات اللغة المصدر، لأن اللغات تترجم ما في محيط المجتمع الذي تعيش فيه، أي محيطه الطبيعي، والاجتماعي، والديني، والاقتصادي، والثقافي والسياسي. وبسبب كل ذلك لا يمكن أن تتماثل معاجم كل اللغات: " انه من العسير المطابقة الدقيقة بين لغة وأخرى، وتصل الصعوبة نروتها مع الكلمات المفتاحية والتي يفرض عليها المترجم أحيانا الطريقة الحرفية كلمة بكلمة ...إن هذه الكلمات المفتاحية الشهيرة هي ذاتها مضغوطات مركزة لنصيات طويلة...²

¹ نفسه

² بول ريكور، عن الترجمة، ص 18 و 19.

إن أي حقل دلالي أو معجمي لا يمكن أن يكون متماثلاً متشابهاً بين لغتين. وعليه، فإن استبدال كلمة بكلمة أخرى يبدو غير ممكن بل هم مستحيل لأن معجم لغتين ليس حتماً قابلاً للتطابق والاستبدال بينهما. فقيمة الرمز اللغوي لا تتحدد ولا تبرز دقتها إلا في إطار علاقاته مع غيره من الرموز التي يرد معها في نفس السياق أو في نفس النص: "الترجمة نقل لرموز لغة طبيعية بواسطة رموز لغة طبيعية أخرى. وترى النظريات البنيوية أن كل لغة تمثل كلا فريداً متميزاً، وأنها تقسم التجربة البشرية بطريقة خاصة. وبما أن الرموز لا يمكن إطلاقاً أن تكون متطابقة، فإنه من المستحيل أن نجد ترجمة حرفية¹."

وأياً كان، فإن الترجمة الحرفية لا تمكن المتلقي، من خلال اللغة الهدف من إظهار نفس المشاعر التي يحس بها متلقي النص المصدر، خاصة إذا تعلق الأمر بنص شعري موزون ومقفى، أو بنص مسجوع ذي نغمة، أو بنص ثري بمختلف الصور البيانية والمحسنات البديعية. يرى أندري جيد أن: " المترجم الناجح هو ذلك الذي يتقن لغة الكاتب الذي يترجمه ويتحكم فيها، بل أكثر من ذلك، لغته هو. وما أعنيه بذلك، ليس فقط أن يكون قادراً على كتابتها بصورة صحيحة، ولكن معرفة مواضع الدقة والرقّة فيها، وكذا مواردها الخفية²."

ويؤكد فيردينان دي سوسير F.de Saussure: " لو كانت الألفاظ مكلفة بالتعبير عن مفاهيم محددة مسبقاً، فإنه ستكون لها مقابلات دقيقة للمعنى، من لغة إلى أخرى: ولكن الأمر ليس هكذا³". ويضيف بيرنيي Pergnier بخصوص الرمز اللغوي: " لا يمكن لنا أن نترجم معناه، لا يمكن أن نترجم سوى ما يشير إليه⁴، لأن الألفاظ تكتسب معاني عدة ومختلفة ومتنوعة، ولو في جزء بسيط، ولا تتضح إلا من خلال سياقاتها حيث أن هذه السياقات هي التي تؤثر فيها وتضفي عليها معاني أخرى فتتميزها وتنوعها وتعمقها. ويرى

¹ Galisson R. et Coste D., Dictionnaire de didactique des langues, Editions Hachette, P. 566.

² Mounin G., 1991, Linguistique et traduction, Editions Dessart, P. 19.

³ De Saussure F., 1990, Cours de linguistique générale, Editions ENAG, Alger, P. 79.

⁴ Pergnier M., 1982, Les fondements sociolinguistiques de la traduction, Librairie Honoré Champion, Paris, 110.

جورج مونان G.Mouni أنه : " لا قيمة للتركيب اللغوي إلا في حدود أن له وظيفة، أي إذا كان فعالاً، ف لترجمة قصيدة، إذن، ليس المشكل في ترجمة شكل إلى شكل، أو تركيب إلى تركيب: ما تجب ترجمته هو الوظيفة أو الوظائف الشعرية للنص، أي الأثر أو الآثار التي ينتجها ¹ ."

ويرى نابوكوف NABOKOV ، الذي دافع عن الترجمة الحرفية واهتم بالنص الأصلي، بغض النظر عن الوزن والنحو وغيرهما، أن " أي ترجمة لا تبعث برائحة الترجمة ستكون حتما غير صحيحة حين نمعن النظر فيها عن قرب ² ."

4.3.ث. الترجمة بالتفسير والشرح:

كثيرا ما يجد المترجم نفسه في وضعيات حرجة وهو يقوم بالترجمة، خاصة حين يتعلق الأمر بملفوظات أو عبارات تحيل إلى مفاهيم خاصة في لغة الانطلاق وليست لها أية مقابلات في هذه اللغة. ويزداد الأمر تعقدا أكثر من ذي قبل حين يتعين عليه أن يقوم بترجمة الاستعارات، والصور البلاغية، والأقوال المأثورة والتعابير المجازية. فحينما ينسد الطريق أمام المترجم، ولا يجد الملفوظ أو العبارة أو التعبير أو الصورة البلاغية المناسبة المقابلة في اللغة الهدف، فإنه يلجأ إلى الإضافات والتفسيرات التي تمكنه من نقل الفكرة أو المعنى المرغوب، ومن توضيحها أمام أعين المتلقي، من خلال اللغة الهدف. إن ما يسمى، عادة، عبقرية اللغة، التي هي أصلا عبقرية الثقافة والمجتمع معبرا عنها من خلال اللغة، هي التي تمنح المترجم الإمكانيات والخيارات المناسبة لترجمته، حتى تكون واضحة ومؤدية للخطاب.

غير أن المترجم قد يجد نفسه أمام تباينات لغوية أكثر حدة وتعقيدا، حين ينتقل من لغة إلى لغة أخرى. وهي اختلافات تتعدى الجانب المعجمي، إذ تخص البنية العميقة للغة

¹ Mounin G., op. cit., P. 105.

² Cité par : Redouane J., 1981, Encyclopédie de la traduction, Editions OPU, n° 864, P. 45.

في النحو والصرف: والأمثلة على ذلك عديدة ومتنوعة، ونذكر على سبيل المثال: العدد والجنس في اللغة العربية: فالمثنى في الاسم والفعل والضمير، الذي لا يستخدم في اللغات الشائعة في العالم كالانجليزية والفرنسية، سوى في العربية، ليس له مقابل حرفي في هذه اللغات التي تكتفي بالمفرد والجمع الذي يبدأ فيها انطلاقاً من الاثنين. وكذا امتزاج أو تضاعف الجنس، أي حين يكون الاسم قابلاً لأن يكون مذكراً أو مؤنثاً، مثل كلمات (دار وعصا). وهي حالة عادية وشائعة في اللغة العربية، لا تجد مقابلها في لغات أخرى إلا نادراً. كما يمكن أن نضيف عناصر أخرى خاصة بالنحو مثل: العلامات الإعرابية من رفع، ونصب، وجر إضافة إلى التتوين ومد كل هذه العلامات التي تعتبر من خصوصيات اللغة العربية.

وتتمثل طريقة الترجمة هذه، أي طريقة الشرح والتحليل، في نقل العبارة من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول مع إضافة شرحها، أو في الاكتفاء بتقديم شرحها فقط اعتماداً على قراءة صاحب الترجمة، لكون نقل العبارة حرفياً لا يؤدي الدلالة الأصلية بدقة. ويطبق هذا المبدأ، أصلاً في اللغة نفسها، حين نؤدي شرح كلمة أو جملة بكلمة أخرى أو بجملة: "يقال عن الملفوظ (أ) أنه شرح للملفوظ (ب) إذا كان (أ) هو إعادة صياغة لـ (ب) مع كونه أكثر طولاً وأكثر وضوحاً..."، ويقصد بالوضوح هنا أن يكون بكلمات سهلة المنال وفي تراكيب في متناول العام والخاص من مستعملي اللغة.

حينما يجد المترجم نفسه أمام صورة بلاغية أو تعبير رمزي يستعصي عليه ويصعب نقله إلى لغة الترجمة، وليس له مقابل فيها، فإن ترجمته عن طريق الشرح والتفسير سبيل يقضي على ما فيه من إبداع وعمق في المعنى وقوة جمالية.

3.4.ج. طريقة التجديد والإبداع:

إن الترجمة الحرفية للصورة البلاغية والرمز كلمة بكلمة أي اسماً باسم وفعلًا بفعل وحرفاً بحرف قد تكون مستحيلة ومستعصية أو ناقصة ومشوهة في معظم الحالات: فإذا

كان المقابل الحرفي أو اللفظي لا يؤدي الفكرة والمعنى الحقيقيين، ولا يحتفظ بمورفولوجيا النص وجمله وعباراته، فإن المقابل الصوري أو الرمزي، إن وجد في لغة الوصول، أي الإتيان بصورة بلاغية مغايرة شكلا ومطابقة مدلولاً كمقابلة التشبيه باستعارة أو الكناية بمجاز وما إلى ذلك، يمكن أن يحقق الهدف المنشود، لأن الثقافات المختلفة قد تضع استعارات وتعابير مجازية وإشارات ورموزاً متقابلة ومتطابقة لأمر وحقائق متشابهة، رغم اختلاف طرق التعبير عنها والألفاظ المستخدمة لتحقيق ذلك أو الصيغ والسياقات التي توصل إليها: " الترجمة ليست مقارنة، بل هي، أساساً، إعادة تعبير عن المقصود في نص يزخر بوظيفة تواصلية معينة " ¹.

وعلى المترجم، في هذه الوضعية، أن لا يكتفي باللغة المصدر وما فيها من ملكات وقدرات، بل عليه أن يبحث في اللغة الهدف وثقافتها ومحيطها عما يمكن أن يكون مقابلاً دلالياً لتلك الصور البلاغية والتعابير المجازية، حتى يتسنى له نقل المعنى الأصلي والمضمون الحقيقي إلى لغة الترجمة، مع الحفاظ على جمالية النص وعمق دلالاته وقوة تأثيره في الجمهور المتلقي، مثلما هو الحال لدى المتلقي في اللغة الأصلية. وإن تعذر عليه ذلك، ولم يتمكن من الوصول إلى الصورة أو التعابير المقابلة والناقلة للمعنى، عليه أن يجتهد ويتفنن في تسخير اللغة وإمكاناتها من أجل صنع وإبداع الصور والصيغ التي تؤدي المعنى وترتكز على ثقافة اللغة الهدف.

لكن لا يمكن للمترجم، في مثل هذه الحالة، أن يدعي أنه كان وفياً للغة والنص الأصليين في ترجمته، لأنه سمح لنفسه، أحياناً، بهذه الخروقات والتجاوزات، وأحياناً أخرى، بمجموعة من التنازلات والتراجعات، من خلال إبداعاته واستقرائاته وزياداته الخاصة، حسب فهمه وتفسيره وتأويله الخاص للنص الأصلي وحسب قدراته وهواه في تركيب النص المترجم، الذي سيخضع للمحيط الذي يوجه إليه.

¹ Delisle J., 1980, L'avantage du discours comme méthode de traduction, Editions de l'université d'Ottawa, Canada, P. 157.

خاتمة:

وخلاصة القول، في هذا الفصل، إن الصور البلاغية والتعابير المجازية والأقوال المأثورة وما إلى ذلك من النصوص المضغوطة والموجزة هي مكونات محورية في التواصل اللغوي وفي الخطاب والنص الأدبي خاصة، لأن وظائفه وقيمه كثيرة ومتعددة ومتنوعة، من جمالية وحجاجية ومعرفية وإدراكية وغيرها. إلى جانب ذلك تعتبر ترجمتها مهمة شاقة وصعبة على كل من يحاول الخوض فيها ما دامت ترجمته ليست آلية بل موضوعية معنوية. فحتى وإن تمكن المترجم - الذي يعتمد على أية نظرية من نظريات الترجمة أو على أي سبيل من سبلها وطرائقها - من تحقيق بعض النجاح والصواب في ترجماته، فإنه قد لا يتحكم في جزء من الصور البلاغية والرموز والأساليب المجازية، ولن يتمكن من نقلها بصيغها ومضامينها من لغاتها الأصلية إلى لغة الترجمة لمختلف الأسباب، التي منها ما هو موضوعي وما هو خاص غير موضوعي، سواء كان خاصا باللغتين، أو الثقافتين، أو المجتمعين وما إلى ذلك... فنظن أن الترجمة التي تنقل الأصل حقا فتحتفظ به دون أن توقع خلا لا في النص الأصلي ولا في لغة الوصول، هي تلك التي لا تفرض على نفسها أغلا لا وحدودا تقيد بها بطريقة واحدة من طرق الترجمة وحسب، وإنما هي تلك التي تسبح بحرية تامة بين مختلف أجواء طرائق الترجمة وسبلها، مركزة تارة على النص الأصلي وتارة أخرى على النص المترجم، مع عدم تناسي المحيط الذي ستوجه إليه، مثل الفراشة التي تنتقل من زهرة إلى أخرى، أو تلك النحلة التي تطوف بين كل أنواع أزهار الحقائق والغابات، وورودها وأشجارها لتجمع رحيقها وتنتج أذ عسل وأنقاه. يؤكد بول ريكور: " لقد تتبعنا المترجم منذ القلق الذي يكبحه عن البدء في عمله ثم عبر صراعه مع النص طوال عمله. وسنتركه في حالة عدم الرضا ¹ ". ويقول أيضا في الموضع نفسه من الكتاب: " ألخصه في كلمة التراجع عن فكرة الترجمة المثالية. هذا التراجع وحده يسمح للترجمة بالعيش باعتبارها عجزا مقبولا ² ويرى هانري سوهامي أن: " فعل الترجمة - بما فيها من مشقة

¹ بول ريكور، عن الترجمة، ص 21.

² نفسه، نفس الصفحة.

وحرمان - ... كل من يميل إليها ويمارسها... قليلا ما يسعد ويفرح... يحلم بالوصول إلى قمة مستحيلة المنال¹.

وأيا كان الأمر، فإن الترجمة ليست سوى نقل لتأويل المترجم وتحليله لما قرأه وفهمه وهو يتصفح النص الأصلي. فقد يكون فهمه صائبا مثلما يمكن أن يكون خاطئا، فليس هو -إذن- سوى مجرد تأويل، خاصة حين يتعلق الأمر بالنص الأدبي المشبع بالبيان والمجاز والرمز.

وما يمكن أن نختتم به هذا الفصل، هو أنه مهما تباينت طرائق الترجمة ومحتوياتها، فإنها قد تسعى لتحقيق الهدف نفسه الذي يتمثل في جعل قارئ اللغة الهدف لا يحس أنه أمام كتاب مترجم، نظرا لما في نصه هذا من أصالة وإبداع، بل يتلذذ بإبداع حقيقي في لغته. يرى جيديا توري Gidéon Toury أن " الترجمة الحقيقية هي تلك التي تكون مقبولة، هي تلك التي توصل المؤلف الأجنبي وتخضعه للنظام المتلقي"². بينما يرى أندري بيرمان A. Berman أن "الأدب المترجم لا يدمج...ضمن الأدب الأصلي.

¹ Suhamy H., « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 58.

² Bertrand J., « La traduction de la métaphores dans la structure anglaise « a(n) N1 of N2 » dans Tender Is the Night de F.S. Fitzgerald », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 44.

الفصل الثاني

التشبيهات وترجماتها

تمهيد

1. التشبيه ومفاهيمه
2. خصائص التشبيه
3. أركان التشبيه
 - 1.3. المشبه
 - 2.3. المشبه به
 - 3.3. لفظة التشبيه
 - 4.3. وجه الشبه
4. الأشكال البنيوية للتشبيه
5. أنواع التشبيه
 - 1.5. أنواع التشبيه من حيث اللغة (الشكل)
 - 1.1.5. تشبيه مبني على الكلمة
 - 2.1.5. تشبيه مبني على الجملة
 - 2.5. أنواع التشبيه من حيث البناء والأركان
 - 1.2.5. التشبيه التام
 - 2.2.5. التشبيه المجمل
 - 3.2.5. التشبيه المؤكد
 - 4.2.5. التشبيه المرسل
 - 5.2.5. التشبيه المفصل
 - 6.2.5. التشبيه البليغ
 - 3.5. أنواع التشبيه من حيث طبيعة المشبه والمشبه به
 - 1.3.5. الجمع بين المادي والمادي
 - 2.3.5. الجمع بين المادي والمجرد
 - 3.3.5. الجمع بين الحقيقي والخيالي

4.3.5. الجمع بين الإنسان وغيره

4.5. أنواع التشبيه من حيث المضمون

1.3.3. التشبيه البسيط

2.3.3. التشبيه الصوري

6. التشبيه وترجمته

1.6. ترجمة التشبيه بمثله

2.6. ترجمة التشبيه بصورة مغايرة

3.6. ترجمة التشبيه بنص عادي

4.6. تجنب ترجمة التشبيه

خاتمة

تمهيد:

للتشبيه، مثل ما لغيره من الصور البلاغية، دور محوري وفعال في التأثير على الخطاب بإثراء مضمونه وتعميق دلالاته وزخرفة حلته، مع درجات مختلفة حسب اختلاف أنواعه. فالتشبيه ركيزة من الركائز التي لا يخلو منها الخطاب، شفويا كان أو مكتوبا، أدبيا أو عاديا، حيث لا يكتفي بدعم فكرة صاحبها فحسب، بل يؤثر، على اثر ذلك، في القارئ والمستمع فكرا وإحساسا. يضيف التشبيه - على تعدد أنواعه - الرونق والجمال إلى أسلوب الكاتب، ويزيد في التأثير على قارئ النص معنى وتلذذا وتشويقا وفضولية.

ينتمي التشبيه إلى قسم " الصور القياسية " وهو ذو أهمية كبيرة في اللغة ليس لوروده الدائم فيها وحسب، بل لدوره أيضا: فإنه يعود فعلا بطريقة دائمة في الخطاب. فيأتي في اللغة العادية مثلما يأتي في الأدب . ورغم ما للتشبيه من أهمية في الاستعمال، فإنه قد أهمل كثيرا، حسب Henri Meschonnic¹ بإشارته إلى ألفي عام من الإهمال البلاغي والمنطقي من قبل الباحثين والدارسين الذين اعتبروه حقا دون قيمة الاستعارة إلى درجة أن البعض منهم قد أزاح عن بعض أنواعه تسمية الصورة.

وتطرح غالبا ترجمة هذه الصورة البلاغية من لغة إلى أخرى مجموعة من الإشكالات للمترجم، بحيث يصعب عليه نقلها، أحيانا، إلى اللغة الهدف. فقد قل اهتمام علماء البلاغة بهذا الموضوع نظرا لما يواجهونه من صعوبة في ترجمته، فكيف على المترجم أن يتصرف إزاء مختلف التشبيهات والاستعارات والكنيات والمجازات التي يستخدمها الكاتب في إنتاجه الأدبي؟ وكيف يصل بالقارئ العربي إلى تأثير مماثل للذي أثاره صاحب النص الأصلي؟

ويسعى المترجم، في إطار عمله، إلى نقل الصور البلاغية من لغة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، فهل يتسنى له أن يكون آمنا أثناء ذلك النقل علما أنه يتم بين

¹ Meschonnic H., « Pour la poétique », Gallimard, Paris, 1970, P. 120.

لغتين مختلفتين كل الاختلاف سواء من حيث الأصل الذي تتحدران منه، أو من حيث المفاهيم الثقافية والدينية ... التي تحكمها عوامل سياسية واجتماعية وبيئية مختلفة، فاللغة الفرنسية تنتمي إلى مجموعة اللغات الهندوأوروبية في حين يعود أصل اللغة العربية إلى اللغات السامية. لكن ما يجب ألا ننساه هنا هو أن الكتاب الثلاثة للمدونة التي نتناولها بالدراسة في عملنا هذا، وهم الروائي الأصلي والمترجمان ينتمون كلهم إلى المجتمع نفسه وإلى الثقافة نفسها وإلى المحيط نفسه، فكلهم جزائريون رغم الاختلاف في الجهة التي ينتمون إليها وفي اللغة الأم.

ورغم ما للغتين الفرنسية والعربية من اختلاف، يستخدم المترجم جل الوسائل التي توفرت حتى تكون ترجمته صائبة ولصيقة بالنص الأصلي في معانيه ومقاصده، وبالتالي يكون آمناً في ذلك، دون المساس بالصيغ النحوية والصرفية والتركيبية للغة الوصول. لذا نجد أن المترجم يجد نفسه أمام عدة خيارات ترجمية خاصة بعد ظهور وانتشار مختلف نظريات الترجمة الحديثة، التي درست شتى السبل فأسست لها ويسرت المهمة:

فبإمكان المترجم أن يأتي بترجمة حرفية متوخياً من وراء ذلك تحقيق الأمانة الأدبية، حتى وإن كان ذلك على حساب المعنى والشكل، لكن هل تلك أمانة ألا يحتفظ صاحب الترجمة بالمعنى؟ كما أنه بإمكانه الاتجاه أولاً إلى إبراز المعنى الوارد في النص الأصلي قبل أن يهتم بالجانب الشكلي له. أو يتقيد المترجم بالنص الأصلي، أو يطلق العنان لقلمه بالتقديم والتأخير والحذف والإضافة والشرح كلما رأى ذلك ممكناً حتى يناسب ذوق المتلقي العربي. كما نجده يتجه إلى استخدام وسائل أخرى في حالة عدم وجود المقابل في اللغة الهدف. ولكل هذه الأسباب يجد المترجم نفسه في حيرة من أمره، حيث يصعب عليه تحديد الاختيار المناسب في ترجمته.

1. التشبيه ومفاهيمه:

اهتم البلاغيون والأسلوبيون وعلماء اللغة بدراسة التشبيه منذ الإغريق الذين فضلوهُ على الاستعارة واعتبروه مفتاح الشعر، وسمة حسن البديهة، ورقة الشكل ودقة المعنى، حتى يكاد أن يهملش نظراً لقيمته الدنيا مقارنة مع الاستعارة. ومن خلال ما لاحظناه في ثنايا قراءتنا لدراسات البلاغيين القدامى، يصعب بل يستحيل الحديث عن الاستعارة دون الخوض - في آن واحد - في التشبيه، لأنهما نمطان من الإدراك وينتميان إلى نفس الجنس، أي البيان الأدبي المرتكز على المشابهة كما أن الاستعارة ليست سوى نوعاً آخر من التشبيه، بل هي أقوى التشبيهات وأجملها.

ولهذا، فبالرغم من اختلافهما الشكلي، فإنهما يسعيان -أساساً- إلى إقامة العلاقات بين مختلف الأجناس الأدبية كالشعر والنثر. وعلى هذا، فرغم الاختلاف الشكلي القائم بين الصورتين، فإن ثمة قواسم مشتركة وروابط قوية تجمع بينهما كعنصر المشابهة، إضافة إلى الربط بين طرفين هما المستعار له أي المشبه، والمستعار منه أي المشبه به. لكن هذين الطرفين إجباريان في كل أنواع التشبيه، على عكس الاستعارة التي قد تستغني عن هذا أو ذاك. ونضيف إلى هذين الركنين المستعار أي الرابط ووجه الشبه بينهما. صحيح أن حظ التشبيه من اهتمام الباحثين وعنايتهم أقل بكثير من حظ الاستعارة، إلا أن هذا لا يقلل من أهميته الخطابية والشعرية سواء كان ذلك قديماً أو حديثاً.¹ وعلى هذا يلاحظ ستيفن أولمان أن: "يتم التعبير عن المشابهة في نفس النص، بالتشبيهات طورا، والاستعارات طورا آخر وإن الفصل المطرد بين نمطي الصورة، على غرار ما يفعل بعض المؤلفين، يظل سبيل البحث: يمكن أن يمنع الناقد من إدراك الشبكة العامة للصورة والنزاعات العميقة المتحكمة في نشوئها."²

¹ عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية، ط1 دار توبقال للنشر 2001 ص118/119.
² فرنسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير إفريقيا الشرق 2003، ص23

فالتشبيه لون من ألوان التعبير المركز والأنيق، يلجأ إليه الملقى، تقريبا بالفطرة والبدئية، كلما كان ذلك ضروريا، وبصورة عفوية، خاصة في المجتمعات ذات الآداب الشفوية التي تحتفظ بآدابها وتعابيرها في ذاكرتها الفردية والجماعية. فهو من الصور البلاغية التي لا تختص لا بجنس، ولا بجيل، ولا بمنطقة، ولا بلغة، لأنه من الهبات الإنسانية، والخصائص الفطرية، والتراث المعروف بين مختلف المجتمعات البشرية جمعاء، حتى أنه يكاد يكون من البديهيات في كل الخطابات دون استثناء، ذلك لأن أساسه هو تلك الصفات المشتركة، أو المتشابهة، أو المتضادة التي يراها الإنسان ويبصرها في الأشياء وبينها، مجردة كانت أو ملموسة. وتترتب عن ذلك صياغته بوضع الألفاظ بعضها مكان بعض حتى تنشأ الصورة. فالكثير من الرموز المأخوذة من الطبيعة تشير إلى المعاني والمدلولات نفسها في مختلف المجتمعات.

والتشبيه صورة بلاغية تعتمد على "عملية ربط" مرتكزة على وضع علاقة المشابهة والمماثلة والتقارب، بواسطة لفظة التشبيه وتسمى "الأداة"، بين حقيقتين تنتميان لحقلين دلاليين مختلفين، على أنهما تشتركان في نقطة أو نقاط "سيمة أو سيمات" متشابهة. يقوم التشبيه إذن على عملية عقلية تتمثل في وضع دالين متميزين (أ و ب) جنبا إلى جنب، ويقابلهما مدلولان يظهران تماثلا بينهما، مع إيراد لفظة دالة على تشابه الحقيقتين المذكورتين.¹

كما أنه من الصور البلاغية الأكثر شيوعا واستخداما بين العام والخاص، وفي جميع مجالات الحياة. وقد ربطه العرب القدامى بالقيم، خاصة تلك التي يعتزون بها ويفخرون، مثل الشرف والفطنة والسخاء وغيرها... وهي صفات تبرز المدى الكبير الذي خصوا به التشبيه. كما أنه يعبر مباشرة وبصريح العبارة عن الرابط الرمزي بين طرفيه، أي بين المشبه والمشبه به، وذلك باستعمال أداة التشبيه التي تؤدي وظيفة أداة الوصل.

¹ Bouverot D., Comparaison et métaphore, la revue française, T.37, 1969, p.133

ويشترط في التشبيه -إذن- تمايز واختلاف بين الحقيقتين أو الطرفين اللذين يوضعان محل المشابهة، فلا يكون الشبه إلا في أجزاء منهما أو في مجموعة من السمات، وهذه الأخيرة هي التي تمكن من الوصل بينهما. لكن يشترط أيضا أن يكون وجه الشبه المصرح به أو المخفي، أقوى وأكثر جمالا وبروزا عند المشبه به حتى يكون التشبيه صورة نوعية جميلة وجذابة. فالتشبيه صورة بلاغية تساعد على الارتقاء بالخطاب من جانب الدلالة أولا والشكل ثانيا، لأنه من الصور المعنوية لا الشكلية. كما تسمح برؤية وقائع صعبة التحديد أو مستحيلة المنال إلا عن طريق التعابير المجازية أو اللغة الرمزية. فالتشبيه -إذن- صورة إيحائية تسعى دوما نحو إعادة تشكيل ما يحيط بذاتية المتكلم بإدراك المراسلات والتصرف فيها، فترتكز على الخيال الشعري لتغيير الحقيقة ولو مؤقتا، بالاستعانة بالأداة "مثل" أو "الكاف" أو غيرها من الأدوات والوسائل التي تزخر بها كل لغة من اللغات من حروف وأفعال وأسماء.

2. خصائص التشبيه:

يعتبر التشبيه عنصرا أساسيا في تركيب الجملة، ولا يتم المعنى العام إلا به أو بما شابهه. فالنص الأدبي لا يستند على التشبيه بوصفه تشبيها وحسب، بل بوصفه حاجة فنية إبداعية تبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب، كما أنه -وإن كان عنصرا أساسيا يكسب النص روعة واستقامة- ضروري لأداء المعنى وتقوية الدلالة، لأن في التشبيه تمثيلا للصورة، وإثباتا للخواطر، وتلبية لحاجات النفس.

يكشف التشبيه -إذن- عن المعاني المحتجبة في الأشياء ليفصح عنها ويصورها ويقربها إلى ذهن المتلقي، حتى يكاد المعنوي يصير مرئيا ملموسا أمام عينه. كما نستطيع تكييف النص الأدبي -من خلاله- نحو المعنى المراد، دون توقف لغوي، أو معارضة بيانية، مسيطرين على الموقف من خلال تصورنا لما نريد تمريره من حديث، أو إيصاله من خطاب، أو إثباته من معنى.

وليس التشبيه، في البلاغة القديمة، صورة لغوية أو محسنا لفظيا وحسب ولكنه صورة فكرية ذهنية قبل كل شيء. وتستخدم فيها مصطلحات¹ وألفاظ أكثر حداثة، نظرا للتطور الذي عرفته البلاغة في عصرنا الحاضر، ولظهور نظريات جديدة تخدم الميدان. وأصبح ينظر إلى الصورة البلاغية نظرة جديدة، يمكن التصرف فيها حسب السياق، ويتميز التشبيه عن الاستعارة في أنه لا يستخدم الرمز اللغوي الذي هو أساس في إنشاء الاستعارة، فنجد فيها ولادة مدلول جديد،² يكون خارقا لما هو مألوف.

3. أركان التشبيه:

يتكون التشبيه، حسب البلاغة الجديدة، من ثلاثة عناصر أساسية وإجبارية لا يمكن الاستغناء عن أي منها، ونحددها حسب خطاطة منظمة فيما يلي:

1.3. المشبه comparé (ويسمى أحيانا منارة (thème)): ويمثل الحقيقة

التي هي موضوع التشبيه، لأنها تشير إلى ما/من نريد تعميق وتقوية صفة من صفاته، سواء أكانت حميدة أم سيئة.

2.3. المشبه به comparant (يسمى أحيانا الموضوع (phore)): وهو

الذي شبهت به الحقيقة الأولى. يشترك على الأقل في سيمة أو في مجموعة من السيمات مع المشبه، على أنها أبرز وأقوى في المشبه به.

تعتبر البلاغة العربية كلا من المشبه والمشبه به طرفين ضروريين، لا بد منهما في أي تشبيه كان. أما البلاغة الحديثة، فإنها تشترط الأداة في التشبيه، إذ تنتقل إلى الاستعارة مع غياب الأداة. نلاحظ، إذن، أن التشبيه البليغ عند العرب سيدرج ضمن الاستعارات في البلاغة الجديدة.

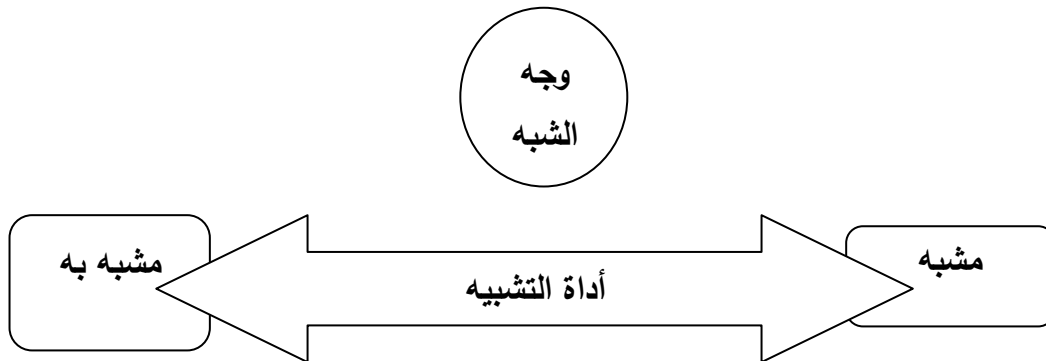
¹ فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، ترجمه عن الفرنسية و قدم له : الدكتور علي نجيب إبراهيم، ص35

² المرجع نفسه، ص35

3.3. لفظة التشبيه أو أدواته **Outil de comparaison** : وتسمى أحيانا وسيلة التشبيه أو أدواته. ويستعمل فيه حرف ك(الكاف)، أو فعل نحو (يشبه) أو اسم مثل (مثيل، شبيه)، وهي عناصر شائعة في مجمل اللغات.

4.3. وقد نجد، إضافة إلى هذه العناصر الثلاثة، عنصرا رابعا ذا أهمية أيضا رغم تهميشه، وهو **وجه الشبه point commun, objet de comparaison** الذي يجيء واضحا مصرحا به أو خفيا فتفسح لنا حرية تخيله وفهمه. ويمثل وجه الشبه هذا مجمل السيمات التي يشترك فيها طرفا التشبيه حيث لا يمكن التشبيه بين شيئين أو المماثلة بينهما ما لم نجد عناصر يشتركان فيها.

فوجه الشبه ليس طرفا ضروريا في التشبيه، إذ يمكن الاستغناء عنه، وهذا الأمر مستحب لأنه يمنح القارئ والمستمع والدارس حرية في تخيله.



عناصر التشبيه

4. الأشكال البنيوية للتشبيه:

هناك ثمة مشكلة اصطلاحية تثار عند البلاغيين، خاصة في العصر الحديث، حيث تغيرت النظرة إلى تسمية المصطلح نظرا لما فيها من تشابه. ومن ثم،

حين نتحدث عن التشبيه، هل نقصد التشبيه الذي عرفه البلاغيون القدامى، عند الإغريق والعرب وغيرهم، أو نتحدث عن المماثلة التي يشير إليها البلاغيون المحدثون؟

قبل التمييز بين المفهومين، لا بأس من التذكير بوجهة نظر البلاغيين القدامى: فعبد القاهر الجرجاني ميز بينهما، إذ رأى أن التشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً.¹

أما حديثاً فقد أكد هذا الغموض "م. لوغرين" في كتابه "علم دلالة الاستعارة والكناية" حيث كتب: "في علم المصطلحات النحوية تحل (لفظة تشبيه) محل كلمتين لاتينيتين تتطابقان مع مصطلحات متغايرة تماماً. الكومباراثيو *comparaison* (التشبيه) والسيميليتيد (المماثلة) *similitude*، إذ يتميز التشبيه بأنه يدخل عنصر تقويم كمي. وعلى العكس، تساعد المماثلة على التعبير عن تقويم نوعي، وذلك لأنها تدخل في مجرى الجملة كلا من الكائن والشيء، والحدث والحال التي تشتمل في درجة عليا - على الأقل - بارزة على النوعية أو الميزة التي ينبغي إبراز قيمتها..."²

نلاحظ من خلال ما سبق أن التماثل أقوى من التشبيه، فانه يقرب أكثر بين الطرفين فيحاول التسوية بينهما وجعلهما في نفس الدرجة، في حين أن التشبيه محاولة تقريب بين الطرفين دون الوصول بهما إلى درجة المماثلة.

إذا أجرينا مقارنة بين التشبيهين التاليين:

"إنها جميلة كأختها"

و"إنها جميلة كالزهرة"

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، 2007 ص74

² Le Guern M., Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris, 1973, P. 126.

فإننا نجد في المثال الأول تشبيها صحيحا أي " الدرجة الصفر للتشبيه"، أي الشبيه البسيط الذي لا قيمة أدبية وبلاغية فيه. فحسب جماعة *groupe u*، فإن هذا النوع من التشبيه لا يتمتع بأية قيمة جمالية، ولا يدخل بالتالي في دائرة التعبير الفني الإبداعي. لذلك اعتبرناه المستوى المعياري في التشبيه، تاركين للتشابه الجمالية ميزة الابتعاد ودرجات مختلفة عن هذا المستوى.¹ أما في المثال الثاني فنجد مبالغة مقصودة ترفع من مستوى التشبيه، ومن المستوى الجمالي للفتاة التي شبهت بالزهرة. فثمة تقريب شيء مع شيء آخر يمثل في أعيننا المثال الدقيق لواحدة من صفاته، أي الجمال.

واقترح رابليه أن نطلق اسم " مماثلة " على الصورة الذهنية التي تشغلنا قائلا: " لا شيء يتعارض مع إخراج هذه اللفظة الموائمة من النسيان، واستخدامها للتعبير عن مصطلح المماثلة *similitudo* والاحتفاظ بمعنى لفظة تشبيه *comparaison* وهو التشكيل المنطقي لمقارنة كمية "²

5. أنواع التشبيه:

تم تقسيم التشبيه إلى عدة أنواع انطلاقا من منظورات مختلفة ومتنوعة تركز على طريقة عرضه إما من حيث المضمون أو من حيث الشكل. وكان أرسطو سباقا للحديث عن ذلك، عندما ميز بين أنواع من المقارنات، حينما تستعمل بغاية الحجاج، وهي لا تعدو كونها تشبيهات. كما أكد أن التشبيهات نوع من الاستعارات، إذ بإمكاننا أن نقول فيها النظر نظرا للعلاقات التناسبية القائمة بينهما (أي التشبيهات ذات الأطراف الأربعة). وقد قدم مثالا على ذلك في قوله: " يشبه أفلاطون، في الساسة، أولئك الذين يجردون الموتى بالجراة التي تعض الأحجار "

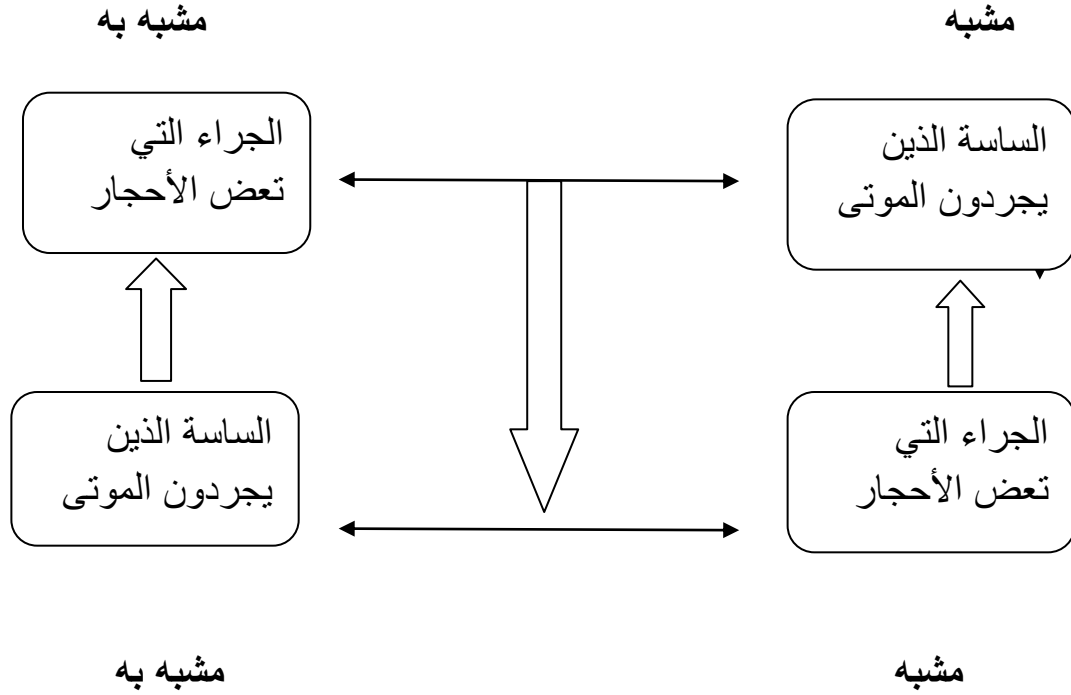
حسب أرسطو يسمى هذا التشبيه تناسيبا لاعتماده على أربعة أطراف مذكورة هي:

- 1- الساسة، 2- تجريد الموتى 3- الجراة 4- تعض الأحجار.

¹ Groupe U : Rhétorique générale, Larousse, Paris, 1972, P. 113

² علم دلالة الاستعارة و الكناية، ص53

وحسب أرسطو، فهذا التشبيه يقبل القلب، فبقدر ما نشبه الساسة المجردين للموتى بالكلاب، يمكن كذلك أن نشبه الكلاب التي تعض الأحجار بالساسة الذين يجردون الموتى.¹



لكن إذا كان مثل هذا التشبيه قابلاً للقلب بين طرفيه، فإن الأمر ليس إلى هذا الحد في كل التشبيهات، لأن معنى هذا أن وجه الشبه في تساوي تام بين طرفي هذا التشبيه، فكل منهما أشرس وأوحش من الآخر. فالبلاغة العربية ترى، منذ القدم، أن التشبيه لا يكون قوياً إلا إذا كان وجه الشبه أقوى في المشبه به. فالقلب الذي أشار إليه أرسطو في المثال السابق يوحي بهذا التماثل التام الموجود بين أولئك الساسة وتلك الكلاب، فقد وضعهما في نفس الدرجة من الشراسة والوحشية، وكأننا أمام استعارة.

1.5. أنواع التشبيه من حيث اللغة أو الشكل:

يعتمد هذا التقسيم على أركان التشبيه المستعملة، إذ اتفقت حوله الدراسات البلاغية في معظم الأبحاث التي أنجزت في هذا المبحث، حتى وإن وجد بعض من

¹ د. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص 100 و 101

الاختلاف، إلا أن الأساس مشترك. وقد قسمت البلاغة الحديثة التشبيه، من الجانب اللساني أو الشكلي، إلى عدة أقسام، تم تصنيفها اعتماداً على جنس طرفي التشبيه أي المشبه والمشبه به: الاسم، والفعل، والظرف والجملة. وقد يكون الطرفان من جنس واحد أو من جنسين مختلفين. وعلى اثر ذلك تطرح فيما بعد إشكالية صيغة الترجمة: هل وافقت تماماً النص الأصلي أم لم توافقه؟

1.1.5. تشبيه مبني على الكلمة:

ويقصد بالكلمة أن يمثل كل طرف من طرفي التشبيه في كلمة واحدة، قد يتبعها لاحق، أي كلمة متممة مثل الصفة أو الحال أو غيرها من المكملات التي تلحق بالكلمة. فتضم إذن كل الكلمات التي توصف عادة بأنها أسماء، أو نائبة عن الأسماء: أي الاسم العادي، وأسماء الأعلام، وأسماء الإشارة، والضمائر، والصفات والظروف.

❖ دخلت كالمدهوشة (د.ش.ص6)

في هذا التشبيه جمع بين ضمير متصل (التاء) كمشبه، واسم جاء صفة من حيث معناه (المدهوشة) كمشبه به. وهو تشبيه عادي بسيط، كان بإمكان الكاتب الاستغناء عنه والاكتفاء بذكر المشبه به صفة، أي خبراً من حيث إعرابه (دخلت مدهوشة). ألف بين هذين الطرفين باستخدام الأداة (ك).

❖ كان وجه أُمي... وكأنه يذوب شيئاً فشيئاً كقناع من الشمع (د.ش. ص 124).

ورد إلى جانب كناية قوية المعنى عبرت عن حدة كآبة الأم وسقمها ونحافتها، تشبيه ألف بين اسمين: نجد المشبه وجه الأم (مكون من مضاف ومضاف إليه)، والمشبه به (قناع من الشمع) الذي يمكن اعتباره تأليفاً بين مضاف ومضاف إليه أيضاً باعتبار أن حرف الجر (من) زائد. وقد أضيف إليهما وجه الشبه (الذوبان) والأداة (ك).

❖ انه رجل مثقف له من الشأن ما لرئيس البلدية... (د.ش. ص 77)

في هذا التشبيه أيضا اسم متبوع بصفته في موضع المشبه (رجل مثقف) ومن جانب آخر اسم متمم بمضاف إليه في منزلة المشبه به (رئيس بلدية). فهو تشبيه قائم على الكلمة أيضا، أو ما يسمى بالتشبيه المفرد. ولا ننسى أن وجه الشبه قد ورد من خلال كلمة (شأن).

2.1.5. تشبيه مبني على الجملة:

يجمع هذا النوع من التشبيه بين سياقين أو جملتين تكون إحداهما، على الأقل، فعلية إذ تضم النواة التي بني عليها التشبيه أي وجه الشبه.

❖ احتفظت به سرا في قلبها ولم تصارح حتى أمها عن معاناتها وكأن

بها مرضا خبيثا... (د.ش. ص 104).

لقد شبه الروائي في هذا النص الاحتفاظ بسر المعاناة بالاحتفاظ بسر مرض خبيث، فوضع الاحتفاظ بسر المعاناة (مشبه) بمثابة الاحتفاظ بسر المرض الخبيث (مشبه به) الذي يكتم سره في هذا المجتمع الذي يطيل في لسانه ولا يرحم.

❖ ... ثم نموت كما تموت البهائم (د.ش. ص 178)

في هذا النص أيضا جمع بين جملتين فعليتين (نموت) و(تموت البهائم) حيث شبه موت الإنسان بموت البهائم للتعبير عن غياب كل ضمير وكل إنسانية، فجمع بينهما من خلال أداة التشبيه (ك).

المشبه به	المشبه	
كلمة	كلمة	تشبيه قائم على الكلمة
جملة	جملة	تشبيه قائم على الجملة
جملة	كلمة	
كلمة	جملة	

2.5. أنواع التشبيه من حيث البناء أو الأركان:

انه تقسيم مبني على أركان التشبيه الأربعة التي تتوفر فيه. لاحظنا فيما سبق أن الحد الأدنى في التشبيه، عند العرب، هو الجمع بين المشبه والمشبّه به بينما ترى البلاغة الجديدة أن كل صورة تماثلية صرحت بالأداة تعتبر تشبيها حتى وان لم يذكر أحد طرفيه.

1.2.5. التشبيه التام:

يعتبر التشبيه تاما إذا توفرت فيه كل الأركان (المشبه، والمشبّه به، والأداة ووجه الشبه). فكلمة (تام) معبرة عن توفر جميع الأركان لا عن جمال التشبيه وإيحائه. فهذا النوع قد يعتبر من أقل التشبيهات جمالا وعمقا، لأنه لا يسوي بين الطرفين بل يحاول أن يقارن وأن يقرب بينهما، كما أنه يصرح تماما بالعنصر المشترك بينهما، فيفقد ذلك جماليته ويقلل من التشويق والفضولية التي تخلقها الصورة في القارئ أو المستمع حين تكون مخفية مستورة تستوجب البحث للوصول إليها.

❖ لقد مسها في الصميم حينما اعتبرها كالفاكهة التي يتمتع بها. (د.و. ص 76).

ورد في هذا النص تشبيه تام جمع الأركان كلها، إذ شبهت الفتاة (ها) بالفاكهة. يشترك الطرفان في وجه شبه مصرح به هو التمتع (يتمتع بها). وقد استعين في الربط بين الطرفين بحرف التشبيه (الكاف) إضافة إلى الفعل (اعتبر) ورغم بعض الجمالية التي يتمتع بها هذا التشبيه، فانه بسيط لا يحوي كثيرا من الجدة والتشويق.

❖ ذلك الوجه المسكين الذي يذوب شيئا فشيئا كأنه قناع من الشمع. (د.و. ص 150).

شبه الوجه المسكين، في هذا النص، بقناع الشمع الذي يذوب دون انقطاع شيئا فشيئا. واستعين في ذلك بأداة التشبيه (كأن) التي ربطت بين الطرفين من خلال سيمات الذوبان المستمر البطيء. وفي هذا التشبيه، خلافا لسابقه، إحياء وإبداع كبيران، لأن ذوبان قناع الشمع يؤدي في نهاية المطاف إلى ظهور الحقيقة مثلما يبرزها ذوبان الوجه ونحافته التي تعبر عن الكناية التي في هذا النص. وفي ثانيا هذه الصورة صورة ثانية، هي كناية متمثلة في اليأس والشقاء والتعاسة التي صارت من يوميات هذه المسكينة.

❖ وينقلونهم معهم من مكان إلى آخر كالأمتعة (د.و. ص 64).

أكتفي في هذا التشبيه بالجمع بين المشبه (هن) والمشبه به (الأمتعة) بإضافة أداة التشبيه (ك). أما القاسم المشترك بين طرفي هذا التشبيه، فقد صرح به كجزء من الجزء الأول من التشبيه، من خلال الفعل (ينقلون). ومن خلال ذكره بهذه الصيغة وتغيب التصريح به كطرف منفصل، يمكن تأويله، إضافة إلى ما سبق بعدة أوجه : فهو ثقل، ألم، تعب، شقاء وعناء وما إلى ذلك.

2.2.5. التشبيه المجمل:

انه تشبيه أعمق من النوع السابق وأكثر بهاء وقوة لأنه يخفي وجه الشبه ولا يصرح به، إذ يكتفى فيه بذكر طرفي التشبيه مع الأداة. وفي عدم التصريح بوجه الشبه إحياء وقوة، لأن القارئ أو المستمع طليق في التفكير في أوجه شبه لا في وجه شبه واحد فقط.

