الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات
قسم الترجمة

رقم التسجيل.....

الرقم التسلسلي: .....

ترجمة الاستعارة والكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتور دي كوبييه

رسالة بحث لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

إعداد الطالبة
جوهرة بوشريط

إشراف
أ.د عمار بوقريقة

لجنة المناقشة

أ.د. يوسف بغول	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. عمار بوقريقة	جامعة محمد الصديق بن يحي–جيجل	مشرفا ومقررا
أ.د عبد العزيز الشويط	جامعة محمد الصديق بن يحي– جيجل	مناقشا
د. ماجدة شلي	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	مناقشا
د. عبد الغني بن شعبان	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	مناقشا
د. ليلي لعوير	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة	مناقشا

السنة الجامعية 2019–2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات
قسم الترجمة

رقم التسجيل.....

الرقم التسلسلي: .....

ترجمة الاستعارة والكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتور دي كوبييه

رسالة بحث لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

إعداد الطالبة
جوهرة بوشريط

إشراف
أ.د عمار بوقريقة

السنة الجامعية 2019-2020

قَالَ اللَّهُ تَعَالَى

﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ﴾

الروم: 22

شكر وعرفان

أوجه شكري الخاص للمشرف الأستاذ الدكتور عمار بوقريقة على صبره وتحملي طيلة سنوات إنجاز هذا البحث والذي لم يبخل علي بنصائحه القيمة وتوجيهاته وتخصيص وقته لمساعدتي لتكتمل معالم هذه المذكرة.

كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قراءة هذا البحث.

وأشكر أيضا كل من ساندني معنويا حتى يرى هذا العمل النور (أمي وأبي وأختي وإخوتي).

مقدّمة

بسم الله مفرق الألسن، والصلاة والسلام على سيدنا وحبيبنا المصطفى، محمد ﷺ، أما بعد،

أعطت الحضارة العربية الغرب الكثير عبر بلاد الأندلس انطلاقا من القرن العاشر أو الحادي عشر الميلاديين وعبر جزيرة صقلية (جنوب إيطاليا) والحروب الصليبية التي استهدفت بلاد المشرق، وكان ذلك من خلال ترجمة الغرب للعلوم والآداب العربية أو الإغريقية التي نُقلت إلى العربية. وكانت غايتهم من النقل في البداية من اللغة العربية علمية خالصة، إلا أنه مع مطلع القرن الثاني عشر ومع بدء الحروب الصليبية على الوطن العربي صار هدفهم معرفة هذا الوطن جيدا لفرض السيطرة على ثرواته المادية والمعنوية تحقيقا لغايات سياسية وعسكرية واقتصادية ثم دينية (تبشيرية).

وفي المقابل، نجد فئة من المستشرقين كان هدفها من الترجمة علميا خالصا نتيجة انبهارها بحضارات الشرق، إذ كانت تغرف كل ما طلت له يدها من الحضارة العربية من سوريا ومصر وصقلية وجنوبي إيطاليا في عهد الأغالبة ومن الأندلس ومن المغرب العربي. وكان ما نقلته إلى لغاتها سببا في نهضة الغرب العلمية الحديثة التي لا تزال مستمرة حتى اليوم.

وأتى زمن تأسست فيه وتعددت المدارس الاستشراقية. وتعد المدرسة الاستشراقية الفرنسية من أهم المدارس الأوروبية التي قامت بجهود جبارة حول الدراسات العربية ووصف روبير منتران لها ب "لوحة كبيرة" خير دليل على كلامنا، وخاصة مع إنشاء مدرسة اللغات الشرقية الحية سنة 1795م والتي رأسها المستشرق المشهور سلفستر دي ساسيSilvestre de Sacy ، عميد الاستشراق الأوروبي في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وما ميز المدرسة الفرنسية اتصافها بالشمول والتعدد، إذ لم تترك ميدانا من ميادين المعارف الشرقية في الدين والتاريخ والجغرافيا والفلسفة والفلك والفلاحة والطب والأدب إلا وتناولته ترجمة. ولم يكتف المستشرقون الفرنسيون بتلقي هذه العلوم والآداب بل أصبحوا فاعلين فيها من خلال إسهامات كثيرة نحو المكاتب التي

أقاموها حيث وضعوا المخطوطات العربية ودججوها بالحواشي والفهارس، والمجلات التي أصدروها، والمؤلفات والموسوعات التي كتبوها، بل وأثروا على الكثير من الأدباء العرب مثل طه حسين وغيره من خلال تناولهم الأدب العربي القديم، دراسة وترجمة، استكشافا وحبا في الإطلاع عليه وإحياءً للتراث العربي وإظهاره للنور وإثراءً لثقافتهم بما لدى الحضارة العربية من آداب وفنون مختلفة .

والأمر الملفت للانتباه إقبالهم على ترجمة الشعر العربي القديم لاسيما الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام إلى لغات عديدة رغم شكله المتفرد وخصائصه اللغوية والفنية وبيئته الصحراوية وثقافته البدوية أو الحضرية وحقبته الزمنية البعيدة، ولم يكتفوا بهذا فقط بل وقع اختيارهم على فحول الشعراء ومن ذاع صيتهم ذلك الوقت والذين أنشدوا أشعارا تجذب الباحثين والقراء من مختلف بقاع العالم. الأمر الذي دفعنا إلى خوض مجال البحث في ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغة الفرنسية حتى نكشف كيف تعامل المستشرقون الفرنسيون مع هذا الشعر ونبين التحديات التي قاموا بها حتى يجعلوه يحلق في سماء بيئات أخرى في زمن آخر بلغة أخرى عند قراء آخرين غير عرب ولا يمتون للثقافة العربية بصلة.

وقد وقع اختيارنا من بين الدواوين التي تُرجمت إلى اللغة الفرنسية على ديوان الخنساء، وبناء على هذا، ورد بحثنا موسوما كالتالي "**ترجمة"الاستعارة والكناية"في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتور دي كوبييه**".

وما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع:

– الخروج بديوان الخنساء من إطار الدراسات التي تناولت خصائصه اللغوية أو الفنية أو غرض الرثاء فيه إلى دراسة من نوع جديد تتمثل في كيفية ترجمة تلك الخصائص إلى لغة أخرى وإيصال ذلك الغرض إلى قارئ آخر أعجمي.

– توظيف الخنساء للاستعارة توظيفا إبداعيا صبغ لغتها رونقا وجمالا، تجاوزت بها التعبير العادي، من خلال رسم صور مثالية يعجز الواقع أن يصور مثلها، الأمر الذي جعل لغتها شعرية ذات دلالات عميقة وخصبة، قادرة على تحريك مشاعر المتلقي، ودفعه إلى التفاعل مع قصائدها.

– إبداع الشاعرة في تجسيد حالتها النفسية والإفصاح عن عواطفها القوية، وما يعتمل في أعماقها من أسى وحزن بطريقة غير مباشرة من خلال الكناية التي استمدتها من بيئتها الصحراوية وثقافتها حتى يشعر القارئ من أعماق قلبه بألمها الشديد ويستمتع بشعرها لجمال صوره الكنائية.

– لا شك أن هاتين الصورتين البيانيتين (الاستعارة والكناية) قد شكلتا عائقا وما أدراك ما عائق أمام مترجم ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية التي تعد لغة بعيدة كل البعد عن لغتهما وتنتمي إلى بيئة مختلفة تماما في عصر بعيد جدا.

ويعد المستشرق الفرنسي فكتور دي كوبييه Victor De Coppier أول مترجم تحدى بلاغة اللغة وصدق الأحاسيس في ديوان الخنساء ونقله برمته إلى اللغة الفرنسية. وهو المستشرق الوحيد الذي قام بترجمته كاملا.

تعد هذه الدراسة مهمة جدا في حقل الدراسات الترجمية باعتبار أن البحوث الترجمية التي تناولت ترجمة الشعر الجاهلي لاسيما الجوانب البلاغية قليلة.

ونهدف من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن التقنيات التي لجأ إليها المترجم في نقل الاستعارات والكنايات في ديوان الخنساء والاستراتيجيات التي تنتمي إليها ودوافع توظيفها ومآل المعاني والتصوير الفني والتأثير العاطفي ومدى بلوغ المترجم للغرض الذي رسمه من ترجمته للديوان، وهي أهداف مباشرة. أما الأهداف غير المباشرة فهي الإسهام في حقل الدراسات الترجمية الأدبية بنتاج أكاديمي يسبر أغوار ترجمة جانب من جوانب البلاغة في الشعر الجاهلي وإثراء المكتبة الأكاديمية العربية في هذا الجانب.

وثمة رسائل جامعية لنيل شهادة الدكتوراه PhD خارج الجزائر تناولت ترجمة الاستعارة في الشعر العربي إلى الإنجليزية، وفيما يلي ذكر لما تحصلنا عليه:

– رسالة عنوانها " The Translation of Metaphor From Arabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwish with a Focus on Linguistic Issues. " أي " ترجمة الاستعارة من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية في قصائد منتقاة لمحمود درويش مع التركيز على الإشكالات اللغوية."(ترجمتنا) أنجزها موحد نور السالم Mohd Nour Al Salem وناقشها في جامعة ليدز The University of Leeds تحديدا مركز دراسات الترجمة، مدرسة اللغات والثقافات والاجتماع سنة 2014م. ووردت هذه المذكرة في ثمانية فصول؛ المقدمة، ودرويش وشعره، والاستعارة، والمدونة، والتحليل، ومناقشة نتائج الاستبيان، ومقارنة النتائج، والخاتمة والتوصيات. وقد سعى إلى مناقشة وتحليل مشاكل واستراتيجيات ترجمة الاستعارة في الشعر العربي المعاصر إلى اللغة الإنجليزية وتقييم مدى سلاسة أسلوب نتاج الترجمة ودقة النتاج دلاليا. وقد حاول الإجابة عن جملة من التساؤلات تمحورت حول أكثر أقسام الاستعارة ورودا في قصائد محمود درويش المنتقاة (علما أنه اختار عشر قصائد؛ ست قصائد تُرجمت عدة مرات، فقرر تطبيق دراسة تحليلية مقارنة عليها، وأربع تُرجمت مرة واحدة)، واستراتيجيات الترجمة المستعان بها في ترجمة النماذج المنتقاة، والصعوبات والتحديات التي يواجهها المترجم في ترجمة الاستعارة من العربية إلى الإنجليزية في القصائد المختارة، وإلى أي مدى ينجح المترجم (المترجمون) في نقل استعارات النص المصدر. [1]

وقد توصل إلى جملة من النتائج والتي سنشير إليها باختصار:[2]

- استخدم محمود درويش أقساما مختلفة للاستعارة في القصائد المنتقاة، أكثرها شيوعا هي الاستعارة الأصيلة والاستعارة المعيارية. بتسمية أخرى حسب البلاغة العربية، الاستعارة المكنية ثم التصريحية.

[1]- Mohd Nour Al Salem, The Translation Of Metaphor from Arabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwish with a Focus on Linguistic Issues, Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Leeds, 2014, p 4.

[2] – Voir : Ibid, de la page 308 jusqu'à la page 312.

ولا يمكن فهم الاستعارات المكنية بسهولة لأن الناقل ليس واضحا وبالتالي قد تتعدد التأويلات فتختلف الترجمات من مترجم إلى آخر.

- ثمة عدة تقنيات لترجمة الاستعارة من العربية إلى الإنجليزية، وقد يؤدي استخدام تقنية غير مناسبة إلى نسخة ضعيفة أو مشوهة في اللغة الإنجليزية. وتعد تقنية إنتاج الصورة نفسها في اللغة الهدف (مع الاحتفاظ بالناقل) الأنسب والأكثر استعمالا في نقل النماذج المنتقاة من القصائد العشرة. إن الفهم الأفضل للاستعارة يعني فهما أفضل للشعر. وإذا تعارضت صورة اللغة الهدف الجديدة مع ثقافة اللغة الهدف، تكون تقنية "تحويل الاستعارة إلى معنى" خير بديل.
- التحديات التي يواجهها المترجم عند ترجمة الاستعارة هي فهم الصور الأصلية خاصة أن درويش يستخدم في الغالب الاستعارات الأصيلة التي استمدها من ثقافته، كما أن استعاراته غامضة تحتاج إلى اهتمام خاص والعثور على استعارة مكافئة مناسبة في اللغة الهدف. (التعاون مع الآخرين هو إجراء مشترك بين مترجمي قصائد درويش). طلب جميع المترجمين الناطقين باللغة الإنجليزية المساعدة من المتحدثين الأصليين باللغة العربية لشرح معنى الاستعارات الأصلية إجراء يساعدهم على إيجاد المكافئ المناسب في لغتهم. وفي حالات قليلة فقط فشل المترجمون في تقديم استعارة دقيقة ومفهومة في النص الهدف.
- إمكانية استخدام الاستعارات الناتجة عن الترجمة بشكل فعال في اللغة الإنجليزية، وخاصة في الأدب لتصوير صور جديدة والتعبير عن مقارنات جديدة. أضف إلى ذلك، لا يمكن اعتبار الاستعارات الأصلية مجرد زخارف، بل أدوات مفيدة في فتح طرائق جديدة للتفكير. قد تؤدي ترجمة الاستعارات العربية إلى توليد استعارات جديدة في اللغة الإنجليزية وإثرائها وإحياء الاستعارات الميتة في سياق اللغة الإنجليزية.

- قد تبدو الاستعارات الجديدة غريبة أو ملفتة لنظر القارئ، ولكن من خلالها يتعلم مفاهيم جديدة ويوسع أفكاره وعواطفه.

وثمة فروق بين هذه الدراسة وبحثنا لعل أهمها:

- ركز بعد تناوله لإشكالية ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الإنجليزية على الترجمات المتوفرة باللغة الإنجليزية لقصائد محمود درويش فقط. في حين تناولنا في بحثنا إشكالية ترجمة الشعر ومناهجها ولم نخصص اللغة، كما تناولنا نبذة عن ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية.
- لما تطرق إلى نظريات أو نماذج ترجمة الاستعارة استعان بمنظرين كثر نحو نيومارك Newmark ، وديكنز Dickins ، وبيكنPicken ، وكوفسسKovecses ، وسمينوSemino ونولسKnowles ومون Moon، ولايكوفLakoff ، وقاوتليGoatly. في حين اعتمدنا على نيومارك وديكنز ونايدا Nida وبروك Broeck.
- ركز في جانبه التطبيقي على نموذجي نيومارك وديكنز في تصنيف وترجمة الاستعارة. بينما جمعنا بين كل التصنيفات والتقنيات المقترحة من طرف المنظرين الذين تناولناهم وصنفنا التقنيات إلى ثلاث استراتيجيات.
- اعتمد في الحكم على ترجمات النماذج المنتقاة على نتائج الاستبيان الذي اعتمد عليه في قياس مقبولية ودقة الترجمات، إذ تم إجراؤه في مدينة ليدز بإنجلترا، وكان جميع المجيبين يتحدثون اللغة الإنجليزية. بينما اعتمدنا على منهج نيومارك في تحليل ونقد الترجمات وعلى مدى توافقها من عدمه وغرض المترجم من ترجمة الديوان.
- اهتم بمقبولية ودقة الترجمة في اللغة الهدف ولم يهتم بالخسارة التي تكبدتها عملية النقل. بينما أولينا اهتماما بما أسفرت عليه الترجمة من خسائر في نواحي عديدة.

– رسالة عنوانها " Aspests of the Problems ofTranslating Metaphor with Special Reference to Modern Arabic Poetry " أي " مظاهر إشكاليات ترجمة الاستعارة فيما يتعلق بشكل خاص بالشعر العربي الحديث (ترجمتنا)" أنجزها Hisham T.B.Obeidet هشام. ت.ب. عبيدات، the University of St Andrews جامعة القديس أندراوز، سنة 1997م. ووردت هذه الأطروحة في عشرة فصول؛ نظريات عامة في الاستعارة، والاستعارة الشعرية، والتخييل والمعارف الثقافية والترجمة، والمجاز المرسل والاستعارة، والاستعارة الحية والاستعارة الميتة، والاستعارة في الإعلام، ومقدمة التحليل، وشعر السيرة الذاتية، والشعر الوطني، وشعر المنفى، والشعر الاجتماعي. وقد سعى الباحث من خلال هذه الأطروحة إلى تأكيد أن إمكانية ترجمة استعارة معينة لا يمكن تحديدها بواسطة نماذج مجردة نحو نموذج نيومارك، بل يتحدد بالأحرى من خلال وظيفة التجربة الاستعارية. وتتمحور المناقشة حول سؤالين رئيسين؛ ما الذي يجعل عملية ترجمة استعارة ما سهلة وما الذي يجعل عملية ترجمة استعارة أخرى صعبة إن لم تكن مستحيلة. [1]

وقد توصل إلى النتائج التي نلخصها فيما يلي:[2]

- يمكن استبدال استعارة النص المصدر بسهولة بالاستعارة نفسها في النص الهدف، فينتج التأثير الأصلي نفسه في حالة وجود استعارات في اللغة الهدف لها الدلالة نفسها والوضع نفسه.
- يمكن أحيانا تعويض الاستعارة المصدر باستعارة مختلفة توحي بمعنى ثقافي مماثل (التكييف).
- لا بد من ترجمة الاستعارة لأنها تعد ناقلا قويا لجوانب مختلفة من الثقافة التي نشأت فيها.
- من الناحية الجمالية، يمكن أن تخلق الاستعارة صدمة خيالية لأنها قد تعبر عن تجربة ذاتية خاصة بثقافة معينة. تقوم الصورة بعد ذلك بسد ما يمكن أن نصفه بـ "المسافة الصامتة" بين مجالات الاستعارة وعلاقتها بالنص. اختزال خصوصية الصورة المشكَّلَة على طول هذه المسافة في ثقافة اللغة الهدف،

[1]- Hisham T.B.Obeidet, Aspests of the Problems ofTranslating Metaphor with Special Reference to" Modern Arabic Poetry, the University of St Andrews, 1997, p V.

[2] - Voir : Ibid, p.p 208-209.

ستحفز القارئ على تقدير الصورة المجازية الأصلية. قد تفشل الترجمة الحرفية في تمكين القارئ من إدراك وضوح النص وتدفقه السلس. بعبارة أخرى، إن جمال وإحساس النص المصدر الذي يظهر في النص الهدف يعتمد فقط على قدرة المترجم.

وثمة فروق بين هذه الدراسة وبحثنا لعل أهمها عدم اعتماده على نظريات ترجمة الاستعارة ولا على تصنيفات المنظرين، واعتماده على نماذج من الاستعارة انتقاها من قصائد تعود إلى عدد من الشعراء المحدثين وعلى ترجمات تعود إلى عدد من المترجمين. واكتفى في الجانب التطبيقي بدراسة تحليلية تقابلية بين الأصل والترجمة دون تحديد نوع الترجمة الأصلية في الغالب أو عناصرها أو نوع الترجمة الناجمة وبنى ملاحظاته على طبيعة ودلالة اللفظ المستعار (الناقل).

– دراسة عنوانها "La traduction de la métaphore en poésie: ses difficultés et son évaluation"أي "ترجمة الاستعارة في الشعر: صعوباتها وتقييمها" (ترجمتنا) أنجزتهاSara Ben Larbi سارة بن لعربي، Université de Lorraine "جامعة لوران"، سنة 2014م. سعت هذه الباحثة إلى إدراك إلى أي مدى يمكن ترجمة الاستعارة دون التخلي عن خاصيتها المجازية. اعتمدت في بحثها على دراسة مقارنة لنماذج من الاستعارة انتقتها من قصائد لتوماس ستورنز إيليو Thomas Stearns Eliot باللغة الإنجليزية وترجماتها باللغة الفرنسية لبيير لايريس Pierre Leyris ونماذج اختارتها من قصائد لمحمود درويش باللغة العربية وترجماتها باللغة الفرنسية لإلياس صنبرElias Sanbar . تضمنت مذكرتها ثلاثة أقسام؛ الاستعارة، وصعوبات ترجمة الاستعارة في الشعر حيث اقترحت تصنيف أنواع الاستعارة الست إلى صنفين: استعارات عامة واستعارات خاصة، واستراتيجيات ترجمة الاستعارة. وأظهرت نتائج دراستها أن لايريس وصنبر واجهتهما المشاكل ذاتها والتي تتعلق بالدلالة والألفاظ نحو خلق وحدة معجمية جديدة واقتراح ألفاظ غير مناسبة. وتثبت مقاربة ترجمة الاستعارة أن المترجمين يستخدمون ثلاث استراتيجيات: الترجمة بالناقل ذاته، الترجمة بناقل مختلف، والاستبدال. ولم نتمكن

من تحديد كيفية تحليلها للنماذج المنتقاة وترجماتها لأننا لم نحصل على المذكرة واعتمدنا في عرض هذه المعلومات على ملخص مذكرتها المتوفر على الموقع المخصص لمذكرات الجامعة الفرنسية thése.fr.

ولبلوغ أهداف البحث السابق ذكرها، ينطلق بحثنا من مجموعة من التساؤلات التي ستقيد مساره لكي يصل إلى تلك الأهداف بشكل مباشر ومنهجي، وتتمثل تلكم التساؤلات فيما يلي:

– ما هي التقنيات التي يكون قد اعتمد عليها فكتور دي كوبييه في ترجمته للاستعارات والكنايات؟

– هل التقنيات المعتمدة في ترجمة الاستعارات والكنايات تنتمي إلى استراتيجية التغريب، أم إلى استراتيجية التوطين، أم إلى فئة التقنيات المحايدة، أم أنها جمعت بين أكثر من فئة؟

– ما دوافع توظيف فكتور دي كوبييه لتلك التقنيات؟

– ما مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارات والكنايات؟

– هل تمكن المترجم فكتور دي كوبييه من بلوغ هدفه من الترجمة في نقله للاستعارات والكنايات؟

وحتى نجيب عن هذه التساؤلات، ارتأينا أن نقترح الفرضيات الآتية:

– نتوقع أن يكون فكتور دي كوبييه قد وظف التقنيات التي اقترحها منظرو الترجمة لنقل الصور البيانية، اختيارا أو اضطرارا، كترجمة الاستعارة إلى استعارة والاستعارة إلى تشبيه والاستعارة إلى غير الاستعارة وترجمتها حرفيا وتفسير معناها وعدم نقل المجاز أصلا وغيرها من التقنيات.

– بما أن نقل الاستعارة والكناية عملية شائكة، فإننا نتوقع أن يجمع المترجم بين تقنيات تنتمي إلى أكثر من فئة واحدة (استراتيجية التغريب واستراتيجية التوطين وفئة التقنيات المحايدة).

– يمكن عزو توظيف فكتور دي كوبييه لتلك التقنيات إلى التباين اللغوي والتباين الثقافي بين الديوان الشعري وقراء الترجمة الفرنسية من جهة، وإلى الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء من جهة أخرى.

– نتوقع وقوع خسائر دلالية (نقل جزئي للمعاني في الترجمة) وفنية (عدم تماثل التصوير الفني بين الأصل والترجمة) وتأثيرية (عدم ترك أثر عاطفي على قراء الترجمة يكافئ الأثر الذي تكون قد تركته الاستعارات والكنايات على قراء الأصل) في ترجمة الاستعارات والكنايات.

– رغم توقعنا لوقوع خسائر دلالية وفنية وتأثيرية في ترجمة الاستعارات والكنايات، إلا أننا نعتقد أن المترجم فكتور دي كوبييه سيتمكن عموما من بلوغ هدفه من الترجمة في نقله للاستعارات والكنايات، ذلك أن هدفه – كما صرح في تقديمه لترجمته – يكمن في تقريب المعنى والصورة لقارئ الترجمة الفرنسية، لا نقلهما بدقة.

سنحاول من خلال المنهج الوصفي التحليلي النقدي أن نثبت أو ننفي هذه الفرضيات، أما حدود هذه الدراسة فتتعلق بالنتائج التي ستتوصل إليها بخصوص قوة التأثير العاطفي التي تتركه ترجمة الاستعارات والكنايات على قراء الترجمة الفرنسية والتي ستكون مبنية على تخمين وتوقعات الباحث انطلاقا من تقديره لمدى اطلاع هؤلاء القراء على البيئة العربية الجاهلية وعلى شعر الخنساء وقدرتهم على فهم المعاني أولا ومن ثمة إدراكهم من عدمه لعمق عاطفة الخنساء الصادقة الجياشة.

وقد استقام البحث عندنا في ستة فصول وخاتمة؛ ثلاثة فصول تضمنتها الدراسة النظرية وثلاثة فصول في إطار الدراسة التطبيقية.

حاولنا في الفصل الأول أن نلم بكل ما يتعلق بالاستعارة والكناية في اللغة العربية واللغة الفرنسية تعريفا وتقسيما وشكلا، ووازنا في النهاية بين الصورتين العربيتين وما يناظرهما من صور في اللغة الفرنسية حتى نتوصل إلى نقاط التشابه والاختلاف بينها؛ توازن يسهل علينا تحديد نوع نتاج الترجمة الذي اقترحه المستشرق.

وورد الفصل الثاني متنوعا في مباحثه ومتشعبا في محتواه، إذ تضمن كل ما يتعلق بالشعر العربي القديم تعريفا ونشأة ومراحل تطوره وخصائصه اللغوية والفنية في كل مرحلة. ثم أشرنا إلى الفرق بين عناصر الشعر العربي القديم وعناصر الشعر الفرنسي. وخصصنا مبحثا لنبذة عن ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات

الأعجمية وقسمناه إلى موضوعين؛ الاستشراق واهتمامه بترجمة التراث العربي لاسيما الشعر العربي القديم وترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية حسب مراحل تطوره.