❖ وما لبث النعاس أن سرى إليها وخيم عليها كأنه حمولة ثقيلة من الحطب. (د.و. ص 113).

شبه النعاس الذي أسكنها وأسكتها بحمولة الحطب الثقيلة التي لا يقدر الجسم على حملها وتحملها فيتوقف أيضا عن الحركة. وقد ربط بين المشبه والمشبه به بالأداة (كأن)، في حين غيب وجه الشبه الذي يسهل تأويله رغم ذلك لأن العلاقة بين هذا وذاك هي الإيقاف والإسكان بسبب الثقل.

❖ وتطلع إليها فرآها كالباريسيات. (د.و. ص 104).

انه تشبيه عادي بسيط، ذكر فيه الطرفان والأداة. جاء المشبه ضميرا (ها) يعود على الفتاة، والمشبه به اسما (الباريسيات). لكن غياب وجه الشبه يجعل القارئ يفكر في محتواه حسب نظرة محيطه ومجتمعه نحو الباريسيات.

❖ كنت أنظر إلى هذه العداوة كما أنظر إلى المظاهر الطبيعية. (د.و. ص 150).

في النص السابق تشبيه يحوي ظاهريا نوعا من الخل حيث شبه نظرتة إلى العداوة بنظرتة إلى المظاهر الطبيعية دون الإشارة إلى وجه الشبه. فلا نلاحظ أي تقارب بين العنصرين. في الحقيقة، العلاقة بينهما هي كونهما دائمين في هذا المحيط أي أن العداوة قد استقرت بصفة دائمة مثل تلك الطبيعة. فالصورة الأكثر بروزا هنا، إذن، هي هذه الكناية، رغم استخدام أداة التشبيه (الكاف) التي ربطت بين ركني التشبيه.

3.2.5. التشبيه المؤكد:

التشبيه المؤكد هو كل تشبيه حذف فيه الأداة. إن هذه التسمية مبنية، نوعا ما، على الجانبين النحوي والسميائي. فالتشبيه البليغ تشبيه مؤكد أيضا.

❖ انه نجم يتألق بالجمال. (د.و. ص 90).

في هذا التشبيه تم الاكتفاء بعرض وجه الشبه (التألق بالجمال) إلى جانب المشبه والمشبّه به. فلا أثر للأداة. وهو ما جعل هذه الصورة تتضمن نوعا من العمق والقوة، لأنها لم تواز ولم تقارب بين الطرفين بل سوت بينهما في الجمال مع تغييب الأداة.

❖ يبقى عبءا ثقيلا يخيم على ذاتها. (د.ش. ص 8).

شبه العناء (ي) الذي بات من اليوميات بالعبء الثقيل الذي لا يرمى عن الظهر بل يبقى حملا دائما. وقد حذفت الأداة للتسوية بين المشبه والمشبّه به بجعلهما في نفس الدرجة لا كطرفين متباينين.

4.2.5. التشبيه المرسل:

يعتبر كل تشبيه ذكرت فيه الأداة تشبيها مرسلا، بغض النظر عن ذكر أو عدم ذكر وجه الشبه.

❖ ولمعت القبور كأنها المرايا الجديدة. (د.و. ص 203).

هل كانت القبور تلمع في منطقة القبائل في القرن الماضي؟ لا، بل إنها ليست سوى كناية عن كثرة الوفيات والقبور الجديدة، لأن تربتها برزت مختلفة اللون عن تربة ما حولها. أما تشبيه القبور بالمرايا، فانه لا يحوي جمالية أو مشابهة مظهرية. لكن حين نمنع النظر في هذا التشبيه، وجدناه تشبيها قويا إذ إن الإنسان يستعمل المرايا لإبصار وجهه وحاله. وحينما نلحق هذه الوظيفة بالقبور، وجدنا عمقا في التعبير عن حال الناس

على أنهم كالموتى. وقد استخدمت في الربط بين طرفي التشبيه، أي القبور كمشبه والمرايا الجديدة كمشبه به، الأداة (كأن) التي تتضمن بعضا من التأكيد.

❖ **ووجهها التعس شاحب كأنه ورقة من الأوراق الذابلة.** (د.و. ص 225).

التشبيه هنا ليس مفردا، كلمة بكلمة، بل جملة بمثلتها أو ما يقاربها، فقد شبه الوجه في تعاسته وشحوبه بورقة من الأوراق الذابلة. فقد ذكر وجه الشبه مفصلا في صفتين متصلتين بكل من المشبه والمشبه به. وجمع بينهما بأداة التشبيه (كأن).

❖ **عاشت رحمة في تلك البقعة الشبيهة بالوعاء المتسع في أعلاه الضيق في أسفله.** (د.و. ص 224).

شبّهت المنطقة (البقعة) التي عاشت فيها رحمة بالوعاء. واستعمل الاسم (الشبيهة)، الذي جاء صفة للمشبه، للربط بين هذين الطرفين، مع إضافة وجه الشبه كصفة للمشبه به بوصف الوعاء بالاتساع في أعلاه والضيق في أسفله، مع إلحاقها، من خلال معنى السياق، بالمشبه أيضا. وهي أيضا كناية عن ضيق الحياة في تلك المنطقة وعن معاناة الأهالي وتعاسة يومياتهم.

5.2.5. التشبيه المفصل:

كل تشبيه يحوي وجه الشبه تشبيه مفصل، لأننا قمنا فيه بذكر وتفصيل العلاقة التي تؤلف بين المشبه والمشبه به.

❖ **إننا في هذه الدنيا نعيش كالحوانات ونموت كما تموت البهائم.** (د.و. ص 192).

في هذه الجملة تشبيهان: أولهما تشبيه الناس (نحن) بالحيوانات في معيشتهم (وهو القاسم المشترك)، والثاني في تشبيههم بالبهايم في موتهم (كوجه شبه). فقد ذكر وجه الشبه في الحالتين فعلا لفاعل هو المشبه، ثم ربط مباشرة بأداة تشبيه بالمشبه به. إن وجه الشبه المشار إليه من خلال الجملة (نعيش كالحيوانات) هو الشقاء والعناء الدائمان دون توقف إلى أن تحل النهاية، وهي نهاية البهائم أيضا حيث لا يبالي بهما أحد ولا يحسب لهما أي حساب. فهي أيضا كناية عن البؤس والشقاء الدائمين، ومحاولة لإيقاظ الناس وتوعيتهم للتمرد والتحرر من الأغلال التي كبدهم.

❖ وصرت خداعا ماكرا كالحيوان الضعيف. (د.و. ص 152).

شبه المتحدث نفسه بالحيوان الضعيف، فذكر وجه الشبه (خداعا ماكرا) الذي جاء صفة للمشبه (ت) وخبرا نحويا للفعل (صار). ثم أتبع ذلك مباشرة بأداة التشبيه (الكاف) التي ربطته بالمشبه به (الحيوان الضعيف).

6.2.5. التشبيه البليغ:

التشبيه البليغ هو ذاك التشبيه الذي يكتفى فيه بذكر طرفي التشبيه، أي المشبه والمشبه به. وقد اعتبره العرب بليغا لأنه أعمق وأقوى صياغة في التشبيه إذ نسوي فيه بين المشبه والمشبه به. ولعل هذا هو السبب الذي جعل الغربيين يدرجونه ضمن الاستعارات من خلال البلاغة الجديدة، بل أكثر من ذلك، فكل تشبيه خال من الأداة استعارة عند الغربيين.

❖ يا عامر يا من أراك نجمة تتراقص في السماء. (د.و. ص 40).

شبه عامر في هذا النص بالنجمة التي تدور وتتراقص في السماء. استغني فيه عن الأداة ووجه الشبه واكتفى بالمشبه (عامر...من...ك) والمشبه به (نجمة تتراقص في السماء). هناك من يرى أن الجملة الفعلية (تتراقص في السماء) وجه شبه بين الطرفين،

لكن ذلك ليس صحيحا لأنها ليست سوى صفة من صفات هذه النجمة. لكن رغم كون هذا التشبيه بليغا فان استخدام الفعل (أراك) قد قلل من شأنه وعمقه، حيث أن المتحدث قد حدد التشبيه فيما يراه هو، أي أنه هو الذي يرى عامر نجمة وليست حقيقة موجودة فعلا يراها الجميع.

وجه الشبه	الأداة أو الوسيلة	المشبه به	المشبه	الصورة
X	X	X	X	تشبيه تام/تشبيه مبرر Comparaison motivée
O	X	X	X	تشبيه مجمل/تشبيه غير مبرر Comparaison non-motivée
O/X	O	X	X	تشبيه مؤكد
X	O/X	X	X	تشبيه مفصل
O/X	X	X	X	تشبيه مرسل
O	O	X	X	تشبيه بليغ (استعارة في البلاغة الجديدة)

3.5. أنواع التشبيه من حيث طبيعة المشبه والمشبه به:

يعتمد هذا التقسيم على طبيعة ما يعود عليه كل من المشبه والمشبه به، فقد يكون ماديا أو مجردا، وحقيقيا أو خياليا، وإنسانا أو غيره من الكائنات الحية وغير

الحية. فقيمة وقوة التشبيه تكمن أيضا في طبيعة مكوناته وفي طريقة الجمع بينها في صورة واحدة.

المشبه به	المشبه	
+	+	مادي
-	+	
+	-	
+	+	معنوي
-	+	
+	-	
+	+	حقيقي
-	+	
+	-	
+	+	خيالي
-	+	
+	-	
+	+	إنسان
-	+	

+	-	
+	+	غير الإنسان
-	+	
+	-	

1.3.5. الجمع بين المادي والمادي:

كل ملموس يعتبر ماديا، إما أن يكون أصلا في الطبيعة، أو أن الإنسان قد صنعه ووضعه بنفسه. وقد يكون هذا المادي جامدا لا حياة فيه، كما قد يكون حيويا فيه ولو قليل من الحيوية والحركية التي تجعله يتبدل ويتغير.

❖ وبلاد القبائل جثة لم يبق منها سوى العظام (د.ش. ص 237)

جاء المشبه (بلاد القبائل) والمشبه به (جثة لم يبق منها سوى العظام) عنصرين ماديين مرئيين وملموسين. حين نلاحظ في هذه الصورة، نجد أن المشبه أكبر حجما بآلاف المرات من المشبه به، ورغم ذلك فإن المقاربة بينهما موضوعية وقوية الدلالة، فإن الجثة التي لم يبق منها سوى العظام تعبير لا عن افتقاد الحياة وحسب بل عن فقدان أي إيهام بها، لأنها لا تمنح لمبصرها سوى خوف ورعب، في حين أن الجثة التي فيها لحم وجلد لا تخيف الناظر، وقد توهمه أن الشخص قد استلقى راقدا.

❖ وكان وجه أُمي وكأنه يذوب شيئا فشيئا كقناع من الشمع (د.ش. ص 124)

هنا أيضا جمع بين ملموسين فيهما نوع من الحيوية والحركية التي تجعل كل طرف يتناقض ويذوب وينحف. فالمشبه (وجه الأم) والمشبه به (قناع من الشمع) يشتركان في الذوبان وتغير المظهر.

الجمع بين المادي والمجرد:

نعتبر ماديا كل ما له شكل مرئي فيمكن أن نبصره أو نلمسه، في حين يبقى المجرد معنويا من مشاعر وخيال وأفكار. يمكن أن نجمع بين هذا وذاك بأن نضع أيا منهما مشبها والآخر مشبها به.

❖ غير أنني أحس بغضب يملأ الدار كأنه ضباب (د.ش. ص 246)

جمع في هذا التشبيه بين إحساس مجرد (الغضب) مشبها، ومادي مرئي تبصره العين (الضباب) مشبها به، فهو إذن نوع من التجسيد. وفي هذه الصورة كناية عن شدة الغضب إلى حد عدم الإبصار لأن الضباب يقلل ويحد من مدى الإبصار، مثلما يجعل الغضب الإنسان لا يتمالك نفسه فيتصرف بوقاحة ودون وعي بمجموعة من تصرفاته.

❖ لكن ذلك الاحتقار لم يكن ليؤثر في معنوياتها فكان أشبه ما يكون

بقطرات المطر وهي تنزلق بسهولة على معاطفنا الواقية (د.ش. ص 144)

إذا كان الاحتقار أمرا معنويا لا مادة له، لا يلمس ولا يبصر، فإن مظاهره تتجلى علانية من خلال التصرفات. ويتجلى الاحتقار أيضا من ثنايا الصورة البلاغية، المتمثلة في التشبيه هنا، التي تجسده أكثر. فقد جسد في هذه الصورة حين شبه بقطرات المطر التي تنزلق بسهولة على المعاطف الواقية. لكن إذا كان الاحتقار لا يؤثر في معنوياتهم، فتلك إشارة إلى العادة والألفة: فان تعود الأهالي على معاناة الاحتقار هو الذي جعلهم لا يبالون به ولا يولونه أهمية، تجنبنا لمعاناة نفسية لا تنفعهم بل تزيدهم بؤسا.

❖ وما لبثت أن غلبها النعاس وكأنه حمل ثقيل من الحطب (د.ش. ص

(99)

في النص كناية عن شدة التعب وقوة النعاس الذي سيطر عليها وغلبها. شبه هذا النعاس، وهو حقيقة معنوية غير ملموسة، بمادة مرئية هي حمل الحطب الثقيل الذي يتحمل الشخص صعوبة نقله، تجسيدا له في تعبير قوي وعميق.

2.3.5. الجمع بين الحقيقي والخيالي:

قد يجمع التشبيه بين طرفين حقيقيين من الماديات و/أو المعنويات، وقد يؤلف بين الحقيقة والخيال. إن الإتيان بطرفين حقيقيين ليس معناه أن النتيجة حقيقية أيضا لأن ذلك التشبيه قد يخرج بالحقيقة إلى الخيال وما هو من الغريب أو اللامعقول.

❖ فخيّل لها مقران ووزارة وأعر وقد تحولوا إلى أشباح في الظلام

(د.ش. ص 100)

ألف في هذا التشبيه بين الإنسان، من العالم الحقيقي، والأشباح، من عالم الخيال والعجائب وما وراء الطبيعة. وقد عبر من خلال هذا التشبيه عن الخوف الكبير الذي حوم عليها إلى أن صارت ترى في الأخ والأم أشباحا وأعداء يحدقون بها.

❖ فتمثّلت لها كوحش مفترس لا يمكن لأحد مقاومته (د.ش. ص

(102)

مثل ما ورد في المثال السابق، جمع هنا بين حقيقة هي المرأة ووحش أتى به البشر من عالم الخيال والعجائب كمشبه به. ولتقوية المعنى أكثر، أضيفت للوحش صفتان (مفترس) و (لا يمكن مقاومته).

3.3.5. الجمع بين الإنسان وغيره:

في معظم التشبيهات التي نورد فيها الإنسان، يتم ربطه إما بحيوانات أو أشجار ونباتات، أو جبال وصحاري ومرتفعات، وما في السماء من نجوم وشمس وقمر، أو وديان وبحار ومحيطات، أو غيرها من المخلوقات التي نجدها في الطبيعة، حسب ما تمنحه هذه المخلوقات من سمات أقوى وأعمق مما هي عليه عند الإنسان.

❖ فوجدتها كالفطة الوديعه اللطيفة (د.ش. ص 246)

شبّهت الفتاة بقطة وديعة لطيفة، وليس ذلك تقليداً من قيمتها بأن شبّهت بحيوان، لأن هذا الأخير قد يتميز في غالب الأحيان باكتسابه لتلك السمات الموجودة في الإنسان بل بقوة وسخاء أكبر: من أوفى من الكلب وأكثر شجاعة من الأسد وأكثر حيلة من الثعلب؟ لذا أتى هذا التشبيه جميلاً وقوياً في تعبيره عن لطف الفتاة، وبراعتها، وجمالها.

❖ ألسنا فعلاً كالطيور المهاجرة؟ (د.ش. ص 233)

في هذا النص شبه الإنسان بالطير المهاجر للتعبير عن عدم الاستقرار وعن التنقل المستمر، سعياً وراء كسب الرزق وراء معيشة أفضل. واختيار هذا النوع من الطيور للتعبير عن فكرة التنقل الدائم وعدم الاستقرار في محله، لأن هذه الطيور هي المخلوقات التي تعرف أكثر بالهجرة الدائمة.

❖ كيف للإنسان أن يعرف سنّها بهذا الوجه المسكين الشاحب كأوراق

الشجر اليابسة (د.ش. ص 210)

للتعبير عن التعب والمرض وكبر السن، وصف وجه المرأة (المسكين الشاحب) بأوراق الأشجار اليابسة. وهو تشبيه حكيم لأنه يعبر حقاً عن اقتراب النهاية لأن مصير تلك الأوراق اليابسة التي ذبلت هو لا محالة السقوط القريب والاندثار.

❖ فهي تشبه قطعة معدن علاه الصدا (د.ش. ص 210)

وفي وصف المرأة التي ضاع منها شبابها وجمالها وقوتها، تم تشبيهها بقطعة معدن علاه الصدا. وفي هذه الصورة إحياء أقوى مما هو ظاهر، إذ إن المعدن الذي علاه الصدا تعبير عن اللاحية والموت الذي سكن أجزاء كبيرة من تلك المرأة مظهرها وتصرفا.

❖ وقد كانت جميلة ورقيقة كتمثال مريم العذراء (د.ش. ص 217)

وفي التعبير عن الجمال والرققة شبت الفتاة في هذا النص بتمثال. فهو أصلا تعبير عن الجمود والخمول ونهاية الحياة أن يشبه الإنسان بصنم. لكن إضافة المضاف إليه والصفة لننتقل إلى (تمثال مريم العذراء) قد أكسب هذه الصورة إحياء آخر لتعبر حقا عن الجمال والنقاء اعتمادا على هذا الجانب الديني الذي يؤمن ويدين بالمسيحية.

4.5. أنواع التشبيه من حيث المضمون:

يعتمد هذا التقسيم على المعنى والدلالات التي يمنحها التركيب اللفظي حين يلحق المشبه به بالمشبه، أي تلك السمات التي تلحق بالمشبه من خلال هذه الصورة. واعتمادا على ذلك، قسم التشبيه إلى نوعين حسب القيمة المعنوية التي يمنحها للخطاب:

1.4.5. التشبيه البسيط :

يسمى التشبيه بسيطا حين يجمع بأداة بين طرفين من الجنس نفسه مثلا على أن يمنح للمشبه به سمة إضافية مقارنة مع المشبه بإتباعه بصفة مثلا. فهو مثل حال التفضيل أو التقليل. انه تقريبا نوع من التشبيه النحوي الذي لا بلاغة فيه ولا إحياء، إلى درجة أن الكثير من البلاغيين والأسلوبيين لا يرون فيه أية صورة بلاغية، وهو ما وصفه أومبرتو ايكو بالدرجة الصفر من التشبيه.

❖ ها هي ذي الآن تكتب كأنها بنت صغيرة مجتهدة. (د.ش. ص10).

نلاحظ في هذا المثال أن الروائي مولود فرعون قد شبه ذهبية بالبنت الصغيرة المجتهدة، وقد ربط بينهما بأداة تشبيه وهي كأن. فهو تشبيه جمع بين طرفين من نفس الجنس (إنسان مع إنسان).

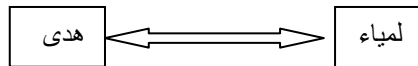
ما نستنتج في هذا المثال هو أنه تشبيه تام توفرت فيه كل الأركان، إلا أنه لا يتضمن ذلك المجاز والإيحاء، وتلك الرمزية التي تتضمنها الصور البلاغية. فلولا إضافة الصفتين (صغيرة مجتهدة) اللتين منحتا المشبه به نوعاً من الجمال، لوصفناه بأنه تشبيه في أقصى الرذالة لأن تشبيه الفتاة ببنت لا يضيف أي معنى للنص لأنها أصلاً بنت.

2.4.5. التشبيه الصوري :

يدخل الصفة ، و تكون صورة قياسية تشبيهية .

- المرأة كالوردة في الجمال.
 - عزمت أن أداعبها من وجناتها لكي أراها تحمر كالوردة الناعمة.
- قد توفرت كل أركان التشبيه وهذا هو القياس .
- نلاحظ في هذا المثال أن وجه الشبه صفة و هي الاحمرار .
- تؤدي الأولى إلى تطوير ركيزة التشبيه بينما نجد في الثانية بعداً بلاغياً يسهم في تطوير طرفيه . يميز بول ريكور Paul Ricoeur بين هذين التشبيهين ، ويسمي التشبيه التمثيلي "التشبيه- المماثلة" .

كما يتحدث كذلك عن التشبيه النوعي مثل : لمياء شقراء مثل هدى .

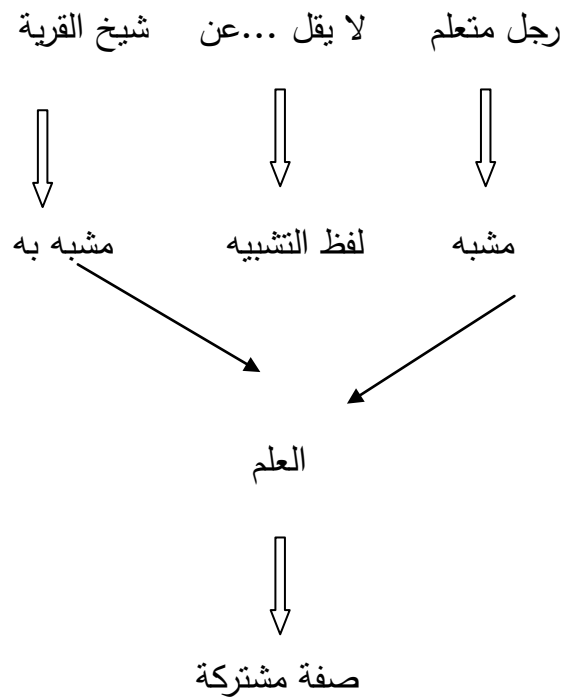


اشترك كل من لمياء وهدى في صفة واحدة وهي "الشقرة". إضافة إلى استخدام أداة التشبيه "مثل". فلفظة "أشقر" تترك في ذهن المستمع حالة في نفسه شبيهة بالحالة التي يجدها الإنسان الذي يصف جمال كل امرأة شقراء .

و ذلك بالمعارضة مع التشبيه الكمي الذي يركز على الجانب النحوي باستعمال الألفاظ "أكثر، أقل، وكذلك،.....".

فنقول : أحمد أكبر من عمر.

"رجل متعلم ولا يقل علما عن شيخ القرية...."



نتصور في هذا المثال تفاوتاً في القلة، حيث يشترك كل من الرجل المتعلم وشيخ القرية في صفة جامعة بينهما ألا وهي العلم .

ومع ذلك فإن المقابلة بين التشبيه النحوي و التشبيه البلاغي تجنب التقارب رغم دقته. ففي التشبيه البلاغي يمكن، فعلاً، أن نضع اللفظ "مثل" في اسم مماثل للتشبيه. " و

بالإضافة إلى هذا فإن في بعض أنواع التشبيه، إن لفظة التقارب، تساوي، كذلك، التشابه ، يدل على درجة ، بنفس الطريقة الموجودة في التشبيه النحوي.¹

يقول فرنسوا دوواي سوبلي françoise douay soublin أن في اللغة الفرنسية " عندما نقارن بين صفتين ، فإن التعبير عن الدرجة ضرورية." مثل ما هو معبر عنه في هذا المثال " أكثر غباء من الأشرار . " و " غباؤه بقدر الأشرار . " و نقول كذلك " أكثر زرقة من السماء " أو " حنانها بقدر الأم " يستنتج فرنسوا أن أداة التشبيه "مثل " ليس الممثل الوحيد والكافي للتشبيه بما أنه يوجد تشبيهات أخرى حيث لا يمكن استعماله.²

6. التشبيه وترجمته:

لاحظنا في الرواية وترجمتها أربعة أشكال مختلفة في تناول ترجمة التشبيه، وهي نفس السبل التي استغلت في ترجمة مختلف الصور البلاغية الأخرى: التشبيه بمثيله، بصورة مغايرة، بنص عادي أو تفادي نقله.

2.4. ترجمة التشبيه بمثيله:

تمثل هذه الطريقة ترجمة الصور البلاغية ترجمة حرفية، وذلك بنقلها من اللغة المصدر دون تغيير أو تبديل إلى اللغة الهدف. وإذا كان هناك ثمة تداخل ثقافي قوي بين اللغتين، المصدر والهدف، فذلك من شأنه أن يجعل ترجمة الصور بين اللغتين سهلة ويسيرة، ويرى الكثير من المترجمين أنه يمكن ترجمة الصورة البلاغية لفظاً ومعنى من لغة إلى أخرى دون المساس بالمعنى ولا بالصيغة النحوية والتركيبية للغة الوصول، وهو ما يذكره ريس (Reiss) وبيل (Bell).⁽³⁾ كما تؤكد منى بيكر (Mona Baker) هذا

¹ Ricœur P., Sixième étude « Le travail de la ressemblance », 1975, p. 236

⁹ Douay Soublin F. , 1971, P. 106

³ . Snell-Hornby M., Translation Studies: An Integrated Approach, p.56.

المعنى عندما صرحت أن الصور البلاغية غالبا ما تترجم إلى الصورة نفسها في اللغة الهدف⁽¹⁾.

لكن الاحتفاظ بنفس التشبيه بين اللغتين واعتباره ترجمة حرفية قد يعني الاحتفاظ بنفس الصياغة، أي الاعتماد على نفس أجناس الكلمات، ونفس الأعداد والصرف، ونفس الوظيفة النحوية. ونؤكد أنه يمكن الإتيان بترجمة حرفية صائبة، لكن من النادر أو من الصعب توفير هذا الشرط: فمن البديهيات أن اسم نفس المسمى قد يكون مذكرا في لغة ومؤنثا في أخرى (جبل (م) / (F) montagne)، ومعروف في اللغة العربية، على خلاف الفرنسية، أن عددا من أسمائها ينتقل من جنس إلى آخر مع الانتقال من المفرد إلى الجمع: نلاحظ في الأمثلة اللاحقة انتقالا من المذكر إلى المؤنث جبل/جبال، عدد/أعداد، كتاب/كتب...، كما يعرف عن العربية، وهي ميزة من مزاياها التي لا وجود لها في جل اللغات المعروفة في العالم أنها تميز عددا ثالثا هو المثنى: كتابان، بنتان، قريتان...أنتما، هما... كُتبتا كُتبا...، في حين يربط هذا العدد في اللغة الفرنسية باسم العدد (اثان/اثنتان) سابقا لجمع الاسم الذي نود تشبيته. وهو أمر مستحيل أو يكاد مع الأفعال والضمائر إلا نادرا. كما تتميز العربية بالجنس المشترك في مجموعة من الأسماء التي تكون مذكورة ومؤنثة حسب السياق وما يريده المتحدث: الدار، العصا...

ونظرا لكون التشبيه من أيسر الصور البلاغية تركيبا واستيعابا وترجمة فإن المترجمين قد احتفظوا في أغلب الحالات بالتشبيهات، وقد ترد تشبيها في أحد النصين دون الثاني. لكن الاحتفاظ بنفس الصورة البلاغية لا يعني الالتصاق الحرفي بالنص الأصلي.

ونتعرض فيما يلي بعض الأمثلة التي نجد فيها التشبيه مترجما بتشبيه.

¹. Bake M., Encyclopedia of Translation Studies, London: Routledge, 2000, p.149.

المثال الأول:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Cette idée l'a toujours soutenue et l'a bientôt fait se renfermer sur elle-même comme une fleur fragile et <u>méfiant</u> e qui renoncerait à <u>s'ouvrir</u> .	الفكرة تلازم ذهنها حتى جعلتها تنطوي على نفسها كالزهرة الفتية الخائفة التي قد لا ترضى أن تتفتح.	(مما جعلها تنطوي على نفسها كأنها زهرة خائفة من أن تتفتح)

Cette idée l'a toujours soutenue...**se renfermer sur elle-même** comme une fleur fragile et méfiant qui renoncerait à s'ouvrir.

شبه مولود فرعون ذهبية (مشبه)، والذي ورد ضميراً منفصلاً (elle)، بالوردة الواهنة المرتابة une fleur fragile et méfiant qui renoncerait à s'ouvrir (مشبه به). وقد ربط ن هذين الطرفين بأداة تشبيه (comme). أما وجه الشبه، وهو القاسم المشترك بين الطرفين، فقد جاء في وصفين: أولهما متصل بالفتاة (se renfermer sur elle-même)، والثاني متعلق بالزهرة (qui renoncerait à s'ouvrir)، وهما نصان مترادفان ويتقاسمان نفس المعنى وهو الانطواء على الذات أي أنها صفة مشتركة بين المشبه والمشبه به.

نلاحظ، إذن، أنه قد توفرت في هذا التشبيه كل الأركان: فهو تشبيه تام مرسل، ومفصل. وهو تشبيه جمع بين الإنسان (الفتاة) والوردة (وهي مادة متوفرة في الطبيعة).

(....الفكرة تلازم ذهنها حتى جعلتها تنطوي على نفسها كالزهرة الفتية

الخائفة التي قد لا ترضى أن تتفتح). (د.ش.)

(مما جعلها تنطوي على نفسها كأنها زهرة خائفة من أن تتفتح). (د.و.)

جاءت الترجمتان بنفس الصيغة التي أتى عليها النص الأصلي، أي أنه تشبيه تام توفرت فيهما كل أركان التشبيه، كما أنهما احتفظتا بالفكرة التي وردت في النص الأصلي. إن الاحتفاظ بالمعنى ونوع التشبيه يبين أن الترجمة حرفية احترمت نص الانطلاق، لكن ما حال أركان التشبيه؟

نرى أن الترجمتين متطابقتان فيما بينهما حتى في الكلمات المستخدمة، ويكاد ينحصر الاختلاف في استخدام أو تقادي أداة التعريف. وعليه تكادان تكونان متطابقتين أيضا مع النص الأصلي، لأنهما ترجمتان حرفيتان سوى على مستوى عبارة (qui renoncerait à s'ouvrir) التي ترجمت بعبارة بعيدة قليلا في الدروب الوعة (خائفة من أن تتفتح).

ترجم كل أركان التشبيه حقا بما يقابلها في اللغة العربية: المشبه (ضمير المؤنث المفرد الغائب)، والمشبه به اسم مفرد مؤنث (الوردة UNE FLEUR)، والأداة حرف (الكاف/كأن COMME)، ثم وجه الشبه الذي ورد على شكل جملتين وصفت الأولى المشبه والثانية المشبه به.

المثال رقم 2:

النص الأصلي	الدروب الوعة	الدروب الشاقة
Ces six mois qu'elle vient de passer tout près d'amer, elle ne les oubliera pas : c'est un film enregistré à jamais dans sa mémoire.	لن تنسى ذهبية الشهور الستة التي قضتها بالقرب من عامر، وها هي ذي تستعرضها كأنها شريط مسجل إلى الأبد في ذاكرتها	ستة أشهر! لقد دام حبهما ستة أشهر كي يتنامى سرا و يوحدهما في معانقة واحدة ثم يفرق بينهما بخشونة

(Ces six mois qu'elle vient de passer tout près d'amer, **elle ne les oubliera pas : c'est un film enregistré à jamais dans sa mémoire**).

في هذا المقطع، شبه الروائي الأشهر الستة (Ces six mois) التي قضتها ذهبية مع عامر بفيلم مسجل (c'est un film enregistré) في ذاكرتها إلى الأبد. فجاء بالأشهر الستة مشبها وبالفيلم مشبها به. فهو تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة ووجه الشبه. لكن هذا التشبيه لا يحوي من البلاغة سوى نوعه لأنه تشبيه عادي بسيط لا جمالية فيه ولا إبداع ولا عمق في الدلالة. في حين أن النص بأكمله كناية عن مدى تمتع ذهبية بتلك الأشهر الستة، شدة استمتاعها وتلذذها بكل يوم أمضته مع الحبيب.

وقد ألف في هذه الصورة بين مجرد كمشبه (الأشهر الستة)، ومجرد مبصر هو المشبه به (الفيلم).

(لن تتسى ذهبية الشهور الستة التي قضتها بالقرب من عامر، وها هي ذي تستعرضها كأنها شريط مسجل إلى الأبد في ذاكرتها)

ترجم هذا التشبيه بنفس الصورة في الدروب الوعة مع الاحتفاظ بالمعنى العام للنص، إلا أننا أمام تشبيه مغاير حيث أن النص الأصلي تشبيه بليغ قي حين أن هذا التشبيه مجمل مرسل إذ يحتوي، إضافة إلى الطرفين، على الأداة (كأن). والاعتماد على هذا الحرف قد قلل من قيمة هذا التشبيه ودلالته. ونشير أيضا إلى أن المشبه به (فيلم/شريط) في النصين متمم ومشبع بصفيتين إضافيتين تدلان على الزمان والمكان بنفس الصيغة والمدلول.

فقد جاءت هذه الترجمة مطابقة في أغلب عناصرها للنص الأصلي رغم إضافة أداة التشبيه. فقد احتفظت بالمعنى الذي جاء به نص الفرنسية. أما المشبه فهو ذاته في النصين، وكذا المشبه به.

(ستة أشهر! لقد دام حبهما ستة أشهر كي يتنامى سرا و يوحدهما في معانقة واحدة ثم يفرق بينهما بخشونة).

أما الترجمة الثانية، فهي بعيدة نوعا ما عن النص الأصلي، إذ لم تقترن به حرفيا ولا معنويا إلا في بداية النص. إنها خالية من أي تشبيه كان إذ جاءت نصا عاديا في تعبير عادي وبكلمات بسيطة عن الحب الذي جمع بين العشيقين مع الإشارة إلى نهاية عصبية مأساوية بينهما، وهو أمر لا أثر له في النص الأصلي. ولعل صاحب هذه الترجمة قد قدم هذه الإضافة كي يمنح نصه مزيدا من التشويق بتعميق المأساة التي لحقت بألم الفراق.

المثال الثالث:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
N'est-ce pas que nous sommes des oiseaux migrants maudits ?	ألا تعتقدين أننا كالطيور المهاجرة المنحوسة؟	ألسنا فعلا كالطيور المهاجرة الملعونة؟

N'est-ce pas que nous sommes des oiseaux migrants maudits ?

يتساءل عامر في استفهام استنكاري في هذا التشبيه عن كونهم طيورا مهاجرة ملعونة، جمع، إذن، بين إنسان وطيور. ذكر المشبه وهو الضمير المنفصل (nous) والمشبه به (oiseaux migrants maudits). فهو إذن تشبيه بليغ. لكن نلاحظ من جانب آخر أن صفتي المشبه به (migrants maudits) المهاجرة الملعونة قد وردتا على أنهما القاسم المشترك بين المشبه والمشبه به، أي وجه الشبه بينهما. فهو إذن تشبيه مفصل بذكر وجه الشبه ومؤكد بتغيب الأداة.

(ألا تعتقدين أننا كالطيور المهاجرة المنحوسة؟)

(ألسنا فعلا كالطيور المهاجرة الملعونة؟)

نلاحظ جليا أن الفكرة الواردة في التشبيه الأصلي قد نقلت كلية وحرفيا إلى العربية في النصين، وأن الترجمتين قد احتفظتا بالتشبيه الوارد فيه. وعليه، فإنه يتبدى لنا أن نص التشبيه قد ترجم أيضا بصيغته إلى العربية. لكن الأمر ليس مثل ذلك لأن الترجمتين قد جاءتا على صيغة التشبيه التام، مكونا من كل الأركان في حين غابت الأداة في التشبيه الأصلي. وبغض النظر عن هذه الأداة، فإن التشبيه متكون في أركانه الأخرى من نفس الكلمات في المؤلفات الثلاثة: المشبه ضمير (نا nous) والمشبه به اسم جمع (الطيور Oiseaux)، وقد أضيف إلى المشبه به اسمان في وظيفة صفتين أولى وثانية (المهاجرة المنحوسة/ المهاجرة الملعونة، migrants maudits).

المثال الرابع:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
L'autre était Mokrane un jeune homme qui lui ressemblait, tout à fait, au moral comme au physique	شاب وهو يشبهه تماما في الذات والصفات	شاب يشبه أباه خلقا وخلقاً

L'autre était Mokrane **un jeune homme qui lui ressemblait, tout à fait, au moral comme au physique.**

نلاحظ في هذا النص أن الكاتب مولود فرعون قد شبه مكران Mokrane بوالده، في الجسد والروح أو العقل moral comme au physique وهو وجه الشبه بين مكران وأبيه. وتم الربط بين هذا وذاك باستخدام أداة تشبيه متمثلة في الفعل (يشبه ressembler). فهو، إذن، تشبيه تام توفرت فيه جميع الأركان، إلا أنه تشبيه عادي بسيط، لا يتضمن أي مجاز ولا أية بلاغة، وهذا ما يسميه بول ريكور بالتشبيه الكمي. فقد جمع بين إنسان ومثيله دون منح النص أية بلاغة تعبيرية أو دلالية.

وهو شاب يشبهه تماما في الذات والصفات.

شاب يشبه أباه خلقا وخلقا.

الترجمتان متشابهتان في تركيبتهما، إذ لجأ صاحباهما إلى ترجمة التشبيه حرفيا: يتكون التشبيه في الحالتين من مشبه ورد اسما مفردا (الشاب)، مشبه به (الاسم أباه/ ضمير المذكر المفرد الغائب المتصل باسم: الهاء الذي يعود على الأب)، الأداة المتمثلة في الفعل (يشبه)، ثم وجه الشبه الذي جاء في تمييزين في كل من الترجمتين لأن حرف الجر زائد في الترجمة الأولى (في الذات والصفات/خلقا وخلقا). فهو تشبيه تام بتوفر الأركان الأربعة المكونة للتشبيه.

أما المقارنة مع النص الأصلي، فإنها تظهر تشابها يكاد يكون تاما في المضمون والصيغة أي الأركان بين النصوص الثلاثة. اعتمد الفعل (يشبه) في الترجمتين مثلما هو الحال في النص الأصلي، باستخدام مقابل هذا الفعل في الفرنسية أي الفعل (ressembler) كأداة تشبيه. أما الاختلاف، فانه على مستوى أداة التشبيه (comme) التي ربطت بين التمييزين لجعلهما في نفس الدرجة، لكن هذه الأداة لم تؤد هذه الوظيفة هنا، أي أنها ليست بلاغية تشبيهية، بل مجرد حرف عطف بين التمييزين.

المثال الخامس:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Elle se sentit diminuée de se voir considérée comme un fruit bon à savourer.	لقد مسها في الصميم حينما اعتبرها كالفاكهة التي يتمتع بها.	وأحست بالإهانة حينما اعتبرها الشاب المتكلم فاكهة لذيذة المذاق...

Elle se sentit diminuée de se voir considérée comme un fruit bon à savourer.

شبه الروائي ذهبية، والتي عبر عنها بالضمير المنفصل (Elle.. se..)، بالفاكهة (un fruit) وهو مشبه به، فهو الإحساس الذي راودها. ربط بينهما برابط تشبيهي (comme)، وجمع بينهما بصفة مشتركة (bon à savourer) التي جاءت جملة فعلية ملحقة بالمشبه به. فهو تشبيه تام مرسل توفرت فيه كل أركانه. إن تشبيه الفتاة بالفاكهة التي يتلذذ بها الإنسان للحظات لا يوحي بالإبداع والجمال الذي كان من الممكن أن يأتي به التشبيه. فهو تشبيه بسيط عادي لا عمق فيه لأن الصورة قللت من مجال الاستمتاع بالحياة، وهو الذي دوم لسنوات فحددتها في لحظة موجزة تستمر وقت التلذذ بتفاحة.

(لقد مسها في الصميم حينما اعتبرها كالفاكهة التي يتمتع بها.)

(وأحست بالإهانة حينما اعتبرها الشاب المتكلم فاكهة لذينة المذاق...)

في هذا المثال أيضا، نقل التشبيه بمثله في الترجمتين مع عرض الصورة نفسها، ويوجد اختلاف في صياغته وفي نوعه.

جاءت الترجمة الأولى (لقد مسها في الصميم حينما اعتبرها كالفاكهة التي يتمتع بها.) ترجمة حرفية حيث احترم المترجم ترتيب الجمل ونوع التشبيه ومضمونه: شبهت ذهبية (الضمير المتصل ها) بالفاكهة، وألحق بهذين الطرفين وجه الشبه (يتمتع بها)، كما أضاف رابطا يتمثل في الأداة (الكاف)، مقابلة الأداة الواردة في النص الأصلي (comme). انه تشبيه تام مثل الأصل.

أما ترجمة الدروب الشاقة (وأحست بالإهانة حينما اعتبرها الشاب المتكلم فاكهة لذينة المذاق...) فقد اختلفت قليلا عن النصين السابقين: ورغم البقاء على المشبه والمشب به ووجه الشبه، فقد استغني عن أداة التشبيه. ولذلك، فهو تشبيه مؤكد في هذا النص.

لكن نلاحظ في النصوص الثلاثة استخدام ما يقارب أداة التشبيه هذه فيجعل من كل النصوص تشبيها تاما، ويتمثل في الفعل (اعتبرها *considérée*) الذي قلل من قيمة التشبيه لأننا حين نعتبر شيئا مثل آخر فمعناه أنه ليس بتلك الصفة لأنه مجرد اعتبار. كما نلاحظ اختلافا بين الأصل والترجمتين في جنس كلمة المشبه به التي جاءت مذكورة في الفرنسية ومؤنثة في العربية. وليس هذا خلا لا في التشبيه ولا في اللغة بل هو أمر طبيعي عادي في كل اللغات لأن كل لغة طليقة في تسمية المسميات مثلما ذكرناه آنفا.

المثال السادس:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Elle était poudrée comme les parisiennes ...	وتطلع إليها فراها كالباريسيات وضعت مثلهن المساحيق	وضعت مسحوق التجميل على خديها كالباريسيات.

(Elle était poudrée comme les parisiennes ...)

الصورة الواردة في هذا النص تشبيه عادي وتام جمع بين أركان التشبيه الأربعة. شبه الروائي ذهبية (Elle) التي وضعت مساحيق التزيين (*poudrée*)، وهو وجه الشبه، بالباريسيات (*parisiennes*)، وربط بينهما بالأداة (*comme*). نلاحظ أن هذا النوع من التشبيه لا يبرز أي جمال ولا أية بلاغة في التعبير، حيث شبه إنسانا بإنسان. فوجه الشبه الوارد في النص لا يبرز في موضعه بل كصفة متصلة بالمشبه ثم جاءت المشابهة بل المقارنة بين طرفي التشبيه. لكن هذا التعبير، أو مضمون هذا التشبيه قد نقل مباشرة من التفكير الشعبي للمنطقة الذي يرى قمة الجمال في الفرنسيات (الروميات).

(وتطلع إليها فرآها كالباريسيات وضعت مثلن المساحيق)

(وضعت مسحوق التجميل على خديها كالباريسيات)

استخدم المترجمان التشبيه التام الذي ذكر في النص الأصلي بالألفاظ نفسها والصيغة نفسها، فأنت ترجمتهما حرفية مع بعض الإضافة في نص الدروب الوعة. أما الاختلاف الذي يلاحظ في الدروب الوعة فانه في تأخير وجه الشبه إذ استغني عنه في جملة التشبيه ليرد في جملة لاحقة جاءت على شكل تشبيه بسيط عادي جمع بين ذهبية (ت) مشبها، والباريسيات (هن) مشبها به، فربط بينهما بالأداة (مثل) في وجه الشبه (وضعت المساحيق). يبدو لنا أن هذا التشبيه نقل تام للتشبيه الأصلي، لكن الحقيقة أن كل هذه الصورة ليست سوى مشبه به للتشبيه الذي ذكر في الجزء الأول من هذه الجملة، والذي نقل فيه النص الأصلي حرفيا في أجزائه الثلاثة الأخرى. وخلاصة القول إن التشبيهات الثلاثة في الترجمتين ليست أكثر قيمة وجمالا مما في نص مولود فرعون.

المثال السابع:

النص الأصلي	الدروب الوعة	الدروب الشاقة
Une morte... exposée des heures durant comme on expose son chef-œuvre.	ولك أن تتصورها على تلك الحال معروضة لمدة ساعات أمام أنظار الناس كأنها في متحف..	معروضة أمام أنظار الناس ساعات طويلة كما يعرض الفنان تحفته...

(Une morte... exposée des heures durant comme on expose son chef-œuvre).

انه تشبيه تام جمع بين مشبه (Une morte... exposée) وقد جاء في عنصرين (صفة وموصوف)، ومشبه به (on expose un chef-œuvre) المعروض أمام الناس، ليجمع بينهما بالأداة (comme). أما وجه الشبه فقد جاء مكررا بين الطرفين

كصفة (خبر نحوي) في الطرف الأول وكفعل للطرف الثاني. فهو أيضا تشبيه عادي بسيط لا جمال فيه ولا قوة، شبه فيه إنسان بمادة جامدة لا حركة فيها: ويمكن أن يكون التشبيه في مثل هذه الحالة قويا إذا أخذنا الصفة القوية في المشبه به، أي الخمول والجمود وألحقناها بالإنسان.

(ولك أن تتصورها على تلك الحال معروضة لمدة ساعات أمام أنظار الناس كأنها في متحف..)

(معروضة أمام أنظار الناس ساعات طويلة كما يعرض الفنان تحفته...)

ورغم الاختلاف الطفيف الموجود في صياغة الجملتين الواردتين في الترجمتين، فإن فكرة التشبيه الواردة فيهما قد جاءت مطابقة كلية لما كانت عليه في نص مولود فرعون. فهذا التشبيه تام جمع بين نفس الأطراف الأربعة، إلا أن المشبه به ذكر مطابقا للنص الأصلي في كلمة (تحفة) في إحدى الترجمتين ولم يصرح به في الثانية بل يفهم ضمنا في السياق من خلال جملة (كأنها في متحف). ولا نلاحظ له أية إضافة جمالية أو إبداعية في نص العربية، بل جاء بنفس الدرجة من البساطة.

المثال الثامن:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Le pauvre visage qui semblait fondre petit à petit comme un masque de cire	ذلك الوجه المسكين الذي يذوب شيئا فشيئا كأنه قناع من الشمع..	وكان وجه أُمِّي....وكانه يذوب شيئا فشيئا كقناع من الشمع...

Le pauvre visage qui semblait fondre petit à petit comme un masque de cire

شبه الروائي هنا (Le pauvre visage)، ب (un masque à cire)، وربطاً بالأداة (comme) من خلال صفة مشتركة (fondre petit à petit). فهو تشبيه تام مرسل، لكنه يحوي كثيراً من العمق والإيحاء، خاصة وأنه ليس بتشبيه عادي معهود بل هو تشبيه حي وجديد. فرغم الجمع بين الجسد (الوجه) والمادة (القناع) إلا أن كلا منهما يمتلك نوعاً من الحياة بما فيهما من حركية وتغير، يبرز من ثنايا هذا الذوبان والنحافة.

ذلك الوجه المسكين الذي يذوب شيئاً فشيئاً كأنه قناع من الشمع..

وكان وجه أُمي....وكانه يذوب شيئاً فشيئاً كقناع من الشمع...

إنهما ترجمتان حرفيتان، حافظتا على كل أطراف التشبيه المستعملة في النص الأصلي ومضمونه، فقد شبه وجه الأم في نحافته المستمرة بقناع الشمع الذي يذوب دون انقطاع. وقد استخدمت في النصوص الثلاثة العناصر نفسها للتعبير عن التشبيه.

2.5. ترجمة التشبيه بصورة مغايرة:

في هذه الحالة، رغم الحفاظ على المضمون والصورة البلاغية الواردة في النص الأصلي لما تنتقل إلى اللغة الهدف، لا نترجمها بمثلثاتها بل بصورة مختلفة مثل ترجمة التشبيه باستعارة، أو الكناية بتشبيه، وما إلى ذلك. غالباً ما يلجأ المترجم إلى استخدام هذه الطريقة إما اعتماداً على نقل الصورة بما يقابلها *équivalence* في لغة الترجمة، أو بسبب الصعوبات التي يواجهها في إبقاء المعنى الأصلي للصورة أثناء الترجمة. ويرى نيومارك أنه إذا كان الهدف من استخدام الصورة البلاغية هو إعطاء وصف دقيق للمعنى، فمن الركافة أن نخفف من حدته باستخدام تجميع تركيبى لكلمات أضعف تأثيراً. لذلك يشترط أن يستبدل المترجم صورة اللغة المصدر بصورة متعارف عليها في اللغة الهدف، ولا تتعارض مع ثقافة اللغة الهدف⁽¹⁾. هذا ما لاحظناه مثلاً في تشبيه مولود فرعون لذهبية بالباريسيات: وقلنا في تحليله بأنه تشبيه بسيط، عادي، لا إيحاء فيه ولا

¹. نيومارك، بيتر، اتجاهات في الترجمة، ص170.