ودرسنا في الفصل الثالث بعض المفاهيم النظرية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بمسألة ترجمة الصور البيانية وترجمة الشعر؛ التباين اللغوي والتباين الثقافي والخسارة في الترجمة واستراتيجيات الترجمة وتقنياتها والأثر المكافئ والأثر المماثل وغرض الترجمة. ثم انتقلنا إلى أهم الآراء التي قيلت تنظيرا في ترجمة الاستعارة وترجمة الكناية وترجمة الشعر.

وخصصنا الفصل الرابع للإحاطة بالديوان وخصائصه وأسلوبه وغرضه وصاحبته الخنساء والإحاطة أيضا بترجمته باللغة الفرنسية ومحققها المستشرق الفرنسي فكتور دي كوبييه. كما تطرقنا إلى المنهج الذي قررنا الانطلاق منه في رسم خطوات تحليل ونقد ترجمات النماذج المنتقاة من الديوان.

أما الفصل الخامس فهو دراسة تحليلية نقدية لترجمة نماذج من الاستعارة في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية، وقد وقع اختيارنا على اثنين وثلاثين أنموذجا.

وورد الفصل السادس دراسة تحليلية نقدية لترجمة نماذج من الكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية والتي بلغ عددها عشرين أنموذجا.

وأنهينا الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها ثم قائمة المصادر والمراجع ففهرس الموضوعات. ثم ذُيلت الدراسة بملخص باللغة العربية واللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية.

أما مصادر البحث ومراجعه فوردت متعددة ولغاتها مختلفة عربية وفرنسية وإنجليزية، وفي مقدمتها ديوان الخنساء بشرح حمدو طماس وترجمته باللغة الفرنسية في نسختين. كما شملت شروحا أخرى للديوان حتى نحدد بدقة معاني الاستعارات والكنايات، ومعاجم وقواميس نحو لسان العرب لابن منظور لشرح بعض الألفاظ التي بدت غريبة لأنها صارت غير مستعملة، وكتبا في النقد الأدبي والبيان والبديع، وكتبا في الترجمة نحو كتابي المنظر

بيتر نيومارك Peter Newmark باللغة الإنجليزية (الجامع في الترجمة A TextBook of Translation واتجاهات في الترجمة Approaches to Translation)، وغيرها. ولجأنا أيضا إلى وسيلة العصر، الشبكة العنكبوتية، للاطلاع على بعض المقالات والحصول على بعض المعلومات التي عرضتها مختلف مواقعها.

ونرجو أن يكون في هذا البحث ما ينير عقل كل مطلع عليه وما يساعد كل مترجم تحدى البناء المعقد للشعر العربي القديم وقرر ترجمته وما يفيد كل طالب ترجمة أو حتى أدب عربي من خلال المعلومات الثرية التي قدمناها.

الباب الأوّل

الدّراسة النّظريّة

الفصل الأوّل

الاستعارة والكناية في اللّغة العربيّة واللّغة الفرنسيّة

1-1 تمهيد الفصل

يتخذ الشاعر من الصورة البيانية وسيلة له للتعبير عن مكنوناته من عواطف وأحاسيس ولتجسيد ما يجول في خاطره من أفكار حتى يؤثر في متلقي عمله ويدفعه إلى الاستجابة بعد أن يسيطر كليا على عقله وإحساسه لأن غرضه ليس شرح الأمور له فقط وتحسين الأسلوب وتزيين الكلام بل التأثير فيه أيضا.

ولأن التجربة التي يعيشها الشاعر تترك أثرا كبيرا في نفسه، فإنه يبذل ما في وسعه حتى يصورها ويوصلها إلى قارئه. "إنه خالق تجربته، ولا بد له أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وإيقاعها، "[1] وينقلها إلينا معتمدا على الصورة البيانية لأن التعبير العادي يعجز في بعض الأحيان عن تصوير القوة الانفعالية في نفس الشاعر فيميل بذلك إلى اللغة الفنية، "لغة الخيال بأنماطها التصويرية المجازية، التي هي لازمة في كثير من الأحيان للتعبير عن العاطفة."[2] وهذا ما ذهب إليه جل النقاد من بينهم الجاحظ الذي عرّف الشّعر بأنه "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[3] ووصف أحدهم الصورة بأنها " أساس الشعر إن لم تكن الشعر نفسه."[4]

ويتطلب رسم الصورة البيانية المزج الدقيق بين العاطفة والخيال الذي لا تستغني عنه اللغة "مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض —من دون خيال–بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية وآلامها وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور."[5]

---

[1]– شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، (د.ت)، ص 143.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1974 م، ص 64.

[3]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1385 هـ- 1965م، ج3، ص 132.

[4]– أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند الجرجاني، دار طلاس للنشر، دمشق، ط1، 1986 م، ص 9 .

[5]– أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، كلمات هنداوي عربية للترجمة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص 15.

وينبغي للشاعر أن لا يسرف في استغلال الصور البيانية حتى "لا يتحول شعره إلى طلاسم مغلقة، تخنق أفكاره خنقا"[1]، ولا تنقلب لغته إلى "ألغاز وأحاج لا تفهم"[2]. وأن يفهم أنها وسيلة لإبانة ما يختلجه من أحاسيس ويثقله من مشاعر و"للخروج بألفاظه إلى مدلولات جديدة، لا تعرفها المعاجم اللغوية إذ يسمي أشياء بأسماء أخرى، حتى أسماء الأشياء المرئية في العالم الخارجي تتبدل وتتغير في أشعاره حسب مخيلاته."[3]

أما عن أنواع الصورة البيانية في الشعر العربي فهي كثيرة ومتنوعة: التشبيه والاستعارة والمجاز العقلي والمجاز المرسل والكناية. وقد حظيت الاستعارة والكناية باهتمام فائق، كما وكيفا، من قبل الشعراء والنقاد واللغويين قديما وحديثا لما تأتيان به من تأثيرات عميقة على الكلام في رونقه وزخرفه ومعناه ودلالته، وكذلك لما تسببانه من مشقة ومتاعب للراغب في ترجمتهما. ولهذا سوف نتناول الاستعارة والكناية من خلال الصفحات القادمة من هذا الفصل في اللغة العربية واللغة الفرنسية، فنعرفهما لغة واصطلاحا ثم ننظر في أركانهما وأقسامهما حتى نتوصل في الأخير إلى فكرة شاملة عن الاستعارة والكناية في اللغتين والموازنة بينها. وستساعدنا هذه الموازنة في فهم حقيقتهما وجوهرهما حتى نساعد المترجم عندما تواجهانه أثناء ترجمة الشعر أو أي نص أدبي آخر.

1- 2 الاستعارة

1-2-1 الاستعارة في اللغة العربية

ظفرت اللغة في الشعر باهتمام الكثير من الباحثين والنقاد. وتتصدر الاستعارة بشكل كبير بناء لغة الشعر، "إذ تعد عاملا رئيسا في الحفز والحث وأداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 112.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 130.

والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[1] إلى درجة أن بعضهم عرف الشعر بأنه"استعارة كبرى."[2] ووضح جان كوهن أيضا أن "المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة."[3]

وتحدث اللغويون والنقاد والبلاغيون عن الاستعارة خاصة كونها شديدة الارتباط بالإعجاز القرآني وقالوا فيها على اختلاف مذاهبهم وتنوع مناهجهم وتباين أغراضهم نحو أرسطو الذي جعلها أساس العملية التخييلية وعلى رأس الصور البيانية الأخرى بفضل ما فيها "من تركيز وإيجاز وتبلور"[4]، فباتت نقطة محيرة لدى الدارسين وظلت "أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا."[5]

وفيما يلي عرض بسيط لما قيل عنها والتغييرات التي طرأت على دراستها في القواميس وكتب البلاغة قديما وحديثا.

1-2-1-1 تعريف الاستعارة في اللغة العربية

1-1-1-2-1 الاستعارة لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "عور": "...والعارية والعارة ما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إياه. والمعاورة والتعاور شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين ."[6]

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 1997 م، ص 11.

[2]- محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلوم والإيمان، مصر، (د.ط)، 2009م، ص 179.

[3]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر. الولي محمد، العمري محمد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 م، ص 170.

[4]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 171.

[5]- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، أسرار البلاغة في علم البيان، صححها محمد عبده وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا منشئ المنار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1409 هـ_1988 م، ص 32.

[6]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج4، ص 618.

فالاستعارة إذن تتضمن معنى الأخذ والإعطاء أي تداول الشيء بين اثنين وصرفه. كما قد تعني التناوب والتعجب والصرف، إذ ذكر في لسان العرب[1]:

"تعور واستعار نحو تعجب واستعجب... يتعاورون على منبري أي يختلفون ويتناوبون كلما مضى واحد خلفه آخر...وعورته عن الأمر صرفته. "

ومن الجلي أن هذه المعاني اللغوية للاستعارة تتوافق مع معناها الاصطلاحي فهي تداول وانحراف وانصراف وتجاوز في اللفظة أو العبارة عما وضعت له في الأصل ونقلها إلى غيره على سبيل الإعارة وليس نهائيا. وقد أكد هذا التوافق أو التقارب هذا القول:

« اعلم أن الاستعارة المجازية مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذا لها مما ذكرناه، لأن الواحد منا يستعير من غيره رداءً ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة فتقتضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر فإذا لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر من أجل الانقطاع، وهذا الحكم جار في الاستعارة المجازية، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعارف المعنوي.»[2]

وكثرت وتشعبت التعريفات الاصطلاحية للاستعارة التي وضعت قديما وحديثا، يمكن أن نتناول عددا منها.

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص.ص 618.-619.

[2]- يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، طبعة المقتطف، مصر، 1914 م، ج1، ص 198.

1-2-1-2 الاستعارة اصطلاحا:

➢ تعريف الاستعارة اصطلاحا عند القدماء:

إن أغلب النظريات أو الدراسات البلاغية الحديثة قد تأسست على أكتاف البلاغة القديمة، ومرد هذا إلى النبوغ الفكري الذي امتاز به العلماء الأولون الذين من خلالهم تبلورت النظرة الدقيقة لمختلف مفاهيم البلاغة، ومن أبرز هذه المفاهيم مفهوم الاستعارة "كونها ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة."[1]

ويبدو أن تعريف السكاكي للاستعارة أدق وأوضح فهي عنده "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به."[2] ثم قدم مثالا لتفسير قوله هذا "في الحمام: أسد وأنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول: إن المنية انشبت أظافرها، وأنت تريد بالمنية السبع، بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الإظفار."[3]

وقد استفاد السكاكي كثيرا في دراسته للاستعارة من جهود عبد القاهر الجرجاني وهو رائد علوم البلاغة العربية والذي نظر إلى الاستعارة نظرة فنية بعد أن كانت أغلب التعريفات التي وجدت قبله لا تتعدى الطابع اللغوي، فعرفها بقوله:

---

[1]- إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. الأصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005 م، ص 233.

[2]- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987 م، ص 369.

[3]- المرجع نفسه، ص 369.

« اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية.» [1]

بناء الاستعارة عنده يقوم على الادعاء، أي أن الاستعارة أمر ادعائي وليس نقلا على سبيل الثبات بل هي حالة من التحول في الأفكار التي تصاحب نقل الاسم من موضع إلى آخر لكي يؤدي غاية وغرضا يفهم، فقال:

« فقد تبين من غير وجه أن " الاستعارة " إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء."[2]

وتقوم الاستعارة أيضا على التشبيه الذي كلما كان واضحا ظاهرا قريبا كانت الاستعارة ضعيفة لا تهواها النفس. وكلما ازداد بعدًا وخفاءً كانت الاستعارة قوية وحسنة.

ولما ربط بين الاستعارة والتشبيه، حدد الفرق بينهما في أغلب التعريفات والتفسيرات والشواهد، فقال في موضع حيث تتجلى نظرته الفنية للاستعارة من خلال الدور الذي تؤديه في تغريب المعتاد وجعله حقيقة لذلك المستعار له حتى يحرك ويثير ويستفز ما سكن لدى المتلقي:

« الاستعارة وإن كانت تعتمد التشبيه والتمثيل وكان التشبيه يقتضي شيئين مشبها ومشبها به وكذلك التمثيل لأنه كما عرفت تشبيه إلا أنه عقلي–فإن الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البين وتطرحه وتدعى له الاسم الموضوع للمشبه به. وقد نقلت الحديث إلى اسم. »[3]

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 22.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ط3، 1992 م، ص 437.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 210.

واشترط أن يكون وجه الشبه في الاستعارة وهو الرابطة بين المستعار منه والمستعار له أوضح في المستعار منه، وأن يكون معنى اللفظ المستعار موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب في الفضيلة، والنقص والقوة والضعف فنحن نستعير لفظ الأفضل لما هو دونه.

وأثناء عرضه للفرق بين الاستعارة والتشبيه، أشار إلى القرينة الصارفة للذهن عن إرادة الحقيقة في الكلام، فقال:

«...فأنت في هذا النحو من الكلام إنما تعرف أن المتكلم لم يرد ما الاسم موضوع له في أصل اللغة بدليل الحال أو افصاح المقال بعد السؤال أو بفحوى الكلام وما يتلوه من الأوصاف .»[1]

وأشار أيضا إلى أن الاستعارة لا يجوز إطلاقها "في كل موضع يحسن دخول حرف التشبيه عليه بسهولة نحو قولك هو الأسد، وهو شمس النهار وهو البدر."[2]

كما تناولها في إطار نظرية النظم وأكد على العلاقات الإسنادية في تشكيلها وأدائها لوظائفها الدلالية والجمالية وعدها مجازا في الإسناد، أي في إطار نظمها وسياقها وملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وردا على من قالوا أن الحسن في الاستعارة يكمن في اللفظ دون المعنى، قال:

« ومن أبين ما يدل على قلة نظرهم، أنه لا شبهة على من نظر في كتاب تذكر فيه " الفصاحة"، أن " الاستعارة " عنوان ما يجعل " اللفظ " به فصيحا، وأن " المجاز" جملته، و" الإيجاز" من أعظم ما يوجب للفظ الفصاحة. وأنت تراهم يذكرون ذلك ويعتمدونه، ثم يذهب عنهم أن إيجابهم " الفصاحة" للفظ بهذه المعاني، اعتراف بصحة ما نحن ندعوهم إلى القول به، من أنه يكون فصيحا لمعناه. »[3]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 278.

[2]- المرجع نفسه، ص 285 .

[3]- عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، ص 460.

ووضح للغرض ذاته أهمية موقع اللفظة المستعارة من العبارة وارتباط جمالها بتغيره، فما تراه مقبولا حسنا في موضع قد تراه ضعيفا مستكرها في موضع آخر لأن الجمال الحقيقي للنظم والسياق الضّام للألفاظ في العبارات.

"ولعل أهم ما في دراسة عبد القاهر الجرجاني الجمالية للصورة الاستعارية بيانه الدور الذي يقوم به الخيال في عملية خلقها، والخيال عنده أداة ضرورية لإيضاح ما لم يستطع التعبير العادي أن يؤديه أو يوضحه، ومن هنا كانت الصور المختلفة من تشبيه، واستعارة، وغير ذلك من ضروب البيان أدوات للتجسيد، المشاعر لباسها، والخيال روحها التي ترتبط أينما كان بكل شي." [1]

والمتأمل للتعريف الذي وضعه الرماني في رسالته "النكت في إعجاز القرآن "وهو أهم ما كتب في الدراسات القرآنية وأكثرها اتصالا بالبلاغة والبيان، يلاحظ أنه لم يتوكأ على التشبيه فجاء تعريفه واضحا خاليا من الشوائب، وهي عنده مجاز لغوي غرضه البيان والإيضاح، كما جعل الاستعارة بنية متكاملة فالمسألة لا تتعلق بمجرد نقل لفظ من معنى إلى آخر كما يتبادر إلى الذهن وإنما عملية إسناد تطال بنية العبارة كلها. هذا وألحق بتعريفه للاستعارة الفرق بينها وبين التشبيه في حذف أداة التشبيه، ثم ذكر أركانها والشيء المشترك بين المستعار والمستعار منه، فجاء في نصه:

« تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على وجه النقل للإبانة. والفرق بين الاستعارة والتشبيه–أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة له في أصل اللغة. وكل استعارة فلابد فيها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه. فاللفظ المستعار قد نقل من أصل إلى فرع للبيان. »[2]

---

[1]– أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ط)، 1988م، ص 93.

[2]– الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها محمد خلف الله احمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، 1976 م، ص.ص 85، 86 .

وبين كذلك أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة في قوة البيان، إذ تهدي النص معنى حسنا وواضحا يؤثر في نفس المتلقي ويدفعه إلى الاستمتاع.

وبهذا فهو يحذو حذو سابقيه خاصة الجاحظ وابن قتيبة في تعريف الاستعارة، فتعريف الجاحظ أقرب إلى اللغة منه إلى الاصطلاح. والاستعارة حسب نظره " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه."[1]

بعبارة أخرى، جعل الاستعارة نقل اللفظ من معنى عرف به لغويا إلى معنى آخر لم يعرف به دون أن يقيد هذا النقل بقيد أو يبين الغرض منه، بل اعتبر الاستعارة مجرد صورة ذهنية للتعبير عن المعنى المراد وتوضيحه في الأذهان في قالب يمكن إدراكه حسا. كما أن تعريفه كان شاملا ولم يفرق فيه بين الاستعارة والمجاز المرسل، وبينها وبين الكناية. " وكثيرا ما يستعمل الجاحظ في تعليقاته على النصوص عبارات " على التشبيه "، و"على المثل "، و"على الاشتقاق " وهو يعني بها الاستعارة أو المجاز بمعناه العام الذي تندرج تحته الاستعارة."[2]

وسار على نهجه ابن قتيبة عندما فسر رؤيته للاستعارة بقوله: " فالعرب تستعير الكلم فتصفها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها أو مشاكلا. " [3] وزاد على تعريف الجاحظ العلاقة بين المعنيين مشيرا إلى علاقات المشابهة والسببية والمجاورة، ليتداخل بذلك عنده مفهوم الاستعارة مع مفهومي المجاز المرسل والكناية.

ورأى ابن اثير أن الاستعارة في الكلام يقصد منها إيضاح الفكرة والإيجاز واشترط لتحقيق حسن الصورة الاستعارية إخفاء التشبيه، فعرفها ب" نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول

---

[1]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998 م، ج1، ص 153.

[2]– عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1985 م، ص 169.

[3]– أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973 م، ص 135.

إليه"[1]، أي إرادة تشبيه شيء بشيء فتترك إظهار المشبه وتجيء على اسم المشبه به وتجريه عليه. وهذا التعريف غير جامع لأنه يدل على الاستعارة المكنية التي يحذف فيها المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه. كما اشترط وجود قرينة تمنع عن إرادة المعنى الأصلي، وهذه القرينة إما ظاهرة موجودة في الكلام أو تفهم من فحواه.

من خلال التعريفات التي تطرقنا إليها خلصنا إلى أن البلاغيين والنقاد قد عظموا من شأن الاستعارة وحاول كل واحد منهم أن يستفيد ويضيف لجهود الآخر.

➢ تعريف الاستعارة اصطلاحا عند المحدثين:

لم تختلف المفاهيم الحديثة للاستعارة في معظمها عن تلك التي وضعها علماء اللغة والبلاغة القدماء وجاءت متشابهة في معظمها. نذكر منها تعريف أحمد الهاشمي مضيفا أن الاستعارة أبلغ وأفصح من التشبيه:

« هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه.»[2]

كما وُضعت تعريفات هدفها الوحيد إبراز القيمة الفنية للاستعارة من حسن تصوير وجمال تعبير وآليتها في بناء عالم مفهومي بقوانينها الخاصة والكشف عن القدرة البشرية على صنع المعنى. ورد في هذا نص:

« فالاستعارة مظهر من مظاهر الخيال، أو قوة من قواه السحرية، التي تشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة،

[1]– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي بطانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط 2، (د.ت)، ج 2، ص 83.

[2]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1999 م، ص 258.

بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق. "[1]

وورد في نص آخر حيث دُرس بعدها النفساني وما تحدثه من أثر في المتلقي: "

« الصورة الاستعارية هي التي تثير انفعالاتنا النفسية، وتحرك أفكارنا، وهي التي تتشكل على المستوى النفسي والدلالي.»[2]

والاستعارة عند رجاء عيد نشاط فكري يصاحبه خيال نشيط يعطي الواقع حسا جديدا بعد سكبه في قوالب جديدة، إذ قال:

« ولم تعد الاستعارة زركشة زخرفية أو حلية فنية، وإنما نشاط فكري ينظم التجربة بواسطة خيال دؤوب يعمل على إعادة تشكيل خيال الواقع حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديد تتضح من خلال الرؤية الفنية الخاصة للأشياء والمعاناة لصاحبها.» [3]

1-2-1-2 أركان الاستعارة في اللغة العربية

لما كانت الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، أي أنها تُبنى في الأصل على التشبيه، فإنه لابد لكل استعارة مستعار له وهو المشبه، ومستعار منه وهو المشبه به، وهما يسميان طرفي الاستعارة، ولفظ مستعار، والمستعار به أو الجامع وهو بمنزلة وجه الشبه، وقرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي التي قد تكون لفظية أي موجودة في جملة الاستعارة أو حالية أي تفهم من سياق الكلام. ففي قوله تعالى في الآية 4 من سورة مريم: ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ يكون المستعار هو

[1]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 245.

[2]- المرجع نفسه، ص 251.

[3]- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، جلال حزى وشركاه، ط 2، (د.ت)، ص 395.

الاشتعال والمستعار منه هو النار والمستعار له هو الشيب، والمستعار به أو الجامع هو مشابهة ضوء النار لبياض الشيب. وفي قولنا "حدثنا البحر في المسجد" شبهنا الفقيه أو الإمام وهو المستعار له لاتساع علمه بالبحر وهو المستعار منه، والمستعار به أو الجامع هو صفة الاتساع المشتركة بين الطرفين، أما القرينة فهي لفظية، إذ يتبن لنا من اللفظين "حدثنا " و" في المسجد" أن المقصود من البحر العالم وليس البحر الحقيقي.

والاستعارات ليست مقيدة في لفظها بصنف معين من الكلمات، إذ يمكن أن ترد اسمية أو فعلية، متصلة بزمان أو مكان. وهذا ما أكده الدكتور محمد الولي لما صرح:

« كل أصناف الكلمات يمكن أن تستعمل في الحقيقة استعمالا استعاريا، فإذا لم تستعمل استعمالا عدوليا، فإنها تستعمل على الأقل استعمال استعارة معدولة، هي الاسم والصفة واسم المفعول والفعل، ويمكن أن يضاف إليها الحال، ولو أنه نادرا ما يستعمل استعاريا.»[1]

1-2-1- 3 أقسام الاستعارة في اللغة العربية

فرع البلاغيون من الاستعارة أقساما كثيرة ومتنوعة باعتبارات؛ فهي باعتبار طرفيها استعارة مكنية واستعارة تصريحية واستعارة وفاقية واستعارة عنادية، وباعتبار الجامع استعارة عامية واستعارة خاصية، وباعتبار استعمالها استعارة محسوس لمحسوس واستعارة معقول لمعقول واستعارة محسوس لمعقول واستعارة معقول لمحسوس، وباعتبار اللفظ استعارة أصلية واستعارة تبعية، وباعتبار اللازم استعارة مرشحة واستعارة مجردة واستعارة مطلقة، وباعتبار ذاتها استعارة تخييلية واستعارة تحقيقية، وباعتبار حكمها استعارة حسنة واستعارة قبيحة أو استعارة مفيدة واستعارة غير مفيدة، وباعتبار آخر استعارة تمثيلية.

[1]- محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2005 م، ص 154.

1-3-1-2-1 باعتبار طرفيها:

يرتكز هذا التقسيم على إظهار أو إضمار المستعار له أو المستعار منه، فينتج عن ذلك أربعة أنواع:

أ- الاستعارة المكنية (الاستعارة بالكناية): وهي التي يحذف فيها المستعار منه ويرمز إليه بشيء من لوازمه، أو خاصية من خواصه. وتسمى هذه الاستعارة مكنية لأننا حذفنا المستعار منه وكنينا عنه أو رمزنا له بشيء يدل عليه، ومن ذلك قوله عز وجل في الآية 24 من سورة الإسراء: ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾، فقد شبه الذل بطائر واستعار لفظ المشبه به وهو الطائر للمشبه وهو الذل، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الجناح. وقول عز وجل على لسان زكرياء عليه السلام في الآية 3 من سورة مريم: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾، إذ شبه الرأس بالوقود ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو " اشتعل" على سبيل الاستعارة المكنية والقرينة إثبات الاشتعال للرأس.

ب- الاستعارة التصريحية: وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به مع حذف المشبه. كما نرى في قول المتنبي[1]:

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

فقد شبه الشاعر الممدوح بالبحر في التطام أمواجه وجبروته لينزل الرعب في قلب رسول الروم الذي جاء يسعى إليه، فحذف المشبه وهو الممدوح وصرح بالمشبه به وهو البحر وذكر القرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي " فأقبل يمشي في البساط" وهي قرينة لفظية.