بلاغة، في حين يشير نفس التعبير والكلمات إلى مدى جمال تلك الفتاة حين نعود به إلى الثقافة واللغة القبائلية.

المثال الأول:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Qu'il laisse parler cette tête stupide et dure comme celle du bourrique !	يا ليتني أستطيع أن أتحكم في عواطفی وأسيطر عليها حتى أتمكن من التعبير عن أفكاري، ولكن عقلي لا يتمخض عن شيء، فما أبلد ذهبية.	لا بد عليّ الآن أن أضع عواطفی جانباً لأترك المجال لرأسي هذا البليد الجامد الأشبه برأس الحمار

Qu'il laisse parler cette tête stupide et dure comme celle du bourrique !

في هذه الصورة، جمع في تشبيه بين الرأس (مشبه)، في الغباء والعناد (وجه الشبه)، cette tête stupide et dure برأس الحمار (مشبه به) bourrique، مع الربط بين هذا وذاك بالأداة (comme). فهو تشبيه تام متضمن كل الأركان، وعبر عن شدة الغباء وذلك من خلال الكناية التي يتضمنها النص.

انه تشبيه ألف بين عضو من الإنسان (رأسه) الذي يعتبر أكبر ما يميزه عن غيره من الحيوانات، وبين حيوان (رأس الحمار)، وهو الحيوان الأليف الأكثر حماقة وغباء.

يا ليتني أستطيع أن أتحكم في عواطفی وأسيطر عليها حتى أتمكن من
التعبير عن أفكاري، ولكن عقلي لا يتمخض عن شيء، فما أبلد ذهبية.

لا نجد في هذه الترجمة أي أثر للتشبيه رغم الاحتفاظ بالفكرة التي وردت في النص الأصلي. فعوضا عن اللجوء إلى التشبيه، قام المترجم باستبداله بصورة أخرى هي الكناية في آخر جزء من الجملة، وهي كناية عن صفة الغباء القوية التي تحلت بها ذهبية. فبدل أن يشبه رأسها برأس الحمار كما جاء في النص الأصلي، أتى بصفة تتسبب للحمير وهي صفة "البلادة" فهي إذن كناية عن صفة.

لا بد عليّ الآن أن أضع عواطفني جانبا لأترك المجال لرأسي هذا البليد الجامد الأشبه برأس الحمار.

أما ما ورد في الترجمة الثانية أي الدروب الشاقة، فهو ترجمة حرفية للتشبيه الوارد في النص الأصلي وهو تشبيه تام، حيث شبه رأس ذهبية برأس الحمار، والأداة هي الاسم "الأشبه". واشتركا في صفة جامعة بينهما وهي صفة البلادة. نستنتج إذن أن التشبيه الوارد في الترجمة الأولى جاء صورة مغايرة لما ورد في الترجمة الثانية الذي نجده تشبيها مثله مثل ما هو وارد في النص الأصلي.

المثال الثاني:

الدروب الشاقة	الدروب الوعرة	النص الأصلي
إنه رجل متقف له من الشأن ما لرئيس البلدية بل أكثر....	رجل متعلم، ولا يقل علما عن شيخ القرية بل هو أحسن منه....	Tu connais le frère? un homme instruit. Exactement comme le président.

Un homme instruit. Exactement comme le président.

شبه مولود فرعون الأخ (le frère...un homme) بالرئيس (le président)، ربط برابط تشبيهي يتمثل في الأداة (comme) التي أكدت ودققت بإضافة كلمة تماما (exactement). ثم أضيف وجه الشبه المتمثل في المستوى العلمي (instruit). فهو

تشبيه تام. قوة هذا التشبيه تكمن في وجه الشبه وفي مستوى المشبه به، لا في مكوناته أو في نوعه، فقد تم تشبيه إنسان بمثيله من خلال منصبه أو وظيفته.

(إنه رجل مثقف له من الشأن ما لرئيس البلدية بل أكثر....):

احتفظ المترجم، في نص الدروب الشاقة، بالتشبيه حيث أتى بالمشبه الضمير الذي ينوب عن الرجل (الهاء) والمشبه به (رئيس البلدية)، وجمع بينهما من خلال وجه الشبه (الشأن)، فقد جاء هذا التشبيه مخالفا لما ورد في النص الأصلي إلى حد أنه يمكن استبدال كل أطراف التشبيه فيصبح (شأن الرجل) مشبها، وما لرئيس البلدية (مشبها به). في الحالة الأولى نعتبره تشبيها تاما مثل النص الأصلي باحتساب شبه الجملة (له من الشأن ما) أداة تشبيه. وفي الحالة الثانية إما أن يعتبر تشبيها بليغا مع الاكتفاء بطرفي التشبيه، أو أنه سيعتبر نصا عاديا تمت فيه مقارنة نحوية متبوعة بتفضيل من خلال اسم التفضيل (أكثر). رغم الاحتفاظ بالفكرة المحورية للنص الأصلي، فإن هذه الترجمة مختلفة عنه.

(رجل متعلم، ولا يقل علما عن شيخ القرية بل هو أحسن منه....):

أما هذا النص، فإنه لم يحتفظ إطلاقا بالتشبيه الذي استخدم في النص الأصلي ولا بأي تشبيه أو صورة بلاغية أخرى. فقد جاء نصا عاديا تمت المقارنة فيه بين الرجل ليفضل عن شيخ القرية في علمه.

المثال الثالث:

الدروب الوعرة	الدروب الشاقة	النص الأصلي
وصرت أنا ومن اتبعني تشكل حزب الشيطان	وصرت كالشيطان	j'ai des disciples, comme le diable

j'ai des disciples, comme le diable

شبه الروائي عامر في اكتسابه أتباعا (j'ai des disciples)، وهو مشبه بنفس حال الشيطان (le diable) وهو مشبه به، فربطهما بأداة (comme). فهو تشبيه تام باعتبار أن اكتساب الأتباع هو وجه الشبه الذي يتقاسمه الطرفان.

وصرت كالشيطان

في هذه الترجمة، تم الحفاظ على التشبيه في ركنيه الأساسيين، رغم اختلاف الصيغة والنوع، حيث استغني فيه عن وجه الشبه الذي صرح به في النص الأصلي. وعليه فإن هذا النص أقوى وأكثر إحياء من النص الأصلي، لأن غياب وجه الشبه هنا يبعث بنا إلى التفكير في كل ما ينتج عن الشيطان من تصرفات (تصرفات شيطانية) فننسبها إلى المشبه.

وصرت أنا ومن اتبعني نشكل حزب الشيطان.

أما هذه الترجمة، فإنها لم تحتفظ بالتشبيه بل عوضته بصورة أخرى وهي الكناية، فهي كناية عن التصرفات والأعمال غير اللائقة والشيطانية من حيل ومراوغة يقومون بها، المتحدث وأتباعه. فهي كناية عن صفة.

3.6. ترجمة التشبيه بنص عادي:

قد يتعذر على المترجم إيجاد صورة مقابلة للصورة الواردة في النص الأصلي أو التعبير بصورة بلاغية مغايرة، فلا يتمكن من الإتيان بأية صورة تحفظ له المبنى والمعنى. ويترتب عن ذلك أنه يلجأ إلى التخلي عن الصورة البلاغية ليحل محلها نصا عاديا لا صورة فيه. وقد يكون السبب في ذلك هو اختلاف جذري بين الثقافتين وقيم ومعتقدات المجتمعين، أو في عدم إلمام المترجم باللغتين أو الثقافتين... ويرى نيومارك أنه يمكننا تبرير حذف الصورة البلاغية من ناحية علمية فقط، على أساس أن المترجم يجد في

مكان آخر من النص ما يؤدي وظيفة الصورة البلاغية المحذوفة¹. وقد يرى المترجم أن التعبير العادي أحسن صيغة وأكثر دلالة من النص الذي يتضمن صورة بلاغية.

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Elle en éprouva une petite déception, comme un vide dans son cœur et elle s'enerva.p54	عندئذ تملكها شعور بالخيبة وأحست بفراغ في قلبها وتوترت أعصابها. ص68	أحست بشيء من خيبة الأمل، كما لو حدث فراغ هائل في قلبها. ص78

Elle en éprouva une petite déception, comme un vide dans son cœur et elle s'enerva.

شبه الكاتب شعور ذهبية بخيبة الأمل Elle en éprouva une petite déception بفراغ في قلبها un vide dans son cœur. فقد شبه أمرًا معنويًا وهو شعور بأمر معنوي آخر هو فراغ في قلبها وهو شعور أيضًا. وربط بينهما بأداة تشبيه وهي comme. انه تشبيه عادي لا يتضمن أي إحياء ولا أية قوة دلالية.

عندئذ تملكها شعور بالخيبة وأحست بفراغ في قلبها وتوترت أعصابها.

نلاحظ أن هذه الترجمة قد أتت بنفس قيمة التشبيه الأصلي، أي أنها خالية من أية بلاغة أو عمق في المعنى حيث لم تستخدم فيها أية صورة بلاغية، إذ تعذر على المترجم الإتيان بترجمة التشبيه، واكتفى بذكر معنى الصورة أي شرحها. فذكر أن ذهبية قد تملكها شعور بخيبة أمل في قلبها، وهذا ما جعلها تحس بفراغ في قلبها ثم توترت أعصابها.

¹نيومارك، بيتر، اتجاهات في الترجمة، ص175.

أحست بشيء من خيبة الأمل، كما لو حدث فراغ هائل في قلبها.

على عكس ما ورد في ترجمة الدروب الوعرة، جاءت هذه الترجمة، في الدروب الشاقة، حرفية مطابقة لما ورد في النص الأصلي. فقد استخدم فيها نفس التشبيه الذي استعمل في التشبيه الأصلي صيغة ومدلولاً، حيث شبهت خيبة الأمل بفراغ في القلب مع جمعها بأداة التشبيه (كما).

المثال الثاني:

النص الأصلي	الدروب الوعرة	الدروب الشاقة
Mokrane, ouiza et amer, tous les trois sont là dans l'ombre comme des fantômes, bien décidés à la torturer.	وخيل " إليها أن مقران وويزة وعامر قد تحولوا إلى أشباح واختفوا من حولها في الظلام."	فخيل لها مقران وويزة وأمر وقد تحولوا إلى أشباح في الظلام"

Mokrane, ouiza et amer, tous les trois sont là dans l'ombre comme des fantômes, bien décidés à la torturer.

شبه مولود فرعون كلا من مقران، وويزة وعامر المتواجدين في الظل أو الظلام Mokrane, ouiza et amer, tous les trois sont là dans l'ombre بأشباح مستعدة لتعذيبها fantômes، فربط بين الطرفين بأداة تشبيه (comme)، فهو تشبيه تام باعتباره متضمناً لكل أركان التشبيه لأن وجه الشبه وارد في (bien décidés à la torturer). وهو تشبيه ألف بين إنسان وكائن خيالي متمثل في الأشباح التي تتدرج ضمن عالم العجائب.

وخيل إليها أن مقران وويزة وعامر قد تحولوا إلى أشباح واختفوا من حولها في الظلام.

فخيل لها مقران وويزة وأعر وقد تحولوا إلى أشباح في الظلام

نلاحظ في الترجمة الأولى أي الدروب الوعة أن المترجم نقل لنا التشبيه بتعبير عادي. فبدأت الترجمة بالفعل "خيل" الذي لا نجده في النص الأصلي وبعدها انتقل إلى ذكر أن كلا من "مقران" و"ويزة" و"أعر" قد تحولوا إلى أشباح بمعنى أنهم كانوا على صورة إنسان ثم تحولوا إلى صورة أخرى وهي صورة أشباح اختفوا من حولها. استخدم المترجم الفعل "تحولوا" الذي يعني الانتقال من حالة إلى حالة أخرى ولم يستخدم روابط التشبيه. كما لا نجد هذا المعنى كذلك في النص الأصلي إنما أضافه لتأكيد الفكرة أكثر. نلاحظ أن هناك اختلافا في صيغة هذه الصورة الواردة في النص الأصلي والتي جاءت تشبيها، بينما جاءت الترجمة نصا عاديا.

ونجد نفس التعبير في الترجمة الثانية حيث ترجم التشبيه بنص عادي، إلا أن هناك حذفاً للعبارة "اختفوا من حولها" فخيل لها مقران وويزة وأعر وقد تحولوا إلى أشباح في الظلام.

4.6. تجنب ترجمة التشبيه:

وفي حالة ما إذا لم يجد المترجم نصا ينقل به الصورة إلى اللغة الهدف، فإنه يتجاهلها تماما وكأنها غير واردة حتى في النص الأصلي، لسبب من الأسباب مثل عدم قابلية اللغة الهدف أو المجتمع لمثل تلك الصياغة أو لمضمون النص أو عدم تمكنه من لغة الوصول، أو لأسباب أخرى.

النص الأصلي	الدروب الشاقة	الدروب الوعة
Elle pensa que sa copine était devenue un monstre dangereux contre qui personne ne pourrait jamais lutter. P.79	فتمثلت لها كوحش مفترس لا يمكن لأحد مقاومته. ص 102	فكرت في نفسها بأن رفيقتها ربما ستنافسها في حبه. ص 117

Elle pensa que sa copine était devenue un monstre dangereux contre qui personne ne pourrait jamais lutter.

كتب مولود فرعون في هذا المثال أن ذهبية فكرت في أن صديقته
 était devenue un monstre وحشا خطيرا وهو مشبه أصبحت
 مشبها به و"أصبح" فعل ماض ناقص أدى وظيفة تشبيهية. فهو تشبيه عادي وبسيط،
 يكاد يكون خاليا تماما من كل أنواع الجمال التعبيري والعمق الدلالي.

جاءت الترجمة في الدروب الوعة بعيدة عن نص التشبيه الذي ورد في نص
 الانطلاق" فكرت في نفسها بأن رفيقتها ربما ستنافسها في حبه " حيث أن المترجم لجأ
 إلى ذكر المعنى البعيد المقصود من خلال الصورة الواردة في النص الأصلي دون
 التركيز عليه أو الإحاطة به.

خاتمة :

رغم الاعتماد والتركيز على التشبيه إلى جانب الاستعارة في تكامل في صياغة
 الخطابات، تناول أغلب البلاغيين والأسلوبيين التشبيه في علاقته مع الاستعارة، منذ
 القدم، بنظرة احتقارية مقللين من قيمتها باعتبارها تكوّن علاقة قياسية بين طرفي التشبيه،
 فأزاح العديد منهم صفة الصورة عن بعض أنواع التشبيه التي اعتبروها تشبيهات بسيطة
 عادية وكمية، ليست لها أية قيمة بلاغية ولا تؤدي أي تأثير على الخطاب. في حين أن
 الاستعارة بأنواعها صورة عميقة الدلالة وشديدة التأثير فيه، ولا نجد أي نوع من الاستعارة
 في هذا الوضع من الدناءة والبساطة.

ويعتبر التشبيه من الصور البلاغية الأكثر استعمالا في هذه الرواية. وقد تكون
 سهولة الإتيان به من أهم الأسباب التي سهلت العملية. ولعل من أبرز آثار التشبيه في
 الخطاب أو النص أنه يعمل على التقريب بين المشبه والمشبه به من خلال سيمة أو
 مجموعة من السيمات التي قد يصرح بها، أو ترد مخفية يستشفها القارئ من ثنايا السياق.

أما ترجمتها من نص الفرنسية إلى العربية، فقد اعتمدت فيه أربع صيغ مختلفة اعتمادا على قدرات المترجم، وإمكانات اللغة العربية، وخيار المترجم في الاحتفاظ بالصورة أو الاستغناء عنها: ترجمة التشبيه بمثله، وترجمته بصورة بلاغية مغايرة، وترجمته بنص عادي، والاستغناء عن ترجمته.

وقد لاحظنا في دراسة الترجمتين ما يلي:

- أغلبية التشبيهات قد ترجمت بمثيلاتها، أي بتشبيهات. لكنها لم ترد في نفس النوع أو بنفس الصيغة التي استعملت بها في النص الأصلي: فمعظم هذه التشبيهات قد احتفظت بوجه الشبه أو بالأداة أو بالعنصرين معا، ونادرا ما وجدنا تشبيهات بليغة خالية من هذين العنصرين.
- في بعض الحالات، رغم الاحتفاظ بنفس نوع التشبيه: تاما، أو مرسلا، أو مفصلا، أو مؤكدا، فإن تركيب النص مختلف بين الأصل والترجمة بين الكلمة والجملة، بين الاسم والظرف، بين الجملة الفعلية والاسمية وغيرها...
- نادرا ما نجد أن الترجمة قد تخلت كليا عن نقل التشبيه أو أنها قد أتت به بتعبير عادي خال من المجاز. لعل تعلق المترجمين بترجمة التشبيه نابع من سهولة فهمه واستيعابه ونقله إلى العربية دون إحداث خلل في اللغة والأسلوب والمدلول.
- وجدنا أن بعض التشبيهات قد نقلت إلى العربية بمثيلاتها ولكن بتعبير أدق وأعمق بفضل بعض الزيادات التي اعتمدها المترجمان كصفات أو شبه جمل ظرفية أو غيرهما.

الفصل الثالث

الاستعارة وترجمتها

تمهيد

1. مفهوم الاستعارة

2. تشابه تعريف الاستعارة قديما وحديثا

1.2. الاستعارة غير المفيدة

2.2. الاستعارة المفيدة

3. الاستعارة عند المحدثين

1.3. النظرية الاستبدالية

2.3. النظرية التقابلية

3.3. النظرية التفاعلية

4.3. النظريات الإدراكية

4. أنواع الاستعارة

1.4. التقسيم الأول

2.4. التقسيم الثاني

3.4. التقسيم الثالث

4.4. التقسيم الرابع

5. أثر الاستعارة في اللغة ومفرداتها

6. دراسة مدونة الاستعارة

خاتمة

تمهيد:

لقد اهتم الباحثون والدارسون من لغويين، ونقاد، وبلاغيين، وأسلوبيين وبرغماتيين بالاستعارة - على غرار غيرها من الصور البلاغية والتعابير المجازية بل بعناية أكبر بهذه الصورة - شأنهم في ذلك شأن أرسطو ومن لحق به من ممثلي النظرية الاستبدالية ثم غيرهم من أتباع النظريات الأخرى حديثاً، باعتبارهم لها أنها أقوى وأهم الصور البلاغية التي يستعان بها في النصوص الأدبية بل حتى في التعابير العادية واللغة المتداولة يومياً بين الناس، وكذا لكونها أكثرها تعقيداً وغموضاً وإثراء للخطابات شكلاً ودلالة. واهتموا بها - أيضاً- نظراً لما تخلفه، من أثر كبير وعميق في الخطاب عامة، وفي النص الأدبي خاصة، سواء في زخرفة وتجميل شكله ومظهره، أو في تدقيق دلالاته ومضامينه، وكذا في الأثر الذي يخلفه في المتحدث والمتلقي.

فهي صورة أساس ومحورية في إنتاج الخطاب وترجمته واحتواء أفكاره ومعانيه. ونظراً لهذه الأسباب، كانت الاستعارة محل اهتمام الباحثين ومراكز الدراسات العديدة، بمنظورات مختلفة، وفي اختصاصات عدة ومتنوعة، سواء في الدراسات القديمة عند الإغريق والعرب وغيرهم، أم في المناهج الحديثة عند الغربيين خصوصاً. وقد أدى تعقد المصطلح ومحتواه وسبل صياغة الاستعارة إلى اختلاف نظرة الباحثين إليها، ويؤكد بريمنغر¹ ذلك إذ يرى أنه: "من غير المحتمل إطلاقاً أن نصل يوماً ما إلى اتفاق حول تعريف ما".

لكن هذا لا يعني، إطلاقاً، أنه لا يوجد أي توافق بين هؤلاء الدارسين حول هذا المصطلح وماهيته وفحواه: فإن الجميع لا ينكرون كونها نوعاً بليغاً وعميقاً من أنواع التشبيه، بل إنه أبلغ التشبيهات وأقواها. ويرى أغلب البلاغيين واللغويين أن الاستعارة لفظة أو كلام بعيد في دلالاته عن التفاهة وعن الاستعمال العادي المؤلف. إن الاستعارة استعمال لغوي وذهني غير عادي، بل هو غريب وخارق للعادة نظراً للتباعد الكبير والتباين العميق

1 Vandendorpe Christian (Université d'Ottawa), Rhétorique de Derrida, Article publié dans Littératures (Mc GILL), n°19, hiver 1999, p-p. 163-193, <http://www.lettres.uottawa.ca/vanden.html>

الموجود بين طرفي التشبيه الواردين فيها حين تكون جديدة حية، على حد تعبير بول ريكور، إلى أن ينتشر استعمالها وتشيع وتتداول بين الناس، فتدخل في المألوف هي أيضا، ليصير استعمالها ضمن الأساليب العادية المتواضعة. "إن أساس كل استعارة، خرق للاستعمال المعجمي لدلالة الكلمات والتراكيب داخل الخطاب... يوجد عنصر غير مألوف في التعبيرات الاستعارية، فيستعمل كمعيار جزئي للتعريف في معظم التعريفات الاستعارية".¹

ويرى أومبرتو إيكو في نفس السياق أنه: "كلما كان إبداع الاستعارة أصيلا، انتهك مسار توليدها القواعد البلاغية السابقة... إننا نعتزم تأويل سلسلة من الملفوظات كخطاب مجازي لأنها تنتهك قاعدة المجادلة للأهمية".²

لكن شيوع استعمالها وكثرة تداولها لا يعني أنها لم تعد استعارة، بل هي استعارة كاملة، لكن كونها مألوفة ينقص من جماليتها، ومن إيحائها، ومن تأثيرها في المستمع أو القارئ، لأنها لم تعد تحوي أي غموض أو إبهام أو مخفيات واحتمالات تجذب المتلقي وتثير فضوله، ولن تبقى بنفس فعالية الاستعارة الجديدة التي تأتي كلها إبداعا وجدة وقوة في التأثير. فهذه الأخيرة استعارة حية لأنها تحرك العقول والمشاعر وتحيا من خلال ذلك، والأخرى استعارة ميتة لأنها لا تثير نفس الاهتمام ولا تؤدي نفس التأثير. وكثيرا ما يتم التدخل فيها والتأثير عليها، لمنحها حياة أخرى ولو بقيمة أقل وأدنى، من خلال المساس بصياغتها ومظهرها صرفا أو نحو أو أسلوبا، أو من خلال تحويلها من استعارة إلى أية صورة بلاغية أخرى كالتشبيه أو الكناية مثلا.

1. مفهوم الاستعارة:

يعود استخدام الاستعارة وغيرها من الصور البلاغية في الخطاب والنص عامة، لإثرائه وزخرفته، إلى أقدم الأزمنة، لأن الصورة من أبرز السبل والوسائل التي مكنت وما

1 Kleber G. « De la sémantique de la métaphore à la pragmatique de la métaphore », in Charbonnel, La métaphore entre philosophie et rhétorique, 1999, p.102.

² تأويل الاستعارة "أمبرتو إيكو" ترجمة وتقديم: لحسن بونكلالي © 2010 Fobyaa.com

تزال من تطوير اللغة معجما ودلالة، لأن الاستعمالات الاستعارية للكلمات والعبارات من أبرز السبل التي يستعان بها في كل اللغات من أجل إثراء المعاجم ومنح الكلمات دلالات أخرى. بابتعاد الاستعارة - لفظة وردت أو جملة- عن المعنى السطحي العام والمتداول، نمناها معنى آخر أو معاني تحقق التعدد الدلالي للكلمة والجملة. "إذا كانت الاستعارة، حقاً، ابتعاداً عن الاستعمال المألوف فإن ذلك يعني أن الحقيقة نفسها يمكن أن تسمى بطريقة شائعة عامة (المعنى الحقيقي) وكذا بطريقة غير متداولة (المعنى المجازي)، فينجر عن ذلك ظهور صيغة أو صورة جديدة تنوب عن الوظيفة الشائعة. وعليه، فإن المعنى العام سيعين كمعنى أولي أو مشترك، في حين يحدد المعنى المجازي كمعنى ثان أو خاص، ونأخذ من هذا المعنى الثاني فكرة أنه يحمل معطى إضافياً كثيراً ما يعتبر زخرفياً".¹

وأكثر من ذلك أن الاستعارة قد حظيت باهتمام كبير من قبل الأدباء استعمالاً، ومن قبل الباحثين دراسة ونقداً، أي بعد شيوع استعمالها لما أثارته من فضول، منذ العصور القديمة عند الإغريق والعرب وغيرهم. ولم ينقص الاهتمام بها بل تضاعف أكثر في العصر الحديث لما فيها من خبايا وآثار، وكذا لما تسببه من مشقة ومتاعب للراغب في ترجمتها. فلم تعد مجالاً خاصاً بالبلاغيين والنقاد وحسب، بل تعدته ليهتم بها الأسلوبيون والبراغماتيون حديثاً. ورغم تقارب الرؤى والتعريفات المقدمة للاستعارة من قبل هذا وذاك وبين مختلف المدارس والنظريات فإن للبعض إضافات مختلفة ناتجة عن المنهج والمنظور المتبع في تحليلها.

أما أرسطو، فقد عرف الاستعارة بأنها: "استبدال كلمة بكلمة أخرى... اسم من مسمى إلى شيء آخر، ونقل إما من نوع إلى جنس، أو من جنس إلى نوع، أو من جنس إلى جنس، أو اعتماداً على علاقة القياس".²

1 Piégay-Gros N., « Le palimpseste de l'Histoire », Cahiers de Narratologie, N°13, mis en ligne le 1 septembre 2006, URL:

<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html> Université Paris 7- Denis Diderot

2 Aristote 1991, Rhétorique, Librairie générale française, Paris, p. 302.

ومعنى ذلك أن الاستعارة تظهر في استخدام الكلمة في مكان كلمة أخرى لكن الاستعارة لا تقتصر على الاستبدال، استخدام كلمة في موضع كلمة أخرى، بل تتعدى ذلك إلى استعمال كلمة لتحتوي في عمقها دلالتها ودلالة الكلمة الأخرى لتحويها فتتعبأ بأكثر مما تحوي كي تحمل معنيي الكلمتين، معناها ومعنى الكلمة الثانية، وتنسب المعنى المستعار إلى الكلمة الأخرى، فتصير ذات معنى سطحي ظاهر لكل متحدث باللغة ومعنى عميق خفي يصل إليه من يتقنها. فالاستعارة لا تقتصر على الكلمة ولا على استخدام كلمة في موضع كلمة أخرى.

وقد نظر أرسطو إلى الاستعارة بمنظور إبدالي انطلاقاً من فكرة التباعد بين الداليتين الظاهرة والباطنة للكلمة الواحدة داخل الخطاب أو النص. وهذه هي الركيزة الأساسية لنظرية الاستبدال الاستعاري: " ويقوم هذا التصور على ترسيخ فكرة وجود معنيين، أحدهما أصلي أو سطحي أو حرفي، والثاني فرعي أو عميق أو مجازي، وأن الاستعارة تستبدل الأول بالثاني وتنبأين وظيفة الاستبدال بين التوضيح والتجميل والتأكيد. قد نجد هذا المفهوم في تعريفات الباحثين في الاستعارة من اللغويين والنقاد والاعجازيين العرب القدماء الذين نظروا إلى الاستعارة على أنها عملية نقلية يتم بمقتضاها انتقال المعنى من ذات هو المعروف بارتباطه بها أصلاً إلى ذات أخرى تمتلك ذاك المعنى مؤقتاً، ونسجل تمييز الجرجاني بقوله فكرة الادعاء أي ادعاء المعنى لمعنى آخر¹. يرى بول ريكور أن: "...التجديد الدلالي الذي يبصر من خلاله التقارب غير المؤلف بين فكرتين رغم تباعدهما الموضوعي"².

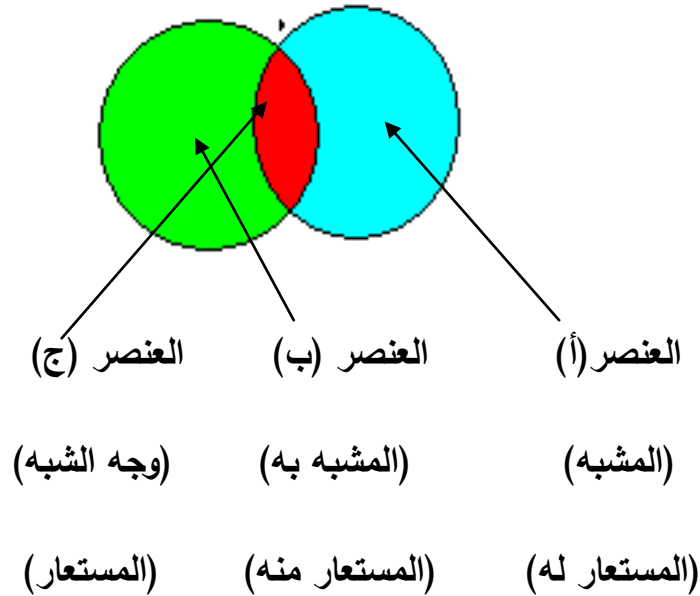
فالاستعارة أساساً نوع من أنواع التشبيه، بل يعتبر أبلغ وأقوى التشبيهات لأنه لا يكتفي بخلق علاقة التشابه بين طرفين، بل يمزجهاما ليجعلهما طرفاً واحداً، فلا نلاحظ طرفين متشابهين بل طرفاً يحوي الاثنين معاً. والاستعارة أيضاً تعبير غير مباشر وبطريقة ملتوية، حفاظاً على جمال النص وعمق الفكرة، من جهة، من خلال استخدام الخيال القوي

¹ عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية دار توبقال للنشر المغرب ط 1 2001 ص 60

² Ricoeur P., Op. Cit., p.10.

الجامع بين السياق وما يحيط بنا من عوالم طبيعية وثقافية واجتماعية وغيرها، وعلى الروابط الاجتماعية، من جهة أخرى، من خلال تفادي التفوه بكلمات ترفضها القيم الاجتماعية والعادات السائدة.

ونلاحظ - في التشبيه - عنصرين متقاربين في سيمة أو في مجموعة من السيمات، مع احتفاظ كل طرف منهما بماهيته وبشخصيته أي بسمياته المميزة فنحاول الجمع أو التسوية بينهما من خلال تشابه أو تماثل في عنصر معين بارز مصرح به أو مخفي، أو من خلال مجموعة من العناصر. لكننا لا نمزج بينهما ولا نجعلهما في حيز واحد حتى ولو كان تماثلهما تاما.



نلاحظ - من خلال الشكل السابق - اللون الأحمر الذي يمثل نقاط التقاطع أو التداخل الموجودة بين المشبه والمشبه به (أي مجموع السيمات المشتركة والمتشابهة بينهما، وهو ما يسمى بوجه الشبه). بينما يحتفظ كل طرف - من جانب آخر - بلونه ومميزاته (الأزرق للمشبه والأخضر للمشبه به).

أما في الاستعارة، فإن التشابه يتعمق إلى حد التداخل والاحتواء بين الطرفين، فلا نبصر - أثناء الملاحظة - سوى طرف واحد مكون - في ذاته - من الطرفين في آن واحد،

فتلوح للقارئ أو المستمع تلك الخصال أو تلك الصفات (المستعار أو وجه الشبه) التي نسبت للمشبه (المستعار له) من خلال المشبه به (المستعار منه).



الطرفان (أ) و (ب)

نلاحظ - من خلال الشكل السابق - أن أحد الطرفين قد أدرج كلية داخل الآخر، وأن الكل يظهر بلون واحد، اللون الأخضر الذي يمثل تلك الصفات المشتركة ووجه الشبه بين المستعار له والمستعار منه. يمثل هذا الأخير كل سيمات الطرفين، فلا تبقى أية سيمة مختلفة بينهما.

فالاستعارة تشاب وتمائل مع اختلاف لأن هذه الصورة تحاول أن تجمع بين طرفين مختلفين من خلال ما يجمعهما ويوحدهما أو ما يمكن أن يكون متماثلاً بينهما أو ما يمكن خلقه من تماثل حتى إن لم يكن حقيقياً في الأصل. يرى بول ريكور أن الاستعارة: "إدراك التماثل الوارد في الاختلاف"¹

لكن COSTES F. يرى أن التقارب والتماثل في الداليتين للكلمتين المقصودتين بالاستعارة أمر لا مفر منه، بل إنه حتمي لا بد منه: "من المستحيل فهم أي شيء عن الاستعارة دون استحضار الدلالات أي صور الأشياء؛ إنه من المستحيل لأن التماثل الذي تنبني عليه كل استعارة لا يشتغل إطلاقاً في الحقل السمعي التجميعي بل دائماً في الحقل

¹ Ricoeur P., La métaphore vive, p.10.

الدلالي، بل في الحقلين الدلاليين الحاضرين : كل استعارة مبنية لا محالة على تماثل دلالي¹.

ولغة الاستعارة جامعة بين المؤلف والناذر : فإذا كانت ألفاظها متداولة عادية الاستعمال في الحياة اليومية للناطق باللغة، فإن جمعها بين المتشابهين وابتعادها عن المعنى المعتاد إلى معانٍ مستعارة، يجعلها غريبة خاصة على صغار الناطقين بتلك اللغة، لأنهم يأخذون المعنى المعتاد فقط ولا يتفطنون إلى ذلك العدول عن المعنى الأصلي، لأن مثل تلك الاستبدالات والبناءات الاستعارية غير مصممة في ملكاتهم وكفاءاتهم: أي أن قوالب عملها ليست راسخة في أذهانهم². لكن الصور كلها- أيا كانت غرابتها في بداية أمرها - ستنتهي حتما إلى المؤلف لتدخل ضمن الأساليب والعبارات المتداولة في اللغة، فلن يكون فيها أي ابتعاد أو انزياح عن اللغة العادية المتداولة بين الناطقين باللغة التي تنتمي إليها. "وليست الاستعارة اعتداء على الكلام، وليست إبداعا لكلام جديد، بل هي مستوى للتعلم في التعبير النثري، مستوى أحسن مقارنة وأكثر تناسبا ... تستبدل الاستعارة الكلمة الحقيقية بكلمة تحيدها عن استعمالها وعن معناها كي تمنحها استعمالا ومعنى جديدا (جبرار جينات)³".

إن الاستعارة تفنن وتلاعب بالألفاظ من خلال جمالياتها وعمقها، عبر وسيلة الخيال والتخيل الممزوج بالفكر والذكاء والذاكرة للجمع بين الواقع والخيال. يرى ريتشارد في كتابه فلسفة البلاغة : "أن الاستعارة في تاريخ البلاغة، عولجت كلعب بالألفاظ واعتبرت جمالا وزخرفة أو قوة إضافية للغة وليست الشكل المكون لها. وكمثال على ذلك تلك الفرضية الأرسطية التي تنظر إلى الاستعارة باعتبارها شيئا خاصا واستثنائيا في الاستعمال اللغوي،

¹ Costes F., 2003, Le fourvoisement linguistique : La métaphore introuvable, in Charbonnel, p 131

² نسيم لعداوي، 2011، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية: الدروب الوعة والدروب الشاقة أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو

³ Sojcher P-D., 1969, La métaphore généralisée, in : Revue internationale de philosophie, n°87, Fascicule 1, p 66 .

أي أنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلا من أن تكون المبدأ الحاضر في نشاط اللغة الحر.¹

الأداة	وجه الشبه أو المستعار	المشبه به أو المستعار منه	المشبه أو المستعار له	الصورة
+	+	+	+	Comparaison motivée
+		+	+	Comparaison non motivée
		+	+	تشبيه بليغ عند العرب Métaphore in praesentia
		+		استعارة تصريحية عند العرب Métaphore in absentia
			+	استعارة مكنية

2. تشابه تعريف الاستعارة قديما وحديثا:

على غرار ما أشرنا إليه آنفا، لم يقدم الباحثون مفهوما واضح المعالم ومتقفا عليه للاستعارة، على مر العصور، بل تعددت تعريفاتها حتى تشعبت وتعددت، إذ تنوع تعريفها وتغير من باحث إلى آخر ، ومن عصر إلى آخر، وكذا من لغة إلى أخرى.

¹ سعيد الحنصالي ، 2005 ، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ص19

يرى تامبا في تعريف الاستعارة : " تستعمل كلمة الاستعارة ، في اللسانيات خاصة لتعيين ظواهر لم تحدد جيداً، ظواهر متنوعة إلى حد أنه ليس دائماً من السهل معرفة ما نتحدث عنه بالضبط."¹

لكن هذا لا ينفي وجود قواسم مشتركة بين مختلف التعريفات التي وضعت قديماً وحديثاً. وتتمثل هذه الأركان فيما يلي:

- إنها ضرب من أضرب المجاز اللغوي الذي تستعمل الكلمة فيه في غير موضعها الحقيقي، أي في غير ما وُضعت له أصلاً. يرى ابن منظور في الاستعارة علاقة مشابهة مع قرينة مانعة من إظهار المعنى الحقيقي الذي وضع اللفظ له.² ويرى بول ريكور أن: " الاستعارة نقل اسم شيء إلى شيء آخر..."³
- إنها خروج عن المعتاد والمألوف في اللغة والبيان وابتعاد عنه، وهذا ما يمنحها صبغتها الإيحائية والجمالية خاصة اذا كانت استعارة حية على حد تعبير ريكور.
- تؤلف الاستعارة بين الشكل والمضمون، حيث تفيد في إثراء الزخرفة اللفظية والشكلية للخطاب، مثلما تعمل على تعميق قوته الدلالية.
- تجمع الاستعارة بين التشابه والتباين معاً، حيث أن طرفي التشبيه، أي المشبه والمشبّه به، مختلفان أصلاً ولا يمت أحد منهما الآخر بصلة إلا من خلال التشبيه الذي تأتي به هذه الصورة. إذن هي جمع وتوحيد - من خلال مشابهة مختلفة - بين طرفين مختلفين أصلاً. " لقد اكتفى بعض اللغويين العرب أمثال الجاحظ وابن المعتز وابن الخطيب، بتعريفها على إنها ذكر الشيء باسم غيره أو استعارته معنى سواه. وقال البعض الآخر، كابن الأثير والمبرد، أنها نقل المعنى من لفظ إلى آخر، أو نقل المعنى من لفظ إلى آخر لمشاركة

¹ Tambas I., 1999 , « La femme est-elle une fleur... ? Métaphore et classification », in : charbonnel , La métaphore entre philosophie et rhétorique, p . 207

² - ابن منظور، 2005، لسان العرب ، مجلد 9 و 10، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، ص334.

³ Ricoeur P., , 1975, p.19

بينهما. وذهب جمع آخر، أمثال ابن قتيبة والعسكري، للقول إنها استعمال الكلمة أو العبارة في غير ما وضعت له. و يذكر السكاكي أن الاستعارة ذكر أحد طرفي التشبيه قصدا للطرف الغائب على أن الاثنين من نفس الجنس¹.

ولا تختلف هذه التعريفات في محتوى ما قدمته سوى في الكلمات المستعملة لوصف الاستعارة، مع التشابه في الفكرة. وقد يعد عبد القاهر الجرجاني أبرز اللغويين العرب الذين درسوا الاستعارة وألقوا حولها. عرف الجرجاني الاستعارة بقوله: "واعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"².

فلا يتحدث الجرجاني في تعريف الاستعارة عن نقل الاسم بل عن نقل المعنى، أي استعارة معنى كلمة لنقله إلى كلمة أخرى. ويضيف: أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، وليس نقل الاسم من الشيء³. وهو ما نجده شائعا في مختلف تعريفات الباحثين المحدثين من عرب وغربيين. وقد أضاف فكرة مهمة، حيث قسم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة، وقد كان الجرجاني سابقا إلى هذا التقسيم :

1.2. الاستعارة غير المفيدة :

وهي مقابلة لما أسماه بول ريكور وغيره من الباحثين المحدثين بالاستعارة الميتة. فهي استعارة مبتدلة وعامية، لكونها متداولة، شائعة ومألوفة، لا جديد فيها لا من حيث معناها و لا من حيث مظهرها. لذلك فان تأثيرها في القارئ أو المستمع لا يكون قويا لأنها خالية من الجودة ولا تبعث أي فضول في المتلقي فقيمة الاستعارة تقاس من خلال مدى

¹ نسيم لعداوي

² عبد القاهر الجرجاني، 2007، أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ص 29.

ينظر أيضا: عبد القاهر الجرجاني، 2005، دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ص 278.

³ ينظر: عبد الاله سليم، بنايات المشابهة في اللغة العربية: مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 60.

تأثيرها في المتلقي مشاعر وتفكيراً. ولا يتأتى هذا التأثير بقدر كبير إلا إذا تلذذ المتلقي بالاستعارة، ودفعت به إلى إمعان القراءة والتفكير في مدلول اللفظ أو الكلمات، وفي اكتشاف المشبه والمشبه به، وفي إيجاد الصفة أو الصفات التي أخذها الأديب من هذا أو ذاك لينسبها للآخر فيؤلف بينهما. وهو نوع قصير الباع، قليل الاتساع، حيث: " يكون اختصاص الاسم فيها بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتأنق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان"¹.

2.2. الاستعارة المفيدة:

وهي مقابلة للاستعارة الحية عند ريكور. فهي استعارة متسمة بالجدة كونها غير مألوفة. وهي جامعة لصفات الحسن، والرونق، والروعة الفنية شكلاً، كما تعمل - خصوصاً - على إبراز الفكرة وتوضيح الدلالات بعمق ودقة، تزيدها قدراً ونبلاً، حتى ترى بها اللفظة المفردة قد تكررت في مواضع، ولها في كل موضع معنى منفرداً، وهي تعطي الكثير من المعاني بإيجاز في اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنّي من الغصن الواحد أنواع الثمر².

وركز، في موضع آخر على طبيعة طرفي الاستعارة، المشبه والمشبه به فقسم الاستعارة إلى استعارة محسوس لمعقول، واستعارة محسوس لمحسوس للشبه في أمر معقول، واستعارة معقول لمعقول. فقال: "... إلا أن ما يجب أن تعلم في معنى التقسيم لها، أنها على أصول: (أحدهما) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدرّكة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة. (و الثاني) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها، إلا أن الشبه مع ذلك عقلي. (والأصل الثالث) أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول"³.

¹ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 29

² ينظر: عبد القاهر الجرجاني: نفسه، ص 30

³ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 54

ومن ركائز الاستعارة وغيرها من الصور البلاغية التي تركز على المشابهة أن يكون وجه الشبه، وهو الرابطة بين المستعار منه والمستعار له وبين المشبه والمشبّه به، أقوى وأوضح في المستعار منه وفي المشبه به. لكن رغم إبراد ذكره في مجموعة من التشبيهات، فإنه لا يرد ذكره في الاستعارة لأن ذلك الغموض من أبرز الأسس التي تعمقها وتقويها، مثلما هو الحال في التشبيه البليغ، فتفسح المجال للخيال وحرية الفكر ليجتاز عن فحوى ومحتوى ما قيل: فأروع التشبيهات وأجملها، التشبيه البليغ. وما كان ليكون بليغا لولا غياب وجه الشبه فيه، لأن الإنسان بطبعه فضولي، وهو ما يؤدي به إلى حب الاستطلاع والاكتشاف ونزع كل الستائر. ولعل هذه الميزة - أي تغييب وجه الشبه فيما سمي عند العرب بالتشبيه البليغ - هي التي أدت بالغربيين إلى إدراج هذا النوع من التشبيه ضمن الاستعارات.

3. الاستعارة عند المحدثين :

مثلما أشرنا إليه آنفا، لا تختلف كثيرا تعاريف القدماء والمحدثين للصورة عامة وللاستعارة خاصة، رغم تباين مناهجهم. لكن هذا لا ينفي وجود بعض الاختلاف بين هذا وذاك. فقد حاول اللسانيون وعلماء البلاغة المحدثون، ونقصد بذلك الغربيين من أصحاب البلاغة الجديدة والأسلوبية والبراغماتية، إخراج الاستعارة من النقائص التي لازمتها، وتسببت في طمس معالم جمالها، ككثرة التفرع والتقسيم، التي أدت إلى غموضها وتعقيدها، دون تحديد عرض دقيق لماهيتها. وقد عرفت عموما على أنها: " صورة معنوية تلعب على مستوى العلاقات بين الرموز، وهي تعبير للوظيفة الرمزية للكلام"¹.

لكن هذا التعريف لا ينطبق على الاستعارة فقط، ولا حتى على الصور المرتكزة على المشابهة وحدها، بل على مجمل الصور البلاغية المعنوية والمجازية، فلا نلاحظ فيه أي

¹Gardes-Tamine J. et Hubert M-C., Dictionnaire de critique littéraire, Editions Armand Colin, 2002, p.117.

جديد ولا أية إضافة مقارنة مع ما شاع عند غيرهم من أسلافهم ومن سبقوهم في دراسة هذه الصورة.

ولما أشاروا، مثل من سبقوهم إلى ما فيها من انزياح عن المتداول المألوف جاء البراغماتيون ليصححوا ذلك، لأنهم يرون أن كل الصور تدخل يوما ضمن المتداول فيصبح ذلك الانزياح معهودا ويوميا، فيفقد تلك الصبغة التي ألصقت به فانصب تركيزهم على إبراز قيمة الاستعارة وآثارها، وتوضيح بلاغتها وحسن تصويرها. فأروها فيها: "قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يخلق بها الشعراء، وأولوا الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع أروع منها، ولا أجمل وأحلى. فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين وتشمه الأنف، وبالأستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة"¹.

لكن هذا التعريف، مثل سابقه، لا يخص الاستعارة وحدها بل يمكن أن ينطبق على التشبيه أيضا وعلى غيرهما من الصور والتعابير المجازية.

ووصفها جوزيف ميشيل شيريم أنها: "المحسن اللفظي الأول، أو نواة البلاغة، أو قلبها، أو جوهرها، أو كل شيء فيها تقريبا"².

وتبين للبلاغيين المحدثين واللسانيين أن بنية الاستعارة مرتكزة على الازدواج بين النقل والمثابة، فانقسموا في تناولهم لها إلى قسمين رئيسيين:

قسم ركز على المثابة فنظر إلى الاستعارة على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه ليكون أكثر بلاغة وقوة وإبداعا، أمثال بالي الذي صنف الاستعارة، وهو على حق في ذلك، ضمن التشبيهات لأن العلاقة بين طرفيه، أي كان نوعه، هي المثابة. فما الاستعارة سوى تشبيه بليغ استغني عن أحد طرفيه. فكتب بالي: "ليست الاستعارة سوى مجرد تشبيه

¹ بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص111
² جوزيف ميشال شيريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة لجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط2 1987 ص

يغفل فيه الذهن عن الجمع بين صورتين، فيجمع في كلمة واحدة المفهوم المحدد والشيء المحسوس الذي يعتبر نقطة التشبيه¹.

وقسم آخر ركز على عملية الانتقال في المعنى، أمثال فنتاني الذي يرى أنها تتمثل في: " تقديم فكرة ما في ثانيا علامة فكرة أخرى أكثر تأثيراً".² ويضيف ريكور دائماً في نفس فكرة الانتقال: " إن تقديم فكرة من خلال رمز فكرة أخرى يعني أن الفكرتين لا تختلفان في جنس الأشياء وحسب، بل في درجة حيويتها وشيوعها أيضاً".³

أما جماعة مو، فإن نظرتها جامعة بين القسمين السابقين، وترى أن: " المهم في هذا المسلك هو الجمع، في مستوى معين، بين مدلولين متباينين، فالاستعارة، إذن، نتيجة استبدال كلمة بكلمة أخرى ارتكازاً على امتلاكها نواة معنوية متشابهة... الاستعارة تغيير معنى كلمة استعملت لمعنى آخر بسبب تشابه ما... فكل استعارة تحوي تشبيهاً".

في حين يرى لاكان أن الاستعارة ناتجة عن تأثير معنى على آخر فجلبه وألصق به معناه وقربه منه: " لا تتحدر الشرارة الإبداعية للاستعارة من الجمع بين صورتين أي بين دالتين متساويتين بل بين دالتين نبتت إحداهما عن الأخرى فأخذت مكانها في السياق الدلالي".⁴

أما جماعة U، فإنها تدقق أكثر في عملية الانتقال في المعنى الذي يمس اللفظ، من خلال السياق لا في معزل عنه. وترفض فكرة الاستبدال لتعوضها بفكرة التحويل والتغيير، فتري أن: الاستعارة ليست استبدالاً للمعنى بل تغيير للمحتوى الدلالي للكلمة. وينجر هذا التغيير عن الجمع بين عمليتين مبدئيتين هما جمع وحذف السيمات... تعود الاستعارة إلى

¹Bally Ch., Non daté, Traité de stylistique française, in : La métaphore en question, Vg-webdesign ; 2004.