ج- الاستعارة الوفاقية: وهي التي يكون فيها اجتماع المستعار منه والمستعار له في شيء ممكنا.

د- الاستعارة العنادية: وهي على عكس الاستعارة الوفاقية، حيث يكون اجتماع طرفيها في الشيء ممتنعا.

ومثال الاثنين، الوفاقية والعنادية، قوله تعالى في الآية 122 من سورة الأنعام: ﴿ أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾، أي ضالا فهديناه، وفي هذه الآية الكريمة استعارتان هما:

[1]- المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1983 م، ص347.

- استعارة الإحياء للهداية لاشتراكهما في ثبوت الانتفاع. وهي وفاقية لإمكان اجتماع الإحياء والهداية.
- استعارة الموت للضلال لاشتراكهما في عدم الانتفاع. وهي عنادية لعدم امكان اجتماع الموت مع الضلال الذي لا يكون إلا في الحي لأن الضال حي.

ثم إن الاستعارة العنادية على قسمين:

- **الاستعارة التلميحية:** وهي التي يؤتى فيها بلفظ دال على المدح مكان لفظ دال على الذم، كقوله: " رأيت أسدا" وهو يريد جبانا.
- **الاستعارة التهكمية:** وهي أن ينزل التضاد منزلة التناسب، نحو قوله سبحانه في الآية 21 من سورة آل عمران: ﴿فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ أي أنذرهم، استعيرت البشارة وهي الإخبار بما يسر للإنذار الذي هو ضده بإدخال جنسها على سبيل التهكم والاستهزاء.

1-2-1-3-2 باعتبار الجامع:

وتنقسم الاستعارة باعتبار الجامع إلى قسمين:

أ- الاستعارة العامية: وهي ما قرب فيها الجامع واتضح بحيث يدركه العامة، كاستعارة الأسد للرجل الشجاع، والبحر للكريم الجواد، والبدر للحسناء.

ب- الاستعارة الخاصية: وهي ما بعد فيها الجامع ودق، واحتاج في إدراكه والوقوف عليه إلى كثرة التفكير والتمعن ودقة الملاحظة، نحو قوله تعالى في الآية 4 من سورة مريم: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾، فالمستعار له هو "الشيب"، والمستعار منه هو" النار"، والمستعار هو لفظة "اشتعل"، وهو من لوازم "النار"، والجامع بينهما هو "الالتهاب" و"سرعة الانتشار". والمراد من هذا القول: انتشر الشيب في رأسي بسرعة كما تنتشر النار بسرعة أيضا.

1-2-1-3-3 باعتبار استعمالها:

وتأتي في هذه الحالة على أربعة أوجه:

أ- استعارة محسوس لمحسوس: وهي استعارة شيء محسوس لتشبيهه بشيء محسوس آخر، نحو قوله تعالى في الآية 8 من سورة التكوير: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾، استعير خروج النفس شيئا فشيئا لخروج النور من المشرق عند انشقاق الفجر قليلا، بجامع التتابع على طريق التدريج وهو حسي. ونحو قوله سبحانه في الآية 37 من سورة يس: ﴿وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾، فالمستعار منه السلخ الذي هو كشط الجلد عن الشاة، والمستعار له كشف الضوء عن مكان الليل وهما حسيان، والجامع ما يعقل من ترتب أمر على آخر وحصوله عقب حصوله، كترتب ظهور اللحم على الكشط وظهور الظلمة على كشف الضوء عن مكان الليل.

وقد يكون الجامع مركبا كقولك " التقيت بدرا يبتسم "، بمعنى رأيت انسانا كالبدر مبتسما، شبهت المستعار له وهو الإنسان بالبدر وهو المستعار منه، وكلاهما حسيان، أما الجامع بينهما فهو مركب أي حسي ويتمثل في حسن طلعة الانسان وبهاء خلقته في مقابل ضياء وإشراق البدر وعقلي ويتلخص في جمال الروح وعلو الشأن للإنسان في مقابل البعد الإيحائي والرمزي الذي يحمله البدر.

ب- استعارة معقول لمعقول: وهي استعارة شيء معقول أي لا يمكن إدراكه حسا للدلالة على شيء معقول آخر، نحو قوله تعالى في الآية 154 من سورة الأعراف ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ﴾، شبه زوال الغضب وهو المستعار له بالسكوت وهو المستعار منه، وكلاهما عقلي. ونحو قوله عز وجل في الآية 52 من سورة يس: ﴿مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا﴾، شبه الموت وهو المستعار له بالرقاد وهو المستعار منه وكلاهما عقلي.

ج- استعارة محسوس لمعقول: وهي استعارة شيء محسوس للتعبير عن شي معقول، نحو قوله سبحانه في الآية 112 من سورة آل عمران ﴿ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا إِلَّا بِحَبْلٍ مِّنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِّنَ النَّاسِ﴾، فاستعير الحبل المحسوس للعهد المعقول.

د- استعارة معقول لمحسوس: وهي استعارة شيء معقول للتعبير عن شيء محسوس، كما في قوله جل جلاله في الآية 11 من سورة الحاقة: ﴿ إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ ﴾، شبه ارتفاع الماء وكثرته وهو مستعار له محسوس بطغيان الإنسان وهو مستعار منه معقول.

1-2-1-3-4 باعتبار اللفظ:

تنقسم إلى قسمين:

أ- استعارة أصيلة:"وهي ما كان المستعار فيها اسم جنس غير مشتق سواء أكان اسم ذات أي ما دل على شيء مجسم محسوس مثل: رجل،كتاب، بيت، أم اسم معنى وهو ما يدل على شيء معنوي ونعني بها المصادر: كالنطق أو الأكل أو العلم، وسواء أكان اسم جنس حقيقة مثل: رأيت أسدا في المعركة، أم تأويلا كالأعلام المشتهرة بصفة مثل: رأيت حاتما، فالأسد اسم جنس جعلناه دالا على الشجاعة، وحاتم الطائي علم مشهور بالكرم جعلناه اسم جنس تأويلا للدلالة على الكرم." [1]

ب- استعارة تبعية:"وهي ما كان المستعار فيها فعلا (كما في قول المتنبي "تصافحت ") أو اسما مشتقا (كما في قولنا "ناطق" في المثال السابق) والاسم المشتق هو ما أخذ من غيره مع الاتفاق في المعنى والمادة ويدل على ذات وصفة والمشتقات هي: اسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة واسم التفضيل، واسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة."[2]

1-2-1-3-5 باعتبار اللازم:

يقسمها البلاغيون باعتبار ذكر ملائم المستعار منه أو المستعار له وعدم ذكره إلى ثلاثة أقسام؛ **مرشحة ومجردة ومطلقة**.

---

[1]- محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1989 م، ص.ص 72، 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 73.

تُعرّف هذه الأقسام الثلاثة ب:

« اعلم أن الاستعارة في نحو: عندي أسد، إذا لم تعقب بصفات أو تفريع كلام، لا تكون مجردة ولا مرشحة، وإنما يلحقها التجريد أو الترشيح إذا عقبت بذلك، ثم إن الضابط هناك أصل واحد، وهو أنك قد عرفت أن الاستعارة لابد لها من مستعار له ومستعار منه، فمتى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له، أو تفريع كلام ملائم له، سميت مجردة. ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه، سميت مرشحة. »[1]

ومثالها في الترشيح قوله سبحانه في الآية 16 من سورة البقرة: ﴿أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ﴾، استعير الاشتراء للاستبدال والاختيار ثم قرن لما يلائمه من الربح والتجارة لتأكيد وتقوية المعنى الاستعاري فيه.

ومثال هذه الاستعارة في التجريد قوله تعالى في الآية 112 من سورة النحل: ﴿ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ ﴾، استعير اللباس للجوع ثم قرن بما يلائم المستعار له من الإذاقة، ولو أراد الترشيح لقال: فكساها، لكن التجريد هنا أبلغ لما في لفظ الإذاقة من المبالغة في الألم باطنا.

ومثالها في التطليق قولنا "نطق الخطيب بالدرر"، فالمستعار منه هو الدرر والمستعار له هو الحكم والجامع بينهما هو غلاء القيمة وعلو الشأن. وهي استعارة لم تقترن بما يلائم المستعار منه والمستعار له. وتجدر الإشارة إلى أن الاستعارة تكون أيضا مطلقة إذا ما اجتمع فيها الترشيح والتجريد في الوقت ذاته. كقول كثير[2]:

رمتني بسهم ريشه الكحل لم يصب ظواهر جلدي وهو في القلب جارح

"فقد استعار السهم لنظرة العين، واستخدم (الريش) وهو ما يلائم المشبه به، واستخدم (الكحل) وهو ما يلائم المشبه، ولهذا سميت هذه الاستعارة (مطلقة)."[3]

---

[1]- السكاكي، مرجع سبق ذكره، ص 385 .

[2]- كثير عزة، الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1983م، ص 347.

[3]- محمد مصطفى هدارة، مرجع سبق ذكره، ص 75 .

1-2-1-3-6 باعتبار ذاتها:

وهي قسمان :

أ- الاستعارة التحقيقية: وتسمى أيضا الاستعارة الحقيقية والاستعارة المحققة والاستعارة العقلية. وهي ما كان فيها المستعار له محققا حسا كالأسد المستعار للشجاع، أو عقلا كالصراط المستقيم المستعار للدين.

ب- الاستعارة التخييلية: ويطلق عليها أيضا الاستعارة الخيالية والاستعارة الوهمية. وهي التي لا يتحقق معناها حسا أو عقلا بل هي صورة وهمية محضة، كالأظفار المستعارة للمنية.

1-2-1-3-7 الاستعارة باعتبار حكمها:

تنقسم الاستعارة باعتبار حكمها إلى حسنة وقبيحة أو كما سماها عبد القاهر الجرجاني المفيدة وغير المفيدة.

أ- الاستعارة المفيدة: وهي ما كان لها فائدة، إذ يؤدي نقلها من وضعها الأصلي إلى وضع آخر إلى إضافة في المعنى لم تكن لتحصل دون نقلها. "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها: تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعض الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة، وخلابة موموقة."[1] وجميع استعارات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف حسنة مفيدة.

ب- الاستعارة غير المفيدة: وهي ما لم تكن لها فائدة. ويرى الجرجاني أن هذا النوع من الاستعارة لا يتردد بكثرة "فهو قصير الباع قليل الاتساع"[2].

ويمثل الجرجاني لهذه الاستعارة بقول شاعر:

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص.ص 32، 33 .

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

فبتنا جلوسا لدى مهرنا ننزع من شفتيه الصفارا

"استعمل الشاعر الشفة للفرس وهي موضوعة أصلا للإنسان، وهي لا تضيف شيئا جديدا للمعنى فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه وقوله من جحفلتيه إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب"[1]، فذهب إلى أن هذه الاستعارة قد تنقص جزءا من الفائدة التي على الشاعر توخيها. وهكذا أخرج الجرجاني الاستعارة غير المفيدة من دائرة الاستعارة.

1-2-1-3-8 الاستعارة التمثيلية : هي من المجاز المركب وحقيقتها أن تشبه إحدى الصورتين المنتزعتين من متعدد بالأخرى، ثم تتخيل أن الصورة المشبهة بها عين الصورة المشبهة، بمعنى آخر تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، نحو هذا المثل العربي: قبل الرماء تملأ الكنائن، إذا قلته لمن يريد بناء بيت مثلا قبل أن يتوفر لديه المال، حيث شبهت حال من يريد بناء بيت قبل إعداد المال له بحال من يريد القتال وليس في كنائنه سهام بجامع أن كليهما يتعجل الأمر قبل أن يعد له عدته، ثم استعير التركيب الدال على حال المشبه به على سبيل الاستعارة التمثيلية والقرينة حالية.

وتعد الاستعارة التمثيلية أبلغ أنواع الاستعارة.

تطرقنا في الأجزاء السابقة من بحثنا إلى تعريفات الاستعارة وأركانها وأقسامها في اللغة العربية. وسنرى فيما يأتي الاستعارة عند البلاغيين الغربيين الذين تناولوها بالدرس والتمحيص وتوقفوا عند دقائقها وأقسامها، واستعان المحدثون منهم بالمعطيات العلمية المعاصرة في ميادين علوم اللغة والنقد والأدب، الأمر الذي أثمر نتائج مختلفة ونظريات متنوعة وأفكار وأراء متقدمة.

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص22.

1-2-2 الاستعارة في اللغة الفرنسية

1-2-2-1 تعريف الاستعارة في اللغة الفرنسية

لا يختلف مفهوم الاستعارة في الفكر الغربي كثيرا عن مفهومها في الفكر العربي، فعرفها البعض بأنها صورة مقتضبة من صور التشبيه، وذهب البعض إلى أنها عملية نقل وتحويل، وميز البعض الآخر بين المعنى المجازي الذي تؤديه والمعنى الحرفي. واعتبرها فريق ظاهرة لسانية بحتة بينها وصفها فريق آخر بأنها ظاهرة معرفية أو إدراكية.

ويعود أقدم تعريف للاستعارة لأرسطو Aristote الذي تناولها لأول مرة في كتابه "الشعرية" "Poétique"، إذ قال:

« La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement de genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie. »[1]

أي: « الاستعارة هي إعطاء الشيء اسما يعد غريبا عنه بالانتقال من الجنس إلى النوع ومن النوع إلى الجنس ومن النوع إلى النوع أو من خلال علاقة المشابهة.» (ترجمتنا)

ولم يختلف شيشرون Cicéron كثيرا عن رأي أرسطو إذ ذهب إلى تعريف الاستعارة بأنها "تشبيه بصورة مختصرة حيث تحل كلمة محل كلمة أخرى."

« La métaphore est une comparaison abrégée et renfermée, dans un mot mis à la place d'un autre. »[2]

عندما لا تجد اللغة في جعبتها لفظا للتعبير عن فكرة ما أو لوصف شيء ما، تستعين بالاستعارة التي اعتبرها شيشرون شكلا من أشكال الاقتراض، فتتمكن اللغة بفضلها من تعويض ذلك النقص الذي تعانيه

[1] - Aristote, Poétique, Le livre de poche classique, Paris, 1990, p139.
[2]- Cicéron (Trad.M.Nisard), Rhétorique à C.Hérrenius, Œuvres Complètes, 1ére édition, 1864, t.1, p 218.

وتكتسب اللفظة من خلالها معان جديدة كانت في وقت مضى غريبة عنها وتصبح مع مرور الوقت مكونا أساسيا لمنظومتها الدلالية والمعجمية. ولا تكاد معظم تعريفات المعاجم والموسوعات الفرنسية القديمة والحديثة تخرج عن المفهوم الكلاسيكي التقليدي للاستعارة الذي يعدها مجازا لغويا ونوعا خاصا من أنواع الكلام. ورد في قاموس الأكاديمية الفرنسية:

« Figure de Rhétorique, qui renferme une espèce de comparaison, et par laquelle on transporte un mot de son sens propre et naturel dans un autre sens. »[1]

أي: « أسلوب من أساليب البلاغة يشتمل على نوع من أنواع التشبيه ننقل من خلاله كلمة من معناها الخاص الطبيعي إلى معنى آخر.» (ترجمتنا)

وورد في قاموس LAROUSSE:

« Figure de rhétorique consistant à employer un mot concret pour exprimer une notion abstraite: Quand on dit « bruler de désir », ou « l'hiver de la vie », on emploie des métaphores (syn. image) »[2]

أي: « أسلوب من أساليب البلاغة يعمل على استعمال لفظ محسوس للتعبير عن أمر معقول كقول: "حرق الرغبات" أو "خريف الحياة" (مرادف صورة). » (ترجمتنا)

وقد تمكنت الاستعارة من الخروج من دائرة المفاهيم التقليدية بفضل الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية الغربية الحديثة والمعاصرة، نحو النظريات المتعلقة ب"اللسانيات الإدراكية " أو المفهومية la linguistique cognitive التي برزت في سنوات الثمانينات.

وشهدت الاستعارة منظورا جديدا تبناه كتاب "الاستعارات التي نحيا بها" لجورج لايكوف George Lackoff ومارك جونسون Mark Johnson الذين طورا مفهومها في إطار نظريتهما النظرية التفاعلية la théorie fonctionnaliste وعداها آلية أساسية لفهم كل ما يحيط بالإنسان من أشياء وآليات اشتغالها

[1]- Dictionnaire de l'Académie Française, édition e_Books, France, 5éme édition, 1798, p 1989.
[2]- LAROUSSE Maxipoche, Direction du département Dictionnaires et Encyclopédies, Carine Girac Marinier, Paris, 2012, p 882.

مؤكدين أنها تحمل كل ممارسته الاجتماعية والإيديولوجية والثقافية، وتعكس تفكيره، فهي أعمق من أن تعد مجرد زخرف لفظي أو وسيلة مجازية مادامت لا ترتبط بالجانب اللفظي أو اللغوي فحسب، بل تقترن بالذهن وبالعلاقات الفكرية والتخمينية التي يقوم بها كل من المتلقي والسامع. وقد لخصا المفهوم الجديد للاستعارة بقولهما:

« ...الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس.»[1]

وتعد **النظرية التفاعلية** من أهم نظريات الاستعارة، وأكثرها انتشارا، وهي تقوم على مجموعة من المبادئ نذكرها فيما يلي:[2]

- إن الاستعارة لا تتجلى في مبدأ الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها. إن مثال "انفجر الرئيس خلال المناقشة" يحتوي على استعارة، إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أية جملة استعارية (هنا كلمة انفجر)، وكلمة تستخدم على الأقل في بقية الجملة بشكل حرفي. ويطلق على كلمة "انفجر" بؤرة الاستعارة وعلى بقية كلمات الجملة "الإطار المحيط بالاستعارة ".
- للتركيب الاستعاري موضوعان متميزان: الموضوع الرئيس والموضوع الثانوي؛ هذان الموضوعان ينبغي أن يُفهما على أنهما نظام أشياء، لا على أنهما أشياء.

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر. عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009 م، ص 21.

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص.ص 129- 146.

- تعمل الاستعارة بتطبيق مبدأ تضمينات مشتركة على الموضوع الرئيس، بحيث يكون هذا المبدأ مميزا للموضوع الثانوي. وحاول بلاك أن يعطي مثالا لتوضيح المفاهيم السابقة، وهو "الإنسان ذئب"، فيقول: « يمكننا القول هنا إنه يوجد موضوعان الموضوع الرئيس (الإنسان) والموضوع المرتبط به (ذئب)، إلا أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كل شيء عن الذئاب.»[1]

ليس المطلوب معرفة القارئ معنى كلمة ذئب المعجمي، أو أن يكون قادرا على استخدام هذه اللفظة استخداما حرفيا عاديا، بل أن يعرف ما يسمى بطريقة المواضع المتشابهة المشتركة.

- تعتمد التضمينات المشتركة في الغالب على المواقع المشتركة المتعلقة بالموضوع الثانوي، لكنها لا تستطيع في الحالات التي تطرأ أن تعتمد على تضمينات متغيرة (غير ثابتة) يستعملها الكاتب. ومن هنا، فإن الاستعارة تظهر، وتحذف، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعه مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي.
- تحصل الاستعارة من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة. والكلمة أو الجملة ليست لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجه.
- ليست المشابهة العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى. وللاستعارة أهداف جمالية وتشخيصية وتجسيدية وعاطفية ووصفية.

وأهم رواد هذه النظرية ماكس بلاك Max Black وبول ريكور Paul Ricœur وآيفور آرمسترونغ ريتشاردز Ivor Armstrong Richards وجورج لايكوف George Lackoff ومارك جونسون Mark Johnson .

[1]– يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 144. (نقلا عن Richards, T.A .The Philosophie of Rhetoric, (Oxford, New york, 1971, pp 39-40

وإلى جانب النظرية التفاعلية، وُضعت نظريات أخرى لكل واحدة منها طريقتها ومبادئها الخاصة في تناول الاستعارة، نذكر من أبرزها:

-النظرية الإبدالية أو الاستبدالية:

تبدو هذه النظرية أكثر وضوحا للعيان والأذهان لأنها تستمد مبادئها من النقاد والبلاغيين العرب القدماء، وتقوم على مبدأ المشابهة أي أن الاستعارة تشبيه مستتر أو موجز نحو عبارة "أحمد أسد" كاختصار ل"أحمد كالأسد". وأعطت هذه النظرية للاستعارة خاصية تقوم على الاستبدال أي أن المعنى لا يتأتى بطريقة مباشرة بل يقارن ويستبدل بغيره على أساس من التشابه، وذلك بالنظر إلى طرفي الاستعارة إذ يحل طرف واحد محل الطرف الآخر مستندا إلى العلاقة التشاركية الشبيهة بالعلاقة التي يقوم عليها التشبيه.

وناقش أصحاب هذه النظرية التماثل الإيجابي والتماثل السلبي، ويقصدون بهما أي شيء مشابه للآخر فهو يشابهه جزئيا (تشابه إيجابي) ويخالفه كذلك جزئيا (تشابه سلبي)، أي لا يماثله تماما، وحتى يكون للتشبيه فاعلية، فلابد أن يكون عنصر التشابه أكثر وضوحا من عناصر الاختلاف مع ضرورة اللجوء إلى المعرفة الحرفية لكي تستنبط الطرق التي بها يتشابه ويختلف شيئان متناظران.

وترى النظرية الاستبدالية أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان: معنى حقيقي، ومعنى مجازي، وتتحقق الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية. كما تشير هذه الزاوية إلى أن كل استعارة تحتوي على تناقض ما، كالجمع بين الجامد والمحسوس وغيره، مثل وصف الجمل بسفينة الصحراء. ولفك هذا الغموض والتناقض يحاول القارئ إيجاد مقابل مقبول ليخفف من حدة هذا التناقض أو ليتخلص منه كالإتيان بالتشبيه باستخدام الأداة.

أصحاب هذه النظرية هم: لونجينسLonginues ، كونتاليانQuintilian ، فوغلFogole ، ليتشLeech ، ستبلن Stebling .

-النظرية السياقية:

يمكن إجمال المبادئ الأساسية للنظرية السياقية للاستعارة فيما يلي:[1]

- الاستعارة شكل أساسي في اللغة وليست مجرد حيلة لغوية أو زخرف لفظي.
- في النظرية السياقية اللامحدودية هي القانون الأول في اللغة، وهي تشير إلى مرونة اللغة وحركتها، فالكلمات تستخدم بطرق مختلفة لتعبر عن تجارب جديدة ومتنوعة فمثلا المعنى الحقيقي لكلمة "أسد" هو الحيوان المعروف أما المعنى المجازي فهو الإنسان الشجاع على سبيل الاستعارة.
- إن تحديد المعنى الذي تشير إليه الكلمة يعتمد بشكل كبير على معرفة حقل تلك الكلمة، أو البيئة الخاصة بها، إذ توجد حقول وبيئات فنية متعددة فمثلا كلمة فضاء تعني أشياء عديدة ومختلفة بالنسبة لعالم النفس، أو الفنان، أو الفيزيائي، أو الرجل البدائي.
- تظهر الاستعارة عندما تتصل كلمات من حقول أو بيئات فنية مختلفة في جملة معينة، ويمكن توضيح البيئات الفنية واختلافها بالمثال الآتي: "زيد أسد"، يلاحظ هنا أن زيدا له سياق أو بيئة فنية أخرى. و"زيد" معناه حرفي (عادي) بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به، والأسد معناه حرفي بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به. وبناءًا على ذلك، تعد الاستعارة تحويلا للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى.
- يطرأ التغيير بالنسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة ومجالها ومداها، فالصفة أو الخاصية التي تطبق على كلمة ما قد تنفصل بشكل فعال عن الحقل الأصلي الذي تنسب إليه أصلا، وتطبق وتستخدم في حقل غريب منظم ومرتب، ومن ثم فإن هذه الكلمة تحمل معها إعادة تكييف وفقا للظروف والحقائق، لكي تتأقلم مع بقية الشبكة المشكلة للكلمة الأخرى في ذلك الحقل الغريب.

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص. ص 99 - 126.

- الاستعارة ليست مجرد انحراف لفظي لكلمات معينة، بل هي نموذج لدمج السياقات تربط سياقين غير مرتبطين في المسار العادي للحياة.
- إن السياق يكسب الاستعارة قدرات أبعد من قدراتها المعجمية، فالكلمة لا تفهم إلا من خلال علاقتها مع الكلمات الأخرى.
- الاستعارة نوع من المقارنة المبنية على التفاعل بين المستعار منه والمستعار له، إذ يعدل أحدهما من وجود الآخر، كما أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهمية عن أوجه التشابه، والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار له والمستعار منه وبين أوجه الشبه، وأوجه الاختلاف هي المعنى الكلي الذي تقدمه لنا الاستعارة.

من أنصار هذه النظرية: نيلسون كودمانNelson Goodman ، يوربانUrban ، كرايسKrais.

ورغم أن اللغويات الحديثة قد أنتجت هذه النظريات النافذة في طبيعة الاستعارة، فإن الكثير من الدارسين المعاصرين مازالوا يرددون الرؤيتين القديمتين في الاستعارة، فالأولى ترى أن الاستعارة تزود القارئ برؤية عميقة لما وراء ظواهر الأشياء أو لماهية الأشياء وجوهرها، أي هي "استخدام مبدع للغة يزود البصيرة بقدرة غير عادية للنفاذ إلى أصل الأشياء وهو ما يمثل الحقيقة فى مقابل الواقع – الشكل والنموذج الأساسي لهذه الرؤية هو"أوفيد" في كتابه "التحول " حيث يقوم أوفيد بتحويل أبطاله إلى حيوانات ونباتات وجمادات، ورغم الاختلاف الواضح في المظهر الشكلي الخارجي إلا أن جوهرها يبقى رغم هذا التحول، وهذا يعني أن المهم ليس المظهر وإنما الشخصية النفسية الداخلية التي تظل كما هي بعد تحول الجسم إلى جسم آخر، وحسب

هذه الرؤية فإن اللغة "استعارية "حتما فلو قال "أوفيد كلايتي" اسم شخصية– أو قال "زهرة " بعد التحول فإنه لا يقصد أيهما وإنما يصف جوهرهما أو لبهما الذي هو الحب الخالد."[1]

أما الرؤية الثانية فتعتبر الاستعارة نوعا من الزخرفة اللغوية المضللة للقارئ لأنها تحجب الواقع والحقيقة عنه، وعلاقاتها مصطنعة مضللة كونها بعيدة عن التواصل المباشر ومنفصلة عن الواقع، بمعنى آخر تهاجم هذه الرؤية الاستعارة وتحط من شأنها.

1-2-2-2 الفرق بين الاستعارة والتشبيه في اللغة الفرنسية

على عكس الاستعارة، يتضمن التشبيه أداة تعمل على الربط بين العنصرين الذين توجد بينهما علاقة مشابهة، تسمى l'outil de comparaison أو l'élément formel de comparaison أو un terme comparatif أي أداة التشبيه نحو:

Comme, tel que, autant que, pareil à, semblable à, ressemble à…

فالعبارة الآتية ses cheveux sont blancs comme une neige أي "شعره أبيض كالثلج" ما هي إلا تشبيه حيث ذكر المشبه le comparé (ses cheveux) والمشبه به le comparant (une neige) وأداة التشبيه l'outil de comparaison (comme) .

أما العبارة الآتية التي وظفها فكتور هيقو Victor Hugo في قصيدته « demain, dés l'aube… » "غدا منذ بزوغ الفجر...": « je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe » "لن أشاهد حلول ذهب المساء" فتضمنت استعارة حيث شبه الشاعر الشمس عند غروبها (le soleil couchant) بذهب السماء (l'or du soir).

[1]– الموقع الالكتروني http://www.nizwa.com مقال عنوانه "في ترجمة الاستعارة العربية" (تاريخ الدخول 18.07.2017 التوقيت 20:06)

وفي هذا الصدد، يؤكد عالم النحو الفرنسي فونتانيي Fontanier أن الاستعارة تشبيه موجز يعبر عنه بلفظة واحدة أي أنها تشبيه ضمني غير مصرح به.

1-2-2-3 أركان الاستعارة في اللغة الفرنسية

اختلف اللسانيون الغربيون في تحديد أركان الاستعارة؛ فمنهم من يعتبرها ركنين مثل ماكس بلاك Max Black، ومنهم من يعتبرها ثلاثة أركان مثل ريتشاردز Richards، ومنهم من جعلها أربعة مثل بيتر نيومارك Peter Newmark.

جعل ماكس بلاك للاستعارة ركنين أشار إليهما في كتابه « Models and Metaphors » (نماذج واستعارات) وهما الإطار (l'énoncé entier)(the frame) وهو السياق الذي ترد فيه الاستعارة، والبؤرة (le mot métaphorique) (the focus) وهو اللفظ المستعار. وقد أشرنا إلى هذين الركنين عندما تحدثنا عن مبادئ النظرية التفاعلية التي يعد ماكس بلاك أحد روادها.

وللاستعارة عند ريتشاردز ثلاثة أركان؛ أولها الفحوى (le thème) (the tenor) وهو المستعار له، وثانيها الناقل أو حامل المشبه (le phore)(the vehicule) وهو اللفظ المستعار، وثالثها الأرضية (le motif) (the ground) وهي أرضية التشابه بين العنصر الموصوف والناقل أو حامل المشبه أي أوجه التشابه. والاستعارة عند ريتشاردز لا تقوم بالضرورة على أوجه التشابه بين المستعار له واللفظ المستعار (théme /phore) وإنما على أوجه الاختلاف أيضا.

أما أركان الاستعارة عند نيومارك فهي أربعة: فالركن الأول هو الموضوع (le thème) (the object) وهو العنصر الذي تصفه الاستعارة، والركن الثاني هو الصورة (l'image) (the image) وهو مايوصف به

الموضوع، والركن الثالث المعنى(le sens) (the sense) وهو ما يظهر أوجه الشبه بين الموضوع والصورة، والركن الرابع الاستعارة(la métaphore) (the metaphor) وهو الكلمة أو الكلمات المأخوذة من الصورة.

مثل: ابتسامة مشرقة un sourire ensoleillé

الموضوع: un sourire الابتسامة

الصورة: ensoleillé مشرقة

المعنى: مرح- سعيد

الاستعارة: ensoleillé

1-2-2-4 أقسام الاستعارة في اللغة الفرنسية

لم يتفق اللغويون والبلاغيون الفرنسيون على ضرورة تبويب الاستعارة وحصرها في عدد معين فتضاربت فيها الأقوال مثلها مثل الاستعارة في اللغة العربية. وأكثر الأقسام شيوعا ما سنذكره فيما يلي:

1- Métaphore annoncée : وتسمى أيضا métaphore explicite أو métaphore par combinaison أوmétaphore in praesentia [*]: الاستعارة المبلغة: وهي الاستعارة التي يذكر فيها كل من المستعار له والمستعار منه، نحو المثال التالي « la lune est une faucille d'or » حيث ذكر الشاعر ركنا الاستعارة؛ المستعار له القمر la lune والمستعار منه منجل ذهبي une faucille d'or.

وقد يرد المستعار له (le comparé) مجاورا للمستعار منه (le comparant) كما في المثال التالي:

« Icebergs, Icebergs, Cathédrales sans religion du l'hiver éternel »[**]

فقد جاور المستعار له Icebergs المستعار منه Cathédrales sans religion.

[*] - présente dans l'énoncé en Latin.

[**]- Icebergs est un poème en prose extrait du recueil « La nuit remue » (1935) d'Henri Michaux.

وقد يُتبع المستعار له بجملة من كلمات تصفه أو تذكر خصائصه، وهذا ما يوضحه المثال التالي:

« Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide » *

فقد شبه الخريف l'automne بشاي الأعشاب البارد une tisane froide تعبيرا على برودة الطقس عند اقتراب خروجه ومع اقتراب حلول فصل الشتاء.

وقد يرد المشبه به مضافا إلى المشبه (complément du nom) كما جاء لفظ blés أي القمح مضافا للفظ océan المحيط في المثال التالي للشاعر الفرنسي شارل بيقاي Charles Péguy :

« et la profonde houle et l'océan de blés »[1]

2- la métaphore directe: الاستعارة المباشرة: وتسمى أيضا la métaphore contextuelle أو métaphore in absentia** أو métaphore indirecte : وهي الاستعارة التي يحذف فيها أحد الطرفين؛ المستعار منه أو المستعار له. ففي المثال التالي شبه الشاعر لامارتين Lamartine الليل la nuit بالطائر l'oiseau، فذكر الليل وحذف الطائر ورمز إليه بشيء من لوازمه "الأجنحة" « les ailes »

« C'est une nuit d'été ; nuit dont les vastes d'ailes »[2]

وتتطلب هذه الاستعارة من القارئ التركيز وإطالة النظر حتى يفهمها.

3- la métaphore filée: الاستعارة المعقدة أو الاستعارة المركبة: هي تلك التي تمزج تماثلا فوق آخر. يعرفها ميشال ريفاتير Michael Riffaterre ب:

« Série de métaphores reliées entre elles par la syntaxe - elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série. »[3]

* - La fin de l'automne est un poème en prose extrait du recueil « le parti pris des choses » (1942) de Francis Ponge.

1- Charles Péguy, La Tapisserie de notre Dame, Œuvres Complètes de Charles Péguy, Nouvelle revue française, Paris, 1916, volume 6, p 367

**- absente dans l'énoncé en Latin.

2- De Lamartine, Œuvres Complètes de Lamartine, Chez l'auteur, Paris, tome2, p387.

3- Michael Riffaterre, La production du texte, Seuil, Paris, 1979, p 218.

أي: «سلسلة من الاستعارات المتصلة فيما بينها في نظم الكلام. تنتمي جميعها إلى الجملة نفسها أو البنية الروائية أو الوصفية ذاتها. وفيما يخص جانب المعنى: تؤدي كل واحدة جانبا خاصا من المعنى العام للشيء أو المفهوم الذي ترمي إليه الاستعارة الأولى في المجموعة. » (ترجمتنا)

ومثالنا على هذا النوع من الاستعارة قول فكتور هيقو Victor Hugo في هذا البيت الشعري:

« Cette Faucille d'or dans le champs des étoiles »[1]

يشبه الشاعر النجوم بالأزهار والحقل بالسماء والمنجل بالقمر.

4- la catachrèse: الاستعارة المندثرة وتسمى أيضا la métaphore lexicalisée أو la métaphore morte: وهي استعارة اندثر معناها الحرفي، وتجذرت في اللغة، وجرت على الألسنة، وفقدت كل ميزاتها، واندمجت في اللغة حتى صار تمييزها صعبا نحو « courir un danger » التي تعني « être exposer en danger » أي " هو معرض للخطر".

5- le cliché: الاستعارة المبتذلة: وتسمى أيضا métaphore usée أو lieu commun أو métaphore figée: هي استعارة صارت تستعمل في الحياة اليومية وهي عادة ما تكون استعارة مبلغة métaphore annoncée كقولنا: «Le temps c'est de l'argent » أي " الوقت من ذهب".

6- la métaphore pure: وتسمى أيضا métaphore par remplacement: الاستعارة الخالصة:

وهي نوع من أنواع الاستعارة المباشرة métaphore directe بل تكون أدق وأبلغ وأخلص، ولا تفهم إلا من خلال كلمة تُذكر في النص بعيدا عن الجملة حيث وردت الاستعارة، نحو قول الشاعر بول فاليري Paul Valéry:

« Ce toit tranquille, ou marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ; » [2]

[1] -Victor Hugo, La Légende Des Siècles, MICHEL LEVY Frères- HETZEL, Paris, 1859, Tome 1, p 40.
[2]- Paul Valéry, Œuvres de Paul Valéry, édition du Sagitaire, Paris, 1933, volume 3, p.p157, 158

في هذا المثال لا يُفهم أن الشاعر يتحدث عن سطح البحر الذي كانت تحجبه عن الأنظار الأشرعة البيضاء للقوارب إلا من خلال عنوان القصيدة " المقبرة البحرية" « le cimetière marin » ، إذ شبه سطح البحر المغطى بالأشرعة البيضاء بالميت الذي يغطيه الكفن.

7- la métaphore vivante أو la métaphore vive أو la métaphore originale: الاستعارة النشطة أو الاستعارة الحية: وهي تلك الاستعارة الجديدة التي لم تصبح بعد جزءا من الاستعمال اليومي للغة، نحو هذا المثال: Cet homme d'affaire est un requin حيث شبه رجل أعمال بسمك القرش لأنه يمثل شكوكه ووسواسه وحيله وحرصه إذا تعلق الأمر بمصالحه.

8- la métaphore proportionnelle : الاستعارة النسبية وتسمى أيضا homologie :

نحو « la vieillesse est le soir de la vie »، إذ يبين المؤلف في هذه الجملة أن وقت بداية الشيخوخة ونهايتها يماثل وقت بداية المساء ونهايته وبذلك ماثل بين الأعراض التي تزامن الشيخوخة من نقص في الصحة وفي القدرة العقلية وما يحدث مساءً مع بداية غروب الشمس من نقص في أشعة الشمس والحرارة.

9- la personnification: وهي الاستعارة التشخيصية أي استعارات التشبيه الإنساني، وهي تلك التي تضفي صفات بشرية على ما هو غير بشري، نحو قول الشاعر جون دو لافونتين Jean De La Fontaine :

« Le Pot de fer proposa
Au Pot de terre un voyage.
Celui-ci s'en excusa, »[1]

10- la métaphore verbale: الاستعارة الفعلية: تكون الاستعارة بالفعل عندما لا نلمح ملاءمة دلالية بين الفعل والفاعل أو بين الفعل والمفعول به، فيؤدي الانحراف الحاصل في العلاقة المنطقية بين الفعل والفاعل أو

[1]- Jean De La Fontaine, les fables de Jean de La Fontaine, Livre Cinquième, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec ADL, Agence du Livre, Montréal, Québec, p 09.

الفعل والمفعول به إلى اضطراب في فهم النص. ولا يسقط هذا الاضطراب إلا من خلال عملية عقلية تقضي على الانحراف وهي التشبيه الضمني. يعرفها ميشال مورات Michel Muratب:

« LA figure comprend deux composantes : L'une est centrée sur la relation entre le verbe métaphorisant et le verbe reconstruit comme référentiellement adéquat. L'autre est centré sur le nom métaphorisé (sujet ou complément) : Elle ouvre la possibilité d'une identification de niveau second avec le substantif normalement associé au verbe. »[1]

أي: « تشتمل (هذه) الصورة على عنصرين: يركز الأول على العلاقة بين الفعل المجازي والفعل الذي يعد مرجعيا ملائما، بينما يركز الثاني على الاسم المستعار له (الفاعل أو المفعول به). تتيح هذه الصورة إمكانية مماثلة المستوى الثاني بالاسم المرتبط عادة بالفعل.» (ترجمتنا)

« Chaque instant te dévore un morceau de délice »

في هذا المثال، عدم الملاءمة الدلالية بين الفعل والفاعل فاللحظة أو الوقت لا يلتهم بوحشية وإنما الحيوانات المفترسة من تقوم بذلك.

« Cet homme (..) mordant et déchirait les idées et les croyances d'une seule parole » [2]

وفي هذا المثال، عدم الملاءمة الدلالية بين الفعل والمفعول به فالأفكار والمعتقدات لا تمزق.

11– la métaphore nominale: الاستعارة الاسمية: تكون الاستعارة بالاسم ولها أشكال متعددة نذكر منها:

- Nom1 est nom 2: الاسم الأول + الفعل يكون (être)+ الاسم الثاني: ويسمى هذا الشكل ب « le cadre attributif » أي "إطار الإسناد" نحو:

-Ce monde est une glace ou elle cherche son image.

[1] - Michel Murat, Poétique de l'analogie, (article) en Information Grammaticale, vol 26, n 1, 1985, p.p 41-46, p 43.

[2]- Voir: Guy De Maupassant, Œuvres Complète De Guy de Maupassant, Œuvres POSTHUMES, LOUIS CONARD, LIBRARIE- Editeur, Paris, 1910, p143.

- Nom1 de nom 2: الاسم الأول+ de + الاسم الثاني: ويسمى هذا الشكل ب « le cadre déterminatif » "إطار الإضافة" نحو: des cailloux de brouillard.
- Nom1 est celui de nom 2 أو Nom2 a Nom1 : الاسم الأول ينتمي إلى الاسم الثاني أو الاسم الثاني يملك الاسم الأول: ويسمى هذا التركيب l'appartenance أي الانتماء، نحو: les lèvres de la roche.

12- la métaphore conceptuelle: الاستعارة المفهومية: أطلق كل من لايكوف وجونسون على الاستعارة تسمية الاستعارة المفهومية بعد أن عداها أمرا متصلا بالذهن، وحددا دورها في فهم الأفكار وفي عملية التفكير ذاتها حين ينقل الإنسان ما يعرف عن الظواهر المادية وكل ما يحيط به ليشكل مالا يعرف من الظواهر غير المادية والتجريدية التي يستحيل التفكير فيها دون استخدام ما يعرفه عن الأمور المادية وتجاربه التي مر بها. وبالتالي، فالاستعارة ليست حكرا على الأدب وإنما هي من الأمور التي نحيا بها جميعا فجانب شاسع من تصوراتنا وتفكيرنا غير الواعي حول الظواهر التجريدية تحكمه استعارات تصورية لا نلحظها عادة لكنها تحكمنا دون أن ندري.

وتندرج تحت هذه الاستعارة ثلاثة مفاهيم:

- **La métaphore structurelle:** الاستعارة البنيوية: وهي إحلال تجربة ما في بنية، أو في مجال تجربة بنية أخرى وهذا في قالب مفهومي معين كما في مفهوم " الجدال حرب" حيث أحللنا الجدال في مجال الحرب، ووجه الشبه بينهما أنه يحتدم النقاش بين شخصين في قضية ما، فيختلفان فيها، فيدافع كل منهما على وجهة نظره، ويضع استراتيجيات ويشغلها. ثم ينتهي هذا الجدال بانتصار أو هزيمة أو استسلام أحد الطرفين أو الهدنة. وهذا كله يحدث في مجال الحرب، وهنا ليس الأمر لغويا فقط متعلق بالحديث عن الجدال بل في كيفية فهم هذا الجدال وتصوره.

- **La métaphore d'orientation:** الاستعارة الاتجاهية: هي نسق كامل من التصورات المتعالقة المرتبطة بالاتجاه الفضائي: عال-مستقل-داخل-خارج-أمام-وراء-فوق-تحت-عميق-سطحي-مركزي... تمنح الاستعارات الاتجاهية للتصورات توجها فضائيا كما في تصور السعادة بفوق فكون تصور السعادة موجها إلى الأعلى هو الذي يبرر وجود تعابير مثل (أحس أنني في قمة السعادة-أحلق في السماء- ترتفع معنوياتي)، على عكس تصور الشقاء الذي يكون متجها إلى الأسفل(أسقط في الهاوية- تنخفض معنوياتي- إنني منهار).
- **La métaphore ontologique:** وهو الاستعمال الاستعاري للألفاظ الدالة على المجرد وغير المحسوس كالأحداث والنشاطات الفكرية والأحاسيس والأفكار والنظر إليها على اعتبار أنها كنايات وأشياء مادية محسوسة concret، وذلك بغية جعلها ملموسة أكثر بالنسبة للعقل البشري. كما في المثال التالي: ينبغي علينا مكافحة التضخم، حيث اعتبر التضخم كيانا قائما بذاته وجب علينا صده ومكافحته.

كان هذا عرض مجمل عن الاستعارة في اللغة العربية واللغة الفرنسية، وقد لاحظنا أنهما ليستا مختلفتين كثيرا بل تشتركان وتتوافقان في نواحي شتى، نترك الموازنة بينهما إلى خلاصة هذا الفصل. ولحظنا أيضا أن الاستعارة لاقت في كلتا اللغتين اهتمام الدارسين والباحثين نظرا لما تتمتع به من مزايا وخصائص تكسبها موقع الصدارة بين فنون البيان. كما بات جليا لهم الدور الذي تؤديه في الدراسات اللغوية والبلاغية والتداولية والحجاجية والفلسفية واللسانية والنقدية والعلمية. فها هو أرسطو يكشف عن ثلاث وظائف مترابطة لها لا يمكن أن تتأتى مجتمعة في شيء إلا هي: الإفهام لأنها تزيد الوضوح، والتغريب العائد إلى مخالفتها المألوف، والمتعة التي ترجع إلى التخييل الذي يكسب التعبير قوة وجمالا.

وهاهو الجرجاني يبين فضلها على اللفظة في قوله:« وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى نراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة مموقة.»[1]

وهاهو الفيلسوف الإسباني أورتيغا إي غاست يعتبر الاستعارة أداة ذهنية لا غنى عنها.[2] ويوافقه في رأيه لايكوف وجونسون اللذان صرحا أنها حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية؛ في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا.[3]

كما أدرج ماكس بلاكٌ الاستعارة في المجلات العلمية والفلسفية عندما أنجز نظريته الشهيرة في النماذج العلمية والتناسب، فأفصح أن "استخدام النماذج يشبه استعمال الاستعارات لأجل تحقيق النقل التناسبي لمعجم ما (...) وإن مجمل مركب التضمنات الذي يدعم الموضوع الثانوي لاستعارة ما هو نموذج للإضافات المنسوبة إلى الموضوع الأولي: كل استعارة هي الإعلان عن نموذج خفي."[4]

والآن نعرج إلى مبحث الكناية الذي أثار هو الآخر اهتمام البلاغيين شأنه شأن الاستعارة. ولعل سبب هذا الاهتمام يعود إلى إدراكهم أهمية الكناية في عملية الإبداع والخلق اللغوي. وسنحاول من خلال هذا المبحث اكتشاف التغييرات التي طرأت على تعريفها وأركانها وأقسامها وذلك في اللغة العربية واللغة الفرنسية.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص.ص 32، 33 .

[2]- ينظر: بول ريكور، الاستعارة الحية، ترجمه وقدم له محمد الولي، مراجعة وتقديم جورج زيتاني، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، آذار 2016 م، ص32.

[3]- ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، مرجع سبق ذكره، ص21 .

[*]- ماكس بلاك هو عالم فيزياء ألماني ومؤسس نظرية الكم وأحد أهم فيزيائيّ القرن العشرين والذي تحصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام 1918م.

[4]- بول ريكور، مرجع سبق ذكره، ص 28.

1_3 الكناية:

1-3-1 الكناية في اللغة العربية:

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وأسلوب من أساليب البيان ووسيلة من وسائل تصوير المعنى فنيا وإثباته، فاعتبرت "أبلغ من التصريح" [1] وأيسر سبيلا لتحقيق جمال التعبير وقوة التأثير في نفس المتلقي، فتهز مشاعره ووجدانه بعد أن نبضت بأحاسيس مبدعها، وتضمنت أفكاره وانفعالاته، وعكست بيئته أو أعرافه أو تجربته الإنسانية أو حالته النفسية .

وبما أنها تندرج تحت علم البيان فقد مستها دون شك تلك التغييرات والتطورات في تعريفها وكشف كنهها والتي سنشير إلى أبرزها في المبحث الموالي.

1-3-1-1 تعريف الكناية في اللغة العربية

1-3-1-1-1 تعريف الكناية لغة :

ورد في لسان العرب لابن منظور: "والكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره. وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه (...) وقد تكنى وتحجى أي تستر، من كنى عنه إذا ورى، أو من الكنية، كأنه ذكر كنيته عند الحرب ليعرف وهو من شعار المبارزين في الحرب. "[2]

إذن، ينحصر المعنى اللغوي للكناية في الستر والخفاء.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج 15، ص233.

1-3-1-2 تعريف الكناية اصطلاحا:

➢ تعريف الكناية اصطلاحا عند القدماء:

كان مفهوم الكناية في البدايات الأولى من دراساتها لغويا غالبا وذلك عند أبي عبيدة الذي يعد من أقدم الذين درسوا هذه الظاهرة اللغوية إن لم يكن أولهم والجاحظ والمبرد وابن معتز. ثم جاء قدامة والعسكري وابن الرشيق والخفاجي ووضعوا لها تعريفا يميزها عن غيره، بعد أن كان يتسم بالعموم ودججوها بقواعد استفاد منها من جاء بعدهم كعبد القاهر الجرجاني والسكاكي والقزويني وغيرهم.

والكناية عند أبي عبيدة كل ما فهم من الكلام ومن السياق، وهي لا تدرك بسهولة لاتسامها بالدقة والغموض ولتأديتها للمعنى الكبير في قليل من اللفظ بل تتطلب إطالة النظر فيها وتحكيم العقل.

ومن الأمثلة التي قدمها، تحديد مجاز هذه الآية: ﴿ فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ ﴾ (سورة الشعراء: الآية 4) حيث"حول الخبر إلى الكناية التي في آخر الأعناق "[1]. فالمفهوم هنا عند أبي عبيدة مفهوم لغوي للكناية وهو الستر والخفاء لأن الضمير "هم" ستر للكفار والتقدير له " أعناق الكفار"، ولما كان الضمير ساتر لكلمة كفار اعتبره أبو عبيدة كناية.

ثم جاء الجاحظ وأشار إلى الكناية في مواضع مختلفة من كتبه، ففي كتاب "البيان والتبيين" لمح إلى أن الكناية أبلغ من التصريح إذا كان التصريح لا يفي بالغرض، فقال:

« ومن البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الدرك، وأحق بالظفر. »[2]

[1]- أبو عبيدة المثنى، مجاز القرآن، عارضه وعلق عليه محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، ط 2، 1390 هـ-1970 م، ص 12.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص 88 .

وفي باب "الفطن وفهم الرطانات والكنايات والفهم والإفهام" من كتابه "الحيوان"، أورد كثيرا من أقوال العرب وأشعارهم جاءت فيها الكنايات وعلق عليها، من بينها نص عنوانه "قصة العنبري الأسير" وهو عبارة عن رسالة شفهية يحذر فيها أسير أعرابي قومه من الغزو على مسمع من القوم الغزاة الذين لم ينتبهوا لما فيها من كنايات غرضها إخفاء وستر ما لا يراد إدراكه، وهكذا لم يخرج الجاحظ مفهوم الكناية عن مفهومها اللغوي.

ويعتبر المبرد الكناية ضربا من ضروب الكلام حيث تكون الدلالة غير مباشرة، قائلا: " والكلام يجري على ضروب: فيه ما يكون لنفسه، ومنه ما يكفى عنه بغيره، ومنه ما يقع مثلا فيكون أبلغ في الوصف." [1]

ثم يضع لها ثلاثة أوجه هي:[2]

-التعمية و التغطية:

كقول أحد القرشيين :

وقد أرسلت في السر أن قد فضحتني وقد بحت باسمي في النسيب وما تكلني

-ويكون من الكناية وذلك أحسنها: الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، نحو قوله عز وجل في الآية 21 من سورة فصلت ﴿ وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدتُّمْ عَلَيْنَا ﴾، وإنما هي كناية عن الفروج.