² Fantanier P, Les figures du discours, Ed. Flammarion, Paris, 1977, p 99

²Groupe MU, 1977, La métaphore, in : La métaphore en question, Vg-webdesign, 2004.

² ibid

³ Ricoeur P., La métaphore vive, Editions du Seuil, 1975, p.82.

⁴ Lacan J., La métaphore du sujet, Editions Le seuil, Paris, 1966 p 504

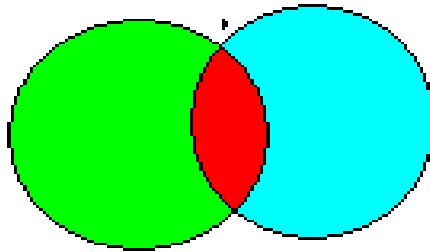
جملة يظهر فيها بصورة متقابلة تشابه دالين واختلاف مدلوليهما... إذا كان هذا الجزء المشترك ضروريا كركيزة لبناء هذا التشابه المزعوم، فإن الجزء غير المشترك ليس أقل أهمية لخلق صورة أصلية...¹.

نلاحظ، إذن، أن الاستعارة لا تقتصر على أوجه التشابه بين الطرفين المعنيين، بل تتعداهما إلى أوجه الاختلاف التي تكون جانبا من اللغز الذي يجب فكّه، وجانبا من أوجه التشابه المحتملة.

ومن النظريات الحديثة التي برزت في دراسة الاستعارة وتحليلها: النظرية الاستبدالية، النظرية التقابلية، النظرية التفاعلية، النظريات الإدراكية.

1.3. النظرية الاستبدالية :

" لا يمكن أن نتحدث عن وجود استعارة إلا إذا تم الجمع في آن واحد بين "علامة اتفاق أو تشاكل" isotopie أي على الأقل سمة un sème متشابهة بين طرفي الصورة، و"علامة اختلاف" allotopie أي على الأقل سمة متباينة بينهما"².



سيمات متشابهة (في الوسط، اللون الأحمر الذي يمثل السيمات التي تجمع بين طرفي هذه الاستعارة).

سيمات متباينة (في الجانبين بالأخضر والأزرق للمشبه به) .

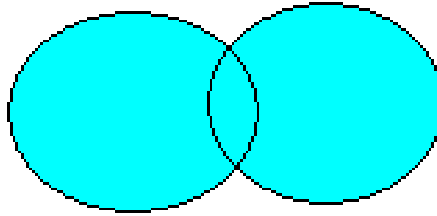
¹ Groupe U (Dubois J. et autres), 1982, Rhétorique générale, Editions du Seuil, p-p.106-107.

² Thomas Barège , "Des métaphores pour des théories", Acta Fabula, 2008, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4519.php>

لكن ما ذكر هنا ينطبق على ما يسمى عند العرب بالتشبيه البليغ. ففي حالة الاستعارة التصريحية، يتم الجمع بين المشبه والمشبّه به وتتم التسوية بينهما على أنهما عنصر واحد دون أن يشار إلى أية سيمة متباينة بينهما.

2.3. النظرية التقابلية:

في هذه الحالة نجعل الرجل شبيها تمام التشابه بالأسد، فتكون كل سمات المشبه به ملصقة بالمشبه (كالقوة والوحشية، والشجاعة وغيرها...).



نلاحظ هنا أن اللون الأزرق الذي يمثل، أصلا، الطرف الثاني من الاستعارة (أي المشبه به)، قد غطى الطرف الأول بمنحه له كل سماته.

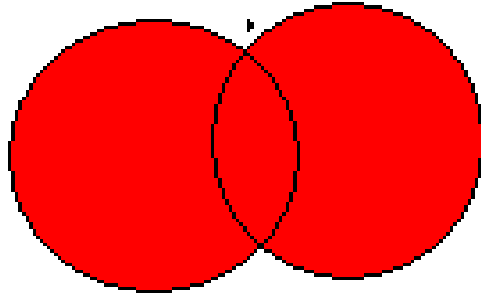
3.3. النظرية التفاعلية :

تبنى هذه النظرية الباحثان ريتشاردز وبيلاك. ويرى الباحثان أن الاستعارة عملية ذهنية فكرية ناتجة عن تفاعل عوامل اجتماعية، ثقافية وبيئية، يتم من خلالها تفاعل سمات مشتركة أو مختلفة، لتنتهي إلى وحدة تشملهما معا¹.

ترى هذه النظرية، إذن، أن التفاعل يكون تاما بين طرفي الاستعارة: فالرجل يصبح حيوانا والأسد يصير إنسانا، " يؤثر كل لفظ من طرفي الاستعارة على الآخر إلى حد أنه لا يوجد إطلاقا تباين بين المشبه والمشبّه به "¹.

¹ ينظر عبد الإله سليم، 2001، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية دار توبقال للنشر المغرب ط 1، ص 62.

ويرى ماكس بلاك أن هذين العنصرين المكونين للاستعارة يشهدان توترا دائما و مستمرا، وأن معنى وجمال هذه الصورة ينتج أن من هذا التوتر. "إن الاستعارة الجيدة تؤثر أحيانا في منتجها و تذهله و تستولي على لبه ، نود أن نقول إننا بالاستعارة نحصل على ومضة بصيرة و لسنا مجرد مقارنين بين "س" ب"ص" أو أننا نتعامل مع "س" على أنه "ص" ².



هنا يذوب الطرفان في تلك السيمات التي كانت مشتركة بينهما فلا تبقى لأي طرف من طرفي الاستعارة تلك الخصائص التي كانت تميزه عن الطرف الثاني. "إن الفكرة الناتجة عن التفاعل ليست حاصل عملية إضافة أ إلى ب، بل هي مولدة وجديدة، نستطيع بواسطتها إدراك الشيء غير المعتاد في طرفي الاستعارة عن طريق شيء آخر نعرفه ³."

4.3. النظريات الإدراكية :

تفسر النظريات الإدراكية الاستعارة كسيرورة معرفية إدراكية، تنتقل من الواضح إلى المبهم، ومن الملموس إلى المجرد، ومن البسيط إلى المعقد. أما البعد الشعري للصورة، فقد ترك جانبا ⁴.

¹ Thomas Barège , "Des métaphores pour des théories", Acta Fabula, 2008, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4519.php>

² ينظر : عبد الله الحراسي، 2002، دراسات في الاستعارة المفهومية، الطبعة الثالثة، مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان، ص 17.

³ عبد الإله سليم، 2001، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية دار توبقال للنشر المغرب ط 1، ص 63.

⁴ Thomas Barège , "Des métaphores pour des théories", Acta Fabula, 2008, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4519.php>

⁴ نفسه , Thomas Barège ينظر :

4. أنواع الاستعارة:

تعددت تقسيمات الاستعارة انطلاقاً مما يكونها لفظاً ومضموناً وموضوعاً.

1.4. التقسيم الأول :

اعتمد على المكونات الشكلية واللفظية للاستعارة، أي على عدد الألفاظ التي تكون طرفي التشبيه، فتكون مفردة (ويكون اللفظ المستعار فيها مفرداً، فتأتي هذه الاستعارة إما تصريحية أو مكنية)، أو مركبة (ويكون اللفظ المستعار فيها مركباً، وتأتي في الاستعارة التمثيلية).

2.4. التقسيم الثاني:

يرتكز هذا التقسيم على إظهار أو إضمار المستعار له أو المستعار منه. فينتج عن ذلك نوعان من الاستعارات عند العرب (الاستعارة التصريحية ويصرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، والمكنية التي يغيب فيها لفظ المشبه به ويكتفى بإحدى لوازمه مع الإبقاء على المشبه)، ونوعان آخران عند الغربيين (الاستعارة بالحضور والاستعارة بالغياب).

3.4. التقسيم الثالث:

ويكون حسب طبيعة المستعار والمستعار له. وتتخذ الاستعارة من كل محيط الإنسان الداخلي (ما في ذهنه من أفكار وخيال وكذا ما في وجدانه من عاطفة وإحساس)، والخارجي (كل ما حوله من أشياء وكائنات، من مجردات ومحسوسات. " يمكن جلبها من كل ما يحيط بنا مما تعرضه أمام أبصارنا السماء والأرض والطبيعة عامة والمصنوعات الإنسانية (...) ومن الكائنات الخيالية والكائنات الذهنية الصرف والأخلاقية. " ¹

¹ محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص154

4.4. التقسيم الرابع :

ويكون حسب الثبات : فكثيرا ما نجد في النصوص استعارات ألفناها وسبق أن وردت في قراءات سابقة، كما نتعرف اعتياديا على صياغات استعارية جديدة ونقصد بالثبات أو عدمه مدى استقلالية الملقى في التدخل في صياغة استعارته والتصرف فيها، أي خضوعه للاحتفاظ بصياغة أصلية للاستعارة أو حرته في الإبداع وتحرير النص حسب هواه وما يراه أنسب.

5. أثر الاستعارة في اللغة ومفرداتها:

تعتبر الاستعمالات الاستعارية لمفردات اللغة من أبرز الوسائل التي يعتمد عليها في إثراء معاجم اللغات، حيث أن هذه الاستخدامات تكسب العديد من المفردات معاني جديدة ودلالات ليست بهذا الحد من السهولة، حيث أن الوصول إليها لا يتم عبر الشروح والتفسيرات الواردة في القواميس، بل من خلال السياقات والاستخدامات عبر العبارات والجملة. وينطبق هذا السبيل أساسا على الأسماء أكثر من الأفعال. وينتج -إذن- عن ذلك تعدد دلالي للألفاظ. كما أن الاستعارة تمنح اللغة أساليب وسياقات جديدة في التعبير عن مختلف الأمور، فتثريها مثلا بصيغ أسلوبية ترمز إلى ما هو مرفوض غير مقبول في المجتمع عرفا، أو عقيدة أو سياسة. ويشير جان ديبيوا إلى: " دورها الهام في الإنتاج المعجمي وإبداع الكلمات، فالكثير من المعاني العميقة (الصورية) ليست سوى استعارات شائعة الاستعمال... التطور الذي يحول الألفاظ من استعمال مقيد بمجموعة محدودة من الناس إلى استعمال أكثر اتساعا " ¹ ويضيف مارشال حول أهمية الاستعارة ودورها في إثراء اللغة لفظا وتعبيرا : " يقال عن الخطاب اللساني إنه استعاري إذا كانت ألفاظه منتمية إلى تعابير مختلفة، وإلى عوالم دلالية مختلفة. فإنتاج استعارة هو أساسا إنتاج كلام أو تعابير جديدة أو بالأحرى استعمالات لغوية جديدة " ².

¹ Dubois J., Dictionnaire de linguistique, Larousse, 2001 p 301 – 302

² Marchal P., Discours scientifique et déplacement métaphorique, In Jongen R., 1980, La métaphore : Approche pluridisciplinaire, Fac Univers de Saint Louis, p 116

كما تمكن الاستعارة من إنشاء تراكيب لغوية جديدة لم تألفها اللغة من قبل. يقول كلكنبرغ " نظرا لكون الاستعارة ابتعادا عن التصنيف، فإنها تخلق روابط جديدة في التراكيب المعجمية ".¹

وكذا من خلال قدرة النصوص على الإتيان بحقول معنوية ودلالية جديدة، للتعبير عن المشاعر والأشياء والتجارب والأحوال بطرق مختلفة: " يبين تنوع التراكيب الاستعارية أن الاستعارة غالبا ما تكون مرتبطة بتعدد المعنى ".²

ويتصل تعدد المعاني بكلمات اللغة التي بإمكانها أن تتخذ استعمالات مدلولية كثيرة حسب السياقات النصية وما وراء النصية التي تفرض عليها اتخاذ معنى جديد. وتتمثل القيمة النصية للاستعارة في وظيفتها الدلالية والمدلولية، وكذا فيما تمنحه للنص من جمال في زخرفه نغمة وذوقا. أما الجانب المعنوي، فيتمثل في عمق الفكرة وقوة الدلالة التي يكتسبها الخطاب أو النص بفضل تلك الاستعارات. وعليه، يصبح النص قابلا لتأويلات وقراءات مختلفة، " تجعل الاستعارة الخطاب قابلا لتأويلات متعددة وتشجع المتلقي على تركيز انتباهه على الحيلة الدلالية التي تحفز نوعا من التعدد الدلالي ".³ فيصبح النص الذي انطلق من فكرة واحدة، قصدها صاحبه، محتملا لتأويلات وأفكار بفضل ما فيه من قوة إحياء. " يجب البحث عن تأثير الاستعارة في كونها تجبر الذهن على خلق صدام بين حقلين دلاليين، أو بالأحرى بين حقلين تجريبيين متباينين تماما ".⁴

أما عن فائدة الاستعارة عند الجرجاني، فإنها تتلخص في إحياء الجامد وتجسيد المجرد، وإبراز الفكرة واضحة جلية، والتحليق بالمتلقي في عالم الخيال فيسبح في بحر الألفاظ وما لها من إحياءات ودلالات لم تكن لتبلغها لولا فضل الاستعارة والمجاز، وإظهار

¹ Klinkenberg J-M , 1999, Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures, in : La métaphore en question, Vg-webdesign.

² ينظر : سعيد الحنصالي ، 2005، الاستعارات و الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ص 60،59،58

³ تأويل الاستعارة "امبرتو إيكو" ترجمة وتقديم: لحسن بوتكلاي © 2010 Fobyaa .com

⁴ ChristianVandendorpe. <http://www.lettres.uottawa.ca/vanden.html>

الصورة في مظهر حسن تعشقه النفوس، وتميل إليه القلوب، وتهتز له العواطف، وتتغذى به الأسماع. وقد ذكر كل هذا في استعارات معبرة قوية: " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية ... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة - التي هي من خبايا العقل - كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"¹.

أما ريكور، فيرى أن: " معظم الكلمات الجميلة تؤدي من خلال الاستعارة وتنحدر من وهم ألقينا فيه بالمتلقي من البداية.... الشيء نفسه بالنسبة للألغاز ذات الصيغة الجميلة، فهي مستحبة مؤثرة لنفس السبب، لأنها تعلمنا شيئاً و ترد في صورة استعارة "².

لكن القيمة الجمالية والدلالية للاستعارة ليست في متناول الجميع من الوهلة الأولى، أي لما تكون حية جديدة، إلى حين تصبح شائعة عامية، داخلية في متداول اللغة ومجازها. وفي هذه الحال، لا تمتلك قيمتها الحقيقية: أي أنها خالية من تلك الهزة وذلك التأثير الذي تحدثه في السمع والإحساس والذهن، فتحرك الأعماق لتتفاعل مع طبيعة التجربة الشعرية. وهنا وصفها ريكور بالاستعارة الميتة.

ولا يمكن اعتبار الاستعارة جديدة وحية غير متداولة، ومبدعة غير مبتذلة، حتى تحقق وظيفتها وتعمق تأثيرها، لأنها سبيل يمكن من اللف حول الحقيقة والتعبير عنها بطريقة مضمرة، ومخفية، وملتبسة، أكثر حدة وقوة. فالاستعارة وسيلة لقول الأشياء دون ذكرها، وللتعبير عن الأمور بإفصاح مكتوم، وبإشارة ورمز، خاصة حين يتعلق الأمر بالطبوهات، والمحرمات، وكل ما يتنافى وقيم المجتمع وما يصرح به فيه. لكن هذا الاستمتاع بهذا التأثير وتلك المحجوبات لا يتأتى إلا لمن تحصن بالتذوق اللغوي، والتقنن في تحليل وتأويل المجالات الدلالية. وليتسنى له ذلك، يجب عليه أن يكون ذا ثقافة لغوية واجتماعية وعقائدية وأدبية واسعة وشاملة.

¹ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص37

² Ricoeur P., 1975, P. 39.

6. دراسة مدونة الاستعارة:

عنوان الرواية Les chemins qui montent:

إن أول استعارة لفتت انتباهنا في هذه الرواية هي تلك الواردة في غلافه وهي أول ما يبصر في الرواية، أي عنوانها.

يعد العنوان مفتاحاً نظراً لأهميته البالغة في التقديم للنص، والتعريف به ولفت الانتباه، وجلب الأنظار، وكأنه لوحة شهائية لبضاعة ما وضعت للبيع، نتوصل من خلاله إلى أخذ فكرة أو صورة مجملّة عن مضمون النص قبل الخوض فيه، فننجذب نحوه ونقتنيه أو نفرنا فنتجنبه. فالعنوان -إن- مفتاح كل ابتكار أو إبداع، أيا كانت طبيعته، وحجمه، وميدانه. ولكونه علامة نصية وسيميائية ناطقة ومعبرة، أصبح العنوان الروائي موضوع الدرس السيميولوجي بامتياز، يتمثله الباحث على صورة نظام سيميولوجي، متعدد القيم الجمالية والأبعاد الأدبولوجية في إمبراطورية علم العلامات التي لا حدود لها⁽¹⁾. وعليه، فإن للعنوان وظائف مركزية عدة، لكونه بوابة النص ومرآة تعرض صورة عنه جامعة بين الإجمال والتفصيل. وقد لخص جيرار جينيت هذه الوظائف فيما يلي:

وظيفة تعيينيه تميز الكتاب باسمه عن بقية الكتب.

وظيفة وصفية ترتبط بمضمون الكتاب.

وظيفة إيحائية ترتفع بالأسلوب والطريقة التي يشير بها العنوان إلى النص.

وظيفة إغرائية تسعى إلى إغراء القارئ واجتذابه لاقتناء الكتاب.

وقد أشار آخرون إلى وظائف أخرى: دلالية، مدلولية، تلخيصية، تمييزية...

(1) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ص14.

ويسبب تلك القيمة البالغة في الأهمية، يسهر كل مبدع أو مخترع -وفي أي مجال من مجالات الحياة- ويجهد من أجل اختيار العنوان الملائم والمعبر عن محتوى منتوجه، لأنه أول ما يلاحظه الزبون والمستهلك قبل الإقبال على شراء أي معروض. لذا يسعى الروائي دائماً، وبعد تفكير عميق، إلى إيجاد العنوان المناسب الذي يعبر بصدق وعمق عن المضمون الحقيقي لروايته، على أن يكون جامعاً شاملاً لمغزاه وللعديد من أفكاره. لذا فانه من الصعب -ان لم نقل من المستحيل- أن يؤدي العنوان وظيفته هذه بتعبير عادي بسيط. وهذا هو السبب الأول الذي يجر المبدعين إلى الميل نحو الرموز والتعابير المجازية لانتقاء عناوين مؤلفاتهم، حتى تكون حوصلة وتلخيصاً لما فيها.

انه حال مولود فرعون وهو يضع عنوان روايته LES CHEMINS QUI MONTENT الذي جاء على شكل صورة بلاغية تدرج ضمن الاستعارة والكناية في آن واحد.

إنها استعارة مكنية، ذكر فيها المشبه (LES CHEMINS)، وهو محسوس مرئي. وحذف المشبه به (الإنسان) مثلاً، وهو ملموس أيضاً، وعوض بشيء من لوازمه وهو الصعود، من خلال الفعل (QUI MONTENT). فهي استعارة محسوس غير عاقل بمحسوس عاقل.

قدمت لهذا العنوان ترجمتان: الدروب الوعرة والدروب الشاقة. وهما ترجمتان خاليتان تمام الخلو من أي نوع من الاستعارة أو المجاز في مظهرهما مقارنة مع النص الأصلي المكتوب باللغة الفرنسية. ولا يظهر مضمونهما المجازي إلا بعد الاطلاع على كل الرواية ومضمونها.

ترجمت الكلمة الأولى من الرواية الأصلية، وهي اسم، بما يقابلها في لغة الوصول، أي العربية، وهو الاسم (الدروب) الذي يقابله نوعاً، وجنساً وعدداً. بينما انحرف الجزء الثاني من الترجمة (الوعرة) و(الشاقة) ليرد اسماً -هو أيضاً- كخبر وفي مضمونه صفة للدروب، عوضاً عن العبارة الفعلية التي وردت في نص الفرنسية. نلاحظ أن كلا منهما أدى وظيفة الصفة من الناحية السيميائية. كما نلاحظ أنه استعين في الترجمتين بصيغة وأسلوب

متماثلين حيث أن الاختلاف الوحيد بينهما يتمثل في الاستعانة بمترادفين (الوعرة/الشاقة) ليضافا كصفة للدروب. وحين نحدد النظر في هاتين الترجمتين ونقارنهما بالنص الأصلي، نلاحظ حقيقة أخرى وهي أن الترجمتين جاءتا تفسيراً وشرحاً وتعبيراً صريحاً لما ورد كصورة واستعارة في النص الأصلي على مستوى جزئها الثاني (الوعرة/الشاقة) الذي يعبر عن الصعوبة والعناء الذي تشير إليه العبارة الفعلية (QUI MONTENT) التي ذكرت في النص الأصلي.

نود الإشارة -أيضا- إلى أن العنوانين المقدمين باللغة العربية، رغم خلوهما مبدئياً من المجاز مقارنة مع النص الأصلي، فإنهما تعبيران مجازيان لمن قرأ الرواية وفهم فحواها. فقد اعتمد المترجمان على أخذ المعنى الاستعاري للعنوان بعد الاطلاع على الرواية فقاما بترجمته وفق بعض من إحياءاته. فما ترجم، إذن، ليس العنوان بحد ذاته، بل جزء من معناه الخفي الذي لا نصل إليه إلا من خلال قراءتنا للنص الأصلي، ونصل إليه باكتشاف مختلف الصعوبات والعراقل التي تواجه حياة الشخصيتين الرئيسيتين للرواية: ذهبية وعامر. وانطلاقاً من هذا، نظن أن ترجمة عنوان هذه الرواية هي آخر ما ترجم فيها. ففي عنواني الترجمتين صورة بلاغية (استعارة تصريحية) شبت فيها مصائب الشخصيتين ومن خلالهما مصاعب الحياة وتناقضاتها في منطقة القبائل بالدروب التي تبعثها المشقات والالتواءات والمصاعب.

Nana Melha, respecta sa douleur P7	ننه مألحة تتفهم معاناتها،..ص3	أدركت ننه مألحة ما يعتمل في نفسها من حزن وألم،...ص9
---------------------------------------	----------------------------------	--

Nana Melha, respecta sa douleur

في هذا النص أيضاً استعارة في شطره الثاني (respecta sa douleur) من خلال استخدام هذا الفعل (احترمت) مع الاسم (وجع/ألم). انه تشخيص لهذا الأخير، إذ قام

صاحب النص بتشبيه مجرد (الألم) بإنسان، وهو محسوس وعقل. وقد حذف هذا الطرف الأخير وعوض بإحدى لوازمه (احترمت). فهي إذن استعارة مكنية.

أما الترجمتان، فقد جاءتا على نسقين مختلفين تمام الاختلاف حيث نلاحظ ترجمة بصورة في الدروب الشاقة وأخرى بنص عادي في الدروب الوعة:

ننه مألحة تتفهم معاناتها، د.ش:

جاءت هذه الترجمة لصيقة بالنص الأصلي من حيث شكله ومن حيث محتواه: فقد نقلت الصورة الواردة في الرواية الأصلية بكلماتها - وبنفس عددها وترتيبها - ودلالاتها إلى العربية. فهي - إذن - ترجمة حرفية. جاءت هذه الصورة البلاغية استعارة مكنية مثلما هو الحال في نص الانطلاق، إذ شخصت المعاناة وشبهت بإنسان تفهمته واحترمته. وقد حذف المشبه به وعوض بالفعل (تتفهم). أما تركيبها، فهي جملة فعلية أيضا كما في النص الأصلي. إن الاختلاف الوحيد بين النصين موجود في زمن الفعل حيث جاء في زمن مضى في النص الأول ونقل إلى المضارع في هذه الترجمة.

أدركت ننه مألحة ما يعتمل في نفسها من حزن وألم،.. د.و.:

ونجد في هذا النص ترجمة بنص مختلف كثيرا عن النصين السابقين من حيث الصيغة: جاء النص الأصلي والترجمة الأولى على شكل جملة اسمية مختومة بفعل أو جملة فعلية خبرية، بينما استبدلت الصياغة هنا بجملة فعلية أتت أكثر طولاً لما فيها من توابع ثم ذكر المرادفين (حزن) و (ألم).

أما عن الصورة البلاغية، فإنها موجودة في هذا النص -أيضا- باستخدام الفعل (أدرك) مع المفعول به (حزن) ومعطوفه المرادف له (ألم). وانطلاقاً من ذلك شبه هذا المفعول - وهو مجرد وغير ملموس - بالشيء الذي يرى ويلاحظ، وذلك باستخدامه مع الفعل (أدرك) الذي يفيد معنى الملاحظة. وهذه الأخيرة خاصة بالمحسوسات لا المجردات،

لأن ما ليس ملموسا لا يبصر لعدم امتلاكه لأي كيان أو وجود مادي، فهي -إذن- استعارة مكنية.

وجاءت الترجمة الأولى حرفية، مطابقة تماما للنص الأصلي في نوع الصورة وطبيعتها وعدد كلماتها ودلالاتها إذ شخص المجرد وأصبح ملموسا. بينما أنت الترجمة الثانية مختلفة في شكلها رغم تشابه الدلالة والصورة (استعارة مكنية) إلا أن المشبه هنا شيء مرئي ملموس وليس تشخيصا، أي إنسانا.

و مع ذلك فهي في بعض الأحيان تشعر بسرور خفي لا يخلو من المرارة و الأسى،ص23	وكانت تشعر بسرور داخلي ممتزج بالمرارة عندما تحدّث نفسها.... ص16	Elle ressentait une joie amère et secrète...P18
---	--	---

Elle ressentait une joie amère et secrète...P18

الصورة الواردة في هذا النص تتمثل في الجمع بين مجرد وملموس حيث أورد الروائي استعارة شبه فيها الفرح بأكل، لكن هذا الأخير لم يذكر بل عوض بالاسم (مر) الذي يستعمل لوصف الأكل، فناب عنه. فقد ألف في هذه الاستعارة المكنية بين اسمين أولهما مفعول به وثانيهما صفة له.

وكانت تشعر بسرور داخلي ممتزج بالمرارة عندما تحدّث نفسها....ص16:

جاء هذا النص شرحا للنص الأصلي، فلم نجد فيه تلك الاستعارة التي ألف فيها بين مجرد ومحسوس، بين الفرح والأكل المر. لكنه رغم ذلك، يمكن أن نعتبر في الجزء (سرور داخلي ممتزج بالمرارة) صورة جمع فيها بين مجردين على شكل محسوسين باستخدامه للاسم (ممتزج)، إذ إن فعل الامتزاج خاص بالماديات لا المعنويات. نلاحظ إذن استعارتين مكنيتين شبه فيهما (السرور) و (المرارة) بالمادة الملموسة. فحذفت هذه الأخيرة لتعوض بفعل الامتزاج. ورغم التباعد التام بين النصين، نص الفرنسية وهذه الترجمة، فإنهما يعبران تماما عن نفس الفكرة. لكن هذا لا ينفي كون الصياغة في النص الأصلي أقوى

وأجمل لأنها ألقت بين الطرفين بجعل المرارة صفة للفرحة، فهي ملازمة لها. في حين أن النص المترجم جعل السرور والمرارة طرفين مختلفين تم المزج بينهما، مع احتفاظ كل طرف باستقلاليته عن الطرف الآخر.

ومع ذلك فهي في بعض الأحيان تشعر بسرور خفي لا يخلو من المرارة والأسى،...ص23:

نجد في هذا النص، مثلما هو الحال في النص السابق، نفس الفكرة التي تصف ذلك السرور الحزين الذي لصقت به المرارة. لكنه أيضا لا يقدم الفكرة بنفس الأسلوب والصياغة ولا بذلك العمق في الدلالة وذاك الجمال في الزخرفة وتلك القوة في الفكرة الذين نجدهم في نص الفرنسية بسبب غياب تلك الصورة التي ألقت بين الفرحة والمرارة في كيان واحد. رغم استخدام المترجم لاستعارة مكنية شبه فيها السرور بالأكل المر، إلا أن العبارة المستعملة وأسلوب التعبير قد فرق بين الطرفين ولم يجمعهما كشيء واحد. فلا تظهر لنا هذه الصورة الواردة فيه إلا بعد تركيز وإمعان لاعتمادها على أسلوب عادي.

فالترجمتان، إذن، خاليتان من تلك النكهة الزخرفية وذلك العمق الدلالي اللذين نجدهما في النص الأصلي.

Dieu t'enverra l'oubli..P30	الله سيرزقك بالصبر...ص35	الله ينسيك يا بنتي ،.... ص41
-----------------------------	-----------------------------	---------------------------------

Dieu t'enverra l'oubli

في هذا النص صورة بلاغية تتمثل في استعارة مكنية شبه فيها (النسيان)، وهو أمر مجرد، بالإنسان أو الملائكة، وهو مرئي ملموس. وقد حذف المشبه به الذي شخص من خلاله النسيان ليعوض بلازمة هي كل الجملة الاسمية (الله يرسل إليك).

الله سيرزقك بالصبر....:

جاءت هذه الترجمة معنوية اذ صيغت على شكل شرح للنص الأصلي مع تعويض كلمة النسيان بالصبر الذي انتشر أكثر في المجتمعات العربية والمسلمة. أما الصورة البلاغية التي استخدمت في نص الانطلاق، فلا أثر لها في هذا النص الذي جاء خالياً من تلك الصورة، رغم احتفاظه التام بنفس الصيغة النحوية (اسم في وظيفة مبتدأ، وفعل ثم مفعول به). ومع التعمق في صيغة هذا النص المترجم، نجد صورة أخرى غير تلك التي وردت في النص الأصلي، وهي استعارة مكنية أيضاً حيث شبه فيها الصبر، وهو أمر معنوي مجرد، بالرزق والأكل والخيرات، وهو مادي ملموس. فعوض هذا الأخير بعد حذفه بالفعل (رزق).

الله ينسيك يا بنتي،.....:

أما هذه الترجمة فإنها جامعة بين الحرفية والمعنوية، مع احتفاظها اللصيق بفكرة النص الأصلي. وعلى عكس النص الأصلي أو الترجمة السابقة، فإن هذه الترجمة خالية تماماً من أي نوع من أنواع الصور البلاغية.

Fermer les yeux, fermer mon cœur ne plus penser à rien..P33	سوف أغمض عيني وأضمد جرحي ولن أفكر فيه....ص38	من الأحسن أن أغمض عيني وأهدئ من روعي،.....
---	--	---

Fermer mon cœur

في هذا النص استعارة مكنية، شبه فيها القلب ببيت له باب يمكن غلقه أو فتحه. استغني عن ذكر المشبه به واكتفي بذكر الفعل (غلق) الذي ناب عنه. في هذه الصورة، إشارة إلى ضرورة غلق باب هذا القلب أمام كل تلك الأمور التي تؤثر فيه سلباً فتطيح من معنوياته. رغم أن القلب لا يبصر لكونه دخیل الصدر ومخفياً في ذاته، سمحت هذه الصورة بجعله كيانا خارجيا يتحكم فيه صاحبه مثلما يتحكم في مفتاح بيته.

سوف أغمض عيني وأضمد جرحي ولن أفكر فيه:

نص الترجمة هذا لا يحوي أية صورة بيانية مقارنة أو مشابهة للاستعارة التي وردت في النص الأصلي. فلا أثر فيه لأية استعارة ولو في مجال آخر. انه نص عادي حاول أن يقدم تفسيراً للجملة الفعلية (Fermer mon cœur) التي تمثل الاستعارة. كان يسيرا على المترجم أن يحتفظ حرفياً ومعنوياً بهذه الاستعارة دون أي مساس سلبي بالتركيب اللغوي والأسلوبية للنص (أغلق قلبي).

من الأحسن أن أغمض عيني وأهدئ من روعي:

مثلاً هو حال الترجمة السابقة، لا أثر في هذا النص للاستعارة التي جاءت في النص الأصلي، بل هو مجرد تحليل عادي له.

Amer a essayé de le faire sans parvenir à rien d'autre qu'à mourir et à déchirer le cœur de celle qu'il prétendait aimer. P35	مزق بذلك قلب الفتاة التي كان يزعم أنه يحبها. ص41	حطم عامر قلب الفتاة التي كان يدعي أنه يحبها. ص48
--	---	---

déchirer le cœur :

هذه الصورة ألفت بين ملموسين في استعارة شبه فيها الروائي بين القلب والورق حيث جعل الأول ورقة في يده فمزقها للتعبير عن تلك البساطة التي حصلت بها هذه المأساة، وما تسببت فيه، لأن معاناة هذه الحبيبة ليس لها مثيل ولا دواء مثلاً لا يمكن أن نعيد ورقة تمزقت إلى حالتها الأصلية مهما فعلنا.

....مزق بذلك قلب الفتاة التي كان يزعم أنه يحبها:

نجد في هذه الترجمة الصورة نفسها التي وجدناها في النص الأصلي، حيث شبه فيها قلب الفتاة المجروح بورقة تمزقت. جاءت هذه الاستعارة، كسابقها في النص الأصلي، جملة

فعلية ألفت بين الفعل نائبا عن المستعار منه أي المشبه به والاسم المستعار له أي الشبه. فهي إذن ترجمة لصيقة بالنص الأصلي لفظا ومعنى.

...حطم عامر قلب الفتاة التي كان يدعي أنه يحبها:

نلاحظ في هذه الترجمة نصا مغايرا لسابقه لفظا لا معنى. فقد احتفظ صاحب هذه الترجمة بفكرة النص الأصلي دون لفظه رغم مجيئه باستعارة مكنية أيضا. فنيابة عن الفعل (مزق)، استعان المترجم بالفعل حطم الذي يشير إلى مادة جامدة صلبة. فهو تعبير أقوى من صياغة النص الأصلي ومن الترجمة الأولى لأن التحطيم يحدث أثرا أكثر حدة وعمقا من التمزيق. فهي إذن استعارة مكنية شبه فيها القلب بالصور أو ما يشبهه من المواد الصلبة، واستعير من هذا الأخير الفعل (حطم) الذي عوضه في هذا السياق واستعمل في مكانه. فالفعل (حطم) إذن أفضل وأقوى من الفعل (مزق) للتعبير عن معاناة هذه الفتاة وأحزانها.

...de chercher elle aussi un mari à sa fille, de lui dénicher l'oiseau rare !p42	حتى تعثر لابنتها على فارس الأحلام...ص50	...حتى تعثر مألحة لابنتها على فتى الأحلام.ص58
--	---	--

...de chercher elle aussi un mari à sa fille, de lui dénicher l'oiseau rare :

في النص صورة جمع فيها صاحب النص بين اسمين لمحسوسين، الرجل وهو مشبه أو مستعار له، والطير وهو مشبه به أو مستعار منه. نلاحظ في النص بأكمله أن كلا من المشبه والمشبه به قد ذكر وصرح به. وهذا لا ينفي كونها استعارة لا بمفهوم الغربيين الذين يعتبرون التشبيه البليغ استعارة وحسب، بل حتى بمفهوم البلاغيين العرب لأن الاستعارة موجودة هنا في الفاصلة الثانية أي الجزء الثاني من الجملة في حين ذكر المشبه في الجزء الأول. ونظرا للفاصل الموجود بينهما، يبدو أن الجزء الثاني نص آخر منعزل عن الأول، وفيه استعارة تصريحية ذكر فيها الشبه به (الطير) وحذف المشبه (الرجل). وقد صرح هنا

بالمستعار منه مرتين أولاهما بذكر الفعل (dénicher) الذي لا يستخدم إلا في هذا السياق، أي مع العصفور الذي يأخذ أو يخرج من عشه، وثانيهما بذكر الاسم (oiseau).

حتى تعثر لابنتها على فارس الأحلام ... :

في هذه الترجمة أيضا استعارة تصريحية مثلما هو الحال في النص الأصلي. لكن المستعار منه (العصفور) لم يذكر هنا وعوض باسم آخر هو (فارس الأحلام)، مع الاحتفاظ بالمشبه وباقي صياغة النص. وما يلفت الانتباه أيضا أن هذا التعبير التقابلي، أي الإتيان بالنص المقابل في اللغة الهدف لنص لغة الانطلاق، ليس خاصا باللغة العربية بل هو موجود في اللغة الفرنسية بنفس التعبير، وبنفس الكلمات ونفس الصياغة. إنها إذن ترجمة معنوية صائبة قوية.

حتى تعثر مالهة لابنتها على فتى الأحلام:

لا أثر في هذه الترجمة للاستعارة المستعملة في النص الأصلي والترجمة السابقة. فقد جاءت تعبيرا صريحا عاديا عن الفكرة المعبر عنها صوريا ومجازيا في النصين السابقين. نلاحظ أيضا تشابها يكاد يكون تاما بين الترجمتين مع استخدام كلمة فارس في الأولى وفتى في الثانية. وكل الاختلاف موجود على هذا المستوى لننتقل من الصورة إلى التعبير العادي.

Mais on fait plus que d'obéir aux coutumes. P42	بل الأمر يتعدى مجرد احترام العادات...ص51	لأنهم يحترمون التقاليد، ويحافظون عليها...ص59
--	--	--

Mais on fait plus que d'obéir aux coutumes :

ننتقل هنا إلى نوع آخر من الصور البلاغية أو الاستعارات، وتتمثل في الجمع بين طرفين متباعدين تماما، أحدهما معنوي مجرد وهو المستعار، وثانيهما ملموس وهو المستعار منه. ولكون المشبه به إنسانا، فإن في هذه الاستعارة تشخيصا للعادات. إنها استعارة مكنية

جمعت بين العادات التي شبهت بالإنسان. حذف هذا الأخير وعوض بالفعل الذي يعود عليه وهو (يستجيب ويخضع). وجاءت هذه الاستعارة جملة فعلية.

بل الأمر يتعدى مجرد احترام العادات..:

نقل النص الأصلي حرفيا ومعنويا إلى العربية. الصورة البلاغية الواردة في هذا النص وهي استعارة مكنية شبهت فيها العادات، معنوي مجرد، بالإنسان، وهو ملموس. فنحن أمام تشخيص لهذا المجرد. والاختلاف الموجود بين النصين والصيغتين كامن في الفعل (يحترم) في النص الأصلي، الذي عوض بالاسم (احترام) في النص المترجم.

لأنهم يحترمون التقاليد، ويحافظون عليها....:

ونحن أمام النص نفسه والصيغة نفسها في الترجمة الثانية هذه إذ احتفظ بفكرة النص الأصلي وكلماته. وهذه الترجمة أكثر اقترابا من نص الانطلاق، لا من حيث الدلالة والصورة والصياغة العامة، لأن كل تلك الأمور متقاربة متشابهة بين النصوص الثلاثة، بل في الاحتفاظ بالفعل الوارد في النص الأصلي.

Mais la richesse est aveugle. p56	لكن المال يعمي الأبصار....ص7	و الله يرزق من يشاء..ص82
-----------------------------------	---------------------------------	--------------------------

Mais la richesse est aveugle :

يا لها من صورة جمعت بين عدة صور في الجمع بين الغنى والعمى. فإضافة إلى الكناية والمجاز الواردين فيها، نجد استعارة مكنية قوية الدلالة في تشبيه الثراء بإنسان أصابه العمى ففقد بصره، ومن خلاله جزءا كبيرا من إنسانيته لأنه يفقد بذلك مجموعة من الخصال والصفات التي ميزته كإنسان. إنها إحدى الآثار السلبية التي ي خلفها المال والغنى في تصرفات الإنسان الذي تتحكم فيه أمواله فتسيره ويصبح لها عبدا ذليلا. حذف المشبه به وأبقى على صفة العمى التي ألصقت مباشرة بالغنى الذي تم تشخيصه من خلالها.

لكن المال يعمي الأبصار:

احتفظ في هذه الترجمة بألفاظ النص الأصلي، لكنها ليست ترجمة حرفية بل هي ترجمة معنوية، لأن صياغة النص اختلفت، في حين أبقى على المعنى الحقيقي الوارد في نص الانطلاق: فقد جاء المترجم بشرح للنص الأصلي مع تناسي الاستعارة الواردة فيه. ورغم ذلك، جيء في هذا النص بصورة مغايرة للنص الأول وهي استعارة مكنية أيضاً، حيث شبه فيها المال بالمرض أو الستار الذي يوضع على العين فتغلق وتفقد قدرتها على الإبصار. وهي كناية مثلما في النص الأول على ذلك التأثير السلبي الذي يخلفه المال في الشخص الذي ينقاد نحوه فيصبح عبداً له.

والله يرزق من يشاء:

أما هذه الترجمة، فإنها بعيدة تماماً عن النص الأصلي حيث لا تمت إليه بأية صلة لا من حيث حرفه وشكله، ولا من حيث دلالاته ومضمونه. فلا علاقة إطلاقاً بين النصين.

Et à force de ruminer ces idées noires, de la mélancolie elle glissa vers la tristesse ...p59	وهكذا تظل ذهبية تجتر تلك الأفكار السوداء حتى ينقلب اكتئابها حزناً عميقاً وتشعر بالرغبة في البكاء.	ظلت ذهبية تجتر هذه الأفكار السوداء إلى أن تحولت كآبتها إلى حزن عميق،.....ص86
	ص75	

Et à force de ruminer ces idées noires, de la mélancolie elle glissa vers la tristesse

نلاحظ في هذه الجملة تداخلاً لمجموعة من الصور البلاغية المتقاربة والمتكاملة، إذ تعمل كل واحدة منها على خدمة الأخرى وإتمامها. وردت ثلاثة منها في الشطر الأول من الجملة (ruminer ces idées noires)، وثانيتها في شطرها الثاني (elle glissa vers la tristesse).

ruminer ces idées noires :

وردت في هذا النص ثلاث صور بلاغية، استعارتان وكناية: أولى الاستعارتين تتمثل في تشبيه هذه الفتاة بحيوان مجتر باستعمال فعل الاجترار (ruminer). حذف المستعار منه أي الحيوان وأبقى على أقوى صفاته وهي الفعل (يجتر). وفي هذا الفعل فقدان هذه الفتاة لإنسانيتها لتصبح حيوانا لأنها التصقت بتلك الأفكار السوداء التي أبقته في تلك الحالة.

أما الاستعارة الثانية فهي موجودة في كل النص (ruminer ces idées noires) بتجسيد الأفكار السوداء -وهي معنوية مجردة- بمنحها مادة أو جسما تتجسد من خلاله، وذلك بتشبيهها بعشب وعلف يجتر من قبل هذا الحيوان المتمثل في تلك الفتاة. فهي استعارة مكنية جمعت بين مجرد (الأفكار السوداء) وملموس (العلف أو أكل الحيوان المجتر).

ونلاحظ في الاستعارتين جملتين فعليتين متمحورتين حول الفعل (اجترت ruminer) ألصق بها اسم فاعل في الأولى (الفتاة)، ومفعول في الثانية (الأفكار السوداء).

أما الصورة الثالثة فهي الكناية المتمثلة في تلك الكآبة وذلك الحزن الذي خيم على الفتاة فسود حياتها وجعلها تعيش في جحيم.

elle glissa vers la tristesse

أما الاستعارة التي وردت في هذا الجزء، فإنها تشير إلى الكآبة أيضا، وهي كآبة جسدت كمكان انزلقت نحوه هذه الفتاة ودخلت فيه. فهي استعارة مكنية أيضا شبهت فيها الكآبة والحزن والأسى بمكان دخلت فيه الفتاة بعد فعل الانزلاق.

جاءت هذه الاستعارة وما فيها من كناية تكرارا وتحليلا ثم تعقيدا لتلك الصور الواردة في الجزء الأول من كناية واستعارتين تعبيرا عن تلك المأساة التي تسبح فيها هذه الفتاة.

وهكذا تظل ذهبية تجتر تلك الأفكار السوداء حتى ينقلب اكتئابها حزنا عميقا وتشعر بالرغبة في البكاء:

ظلت ذهبية تجتر هذه الأفكار السوداء إلى أن تحولت كآبتها إلى حزن عميق:

تم نقل الجزء الأول من الجملة السابقة، النص الأصلي، إلى العربية (في الترجمتين) لفظاً ومعنى أي باحتفاظه بشكله ودلالته. فهي ترجمة اكتنزت الاستعارتين والكناية.

استعارة أولى في تشبيه ذهبية بالحيوان المجتر (ذهبية تجتر) مع حذف المشبه به والاكتفاء بقريضة نابت عنه هي هذا الفعل.

استعارة ثانية في النص بأكمله (ذهبية تجتر تلك الأفكار السوداء) حيث شبهت الأفكار بالعشب والعلف الذي يجتر باستمرار من قبل هذا الحيوان المتمثل في هذه الفتاة.

والصورة الثالثة هي الكناية التي تمثل ذهبية التي غرقت في بحر هائج الأمواج كآبة وحزنا.

Passer indifférent, couler vers elle un regard impassible et continuer à la désirer. p69	عندما يلاقها... ألا يكثر بها وينظر إليها نظرة باردة ويظل مكتوباً بها. ص 88	فيتظاهر بعدم الاكتراث بها، ويبقى عليها نظرة خاطفة ويظل بعد ذلك على جمر... ص 100
--	--	--

: Passer indifférent, couler vers elle un regard impassible et continuer à la désirer.

في هذا النص استعارة جمعت بين المستعار له (النظرة) والمستعار منه (المياه) الذي لم يذكر ولم يصرح به بل عوض بقريضة نابت عنه وهي الفعل (تسيل). وقد استعين بهذه الصورة للتعبير عن تلك النظرة الخاطفة المسروقة والتي تسللت في صمت وهدوء وخفية نحوها حتى لا يحس بها أحد. وتشبيهها بالمياه يعبر أيضاً عن الصفاء، صفاء النية نحوها.

عندما يلاقها... ألا يكثر بها وينظر إليها نظرة باردة ويظل مكتوباً بها:

لم يترجم هذا النص الصورة الواردة في النص الأصلي مثلما قدمناها هنا رغم مجيئه بصور أخرى. ففي الجزء (ويظل مكتوباً بها) كناية عن العشق والهيام بهذه الفتاة. وهي

استعارة شبه فيها هذا الحب بالنار التي تحرق هذا العشيق وتكويه لا أثر لكلمة حب ولا لكلمة نار التي عوضت بكلمة (مكتوبيا): فالأصل هنا هو (ويظل محبا لها)، وعوضت كلمة (محبا) وهي المشبه بكلمة (مكتوبيا) وهي المشبه به. فهي إذن استعارة تصريحية.

أما ما ورد في عبارة (نظرة باردة)، فانه لا يترجم ما يقابله في النص الأصلي، بل هو نقيض له تماما ونقيض الاستعارة التي ذكرناها آنفا ونقيض فكرة النص عامة: يتحدث النص واستعارته وكنايته عن الحب والولع والهيام، في حين تشير هذه العبارة (...نظرة باردة) إلى اللامبالاة والاحتقار.

لكن في هذا النص صورة بلاغية أخرى، استعارة مكنية شبهت فيها النظرة بالمادة الجامدة الباردة كالبرد الذي ينقل الفزع والخوف نحو الآخر. فهي -إذن- مثل أغلبية الصور السابقة - استعارة مكنية.

فيتظاهر بعدم الاكتراث بها، ويلقي إليها نظرة خاطفة ويظل بعد ذلك على جمر:

النص الحالي ترجمة حرفية للنص الأصلي، مع احتفاظه بدلالته دون المساس بصيغة لغة الوصول. لكنه لم يحتفظ بالصورة البلاغية التي جاءت في النص الأصلي. ورغم ذلك، جاء بصورته الخاصة في جزئه الأخير (ويظل بعد ذلك على جمر) الذي يعبر عن هذا الحب القوي في صورة كناية. وهي أيضا استعارة تصريحية صورت هذا الحب، وهو مشبه محذوف، على أنه جمر يحرقه، وهو مشبه به مذكور ومصرح به. فقد جمع في هذه الصورة بين مجرد (الحب) وملموس (الجمر).

Mon mépris l'écrase ...p115	أحتقره أشد الاحتقار وهذا ما يجعله يغتاظص151	وهذا ما يعذبه وينغص عليه الحياة ليل نهارص166
--------------------------------	---	--

Mon mépris l'écrase :

الصورة الواردة في هذا النص مزج بين مجرد (Mon mépris) وملموس متكون مما هو مادي رمز إليه بالفعل (l'écrase). فللتعبير عن هذا الاحتقار الكبير لهذا الرجل وما

قام به من دناءات، جيء بهذه الاستعارة المكنية التي شبه فيها الاحتقار بمادة أو شيء ضخم يسقط عليه ويغطيه تماما كي يقضي عليه. صيغت هذه الاستعارة بجملة اسمية متكونة من اسم فاعلا، متبوع بضمير متصل مفعولا، وفعلهما.