-التفخيم و التعظيم: ومنه اشتقت الكنية، وهو أن يعظم الرجل أن يدعي باسمه ووقعت في الكلام على ضربين: وقعت في الصبي على جهة التفاؤل بأن يكون له ولد فيدعي بولده كناية عن اسمه، وفي الكبير أن ينادي باسم ولده صيانة لاسمه. إنما يقال: كنى من كذا بكذا، أي ترك كذا إلى كذا لبعض ما ذكرنا.

---

[1]- أبو عباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، إصدارات وزارة الشؤون الاسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)، مجلد 2، ص 297.

[2]- ينظر: المبرد، المرجع نفسه، ص. ص 297، 298.

وأما دراسة ابن معتز للكناية لم تضف شيئا جديدا بل يمكننا أن نعتبر دراسة المبرد والجاحظ أكثر عمقا وأدق تحليلا، إذ اكتفى باعتبار الكناية ضمن محاسن الكلام.

وأول تعريف اصطلاحي للكناية يعود لقدامة وقد أطلق عليها تسمية الإرداف عندما درس أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى، فقال: «وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه.» [1]

ولم يهتم قدامة بالتقسيم والتبويب بقدر اهتمامه بتحليل النصوص وتحديد معانيها.

وتحدث أبو هلال العسكري عن الكناية لكنه خلط بينها وبين التعريض، قائلا: « وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء، كما فعل العنبري إذ بعث إلى قومه بصرة شوك وصرة رمل وحنظلة يريد = جاءتكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك. » [2]

كما أشار إلى الكناية في الفصل الثامن من كتابه الذي خصه لدراسة الإرداف والتوابع حتى يفرق بينها وبين الإرداف، فالكناية ستر وخفاء أما الإرداف فهو" أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده وذلك مثل قول الله تعالى: ﴿ فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ ﴾ (سورة الرحمن: الآية 56) وقصور الطرف في الأصل موضوعة للعفاف على جهة التوابع والإرداف، وذلك أن المرأة إذا عفت قصرت طرفها على زوجها، فكان قصور الطرف ردفا للعفاف، والعفاف ردف وتابع لقصور الطرف." [3]

---

[1]– أبو فرج قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302 هـ، ص.ص 58، 59.

[2]– أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، عيسى بابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371هـ-1952م، ص 368.

[3]– المرجع نفسه، ص 350.

ولم يترك ابن رشيق القيرواني تعريفا محددا للكناية رغم أنه تناولها في أبواب متفرقة كباب " المجاز " وباب " الإشارة "، وفي فنون مختلفة "كالتورية " و"التتبيع ".

وجعل ابن سنان الخفاجي الكناية شرطا من شروط البلاغة وأصلا من أصول الفصاحة وذلك في دراسته للأجناس التي يجب فيها وضع الألفاظ موضعها في قوله:

« ومن هذا الجنس حسن الكناية كما يجب أن يكنى عنه في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح، وذلك أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط البلاغة، وإننا قلنا في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح لأن مواضع الهزل والمجون وإيراد النوادر يليق بها ذلك، ولا تكون الكناية فيها مرضية، فإن لكل مقام مقالا، ولكل غرض فنا وأسلوبا. »[1]

وأورد لها شواهد مختلفة، وصف بعضها بالحسن دون تعليل لذلك والبعض الآخر بالقبح مع ذكر السبب، ومن ذلك قول امرئ القيس :

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ورضت فذلت صعبة أي إذلال[2]

حيث علق عليه بقوله :" لأنه كنى عن المباضعة بأحسن ما يكون من العبارة " [3]

وحظيت الكناية من الدراسة عند عبد القاهر ما لم تحظى به عند غيره، فهو يعرف الكناية ويذكر قيمتها الفنية، الأمر الذي دفعه إلى الحديث عن السبب في ذلك.

ففي تعريفه للكناية قال:

[1]- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1406 هـ-1982 م، ص 163.

[2]- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، اعتنى به وصححه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص137,

[3]- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، مرجع سبق ذكره، ص 163.

« والمراد بالكناية هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يدركه باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجرد إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيري به إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد "، يريدون طويل القامة، و"كثير رماد القدر"، يعنون كثير القرى (...) فقد أرادوا في هذا كله كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. »[1]

من خلال هذا التعريف، يتضح لنا أن الجرجاني حذا حذو قدامة لما فسر الكناية بالإرداف، كما ساوى بينها وبين الرمز والإشارة عندما قال:

« وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة،كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله و لا يجهل موضعه الفضيلة / فيه.» [2]

ولم يحصر دور الكناية في الستر والإخفاء وإنما تعداه إلى إثبات وتقرير المعنى في قوله:

«... ليس المعنى إذا قلنا " الكناية أبلغ من التصريح " أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأستر، فليست المزية في قولهم: "جم الرماد " أنه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبتت له أن قرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق.» [3]

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

[2]- المرجع نفسه، ص 306

[3]- المرجع نفسه، ص 71.

ثم جاء السكاكي ووضع تعريفا يخص الكناية دون غيرها وفرق بينها وبين المجاز، ويكمن هذا الفرق في ذكر الملزوم، فعرفها قائلا: « الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما نقول: فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طول القامة.» [1]

وقد تتبع القزويني خطى السكاكي في تعريف الكناية وتقسيمها وتبيين ما يميزها عن المجاز، فعرفها بقوله " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ. " [2]

ووضح أن الفرق بينها و بين المجاز "من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه، فإن المجاز ينافي ذلك فلا يصح نحو قولك: " في الحمام أسد " أن تريد معنى الأسد من غير تأويل، لأن المجاز ملزوم قرينة معاندة لإرادة الحقيقة كما عرفت وملزوم معاند الشيء، معاند لذلك الشيء. " [3]

وهكذا، رأينا كيف تطور المفهوم الاصطلاحي للكناية بعد أن كان محصورا في بادئ الأمر في المفهوم اللغوي. والفضل يعود إلى قدامة الذي كانت دراسته الأساس النظري لجميع الدراسات التي جاءت بعدها، دون أن ننسى المجهود الذي بذله عبد القاهر الجرجاني في التعمق في دراسة النصوص ليخرج منها بمعاني فاتت من سبقه وعجز عنها من لحقه، مجهود لا يقل عن ذلك الذي بذله السكاكي إذ وضع تعريفا أشمل مبينا أن الكناية ليست تعبيرات صريحة مع ضرورة ذكر ملزوم الشيء حتى يميزها عن المجاز ومشيرا إلى أن غرضها الانتقال من المذكور إلى المتروك. أما القزويني فقد جاء مكملا لدراسة السكاكي وصرح بأن الكناية يراد بها لازم معناها مع جواز إرادة معناها حينئذ. وسنرى في المباحث الموالية ما إذا كان البلاغيون المحدثون قد أضافوا شيئا لما تناولوا الكناية أم اكتفوا بجهود من سبقهم كما سنذكر مع قليل من الشرح أركانها وأقسامها.

---

[1]- السكاكي، مرجع سبق ذكره، ص 402.

[2]- الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003 م، ص 241.

[3]- المرجع نفسه، ص 242.

➢ **تعريف الكناية اصطلاحا عند المحدثين**

لم تختلف أغلب التعريفات الاصطلاحية للكناية التي وضعها المحدثون عن تلك التي جاء بها السكاكي والقزويني، اخترنا منها تعريف أحمد مصطفى المراغي الذي جعل للكناية معنيين اصطلاحا:[1]

- المعنى المصدري الذي هو فعل المتكلم، أعني ذكر اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادته معه.
- اللفظ المستعمل فيما وضع له، لكن لا ليكون مقصودا بالذات، بل لينتقل منه إلى لازمه المقصود لما بينهما من العلاقة واللزوم العرفي، وعلى هذا التعريف فهي حقيقة لاستعمال اللفظ فيما وضع له، لكن لا لذاته، بل لينتقل منه إلى لازمه فمعناه مراد لغيره مع استعمال اللفظ فيما وضع له، واللازم مراد لذاته، لا مع استعمال اللفظ فيه، فهو مناط الإثبات والنفي والصدق والكذب.

من الجلي أن المراغي فصّل في المعنى الاصطلاحي للكناية وجعل لها معنيين؛ ذكر اللفظ الذي يراد معناه مع جواز إرادته معه أي مع جواز إرادة المعنى الحقيقي مع اللازم، التلفظ أحيانا بلفظ لا يُراد منه معناه الذي يدل عليه بالوضع بل يُراد منه ما هو لازم له في الوجود بحيث إذا تحقق الأول يتحقق الثاني عرفا.

1-3-1-2 أركان الكناية في اللغة العربية

للكناية ثلاثة أركان؛ اللفظ أو العبارة المكنى بها، والمعنى المكنى عنه وهو المقصود غالبا، والقرينة التي ترشد إلى المعنى المراد. ومثالنا على ذلك قول الخنساء في أخيها صخر "طويل النجاد"، فالعبارة المكنى بها هي "طويل النجاد" أي" حمائل سيفه طويلة" والمعنى المكنى عنه "طول قامته" والقرينة حالية.

[1]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1993 م، ص 301.

1-3-1-3 أقسام الكناية في اللغة العربية

1-3-1-3-1 أقسام الكناية من حيث المكنى عنه:

تنقسم الكناية في هذه الحالة إلى ثلاثة أقسام:

أ- كناية عن صفة: هي أن نذكر الموصوف وننسب له صفة ولا نقصد هذه الصفة وإنما نقصد لازمها، كقولنا فلان طويل النجاد، فالصفة وهي "طول النجاد" نسبت لفلان وهي غير مقصودة وإنما المقصود لازم معناها لأنه يلزم من طول النجاد الذي هو حمالة السيف أن تكون قامة حامله طويلة، فهذه كناية عن طول القامة.

وقد وردت الكناية كثيرا في الشعر القديم والحديث، نذكر منها قول المتنبي:

فمساهم وبسطهم حرير وصبحهم وبسطهم تراب[1]

في هذا المثال كنايتان؛ الشطر الأول كناية عن العز والشطر الثاني كناية عن الذل والفقر، وكلتاهما كنايتان عن صفة.

وفيما يلي عدد من الكنايات عن صفة: فلان يشار إليه بالبنان: كناية عن الشهرة، فلان عريض القفا: كناية عن الغباء والخمول، فلان مخرق الجيب: كناية عن الاسراف والتبدير.

وينقسم هذا النوع من الكناية عند البلاغيين إلى:[2]

- **كناية قريبة:** وهي التي لا يحتاج فيها للانتقال من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي إلى أكثر من خطوة واحدة، نحو ما جاء في الحديث الشريف: "اليد العليا خير من اليد السفلى"[1]، كناية عن الأخذ، فالمقصود من الحديث يدرك بسرعة لعدم وجود واسطة.

---

[1]- المتنبي، الديوان، ص 384.

[2]- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003 م، ص.ص 244، 245.

- **كناية بعيدة:** ويحتاج فيها إلى أكثر من خطوة واحدة للوصول إلى المعنى المجازي المراد من الكلام. مثال: فلان كثير الرماد، فالمعنى المجازي هو(الكرم) لكن للوصول إليه لابد من تفسيرات عديدة.كثرة الرماد ناجمة من كثرة الاشتعال وكثرة الاشتعال عائدة إلى كثرة الطبخ ومن كان كثير الطبخ كان كثير الضيوف وكثرة الضيوف تدل على الكرم.

ب– كناية عن موصوف: وهي أن اللفظ المستخدم يكنى به عن ذات موصوف لا عن الصفة، كقول المتنبي:

ومن في كفه منهم قناة كمن في كفه منهم خضاب[2]

في هذا البيت كنايتان؛ كناية عن الرجال في الشطر الأول، وأما الشطر الثاني فهو كناية عن النساء، وكلتاهما كناية عن موصوف.

"والكناية في هذا القسم تقرب تارة وتبعد تارة أخرى، فالقريبة هي أن يتفق في صفة من الصفات اختصاص بموصوف معين عارض، فتذكرها متوصلا بها إلى ذلك الموصوف، مثل أن تقول: جاء المضياف، وتريد زيدا، لعارض اختصاص للمضياف يزيد. والبعيدة، هي: أن تتكلف اختصاصها، بأن تضم إلى لازم آخر وآخر، فتلفق مجموعا وصفيا مانعا عن دخول كل ما عداه مقصودك فيه، مثل أن تقول في الكناية عن الانسان: حي، مستوي القامة، عريض الأظفار."[3]

ج– كناية عن نسبة: وهي " ثبوت أمر لأمر، أو نفيه عنه،كما يقولون: المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه، فهم لم يصرحوا بثبوت المجد والكرم له، بل كنوا عن ذلك بكونهما بين برديه وبين ثوبيه.

بعبارة أخرى هي ما صرح فيها بالصفة والموصوف ولم يصرح بالنسبة مع أنها هي المرادة.

---

[1]– أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1423هـ-2002م، ص347. حدثنا عن هذا الحديث موسى ابن إسماعيل حدثنا وهيب حدثنا هشام عن أبيه عن حكيم بن حزام رضي الله عنه عن النبي.

[2]– المتنبي، الديوان، ص 384.

[3]– السكاكي، مفتاح العلوم، ص 404.

1-3-1-3-2 أقسام الكناية باعتبار الوسائط:

تنقسم الكناية هنا إلى أربعة أقسام: التعريض والتلويح والرمز والإيماء.

أ- التعريض: لغة: خلاف التصريح، واصطلاحا: هو أن يساق الكلام ليدل على شيء غير مذكور ويعرف من قرائن الحال، نحو: "المسلم من سلم المسلمين من لسانه ويده"[3]، فالمعنى الأصلي انحصار الاسلام في من سلم الناس من لسانه ويده، والمعنى الكنائي اللازم للمعنى الأصلي انتفاء الاسلام عن المؤذي مطلقا، وهو المعنى المقصود.

ب- التلويح: لغة: أن تشير إلى غيرك عن بعد، واصطلاحا: هو الذي كثرت فيه الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، نحو "أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي" كناية عن بخلهم، إذ انتقل من الإيقاد في الوادي إلى إخفاء النيران الذي يدل على عدم رغبتهم في اهتداء ضيوفهم إليها.

ج- الرمز: لغة: أن تشير إلى قريب منك خفية بشفة أو حاجب. اصطلاحا: هو كناية قلت فيها أو انعدمت الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، نحو هو غليظ الكبد، كناية عن القسوة، فلان عريض القفا، كناية عن بلادته وبلاهته.

د- الإيماء أو الإشارة: وهي كناية قلت وسائطها مع وضوح الدلالة، نحو قول البحتري يمدح آل طلحة:

أو ما رأيت المجد ألقى رحلة في آل طلحة ثم لم يتحول[1]

كناية عن كونهم أمجاد، وهي واضحة ليس فيها خفاء.

1-3-1-3-3 أقسام الكناية باعتبارات أخرى :

---

[3]- البخاري، مرجع سبق ذكره، ص 13. حدثنا آدم بن أبي إياس قال: حدثنا شعبة بن عبد الله بن أبي السفر وإسماعيل عن الشعبي عن عبد الله بن عمرو رضي الله عنهما عن النبي.

[1]- البحتري، ديوان البحتري، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت)، مجلد1، ص 1749.

أشار إليها بالتفصيل عبد الرحمان حسن جنكة الميداني، وهي كالآتي :[2]

- ومن الكنايات التعبير بالصفة للدلالة بها على الموصوف، مثل: « اقطعوا ما ثبتت عليه رؤوسهم، أي أعناقهم. ذات سوار، أي: امرأة. هو على السرير الأبيض، أي: في المستشفى مريض إلى غير ذلك.»
- ومن الكنايات التعبير ببعض مصاحبات الشيء للدلالة بها عليه، مثل الكناية عن الجماع بالملامسة.
- ومن الكنايات التعبير ببعض الأسباب للدلالة بها على الأشياء التي تحصل بها: « قطع رأسه، أي هو ميت— شرب عشرين كأسا من الخمر، أي هو مطروح سكران على شفا الموت. »
- ومن الكنايات التعبير بالمكان للدلالة على ما يحل فيه أو يحدث فيه أو يستعمل له، مثل كلمة "الغائط" للدلالة بها على قضاء حاجة الانسان الطبيعية، وهي في الأصل اسم للمكان المنخفض، ومن استعمالها كناية بهذا المعنى قول الله تعالى في الآية 43 من سورة النساء ﴿ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ ﴾
- ومن الكنايات التعبير بالنتائج للدلالة بها على أسبابها، مثل « جلس الرجل وراء مكتب الرئاسة، أي: انتخب رئيسا للبلاد. هذا من أهل الجنة، أي هو مؤمن تقي وسيموت مؤمنا تقيا. »
- وقد تصنع كنايات مبنية على مفاهيم غير صحيحة، فتبقى الدلالة بها على المكنى عنه، دون النظر إلى صحة معنى اللفظ المكنى به، مثل الكناية عن الغبي بعبارة: « عريض القفا– أو عريض الوساد » فهذه الكناية مبنية على تصور أن من كان عريض القفا كان في العادة غبيا، ومن كان عريض القفا احتاج عند النوم إلى وسادة عريضة.

[2]– ينظر: عبد الرحمان حسن جنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم دمشق، درا الشامية بيروت، ط1، 1416 هـ–1996م، ج 2، ص. ص 139–140.

كان هذا تقديم بسيط لأقسام الكناية باعتبارات مختلفة؛ فباعتبار المكنى عنه تتفرع إلى كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة. وهي باعتبار الوسائط تعريض وتلويح ورمز وإيماء. وهي عند عبد الرحمان حسن جنكة ستة أقسام دقق في شرحها وعززها بشواهد. والآن ننتقل لنكتشف ماهية الكناية في اللغة الفرنسية ولنرى ما إذا كانت قد حظيت باهتمام البلاغيين مثلها مثل الكناية في اللغة العربية.

1-3-2 الكناية في اللغة الفرنسية

وردت ترجمة مصطلح "الكناية" عند الباحثين تحت أسماء مختلفة فمنهم من وضع لفظ la métonymie كمقابل لها، ومنهم من اقترح لفظ la périphrase، وهناك من قال بأنها la synecdoque، ومنهم من ترجمها ب l'euphémisme .

يقول جوزيف نعوم حجار في تعريفه لأسلوب" الميتونيمي" la métonymie :

« La métonymie consiste à désigner la personne ou la chose par un autre nom que le sien, parce que ce nom frappe d'avantage. Ainsi nomme-t-on la cause pour l'effet, la partie pour le tout, le contenant pour le contenu, l'abstrait pour le concret, le signe pour la chose signifiée, et vice versa. »[1]

أي: « تتمثل هذه الصورة في الدلالة عن شخص أو عن شيء باسم آخر غير اسمه لما لهذا الاسم من فضل، فنذكر السبب تعبيرا عن المسبب، والجزء دلالة على الكل، والحاوي تعبيرا عن المحتوى، والمجرد دلالة على الملموس، والعلامة تعبيرا عن الشيء المدلول، والعكس صحيح.» (ترجمتنا)

والأمر المثير للانتباه بعد اطلاعنا على هذا التعريف هو أنه لا يمد للكناية بصلة وإنما يطابق تعريف "المجاز المرسل " في البلاغة العربية، فهو:" ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير

[1]- جوزيف نعوم حجار، دراسات في أصول الترجمة، دار المشرق، بيروت، ط7، 2002 م، ص 225 .

التشبيه، وذلك مثل لفظة " اليد" إذا استعملت في معنى "النعمة"، لأن في شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود بها. وقد سماه البلاغيون "مجازا مرسلا" لإرساله عن التقييد بعلاقة المشابهة."[1] .

ويبدو أن أسلوب السينيكدوك la synecdoque شبيها أيضا بالمجاز المرسل la métonymie إلى درجة الخلط بينهما، وهذا ما يثبته هذا التعريف:

« La « synecdoque », qui consiste, entre autres, à employer la matière pour l'objet, le pluriel pour le singulier, le genre pour l'espèce, et vice-versa. »[2]

أي: « تعد هذه الصورة البلاغية تسمية الشيء بالمادة التي صنع بها وتعويض المفرد بالجمع والجنس بالنوع والعكس صحيح.» (ترجمتنا)

وهكذا، لا يمكننا القول بأن أسلوب السنكدوك يُناظر الكناية.

أما أسلوب البيريفراز la périphrase فهو:

« La périphrase consiste à exprimer par plusieurs mots ce que l'on pourrait dire en un seul ; par exemple quand on définit une chose ou lieu de la nommer (« la ville lumière »= Paris; « la vie éternelle »=Rome ; « le nerf de la guerre »= l'argent. »[3]

أي: « هو التعبير بجملة من الكلمات عما يمكننا التعبير عنه بكلمة واحدة فقط، فعلى سبيل المثال، عندما نعرف شيئا أو مكانا بدلا من التصريح باسمه مباشرة: "مدينة الضوء"= باريس، "المدينة الخالدة"= روما، "عصب الحرب"= المال.» (ترجمتنا)

وعليه، يمكننا القول أن هذا المصطلح يتقابل ولو جزئيا مع الكناية في وصف الشيء بدلا من التصريح به أو ذكره مباشرة أي حينما تحمل على المعنى المجازي فقط. وتجدر الإشارة إلى أن جوزيف نعوم حجار قد ترجم الكناية ب la périphrase في كتابه "دراسات في أصول الترجمة".

---

[1]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1985م، ص157 .

[2]- جوزيف نعوم حجار، مرجع سبق ذكره، ص 225 .

[3]- المرجع نفسه، ص215 .

ووجدنا أن أسلوب الأوفيميزم l'euphémisme أيضا يشترك مع الكناية في غرض من أغراضه، إذ يعبر هذا الفن البلاغي عن الشيء القبيح غير المرغوب فيه أو الشيء غير المريح أو المحرج بطريقة أفضل وأخف تأدبا أو تحرجا دينيا أو تجنبا لاستخدام كلمات جارحة أو تثير الشؤم. ورد في قاموس اللسانيات لجان ديبوا Jean Dubois وآخرين:

« On appelle *euphémisme* toute manière atténuée ou adoucie d'exprimer certains faits ou certaines idées dont la crudité peut blesser. C'est par euphémisme qu'ont dit *il a disparu, il est parti pour un monde meilleur* à la place de *il est mort*. » [1]

أي: « تطلق تسمية الأوفيميزم *euphémisme* على كل أسلوب خُفف أو هُدِّئ تعبيرا عن أحداث ما أو أفكار معينة والتي قد تكون قسوتها مؤدية، فمن خلال هذا الأسلوب نقول *اختفى* أو ذهب *إلى عالم أفضل* بدلا من أن نقول *مات*. » (ترجمتنا)

وقد يعبر أسلوب الأوفيميزم عن أمر ما بذكر نقيضه. ورد في القاموس السابق نفسه:

« L'euphémisme, comme figure de rhétorique, peut aller, dans l'antiphrase, jusqu'à l'emploi d'un mot ou d'un énoncé qui exprime le contraire de ce que l'on veut dire. Ainsi, lire de Pierre *qu'il est très prudent* peut être un euphémisme pour indiquer qu'*il est très peureux*. »[1]

أي: « قد يمتد أسلوب الأوفيميزم، كونه صورة بلاغية، في "قلب المعنى"، إلى توظيف لفظة أو عبارة تعبر عن نقيض ما نود قوله. وهكذا، إن قرأنا عن بيير بأنه *حذر جدا* قد يكون ذلك أسلوب الأوفيميزم للدلالة على أنه *كثير الخوف*. » (ترجمتنا)

[1]- Jean Dubois, Mathée Giacomo et d'autres, DICTIONNAIRE De Linguistique, Editions LAROUSSE, Paris, 2002, p 189.
[1] - Jean Dubois, Mathée Giacomo et d'autres, loc.cit.

إن طبيعة اللغة العربية واتساع فنون القول فيها وضروب التعبير لها دخل في الصعوبات التي يواجهها المترجم عند نقل ما تزخر به إلى لغة أخرى خاصة عند نقل تلك الفنون التي يصعب إيجاد مقابلات لها في اللغات الأخرى، وإن وجدت فهي ليست دقيقة كالكناية التي لم نجد مثيلتها في البلاغة الفرنسية.