أحتقره أشد الاحتقار وهذا ما يجعله يفتأظ:

في هذه الترجمة تعبير صريح عن هذه الكراهية وهذا الاحتقار. لا أثر تماما في هذه الترجمة للصورة التي وردت في النص الأصلي، ولعل هذا هو السبب في كون هذا التعبير عاديا خاليا من العمق والقوة.

وهذا ما يعذبه وينغص عليه الحياة ليل نهار:

نلاحظ التعليق نفسه الذي قدمناه عن النص السابق، فهذا النص خال من تلك الصورة التي أتى بها نص الانطلاق، فجاء نصا عاديا مباشرا لا عمق فيه ولا دلالة خفية.

Depuis ce matin ma tête chante son bonheur...p117	ومنذ هذا الصباح وأنا أشعر بالسعادة تغمرني...ص154	وقد غمرتني السعادة عندما قمت في هذا الصباح...ص169
---	---	---

Depuis ce matin ma tête chante son bonheur

وردت في هذا النص مجموعة متنوعة من الصور، والكناية عن الفرح العارمة هي التي طغت وظهرت جليا. كما نجد تعبيراً مجازياً في ذكر الجزء (ma tête chante) للتعبير عن الكل، لأن الرأس لا يغني وإنما الشخص هو الذي يقوم بذلك من خلال فمه. أما الاستعارة فهي واردة في تشخيص الرأس وحده وتشبيهه بإنسان منعزل عنه وذو كيان مستقل ويغني فرحته وسعادته.

كل هذه الأفكار تخطر على بالي:

إنها ترجمة عادية خالية من البيان، بل هي بعيدة في صياغتها ودلالاتها عن نص الانطلاق. فلا أثر فيه لتلك الصور البلاغية ولا لتلك الفرحة المعبر عنها بطرق مختلفة.

إن هذه الأفكار وغيرها مما يتصل بها قد أصبحت تراودني ليل نهار:

ومثلما ذكرناه عن النص السابق، لم يحتفظ هذا النص بتعبير النص الأصلي ولا بمضمونه. فهو بعيد عنه في صياغته نظرا لخلوه من البيان والتعابير الخفية.

Toutes ces idées s'installent en moi....P118	كل هذه الأفكار تخطر على بالي ...ص 156	إن هذه الأفكار وغيرها مما يتصل بها قد أصبحت تراودني ليل نهار،...ص 171
--	---------------------------------------	---

Toutes ces idées s'installent en moi :

في هذا النص تشخيص لمجرد. فقد منح الروائي للأفكار جسدا جسمها من خلاله فجعلها تحط حملها في ذاته وتقيم فيه موقعا لها. إنها استعارة مكنية شبهت فيها هذه الأفكار بالمادة أو الشخص الذي ينتقل ويتحرك ليجد لنفسه منزلا في ذات المتحدث. فهي أيضا كناية عن طغيان تلك الأفكار على تفكيره. جاءت هذه الصورة في شكل جملة اسمية، بدايتها فاعلها الذي جاء مستعارا له، المتبوع بالفعل الذي ناب عن المستعار منه.

كل هذه الأفكار تخطر على بالي:

لم يحتفظ بالصورة البلاغية في هذه الترجمة، رغم الاحتفاظ بالصيغة حرفيا -جملة اسمية متكونة تماما من نفس العناصر أي الكلمات المقابلة في اللغة العربية مع تعديل الفعل (تستقر) الذي يمثل الاستعارة- مع الاحتفاظ بمعنى ودلالة الجملة.

إن هذه الأفكار وغيرها مما يتصل بها قد أصبحت تراودني ليل نهار:

نجد في هذه الترجمة أفكار النص الأصلي والترجمة الأولى، لكنه مجرد تحليل لما جاء في نص الانطلاق مع خلوه من ذلك البيان وتلك الصورة التي عمقت معناه ومنحته قوة ودقة.

Le chagrin se dépose tranquillement au fond de mon cœur. ..p130	وتركت في قلبي الحزن والأسى.. ص174	صار الأسى يملأ جواني،.....ص188
---	---	-----------------------------------

Le chagrin se dépose tranquillement au fond de mon cœur :

استعان الروائي مرة أخرى بصورة يجسد من خلالها أمرا معنويا مجردا يتمثل في إحساسه وشعوره بالأسى. فقد شخصه وجعله جسدا وروحا بكتابته بأن أساه يضع نفسه بهدوء في قاع قلبه (se dépose tranquillement au fond de mon cœur). فالمستعار منه - إذن - هو الإنسان الذي استغني عن ذكره والتصريح به ليعوض بعبارة (se dépose tranquillement).

وتركت في قلبي الحزن والأسى..:

هذه الترجمة عادية خالية من البيان الذي استعمل في النص الأصلي، رغم احتفاظها بمضمونه والفكرة التي عبر عنها. فهي ترجمة بنص عادي.

صار الأسى يملأ جوانحي:

لا نفتقي هنا أيضا أثر تلك الصورة التي وردت في النص الأصلي رغم الاحتفاظ بفكرته.

Je perds le fil de mes idées que ma colère refuse de passer,...p133	ويضيع الأهم وأصبح عاجزا عن الكتابة بسبب الغضب الذي	نسيت المهم وضيعت كل ما يجول في ذهني من أفكار، وأصبحت عاجزا عن تنفيس غضبي، لأن القلم لا
---	--	--

يطاوعني....ص192	ينتابني..ص178
-----------------	---------------

Je perds le fil de mes idées que ma colère refuse de passer :

إن هذا النص غني بالصور البلاغية التي منحته قوة وعمقا من حيث لفظه ودلالته. انه مكتوب على شكل جملة مركبة تحوي استعارة في جزئها الأول وأخرى في جزئها الثاني. في عبارة (le fil de mes idées) تجسيد لمجرد حيث جسمت الأفكار، التي تعتبر أمرا معنويا وذهنيا لا شكل لها ولا مظهر، بعد إدراجها في صورة بلاغية شبهت من خلالها الأفكار بلباس أو أي شيء مكون من خيط أو فيه خيط يربط أجزاءه. وقد استغني عن المشبه به ليعوض بقرينة نابت عنه وهي الخيط. فجمعت هذه الاستعارة بين مضاف ومضاف اليه.

أما الاستعارة الثانية، فقد وردت في عبارة (ma colère refuse de passer) حيث جمع أيضا بين مجرد ولملموس، مستعار له هو الغضب ومستعار منه هو الإنسان. فقد شخّص الغضب ومنحت له صفة من صفات الإنسان وهي الرفض. فالاستعارتان متكاملتان، تخدم كل واحدة الأخرى، لأن كل واحدة تولد الأخرى وتتسبب في إنتاجها.

ويضيع الأهم وأصبح عاجزا عن الكتابة بسبب الغضب الذي ينتابني:

جاءت هذه الترجمة تعبيراً عادياً لا استعارة فيه ولا أي تلميح إلى الصور الواردة في النص الأصلي. فهو تعبير عادي مؤلف كشرح لما كتب في نص الانطلاق. لذا لا يكتنز تلك القوة في التعبير ولا ذلك العمق في الدلالة، مثلما هو الحال في نص الفرنسية.

نسيت المهم وضيعت كل ما يجول في ذهني من أفكار، وأصبحت عاجزا عن تنفيس غضبي، لأن القلم لا يطاوعني:

لا نجد أثر الاستعارتين السابقتين في هذا النص أيضا، لكنه احتفظ بالمعنى مثلما جاء في الترجمة الأولى، بل بمزيد من الجمال والقوة لاستعانتة بصورة بلاغية أضيفت

كتحليل متمم للنص الأصلي. نجد هذه الصورة البلاغية في عبارة (لأن القلم لا يطاوعني). ففيها استعارة مكنية شخص فيها القلم -وهو مادة جامدة- وشبه بإنسان يرفض الاستجابة للطلب أو الأمر الذي وجهه إليه. فحذف المستعار منه (الإنسان) وأبقى على شيء ناب عنه وهو الفعل (طاوع).

Il n'ya rien qui me navre comme la pauvreté qui veut se cacher non par pudeur mais par vanité. p134	...فشعرت بالحزن والأسف لأن ننه مألحة أرادت أن تخفي فقرها وبؤسها لا بالحياء بل بالغرور..ص179	فلا شيء يبعث في نفسي الحزن كالإنسان الذي يستتر فقر حاله لا عن حياء..ص193
---	--	---

Il n'ya rien qui me navre comme la pauvreté qui veut se cacher non par pudeur mais par vanité :

توجد في هذه الجملة صورة بيانية أخرى تصف فقر ننه مألحة وغرورها الذي يجعلها تخفي وتتستر على ما هي فيه من بؤس وحرمان. فعوضاً عن وصف فقر هذه المرأة وحالتها ورفضها الإفصاح عن وضعيتها، تحدث الروائي عن فقرها فشخصه وجسده من خلال تشبيهه بإنسان لا يستحي بل هو مغرور، سترا لهذه السيدة. إنها استعارة مكنية، جسدت المجرد بعد منحه صفة الغرور التي اتسم بها الإنسان.

فشعرت بالحزن والأسف لأن ننه مألحة أرادت أن تخفي فقرها وبؤسها لا بالحياء بل بالغرور:

فلا شيء يبعث في نفسي الحزن كالإنسان الذي يستتر فقر حاله لا عن حياء:

جاء النسان بعيدتين في شكلهما عن النص الأصلي. فلا أثر فيهما لتلك الصورة البلاغية التي وردت فيه. فقد جاء هذان النسان عاديين، لا جمال فيهما ولا زخرفة مثلما هو حال نص لغة الانطلاق.

J'irai la saluer dehors la maison est triste sous son linceul, triste obscure. P139	لأن الدار حزينة مكتئبة وكأنها ملفوفة في كفن أبيض...ص187	الدار حزينة وكأنها ملفوفة في أكفان بيضاء...ص202
---	---	---

la maison est triste sous son linceul, triste obscure. :

كان من الممكن اعتبار هذا النص مجازا مرسلًا علاقته المكانية باعتبار أننا لا نتحدث عن الدار بل عن فيها، لولا إتمام الجملة بمكملات هي (تحت كنفها sous son linceul) و(حزين مظلم triste obscure). في هذا النص اذن صورتان: أولاهما وأكثرهما قوة وتعبيرا كناية عن شدة الحزن الذي خيم عليها وعلى كل ما يحيط بها داخل بيتها حتى تلك الماديات، ولو عبر عن مضمونها صراحة بمجموعة من الكلمات. واستعمل الروائي استعارة رائعة القوة والجمال لا في تشخيصه للدار وحسب وبمنحها روحا مثل الإنسان، بل في بقية الصفات والصور التي ألصقت بها لما كتب الروائي أنها حزينة تحت أو داخل كنفها، ويؤكد ذلك ويلج عليه بإضافة (حزين ومظلم triste obscure). فهي صورة قوية التعبير عن الحزن الذي سكن هذه الدار ومن فيها وكأنها ميت وضع في كنفه.

لأن الدار حزينة مكتئبة وكأنها ملفوفة في كفن أبيض:

احتفظ في هذه الترجمة بجزء من دلالة النص الأصلي وكلماته، لكننا لا نلاحظ فيه نفس الصورة ولا نفس القوة والجمال نظرا لتباين طريقة الصياغة والتعبير والجمع بين الكلمات خاصة بإدخال أداة التشبيه (كأن) التي أبعدت كل ما جاء بعدها صفة بعيدة عن الدار. فالصورة الواردة هنا مع الاحتفاظ بتشخيص الدار أقرب من المجاز المرسل الذي أشرنا إليه آنفا، في حين أنه انسلخ نحو الاستعارة في النص الأصلي بإضافة الكفن وما لحق به. فهذه ترجمة صورة بصورة أخرى أقل دلالة وأقل جمالا وقوة.

الدار حزينة وكأنها ملفوفة في أكفان بيضاء:

نلاحظ في هذه الترجمة ما رأيناه في الترجمة الأولى نفسها. وهي ترجمة فيها عيب مثل سابقتها في إضافة صفة البياض للكفن، وهو أمر لم يرد ذكره في النص الأصلي بل صرح بعكسه وهو السواد والظلمة. فقد كان من الأجدر ألا تضاف أية صفة إطلاقاً في نصي العربية، حتى وإن أضافه صاحب النص الأصلي، خاصة وأن الكفن عند المسلمين أبيض لا غيره. فمثل هذه الإضافات أمور ترجح أن المترجم الثاني اعتمد على نصين في ترجمته، النص الأصلي وترجمته الأولى.

Une colère sans objet qui pénétrait avec le froid et se glissait sous les habits.....p142	وكان الغضب كان يصاحب البرد الذي كان يتسلل من تحت الملابس. ص190	لقد سيطر على النفوس غيظ لا يعرفون له سببا وأخذ يتسرب إليهم كلما أحسوا بالبرد ينفذ إليهم رغم ما لبسوه من ثياب...ص205
---	---	---

Une colère sans objet qui pénétrait avec le froid et se glissait sous les habits :

وردت في هذا النص مجموعة من الصور البلاغية التي أثرتة وعمقت من معناه فجعلته روعة في الجمال والبهاء، وقمة في الدلالة والبلاغة.

أولى هذه الصور البلاغية كناية عن المعاناة والأسى الذي طغى على الجسد والروح بتراكم الأسباب والسبل. ثم نجد استعارة في تشبيه الغضب (Une colère) بكائن حي يتسلل ويزحف ويسيل (pénétrait...se glissait) تحت الألبسة ليحول في أحشائه وشرائبه. انه تجسيد واضح للغضب، شعور يتحول إلى كائن حي يسيطر على الإنسان.

وكان الغضب كان يصاحب البرد الذي كان يتسلل من تحت الملابس:

في هذه الترجمة حفاظ على المعنى الوارد في النص الأصلي، وحفاظ على الصور البلاغية أيضا، لكن بقوة تعبيرية أقل حدة بسبب الاستعانة بأداة التشبيه (كان) التي قللت من الدلالة وأبعدت الصورة من الحقيقة إلى التشبيه ثم إلى غاية الاحتمال. فإذا كانت الحقيقة الجلية أن البرد من شدته وقسوته، وكذا نظرا للفقر وقلة الملابس الملائمة، كان يتسلل من تحت الملابس، فإنه قد بدا أن الغضب كان يتسلل في ثيابه ومن خلاله. لكنه مجرد تشبيه في هذا النص، وليس حقيقة مثلما هو الحال في النص الأصلي. أما في عبارة (البرد الذي كان يتسلل...)، فإننا نجد النص نفسه والصورة البلاغية نفسها التي جاءت في النص الأصلي حيث شبه البرد في هذه الاستعارة المكنية بلص يتسلل في صمت وسكينة إلى ما ليس ملكا له وهو هذا الجسم الضعيف الذي لا يجد ما يكفيه من ملابس وأغطية تحميه. فهو أيضا تشخيص للبرد الذي أصبح كائننا متحركا.

لقد سيطر على النفوس غيظ لا يعرفون له سببا وأخذ يتسرب إليهم كلما أحسوا بالبرد ينفذ إليهم رغم ما لبسوه من ثياب:

أما هذا النص، فقد ابتعد كثيرا عن النص الأصلي، وحتى عن الترجمة السابقة وفقد الكثير من جماليته ودلالته، بسبب ما فيه من إطناب وشرح، وكذا ابتعاده عن تلك الصور البلاغية التي كثرت في النص الأصلي والترجمة الأولى. إن الاستعارة الوحيدة التي أتت بها في هذه الترجمة هي تلك التي جمعت بين الغيظ والماء الذي يتسرب ليلقي ضررا. فهي استعارة مكنية جسد من خلالها الغضب ليصبح ماء ضارا لا نافعا ولا فاعل خير مثلما جرت العادة في هذه المجتمعات.

Le vent du nord hurlait à mes oreilles...p143 Le vent hurlait toujours....	ريح الشمال تعوي في أذني. ص192	وأنا أسمع ريح الشمال تنن في أذني...ص207 كانت الرياح لا تزال
--	---	---

تعصف...	وكانت الرياح لازالت تعصف....	
---------	---------------------------------	--

Le vent du nord hurlait à mes oreilles... Le vent hurlait toujours :

وردت في هذا النص أيضا صورتان: كناية عبرت عن قوة الرياح التي تعصف وتهب. لكنه أمر لا يهمننا هنا. واستعارة مكنية شخّصت فيها الرياح وجسدت من خلال استخدام الفعل المستعار (تصرخ *hurlait*) الذي يستعان به للإنس فقط، لا لغيره من المخلوقات أو الحيوانات. فقد قام الروائي بنقل صورة مسموع غير مرئي إلى مسموع مجسد. ثم قام بتكرار الصورة نفسها.

ريح الشمال تعوي في أذني....وكانت الرياح لازالت تعصف:

في هذه الترجمة صورة أخرى، وهي استعارة أيضا، جسدت فيها الرياح وشبهت بحيوان، بكلب أو ذئب يعوى ويفزع بعويله. ورغم الإتيان بصورة أخرى فإننا نلاحظ التأثير مماثلا أو أكثر منه لكونها جديدة وقوية وتحدث التأثير نفسه في القارئ وتعبّر عن ذلك الفزع الذي تحدثه الرياح العاصفة في أذن الشخص. لكن تكرار النص لم يكن سوى بشرحه والإتيان بكلام عادي.

وأنا أسمع ريح الشمال تنن في أذني... كانت الرياح لا تزال تعصف:

نجد تقاربا كبيرا بين هذه الترجمة وسابقتها. فقد احتفظت بنوع الصورة البلاغية مع الاختلاف في الصورة في حد ذاتها. فبدلا من الفعلين تصرخ وتعوي استعينا هنا بالفعل (تنن). أما من حيث قوة الدلالة والتعبير، فإن أقل ما يقال إن الاستعارة الواردة هنا ضعيفة كل الضعف ولا تعبر بتاتا عن صعوبة الحياة التي وصفت في النص الأصلي والترجمة الأولى. فما علاقة الفعل (تنن) مع الفعلين (تصرخ وتعصف). انه تقليل من قوة تلك الرياح

و إضعاف لها، ومن خلال ذلك إضعاف للصورة. فالأئين صفة الكائنات الضعيفة الهزيلة المهزومة.

Les chemins de la vie sont des chemins qui montent. p181	لأن الحكمة تقول عندنا إن دروب الحياة وعرة....ص244	لقد علمتنا التجربة بأن دروب الحياة كلها دروب وعرة، ص260
---	---	---

Les chemins de la vie sont des chemins qui montent :

إن الصورة الواردة في هذا النص هي خلاصة كل الرواية، وهي عنوانها فيها تجسيد للحياة -وهي مجردة معنوية- حيث شبهت بالمدينة أو القرية أو غيرها فقد استعيرت السبل أو الطرقات للمدينة أو القرية لتنسب للحياة حتى تقرب منها. ثم وصفت بأنها سبل أو دروب صاعدة وصعبة.

لأن الحكمة تقول عندنا أن دروب الحياة وعرة (د.ش):

لقد علمتنا التجربة بأن دروب الحياة كلها دروب وعرة (د.و):

أما الترجمتان، فقد بنيتا على نص واحد قام باستتساخ النص الأصلي لفظا ودلالة، مثلما حللناه سابقا في دراسة الاستعارة الواردة في العنوان. وما لفت انتباهنا أكثر في هذا المستوى هو كون هاته العبارة، أصلا وترجمة، هو لب الرواية وعنوانها. لناخذ العنوان تاما منها لنص الانطلاق والترجمة الأولى (أي الدروب الوعة)، وأخذ جزئيا للترجمة الثانية (أي الدروب الشاقة) التي استعانت هنا بصفة (الوعة) لتتوب عنها بكلمة (الشاقة) في العنوان.

خاتمة :

الاستعارة من أبرز وأجمل وأقوى الصور البلاغية التي تستخدم في الخطاب والنص الأدبي نظرا لما توحى به من تماثل وتباعد، في آن واحد، بين المستعار له والمستعار منه. فلا تقوم على التقريب بين طرفين، بل على جمعها كعنصر واحد يفيد الاثنين دون أي

فصل بينهما. وعليه فقد استعان بها كثيرا مولود فرعون في روايته خاصة وأنه كثير التأثر بالثقافة الشفوية التي ميزت المجتمع القبائلي، أي محيطه الأصلي، فتزود منها حتى طغت على نصه.

أثناء تحليلنا لهذا النص، لفتت انتباهنا مجموعة من الملاحظات التي نرى أن لها أهمية كبرى:

- إن معظم الاستعارات التي استخدمت في هذه الرواية مكنية لأن الاستعارات المكنية أكثر عمقا وقوة في الدلالة، حيث تحمل كثيرا من المخفيات والخبايا التي تتطلب الفهم الجيد للسياق وللمكان والزمان حتى يفك ما فيها من رموز وصور ويتحقق الوصول إلى ما سطره الروائي من مقاصد.

- إن معظم الاستعارات مبنية على اسم وفعل ناب عن المستعار منه في ثانيا هذه الاستعارات المكنية، لاسيما حين تكون الأفعال خاصة، لا تستخدم في الأصل إلا مع فاعل معين واحد فقط، مثل النباح للكلاب، العواء للذئاب، الزقزقة للعصافير، السيلان للسوائل من مياه ودموع ودماء، وغيرها.

- إن في معظم هذه الاستعارات تشخيص أو تجسيد لمجرد، لأن المستعار له في هذه الحالات أمر معنوي لا حقيقة مرئية له. وبفضل هذه الصور، يصبح ملموسا باليد ومبصرا بالعين وكأنه حقيقة مادية ملموسة ومبصرة.

- إن عدد النصوص الاستعارية المترجمة نصوصا عادية محدود جدا في مدونتنا هذه. أما الترجمات التي نقلت الصور، وهي كثيرة، فقد نقلتها في معظمها على نفس نسق الصور الأصلية، أي على شكل استعارات في موضع الاستعارات، وقليل ما نقلت في أنواع أخرى من الصور.

- إن العديد من هذه الصور قد وردت أكثر جمالا وقوة في النص الأصلي لأن الترجمة أدرجت تحليلا وإضافات قللت من قيمة الصورة وأفسدت عمقها الدلالي.

- إن الترجمة الأولى، ترجمة الدروب الوعة أقرب من النص الأصلي في كثير من الحالات.

الفصل الرابع

بين الكناية والمجاز المرسل
وترجمتهما

الكناية

تمهيد

1. ماهية الكناية وعلاقتها حسب المنظور البلاغي الجديد:

1.1. ماهيتها

1.1.1. الكناية حسب لأكوف وجونسون

2.1.1. الكناية التركيبية عند ياكوبسون

3.1.1. الكناية عند فونتاني

2.1. علاقات الكناية

1.2.1. المحتوي والمحتوى

2.2.1. المكان للتعبير عن الشيء الذي حدث فيه

3.2.1. الزمن أو التاريخ أو اليوم للتعبير عن الشيء الذي حدث فيه

4.2.1. الشيء للتعبير عن المادة التي صنع منها أو العكس

5.2.1. السابق للاحق أو العكس اللاحق للسابق

6.2.1. السبب للنتيجة أو المسبب

7.2.1. المؤلف والمؤلف

8.2.1. الشخص والوظيفة

3.1. تحليل المدونة

1.3.1. ترجمة الكناية بكناية

2.3.1. ترجمة الكناية بصورة بلاغية أخرى

3.3.1. ترجمة الكناية بنص عادي

الخاتمة

2. المجاز المرسل

1.2. إشكالية المجاز المرسل

2.2. علاقات المجاز المرسل

1.2.2. الجنس للتعبير عن النوع

2.2.2. الجزء للتعبير عن الكل

3.2.2. استعمال الكل للدلالة على الجزء

4.2.2. استعمال المستقبل للدلالة على الحاضر

5.2.2. تسمية الجمع باسم المفرد

6.2.2. تسمية المفرد باسم الجمع

3.2. تحليل المدونة

1.3.2. ترجمة المجاز بمجاز

2.3.2. ترجمة المجاز بنص عادي

3.3.2. تقادي ترجمة المجاز

خاتمة

تمهيد:

الكناية من الصور البلاغية التي نالت اهتمام البلاغيين واللغويين، منذ القدم، مثلها مثل الاستعارة والمجاز والتشبيه. فاعتبرت من المحسنات المعنوية التي كثيرا ما أساهمت وتسهم في إثراء الخطاب الأدبي وتنميته، لأنها تسعى نحو تستر المعنى الحقيقي وتضمينه، والتعبير عنه بكلام مجازي رمزي من خلال عملية استبدالية نيابية للكلمات. كما أنها وسيلة تركز على ثمة التجربة والخبرة بخصوص مختلف مجالات الحياة التي يعيشها الإنسان أو تلك التي تحيط به. فبواسطتها يفهم الكثير مما يجول حوله من أفكار وأعمال وتصرفات وتحولات، بشرية كانت أو غيرها، فتحرك أفكاره ومشاعره وتمنحه بهجة جمالية وتروق عقله وعواطفه.

فهي من الصور البلاغية التي يستعين بها المتكلم من أجل إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوصي به إليه ويجعله دليلا عليه.¹ وغالبا ما يستخدم المتكلم -وبصورة عفوية- كلاما مجازيا، مثل الكناية والاستعارة والتشبيه، حتى أصبحت متداولة في اللغة اليومية، وصارت ضمن التعابير المجازية العادية الشائعة لدى عامة الناس.

لم تعد دراسة الكناية مثلما كانت عليه في الدراسات البلاغية العربية القديمة حيث اتفقت التعريفات التي قدمها البلاغيون، آنذاك، على أنها عملية تستر المعنى لإيراد معنى آخر، فقسموها إلى ثلاثة أنواع هي: كناية عن صفة، كناية عن موصوف وكناية عن نسبة، لكن نجدها قد أخذت نهجا جديدا في البلاغة الجديدة إذ ارتبطت أكثر بالواقع وبالحياة اليومية وبتغيراتها الاجتماعية والسياسية وغيرها كما نجد أن ما أطلق عليه البلاغيون

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق وتعليق السيد محمد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص-ص.

التقليديون مجازا مرسلا مخالفا تماما للكناية ليس سوى حالة كنائية خاصة،¹ مثلما سنستعرضه لاحقا.

1. ماهية الكناية وعلاقاتها حسب المنظور البلاغي الجديد:

1.1. ماهيتها:

في معجم النقد الأدبي² لغردس تامين وكلود هوبر، نجد أن الكناية صورة دلالية أو مجازية تدور حول علاقات التجاور بين الأشياء (أشخاص وأحداث وأشياء أخرى من الماديات والمعنويات) الموجودة في العالم، والتي تعوض من خلال الفعل اللساني، اسم أحد الشئيين باسم الشيء الآخر. إن الشئيين، خلافا لما نجده في المجاز، منفصلين عن بعضهما، أي أنهما ليسا جزءين داخل مكون واحد فلا تربطهما سوى علاقة تقارب مكانية أو زمنية أو غيرهما. ويضيفان في الكناية مجموعة من العلاقات التي اعتبرت في البلاغة القديمة مجازا مرسلا لتدرج في البلاغة الجديدة ضمن الكناية³.

1.1.1. الكناية حسب لاكوف وجنسون:

تشمل آفاق الكناية المدى اللامحدود للحياة الحية والإبداع وشتى مجالات الخيال والإحساس. يقول لاكوف وجنسون: "تسمح لنا التصورات الكنائية بتصوير شيء من خلال ارتباطه بشيء آخر بشرط أن تربط بينهما وظيفة إحالة"⁴.

فنستعمل -من خلال الكناية- كلمة تحيل إلى كلمة أخرى لتؤدي المعنى المجازي وهكذا ترتكز صياغة الكناية على عملية استبدالية دقيقة حيث نقصي الكلم (أ) وتتوب عنها بالكلمة

¹ جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ط2، دار توبال للنشر، المغرب: 2009، ص55

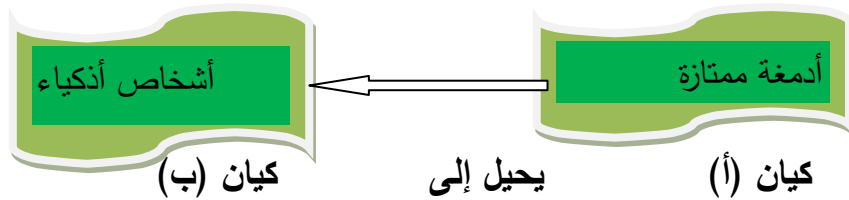
² Gardes-Tamine J. et Hubert M-C., Dictionnaire de critique littéraire, 2^{ème} édition, Editions Armand Colin, 2002, p. 120.

³ سنورد في هذا الفصل موازنة بين الكناية والمجاز المرسل بعد تناول هذا العنصر حتى يبرز جليا ذلك الفاصل الرقيق الموجود بين الاثنين، فالمجاز المرسل فرع من الكناية. ولعل هذا التقارب الكبير الموجود بينهما هو السبب الذي جعلنا نجمعهما في فصل واحد.

⁴ جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 58

(ب) أو بعبارة تؤدي نفس وظيفتها، وتوحي ببعض مظاهر ما نحيل إليه. فالكلمة (أ) غائبة كلية ولا شيء يشير إليها في النص، سوى تلك العلاقة التي تربطها بالكلمة (ب) والتي غالبا ما تكون شائعة مثلما رأيناه في العلاقات (إنها علاقات منطقية) التي تبني عليها الكناية.

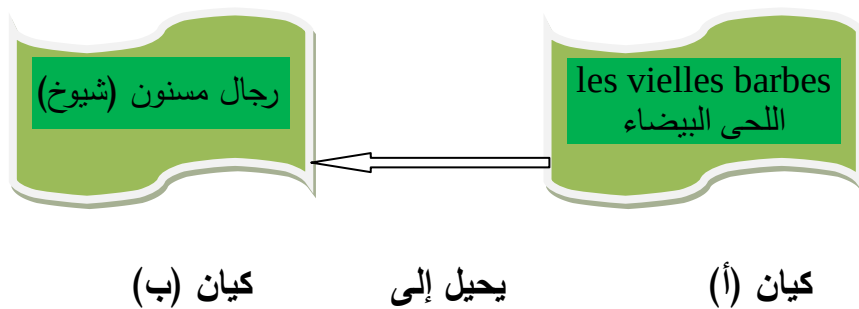
ومن الأمثلة التي أوردها لايكوف وجنسون في هذا الصدد "إننا في حاجة إلى أدمغة ممتازة في هذا المشروع" توحي العبارة "أدمغة ممتازة" إلى العلماء والأشخاص الأذكياء، فقد استخدم الجزء وهو "أدمغة" للإحالة إلى الكل وهو "الشخص" فالعلاقة جزئية لكون العنصر المذكور هو الجزء، كما أن ما يتصف به الدماغ والذي هو ضروري في هذا المقام هو صفة الذكاء المرتبط بالدماغ.¹ فهي إذن كناية الجزء عن الكل. ويمكن أن نأتي بما يعاكس ذلك فنكون علاقة كلية بذكر الكل للإحالة إلى الجزء فقط.



ومن مدونتنا، أتينا بالمثال التالي:

«Lorsque les vieilles barbes m'ont accueilli à la djemaa...». (p114)

إن هذا التعبير (les vieilles barbes) أي اللحي البيضاء، لا يقصد اللحية البيضاء بقدر ما هو تعبير عن الأناس المسنين أو الشيوخ، لأنهم هم الذين يمتلكون مثل هذه اللحية التي وصفت بالبياض.



¹ جورج لايكوف ومارك جنسون، نفسه ص 56

لقد قام لايكوف وجونسون بربط الطبيعة التصويرية للكناية في بنية المقولات التي تشكل جزءا من الطريقة العادية التي نمارس بها تفكيرنا وسلوكنا وكلامنا. وقد فسرا حالة كنائية خاصة، كناية الجزء عن الكل، وهي متداولة بكثرة في نسقنا التصوري: فلفظة "الوجه للشخص" واردة بكثرة في مدونتنا وغيرها وبمعان مختلفة يبينها المقال والمقام :

"إنها وجوه كئيبة"، "وجوه جديدة"، "إنه وجه حنون"، "إنه وجه خداع"، "إنه وجه كذاب".

وتعتبر الكناية أيضا وسيلة يعتمد إليها مستعمل اللغة على سبيل التجوز والانزياح الدلالي. الكناية في اللسانيات المعرفية هي تلك العلاقة التي تحدث داخل مجال تصوري، فيوفر فيها المجال المصدر الوصول الذهني للهدف، مع اعتبار الجزء-الكل علاقة نموذجية بين المصدر والهدف، أي بين المعنى الحقيقي والمعنى المقصود.

2.1.1. الكناية التركيبية عند ياكبسون:

يعتبر ياكبسون من اللسانيين المعاصرين الذين درسوا الكناية، ويرى أنها "وسيلة للتمييز بين أجناس الخطاب، فميز بين الواقعية التي تعتمد الكناية وبين الشعر الغنائي الذي يعتمد الاستعارة"¹.

إن اقتراحات ياكبسون تدخل ضمن نظرية شاملة، حيث تدرج الكناية في الآليات العامة للغة، ونجد هذا المنظور أكثر إرضاء للمفاهيم المتفرعة التي توصل إليها البلاغيون الذين من الصعب عليهم تحديد الكناية من منظورها العام. فيضعها ياكبسون في نص اشكاليته المتمثلة في فعاليتها (في الإنتاج الأدبي) أو نقصانها (من جانب Aphasie الحبسة اللغوية)².

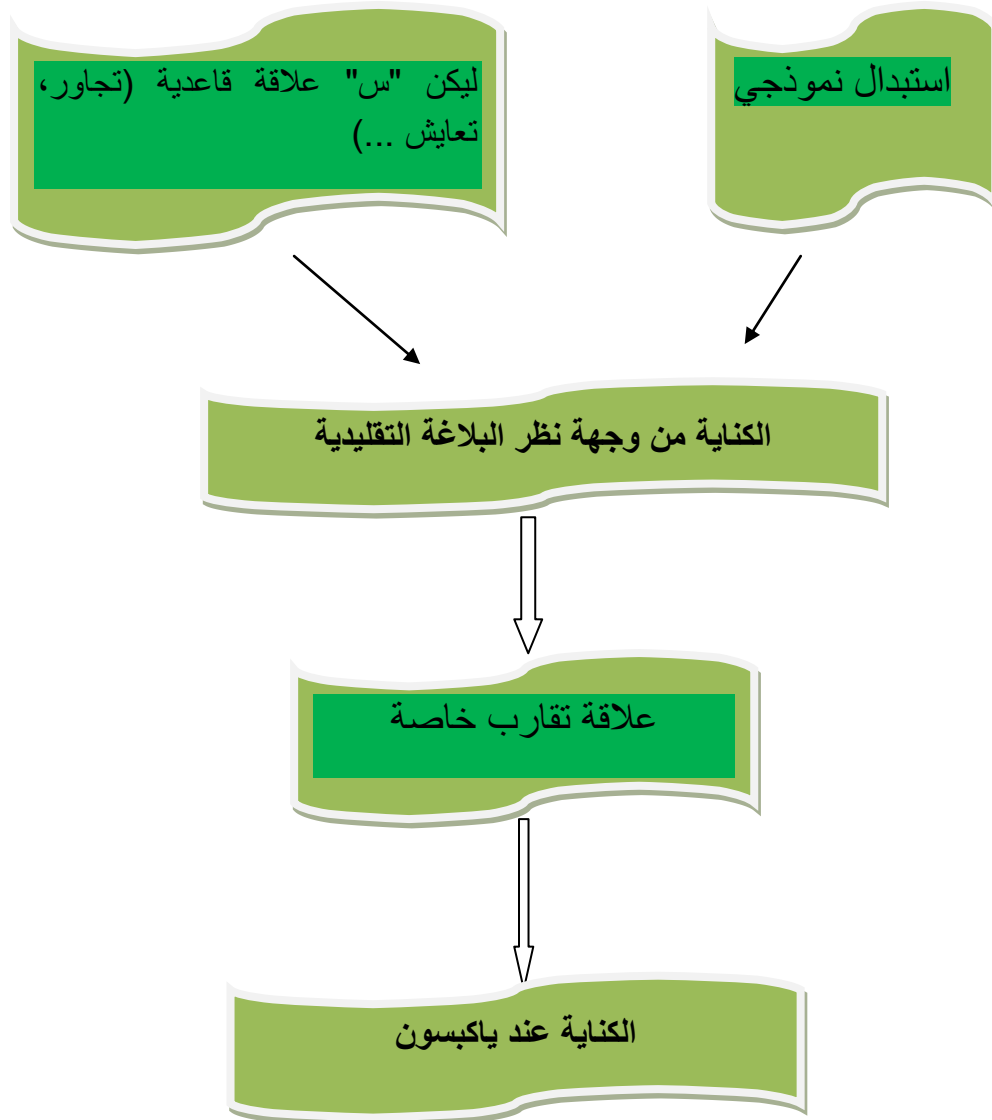
¹د. محمد الولي، الاستعارات في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2005، ص247.

²Marc Bonhomme, Pragmatique des figures du discours, paris, Honore Champion Editeur, 2014, p9- 10

ولتحديد مفهوم الكناية حسب البلاغة التقليدية، أجرى ياكبسون عملية إحصائية واتبع في ذلك طرقاً متعددة نذكر منها:

أولاً: إن مختلف العلاقات التي أحصاها البلاغيون لتقعيد الكناية، تصل بهم إلى اعتبار أن مبدأ التقارب والتجاور هو الأكثر اطراداً.

ثانياً: إذا تتبعنا تطور مفهوم الكناية حسب البلاغيين في حقبة زمنية مختلفة، فإننا نجدها في (علاقة استبدال جوهري + علاقة من الأساس)¹ وقد ركز ياكبسون على الجزء الثاني من هذه المعادلة. والرسم التخطيطي التالي يبين ذلك:



¹ Marc Bonhomme, 2014, 12 ص

من خلال هذا المخطط نلاحظ أن ياكبسون يستغني عن الكناية النموذجية ليدخلها في خطية التعايش والتقارب والتجاور الذي سبق وأن ذكره فرنسوا مورو في كتابه "الصورة الأدبية". وقد أكد ياكبسون هذا المبدأ عندما حلل شعر بسترناك pasternak حيث بين المعادلة الجديدة : الكناية=التجاور (إحالة-دلالية) في نموذجين من اللغة ونوعين من الحبسة اللغوية aphasie التي تدخل في ميدان علم النفس اللغوي، حيث إنها وضعت في نفس الدرجة مع المعادلة : الاستعارة= مماثلة " يحمل الموضوع (النموذجي) موضوعاً آخر إما بالمماثلة أو بالتجاور، ومن الأفضل أولاً أن نتحدث عن الاستعارة في الحالة الأولى وعن الكناية في الحالة الثانية، بما أنهما يجدان تعبيرهما الموجز في الاستعارة والثاني في الكناية".¹

مبدأ التجاور:

فقدت الكناية ميزتها المجازية، وكذا وظيفتها المتمركزة حول عملية تحويل واستبدال المفاهيم، وذلك لأنها اعتبرت ككيان واحد مع مبدأ التجاور. وفي هذه الدرجة التي وصلت إليها الكناية، فإنها لا تشكل فقط هذا الاستبدال الذي يحدث في المعاني والمفاهيم، بل حتى في الطريقة البسيطة التي تأتي عليها المعاني، وهذا الذي اعتبر عجزاً في البلاغة التقليدية. إن مجرد وجود عنصر التجاور في أي تركيب، يجعلنا نقول إن هناك صورة بلاغية أي كناية.

وعلى الأكثر لم تبق الكناية عند ياكبسون في مجالها الضيق والمتمثل في الاختصار على مبدأ التجاور الدلالي-الاحالي، والتي لازالت تحتفظ ببعض الروابط القائمة بينها وبين النظرية البلاغية السائدة والمعتمدة في ذلك الوقت (في حالة ما إذا استطاع أن يكون مبدأ التجاور قاعدة من قواعدها). فتوسع استخدام هذا المبدأ على كل ظاهرة ترابط لساني خارج الخطاب الأدبي، وحسب رأيه فإن استخدام مبدأ التجاور، يمكن هذه الصورة من أن تصنف أسلوب الكاتب، وما يدرس في المدارس، كما يصنف كذلك كل أنواع الإنتاج الأدبي نظراً

¹ Bonhomme M., Linguistique de la métonymie, Paris, 1987, p12

لأهمية الكناية في فهم جوانب مختلفة منها، أي أن هذه الكنايات وعلاقاتها وطريقة استخدامها قد تكون إحدى الخصائص الأسلوبية لكل كاتب أو روائي، فتكون نقطة أساسية في تحديد طريقة التأليف عندهم.

ويتساءل مارك بونوم: هل الكناية مفهوم منحصر فقط على الوظيفة المجازية، أم أنه مفهوم واسع يشمل مواضيع علم النفس اللغوي والمواضيع النحوية والسردية وغيرها...؟¹ توجد وجهات نظر متباينة بين النظريات البلاغية التقليدية وبين ما حلله ياكبسون، لأن هذا الأخير ركز أكثر على الجانب اللساني منه على الجانب البلاغي.² لذا فهل بإمكاننا أن نوافق، ودون شروط، فرضيات ومواقف ياكبسون حول مفهوم الكناية؟

إذا ما نظرنا إلى الكناية من الجانب السيميولوجي أو من جانب علم النفس اللغوي نجد أن أعماله مثمرة، هذا لأنها أبرزت السياق الأولي الذي تظهر فيه الكناية وكذا علاقة الترابط القائمة فيها.

إن التقابل الذي أجراه ياكبسون ، بين الاستعارة والكناية، قد بين الخصائص الأساسية التي تفرض علينا أن نواجهه وبدقة هاتين الصورتين. وبالتالي إذا عدنا وبدقة إلى آلية الكناية، فإننا نجد نوعاً من التقابل الذي يربط الكناية بالقدرة على الربط، مثلها مثل أي تعبير مجازي لذا فإنها تحدد بالانزياح النموذجي أو المثالي : فالكناية صورة بلاغية تسعى إلى وضع محل كلمة كلمة أخرى مختلفة عن الأولى دون أن يكون تغيير في المعنى أثناء تفسير النص، وبالتالي نجد أنفسنا أمام عملية الانتقاء. وإذا ما وضعنا مبدأ الاستقلال المتصل بالقدرة على الانتقاء والترابط في المحور البراغماتي وفي المحور التركيبي، فإننا سوف نصطدم بكيان غير منسجم وغير مترابط. " فالوظيفة الشعرية، تعرض مبدأ التعادل وتساوي محور الانتقاء على محور الترابط."³

¹ Bonhomme M., op.cit., p 14

² نفسه، ص 15

³ Jakobson P., Essais de linguistique générale, Paris Éditions de Minuit, 1963, P23

3.1.1. الكناية عند فونتاني:

لقد صرح فونتاني بتداخل العملية الإحالية في الكناية، فهي حسب رأيه "مؤلفة في تعيين شيء معين باسم شيء آخر لديه نفس الوظيفة والمتمثلة في أنه كيان مستقل"¹ فالعلاقة القائمة في الكناية إذن هي علاقة بين الأشياء من خلال الواقع اللساني. وقد تأسست الكناية على رابط موجود في الإحالة، وفي العالم الخارجي، مستقل عن التراكيب اللسانية التي يمكن أن نعبر عنها.

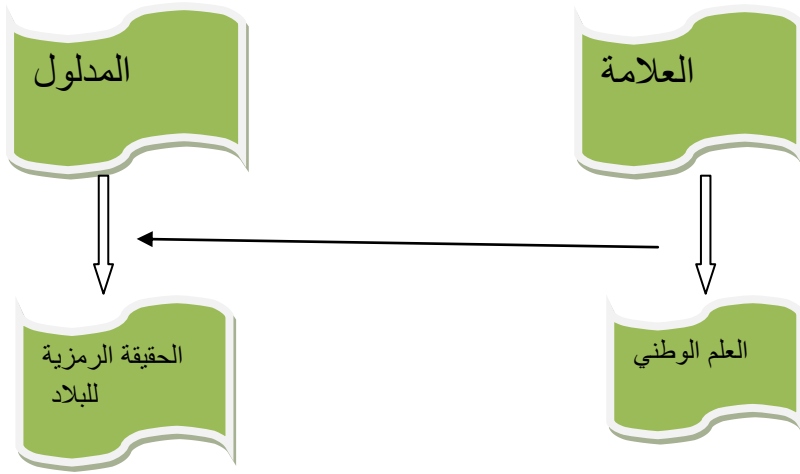
إن انزياح المعنى الذي أحدثته الصورة قد فسر سابقا بالانزياح الإحالي بين شيئين مرتبطتين برابط لساني، والذي قد بين بواسطة تجربة موحدة والتي لم تكن مرتبطة بالحقل الدلالي لأية لغة من اللغات. لكن إذا أمكن أن يظهر الانزياح الإحالي كحدث أجنبي عن وظيفية اللغة واستعمالها، يجب الاعتراف أن الحدس الذي يجبرنا على اعتبار الكناية والمجاز المرسل كتعبير مجازية يفرض علينا -في الوقت نفسه- أن ندرك في ذلك انزياحا لسانيا، أي تغييرا في الخطاب مقارنة مع ما هو مألوف وعادي.² ويعتبر تحليل هذه التعبيرات المجازية بمقابلاتها مثلما يحدث في الترجمة من أيسر السبل التي تمكن القارئ والدارس من التمتع التام بها وبما فيها من دلالات، لأن ذلك يمكن حقا من الوصول إلى المعاني والمضامين الخفية التي يصعب منالها على القارئ العادي. أما هذه الكنايات فإنها تؤدي أيضا وخصوصا من خلال معرفة الحقول المعجمية إلى جانب الحقول الدلالية حتى يتسنى لأصحابها التفنن في استخدام الكلمات واستبدالها في مختلف السياقات والخطابات.

أما بخصوص العلاقات التي تخلقها الكناية، فقد أضاف فانتانيي ذكر العلامة للتعبير عن المدلول، وقد ذكر كمثال على ذلك العلم الوطني الذي يستخدم كثيرا للتعبير عن بلاد ما، لأنه يساوي الحقيقة الرمزية لهذا البلاد. إن العلم الوطني هو الركيزة الأولى التي

1 Fontanier P., Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Eléments de la science du sens des mots, Paris, p.2.

² ينظر Fontanier P., ibid, p., p.4.

تبنى عليها الأوطان فتكون هويتها: قد تقتسم مع غيرها من البلدان الدين، واللغة، والثقافة، والعادات، وكذا النقود لكن هذا نادر، لكنها تنفرد بعلمها ولا تنقاسمه مع أي بلد كان.



مثلاً نجده في العلم الوطني، لاحظنا خلال السنوات الأخيرة أن مجموعة من المنتخبات الرياضية الوطنية أو الفرق المحلية، خاصة في كرة القدم، تسمى لا بأسماء أوطانها أو أسمائها الرسمية، بل بأسماء ما تعرف به الأوطان من حيوانات أو إبداعات أو آثار... مشهورة ومعروفة عالمياً: الفراعنة للتعبير عن المصريين بلاد الأهرامات للتعبير عن مصر، بلاد المليون ونصف المليون شهيدا للتعبير عن الجزائر، أسود الكاميرون، الفيلة الايفواريون، ثعالب الصحراء للجزائريين، الكناري لشبيبة القبائل، أبناء عين الفوارة لأهل سطيف...

في الحقيقة إن ما ذكره فونتاني هو وضع إمكانية التقارب القوي بين الكناية والحذف، أي حذف الاسم الحقيقي، دون أن يؤكد حقيقة وجوده.

وعند تحليل الكناية يؤكد فونتاني عن وجود رابط قوي بين الوظيفة الإحالية للغة وفاعلية التركيب، وهذا ما يظهر في وظيفة القرائن النحوية والتي نسميها أحياناً الإحالة والتي تلعب دوراً اشارياً أو تكرارياً يعمل على التأكيد وتوضيح بعض الملامح. " إن الوظائف والقرائن

تغطي إذن تمييزا آخر كلاسيكيا: تقوم الوظائف على متعلقات كنائية والقرائن على متعلقات استعارية، إن إحداها تتطابق مع وظيفية الفعل والأخرى مع وظيفية الكينونة.¹

فالكناية إذن من الصور الأساسية والضرورية في الكلام، واعتبرت منذ القديم لصيقة بالاستعارة خاصة في استعمالها اليومي. ويمكن من خلالها التعبير عن الشيء تعبيرا عن غيره، وفقا لعلاقة من العلاقات.