1-4 خلاصة الفصل

بعد عرضنا للاستعارة والكناية في اللغة العربية واللغة الفرنسية، تجلت لنا الحقائق التالية:

- إن الاستعارة في اللغة العربية واللغة الفرنسية ليستا بعيدتين إحداهما عن الأخرى بل تتقاطعان وتتوافقان في بعض النقاط، إذ تُبنى كلتاهما على علاقة المشابهة بين طرفيهما وعلى الاستبدال، فيوضع عنصر لغوي مكان عنصر لغوي آخر. كما أن لهما أركانا متشابهة وأقساما شبه متقاربة.
- تقاطع المفهوم اللغوي والاصطلاحي للاستعارة عند العرب مع مفهومها اللغوي في المعاجم والموسوعات الفرنسية والفكر الغربي قديما وحديثا، إذ لا يتعدى هذا المفهوم فكرة اعتبار الاستعارة ظاهرة لغوية تقوم على علاقة المشابهة بين طرفي الاستعارة.
- تعد الاستعارة المبلغة la métaphore annoncée في اللغة الفرنسية تشبيها بليغا في اللغة العربية.
- لم يتطور المفهوم الدلالي للاستعارة في الفكر العربي الحديث واقتصر فقط على إبراز أهميتها الفنية وقيمتها الجمالية ودورها في التأثير في نفس المتلقي، في حين شهد تطورا ملحوظا في الفكر الغربي الحديث من خلال بروز عدة نظريات لكل واحدة مبادئها في معالجة الاستعارة، إذ باتت عملية ذهنية ونسقا موجها للفكر والسلوك الإنساني عند أصحاب النظرية التفاعلية. وتحصل، حسبهم، من التفاعل بين بؤرة المجاز (اللفظ المستعار) والإطار المحيط بها (بقية الكلمات في الجملة). على عكس النظرية الإبدالية التي اعتبرت محور الاستعارة لفظا واحدا بغض النظر عن السياق الوارد فيه. أما رواد

النظرية السياقية فيعدون الاستعارة تحويل كلمة من بيئتها الفنية إلى بيئة فنية أخرى ونوعا من المقارنة المبنية على التفاعل بين المستعار منه والمستعار له وأوجه الشبه وأوجه الاختلاف.

- تكافئ الاستعارة المباشرة la métaphore directe في اللغة الفرنسية حيث يحذف أحد الطرفين الاستعارة التصريحية أو الاستعارة المكنية في اللغة العربية.
- مر مفهوم الكناية في البلاغة العربية بمراحل، إذ اقتصر في بادئه على المفهوم اللغوي عند أبي عبيدة والجاحظ والمبرد وابن معتز حتى جاء قدامة ووضع لها أول تعريف اصطلاحي وأطلق عليها تسمية الإرداف. ثم أضاف عبد القاهر الجرجاني غرضا آخر للكناية تمثل في إثبات وتقرير المعنى. وشهد تعريف الكناية تحولا كبيرا على يد السكاكي والقزويني. واكتفى المحدثون بما حققه من سبقهم.
- لا يوجد مقابل دقيق للكناية في اللغة الفرنسية، فإذا كانت في اللغة العربية فنا مستقلا بذاته وصورة بالغة الأهمية من الصور البيانية لها أركانها وأقسامها فهي غائبة وشبه معدومة في اللغة الفرنسية. وقد خلصنا إلى أنها مزيج بين أسلوب الأوفيميزم l'euphémisme الذي يوافقها في غرض ستر ما هو قبيح والتعبير عنه بطريقة تقلل من ذلك القبح، وأسلوب البيريفراز la périphrase الذي يصف الشيء ويعبر عنه بخاصية من خصائصه بدلا من التعبير عنه.

الفصل الثّاني:

الشّعر العربيّ القديم وترجمته إلى اللّغات الأعجميّة

2-1 تمهيد الفصل

يعد الشعر أصعب الأجناس الأدبية ترجمة، ذلك أن بناءه معقد للغاية حيث يتحد الشكل والإيقاع الصوتي مع المضمون. ولما كانت اللغات تنفرد في أساليبها الشعرية، يواجه مترجم الشعر لا محالة معضلات كبيرة عند نقله لقصيدة ما من لغة إلى لغة أخرى. وتزداد هذه المعضلات تعقيدا كلما تباعدت اللغتان المنقول منها والمنقول إليها من حيث الأصل نحو اللغة العربية واللغة الفرنسية؛ معضلات تؤرق المترجم وتضعه في حيرة في كيفية تجاوزها، معضلات تتضمن الحفاظ على التأثيرات الصوتية عند النقل، وترجمة شكل القصيدة والمضمون معا، وترجمة التعبيرات المجازية والتعبيرات الإيحائية والمدلولات الثقافية وليدة بيئة الشاعر.

حسبنا في هذا الفصل أن نستقرئ واقع ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية بعد أن نرصد تعريف والمراحل التي مر بها الشعر العربي القديم ولغته وأشكاله وأغراضه في كل مرحلة. ولقد رأينا أنه من الضروري إدراج هذا الفصل حتى نحيط بكل ما يتعلق بالصورة الشعرية العربية عامة والصور البيانية خاصة.

2-2 الشعر العربي القديم

انصب اهتمام النقاد قديما وحديثا في تحديد مفهوم الشعر وضبط معالمه لأنهم أدركوا جيدا أهميته في حياة العرب، فبه تجذل النفوس وله ترتاح القلوب، وبه تخلد الآثار وتخزن الأفكار.

وبناء على هذا، سنسلط الضوء فيما يأتي على مفهوم الشعر العربي ونشأته وأشكاله وتقسيماته وخصائصه في كل قسم.

2-2-1 تعريف الشعر العربي

يرى بعض الباحثين المستشرقين أن كلمة " شعر" أصلها عبري، "فقيل "شير" بمعنى الترتيلة أو التسبيحة القدسية. ويرجعون ذلك بأنه لم يرد في اللغة العربية شعر بمعنى ألف البيت أو القصيدة. وكل ما فيها شعر بمعنى قال الشعر، وفرق بينهما.[1]

ويُعرّف الشعر في اللغة "بالعلم"[2]، و"أشعرته فشعر أي أدريته فدرى"[3].

أما اصطلاحا، فقد تعددت التعريفات، فتشابه بعضها وبدا مألوفا واختلف بعضها عن بعض اختلافا طفيفا، إذ يضيف الناقد أو الباحث ما تعذر على غيره الإشارة إليه سهوا أو عمدا أو ظنا منه بأن تعريفه شامل واضح لا يحتاج إلى تفصيل، ذلك أننا نعرف جيدا ما هو الشعر إلى حد أننا لا نستطيع تعريفه بكلمات أخرى.

ويقوم الشعر عند ابن الرشيق بعد النية أو القصد على أربعة أشياء؛ "اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية"[4] مراعيا في هذا التعريف الشكل والمضمون.

تتسم المعاني بالإبداع والابتكار، فتكون جديدة الطرح لم يسبق إليها أحد، وإن وردت مكررة لابد أن تكون أكثر بهاءً ورقة. وهنا يأتي دور التخيل الذي جعله حازم القرطاجني عمود الشعر وركنه الذي لا يقوم إلا

---

[1]- أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 10، 1969م، ص.56.

[2]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 109.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص409.

[4]- ابن رشيق أبي علي حسن القيرواني، العمدة غي محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والطباعة، ط5، 1981، ج1، ص 119.

بقيامه، فجعل تعريفه للشعر بأنه "كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل. "[1]

التخيل عنده أن يقوم المتلقي في خياله صورة أو صور فينفعل لتخيلها أو تصورها.

ويجمع الجاحظ بين لفظي "التخيل والمحاكاة" عند تعريفه للشعر في لفظ واحد ألا وهو" التصوير". وحقيقة الشعر عنده " صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير. " [2] ويعني بالصناعة فن تركيب الكلام وسبكه في تعابير وأوزان ليتشكل النسيج، ثم أن الشعر جنس من التصوير لأنه يعتمد اعتمادا كبيرا على الخيال في عملية الإبداع.

ويبدو أن بعض النقاد المحدثين قد خرجوا عن التعريف التقليدي القديم للشعر جاعلين قيمته إنسانية ولسانية في الوقت ذاته. وأثناء البحث عن تعريفات حديثة ومختلفة للشعر، لفت انتباهنا تعريف أحد الباحثين، وددنا أن نختم به هذا المبحث جمع بين التعريفين؛ التقليدي والحديث، حيث ركز الباحث على عنصرين؛ التخيل القادر على تحريك المتلقي ودفعه إلى التفاعل والإيقاع في قوله:

« والشعر، في رأينا، هو خطاب من شأنه أن يثير اللذة والمتعة في نفوس المستمعين والقراء بشد انتباه هؤلاء وإثارة اهتمامهم وحملهم على الاهتمام بمضامينه وتبني ما يحمله من معتقدات وأفكار، وبذلك يتم التغيير في معتقداتهم، والذي يميزه عن باقي الخطابات هو العنصر الإيقاعي الذي يتميز به، فلو نظرنا إلى الكيفية التي نشأ بها الشاعر الجاهلي من محاكاة لسير الإبل، لأدركنا ذلك. »[3]

---

[1]- أبو الحسن الحازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008م، ص79.

[2]- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، ص 132.

[3]- ميخائيل نعيمة، الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991م، ص 115.

2-2-2 نشأة الشعر العربي:

من الصعب معرفة وتحديد كيف ومتى وأين نشأ الشعر، فعندما وصل إلينا كان سويا بهيا ناضجا مكتملا. ومما لاشك فيه أنه نشأ بدافع من حاجات الإنسان إليه للتعبير عن مكونات وجدانه والكشف عن مستور خلجاته.

ويكاد الجميع أن يتفق على أن الشعر أسبق من النثر لأن النثر نوع من الأدب يقوم على الروية والتفكير والنظر والتعمق في العلم والتي لا تتوفر في أمة إلا بعد بلوغ مرحلة متقدمة من التطور اللغوي، أما الشعر فيقوم على الخيال والعاطفة الذين يعدان أسبق وجودا من التفكير إضافة إلى انتشار الأمية بين العرب وقدرتهم العالية على الحفظ.

وربما ارتبط ظهور الشعر منذ أقدم العصور بالعمل الجماعي، "فحركات العمل الطبيعية المنتظمة، ولاسيما حركة العمل الجماعي،كانت تحث من تلقاء نفسها على التغني بأغان موزونة مصاحبة للعمل وميسرة له تيسيرا نفسيا "[1]، ذلك أن الإنسان بحكم طبيعته يميل إلى التغني مع أداء أفعاله الجماعية. وهكذا، جاء الشعر مسايرا للغناء.

"ويظهر أن الشعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم، والشعر وضع أولا للتغني به وإنشاده للآلهة أو الملوك. ولذلك فاليونان والرومان يقولون: "غنى شعرا" لا "نظم شعرا" أو "وضع شعرا" والعرب يقولون "أنشد شعرا".[2]

وثمة من اقترح فرضية أخرى حول نشأة الشعر مفادها أن الإنسان تملكته حاجة إنسانية تمثلت في حاجته إلى التعبير عن أفكاره وعن مشاعره بأصوات توافق طبقاتها مع غاية الخطاب مع تلحينها فأطلق

---

[1]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، (د.ت)، ج1، ص 44.

[2]- جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د.ط)، 2012م، ص 70

حنجرته بعتاد بسيط وأخذت المعاني تخرج على أشكال من السجع المتناسق.[1]

وتكهن بروكلمان، شأنه شأن صاحب الفرضية السابقة، أن السجع هو الشكل التعبيري الأول الذي تطور عنه الشعر العربي مرورا بالرجز[2]، لكنه لا يقرنه بطقوس دينية أو سحرية، في حين رمى إلى ذلك حسين الزيات لما أكد أن " السجع هو الطور الأول من أطوار الشعر توخاه الكهان مناجاة للآلهة، وتقييدا للحكمة، وتعمية للجواب، وفتنة للسامع، وكهان العرب ككهان الإغريق هم الشعراء الأولون."[3]

وكانت العرب تنطق ب"جمل مقفاة موقعة أطلقوا عليها اسم السجع تشبيها لها بسجع الحمامة لما فيها من تلك النغمة الواحدة البسيطة."[4] وبدأ الناس يتساجعون أي يتناقلون السجع بعد أن ارتقى فيهم ذوق الغناء، فانتقل السجع من المعابد إلى الصحراء ومن الدعاء إلى الحداد حيث اجتمع الوزن والقافية فتشكل الرجز. وتزعم العرب أن أول من قاله مضر بن نزار، إذ "سقط عن جمل فانكسرت يداه فحملوه وهو يقول "وا يداه وا يداه"، وكان من أحسن خلق الله صوتا فأصغت الإبل إليه وجدت في السير، فجعلت العرب مثالا لقوله "هايدا هايدا" يحدون بها الإبل."[5]

وهكذا، لما سمعوا وقع أخفاف الإبل على الأرض قلدوها وأنشأوا وزن الرجز الذي كان الشاعر أو الراجز ينشد به بيتين أو ثلاثة أبيات أو نحو ذلك، بمعنى أن الأراجيز وهي الأشعار التي تبنى على وزن الرجز كانت عبارة عن "قطع صغيرة يقولها الناس غالبا في الهجاء أو في الحرب وعند اللقاء. "[6]

---

[1]- منذر عمران الزاوي، ناقد وأستاذ جامعي من العراق ويعمل حاليا في جامعة صنعاء، مقال عنوانه كيف نشأ الشعر على الرابط:
www.maaber.org/issue.february09/ littérature7. Html (تاريخ الدخول: 18. 07. 2018 التوقيت 21: 20)

[2]- ينظر: كارل بروكلمان، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 51.

[3]- أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص.ص 28،29.

[4]- المرجع نفسه، ص 29.

[5]- جورجي زيدان، مرجع سبق ذكره، ص 71.

[6]- كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)، تقديم طه حسين، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)، ص 187.

وبعد فترة تعددت الأوزان والبحور حسب الاقتضاء، ولم تنظم منها في بادئ الأمر إلا المقاطع القصيرة إلى أن تحركت نفوس العرب بالحروب بعد استقلالها من اليمن وظهر فيها الأبطال والفرسان، فاحتاجوا إلى الشعر فأطالوا فيه، فانبثقت القصائد. وأول من أطالها المهلهل بن ربيعة التغلبي لما قُتل أخوه كليب، فكان أول شاعر بلغت قصائده ثلاثين بيتا من الشعر واقتدى به سواه.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من الباحثين من ادعى أن بحور الشعر العربي نشأت على أساس شعر اليونان وشعر الفرس وتأثرا بهما أمثال عبد الله الطيب الذي نوه إلى ذلك في أكثر من موضع في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وإلى صناعتها".[1]

وإن كانت بعض الدراسات قد سعت جاهدة إلى القول بأن جذور الشعر العربي موغلة في القديم تمتد بين القرن والقرنين قبل ظهور الإسلام على أكثر تقدير، إذ نجد الجاحظ يؤكد أن عمر الشعر العربي قصير بالمقارنة مع عمر الإنسانية السحيق، فهو "حديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه، امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة...فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له – إلى أن جاء بالإسلام– خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بعناية الاستظهار فمائتي عام"[2]، فإن دراسات أخرى قد رمت بأن البداية الحقيقية للشعر العربي كانت بعد الإسلام لا قبله خاصة تلك الدراسات التي حققها مرجوليوث، وحجته في ذلك أن "الكمية الهائلة من النقوش التي ترجع إلى ما قبل الإسلام والمكتوبة بعدة لهجات، ليس فيها شيء من

[1]– ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989م، ج3، ص11. وينظر أيضا عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989م، ج 2، ص.ص 367-368.

[2]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1385 هـ- 1965م، ج1، ص 74.

الشعر، ويُمكن القول أيضا أن ما نص عليه القرآن ليس شعرا بل سجع بعض الكهان المعروفين بأنهم "شعراء"، ومن المحتمل أن لغتهم كانت غامضة، كما هو الحال في ألوان الوحي، فاعتقدوا أنها لغة الشعر."[1]

ويبدو أن ما كان يصدر من الشعراء من كلام مسجوع مبني على نغم موسيقي متجانس وإيقاع متناغم يتداخل في الكثير من الصفات مع الإيقاع الشعري الجاهلي هو الذي دفع مرجوليوث بأن يقرر أن الذي نص عليه القرآن من سجع الكهان.

وثمة من ذهب إلى أن الشعر الجاهلي أقدم بكثير من العهد الذي حدده الجاحظ، ذلك أن الشعر العربي اشتهر شهرة بلغت مسامع الأعاجم، إذ ذكر المؤرخ "سوزيموس" في تأريخه، وفي سيرة القديس (نيلوس) المتوفي حوالي السنة (430) بعد الميلاد، أن أعراب طور سيناء كانوا يغنون أغاني وهم يستقون من البئر، وهي أشعار ترنم بإيقاع. [2]

وفي ظل البحث عن أول قائل للشعر، برزت فرضيات غير مؤسسة تحتاج إلى ترو وتمحيص ولا يمكن أن تُبنى عليها أحكام عملية، نحو فرضية نجيب محمد البهيتي التي مفادها أن أول شاعر عربي كان نبيا، وذلك إشارة منه إلى سيدنا إسماعيل عليه السلام مضيفا أن صورة الشعر الأولى هي الأناشيد يتغنى بها المصلون في صلاتهم بالمعبد، ينظمها لهم إمامهم الديني الذي تولى قيادتهم الدينية، ولذا وجد إسماعيل نفسه منظما للأناشيد ومرتلها، ذلك أن الصلوات في المعابد الأولى كلها كانت أناشيد منظومة.

يتبين لنا من الفرضيات التي طرحناها في هذا المبحث أن الفصل في أولية الشعر العربي مسألة محفوفة بالمخاطر تحتاج إلى بحث مطول وتمحيص وتدقيق،كما أن هذه الفرضيات رغم تعددها وتنوعها لم تثبت منها فرضية بصورة علمية مدعومة بالأمثلة الصحيحة والشواهد الأدبية والعلمية.

---

[1]- ينظر: ديفيد صمويل مرجوليوث، نشأة الشعر العربي، ضمن كتاب: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، تر. عبد الرحمان بدوي، دار العلم للملايين، ط1، 1979م، ص.ص 90-91,

[2]- ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993م، ج9، ص410.

إن أقدم الشعر الذي وصل إلينا يعود إلى ما يقارب مائتي سنة قبل الهجرة، ولا نريد بالشعر التصورات والمعاني، وإنما ذلك الشعر الموزون المقفى القوي الذي اكتملت صورته، حسب ما توصل إليه الجاحظ، عند امرؤ القيس، ومهلهل بن ربيعة، غير أن امرؤ القيس أشار في بيت من أبياته إلى قدم الشعر ووجود من سبقه إليه، إذ أنشد:

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خذام[1]

بكاء الديار لم يكن جديدا في زمن امرؤ القيس، وإنما بكاها شعراء قبله منهم ابن خذام الذي لم يصل إلينا من شعره شيء.

إن الشعر كائن حي ينمو ويتطور، فهو لم يتوقف عن التطور والتغير عند امرؤ القيس والمهلهل، بل شهدهما منذ الجاهلية وفي الجاهلية نفسها حتى وقتنا الراهن سواء من حيث الشكل أم المضمون، وفيما يلي عرض للمراحل المختلفة التي مر بها الشعر العربي القديم.

2-2-3 مراحل تطور الشعر العربي القديم:

مرّ الشعر العربي القديم بمراحل عديدة وشهد تغيرات مختلفة في شكله ومضمونه، وفيما يلي عرض لها:

2-2-3-1 الشعر الجاهلي:

الشعر الجاهلي مرآة الحياة البدوية العربية بظروفها المختلفة، وانعكاس لعادات العرب وتقاليدهم وأخلاقهم وسجل وقائعهم وأيامهم وعواطفهم ومآثرهم ومفاخرهم وأصولهم وأنسابهم. ويعد ذروة الشعر العربي لما فيه من القيم الفنية والصور البهية والمعاني الدقيقة الموحية التي لا لغو فيها ولا تطويل، إضافة إلى نضجه الموسيقي واللغوي.

[1]- امرؤ القيس، الديوان، ص 151.

ووُجد الشعر الجاهلي كاملا مكتملا مكللا بأسباب الجمال والإتقان، لفظا ومعنى وعروضا، حتى أن الشعراء المولودين لم يتمكنوا من زيادة بحور أخرى على البحور الجاهلية وتغيير نهج القصيدة، كما باءت محاولات الشعراء العباسيين في الخروج عن عمود الشعر بالفشل، وهكذا كان الشعر الجاهلي القدوة المثلى التي اتخذها الشعراء في العصور الموالية، واعتمده علماء اللغة في وضع قواعد النحو والاستشهاد على صحتها، واستعان به مفسرو القرآن في بيان معاني الكلمات ومدى ورودها في اللغة، ومازال له إلى حد الساعة سلطانه وتأثيره في نفوس قارئيه وسامعيه.

وينبغي أن نوضح أن كلمة "الجاهلية" التي أطلقت على هذا العصر ليست مشتقة من الجهل الذي هو نقيض العلم، "وإنما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق، فهي تقابل كلمة الإسلام الدالة على الخضوع والطاعة لله عز وجل وما يطوي فيها من سلوك خلقي كريم."[1]

ووردت هذه الكلمة في القرآن الكريم في مواضع عديدة بهذا المعنى من الحمية والطيش والغضب، نحو قوله تعالى في الآية 67 من سورة البقرة: ﴿ قالوا أتتخذنا هزوا قال أعوذ بالله أن أكون من الجاهلين﴾. ووردت أيضا في الحديث النبوي الشريف في قوله صلى الله عليه وسلم: ﴿ إنك أمرؤ فيك جاهلية...﴾[2]. ووردت أيضا في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي، لما أنشد:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجعل فوق جهل الجاهلينا[3]

وقد أُسست الحياة العربية قبل الإسلام على نظام القبيلة التي كانت تمثل الحياة بكل جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ نظام لطالما استحق من يدافع عنه وينطق باسمه ويعبر عن صوته ويحميه، فكان الشاعر آنذاك المؤهل الوحيد لمثل هذه المهمة، والذي لا ينفك أن يدون مآثر قبيلته ويفتخر بها ويذكر محامدها

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، (د.ت)، ص 39.

[2]- ينظر: البخاري، مرجع سبق ذكره، كتاب الأدب، ص 1515.

[3]- عمرو بن كلثوم، الديوان، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 78.

ويخفي عيوبها أمام القبائل الأخرى. وهكذا لم يكن الشعر عند القبائل العربية ضربا من الترف، أوملهاة يُزجى بها الوقت. بل كان فنا رفيعا تعبر من خلاله القبيلة عن عواطفها وأحاسيسها، فاعتنت به عناية ما بعدها عناية وحفظته وتدارسته ولم تجد غير الشاعر وسيلة لإسماع صوتها، فمنحته مكانة مرموقة حتى بلغ الأمر أن صارت تُهنأ إذا نبغ فيها شاعر. وأصبح الرجل في الجاهلية لا يوصف بالكامل إلا إذا كان يُحسن الرمي ويقول الشعر.

زعمت العرب قديما أن لكل شاعر شيطانا من الجن يوحي إليه ويحفزه إليه ويبث فيه العبقرية والفصاحة وذلك في مكان مشهور يعرف بوادي عبقر وهو "موضع تزعم العرب أنه من أرض الجن...ثم نسبوا إليه كل شيء تعجبوا من حذقه أو جودة صنعته وقوته، فقالوا: عبقري." [1]

وكان الشعر عند الجاهليين مقدسا حتى بلغ منزلة الأنبياء والأدلة على ذلك أن الشعراء في بعض أحوالهم يُنشدون "القصائد وهم على وضوء. كما فعلوا مع قصيدة الملتمس الميمية، وأن الملك عمرو بن هند أمر الحارث ألا ينشد قصيدته الهمزية إلا متوضأ."[2]

ولفرط عناية العرب بالشعر وتفانيهم في إجادة نظمه وسعيهم لحيازة قصب السبق في إبداع القصائد، راحوا يعرضونه في الأسواق على نظر شعراء فحول اتخذوهم حكاما للفصل في قصائدهم والحكم في أيهم أشعر، نحو النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، وأنشد فيها الأعشى والخنساء وحسان في قصة مشهورة.

كانت رواية الشعر الجاهلي الأداة الأولى لنشره وذيوعه وحفظه، فما يكاد الشاعر يُلقي أبياته حتى يلتقطها الرواة وينشرونها بين القبائل. وكان للشاعر راوي أو أكثر، يُلازمه وينقل عنه شعره. ولم يكن الأمر مقتصرا على الشعراء أو على الرواة، بل كانت القبيلة الواحدة تحرس على رواية شعرها لأفرادها، كبيرا أو صغيرا، وتحثهم على حفظه لأنه يسجل أمورهم وأحوالهم وانتصاراتهم في حروبهم وتغلبهم على أعدائهم.

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 534.

[2]- أبوبكر الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص 370.

وتزعم روايات أن الجاهليين كانوا يدونون أشعارهم، إذ رُوي " أن النعمان ابن المنذر أمر فنُسخت له أشعار العرب في الطنوج وهي الكراريس، ثم دفنها في قصره الأبيض، فلما كان المختار بن عبيد الثقفي، قيل له: إن تحت القصر كنزا، فاحتفره، فأخرج تلك الأشعار."[1]

وتقول رويات أخرى أن العرب بالغت في المحافظة على الجيد من الشعر وأعظمه شأنا وأعلاه منزلة، فأمرت بكتابته بماء الذهب على القباطي وبتعليقه على الكعبة إعجابا به وإشادة بذكره. وقد عُرفت تلك القصائد بالمذهبات أو المعلقات أو السموط. وقد بقي بعضها إلى يوم فتح مكة وذهب بالبعض الآخر حريق أصاب الكعبة قبل الإسلام. وكان موضوع تعليقها على أستار الكعبة بين مثبت ومنكر؛ إذ أيد التعليق ابن رشيق وابن خلدون وابن عبد ربه، وأنكر ذلك أبو جعفر النحاس وشوقي ضيف. وحجة هذا الأخير في ذلك "أن العرب كانوا يسمون قصائدهم الطويلة الجيدة مقلدات ومسمطات وما يشابهما."[2]

ولم يكن الخلاف مقتصرا على مسألة كتابة المعلقات بماء الذهب وتعليقها على أستار الكعبة، وإنما كان الاختلاف أيضا في عدد هذه القصائد وأسماء شعرائها وترتيب أبيات المعلقة الواحدة تقديما وتأخيرا وإثباتا وحذفا. والقصائد المتفق عليها من الجميع خمس؛ وهي معلقات امرئ القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى ولبيد بن ربيعة وعمرو بن كلثوم. والقصائد المختلف فيها خمس أيضا، فعدت بعض منها معلقات عند فريق وأُسقطت في نظر فريق آخر وحلت محلها أخريات؛ وهي قصائد عنترة بن شداد العبسي والنابغة الذبياني والأعشى القيسي والحارث بن حلزة البكري وعبيد بن الأبرص الأسدي.