ومثلما ذكرناه آنفا، تعتبر الكناية من الصور البلاغية الشائعة التي يكثر استخدامها يوميا وبصورة عادية وعفوية، إلى درجة أن البعض منها قد أصبحت وحدات معجمية في تلك المحيطات التي تستخدم فيها. نذكر على سبيل المثال: "نجح الخضر" أو "تظاهر المنزر الأبيض في مسيرة طويلة" إذا ما أخذنا كلمة "خضر" فهي تعتبر كناية عن موصوف وهو المنتخب الوطني الجزائري، أما المنزر الأبيض فهنا كناية عن موصوف وهو الطبيب أو المعلم، نستنتج إذن أنه يمكن أن نحدد هوية الإنسان عن طريق مظهره الخارجي. فمثل هذه التعابير إنما هي رموز مجازية غالبا ما تعتبر استعارات مرئية في حين تعطي لها العلاقات القائمة بينها وظيفية كنائية، لأن هناك اختلافا عندما نقول على سبيل المثال: "الأسد شجاع" نعتبرها استعارة عندما نقوم بتشبيه الرجل بالأسد لكن عندما نحيل إلى صفة من صفات الأسد كالشجاعة فإننا نتحدث عن الكناية.



¹ Roland Barthes, "Analyse Structural des récits", in: L'aventure sémiotique, édition seuil, paris, 1985, p179.

وحين نرى صورة اشهارية تمثل دبا بجانبه كيس من الحلوى فهذه كناية مرئية تدل على أن هذه الحلوى مصنوعة من العسل وهو الغذاء الأساسي للدب، وهي بدورها كناية عن اللذة.

وقد أدمجت إلى اللغة عدة كنايات لم تكن أصلا كنايات لكن الاستعمال اليومي لها هو الذي فرض عليها أن تكون كذلك، مثلما نجده في مجموعة من الألوان مثلا كالبرتقالي الذي أخذ من لون البرتقالة، والبنّي الذي استمد من لون البن، والبندي من البندق، والذهبي نسبة إلى الذهب... فمثلا عندما نقول: "هذا الفستان برتقالي" أي نسبة إلى صفة اللون الذي تحمله فاكهة البرتقال. وكذلك عندما نعبر عن "الفستان البنّي"، فهو يوحي لنا إلى اللون الذي يحمله البن، ومثله نجده في اللغة الفرنسية إذ نجد أن الصفة الدالة على اللون كناية توحي بالشيء الذي يحمل هذه الصفة¹. وبنفس الطريقة يمكن أن نسمي يوما البارد أو الأبيض الناصع بالتلجي نسبة إلى الثلج، والأسود بالفحامي نسبة إلى الفحم... وقد أشار إلى هذه النقطة كل من لاكوف وجنسون في كتابهما الاستعارات التي نحيا بها، وتكون بالتالي في سيرورة دائمة حيث يتم نقل تصورات ومفاهيم مجال معين والذي يكون مألوفا عندنا إلى مجال آخر، وهو ما يجعل من الكناية ظاهرة منتشرة جدا لدرجة أنه يصعب رؤيتها والانتباه إليها.²

لم تعتبر الكناية منذ لاكوف وجنسون (1980)³ ظاهرة معجمية وحسب بل ظاهرة معنوية أيضا، داخلة في عملية إدراكية. وتحت تأثير أفكار لنقير Langacker (1987)⁴ التي تنصب على المفاهيم ومجالاتها، فقد حل محل التجاور، الذي سبق وأن ذكره أرسطو عندما يتحدث عن الإدراك، ليفسح المجال عند بعض المؤلفين لمفهوم العلاقة داخل

¹ Henri Suhamy, 2010, les figures de style, Onsieme edition 56 mille que sais-je p43- 44-45.

² Ibid p7

³ Lakoff(G)et johnson(M),1980 :Metaphore we live by, Chicago, university of chicago press.

⁴ Langacker(R.W),1987 : foundations of cognitive Grammar. Vol. 1 : Theoretical prerequisites,Stanford, Stanford University Press.²

النطاق، وذلك رغم ضآلة المفهوم السائد للمجال. وقد تحدث عن هذا الموضوع كذلك اللساني ريمر 2003¹.

وقد تغيرت نظرة البلاغيين لمفهوم الكناية باعتبارها وسطاً فعّالاً بين الإنسان وتطوير أنساقه التصويرية ومعارفه وثقافته، وذلك بواسطة تعميم المعلوم على المجهول وإسقاط المشهور على الجديد، فتتعاون عناصر جديدة في تشكيل الكناية من لغوية وغير لغوية التي يتواصل بها الناس.² كما نلاحظ استخدام مصطلحات جديدة كالـ *metonymie* والسينيكدوك *synecdoque* هناك مجموعة من البلاغيين يستخدمون المصطلحين للتعبير إما عن الكناية أو عن للمجاز المرسل ومن ثم ليس من الأمر الهين التمييز بينهما في البلاغة الجديدة نظراً للتداخل الكبير القائم بين الصورتين. وقد اقتصرنا في بحثنا هذا على أن الميتونيمي هي كناية وأن السينيكدوك هي المجاز المرسل. وحسب ياكبسون فإن الميتونيمي على مستوى اللغة، سياق استبدالي شبيه بالظاهرة النفسية الانتقالية التي وصفها فرويد مع الإكثار من استخدام وظيفة السياق اللاوعي. لذا يلاحظ فرويد أنه توجد استقلالية نسبية للمؤثر وللأعراض (*Processus du fonctionnement des inconscients*)³. تضع الكناية أي الميتونيمي في محل كلمة كلمة أخرى ترتبط بها برابط منطقي. وتستعمل رابط المجاورة القائم بين شيئين، فيجعل المعنى ضمناً عندما نستعمل لفظاً للتعبير عن لفظ آخر. عندما نقول: (نشرب كأساً)، (نشاهد هشوك) مثلاً فإننا نستعمل كناية.⁴

خلاصة القول: ينتقل المعنى في الاستعارة عن طريق المشابهة. في حين نجده ينتقل في الكناية عن طريق التجاور، وهو كل عملية انتقال في الدلالة أو عملية "انزلاق"⁵. ويعتبر مصطلح التجاور المبدأ الأساسي في تعريف الكناية، فهو متفق في كل من البلاغة التقليدية

¹ Reimer(N),2003 : "When is a Metonymie no longer a Metonymie?" dans driven(R) et Porings (R), dir, Metaphor and Metonymie in comparaison and contrast, Berlin, mouton-de Gruyter,p 379-406.

² ينظر لأكوف وجنسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996 ص 15

³ ينظر لأكوف وجنسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 20

⁴ Axelle Beth Et Elsa Marpeau ,Figure de style ,E.J.L ,2005 p26

⁵د. صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ط1 1986 دار الفكر اللبناني، ص125

واللسانيات المعرفية الحديثة. ويعرف اللساني نيروب nyrop الكناية إذ يقول إنها: " انتقال من تصور إلى آخر يرتبط مضمونه مع التصور المعطى برابطة التجاور.¹ من خلال هذا التعريف نستنتج أن الكناية تعتمد على طريقة التداعي أو الربط بين اللفظ المقدم وبين اللفظ الذي كني عنه. إذ يجب أن نصوغ أفكار الصورة باستخدام ألفاظ مستوحاة من عالمنا الخارجي، حيث يكون خيال المبدع واسعا حتى يتمكن من الربط بين ما هو خارق للمألوف وبين ما هو مستعمل في اللغة وفي عالم مفهوماتنا.

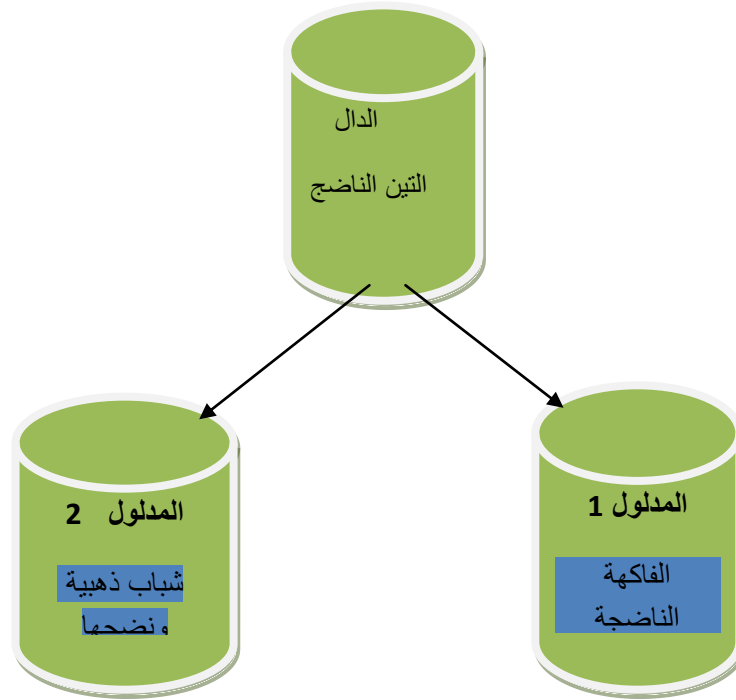
كتب مولود فرعون:

Mokrane, nous sommes encore au printemps, ne crois pas que la figue soit mure. Elle n'est pas pour toi, la figue fraiche !p52

لننظر إلى العبارتين la figue soit mure. أو la figue fraiche فالمعنى الحقيقي لهذه العبارة هو أن الكاتب يشير إلى هذه الفاكهة التي تنضج في فصل الصيف فيقول إنه لا يزال في فصل الربيع، يريد الكاتب من ذلك المعنى غير هذا المعنى الوارد في النص الأصلي أي أنه يتحدث هنا عن "ذهبية" فهي إذن كناية عن موصوف.

ومن خلال هذه الكناية ينظر إلى ذهبية نظرة متميزة وهي التين الناضج الذي يحتل في المجتمع القبائلي قيمة غذائية عالية. فهذه الصورة لا تدخل أي تصور غريب عن السياق، وفي أغلب الأحوال فهي رؤية مبسطة عن الواقع الذي يعيشه الإنسان في المجتمع القبائلي بصفة خاصة. لذا فلعللاقة التجاور دور في تبيان العلاقة القائمة بين التين الناضج وذهبية إذ كثيرا ما يستعان بهذه الصورة للحديث عن نهدي المرأة.

¹ فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، ص73



ليس هناك أية علاقة بين المدلول 1 وهو الفاكهة وبين المدلول 2 وهو ذهبية في حين هناك علاقة خارجية بين الدال والمدلول 2 فكل واحد منهما يمثل وحدة قائمة بذاتها منفصلة عن الأخرى. إن ما يجمع التين الناضج وذهبية إنما هي علاقة المجاورة والتقارب ، لأن التين لا يمكن أكله إلا بعد نضجه ويكون ذلك في فصل الصيف ليس في فصل الربيع كما أشار إلى ذلك الكاتب في نص الصورة، أما ذهبية فلولا شبابها وجمالها لما نظر إليها بنظرة الإعجاب هذه أو نظرة الرغبة في الزواج منها.

2. علاقات الكناية:

تبنى الكناية على علاقة المجاورة لا المشابهة، فلا يوجد إطلاقاً أي مجال للمماثلة بين الكأس وما فيه من مشروب، وبين الصحن وما يحويه من أكل مثلاً حين نقول شربت كأساً وأكلت صحناً ونحن نقصد ما بداخلهما. فهي علاقة منطقية بين الطرفين.

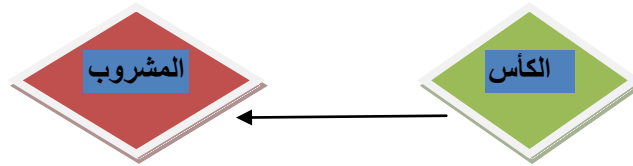
وها هي ذي مجموعة من علاقات التجاور المنطقية التي نجدها في الكناية:

1.2.1. المحتوي والمحتوى:

توجد علاقة احتواء وطيدة بين الشيء وما بداخله، فنستعمل رمزيا أيا منهما للتعبير عن الآخر، وغالبا ما يكون بإخفاء المحتوى والتصريح بالمحتوي.

"نشرب الكأس"

لا يسقى الإنسان كأسا، فالكأس مادة صلبة والسقي بالسوائل يكون، أي بمحتواها أيا كان المشروب. فكلمة الكأس استعملت للتعبير عن المشروب الذي يحتويه.

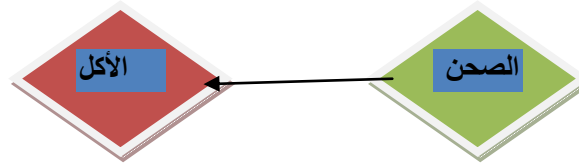


محتوى (مقصود)

محتوي (مصرح به)

أكلت صحنين كاملين.

لا يؤكل الصحن بل ما بداخله.



محتوى (مقصود)

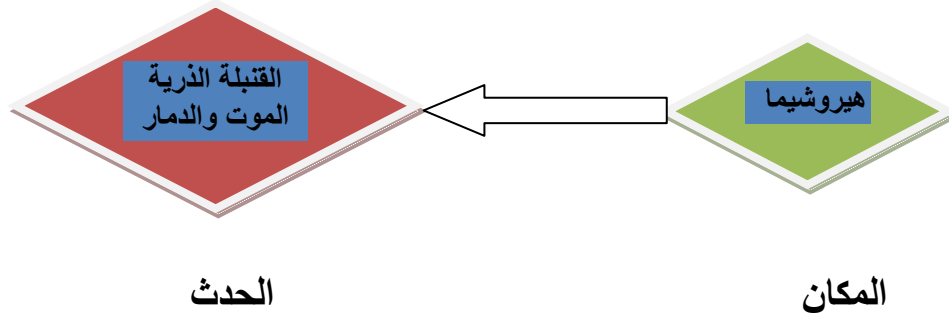
محتوي (مصرح به)

2.2.1. المكان للتعبير عن الشيء الذي حدث فيه:

بين المكان ومن أو ما فيه علاقة أيضا. وعليه يستخدم الواحد منهما تعبيرا عن الثاني، كالمدينة عن ساكنيها أو ما فيها من أشياء أو أمور مشهورة، وقد نرّمز من خلال هذه الأخيرة إلى المدينة أو البلاد كاملة.

"أينا بقايا هيروشيما": للتعبير عما حدث في هذه البلدة اليابانية (قنبلة هيروشيما)

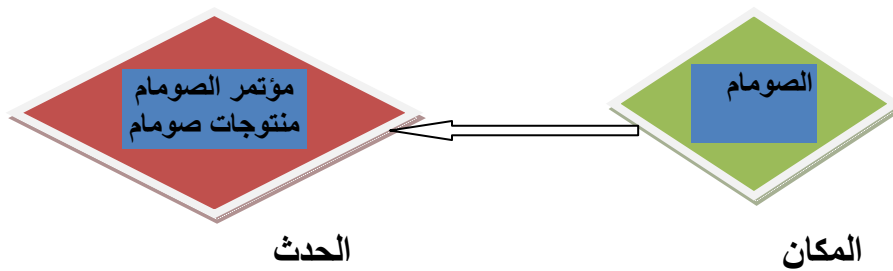
بمجرد ذكر هيروشيما، فإن أول ما يتبادر إلى ذهن من درس تاريخ نهاية الحرب العالمية الثانية هو القنبلة الذرية. فاسم هذه المدينة رمز لما حدث فيها وكناية عن قوة الدمار وانتشار الموت.



"الصومام..."

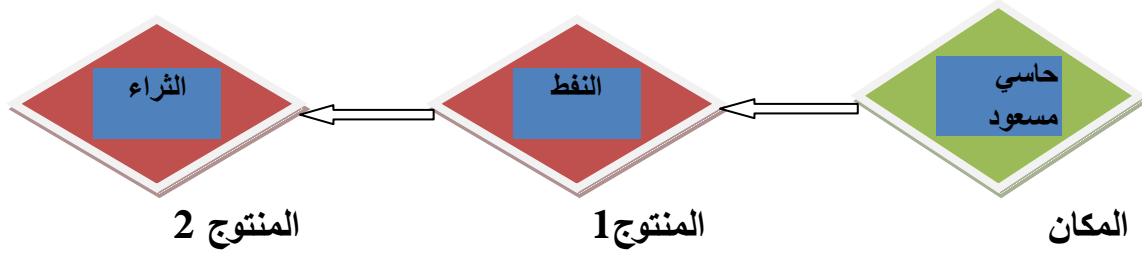
تعبر هذه الكلمة عما تشتهر به هذه المنطقة، وهو مؤتمر الصومام الذي ضبط وقنن الثورة الجزائرية عند البعض، ومنتجات الحليب ومشتقاته عند البعض الآخر. لكن السياق الذي ترد فيه هذه الكلمة هو الذي يحدد بدقة المقصود من استعمالها.

"فأكلنا الصومام" يشير إلى أكل بعض من منتجاتها.



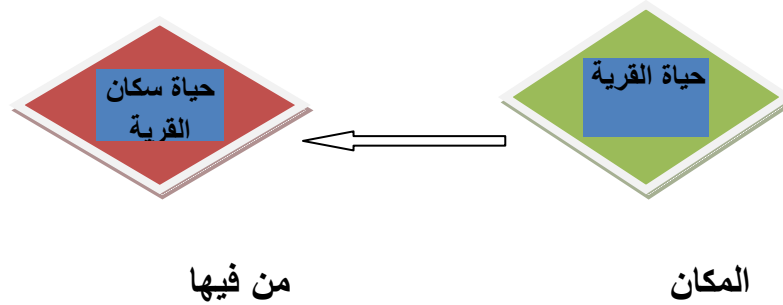
حاسي مسعود

تشتهر هذه المنطقة بما فيها من طاقات بترولية، وعليه صارت ترمز إليها وإلى الثراء والغنى. فحين نصف أحدا بأنه أكل أو شرب حاسي مسعود فمعناه أنه كثير الثراء.



"فانه ينغمس بدون تردد في حياة القرية..."

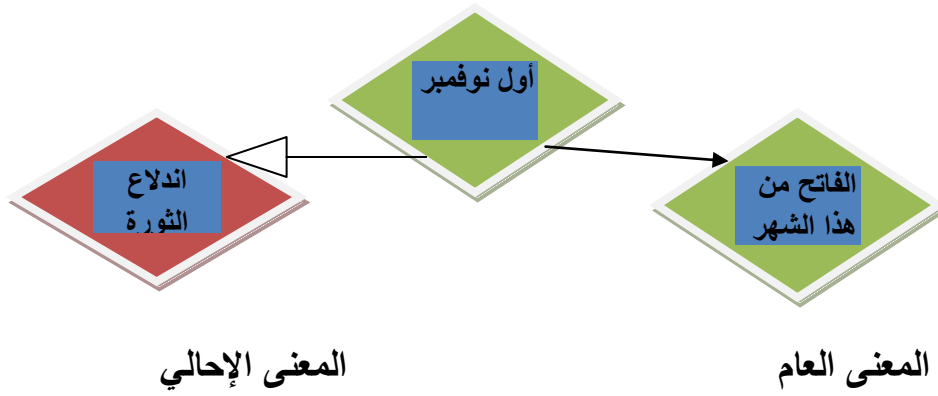
لا حياة للقرية ولا ننغمس فيها وإنما في نمط حياة ساكنيها أي نخالطهم فنصبح منهم في كل تصرف أو عمل أو معاملة.



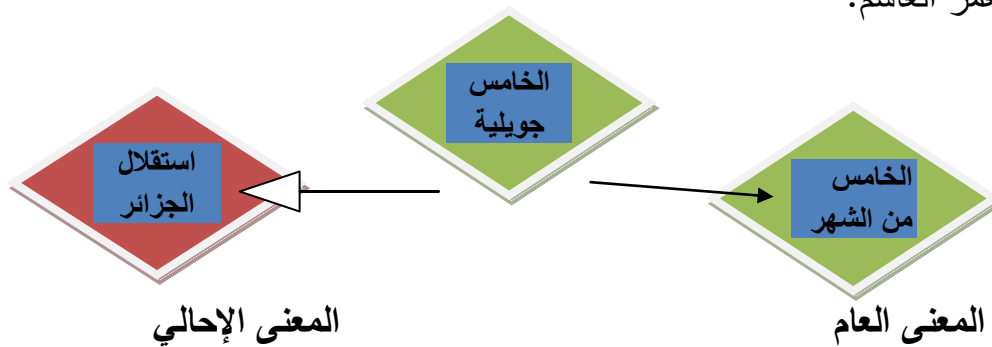
3.2.1. الزمن أو التاريخ أو اليوم للتعبير عن الشيء الذي حدث فيه:

عدد الأيام والأشهر محدود ومعروف لدى مختلف المجتمعات، مثلاً في العد الميلادي. فكل تاريخ يشير إلى يومه في جميع الأوطان سوى في تلك التي يشير فيها إلى عيدها الوطني مثلاً. وتاريخ آخر يبقى بنفس القيمة بينما يرمز إلى عيد ميلاد أو عيد زفاف أو ما إلى ذلك عند شخص أو مجموعة من الأشخاص.

فالفاتح من نوفمبر يعبر عن اليوم الأول من هذا الشهر عند الغير بينما يعبر عن انطلاق الثورة التحريرية عند الجزائري،

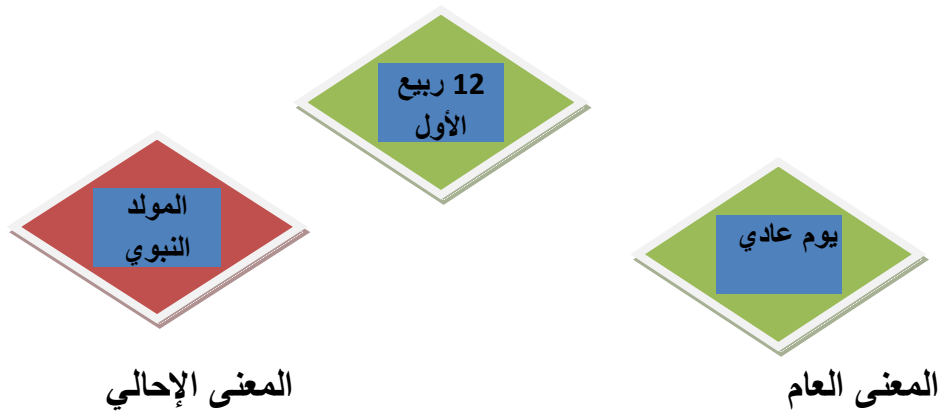


مثله مثل الخامس من جويلية الذي يعتبر رمز الاستقلال والتخلص من أغلال المستعمر الغاشم.



ويوم الثاني عشر من ربيع الأول كذلك ليس يوما عاديا مثل غيره من سائر الأيام في المجتمعات الإسلامية، فهو يوم ميلاد المصطفى (ص).

ويمكن مواصلة العملية على الشخص، إذ يرمز يوم الميلاد إلى عيد الميلاد، وكذا عيد الزواج وغيرها من التواريخ في حياة الأفراد والمجتمعات.

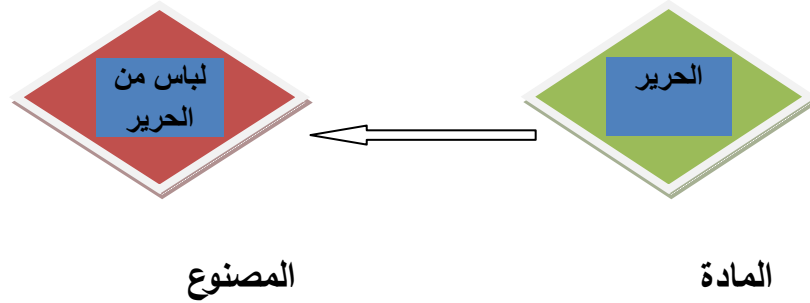


4.2.1. الشيء للتعبير عن المادة التي صنع منها أو العكس:

إن مختلف الأشياء التي بناها الإنسان أو اخترعها مكونة من مادة أو مواد معينة. وعليه يمكن الارتكاز على تلك العلاقة القائمة بين المادتين، فنذكر إحداها لنشير إلى الأخرى.

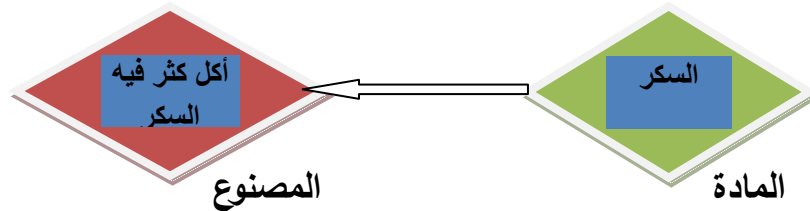
"لبس الحرير"

استعملت كلمة حرير للتعبير عن اللباس الذي يصنع من هذه المادة.



"أكثر من أكل السكر..."

أي أنه أكل الكثير من السكريات أي المأكولات التي تصنع من السكر كمادة أولية.

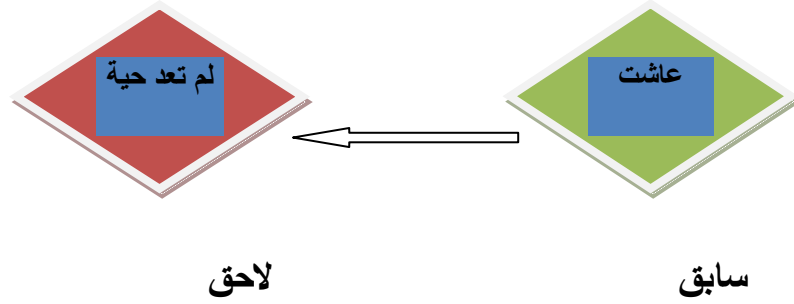


5.2.1. السابق للاحق أو العكس اللاحق للسابق.

حين يتغير حال الشيء أو الإنسان أو الحيوان ونحن على دراية بماضيه يمكن العودة إلى العلاقة بين الماضي والحاضر فنكون علاقة قبلية (إشارة إلى الماضي) أو علاقة بعدية (إشارة إلى الحاضر أو المستقبل).

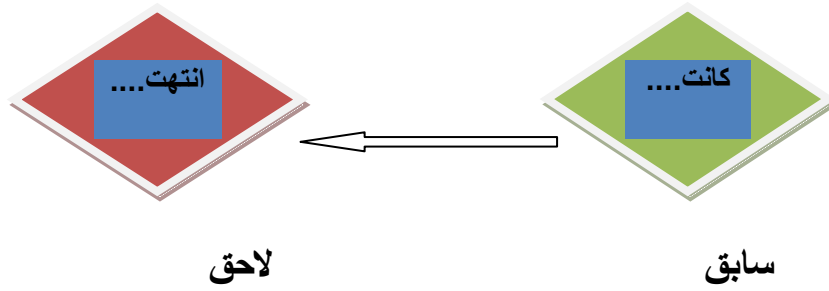
"لقد عاشت"

للتعبير عن أنها ماتت.



"كانت فترة الاستعمار تعيسة..."

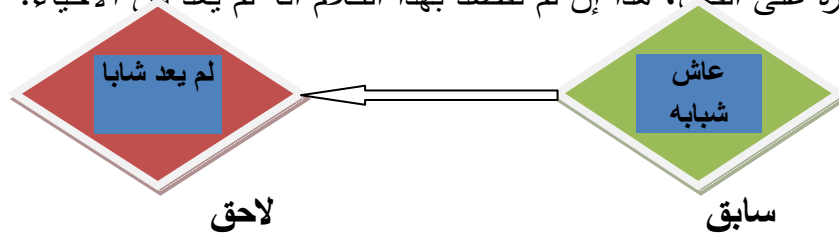
تعبير يبين أن فترة الاستعمار قد انتهت.



"عاش فترة شبابه"

كلام يبرز جليا مضي فترة الشباب وأن سنا آخر قد حل، ومن المرجح أنه الكهولة

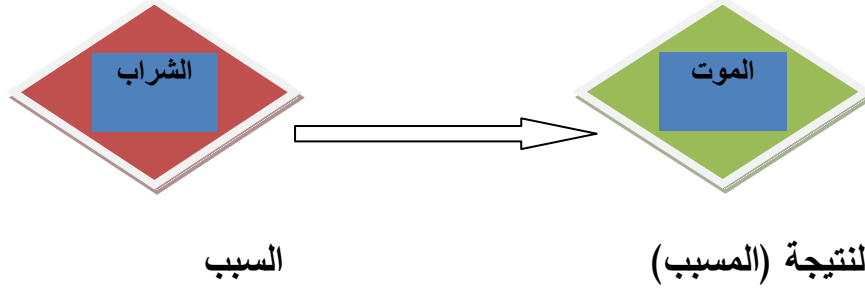
وعدم القدرة على الفعل، هذا إن لم نقصد بهذا الكلام أنه لم يعد من الأحياء.



6.2. السبب للنتيجة أو المسبب:

شربوا موتهم :

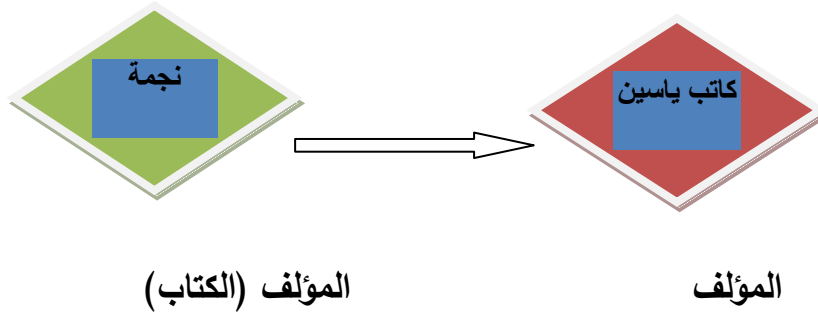
الموت لا يشرب، لكن المادة التي شربوها > كانت السبب وراء وفاتهم.



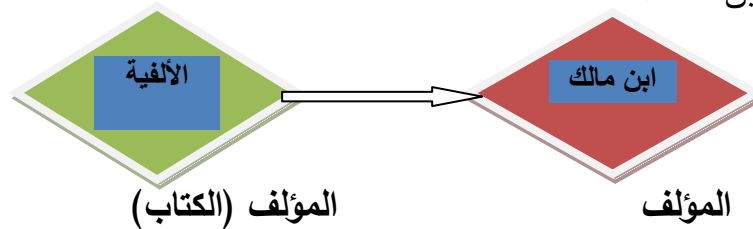
7.2. المؤلف والمؤلف:

نجمة: يرمز إلى كاتب ياسين

تعتبر نجمة من أجمل الأقلام في الجزائر. ومعناه أن كاتب نجمة (كاتب ياسين) من أكبر وأحسن الكتاب الجزائريين.



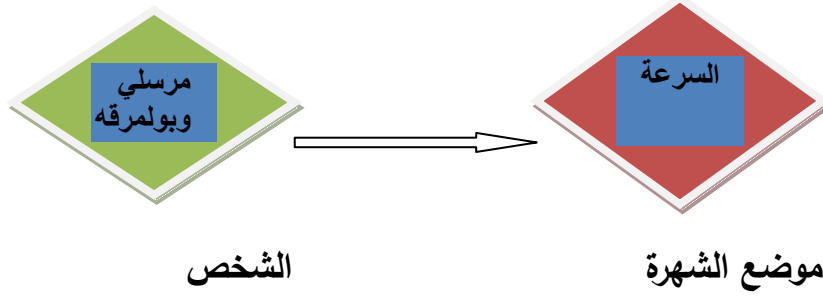
الألفية: ترمز لابن مالك.



8.2. الشخص والوظيفة...:

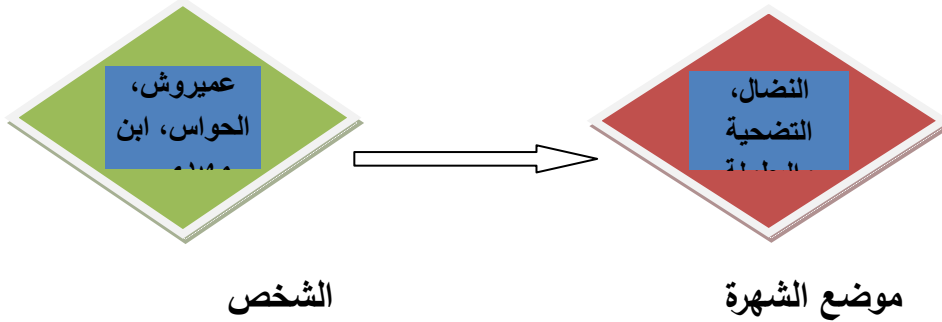
نور الدين مرسلّي وحسيبة بولمرقه

رمز السرعة في زمنهما ولمن عاش تلك الفترة.



عميروش والحواس وابن مهدي وغيرهم

رموز للنضال والتضحية والبطولة.



3. تحليل المدونة:

1.3. ترجمة الكناية بكناية:

المثال الأول :

Cela ne m'empêche pas d'être chrétienne du fond du cœur, tandis que d'autres le sont du bout des lèvres... p25	...لا يمنعني أن أكون مسيحية من صميم القلب لإيماني لا مسيحية باللسان كالآخرين..... ص 27	لكن ذلك لا يمنعني من أن أكون مسيحية من صميم القلب، بينما الآخرون ليس لهم من المسيحية سوى الاسم. ص 33
--	--	--

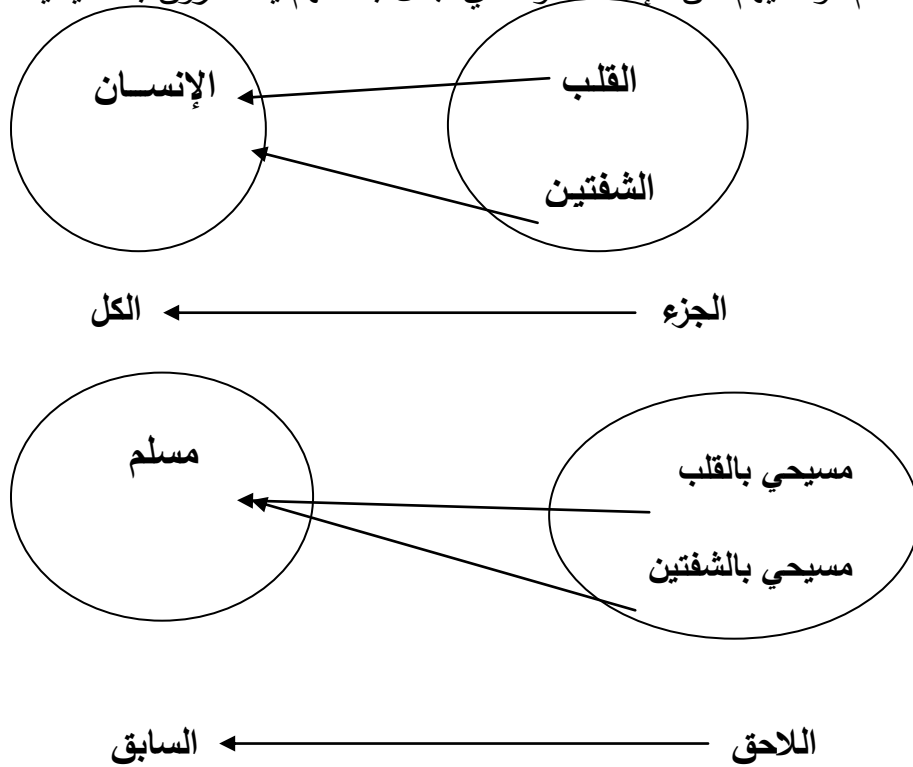
Cela ne m'empêche pas d'être chrétienne du fond du cœur, tandis que d'autres le sont du bout des lèvres...

لأول وهلة، يبدو لنا هذا النص خاليا من أية كناية أو صورة أخرى. لكننا نلاحظ كنايتين: أولاهما في الفاصلة الأولى وثانيهما في الثانية.

d'être chrétienne du fond du cœur كناية الجزء عن الكل لأن الإيمان يكون لا بالقلب وحسب بل بكل الجوارح، والأحاسيس والأعضاء والتصرفات. فالقلب ليس سوى جزء من الإنسان بأكمله. وفي الإيمان بالقلب كله كناية أخرى عن عمق الإيمان وقوته.

d'autres le sont du bout des lèvres كناية من نفس جنس الكناية السابقة، الجزء عن الكل، وهي كناية عن ضعف الإيمان وعن النفاق أيضا.

وفي النص بأكمله كناية السابق واللاحق إذ إن الوضعية الحالية في إيمان هؤلاء الناس وتدينهم بالمسيحية أمر مستجد، لأنهم لم يكونوا هكذا بل كانوا على ديانة أخرى، هي الإسلام. وتخليهم عن الإسلام هو الذي جعل بعضهم يتظاهرون بالمسيحية.



لكن ذلك لا يمنعني من أن أكون مسيحية من صميم القلب، بينما الآخرون ليس لهم من المسيحية سوى الاسم.

...لا يمنعني أن أكون مسيحية من صميم القلب لإيماني، لا مسيحية باللسان كالآخرين...

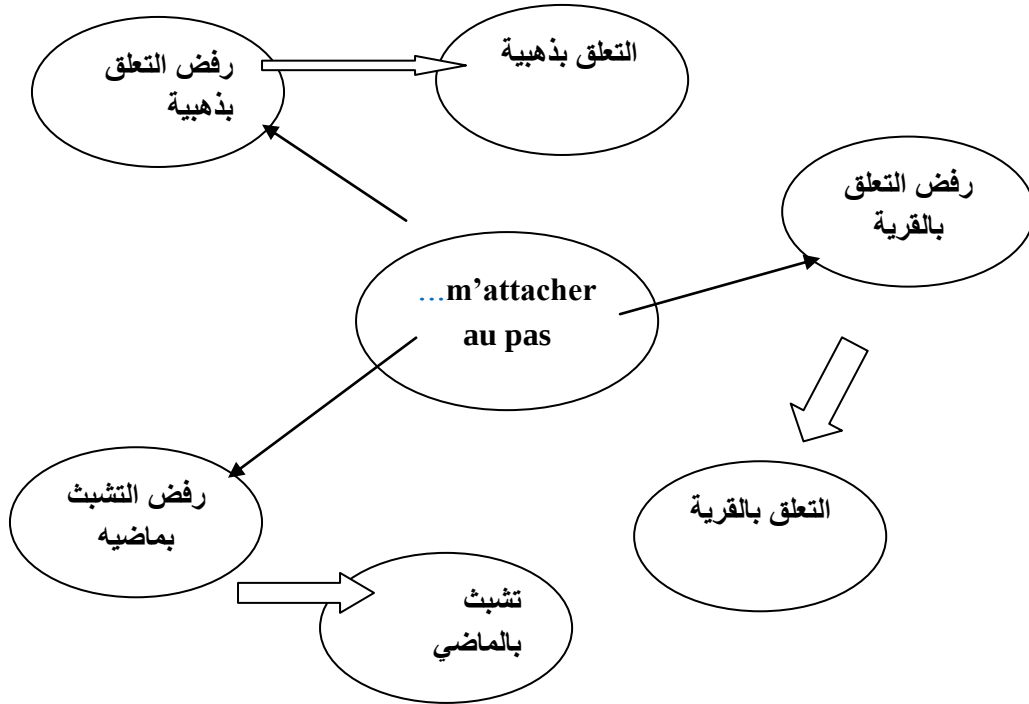
أما الترجمة فقد جاءت حرفية ناقلة للنص الأصلي كلمة ومضمونا سوى في كلمة اسما التي نابت عن الشفتين في ترجمة الدروب الوعة. وهو تعبير شائع في المنطقة وفي الجزائر عامة أن نذكر مثل هذا التعبير.

المثال الثاني:

Quand je te disais que je ne voulais pas m'attacher au pas... p114	لا أرغب في الارتباط بمسؤوليات عائلية في هذه القرية. ص 149	أقول لك بأنني لا أريد أن أرتبط في هذه البلاد بمسؤوليات عائلية ص 165
---	---	---

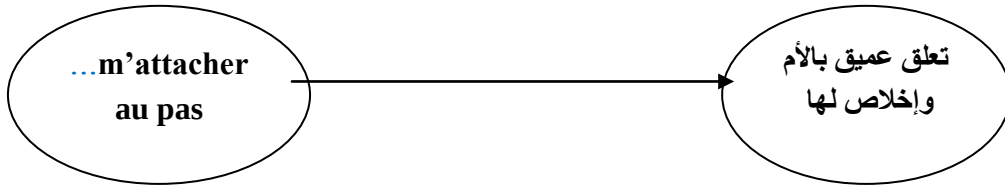
Quand je te disais que je ne voulais pas m'attacher au pas

وظف الروائي كلمة " au pas " على لسان عامر في تعبير كنائي لتحمل أكثر من دلالة. إذا ما نظرنا إلى المعنى اللغوي للكلمة فإنها تعني "آثار القدم أثناء المشي"، لكنها تحمل معاني أخرى كالكناية عن رفض عامر التعلق كثيرا بذهبية رفضه التشبث بالأرض والأصل وبكل أثر يربطه بهذه القرية خاصة بعد وفاة أمه.



العلاقات الخارجية هنا علاقات لاحق بسابق

وترتبط كل هذه الكنايات بكناية مشتركة هي مدى تعلق عامر بأمه لما كانت حية، ومدى عمق الجرح الذي خلفته وفاتها. وهي كناية علاقتها اللاحق عن السابق.



لاحق

سابق

أقول لك بأنني لا أريد أن أرتبط في هذه البلاد بمسؤوليات عائلية.

لا أرغب في الارتباط بمسؤوليات عائلية في هذه القرية.

وقد عبرت الترجمتان بوضوح تام عن هذه المعاني خاصة عندما استخدام عبارة " بمسؤوليات عائلية "، وإن بدا هذا التعبير بسيطاً، لكنه يوحي بمضمون النص الأصلي بل إلى أكثر مما فيه، ألا وهو تلك العلاقة الشرعية التي تربط الزوجين وهي الزواج.

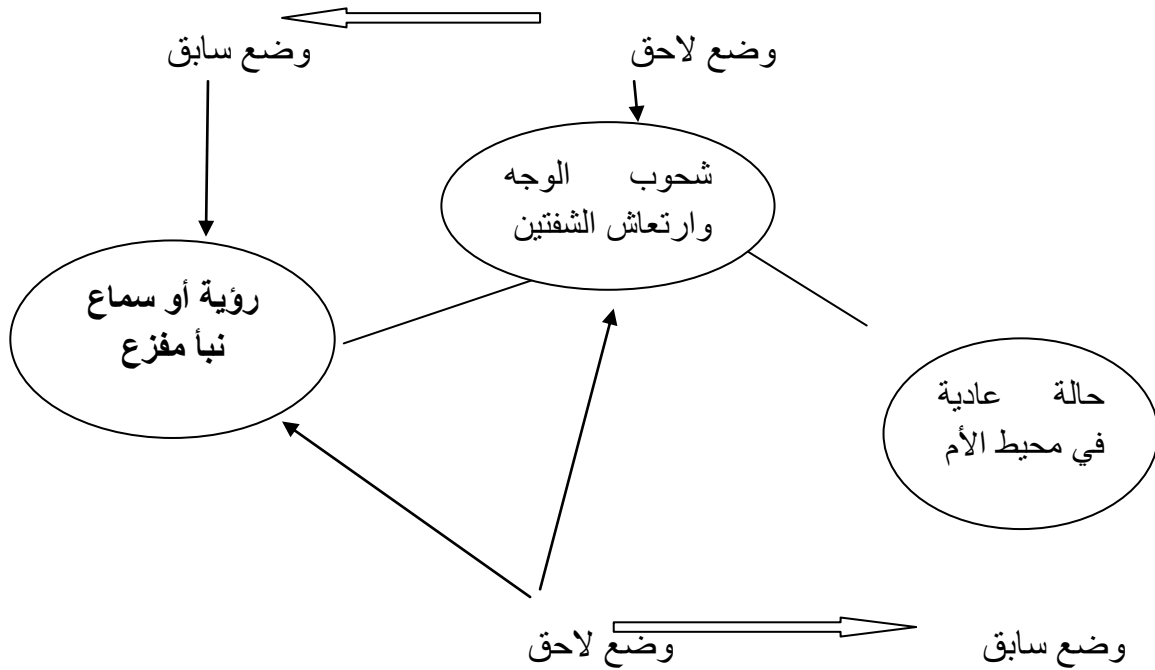
فهما ترجمتان حرفيتان، احتفظتا بالنص الأصلي في دلالاته وفي كنياته.

المثال الثالث :

Ma mère est revenue de chez Ameer toute pâle , les lèvres tremblantes .p08	عادت والدتيشاحبة الوجه مرتعشة الشفتين. ص 05	رجعت أمي من دار عامر، شاحبة الوجه، مرتعشة الشفتين. ص 11
--	---	---

Ma mère est revenue de chez Ameer toute pâle, les lèvres tremblantes

عبر الروائي على لسان ذهبية عن الحالة النفسية لأم هذه الأخيرة، حالة نفسية مضطربة تتجلى من خلال مظاهرها الفيزيولوجية: اصفرار الوجه واضطراب الشفتين. فهي كناية تدل على حالة الأم قبل الذهاب إلى بيت عامر وبعد عودتها منه، وتمثل الوضع اللاحق عن السابق. وفي مثل هذا التغير بين الحالتين كناية عن حدث أو خبر مفرع جدا جعلها تتقلب إلى هذا الحد.



عادت والدتيشاحبة الوجه مرتعشة الشفتين.

رجعت أمي من دار عامر، شاحبة الوجه، مرتعشة الشفتين.

نلاحظ تطابقاً يكاد يكون تاماً على مستوى كلمات الترجمتين، في حين أن المضمون قد تطابق بينهما. أما بخصوص الترجمة، فإنها حرفية نقلت الشكل والمضمون، إذ احتفظ نصا الترجمتين بكتابات نص الانطلاق ومضامينها باعتماد الترجمة الحرفية التي مكنت من نقل مضامين الكلمات والتراكيب.

المثال الرابع:

الدروب الوعرة	الدروب الشاقة	Les chemins qui montent
ولأن حديثه معها يبعث في نفسها الدفء والحرارة.... ص37	وكان كلامه حلوا يبعث في قلبها الطمأنينة والدفء.... ص31	Elle aimait l'entendre parler, cela lui donnait chaud au cœur... P27

Elle aimait l'entendre parler, cela lui donnait chaud au cœur...

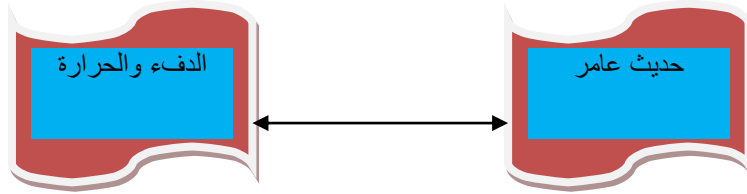
يريد الكاتب أن يبين لنا في هذه الصورة حالة ذهنية حيث إنها تحب سماع عامر وهو يتحدث Elle aimait l'entendre parler حيث يبعث في قلبها الحرارة، وقد عبر عن ذلك ب cela lui donnait chaud au cœur. فهي كناية عن صفة الطمأنينة والأمان. ثم هناك كناية أخرى عن مدى تعلقها به إلى درجة أنها ترتاح لسماعه والإنصات إليه.

ولأن حديثه معها يبعث في نفسها الدفء والحرارة

نلاحظ أن المترجم قد نقل الصورة حرفياً إلى العربية في لفظها وفي مضمونها، إلا في كلمة "نفسها" التي هي ترجمة لكلمة cœur. تستخدم كلمة الدفء والحرارة في المعنى الحقيقي لها للتعبير عن حالة الإنسان عندما يشعر بالبرودة فيلجأ إلى البحث عن الأماكن التي تتوفر فيها التدفئة، وبالتالي الشعور بالحرارة والدفء. نلاحظ هنا أن المترجم قد استخدم كلا من الحرارة والدفء للتعبير عن كلمة واحدة وهي chaud والتي تعتبر ترجمة حرفية لهاتين الكلمتين، لنسأل هنا لماذا اختارهما المترجم لترجمة كلمة واحدة؟ هل استخدام

الواحدة دون الأخرى لا يأتي بالمعنى المرغوب فيه؟ كما أنه ترجم كلمة *au cœur* ب كلمة "نفسها" وهي ترجمة معنوية، فمفهوم كلمة *au cœur* هو القلب في حين جاءت ترجمته بكلمة " النفس " وهي أشمل من القلب. هذا من جهة.

ومن جهة أخرى إذا أخذنا بمبدأ التجاور نجد أن حديث زهبيّة مع عامر هو الذي يبعث الدفء والحرارة في نفسها:



يسبب علاقة تجاور

كما أنه مسبب لحالتها.