وأطلق على عدد من الشعراء الجاهليين لقب الصعاليك أو أغربة العرب، وكانوا يقطعون الطرق، ويغيرون على القوافل فيقتلون ويسلبون. وقيل أنهم كانوا على ثلاث مجموعات؛ الخلعاء الشداد الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم، وأبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آباؤهم لعار ولادتهم، ومن احترفوا الصعلكة احترافا.

---

[1]- جواد علي، مرجع سبق ذكره، ص 252.

[2]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 140.

وكانوا ينشدون شعرا جيدا، رفيع المستوى، يمتاز بالقوة والعاطفة وسعة الخيال، وفيه من الحكمة والشجاعة الشيء الكثير. ولا يتضمن فكرة البكاء على الأطلال وعلى ارتحال حبيبة، إنما يعكس نبرة التمرد على حياتهم وتبريرات تصعلكهم وشدة افتخارهم بقيمهم ومغامراتهم. وأكثر أشعارهم مقطوعات ذات وحدة موضوعية لا قصائد، وذلك حسب أسلوب معيشتهم الذي يتسم بالسرعة والخفة والاختلاس. وأشهر الشعراء الصعاليك: الشنفري وتأبط شرا وعروة بن العبد العبسي وغيرهم كثر.

ولعل أول ما يلاحظه القارئ والمطلع على معاني الشعر الجاهلي، بأنها معاني واضحة بسيطة ليس فيها تكلف ولا بعد ولا إغراق في الخيال؛ ذلك أنها تعبير مباشر عن حياة العرب آنذاك، مستمدة من بيئتهم بأساليب مبهرة فيها جمال الفطرة وبساطة الصحراء، بعيدة عن المبالغة والتعقيد.

ومن مظاهر بساطة المعاني في الشعر الجاهلي "الصدق في التعبير وفي نقل الصور والمشاهد نقلا يكاد يكون أمينا، وخاصة حين يذكرون المواضع ويُناجون الديار، وحين يفخرون أو يرثون، فلا يبالغون في الخيال ولا يسرفون في التصور."[1]

ومن مظاهر بساطتها أيضا الإيجاز، "فلا شك أن طبيعة الحياة الجاهلية وما فيها من نقلة سريعة وحركة دائبة غير مستقرة ولا متروية، ومناخ الصحراء الشديد حره وقره، كل ذلك جعلهم لا يطيلون ولا يتأملون."[2]

وقد تأتي المعاني مكررة والصور متشابهة عند الشعراء أو عند الشاعر الواحد، ذلك أنها تُصاغ من البيئة الصحراوية البدوية المحدودة المشاهد المتشابهة الصور، وليس مرد ذلك إلى السرقة، كما يُظن.

"ولا عجب أن يكثر في الشعر الجاهلي الميل إلى الحكم والاكتفاء بالبيت على أنه وحدة تامة المعنى"[3]. بعبارة أخرى، كل بيت في القصيدة يكون ملما بنفسه فقط ومستقلا عن غيره من الأبيات.

---

[1]- ينظر: يحي الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1986 م، ص 200.

[2]- المرجع نفسه، ص.ص 203، 204.

[3]- المرجع نفسه، ص 204.

كما يمتاز الشعر الجاهلي باتحاد الوزن والقافية في جميع أبيات القصيدة. وهو في بنائه على نمط واحد في معظم القصائد؛ إذ كان الشاعر يستهلها بالوقوف على الطلل وذكر المنازل وذلك طبيعي عند العرب؛ لأنهم رحالة لا يقيمون في المكان حينا حتى يغادرونه، إما هروبا من عدو أو تتبعا لمساقط الغيث ومنابت الكلأ أو نحو ذلك من مصادر العيش مسايرين لطبيعة الحياة الجاهلية.

وقد يستهل الشاعر الجاهلي شعره بمخاطبته خليلته أو بكاء ارتحالها في بيت أو شطر ثم يستطرد إلى الموضوع الذي يريده. ويبدو أن بعض النقاد القدامى من بينهم ابن رشيق قد جعلوا من بيت امرئ القيس أفضل ابتداء لأنه " وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد"[1]، لما قال:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول، فحومل[2]

وقد يستهل قصيدته أيضا بالحديث عن الصبا والشباب والشيب والخمر نحو قصيدة عنترة الفخرية التي بدأ فيها بذكر الصبا واللهو والغزل والأعين النجل*في بيتين:

من لي برد الصبا واللهو والغزل هيهات ما فات من أيامك الأول

طوى الجديدان ما قد كنت أنشره و انكرتني ذوات الأعين النجل[3]

ويرد غرض القصيدة من مدح وهجاء ورثاء...بعد بيت أو بيتي الاستهلال. وتتسم أفكار القصيدة بالتسلسل المنطقي، إذ ترتبط كل فكرة بسابقتها برباط عقلي، ظاهري أو خفي، حتى مقدمتها ترد ملائمة لغرضها.

وكان الشاعر الجاهلي يهتم بانتقاء ألفاظه ويتحرى تلك الألفاظ الشعرية التي تخدم المعنى وتؤدي الغرض وتؤثر في سامعيها. وكانت عربية أصيلة لا تمد للعجمة بصلة، ذلك أن الشعراء الجاهليين الذين بلغنا شعرهم

---

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 218.

[2]- امرؤ القيس، الديوان، ص 21.

*- الأعين الواسعة.

[3]- عنترة الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992 م، ص 136.

نحو مائة شاعر وبعض المائة من القبائل على اختلاف أصولهم كلهم عرب إلا واحدا كان عبدا لبني الحسحاس وهو أعجمي، وكان أكثرهم من عدنان ومعظمهم من أهل البادية. وقد تبدو لنا بعض الألفاظ غريبة وذلك لطول العهد بيننا وبينهم وعدم استعمالنا لتلك الألفاظ وما إن نألفها حتى تصير واضحة مفهومة.

ويكثر التصوير في الشعر الجاهلي خاصة في الوصف حيث يرسم الشاعر لوحات كاملة، يعنى بكل تفاصيلها وأجزائها على الرغم من إيجازها، وهذا دليل على العبقرية الشعرية. وقد اهتمت الصورة الجاهلية في أكثرها بتصوير هيئة الموصوف، أي وصف شكله الخارجي. كما اعتنت بوصف حالة الموصوف سواء أكان حيوانا أم إنسانا، "فوصفته وصفا داخليا، صورت فيه الحياة والحركة، وتحدثت عن نزعته النفسية والعاطفية من حب وكره وخوف وضعف وجرأة وإقدام، صورت نشاطه ومرحه، حركته وسكناته، زهوه وخيلاءه، وحتى أفكار في بعض الأحايين."[1]

وكان الشاعر الجاهلي يستعين بضروب من المجاز والمحسنات المعنوية والمحسنات البديعية اللفظية حتى تبدو الصورة بأجمل حلة وأرقى أسلوب من خلال التشبيه والصور البيانية التي يوظفها ليقدم دقائق الصورة وتفاصيلها. وكان يستمد هذه التشابيه من الواقع والطبيعة.

2-2-3-2 شعر صدر الإسلام

بدأ عصر صدر الإسلام من بدء نزول القرآن الكريم على الرسول ﷺ صلى الله عليه وسلم ﷺ إلى تولي معاوية بن أبي سفيان الخلافة في دمشق. وعُرف أدب هذه الحقبة بأدب صدر الإسلام بشقيه الشعر والنثر. ولا شك أن ظهور الإسلام وبداية انتشاره في الجزيرة العربية قد صدم العرب برسالة جديدة لم يألفوها وبكتاب بليغ لم يتمكنوا من مجاراته، ذلك أنه لم يكن لديهم ما يقدمونه في المجال المعرفي والثقافي إلا الشعر الذي لطالما اعتبروه ميزة ينفردون بها واتخذوه وسيلة لتخليد مآثرهم وحفظ تراثهم والتقرب من سادتهم وأعيانهم.

[1]- يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص 219.

ولم يحرم القرآن الكريم الشعر، حسب إجماع المفسرين، وإنما انصب ذمه على الشعراء المشركين الذين اتخذوا من أشعارهم سلاحا لمحاربة الرسول ﴿ صلى الله عليه وسلم﴾ لما كانوا يتمتعون به من أهمية وأثر في النفوس، فراحوا يهجونه ويحطون من قدره، ويرمونه بكل رديء، ويشوهون تعاليمه ويتهمونه بأنه شاعر حتى يُكذبوا رسالته.

وكان الرسول ﴿ صلى الله عليه وسلم﴾ يستمع إلى الشعر وكانت لديه معرفة بالشعراء، حتى أن كتب السنة تروي أنه كان يستنشد أصحابه لبعض الشعراء على نحو ما رواه الإمام مسلم في صحيحه عن عمرو بن الشريد عن أبيه رضي الله عنه قال: « ردفت رسول الله ﴿ صلى الله عليه وسلم﴾ يوما، فقال: "هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيء؟ " قلت: نعم. قال: "هيه"، فأنشدته بيتا، فقال: "هيه"، ثم أنشدته بيتا، فقال "هيه"، ثم أنشدته بيتا، فقال: "هيه" حتى أنشدته مائة بيت.»[1]

وورد في رواية أن رسول الله ﴿ صلى الله عليه وسلم﴾ كان يحث على إنشاد الشعر، إذ روى "عدي عن ثابت، عن البراء رضي الله أن النبي ﴿ صلى الله عليه وسلم﴾ قال لحسان: اهجهم. أوقال: هاجهم وجبريل معك." [2]

وقيل أن الناس في عصر صدر الإسلام انصرفوا عن الشعر وعن روايته، كما ضعف قول الشعراء للشعر، لأسباب عديدة منها الفتوح الإسلامية وحروب الردة والفكرة التي كانت شائعة آنذاك حول عدم تشجيع الدين للشعر والتي دفعت الشعراء إلى الانزواء والتحرج عن النظم، وخاصة أولئك الذين اجتاح الإيمان قلوبهم خشية أن يكونوا أولئك الذين ذكرهم الله تعالى في كتابه الكريم.

[1]- أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري اليسابوري، صحيح مسلم، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2006م، ج1، ص 1072.
[2]- البخاري، مرجع سبق ذكره، كتاب الأدب، ص 1537.

وثمة من يستعمل لفظ "ليونة" بدلا من "ضعف"، فيقول "ليونة الشعر"، نحو الأصمعي الذي لم يركز على موضوع الكم وإنما تناول فكرة ليونة الشعر من زاوية أخرى وهي الكيف، أو الجانب الفني، إذ رُوي عنه قوله:

« طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان؛ ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام. فلما دخل شعره باب الخير من مراثي النبي ﴿ صلى الله عليه وسلم ﴾ وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم–لان شعره. »[1]

وقد حصر الأصمعي الفحولة في الأغراض القديمة التي تعود القدماء القول فيها من ذكر الديار والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، فلما توقف حسان بن ثابت عن قول بعض تلك الأغراض، وصف شعره باللين.[2]

وثمة من أنكر خبر ضعف الشعر في مرحلة صدر الإسلام، بل حدث العكس، واكب الشعر كل الأحداث ورافقها بما فيها حدث دعوة الرسول ﴿ صلى الله عليه وسلم﴾. وأدى الإسلام دورا مهما في إذكاء جذوره؛ "إذ انحلت عقدة لسانهم وعبروا بالشعر عن عواطفهم ومشاعرهم. فلما أتم الله عليهم نعمة الإسلام ظلوا يصطنعونه وينظمونه."[3]

وردا على الأصمعي الذي ادعى لين شعر صدر الإسلام، وخص بالذكر شعر حسان بن ثابت، لاحظ بطرس البستاني أن اللين في حسان ناتج عن نشأته، إذ هو من شعراء القرى، والشعراء القرويون معروفون بدقة

[1]– أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المزرباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص 78.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط7، (د.ت)، ص 42.

شعرهم لتنعمهم وأخذهم بأسباب الحضارة خلافا لشعراء البادية. وإذا كان شعره زاد لينا في الإسلام، فذلك راجع لخلوه من الصور الخيالية واعتماده على الارتجال ولتأثره بأسلوب القرآن لما فيه من رقة في اللفظ والتعبير.[1]

كما يرجع ليونة شعر حسان لكبر سنه، ذلك أن الإنسان متى تقدم في السن برد إحساسه وخفتت مواهبه ووهمت عواطفه التي تكون في أوجها في أيام الشباب. الأمر الذي جعله ينتقل بسرعة من فكرة إلى أخرى. فما يكاد يستهل قصيدته بذكر الديار حتى ينتقل إلى غرضه. وأكثر ما يكون من انتقاله بقوله: "دع هذا"، و"دع ذكر ذا"، فصار الخيال في شعره الإسلامي أقل تصورا منه في شعره الجاهلي.[2]

وأطلق النقاد على الشعراء الذين عاشوا قبل الإسلام وبعده بالشعراء المخضرمين، وعلى الذين وُلدوا في الإسلام بشعراء العصر الإسلامي. ويشترط بعض الباحثين في الشاعر المخضرم أن يتأثر شعره بالإسلام، أما عدا ذلك كالخنساء ولبيد والحطيئة وغيرهم، فهم ليسوا مخضرمين.

ولا فرق بين الشعر الجاهلي والشعر المخضرم من حيث الإيجاز وقوة التعبير وطريقة النظم وبراعة الوصف وتعدد الموضوعات؛ غير أن الشعر المخضرم الإسلامي أي الذي تأثر بما جاء به الإسلام عرف ميزات جديدة، إذ تطورت لغته ورقت ألفاظه وصارت معانيه أوضح وتخلص من المقدمات الطويلة وصار ينتقل إلى غرضه مباشرة. كما يمتاز الشعر المخضرم بنفحته الدينية التي تبث ارتياحا شديدا في نفس قارئه. واكتسب تعابير جديدة وألفاظا لم تكن مألوفة من قبل نحو الجنة والنار والكفر والإيمان والصلاة والزكاة وغيرها؛ ألفاظ اكتسبت معاني جديدة في الإسلام غير تلك المعاني التي كانت تحملها في الجاهلية. وبرز غرض جديد في هذه الفترة تمثل في الهجاء السياسي بين شعراء النبي وشعراء قريش والأحزاب.

---

[1]- ينظر: بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014م، ص 256.

[2]- المرجع نفسه، ص.ص 255-256.

2-2-3-3 شعر العصر الأموي:

ابتدأت هذه الحقبة سنة 41هـ- 662 م، بخلافة معاوية بن أبي سفيان الذي تمكن بدهائه وسعة صدره من انتزاع الحكم من علي بن أبي طالب وابنيه، واتخذ مدينة دمشق عاصمة الدولة الأموية وهي ثالث عاصمة للخلافة الإسلامية بعد المدينة المنورة والكوفة.

وأحدث انتقال الدولة الإسلامية إلى بني أمية، بما نجم عنه من تحول الخلافة الدينية إلى خلافة ملكية ومن شورية إلى إرثية، انقساما حادا بين المسلمين؛ فئة راضية بما آلت إليه الأمور وهي من أهل الشام، وفئة رافضة من أهل الحجاز والعراق. ثم كان انقسام القبائل وتعدد الأحزاب عند انتقال الخلافة من آل معاوية إلى آل مروان وكلاهما من بني أمية، فثارت النفوس واشتدت الضغينة وراح الأمويون يسعون إلى توطيد أركان دولتهم بجذب أكبر عدد من الشعراء، فأسرفوا بالعطاء لعلمهم بما لقول الشاعر من التأثير في نفوس عشيرته كونه لسان حالها.

وكان الخليفة يعتبر مدح الشاعر له دليلا على محبة قبيلته ورضاها عن سياسته، وكانت القبيلة تعد إكرام الخليفة لشاعرها إكراما لها. أضف إلى ذلك، كان لبني أمية الرغبة الشديدة في الحفاظ على تراث العرب الأدبي وفي طليعته الشعر. وكان أشهر الشعراء المناصرين للدولة الأموية الأخطل التغلبي والفرزدق. أما شعراء الحزب العلوي الذين كانوا يظنون أن الأمويين اغتصبوا الخلافة الإسلامية وأنه يجب أن تكون فقط تحت حكم علي وابنيه فأهمهم الكميت الأسدي. وكان الشاعر قيسا بن عبيد الله الرقيات من شعراء الحزب الزبيري وهم من دعموا عبد الله بن الزبير وأخاه مصعب حتى تكون الخلافة في قريش. أما حزب الخوارج، ويمثله أولئك الذين خرجوا على علي بن أبي طالب إثر قبوله الصلح في معركة (صفين)، فمن أهم شعرائه، قطري بن الفجاءة والطرماح.

وقد ساعد ازدهار الحركة الأدبية في البصرة والكوفة في رقي الشعر، ذلك أن العرب احتكوا بغيرهم من الأمم المتمدنة، فاستعاد الشعراء المنزلة التي كانوا يشغلونها في العصر الجاهلي وعملوا على رقي أشعارهم التي تميزت فيما بعد بعمقها وترابط ودقة أكثر في معانيها ووضوح وعناية في أفكارها، وصارت طويلة وألفاظها رقيقة وجزلة وعذبة وتشبيهاتها بديعة واستعاراتها لطيفة. كما تبنت مصطلحات جديدة تتماشى ومقتضيات العصر بشتى جوانبه، وكان ذلك نتيجة الانفتاح على الغير والحرية العقدية التي منحها الفاتحون لمختلف الطوائف والمذاهب الأخرى ونشاطات الدراسة والتأليف والترجمة سواء أكان ذلك في المراكز الثقافية والأديرة أم في المكاتب الشخصية.

وذهب العديد من النقاد إلى اعتبار الشعر الأموي أبلغ وأبعد أهمية وأكثر جاذبية من الشعر الجاهلي. ويرجعون السبب في ذلك إلى أن شعراء هذا العصر والذين أدركوا الإسلام "سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث النبوي الذين عجزا البشر عن الإتيان بمثليهما فنشأت على أساليبهما نفوسهم ونهضت طباعهم وارتقت ملكاتهم في البلاغة على ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية."[1]

ومن الفنون الشعرية التي توسعت كثيرا في العصر الأموي إضافة إلى الأراجيز فن الخمريات؛ وهو فن كان منتشرا في الجاهلية إلا أنه ضعف كثيرا في صدر الإسلام لأن الدين الإسلامي حرم الخمر والقول فيها. غير أنه عاود الظهور في العصر الأموي لانتشار اللهو والترف وظهور المجون لدى بعض الشباب والتمازج الاجتماعي الذي عرفته الدولة الأموية التي ضمت الفرس والروم والأقباط وغيرهم من الأعاجم واتساع رقعتها الجغرافية.

[1]– ينظر: عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004م، ج2، ص 408.

وبرز أيضا فن النقائض وهو فن في غاية البلاغة ويعد تطورا لشعر الهجاء إلا أنه قد يضم أبياتا من المدح والفخر. والنقائض تلك القصائد التي يرُّد فيها الشاعر على خصمه على وزن قصيدته نفسه وقافيتها نفسها.

2-2-3-4 شعر العصر العباسي

انتقل الحكم إلى العباسيين بعد سقوط الدولة الأموية جراء ثورات دامية. وقسم الباحثون حقبة الحكم العباسي التي امتدت ما يقارب خمسة قرون إلى أربعة عصور نظرا لما شهدته الدولة العباسية من أحداث وتقلبات وصخب سياسي، الأمر الذي أثر في الشعر الذي اتخذ في هذه المرحلة اتجاهين مختلفين؛ اتجاه محافظ متمسك بأصالة الشعر الجاهلي والإسلامي، واتجاه يدعو إلى تطوير المنهج الجاهلي بما يتناسب وواقع حياتهم.

-الاتجاه المحافظ: تمسك شعراء هذا الاتجاه بطريقة القدامى في إنشاء الشعر. وقد تحول كثيرون منهم إلى معلمين يعلمون الناشئة اللغة ورواية الشعر العربي القديم، فجمعوا لهم الشعر الجاهلي والإسلامي، ووضعوا لهم مقاييسه وغرسوا في نفوسهم بأن الشعر العربي القديم هو ما يجب الاقتداء به. ومن أهم الكتب في العصر العباسي التي جُمعت فيها أشعار العرب القدماء كتاب المفضليات للمفضل الضبي الكوفي وكتاب الأصمعيات لأبي سعيد عبد المالك بن قريب الأصمعي. وهكذا، لم يترك هؤلاء الشعراء مقطوعة جيدة وبليغة جاهلية أو إسلامية إلا وسجلوها.

الاتجاه المتجدد: ثار شعراء هذا الاتجاه على القصيدة الجاهلية بحجة أن لكل عصر أولوياته، فإن كان شعراء العصر الجاهلي قد عاشوا بداوة أجبرتهم على التعبير عنها والمضي على قوانينها، فإن للشعراء المحدثين مظاهر

حياة حضارية يريدون التعبير عنها وحفظها في أشعارهم. ومن هؤلاء الشعراء الذين هتفوا بالتجديد شعراء الموالي* الذين كان لهم الفضل في تجدد الألفاظ وفي تحيين المعاني.

وأكثر العباسيون من الاستعارات والتشابيه والكنايات. وتفننوا في أنواع البديع. وأدخلوا على لغة الشعر ألفاظا غريبة دعت إليها الحاجة نحو الألفاظ العلمية والفلسفية تماشيا مع التغيرات التي شهدها العصر. وأما أوزان الشعر وقوافيه، فلم تتجدد تجددا ملحوظا، "ولكن الشعراء أخذوا يعنون بالنظم على الأوزان الرشيقة التي تصلح للغناء، وأكثر ما كانوا يصطنعونها في الغزل والمجون والخمريات."[1]

وابتعد الشعراء العباسيون المجددون عن المعاني الجاهلية إلى أخرى يستمدونها من مظاهر عصرهم وبيئتهم، فاتسع باب الخيال عندهم تماشيا مع انتشار اللهو وتطور وسائل العمران، فاعتمدوا على البساتين والحلي والورود والخمر والذهب واللؤلؤ في تشكيل صورهم واستعاراتهم وتشابيههم. "على أن هذا الخيال كان يرافقه العقل، فما يدعه ينطلق على هواه، كما كان ينطلق خيال الشاعر الجاهلي والإسلامي، بل عني بتهذيبه وتنظيمه؛ فنشأ عن ذلك اتساق في الأفكار."[2]

وقد اشتدت بعض فنون الشعر في هذا العصر نحو الغزل والخمريات والوصف. وبرز ما يسمى بالغزل الحانوتي الذي كان يُنشده بعض الشعراء تغزلا بالجواري اللواتي كن على جانب من الجمال ويتقن الرقص والموسيقى والأدب. وظهر الشعر الفلسفي والصوفي نتيجة تأثر بعض الشعراء بالأفكار الجديدة التي جاءت بها الفلسفة وغيرها من العلوم الدخيلة التي انتقلت إليهم عن طريق الترجمة من مجتمعات أعجمية. "كما استقلت أبواب كانت تابعة لسواها هي الدهريات والزهويات والإخوانيات والهزليات."[3]

---

* – الموالي: جمع مولى، وهم الخدم والحلفاء في لغة العرب، تم استخدام هذا اللفظ بكثرة في زمن الخلافة الأموية للإشارة إلى المسلمين من غير العرب كالفرس والأفارقة والأتراك والأكراد.

[1] – بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2014م، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 23.

[3] – سليمان معوض، مدخل إلى الأدب العربي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د.ط)، 2008 م، ص 211.

وشهد الشعر في المرحلة الأخيرة من العصر العباسي ركودا وشللا، ذلك لما أصاب الدولة العباسية من مصائب، سبق ذكرها، انعكست سلبا عليه، فقل الذين يهتمون بالشعر والشعراء وضعفت لغة الشعر وصارت ألفاظه ركيكة.

2-2-3-5 الشعر الأندلسي:

تكون المجتمع الأندلسي من نسيج بشري متنوع مركب من أجناس مختلفة في العرق واللون والعقيدة والثقافة. ولا شك أن لهذا التنوع تأثيرا على الشعب الأندلسي في حياته الاجتماعية وفي فكره وعقائده وثقافته. "ولا بد من التسليم بما نتج عن هذا التأثير من غنى فكري وأدبي، وثراء ثقافي وعلمي وفني، ظهرت تقاسيمه في نتاج الشعراء والمفكرين والعلماء والفلاسفة العرب الأندلسيين، تميزوا بها من أسلافهم المشارقة."[1]

وقسم النقاد الشعر الأندلسي إلى اتجاهين؛ اتجاه محافظ واتجاه متجدد.