وكان كلامه حلوا يبعث في قلبها الطمأنينة والدفء

انحرفت هذه الترجمة قليلا عما ورد في الترجمة الأولى دون الاختلاف في نوع الترجمة ولا في الكناية: فقد قدم المترجم مباشرة حكما على كلام عامر وهو الحلوة أي "حلوا". وهذا ما لا نجده في النص الأصلي، فكلام عامر الحلو هو الذي يبعث في قلب زهبيّة الطمأنينة والدفء. فقد نقل المترجم الكناية بذكر صفة الطمأنينة والدفء التي عبر عنها مولود فرعون ب *chaud au cœur*. إن صفة الطمأنينة هي صفة مجردة لأنها شعور يحس به الإنسان عندما يكون في حالة من الراحة النفسية. وهي ترجمة لمعنى الصورة الواردة في النص الأصلي.

المثال الخامس:

Les chemins qui montent	الدروب الشاقة	الدروب الوعرة
-------------------------	---------------	---------------

Allons, allons, en vous seuls les ventres parlent... P19	لكن لم يفكر الناس في المال فقط....ص18	آه من الناس، إنهم لا يقيمون الحساب إلا للمال،...ص24
--	---------------------------------------	---

Allons, allons, en vous seuls les ventres parlent...

في هذه الصورة يريد مولود فرعون أن يبين الحالة التي وصل إليها بعض الناس في المجتمع، حيث أنهم انحلوا وفقدوا بعضاً من أخلاقهم ومبادئهم التي لطالما حافظوا عليها في منطقة القبائل. نجده في هذه الصورة في مقام التوبيخ والتأكيد، خاصة عندما استخدم تكرار الفعل Allons (الذي يتضمن معنى التوبيخ ورفض السخرية والاستهزاء) ثم استخدام لفظة seuls التي زادت من وضوح المعنى أكثر وحددته، ويتمثل هذا المعنى في أن رجال اغيل نزمان لا يهتمون إلا بكسب الأموال. وقد عبر مولود فرعون عن هذا المعنى بالكناية seuls les ventres parlent. إذا ما أخذنا كلمة ventres فإنها توحى من جهة إلى كل ما يبتلعه الإنسان من طعام وشراب للبقاء على قيد الحياة، وبالتالي فإنها تعتبر من ضروريات الحياة، ولا يمكن للإنسان أن يحصل عليها إلا بالأموال. ومن جهة أخرى فإن كلمة ventres توحى بالطمع والجشع الذي يغلب على طبيعة الإنسان ويجعله يتصرف على أسس متنافية مع عادات المجتمع وتقاليده.

ففي هذا النص استعارة شبهت فيها البطون بالإنسان، وهي استعارة مكنية حذف فيها المشبه به و عوض بإحدى لوازمه وهي الكلام. والنص بأكمله أيضاً كناية بل عدة كنايةات متداخلة: كناية عن الطمع والسعي وراء الأموال، كناية عن افتقاد المبادئ والقيم، كناية اللاحق عن السابق لأن هذا التعبير يبرز جلياً أن حالة الطمع والانحلال لم تكن موجودة في ماضي هذا المجتمع بل وصل إليها مع الزمن. وفي نهاية المطاف، يمكن الجمع بين كل هذه الكنايةات لأنها كلها متشابكة متداخلة.

البطن فقط من يتكلم
لديهم

اللاحق (المسبب)

الجوع وقساوة الحياة

السابق (السبب)

الطمع والسعي وراء
المال

السابق

البطن فقط من يتكلم
لديهم

اللاحق

كناية عن الطمع والسعي وراء الأموال

افتقاد المبادئ

المسبب

البطن فقط من يتكلم
لديهم

السبب

كناية افتقاد المبادئ والقيم

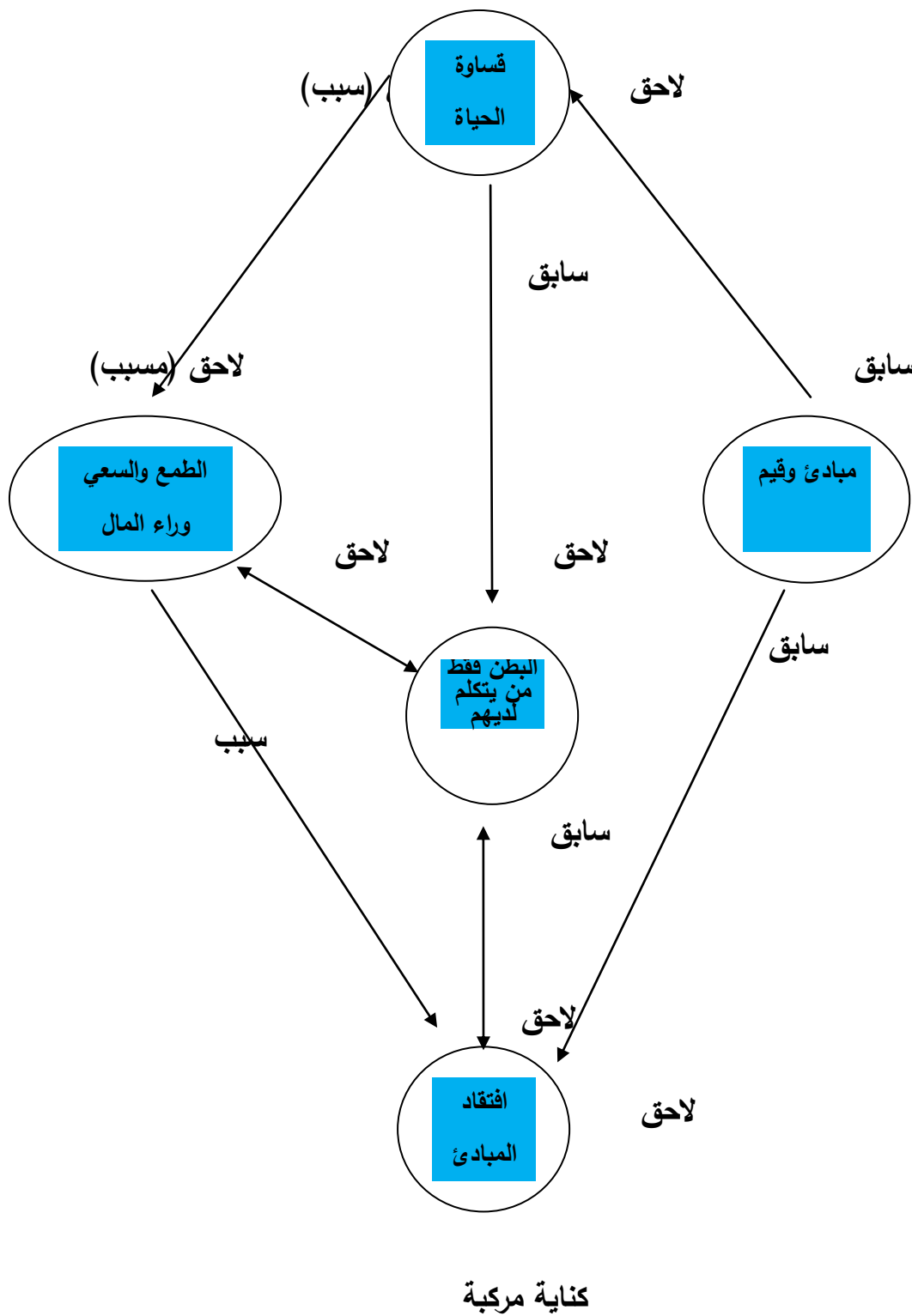
مبادئ وقيم

السابق

البطن فقط من يتكلم
لديهم

اللاحق

كناية اللاحق عن السابق



آه من الناس، إنهم لا يقيمون الحساب إلا للمال.

رغم تقيد صاحب هذه الترجمة بالنص الأصلي لفظاً ومعنى في جزء منه مثل ما ورد في بدايته من تأفف وتأسف على ما وصل إليه الناس، نلاحظ أنه ترجم الكناية بكلام عادي واستغنى عن هذه الصورة ظاهرياً. فقد قام المترجم بتفسير الصورة الواردة في النص المصدر واكتفى بإيراد معناها. لكنه يشير في كناية إلى انحلال المبادئ وتركيز كل اهتمام الناس على المال.

لكن لم يفكر الناس في المال فقط....

أما ما ورد في الترجمة الثانية أي الدروب الشاقة، فانه تعبير عادي أيضاً أي لا صورة فيه كما أن صاحبه لم ينقل جيداً ذلك الوجد والتحسر الذي أبداه صاحب النص الأصلي في تغير هذا المجتمع وانحلال مبادئه. لكنه تعرض لانحلال المبادئ وتركيز كل اهتمام الناس على المال.

2.3. ترجمة الكناية بصورة بلاغية أخرى:

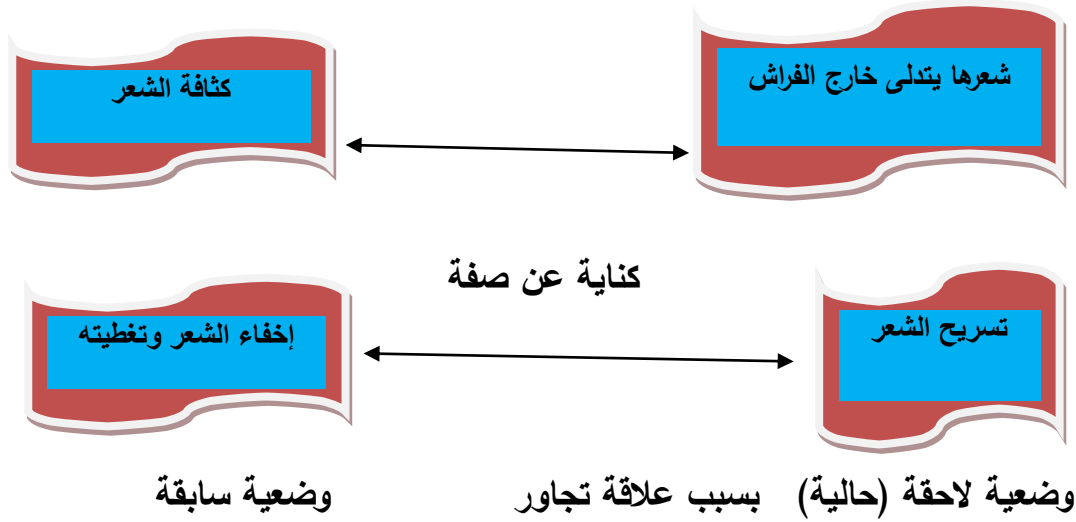
المثال:

Ses cheveux libérés pouvaient déborder librement hors du lit ...P 7	...تاركة شعرها يتدلى خارج الفرش ليتبعثر على الحصيرة. ص4	وأن تترك شعرها المرسل منثوراً فوق الحصيرة... ص9
--	---	--

Ses cheveux libérés pouvaient déborder librement hors du lit...P 7

يذكر الكاتب أن شعر ذهبية Ses cheveux libérés نظراً لكثافته ولطوله فإنه يتدلى خارج السرير déborder librement hors du lit فهي كناية عن صفة تتمثل في كثافة الشعر.

وتوجد كناية ثانية إلى جانب ما ذكرناه وعلاقتها ذكر الحاضر للدلالة على الماضي: يظهر من خلال المعنى الوارد في هذه الصورة أن المرأة في المجتمع القبائلي لا تترك شعرها عاريا لأن هذا يسيء إلى سمعتها ويظهر زينتها. فسواء كانت مأكثة في البيت أو موجودة خارج البيت فإن عليها وضع منديل لتغطية شعرها. لذا فإن تسريح الشعر لا يكون إلا عند النوم.



وأن تترك شعرها المرسل منثورا فوق الحصيرة...

رغم الاحتفاظ الى حد ما بالنص الأصلي، إلا أن هذ الترجمة ليست حفية ولم تحتفظ بكل ما جاء فيه. فقد ترجم بصورة بلاغية أخرى إذ استخدم المترجم كلمة (منثور) للتعبير عن شعر ذهبية الذي تدلى على الحصيرة نظرا لطوله. فعندنا هنا استعارة مكنية حيث شبه شعرها بالنقود التي يمكن أن نبعثرها هنا وهناك وحذف هذا المشبه به وعوض بلازمة من لوازمه ألا وهي الفعل بعثر. كما نجد أن المترجم نقل كلمة lit بكلمة الحصيرة، ولعل هذا راجع إلى الحالة المادية التي تعيشها كل أسرة جزائرية بصفة عامة في ذلك الوقت، ولا سيما في المجتمع القبائلي بصفة خاصة، إذ تعيش الأسرة في فقر وحرمان. وهناك خلاف شاسع بين الحصيرة والسريير، ويوحى هذا الأخير إلى الرفاهية والنعومة في حين يوحي الثاني إلى الخشونة والفقر.

إذن، وردت في الترجمة هذه كناية عن كثافة الشعر وأخرى عن الفقر، إلى جانب الاستعارة المكنية.

تاركة شعرها يتدلى خارج الفراش ليتبعثر على الحصيرة

أما في هذا النص، فإن الترجمة أقرب إلى النص الأصلي في معظم أطرافه إلا في الكلمة الأولى (تاركة) التي تبين أن الفعل إرادي بينما ورد الفعل عن الشعر في نص الفرنسية دون تدخل من ذهبية. ترجمت الكناية الواردة في النص المصدر بكناية عن صفة طول وكثافة شعر ذهبية، لكنهما اختلفتا في الصياغة. فهنا ذكر المترجم أولاً أن ذهبية تركت شعرها يتدلى خارج الفراش نظراً لطوله ثم يتبعثر على الحصيرة وهي صفة عن عدم، فهنا تعبير عن حالتين حدثتا في نفس الفترة الزمنية: الحالة الأولى وضعية ذهبية وهي في فراشها، أما الحالة الثانية فتتمثل في شعرها المبعثر على الحصيرة. وكلمة "مبعثرة" تستخدم للشيء غير السوي وغير المنتظم كأن نقول أوراق الأشجار مبعثرة هنا وهناك، فنفس المعنى وظفه المترجم في هذه الصورة.

3.3. ترجمة الكناية بنص عادي

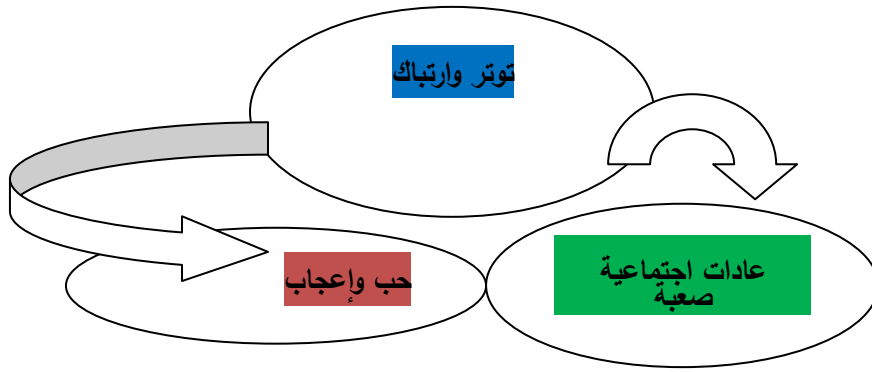
المثال الأول:

Mon cœur monta vers la tête, tandis que mon ventre descendait, et que mes pieds s'étaient détachés de moi ...P9	وكان قلبي ينبض بداخل رأسي وأحشائي تتمزق ولم أعد أمتلك قدمي..... ص5	شعرت بقلبي يدق بعنف، وأحسست بمغص في بطني، وبرجلي قد انفصلتا عني،.... ص11
---	--	--

Mon cœur monta vers la tête, tandis que mon ventre descendait, et que mes pieds s'étaient détachés de moi ...

ألف الروائي في هذا النص أيضاً بين مجموعة من الكنايات المتتابعة لجعلها تتقاسم وتتوحد في كناية واحدة في نهاية المطاف. فالكناية العامة تعبر عن الحالة النفسية التي

تعيشها ذهبية عندما كان عامر يتحدث إليها، إذ هي كناية عن الخوف والارتباك التي تشير إلى كناية أخرى هي أن ذهبية تكن لعامر مشاعر الحب والإعجاب، وكذا الخوف من تخطي عقبة ما تسمح به العادات الاجتماعية، والتي تسببت في ذلك الارتباك، كما توحى إلى كناية ثالثة عن وضع اجتماعي سائد في منطقة القبائل أن المرأة ليس من عاداتها أن تبادل الرجل الكلام، حتى وإن كان جارا أو قريبا، لأن هذا يدخل في نوع التربية التي تتلقاها المرأة منذ صغرها حفاظا على سمعتها وكرامتها.

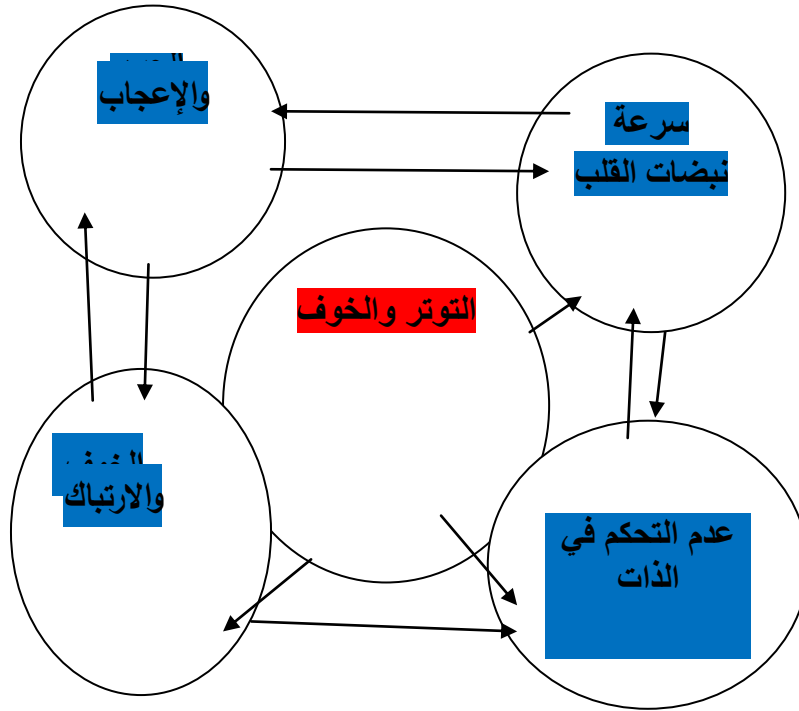


وعندما يقول الكاتب إن قلب ذهبية صعد إلى رأسها *Mon cœur monta vers la tête*، فإن تلك كناية المسبب عن سبب، سرعة نبضات القلب وخفقانه بقوة، وهي بدورها كناية سبب عن مسبب، الحب والإعجاب وكناية سبب عن مسبب، الخوف تجاه المحيط وعاداته. لكن هذا النص قد يخفي كناية أخرى لأن القلب حين يصعد إلى الرأس فقد يعني ذلك أنه يحل محل المخ وتصبح ذهبية عديمة التفكير أي أنها تسير بأحاسيسها تجاه الشاب عامر.

وعندما يقول *mon ventre descendait* فإن البطن لا يستطيع أن ينزل بل هنا كناية أخرى لسبب عن مسبب، القلق والارتباك،

والأمر نفسه في قوله *mes pieds s'étaient détachés de moi* فهي تعابير مجازية تدل على حالة ذهبية المتوترة ظهر ذلك في جوارحها، وهي كناية لاحق لسابق. فهي إذن كناية عن صفة.

وقد جاءت هذه الكنايات كلها في قالب استعاري شبهت فيها هذه الأعضاء (القلب، البطن، الأرجل) بإنسان من خلال أفعال يقوم بها.



نلاحظ جليا تداخل الكنايات لتتسبب الوحدة في غيرها مثلما تتأزم بها.

شعرت بقلبي يدق بعنف، وأحسست بمغص في بطني، وبرجلي قد انفصلتا عني....

جاءت هذه الترجمة في مجملها حرفية، لكن الكنايات قد أنتت مزدوجة بين ما هو مترجم بكناية وما هو مترجم بمعناه وينص عادي:

شعرت بقلبي يدق بعنف: أتى هذا التعبير عاديا تماما على صيغة تحليلية لنص الكناية الأصلي. لكنه يتضمن في طياته كناية عن التوتر والخوف الذي نبع هو أيضا عما هو كناية أخرى عن العشق والإعجاب.

وأحسست بمغص في بطني: هذا النص أيضا ترجمة معنوية للنص الأصلي بتحليل مضمونه. أما في صوره البلاغية، فانه يكرر الكنايات نفسها التي وردت في الجزء السابق من هذه الجملة.

وبرجلي قد انفصلتا عني: أما هذا الجزء، فقد احتفظ بالصيغة والمعنى والكنائيات التي أدرجت في نص الفرنسية.

وكان قلبي ينبض بداخل رأسي وأحشائي تتمزق ولم أعد أمتلك قدمي...

أما هذه الترجمة، فإنها تتضمن نفس معاني النصين السابقين (الأصلي والمترجم)، لكنها جاءت على صيغة مغايرة للترجمة السابقة بخصوص الكناية.

وكان قلبي ينبض بداخل رأسي: نلاحظ هنا نقلا للنص الأصلي في شكله وفي مضمونه، فهو كناية عن قوة نبضات القلب التي تخفي كناية عن التوتر ثم وراءها كناية عن الحب والإعجاب.

وأحشائي تتمزق: في تمزق الأحشاء أيضا كناية عن الخوف والفرع مثلما ورد في النصين السابقين.

ولم أعد أمتلك قدمي: هي نفس الاستعارات السابقة لكن بتعابير مغايرة.

ونلاحظ أيضا أن الاستعارات التي ذكرت في النص الأصلي قد اختفت كلية في الترجمتين.

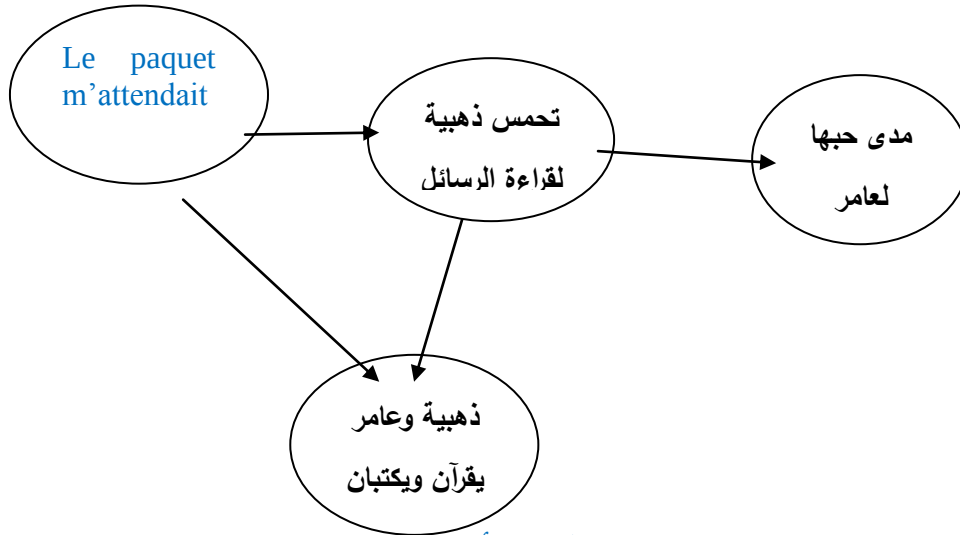
المثال الثاني:

Le paquet m'attendait .p09	واتجهت إلى الصندوق الذي وضعت فوقه الأوراق. ص12	واتجهت إلى الصندوق الذي وضعت فوقه الأوراق. ص 12
-------------------------------	--	---

Le paquet m'attendait

عبرت ذهبية عن رغبتها الكبيرة في قراءة ما تركه عامر، فحين دخولها إلى البيت اتجهت مباشرة إلى المكان الذي وضعت فيه هذه الأوراق. ومن خلال الاستعارة التي وردت في هذا النص والتي شخّصت فيها العلبة من ثنايا الانتظار أن العلبة كانت تنتظر ذهبية،

نستنتج أن تلك الرسائل كانت موجهة لذهبية، لا لغيرها. والكناية في كل النص متمثلة في مدى تحمس ذهبية للحصول على تلك النصوص وقراءتها. وهي أيضا كناية عن قوة تعلقها بعامر وحبها له. وهذا يوحي إلى أن كلا من ذهبية وعامر قد درسا ، وأنهما يقرآن ويكتبان خلافا لأغلبية سكان القرى آنذاك وخاصة النساء جميعهن تقريبا.



واتجهت إلى الصندوق الذي وضعت فوقه الأوراق.

أما فيما يخص ترجمة هذه الكناية فنجد أن الترجمتين قد صيغتا بنفس الكلمات وبأسلوب عادي خال تماما من المجاز دون أي حفاظ على المجاز الذي كان فيه.

2. المجاز المرسل

1.2. إشكالية المجاز المرسل

يعرف هانري سوهامي المجاز المرسل بأنه مجموعة متنوعة من الكنايات التي تسهم في عملية جمع الكل والجزء: مثل ذكر السطح للتعبير عن الدار.

ويرى بعض البلاغيين أن عملية التمييز بين الكناية والمجاز المرسل بين وظاهر في حين يعتبر البعض الآخر أنهما لا ينتميان إلى المجموعة نفسها.

فعندما نقول " هناك عيون سوداء تنظر إليك " وعندما نقول كذلك "ينتظرك الحب " فإننا نقوم بتبديل المفرد والجمع ، العام والخاص وهي علاقات المجاز المرسل لكنها تحمل في طياتها

عملية الانزلاق الكنائي مثل الاستبدال الذي يحدث بين المحتوى والمحتوي، العضو والوظيفة، اللون أو المادة والأشياء، السبب والنتيجة، الوسيلة والمهنة أو النتيجة وغيرها من العلاقات.

وعليه فالأمر يتعلق بصورة عامة، في التقاء لفظيتين تنتميان إلى حقول دلالية مختلفة لكن نجد بينها نقطة الاتصال والتشارك أو نقطة الاحتواء.

"المجاز المرسل وجه بلاغي، يقوم على استعمال كلمة تدل على حقيقة (أ) هذه الكلمة تحل محل كلمة ثانية تدل على حقيقة (ب) وجاءت عملية الاستبدال هذه نتيجة للمجاورة أو للتواجد أو للارتباط الذي يجمع (أ) و(ب) في الواقع أو في الفكر".¹

من خلال هذا التعريف نجد أن كلا من الكناية والمجاز المرسل يتشابهان في كثير من الخصائص مثل صفة التجاور وعملية الاستبدال. لذا فمن الصعب عمليا رسم معالمهما إلى درجة أن بعضا من النقاد يرون أنه لا وجود لحدود دقيقة بين المقولتين.

يصف مولود فرعون في نصه :

Ses yeux s'ouvraient très grand, l'appelaient, lui criaient leur désarroi.

حالة ذهبية المتمثلة في شعورها بالارتباك والتوتر. ومع تحليل هذا المثال تستوقفنا مجموعة من العناصر التي نحللها فيما يلي:

1- اللاملاء بين بعض الألفاظ :

نلاحظ من خلال هذا المثال أن العلاقة التي تربط الفعل appelaient بالاسم ses yeux هي علاقة لاملاء، إذ هناك انحراف في التركيب لأنه ليس من المنطق للعين أن تؤدي فعل " النداء " ولا فعل " الصراخ " بل هي أفعال خاصة بمن له القدرة على التكلم أي بالإنسان .

الملاحظة نفسها تقدم بالنسبة للفظة désarroi التي جاءت مفعولا به لفعل فاعله العين. فنجد فيها لاملاء في التعبير لأن "العين" لا تستطيع أن تشكو الارتباك لعامر.

¹ Morier H., Dictionnaire de poétique et de Rhétorique, 2 ED, P.U.F,1975, p722

فلجأ الروائي إلى استخدام هذا التركيب ليمنح نصه هذا العمق الدلالي والجمال التركيبي لأن هذه الصورة معبرة عن عمق وصدق المشاعر التي تكنها ذهبية لعامر.

إن مثل هذا التركيب غير مقبول منطقياً في الصيغ العادية، لكنه يبصر بلاغة في التركيب المجازي: فمن المحللين من يراه استعارة مكنية، ومنهم من يراه كناية، ومنهم من يجدون فيه مجازاً مرسلًا وهو المرجح والأصوب حسب ما سنستعرضه لاحقاً حول ركيزة المجاز ولب الاختلاف بينه وبين الكناية التي تعتبر أقرب الصور البلاغية إليه.

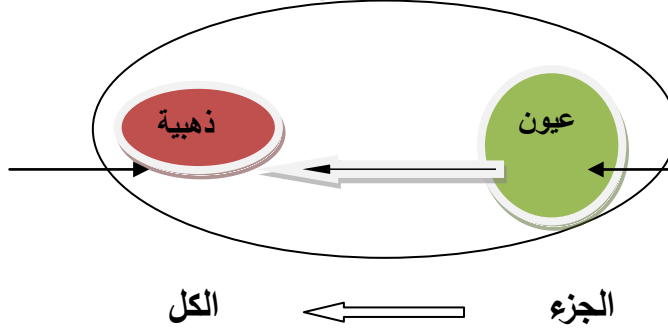
2- إزالة الانحراف:

إن إزالة الانحراف الوارد في المثال السابق ممكنة من خلال انتقال الدلالة في اللفظة "ses yeux". فحين نقوم بعملية استبدال هذه اللفظة باللفظة "ذهبية" كانسان، لاستقام المعنى ولزوال الانحراف، فتكون الجملة كالتالي:

وذهبية تناديه وتستجد به وتشكو له ارتباكها.



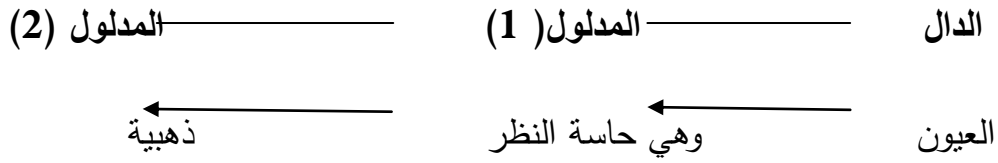
فما العين إلا جزء من "ذهبية"، وقد استخدمت للدلالة على الكل. فالعلاقة إذن جزئية.



3- عملية انزلاق بين لفظتين :

نلاحظ من خلال ما ذكرناه في المثال السابق أن الألفاظ التي أدت إلى الانسجام والملاءمة في الجملة سقطت لتحل محلها اللفظة "yeux". فاختل هذا الانسجام. ورغم ذلك فإنها قد تؤدي نفس معنى اللفظة الساقطة. لذا انتقلت الدلالة من معنى أول اصطلاحى

غير ملائم لكونه أقل دلالة وتأثيراً وهو ذهبية إلى معنى ثانٍ مجازي يلائم السياق العام ويرفع من شأن التعبير ودلالته وهو العيون:



4- علاقة المجاورة:

لا يمكن أن تتم عملية الانتقال في الدلالة أو عملية الانزلاق دون وجود علاقة بين المدلول 1 والمدلول 2 أي بين اللفظة المنزقة " ذهبية " واللفظة التي حلت محلها وهي " العيون ".

فالانتقال لم يتم عن طريق المشابهة مثلما هو الحال في الاستعارة بل كان على أساس المجاورة. وعلاقة المجاورة هذه هي في أن " العين " جزء من " ذهبية " ¹.

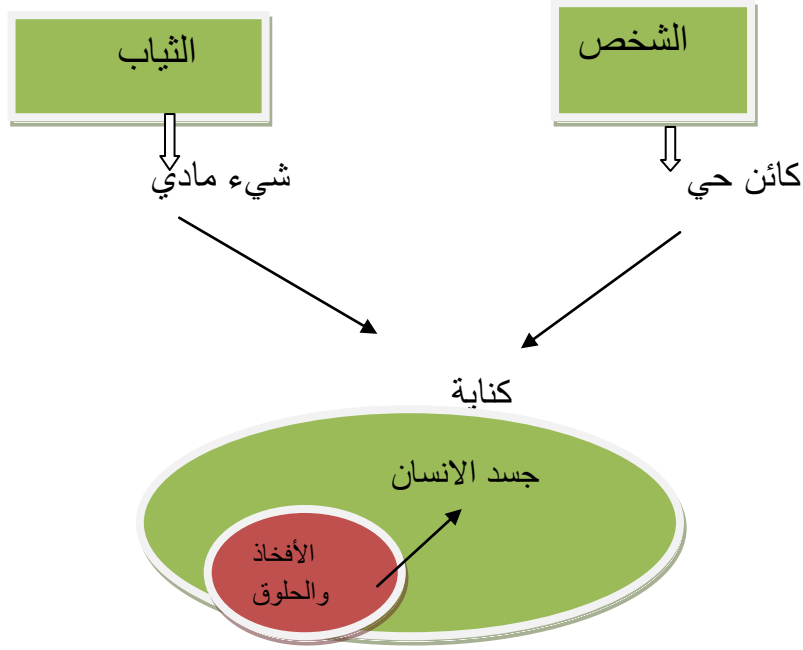
يعتبر هذا العنصر الفارق الأساس بين المجاز والكناية من جهة، والاستعارة من جهة أخرى: فلو كانت العلاقة بين العيون وذهبية مشابهة أو مماثلة أو مقارنة لوصفنا هذه الصورة بأنها استعارة لا مجاز. ومن جهة أخرى، نلاحظ أن العيون من نفس الحقل المعجمي للإنسان، لذا تعتبر مجازاً لأن الكناية المبنية على علاقة المجاورة تشترط انتماء الطرفين إلى حقلين معجميين مختلفين.

تكمن إشكالية المجاز المرسل في تحديده وتمييزه عن الكناية، وتوحي الأبحاث التي قام بها ياكبسون حول الكناية بوجود نقاط مشتركة بين مفهوم المصطلحين. لذا فمن الصعب تحديدهما، ويرى بعض البلاغيين أن بعض الكنايات ما هي إلا مجاز مرسل، فمثلاً لا توجد " حجج قوية تمنع اعتبار كناية الثياب عن الشخص مجازاً مرسلًا " ².

¹ د/ صبحي البستان، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط 1 1986 ص 124 ، 125 ، 126 .

² م. لوغرين، علم دلالة الاستعارة والكناية، ص 26

إن ما يدركنا في هذا المثال أن الثياب ليست جزءا من الشخص، فهذا الأخير ولباسه ليسا على مستوى واحد، لأن الشخص كائن والثياب شيء مادي، إذن نلاحظ هنا إضافة فكرة الثياب إلى فكرة الشخص الذي يرتدي هذه الثياب نتحدث إذن هنا عن الكناية . أما عندما نقول إن "هذه الثياب تنشف في الهواء وسط الأفخاذ والحلوق"¹ فإننا نتحدث عن المجاز المرسل لأن اللفظ المعبر "أي الأفخاذ والحلوق" هو جزء من الجسد (الإنسان) الذي يشمل مجموع الأعضاء الأخرى لذا ذكر الجزء للدلالة على الكل فالعلاقة جزئية.



مجاز مرسل

لقد عرف كل من قاردس تامين Gardes Tamine وكلود هوبرت Claude Hubert المجاز المرسل في معجم النقد الأدبي بأنه " صورة دلالية أو مجازية تحدث في علاقات التقارب بين الأشياء (أشخاص وأحداث) الموجودة في العالم وتقوم على استبدال اسم أحد الكائنين بالاسم الآخر، وتعتمد على استبدال اسم أحد الشئيين بالاسم الآخر. وعلى خلاف ما يحدث في الكناية، فإن هذين الكائنين في المجاز المرسل ليسا مستقلين أحدهما عن الآخر بل نجدهما مرتبطتين برابط من نوع معرف définitionnel.

¹ فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، ص76

2.2. علاقات المجاز المرسل:

يرد المجاز المرسل في نفس أنواع الخطاب التي ترد فيها الكناية. وفي غالب الأحيان نجده يحدث في علاقات الماديات والمجردات. يقول كنتليان عن المجاز المرسل إنه " يغير معنى الكلمة إلى حد إمكان فهم الجمع من المفرد، والكل من الجزء، والنوع من الجنس، أو العكس بالعكس".¹

1.2.2. الجنس للتعبير عن النوع : (يحتسب اسم النوع كاسم الجنس)، مثل:

موسم أزهار الليلاك lilas للتعبير عن موسم الأزهار.

أو الجنس (وقد يعبر باسم الجنس عن النوع):

دخل المتشرد، كان الرجل أدكن .

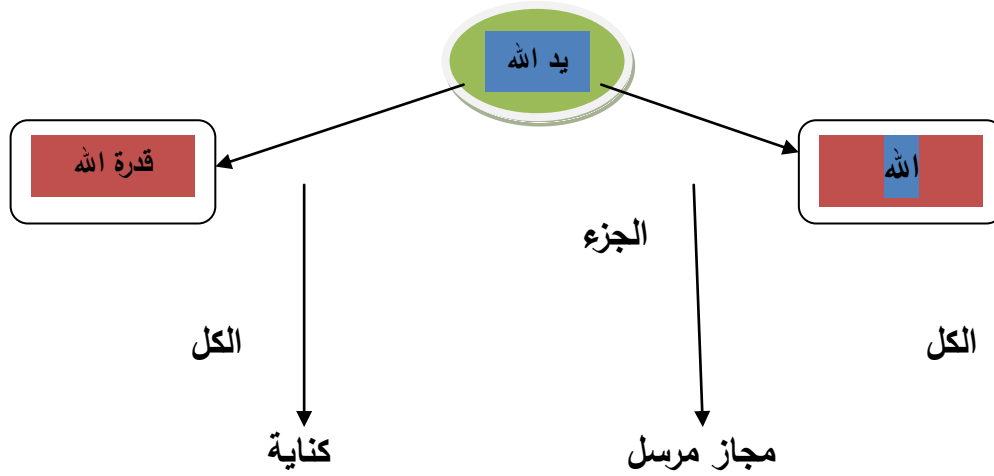
عندما يعتبر اسم الشخص اسم النوع، نتحدث هنا أحيانا عن الاستعارة المجردة: نقول إنه يهودي للتعبير عن أنه خائن.

2.2.2. الجزء للتعبير عن الكل:

"يد الله فوق أيديهم"

استخدمت كلمة اليد للتعبير عن الله، فهو مجاز مرسل علاقته الجزء عن الكل. ويمكن أن نفهم من هذا النص كناية عن صفة إذا فسرناه أنه يقصد بكلمة اليد قدرة الله.

¹فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، ص77



يظهر من خلال دراسة علاقة الجزء للدلالة على الكل عن طريق الاستبدال الإحالي التي تميز الكناية، والتي سبق أن ذكرناها أثناء دراستنا لها، إنها النقطة التي من خلالها يمكن أن نحدد المصطلحين. لكن إذا ما اعتبر المجاز المرسل علاقة الجزء للدلالة على الكل كنوع خاص من الكناية، فهل يمكن اعتبار كل علاقات المجاز المرسل كنايات؟

يرى دومرسي Dumarcais "أن المجاز المرسل نوع خاص من الكناية، نعطي بواسطته مدلولاً خاصاً للكلمة التي تحمل في معناها الحقيقي مدلولاً عاماً، أو العكس، حيث نعطي مدلولاً عاماً لكلمة التي ليس في معناها الحقيقي إلا مدلولاً خاصاً".¹

نلاحظ من خلال هذا التعريف للمجاز المرسل أن دومرسي قد اعتمد على النظرية الدلالية حيث وردت كلمة "مدلولاً" أربع مرات فيه، وهذا ما يجعلنا نستنتج أن المجاز المرسل عنده يتوقف على التغيير في "الدلالة".

كتب مولود فرعون :

Lorsque les vieilles barbes m'ont accueilli à la djemaa ...P114

إن استعمال لفظة " les vieilles barbes " لا ينحصر فقط في مدلوله الاصطلاحي إذ ليس بإمكان les vieilles barbes أن تستقبل عامر في la djema :

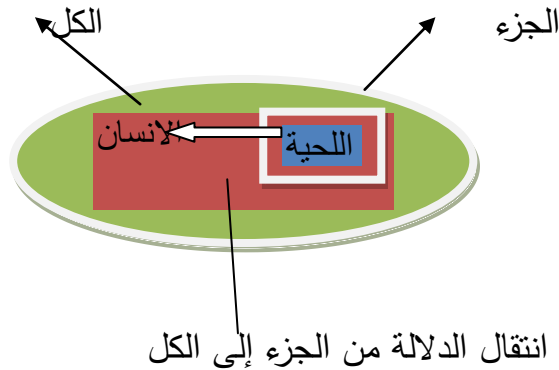
¹ Dumarcais , Traité des tropes , p 2 – 4 .

لقد حلت les vieilles barbes محل الإنسان لأن barbes اللحية جزء منه، انزلقت هذه اللفظة التي تؤمن الانسجام في المعنى لتحل محلها لفظة Les vieilles barbes. وهذا التعبير قادر على نقل الدلالة عن الإنسان المسن.

les vieilles barbes ← جزء موجود في وجه الرجل ← الإنسان المسن

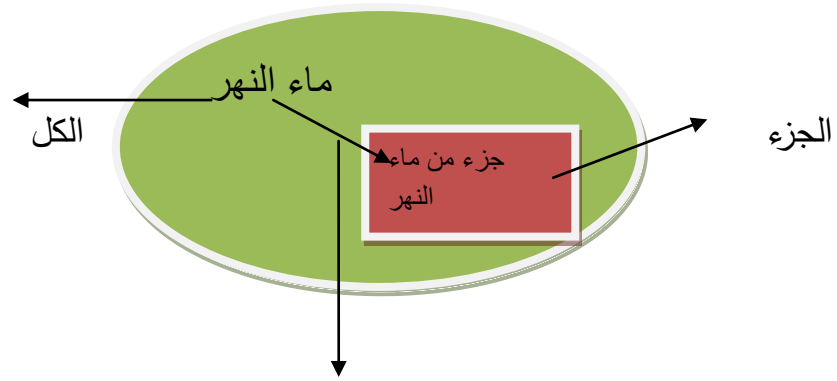
الدال ← المدلول 1 ← المدلول 2

من خلال هذا المخطط نلاحظ أن العلاقة الموجودة بين المدلول 1 والمدلول 2 ليست علاقة المشابهة وإنما هي علاقة المجاورة التي تتمثل في أن اللحية جزء من الإنسان. فكان الانتقال من الجزء إلى الكل. إذا ما أخذنا الحقل الدلالي لكلمة "اللحية" فإنها لا تشكل وضعاً مستقلاً عن الحقل الدلالي للفظ "الإنسان" فهي جزء منه .



3.2.2. استعمال الكل للدلالة على الجزء:

خلافاً لما ذكرناه سابقاً، فإن الدلالة تنتقل من الكل إلى الجزء. فمثلاً عندما نقول "شربت ماء النهر" نلاحظ أن "ماء النهر" لا يؤخذ على حقيقته في الكلام اليومي، إذ إنه لا يمكن للإنسان أن يشرب كل ماء النهر، إنما المقصود هو جزء صغير من هذا الماء. انتقلت الدلالة إذن من مدلولها الاصطلاحي الذي هو كل ما يحويه النهر من ماء إلى المدلول الثاني المقصود وهو الكمية القليلة أو الجزء من هذا الماء. نلاحظ إذن أن الانتقال قد تم من الكثير إلى القليل. لذا فهو انتقال كمي ذكر فيه الكل للدلالة على الجزء.

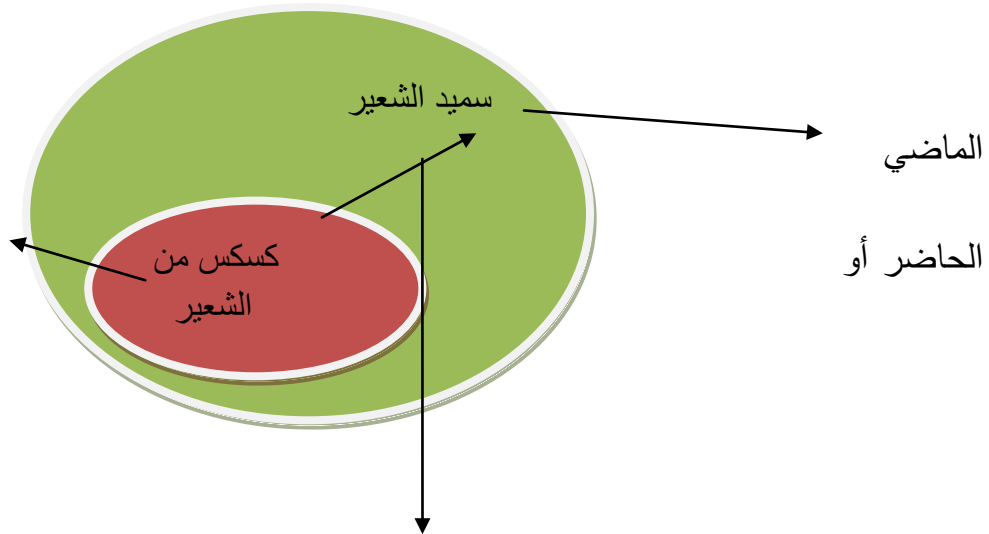


انتقال الدلالة من الكل إلى الجزء

4.2.2. استعمال المستقبل للدلالة على الحاضر:

sa fille qui roulait avec application un peu de couscous d'orge p65.

جاء استعمال كلمة " COUSCOUS " مجازيا حيث أن ذهبية لا يمكن لها أن تقتل كسكسا من الشعير وإنما سميدا من الشعير، وبعد الانتهاء من عملية الفتل تتحصل على الكسكس. فانزلقت هذه اللفظة أي "سميد من الشعير" وهي المقصودة لتحل محلها الوضعية التي تحولت إليها. فكان الانتقال داخليا لأنهما ينتميان إلى الحقل المعجمي نفسه، فهما متداخلتان. أما العلاقة التي أجازت هذا الاستبدال هو أن " كسكس الشعير " فهو حالة السميد بعد الفتل. وبالتالي فقد استعمل المستقبل أو النتيجة (كسكس الشعير) للدلالة على الماضي (سميد الشعير).



انتقال الدلالة من الحاضر أو المستقبل إلى الماضي

المجاز النحوي:¹

5.2.2. تسمية الجمع باسم المفرد:

يقول مولود فرعون: les vava said du village me laisseront tranquille. p 48

ما نلاحظه في هذا المثال أن الروائي استخدم المفرد في لفظة vava said ليوحي إلى كل من يتصف بصفات هذه الشخصية، فبدلاً من أن يذكرهم نجده قد وظف لفظة بابا سعيد للتعبير عن دلالة الجمع مع إضافة أداة التعريف التي تستخدم للجمع في اللغة الفرنسية (les). فالانتقال كان داخلياً، إذ إن "بابا سعيد" المفرد وبابا سعيد الجمع ينتميان إلى الحقل الدلالي نفسه.

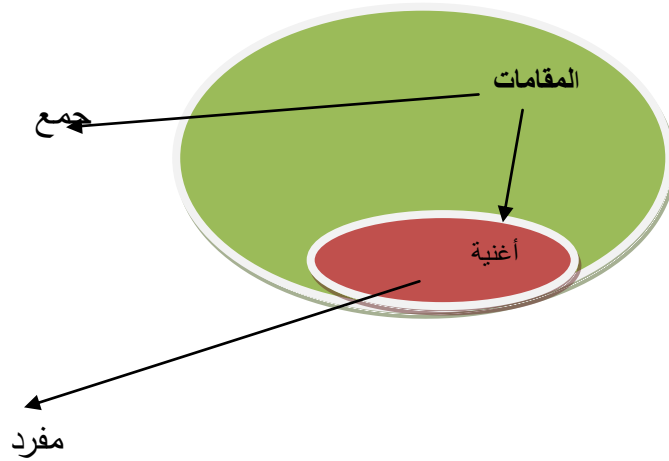


6.2.2. تسمية المفرد باسم الجمع:

هنا نجد عكس العلاقة السابقة. لنلاحظ هذا المثال: "يعزف المقامات الوسطى".² حيث نجد أن هذا الفنان يعزف نوعاً من الأغنية التي عرفت في العصور الوسطى فذكر "المقامات" بصيغة الجمع للدلالة على كلمة مفردة، إذ إن العازف لا يمكنه أن يعزف مجموعة من الأغاني دفعة واحدة. فانتقلت الدلالة من مدلولها الاصطلاحي "المقامات" إلى مدلول ثان هو المقصود و هي "الأغنية".

¹ Catherine Fromilhague, les figures de style, 2 édition, Armand Colin, 2005 P 60

² فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، ص 77



تسمية المفرد باسم الجمع

3.2. تحليل المدونة:

1.3.2. ترجمة المجاز بمجاز:

Les chemins qui montent	الدروب الشاقة	الدروب الوعرة
...et ce visage fier ... p65	ووجهها المشرق الذي يفيض كبرياء... ص 83	ومفتون بذلك الوجه الوسيم الذي ليس إليه من سبيل.... ص96

et ce visage fier

للتعبير عن الكبرياء الذي تتسم به ذهبية، استعان فرعون بهذه العبارة التي وصف من خلالها وجهها المتكبر. وما الوجه إلا جزء من هذه الفتاة. فالعلاقة الواردة هنا جزئية، استعان فيها بالجزء للتعبير عن الكل. ولعل الاعتماد على الوجه للتعبير عن الكبرياء والعديد من المشاعر والتصرفات أمر طبيعي باعتباره الواجهة الأولى والمباشرة التي يبصرها الغير، كما أنها تتضمن العديد من الأعضاء التي قد تبين ما يخفيه الإنسان. يختص الوجه خاصة والرأس عامة بكل حواسه من شم، وسمع، وبصر، وذوق، ولمس.

....ووجهها المشرق الذي يفيض كبرياء

أتت هذه الترجمة مطابقة للنص الأصلي بحفاظها عليه في مضمونه وفي شكله مع إضافة صغيرة. أما المجاز المرسل الذي جاء في نص الانطلاق، فقد نقل إلى العربية مجازا علاقته الجزئية مثل الأصل، مع إضافة جملة فعلية (يفيض) للمبالغة في صفة الكبرياء التي اتصفت بها ذهبية.

ومفتون بذلك الوجه الوسيم الذي ليس إليه من سبيل

أما هذه الترجمة، فإنها بعيدة مظهرها عن النص الأصلي حيث لا نجد فيها ذلك المجاز الذي يصف كبرياء ذهبية. وقد ترجم ذلك المجاز ب(ومفتون بذلك الوجه الوسيم) الذي يعتبر في مجمله كناية عن جمال ذهبية وشدة تعلق عامر بها، كما نعتبر هذا النص مجازا مرسلًا أيضا علاقته الجزئية لأن صفة (الوسيم) التي خص بها الوجه تابعة لذهبية كانسان كامل.

Un visage plus sérieux que jamais...p77	تذكرت صورة رئيس البلدية ووجهه المحترم..ص99	صورة شيخ البلدية وتخليته وقد ارتسم الوقار على وجهه..ص111
---	--	--

Un visage plus sérieux que jamais

في هذا النص مجاز مرسل على مستوى (visage plus sérieux)، أي الوجه الجدي. فالإنسان هو الذي يتصف بالجدية لا عضو من أعضائه. ذكر هنا الجزء وهو (الوجه) للتعبير عن الكل وهو الإنسان، فهي علاقة جزئية أريد فيها الكل من خلال الجزء. وقد تم اختيار الوجه كجزء مثلما في المجاز السابق لأنه المفتاح أو الواجهة الأولى التي تعبر عن الإنسان.

. وقد ارتسم الوقار على وجهه.

حتى وإن لا نجد الترجمة حرفية من الناحية اللفظية، فإنها تعبر بدقة عن مضمون النص الأصلي دون أي انحراف: فقد نقل المترجم المجاز المرسل من ثنايا وقر الوجه، فالكلمة الأولى تحوي معنى الجدية الوارد في نص الانطلاق. فهو مجز مرسل علاقته الجزئية بذكر الوجه تعبيراً عن الإنسان، وهو رئيس البلدية.

تذكرت صورة رئيس البلدية ووجهه المحترم

يبدو هذا النص بعيداً عن النص الأصلي في شكله وفي مضمونه حيث يتحدث المترجم هنا عن الاحترام الذي يبدو على وجه هذا الرئيس، لا عن الجدية والوقار مثلما في النصين السابقين. لكن هذا إن كنا قد أخذنا هذه الكلمة بمعناها السطحي البسيط. حين نمنع النظر، نجد أن كلمة الاحترام تدل حقيقة على الوقار الذي عبرت عنه هذه الكلمة في النص الأول. انطلاقاً من هذا، نستنتج أن النصوص الثلاثة قد عبرت عن نفس المضمون ولو اختلفت الكلمات. أما المجاز فانه وارد هنا أيضاً لأن الاحترام للشخص من خلال الوجه، وعلاقته الجزئية.

... sa fille qui roulait avec application un peu de couscous d'orge...p55	وقد... كانت تقتل كسكي من الشعير...ص70	تطلعت في حزن إلى ابنتها التي كانت منهمكة في قتل الدقيق من الشعير...ص81
---	---	---

Sa fille qui roulait avec application un peu de couscous d'orge

في هذا النص أيضاً تعبير مجازي في عبارة "roulait du couscous" حيث أن عملية الفتيل تتم على السميد، فلا يمكن للفتاة أن تقتل كسكسا من الشعير وإنما سميدا من الشعير. ومع نهاية هذه العملية تحصل على الكسكس. فعوضاً من استخدام كلمة السميد التي تعتبر الوضع المبدئي، ماضياً كان أو حاضراً، استعملت كلمة السميد التي تعبر عن

النتيجة أو الوضع اللاحق، حذفت الكلمة الأولى لتعوض بكلمة (كسكس) التي يتم التوصل إليها بعد تحول. فقد استعمل المستقبل أو النتيجة (كسكس) للدلالة على الماضي (سميد).
فالكلمتان من حقل معجمي واحد.

تطلعت في حزن إلى ابنتها التي كانت منهكة في قتل الدقيق من الشعير.

وقد كانت تقتل كسكسي من الشعير.

نلاحظ في هذين النصين أن مضمون النص الأصلي قد نقل تاما رغم تباين الألفاظ، لكن دون الإتيان بصياغة واحدة ودون التقيد الحرفي بالرواية الأصلية في ترجمة الدروب الوعة (تطلعت في حزن إلى ابنتها التي كانت منهكة في قتل الدقيق من الشعير) الذي أهمل فيه المجاز المرسل باستبدال الكلمة التي تحمل هذه الصورة بالكلمة الأصلية التي تحمل المعنى الحقيقي والمقصود. أما ترجمة الدروب الشاقة (وقد كانت تقتل كسكسي من الشعير) فهي نقل لصيق بنص الانطلاق: أحتفظ فيه بالمجاز بنفس ألفاظه ومقاصده وعلاقته حيث ألف في علاقة اللاحق تعبيرا عن السابق.

Il arriva de France au moment des figues fraîches...p79	عاد أعمر من فرنسا عندما أينع التين... ص101	وصل عامر من فرنسا عندما أينعت ثمار التين... ص115
---	--	--

Il arriva de France au moment des figues fraîche

رمز الروائي في هذا النص إلى فصل الصيف بعبارة (moment des figues fraîches)، وقت التين، أي فصل الصيف. فعوضا عن ذكر الفصل، ناب عنه بهذه الفاكهة التي تتضج في هذا الوقت. فهناك علاقة زمانية تربط بين فصل الصيف الذي أخفي ووقت التين المصرح به، خاصة وأن التين من الفواكه القيمة التي تشتهر بها منطقة القبائل إلى جانب الزيتون. ويمثل المنتجان كل ثروة المنطقة تقريبا.

وصل عامر من فرنسا عندما أينعت ثمار التين...

عاد أعمر من فرنسا عندما أينع التين

نلاحظ في هذين النصين ترجمة حرفية للنص الأصلي. فقد احتفظا بالمضمون وبالصورة المجازية التي وردت فيه.

2.3.2. ترجمة المجاز بنص عادي:

C'était aussi le secret de son cœurp81	...تحولت إلى هاجس ما فتئ يعذب كيانه احتفظت به سرا في قلبها ص104	إنها خبأت سر عذابها عن كل إنسان... ص119
---	---	---

C'était aussi le secret de son cœur

وصف العرب القلوب بأنها مواطن الكتمان، ولعل الأمر نفسه في كثير من المجتمعات التي تعتبر القلب موضع أسرار الشخص. وهذا ما نجده في هذا النص الذي عبر في مجاز مرسل عن إخفاء السر في القلب. وما القلب أصلا سوى عضو في جسم الإنسان، استخدم هنا كجزء للتعبير عن الكل في علاقة جزئية. إن استخدام القلب كعضو يكتم الأسرار موضوعي باعتباره موجودا هو بذاته داخل الجسم، ولا يمكن أن يبصر مثل الوجه أو اليدين كما لاحظناه في الأمثلة السابقة فكل ما هو مخفي في ذات الإنسان يمكن أن يؤدي هذه الوظيفة.

إنها خبأت سر عذابها عن كل إنسان

لقد حافظت هذه الترجمة على مضمون نص الانطلاق تاما رغم التنازل عن التعبير المجازي الذي استعمل فيه، وكأنها جاءت تفسيرا لذلك المجاز في تعبير عادي بسيط. فلا أثر فيها إطلاقا لأي مجاز مرسل.

تحولت إلى هاجس ما فتئ يعذب كيانه احتفظت به سرا في قلبها

بينما أنت هذه الترجمة التي احتفظت بالمعنى، رغم اختلاف صياغتها وطول عبارتها، محافظة على نص المجاز المرسل الذي استعمل فيه القلب للتعبير عن الذات في إخفاء السر وكتمانه. فهو مجاز جاء للتعبير عن العلاقة الجزئية.

3.3.2. تفادي ترجمة المجاز:

Fumier ! lui envoya-t-elle au visage, en français... p75	" فومي " أي قذر. ص98	يا زبل.. ص110
--	-------------------------	---------------

Fumier! Lui envoya-t-elle au visage, en français

ورد المجاز في هذا النص على مستوى الجزء (Lui envoya-t-elle au visage)، أي رمته أو قالت له في وجهه (مباشرة). فالشتم والسب يكون تجاه الآخر أي الشخص لا جزء منه وحسب. ذكرت كلمة الوجه للتعبير عن الإنسان بأكمله فهي علاقة جزئية. وفي هذه الصورة كناية أيضا عن المباشرة والمواجهة وعدم التردد والخوف.

يا زبل..

" فومي " أي قذر.

نلاحظ في هاتين الترجمتين أنه لا علاقة لهما بالنص الأصلي لا صياغة ولا مضمونا، ولم يكتف صاحباها بعدم ترجمة المجاز، حيث نجد في نص الدروب الشاقة كتابة كلمة فرنسية (Fumier) بالحرف العربي، وهي كلمة لا أساس لها في العربية ولا معنى لها إطلاقا.

خاتمة

تعبير الكناية والمجاز المرسل، في كثير من الأوضاع، عن الحالة النفسية أو العقلية لصاحبها، لارتكازهما أساسا على وصف المشاعر وعرضها في تعابير غير مباشرة .

لاحظنا، في ثنايا هذا الفصل ومن خلال العديد من القراءات لباحثين أجانب وعرب، وجود تداخل كبير بين الكناية والمجاز المرسل وأنه من الصعب التمييز بين هاتين الصورتين. العلاقة التي تجمع بين الطرفين، المذكور والمقصود، من خلال هاتين الصورتين، هي علاقة التجاور التي تتحدر منها علاقات أخرى كالجزيئية، الكلية، السببية، المسببية وغيرها. وهي علاقات مشتركة بين الكناية والمجاز. وتكمن نقطة التباين المحورية بينهما في انتماء الطرفين المعنيين بالمجاز المرسل أي المذكور والمقصود إلى نفس الحقل المعجمي والدلالي، في حين ينتميان إلى حقلين مختلفين في حال الكناية.

ومعظم الكنايات والمجازات تعبر عن علاقات السبب والمسبب أو النتيجة وكذا السابق للاحق، ولاحظنا أنه نادر أن نجد غيرهما من العلاقات. فالعلاقتان متداخلتان في معظم الصور المدروسة إلى درجة أنه كان من اليسير أن نضع إحدى التسميتين موضع الأخرى دون المساس بها وبمضمونهما. وقد تبين لنا أثناء تحليل المدونة أن الكنايات أكثر الصور البيانية توفراً في الرواية، الأصلية والترجمتين، أما المجاز فانه يكاد يندم حيث لم يستخدم منه إلا القليل مثلما بينته الأمثلة التي حللناها. ونود أن نؤكد هنا أن العديد من الأمثلة التي كنا سندرجها ضمن المجاز لو اعتمدنا على البلاغة القديمة قد صنفنا ضمن الكناية في البلاغة الجديدة، ولعل هذا هو السبب الذي جعل عدد الأمثلة في المجاز المرسل قليلاً جداً مقارنة مع الكناية وكل الصور البلاغية المدروسة هنا.

أثناء تحليلنا للكنايات، لفت انتباهنا تداخلها في كثير من الحالات حيث وجدنا في تلك الأمثلة أن الكناية الواحدة تخفي غيرها، ومعنى هذا أن فك المعنى المقصود من الظاهر البين يظهر معنى مخفياً آخر ثم آخر، لكن بعلاقات متباينة غير العلاقة الأولى.

إن ترجمة الكنايات كانت أكثر التصاقاً بالنص الأصلي شكلاً ومضموناً، أي أنها وردت حرفية ومحفوظة بجل معاني وعلاقات الكنايات. فتمت ترجمة أغلب الكنايات بكنايات. كما تبين لنا أن العديد من الكنايات والمجازات تتضمن أيضاً صوراً أخرى خاصة الاستعارة.

خاتمة

خاتمة:

أعدنا هذه الدراسة في فصول أربعة: خصص أولها للجانب النظري العام المتصل بكل الدراسة والمشارك بين الفصول الثلاثة الأخرى للحديث أولا عن الصور البلاغية ومدى تأثيرها على النص الأدبي إثراء وعمقا في المعنى، ثم عن الترجمة ومختلف سبل واستراتيجيات نقل الصورة البلاغية من لغة إلى أخرى ثانيا، بينما كررنا الفصول المتبقية للتطبيق على المدونة المأخوذة من النصوص الثلاثة المدروسة: Les chemins qui montent، الدروب الوعة، والدروب الشاقة، مع الاستهلال، في كل فصل، بتقديم نظري خاص به: التشبيه أولا، الاستعارة ثانيا، الكناية والمجاز ثالثا.

بينت لنا نتائج هذا العمل وما قمنا به من قراءات أن الاستعانة بالصور البلاغية والتعبير المجازية والأقوال المأثورة ليست حكرا على النصوص الأدبية، بل هي نتاج جماعي في كثير من الحالات ويتم استخدامها من قبل أفراد الجماعة اللغوية، أو الدينية، أو الثقافية... إما في آدابهم أو في تعاملاتهم اللغوية اليومية في خطابات عادية، خاصة الشفوية منها.

وتعد الصور البلاغية وما يشبهها من نصوص رمزية موجزة من الركائز المحورية في التواصل اللغوي عامة وفي الخطاب الأدبي عامة، لأنها لا تكتفي بمنح النصوص، شفوية كانت أو مكتوبة، قيمة دلالية إضافية وحسب، وإنما تشبعها بصيغة جمالية وحجاجية ومعرفية وإدراكية أيضا، كما تمكن الملقى من الجمع بين الإيجاز في الكلمات (الاقتصاد اللغوي) وتقوية المعاني وتعميقها. إنها مشبعة بالمحيط الذي تولدت فيه المحيط الثقافي، الأدبي، الاجتماعي، العقائدي، السياسي، الاقتصادي...

إضافة إلى ما سبق، يجمع اللسانيون على قيمة الصور البلاغية، خاصة التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، في إثراء المعاجم اللغوية حيث أن هذه الصور تسهم في إمداد الكلمات بمعان إضافية أو ما يسمى بالاتساع الدلالي *sémantique Extension* وكذا

خاتمة

الانزياح الدلالي *glissement sémantique*. كما أن مختلف الصور البلاغية والتعابير المجازية قد أسهمت ومازالت تسهم كأساس في إثراء التعبير المركز والأقوال المأثورة في اللغة.

إن العديد من الصور البلاغية الشائعة التي انتشرت وتعممت مع استخدامها اليومي العفوي قد تحولت إلى وحدات معجمية في المجتمعات التي تستخدم فيها لأنها لم تعد مجموعة وحدات أو عبارات، كما أنها لم تبقى تعابير مجازية جديدة تستدعي التفكير في مضامينها من أجل الوصول لفهمها وإدراكها: فعبارة الصورة كاملة تشير إلى دلالة واحدة وكأنها كلمة مفردة ذات معنى واحد ولا تقبل احتمالا دلالياً آخر.

ترفض البلاغة الجديدة إدراج ما تعرفه البلاغة العربية بالتشبيه البليغ ضمن التشبيهات، وترتبه ضمن الاستعارات لأن العلاقة التي تجمع بين طرفيه ليست بالمشابهة مثلما هو الحال في التشبيهات (العنصر أ يشبه العنصر ب) بل هي المقابلة والمماثلة والتسوية (العنصر أ هو ب).

تتنمي الصور البلاغية المدروسة في عملنا هذا إلى ثلاثة أصناف متباينة تمام التباين: فرغم اعتمادها جميعاً على طرفين -مذكور مصرح به ومقصود مخفي- فإن العلاقة التي تجمع بينهما هي التي تمثل مركز الاختلاف: يعتمد التشبيه على علاقة المشابهة (comparaison) بينهما، في حين لا تقرب الاستعارة بين الاثنين بل تسوي بينهما وتجعلهما طرفاً واحداً من خلال علاقة الاستبدال والمماثلة (équivalence et similitude)، بينما تؤلف بينهما علاقة المجاورة بكل ما فيها من فروع في الكناية والمجاز المرسل.

أما عن ترجمة الصور البلاغية، فإن ما هو متفق عليه بين العام والخاص، وبين أهل العلم في هذا المجال، أن الترجمة خيانة لأن الانتقال من لغة إلى لغة أخرى ليست عملية آلية ميكانيكية، بل تتطلب حتماً الانزياح ولو بقليل عن النص الأصلي. فحتى على مستوى اللغة الواحدة، لما نقوم بعملية الشرح أو نحاول تقديم كلمة مرادفة لكلمة أخرى، وهو

خاتمة

أمر يمكن مقارنته بالترجمة، فإننا نأتي بترادف جزئي بحيث أن الترادف الكلي يكاد يكون مستحيلا لأن كل كلمة تتضمن مجموعة مفتوحة من السيمات ولا يمكن أن تكون متقاسمة كلها مع كلمة أخرى، وعليه فاستعمالات الكلمتين في غير ذلك السياق الذي تترادفان فيه لن يكون بنفس الطريقة بل جزئيا فقط. نفس الشيء، بل أكثر، يقال بالنسبة للكلمة الدخيلة التي تترادف مع كلمة أصلية في اللغة، وهي متضمنة لبعض الخلفيات اللغوية والثقافية والدينية للغة الأصلية. فإذا كانت الترجمة، بصفة عامة، بهذا القدر من الصعوبة والانحراف، فإن ترجمة الصور البلاغية التي تتركب من مدلولات أعمق، وأوسع، وأكثر ارتباطا بمحيطها وسياقها، ستكون -حتمًا- بمشقة أكبر وستتطلب -لا محالة- ملكات وقدرات خاصة. لكن المتحكم في الترجمة قد يتبنى، عوضا من الطريقة الواحدة العديد من السبل والطرائق التي ستمكنه من الاقتراب إلى أبعد حد من الإتيان بالمدلولات الواردة في النصوص المترجمة، دون المساس باللغة الهدف في أسلوبها وتركيبها... فمثل هذه الترجمة التي تنقل الأصل فتحفظ به دون أن توقع فيه خلا ولا في لغة الوصول هي تلك التي لا تفرض على نفسها أغلالا تقيد بها بطريقة واحدة وحسب من طرق الترجمة، بل تلك التي تسبح بحرية تامة، مركزة أحيانا على النص الأصلي، وأحيانا أخرى على النص المترجم، مع التفكير دائما في المحيط الذي ستوجه إليه ومدى قابليته للأفكار والصيغ التي نرغب في نقلها إليه. لكن ما قد يعكر الترجمة أكثر أنها ليست مجرد نقل أفكار من اللغة أ إلى اللغة ب، بل هي نقل لتأويل المترجم وما فهمه وهو يقرأ أو يسمع النص الأصلي. فقد يكون فهمه صائبا مثلما قد يكون خاطئا، لأن التأويل رغم كونه جماعيا خاضعا لقيم الثقافة والمجتمع والدين واللغة وغيرها، فانه فردي بالدرجة الأولى لأنه خاضع أولا وقبل كل شيء لقدرات المترجم وملكاته في مختلف المجالات.

ويعتبر تحليل هذه التعابير المجازية بمقابلاتها في لغة الوصول -مثلما يحدث في الترجمة- من أيسر السبل التي تمكن القارئ والدارس من التمتع التام بها وبما فيها من دلالات، لأن ذلك يمكن حقا من الوصول إلى المعاني والمضامين الخفية التي يصعب منالها على القارئ العادي. أما هذه الكنايات فإنها تؤدي أيضا، وخصوصا من خلال معرفة

خاتمة

الحقول المعجمية إلى جانب الحقول الدلالية حتى يتسنى لأصحابها التقنن في استعمال الكلمات ودلالاتها واستبدالها في مختلف السياقات والخطابات.

أما عن دراسة المدونة فإن العديد من الملاحظات قد لفتت أنظارنا ونحن ننجز العمل:

استعان الروائي مولود فرعون بالعشرات من الصور البلاغية بمختلف أنواعها من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز من تعابير معبرة عن المحيط الذي تعيش فيه شخصيات الرواية في قرية صغيرة بمنطقة القبائل في الحقبة الاستعمارية. فالتعابير المجازية والرمزية من خصائص اللغات العامية والمجتمعات الشفوية، خاصة النساء والفئات المهمشة والمحترقة، لأن هذا النوع من الخطابات هو الذي يكفل لها التعبير بعمق عما يختلج بداخلها من أفكار ومشاعر. ولاحظنا أن مجموعة من تلك التعابير منقولة إلى الفرنسية مباشرة وحرفيا من اللغة القبائلية مثل : C'est une question de front التي سنترجم حرفيا إلى العربية ب (إنها قضية جبين) أي "إنها قضية مكتوب"، Elle a plein de sel التي سنترجم أيضا ب (لديها الكثير من الملح) أي "إنها مسرارة". وليس معنى هذا أن الروائي لا يتقن اللغة الفرنسية، بل إنها عملية متعمدة أراد من خلالها الاحتفاظ بكل معاني تلك العبارات وشكلها وأصالتها وما فيها من خلفيات ليمنح نصه نوعا من الأصالة الثقافية والاجتماعية، لأن نقلها إلى الفرنسية كان سيزيل عنها حتما البعض من أبعادها.

إن الصور البلاغية الأكثر استعمالا في الرواية الأصلية هي التشبيه متبوعا بالاستعارة. ولعل هاتين الصورتين هما الأكثر شيوعا في معظم الروايات لأنها أيسر الصور البلاغية من حيث الاستعمال والشيوع، وإن كان فهمها، خاصة الاستعارات شديد الارتباط بالثقافة والمحيط العام للنص.

إن مجموعة من النصوص العادية في الرواية الأصلية قد ترجمت بصور بلاغية، كما لاحظنا في الترجمتين بعض النصوص التي لا أثر لها إطلاقا في نص الانطلاق، وهو

خاتمة

ما يبين أن المترجمين قد قدما إضافاتهما انطلاقا من فهمهم الجيد لمعاني النص الأصلي، بناء على معرفتهم التامة بالمحيط الاجتماعي والثقافي والديني للمنطقة التي عرضت فيها أحداث هذه الرواية.

أما بخصوص الترجمة، فإن الاستنتاجات أيضا كثيرة:

- الطريقة الأكثر استعمالا في الترجمتين، الدروب الوعة والدروب الشاقة، هي الترجمة الحرفية حيث عمد المترجمان إلى نقل النص الأصلي بفكرته حفاظا على أصالته وعمق معانيه. ولعل ذلك راجع إلى كون المترجمين من نفس المجتمع الذي تربي فيه صاحب النص الأصلي، أي المجتمع الجزائري، وكذا لكون معاناة شخصيات الرواية في فترة الاستعمار هي معاناة حقيقية عاشها المجتمع الجزائري في مختلف أنحاء البلاد رغم وجود بعض الاختلافات. لكن هذه الترجمة قد عرفت بعض الإضافات أحيانا من أجل تدقيق المعنى أو تعميقه.

- أما عن ترجمة الصور البلاغية، فإن الأمر متعدد الاتجاهات ومتنوع النتائج: فقد وجدنا أن معظم التشبيهات والاستعارات قد ترجمت بمثيلاتها، التشبيه بالتشبيه والاستعارة بالاستعارة. وفي بعض الحالات، ترجمت هاتان الصورتان بصور بلاغية مغايرة، أو بعبارات عادية خالية من المجاز. وفي حالات أخرى، وهي نادرة جدا، تم تفادي النص الأصلي ولم يترجم إطلاقا. أما الكنايات والمجاز فقد عرفا تناولا آخر إذ من النادر أن احتفظا بهما: فإما أن تتم ترجمتهما بصور بلاغية أخرى أو بنصوص عادية خالية من المجاز.

- إن نقل الصورة البلاغية بمثيلتها لا يعني الالتصاق بها تماما أو حرفيا، لأن الانتقال إلى اللغة العربية يكون حسب ما تسمح به هذه اللغة من أساليب وتراكيب حيث قد تقابل الجملة بالكلمة، أو الجملة الفعلية بالاسمية، أو الجملة بالظرف، وما إلى ذلك من التراكيب والصيغ. ورغم التباعد بين اللغتين الفرنسية والعربية، فإن المترجمين قد احتفظوا في كثير من الحالات

الكلمات نفسها، الاسم بالاسم، الفعل بمثيله، والضمير بمثيله... فقد مكنت الترجمة، فعلا، من نقل الصور البلاغية من لغة الانطلاق (الفرنسية) إلى لغة الوصول (العربية).

- أما عن السؤال: ما هي السبل التي تمكن من تأدية الترجمة الناجحة الصائبة؟ فإن ذلك متعلق بطبيعة النص المترجم، والصيغة التي بني عليها. فمن النصوص ما يسهل نقله إلى اللغة الهدف بصيغته الأصلية، ومنها ما يستوجب الارتكاز على تعابير أخرى وإضافات، مثلما وجدناه في مجموعة من الأمثلة حيث اعتمد المترجم حرفيا على النص الأصلي، ثم ألصقت به مجموعة من الإضافات كالصفات والأحوال والتمييزات التي أضفت على النص مزيدا من العمق والدقة. أما الترجمة الناقصة التي لم تؤد الهدف فإنها قد تؤثر في المضمون مثلما تؤثر في الشكل بطريقة سلبية: كالابتعاد عن المعنى المقصود، أو الإتيان بأفكار قد ترفض في المحيط الاجتماعي والثقافي للغة المستقبلية، كما أن النسخ اللغوي يجعل المترجم يأتي بصيغ تركيبية وأسلوبية لا أساس لها من الصحة في لغة الوصول، كما قد يأخذ كلمات من اللغة الأصلية فينقلها إلى لغة الترجمة، أو أن يكتب الكلمة بغير جنسها، أو بعدد لا وجود له في اللغة... فهي انحرافات معجمية، وصرفية، ونحوية، وأسلوبية.

مثلما قدمنا أجوبة على الإشكالية والأسئلة التي نجمت عنها، وصلنا إلى استنتاجات بخصوص الفرضيات التي انطلقنا منها:

يعتبر الجميع الترجمة خيانة لأنه من الصعب بل من المستحيل أحيانا أن يتقيد المترجم بالنص الأصلي، فانه سيتدخل حتما في الصياغة والمضمون انطلاقا من أسباب و عوامل عدة عرضناها مفصلة في الفصل الأول، فقد يضيف وينقص ويزيل كلمات وجملا وأفكارا. والحال نفسه بالنسبة للصور البلاغية: إن ترجمة الصور البلاغية والرموز والأقوال المأثورة حتما أكثر تعقيدا وصعوبة، لكن هذا لا يعني أن المترجم يتحاشاها ويتفادها بل ينقلها في معظم الحالات بمثيلاتها أو بصور بلاغية مغايرة، ونادرا ما يتفادى تماما نقلها إلى اللغة الهدف. فترجمة الصورة البلاغية إذن ممكنة ومؤكدة، لأن لكل اللغات إمكاناتها، كما أن جميع اللغات والثقافات تتقاسم العديد من الأسس والقواسم التي توحد بني الإنسان.

خاتمة

كما لاحظنا أن الترجمتين قد جاءتا في معظم الرواية على الصيغة نفسها، وكأن إحداها مجرد إعادة كتابة للأخرى، لا على مستوى التراكيب العادية وحسب، بل حتى في التعابير المجازية، فلم نجد اختلافا في ترجمة الصور البلاغية بين النصين إلا في حالات نادرة.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

الكتب باللغة العربية

- 1- أحمد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.
- 2- بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، منشورات الدار العربية للعلوم، بيروت 2008 .
- 3- جورج لايكوف ومارك جنسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ط2، دار توبال للنشر، المغرب، 2009.
- 4- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ط2، المؤسسة لجامعة للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- 5- _____، دليل الدراسات الأسلوبية ط2، المؤسسة لجامعة للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- 6- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ط1، دار توبال للنشر، المغرب، 2005.
- 7- شيخ أمين بكري ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ط2 علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، 1984
- 8- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ط1 دار الفكر اللبناني، 1986.
- 9- عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية ط 1، مقارنة معرفية، دار توبال للنشر، المغرب، 2001.
- 10- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت 2007
- 11- _____ دلائل الاعجاز، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

- 12- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.
- 13- عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، الطبعة الثالثة، مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان ، 2002.
- 14- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011.
- 15- فرنسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير إفريقيا الشرق، 2003.
- 16- فريال جبوري غزول، "علم العلامات (السميوطيقا) مدخل استهلاكي"، في: مدخل إلى السميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب. 1986 .
- 17- لعداوي نسيم، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية: الدروب الوعة والدروب الشاقة أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2011 .
- 18- محمد مناصير: ترجمة الاستعارات والعبارات المسكوكة العربية، العدد الثالث من المجلد السابع والثلاثين من مجلة «ميثا»، 1992.
- 19- محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، 2005.
- 20- مولود فرعون، الدروب الوعة، ترجمة حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 21- _____، الدروب الشاقة، ترجمة حسن بن يحي، دار صالح تلا نتيقيت للنشر، الجزائر، 2005.
- 22- ابن منظور، لسان العرب، مجلد 9 و10، دار صادر، ط 4، بيروت، 2005

قائمة المصادر والمراجع

- 23- ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1982 .
- 24- نعم تشومسكي، ترجمة د. يؤيل يوسف عزيز، البنى النحوية، منشورات عيون، الطبعة الثانية، الدار البيضاء 1987.
- 25- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.

الكتب باللغة الأجنبية:

- 1- ARISTOTE, Rhétorique, Librairie générale française, Paris, 1991.
- 2- BACHELARD G., La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1957.
- 3- BAKE M., Encyclopedia of Translation Studies, London: Rutledge, 2000.
- 4- BALLY Ch, Traité de stylistique française, in : La métaphore en question, Vg-webdesign, 1951.
- 5- BARTHES R, Analyse Structural des récits, in, L'aventure sémiotique, Editions seuil, paris, 1985.
- 6- BAYLON CH. et FABRE P., Initiation à la linguistique : Cours et applications corrigées, Editons Armand Colin, 2^{ème} édition.
- 7- BENVENISTE E., Problèmes de linguistique générale, Editions Gallimard, France 1966.
- 8- BERTRAND J, « La traduction de la métaphores dans la structure anglaise « a(n) N1 of N2 » dans Tender Is the Night de F.S. Fitzgerald », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.
- 9- BONHOMME M., Linguistique de la métonymie, Editions Peter Lang, Berne, Francfort, Main, New York, Paris, 1987.
- 10- ----- Pragmatique des figures du discours, Editions Honoré Champion, Paris, 2014.
- 11- BOUVEROT D., Comparaison et métaphore, la revue française, T.37, 1969.

- 12- CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D, Dictionnaire d'analyse du discours, Editions du Seuil, France. 2002.
- 13-CALVET L-J. Linguistique et colonialisme : Petit traité de glottophagie, Editions Payot, Paris, 1974.
- 14- COHEN J, The semantic of metaphor, in Charbonnel, Vg-webdesign., 1966.
- 15- COSTES F., Le fourvoisement linguistique : La métaphore introuvable, in Charbonnel, Vg-webdesign, 2003.
- 17- DAGUT., « Can metaphor be translated ? », in : Babel 22/1, p-p. 21-33 .1976.
- 18- DELISLE J., L'avantage du discours comme méthode de traduction, Editions de l'Université d'Ottawa, Canada.1980.
- 19- DEPETRIS J.P., Du juste et du lointain, *Thèses sur la poésie contemporaine*, Cornaway, 1997.
- 20- DE SAUSSURE F., Cours de linguistique générale, Editions ENAG, Alger .1990.
- 21- DUMARSAIS C.C., Traité des tropes, Le nouveau commerce, Paris, 1977.
- 22- DUBOIS J. et all, Rhétorique générale, Editions du Seuil, Paris, 1977.
- 23- -----, Dictionnaire de linguistique, Editions Larousse, Paris, 2001.
- 24- Groupe MU, 1977, La métaphore, in : La métaphore en question, Vg-webdesign, 2004.
- 25- ----- : Rhétorique générale, Larousse, Paris, 1972
- 26-- Groupe U (J.Dubois et autres), Rhétorique générale, Editions du Seuil. 1982.
- 27- FANTANIER P., Les figures du discours, Ed. Flammarion, Paris, 1968.
- 28- FERAOUN M, Les chemins qui montent, Editions ENAG, Alger1992.
- 29- FROMILHAGUE C., Les figures de style, Editions Nathan. 1995.
- 30- GALISSON R. et COSTE D., Dictionnaire de didactique des langues, Editions Hachette
- 31- GARDES-TAMINE J. et HUBERT M-C., Dictionnaire de critique littéraire, Editions Armand Colin, 2002.
- 32- GENETTE G., Figure III, Editions Le seuil, Paris, 1972.

- 33- HELLAL Y, La théorie de la traduction (Approche thématique et pluridisciplinaire), Office des publications universitaires, Alger. 1986.
- 34- HEUDEGGER, Questions I, Editions Gallimard, Paris, France, 1968.
- 35- IMARAZENE M., Le substantif et ses modalités : Etudes comparative entre le berbère (kabyle), l'arabe littéraire et l'arabe dialectal, Thèse de doctorat en langue et culture amazighes, Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, 2007.
- 36- JAKOBSON R., Essais de linguistique générale, T.I, Éditions de Minuit, Paris, 1963
- 37-_____, Essais de linguistique générale, T.II, Éditions de Minuit, Paris, 1973
- 38- KERBRAT-ORECCIONIC, « L'image dans l'image », in : Rhétorique et sémiotique, paris P-P. 10- 18 , 1979.
- 39- KERZAZI-LASRI R, La métaphore dans le commentaire politique, Editions L'Harmattan. 2003.
- 40-KLEIBER G. « De la sémantique de la métaphore à la pragmatique de la métaphore », in charbonnel, La métaphore entre philosophie et rhétorique, 1999.
- 41- KLINKENBERG J-M, Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures, in : La métaphore en question, Vg-webdesign. 1999.
- 42- KOKELBERG J, Les techniques du style (Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme), Editions Nathan, 2^e édition, Paris, 2000.
- 43- LACAN J, La métaphore du sujet, Editions Le seuil, Paris. 1966.
- 44- LAMY B., La rhétorique ou l'art de parler, Mariette, Paris, 1701.
- 45- LECLERC J., Les langues du monde, Editions de l'Université Laval, Québec, 2006.
- 46- Le GUERN M., Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris, 1973.
- 47- MARCHAL P., Discours scientifique et déplacement métaphorique, In Jongen R, La métaphore : Approche pluridisciplinaire, Fac Univers de Saint Louis. 1980.
- 48- MARCELLESIJ-B et GARDIN B., Introduction à la sociolinguistique : La linguistique sociale, Editions Larousse, Paris, France, 1974.
- 49- Marmontel J-F., Eléments de littérature, Firmin-Didot, Paris, 1879.

- 50- MATINET A., Eléments de linguistique générale, Editions Armand Colin, Paris, 2008.
- 51- MESCHONNIC H., « Pour la poétique », Paris, Gallimard, 1970.
- 52- ----- Pour la poétique II : Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction, Editions Gallimard. 2001.
- 53- MOREAU F, Image littéraire, SEDES, Paris, 1982.
- 54- MORIER H., Dictionnaire de poétique et de rhétorique, 2^{ème} édition, PUF
- 55- MOUNIN G, Les Problèmes Théoriques de la traduction, Ed Gallimard, Paris. 1963.
- 56- -----, Linguistique et traduction, Edition du Dessart. 1991.
- 57- NEWMARK P, « Translation of metaphor », in : The Encyclopedia of language and linguistics, UK, Vol.9, 1994.
- 58- OSEKI-DEPRE I, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Editions Armand Colin, Paris. 1999.
- 59- OUSTINOFF M, La traduction, Que sais-je ? 2^e Edition, PUF, paris. 2007.
- 60- PAGNOULLE Christine, « La force du mi-dit : Figures de style dans le roman de Lawrence Scott, Witchbroom », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.
- 61- PERGNIER M., Les fondements sociolinguistiques de la traduction, Librairie Honoré Champion, 1982.
- 62 - POTTIER B., Les encyclopédies du savoir moderne, PUF, Paris, 1973
- 63- RABIN C, « The linguistics of translation” in: Asepsis of translation, Londres.1958.
- 64- REDOUANE J., Encyclopédie de la traduction, Editions OPU, n° 864, 1 981
- .65 - RICOEUR P., La métaphore vive, Editions du Seuil, France. 1975.
- 66- SERRES M, La traduction, Les Editions de Minuit. 1974.
- 67- SOJCHER P-D, La métaphore généralisée, in : Revue internationale de philosophie, n°87, Fascicule 1. 1969.
- 68- SUHAMY H, Les figures de style, Que sais-je ?, Editions PUF, Paris, 1981.

- 69- -----, « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.
- 70- THAU-BARET F., « De l'inquiétante étrangeté des métaphores et de leur traduction dans Wuthering Heights », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.
- 71- ROUSSEAU H., Les aventures de la métaphore, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.
- 72- SOJCHER P-D, La métaphore généralisée, in : Revue internationale de philosophie, n°87, Fascicule 1. 1969.
- 73- TAMBAS I., « La femme est-elle une fleur... ? Métaphore et classification », in : charbonnel, La métaphore entre philosophie et rhétorique. 1999.
- 74- TORT P, D'une inférence native : Métaphore et métonymie dans la genèse de l'acte classificatoire, in charbonnel, Vg-webdesign. 1999.
- 75- WILHELMY A., L'image en amont du texte littéraire, Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, 2015.

المواقع الالكترونية:

1- تأويل الاستعارة "امبرتو إيكو" ترجمة وتقديم: لحسن بوتكلاي © 2010 Fobyaa .com

- 2- BAREGE T., "Des métaphores pour des théories", *Acta Fabula*, 2008, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4519.php>, Publié sur Acta le 08 septembre 2008.
- 3- BENJELLOUN Mohammed, De quelques procédés stylistiques d'insertion de la métaphore dans les premiers textes de le Clézio, www.info-metaphore.com
- 4- PIEGAY-GROS N., « Le palimpseste de l'Histoire », *Cahiers de Narratologie*, N°13, URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html> Université Paris 7-Denis Diderot? le 01 septembre 2006.
- 5- VANDENDORPE Ch. (Université d'Ottawa), Rhétorique de Derrida, Article publié dans *Littératures* (Mc GILL), n°19, hiver 1999, p-p. 163-193, <http://www.lettres.uottawa.ca/vanden.html>

الفهرس

الفهرس	
2	الشكر
3	الإهداء
6	مقدمة
18	الفصل الأول: الصورة البلاغية وإشكالية الترجمة.
21	- تمهيد
24	- 1. الخطاب الأدبي
24	○ 1.1. العوامل التي تعوق فهم الخطاب
28	○ 2.1. اللغة الأدبية
29	○ 3.1. البلاغة ودراسة الصورة البلاغية
31	- 2. مفهوم الصورة البلاغية ومصادرها
31	○ 1.2. مفهوم الصورة البلاغية
34	○ 2.2. قيمة الصورة البلاغية ووظائفها
37	○ 3.2. مصادر الصورة البلاغية ومكوناتها
42	- 3. رمزية الصورة البلاغية وغموض الدلالة
	○ 1.3. هل رمزية الشيء أسبق أم الصورة البلاغية؟ هل انطلق الإنسان من الشيء وما يرمز إليه ليعبر به بعد ذلك في صورة بلاغية أم أنه أتى بصورة بلاغية ألصقت الرمز بالشيء؟
44	○ 2.3. الصورة اللغوية أو الصورة عبر اللغة
48	- 4. من آليات ترجمة الصورة البلاغية
48	○ 1.4. ماهية الترجمة
51	○ 2.4. إمكانية ترجمة الصورة البلاغية
52	■ 1.2.4. التقارب اللغوي
55	■ 2.4.ب. التقارب الثقافي
55	■ 2.4.ت. التقارب الجغرافي
56	■ 2.4.ث. التقارب العقائدي
57	■ 2.4.ج. ممارسة الترجمة

58	▪ 2.4.ح. الكفاءات اللغوية للمترجم
60	▪ 2.4.خ. الكفاءات الثقافية لدى المترجم
62	▪ 2.4.د. الكفاءات الأدبية لدى المترجم
63	▪ 2.4.ذ. معرفة المحيط واللغة المترجم إليهما
66	○ 3.4. سبل ترجمة الصورة البلاغية :
	▪ 1.3.4.ا. نظرية التقابل الديناميكي أو التقابل الثقافي
76	▪ 3.4.ب. الترجمة المعنوية والترجمة التواصلية
77	▪ 3.4.ت. الترجمة الحرفية
	▪ 3.4.ث. الترجمة بالتفسير والشرح
80	▪ 3.4.ج. طريقة التجديد والإبداع
82	- خاتمة
84	الفصل الثاني: التشبيهات وترجماتها
87	- تمهيد
89	1. التشبيه ومفاهيمه
91	2. خصائص التشبيه
92	3. أركان التشبيه
93	4. الأشكال البنيوية للتشبيه
95	5. أنواع التشبيه
96	1.5. أنواع التشبيه من حيث اللغة (الشكل)
97	1.1.3. التشبيه المبني على الكلمة
98	2.1.3. التشبيه المبني على الجملة
99	2.5. أنواع التشبيه من حيث البناء أو الأركان
99	1.2.5. التشبيه التام
100	2.2.5. التشبيه المجمل
101	3.2.5. التشبيه المؤكد
102	4.2.5. التشبيه المرسل
103	5.2.5. التشبيه المفصل

104	6.2.5. التشبيه البليغ
105	3.5. أنواع التشبيه من حيث طبيعة المشبه والمشبه به
107	1.3.5. الجمع بين المادي والمادي
108	2.3.5. الجمع بين المادي والمجرد
109	3.3.5. الجمع بين الحقيقي والخيالي
110	4.3.5. الجمع بين الإنسان وغيره
111	3.5. أنواع التشبيه من حيث المضمون
112	1.3.3. التشبيه البسيط
112	2.3.3. التشبيه الصوري
114	6. التشبيه وترجمته
114	1.6. ترجمة التشبيه بمثله
126	2.6. ترجمة التشبيه بصورة مغايرة
130	3.6. ترجمة التشبيه بنص عادي
133	4.6. تجنب ترجمة التشبيه
134	خاتمة
136	الفصل الثالث: الاستعارات وترجماتها
138	تمهيد
139	1. مفهوم الاستعارة
145	2. تشابه تعريف الاستعارة قديما وحديثا
147	1.2. الاستعارة غير المفيدة
148	2.2. الاستعارة المفيدة
149	3. الاستعارة عند المحدثين
152	1.3. النظرية الاستبدالية
153	2.3. النظرية التقابلية
153	3.3. النظرية التفاعلية
154	4.3. النظريات الادراكية
155	4. أنواع الاستعارة

155	1.4. التقسيم الأول
155	2.4. التقسيم الثاني
155	3.4. التقسيم الثالث
156	4.4. التقسيم الرابع
156	5. أثر الاستعارة في اللغة ومفرداتها
159	6. دراسة مدونة الاستعارة
183	خاتمة
186	الفصل الرابع: بين الكناية والمجاز المرسل وترجمتهما
189	تمهيد
190	1. ماهية الكناية وعلاقتها حسب المنظور البلاغي الجديد
190	1.1. ماهيتها
190	1.1.1. الكناية حسب لأكوف وجونسون
192	2.1.1. الكناية التركيبية عند ياكوبسون
196	3.1.1. الكناية عند فونتاني
202	2.1. علاقات الكناية
203	1.2.1. المحتوي والمحتوى
203	2.2.1. المكان للتعبير عن الشيء الذي حدث فيه
205	3.2.1. الزمن للتعبير عن الشيء الذي حدث فيه
207	4.2.1. الشيء للتعبير عن المادة التي صنع منها أو العكس
207	5.2.1. السابق للاحق أو اللاحق للسابق
208	6.2.1. السبب للنتيجة أو المسبب
209	7.2.1. المؤلف والمؤلف
209	8.2.1. الشخص والوظيفة
210	3. تحليل المدونة
210	1.3. ترجمة الكناية بكناية
220	2.3. ترجمة الكناية بصورة بلاغية أخرى
222	3.3. ترجمة الكناية بنص عادي

226	2.المجاز المرسل
226	1.2.إشكالية المجاز المرسل
231	2.2.علاقات المجاز المرسل
231	1.2.2.الجنس للتعبير عن النوع
231	2.2.2.الجزء للتعبير عن الكل
233	3.2.2.الكل للدلالة عن الجزء
234	4.2.2.المستقبل للدلالة عن الحاضر
235	5.2.2.تسمية الجمع باسم المفرد
235	6.2.2.تسمية المفرد باسم الجمع
236	3.2. تحليل المدونة
236	1.3.2. ترجمة المجاز المرسل بمجاز مرسل
240	2.3.2. ترجمة المجاز المرسل بنص عادي
241	3.3.2. تفادي ترجمة المجاز المرسل
241	خاتمة
243	خاتمة
252	قائمة المصادر والمراجع
260	الفهرس

التلخيص

نظرا لما للصور البلاغية من تأثير بليغ في النصوص الأدبية، وما للترجمة من أهمية في نقل المنتجات الأدبية من لغة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، وما لهذا الموضوع من أهمية بالغة في الدراسات الأدبية والبلاغية والأسلوبية والنقدية الحديثة، اخترنا أن تتمحور دراستنا حول الصور البلاغية في النص الأدبي وترجمتها من اللغة الفرنسية نحو اللغة العربية. فمثلما تعتبر الترجمة نقلا أو استعارة من لغة إلى لغة أخرى، فإن الصورة البلاغية - أيضا - نقل من لفظ إلى آخر، أو من مفهوم إلى آخر، أو من شيء إلى آخر على سبيل المشابهة أو المماثلة أو المقاربة. وانطلاقا مما سبق تمحور بحثنا حول السؤال: كيف تمت ترجمة الصورة البلاغية من تشبيه، واستعارة، وكناية ومجاز من اللغة الفرنسية إلى العربية؟ مع التطبيق على رواية مولود فرعون وترجمتها إلى العربية (الدروب الوعرة) و(الدروب الشاقة).

Résumé :

Nous avons choisi de travailler sur l'image rhétorique dans le texte littéraire et sa traduction du français vers l'arabe. Comme la traduction, qui est un transfert d'une langue vers une autre, l'image rhétorique est aussi un transfert de sens entre mots, concepts ou choses. Le roman de Mouloud Feraoun « Les chemins qui montent » a connu deux traductions vers la langue arabe. Etant donné sa valeur, comme témoin de l'histoire de la société algérienne du temps de la colonisation et eu égard à l'importance de sa traduction, nous avons opté pour son étude ainsi que ses deux traductions du point de vue rhétorique. Ainsi, nous avons opté pour répondre aux questions suivantes : Quels sont les procédés utilisés pour la traduction de ces images rhétorique? Nous avons constaté, suite à ce travail, que : Certaines images sont prises directement, même sur le plan de la construction linguistique, de l'environnement social, religieux et linguistique de l'auteur. Feraoun, lui-même, a fait des traductions littérales du kabyle vers le français afin de garder l'originalité des textes et des images. La majorité des images sont traduites par des images. Seules quelques-unes ont été traduites par des textes ordinaires ou ont été ignorées. La traduction de l'image s'est faite soit par une image du même type ou d'un autre.