– **الاتجاه المحافظ:** غزت اللغة العربية بلاد الأندلس بفضل الفاتحين وانتقال عدد كبير من العرب إليها وانتشرت لتصبح لغة سكان الأندلس وما جاورها. وانتقل الشعر معها إلى الأندلس وانتشر أيضا وطغت عليه الصفة التقليدية العربية في البداية، إذ جعل الشعراء من الشعر المشرقي نموذجا ينظمون على منواله، ويحاكونه ويرجعون إليه في مضامينه وجوانبه الفنية، فاهتموا به شرحا وتحليلا وحفظا، وعلموه تلاميذهم منذ الصبا وخاصة شعر الأوائل الذي كانت ملامحه حاضرة في شعر الأندلسيين المحافظين.

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر المحدث والمتجدد قد انتقل إلى الأندلس أيضا، فاحتذى الأندلسيون طريقة المحدثين منذ أن كان الشعر المشرقي يشهد تجديد أصحاب تيار التجديد منذ العصر العباسي، أي أن الأندلسيين وضعوا الشعر المحدث إلى جانب شعر العرب الأوائل وجعلوهما موروثا ينسجون على منواله

[1]– سليمان معوض، مرجع سبق ذكره، ص 224.

ويستوحون ما فيه. ولم يكن تقليد الأندلسيين للشعر المشرقي تقليدا تاما بل كانوا يأخذون من منهج القصيدة ولغتها وموسيقاها ولكن يرسمون صورهم وفق الطبيعة والحياة الأندلسية.

-الاتجاه المتجدد: أوجد الأندلسيون المجددون ما يسمى بالموشحات. وقيل أنها ظهرت في الأندلس دون المشرق، "ولم ينجح المشارقة في تقليدها؛ لأن الأندلسيين كانوا أمهر في صياغة هذا اللون من الشعر على المشارقة. والشاعر المشرقي الوحيد الذي استطاع أن يأتي بموشحة خالية من التكلف هو ابن سيناء الملك."[1] واختلف النقاد في تحديد أول واضع للموشح بين المقدم بن عافر الفريري؛ وهو أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وبين عبد الله بن المعتز. وسمي كذلك " تشبيها بالوشاح المخطط تطريزا وألوانا وتصريعا، والذي ترتديه المرأة بين منكبيها وخصرها، فتتخلل الأبيات والكلمات في تقسيمها الموشح الشعري كما تتخلل الخطوط والألوان وشاح المرأة." [2]

ويختلف الموشح عن ضروب الشعر العربي التقليدي بالتزامه بقواعد معينة في تشكيله وبخروجه غالبا عن الأعاريض الخليلية، وباستعماله اللغة العامية أو الأعجمية في خرجته، ثم باتصاله القوي بالغناء.

وارتبطت الموشحات في بداية نشأتها بمواضيع مختلفة نحو الغزل والنسيب والتشبيب ووصف الطبيعة ومجالسها، ثم صار الموشح شيئا فشيئا يُستخدم في المدح والرثاء والهجاء والعتاب والشكوى والحنين وغيرها.

وجاء الأندلسيون المجددون بفن آخر يُدعى الزجل وهو فن أُطلق على ذلك الشعر العامي الذي كُتب للغناء في الأندلس، وغيرها من الأراضي العربية متحررا من قواعد الإعراب. وقد اختلف الدارسون في أصل هذا الفن المستحدث، فمنهم من يرده إلى الأغنية الشعبية ثم يرجعه إلى الأصل الإسباني ومنهم من قال أنه استُحدث من الموشح.

---

[1]- ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود ورمضان خميس القسطاوي، الأدب العربي في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007م، ص 188.

[2]- سليمان معوض، مرجع سبق ذكره، ص 233.

لم تقف ميزات الشعر العربي القديم الشكلية واللغوية والفنية عائقا أمام نقله إلى لغات مختلفة. وفيما يلي عرض لأمور مختلفة تتعلق بمسألة ترجمته إلى اللغات الأعجمية.

2-3 ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية

يتمتع الشعر العربي القديم بجملة من الخصائص التي يبنى عليها جوهر الشعر ويتوقف عليها جمال شكله والتي يضعها المترجم في الحسبان إذا حاول نقلها إلى لغة أخرى وتدفعه إلى الفرار مفضلا النثر والتي بسببها وصف روبير فروست Robert Frost الشعر بما "يضيع في الترجمة"[1] والتي سنلخصها فيما يلي:

2-3-1 عناصر الشعر العربي القديم وما يناظرها في اللغة الفرنسية

-البحور والأوزان: يفقد الشعر العربي لا محالة شكله عند نقله إلى لغة أخرى، وبالتالي يضيع جماله وحسنه لأن اللغات خاصة تلك المتباعدة تتميز عن غيرها بالشكل أو الطريقة التي يرتب بها الكلام. وبحور الشعر العربي هي الأوزان التي تبنى عليها القصيدة العربية، والتي يسميها الشعراء" التفعيلة" بمعنى بناء اللفظ من الحروف الثلاثة الأصلية المتمثلة في الفاء والعين واللام (فعل) وحروف أخرى زائدة مجموعة في لفظ "سألتمونيها". وعددها ستة عشر بحرا وهي: الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتقارب، والمحدث.

وتختلف البحور العربية عن بحور اللغة الفرنسية في تفعيلاتها وأوزانها وفي كيفية التقطيع أيضا les syllabes، إذ يحدد بحر الشعر العربي من خلال تقطيع البيت الأول الذي ينقسم كغيره من الأبيات إلى شطرين؛ أولهما الصدر وثانيهما العجز. ويستلزم ذلك قراءته قراءة واعية متأنية لتتضح الحروف التي تنطق والتي لا تنطق، والحروف المشددة، والكلمات المنونة، وما يحذف أو يحرك لالتقاء الساكنين. ثم يكتب البيت كتابة

[1]- سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، تر.محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م، ص 119.

عروضية وهي مجموعة من الرموز اتفق عليها العروضيون، فيرمز للحرف المتحرك ب(/) والساكن الصحيح أو حرف المد أو أول حرفي المشدد ب (0) ثم يقارن في الأخير التشكيل الناتج بتشكيلات ضوابط البحور ويحدد البحر.

أما تحديد بحور اللغة الفرنسية فيستلزم النظر في القافية وعدد الأبيات المشكلة لكل مقطع شعري وعدد المقاطع اللفظية في كل بيت، فبحر البانتوم (le pantoum) مثلا يُبنى على قافيتين في أربع مقطوعات شعرية رباعية الأبيات (quatre quatrains)، ويحتوي كل بيت على اثني عشر مقطعا لفظيا (alexandrin)، ويكون البيت الثاني لكل مقطوعة شعرية أول بيت للمقطوعة الموالية (strophe)، ويأتي البيت الرابع ثالثا في المقطع الشعري الموالي.

–القافية (la rime): هي الحروف التي يلتزم بها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من آخر حرف ساكن إلى أقرب ساكن قبله، مع المتحرك الذي قبله. ففي بيت المتنبي الآتي ذكره آخر حرف ساكن هو الواو المتولد من إشباع الميم من (المكارمو) وأقرب ساكن هو ألف المد والمتحرك الذي قبله هو الكاف، فتكون القافية "كارم ":

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم [1]

والقافية نوعان؛ **قافية مطلقة** إذا كان آخر حرف فيها متحركا و**قافية مقيدة** لو ورد ساكنا. وللقافية حروف هي:

–الروي: آخر حرف تبنى عليه القصيدة فيقال قصيدة بائية أو رائية.

–الرّدف: حرف لين يسبق الرّوي مباشرة، فهو ألف أو ياء أو واو تسبقُ الرّوي.

[1]– المتنبي، الديوان، ص 385.

-التأسيس والدخيل: حرفان متلازمان من حروف القافية، يرتبط وجود كلّ منهما بوجود الآخر، فالتأسيس ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل.

-**الوصل:** ألف أو ياء أو واو أو هاء يلي الروي مباشرة.

-**الخروج:** حرف مد ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل.

والقافية في اللغة الفرنسية هي سماع الصوت ذاته في آخر كل بيتين من القصيدة وقد توصف بالفقيرة (la rime pauvre) عند سماع صوت مؤلف من مقطع واحد يشترك فيه بيتان (vertu /nu) أو بالكافية (la rime suffisante)حين يكون الصوت مؤلفا من مقطعين (félicité /cité) أو بالغنية (la rime riche) إذا تشكل من ثلاثة مقاطع فأكثر (plébiscite/félicite). والقافية أنواع منها:

-**القافيتان المسطحتان (les rimes plates)** : تتخذان هذا الشكل (aabb).

-**القافيتان المتشابكتان (les rimes croisées)**: تردان على هذا المنوال (abab).

-**القافيتان المتعانقتان (les rimes embrassées)**: شكلهما (abba).

-الإيقاع (le rythme) : يعرفه محمود فاخوري ب"وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة... أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا "فاعلاتن" في بحر الرمل تُمثل وحدة النغمة في البيت- أي توالي متحرك، فساكن، ثم متحركين، فساكن، ثم متحرك، فساكن - لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد." [1]

[1]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م، ص.ص 166، 167.

ولا يشابه إيقاع اللغة العربية إيقاع اللغة الفرنسية المقطعي (le rythme syllabique) الذي يقوم على تحديد نبرات الصوت الأعلى أو الأقوى (les accents toniques ou accentuées) من الأخرى (les accents atones)، وهذا التحديد ليس عشوائيا بل يخضع لجملة من القواعد والشروط.

ويبدو أن بعض الدارسين المحدثين العرب قد تأثروا بالبحوث والثقافات الغربية وانصب اهتمامهم على المقاطع والنبر محاولين تعويض الإيقاع العربي بالإيقاع المقطعي الذي يخص اللغة الفرنسية أو النبري (le rythme accentuel) الذي تتميز به اللغة الإنجليزية من بينهم محمد مندور الذي وضح موقفه ونواياه في قوله: "لقد كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها في النفس." [1]

–الألفاظ: تتسم ألفاظ الشعر العربي بالصدق لأنها مستمدة من الحياة الفطرية للشاعر وتعكس البيئة التي نشأ فيها. وتؤدي المعنى الحقيقي والمجازي لتعبر عما يختلج في نفسه من مشاعر. وهي فخمة تلائم المعنى المقصود ومفهومة في معظمها ونادرا ما تميل إلى الغرابة.

–التصوير (l'image): إن التجربة التي يعيشها الشاعر لها وقع كبير على نفسه، لذلك يبذل ما في وسعه ويضغط على عقله ونفسه حتى يصورها ويوصلها إلى قارئه متشبثا باللغة الفنية ومبتعدا عن التعبير العادي الذي يعجز في بعض الأحيان عن تصوير القوة الانفعالية في نفسه.

والصورة هي استعانة الشاعر "بضروب من المجاز والمحسنات المعنوية التي تأتي دون تكلف وانفعال لإظهار الصورة بأجمل حلة وأزهى أسلوب فهو يعني باستقصاء القول في الوصف واستغراق التشبيه واستيفاء الصورة البيانية استفاءً يتناول دقائقها وتفاصيلها" [2].

–الخيال (l'imagination): يعد الخيال عنصرا مهما في صنع وتشكيل الصورة وتجسيد أعماق الشاعر وكشف جماليات الحياة لديه فهو"طاقة روحية هائلة أو عالما مطلقا غير محدود، بينما عالم الحياة المادية خامل

[1]– محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2004 م، ص 5.

[2]– يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص 229.

محدود وزائل."[1] وبامتزاجه مزجا دقيقا مع العاطفة يرسم الصورة في أبهى حلة وأعمق تعبير وأرقى لغة ويضاعف المتعة به.

-الرموز (les symboles) : الرمز أسلوب من أساليب التصوير يعمد الشاعر فيه إلى الإيحاءات والإيجاز بدلا من اللجوء إلى التصريح والتفصيل، يستمده من بيئته في أسلوب يخلو من المبالغة والغلو والتعقيد. ولم يعرف الشاعر القديم خاصة الجاهلي الرمز إلا في لحظات نادرة لواقعيته واهتمامه بالأمور المحسوسة كما في تغزله بالمرأة أو كما في وصف امرؤ القيس لليل في قوله :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل [2]

فقد نسب إلى الليل ما ينسب إلى الجمل حين ينوء ويبرك بكلكله على الأرض أي أوحى إلى الليل بجمل يرمي بثقله على الأرض.

-الإيجاز: "لا عجب أن يكثر في الشعر الجاهلي الميل إلى الحكم والاكتفاء بالبيت على أنه وحدة تامة المعنى وكان من ذلك أن طبيعة الشعر العربي نفرت من القصة المفصلة التي تلائم الشعر الأوروبي المتميز بالإطالة والتفصيل، وإذا وجدت القصة في الشعر العربي فإنها حكايات ورموز ودلالات سريعة" [3]، وهذا راجع إلى طبيعة الحياة الجاهلية التي سادها المناخ الصحراوي القاسي الشديد الحر والقر ونمط المعيشة الذي لا يعرف الاستقرار، الأمر الذي أثر في عقلية العرب ومزاجهم وجعلهم لا يمعنون النظر ولا يفصلون بل يقفزون من معنى إلى آخر.

---

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984م، ص.ص 77، 78.

[2]- امرؤ القيس، الديوان، ص48.

[3]- يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص 204 .

-الموضوع : يجمع الشعر العربي خاصة الطويل منه "طائفة من الموضوعات والعواطف لا تظهر بينها صلة ولا رابطة واضحة، وكأنها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية وتلك هي كل روابطها، أما بعد ذلك فهي مفككة، لأن صاحبها لا يطيل المكث عند عاطفة بعينها أو عند موضوع بعينه." [1]

لم تقف هذه الخصائص اللغوية والفنية والتركيبية للشعر العربي القديم عائقا أمام قيام المترجم بمهمة نقله إلى اللغات الأخرى، ولم تحل دون جعله كونيا أي هجرته من لغة إلى أخرى؛ هجرة تؤثر على إشعاع الأثر الأصلي وقيمته الدلالية، هجرة سماها بنيامين Benjamin ديمومة الحياة، أي تمكينه من الانتشار في عالم غير عالمه والخلود. وهذا ما سنبينه من خلال عرضنا للأشعار والدواوين العربية القديمة وترجماتها بمختلف اللغات الأعجمية.

2- 3-2 نبذة عن ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية

أدرك العجم أهمية ترجمة الشعر العربي القديم الذي يعد مدخلا لمعرفة الروح العربية وربما إثراءً لإنتاجهم الأدبي بنماذج مختلفة من إبداعات الشعراء العرب. وعليه، خصصنا هذا المبحث لجمع الأشعار والدواوين الشعرية العربية التي نقلت إلى اللغات الأعجمية واقتصرنا على ما عثرنا عليه بعد أن عالجنا سبب وكيفية اهتمام المستشرقين بالدواوين الشعرية العربية خاصة القديمة منها.

2-3-2-1 الاستشراق وترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية

لعل بدايات النقل من اللغة العربية إلى اللغات الأوروبية كانت في القرن العاشر أو الحادي عشر الميلاديين، عندما توجه أفراد رحالة من أوروبا الغربية إلى إسبانيا نحو الرحالة جيربير الأورياكي Gerbert d'Aurillac الذي ترجم إلى اللاتينية كتبا عربية كثيرة، وقسطنطين الإفريقي الذي ترجم المؤلفات أو بالأحرى المخطوطات الطبية العربية إلى اللاتينية، فكان أول من أدخل الطب العربي إلى أوروبا، والفيلسوف الإنجليزي

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 224 .

أديلارد الباثي Bath Adelard الذي قام برحلات في آسيا ومصر وإسبانيا لدراسة المؤلفات الرياضية والفلكية العربية والتي ترجمها إلى لغته الإنجليزية بعد عودته إلى دياره وغيرهم. [1]

وذكر الطاهر أحمد مكيّ* " أن بدايات الترجمة كانت على أرض الأندلس، ولغايات علمية خالصة في البدء، وذلك بعد سقوط مدينة طليطلة في يد ألفونسو السادس ملك قشتالة عام 1085، فأصبحت أعظم مركز لنقل المعرفة العربية إلى اللغتين اللاتينية والإسبانية على يد طائفة من المترجمين؛ مسلمين ومستعربين ويهود،" [2] إذ أسس جونديسالفو Gundisalvo الذي كان العرب يسمونه الأرشدياقن أي الأسقف الكبير نسبة إلى اللفظ الإنجليزي Archedeacon مدرسة للمترجمين بدعم من أسقف طليطلة رايموندو Raimondo لنقل التراث الإغريقي المترجم إلى اللغة العربية نظرا لضياع الأصل اليوناني ولكشف محتوى المخطوطات التي وضعها مفكرون عرب. فترجموا مخطوطات كثيرة من الفلسفة والطب والفلك والكيمياء والنبات والرياضيات، سواء أكانت مترجمة إلى العربية أم عربية الأصل.

وكان المترجمون في هذه المدرسة ينقلون التراث الإغريقي المترجم إلى العربية والتراث العربي من العربية مباشرة إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية أو نقلا عن اللغة العبرية الوسيطة في الغالب الأعم أي من العربية إلى العبرية ثم من هذه الأخيرة إلى اللاتينية أو الإسبانية.

ومن المترجمين في هذه المدرسة اديرارد وروجر وموزلي وهم من الإنجليز وجبرارد الكريموني وهو أشهرهم، إذ قام بنقل أكثر من ثمانين مخطوطة بعد مكوثه عشرين سنة في طليطلة. وكان مما غنمه كتب أبقراط وجالينوس التي ترجمها إلى العربية حنين بن إسحاق وكتاب المنصوري للرازي وكتاب الجراحة لابن القاسم وكتاب القانون لابن سنا. ومنهم أيضا جيربير الاوفيرني الذي نقل الأرقام إلى أوروبا ويسر بذلك علم الحساب وعلم الفلك.

---

[1]- ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، تاريخ الترجمة العربية بين الشرق العربي والغرب الأوروبي، مراجعة وتقديم إيمان السعيد جلال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، 2012م، ص 185.

*- الطاهر أحمد مكي مؤلف كتاب أصداء عربية وإسلامية في الفكر الأوروبي الوسيط.

[2]- محمد عوني عبد الرؤوف، مرجع سبق ذكره، ص186.

ومنهم اسطفن الأنطاكي البيزي الأصل وماركوس وميخائيل سكوتو وجيرارد دي صابيونتا، وهارمن الألماني وألفرد دي سويشال الإنجليزي وجاك ديبارس الفرنسي وغيرهم كثر. [1]

ولم يغرف الأوروبيون من الثقافة العربية من الأندلس فقط بل من صقلية وجنوبي إيطاليا في عهد الأغالبة ومن سوريا ومصر إبان الحروب الصليبية. ولولا اجتياح المغول لبغداد وإحراقهم الكثير من المؤلفات القيمة والنفيسة في مختلف المجالات العلمية والفلسفية والأدبية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها، بعد أن أضرموا النار في بيت الحكمة وألقوا بالكتب في نهري دجلة والفرات، كما فتك بالكثير من أهل العلم والثقافة، ونقلوا آخرين معهم إلى إلخانية فارس، لولا كل هذا لكان الغرب قد نقلوا الكثير والكثير. فكان ما نقلوه منها إلى لغاتهم الأساس في نهضتهم العلمية الحديثة.

ويبدو أن ما قاله روجيه غارودي، المفكر الفرنسي الشهير، يلخص ما سبق ذكره عن هذا الحدث الحضاري البارز في تاريخ البشرية، إذ قال:

« إن الحضارة العربية الإسلامية قد أغنت الإنسانية خلال ألف من الأعوام وهيأتها للمستقبل. فقد نقلت الحضارة العربية عبر صقلية وإسبانيا إلى أوروبا ثقافة كان العرب يحملون همها وتبعاتها خلال قرون عشرة. وعن طريق الترجمة راحت هذه الثقافة تفعل فعلها... لقد ولد (الغرب المعاصر) من إسبانيا (ألفونسو العاشر)، ومن صقلية (فريديرك الثاني)* وهما المعجبان بالحضارة العربية الإسلامية المتحمسان لها، تلك الحضارة التي كانت المرضع لحضارة الغرب. »[2]

وتواصل تناول الأوروبيين للغة العربية وعلومها وآدابها والمخطوطات التي كتبت بها بالدراسة والتمحيص والترجمة وانفرد كل بلد بدراسة ما رآه مهما أو ما فرضته عليه الظروف الدينية أو الاستعمارية، فاهتم الفرنسيون

---

[1]- ينظر: شحاده الخوري، الترجمة قديما وحديثا، دار المعرف، سوسة، تونس، ط1، 1988 م، ص 64.

*- ألفونسو العاشر هو ملك قشتالة الملقب بالحكيم (1284م)، فريديريك الثاني هو إمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة وملك صقلية وألمانيا.

[2]- المرجع السابق، ص 67. (نقلا عن روجيه غارودي: كتاب ما بعد الإسلام، ترجمة قصي أتاسي وميشيل واكيم، 1983م، ص 140.)

بالمذهب المالكي نتيجة استعمار فرنسا للمغرب العربي، ونقلوا إلى لغتهم موطأ الإمام مالك ومدونة سحنون ورسالة ابن أبي زيد القيرواني في الفقه المالكي، وتحفة الأنفس وغيرها من الكتب. واهتم الإسبان بنقل كل الكتب العربية التي تناولت تاريخ الأندلس. أما الإنجليز ففضلوا ترجمة المفضليات وهو كتاب للمفضل الضبي حيث جمع ما يقارب مئة وثلاثين قصيدة وجعلها أحسن أشعار العرب إضافة إلى بعض الدواوين. وحظي الشعر العربي القديم باهتمام الألمانيين الذين لم يكتفوا بدراسته بل راحوا ينقلونه إلى لغتهم رافعين شعار التحدي نظرا لتفرد خصائصه اللغوية والفنية ولاختلاف بيئة انبثاقه اختلافا تاما عن البيئة الأوروبية. وماثل اهتمام المستشرقين الهولنديين اهتمام الألمان، غير أن استعمارهم لإندونيسيا دفعهم إلى الاهتمام بالمذهب الشافعي الذي يتبعه الإندونيسيون في عباداتهم. [1]

واقتحم بعد ذلك المستشرقون الفرنسيون مجال ترجمة الشعر العربي القديم ودراسة تاريخ الأدب العربي إلا أن الجهود المبذولة كانت ضعيفة كمّا. وربما يعود ذلك إلى بعض الأفكار السلبية التي كانت سائدة في فرنسا في العصر الكلاسيكي الذي امتد من القرن السادس عشر حتى الثامن عشر الميلادي، والتي مست خاصة ترجمة الآداب والفنون، إذ اعتُبرت اللغات الجديدة ضعيفة على المستوى اللغوي وفقيرة نحوا مقارنة باللغتين الكلاسيكيتين اليونانية واللاتينية اللتين اعتبرتا مثاليتين ومعصومتين من أي نقص وانحطاط، وذلك لذيوع افتراض ديني آنذاك عن أصل اللغات ومفاده أن اللغات تقترب من الكمال كلما اقتربت من نشأة العالم. كما قال ميشيل دي مونتي Michel de Montaigne وإتيان دولي Etienne Dolet عن اللغات الحية آنذاك، " لغات لا تصلح أداة للفن."[2]

[1]- ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، مرجع سبق ذكره، ص.ص 232-234.

[2]- المرجع السابق، ص 193.

ونجد الفكرة ذاتها عند مدام داسييه Madame Dacier التي وصفت اللغة الفرنسية "بالنمطية والخجل."[1]

وربما هذا ما دفع بعض المؤلفين والشعراء الفرنسيين إلى مهاجمة المترجمين ومن يحاول ترجمة أعمالهم، فنجد فولتير Voltaire يقلل من قيمة ترجمة الشعر ولكنه لا يمانع ترجمته بقوله: « لا ينبغي للمرء أن يعتقد أنه يمكنه أن يعرف الشعراء الغنائيين عن طريق ما ترجم من شعرهم؛ إذ أن ذلك يعني أنه يريد استخلاص ألوان من صورة ما بعد طبعها.» [2]

وفي مقابل هذه الأفكار السلبية التي تعظم من شأن اللغة اللاتينية واللغة اليونانية وتحط من قيمة اللغات الحية الأخرى، سادت فكرة مغايرة تماما في القرنين السابع عشر والثامن عشر مفادها أن الحياة بما فيها في القرن السابع عشر" قد بلغت الكمال المطلق من ناحية اللياقة والذوق."[3] وفي هذا إشارة إلى بلوغ اللغات الحية درجة الكمال في حسن التعبير والإبداع الفني. ومن مؤيدي هذا الرأي جاسبار دي لاتوند Gaspard de la Tende الذي صرح عام 1661م أن "الترجمة إلى فرنسية عصره يمكن أن تجود الأصل وتجمله." [4]

وما عزز اهتمام الفرنسيين باللغة العربية وعلومها وآدابها وما كتب بها من مخطوطات إنشاء أول كرسي لدراسة اللغة العربية في كلية فرنسا Le collège de France عام 1539م. وشغل الكرسي جييوم بيديه *. وأصل هذه الكلية تلك المؤسسة التي أقامها الملك فرنسوا الأول سنة 1530م باسم القراء الملكيين Les

---

[1]- ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، مرجع سبق ذكره، ص 194.

[2]- المرجع نفسه، ص 192.

[3]- المرجع نفسه، ص 195.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*- اعتمدنا في نقل معلومة من تولى أول كرسي للغة العربية في كلية فرنسا على ما ذكره محمد عوني عبد الرؤوف بينما وجدنا في مراجع أخرى أسماء أخرى ومختلفة نحو محمود المقداد في كتابه تاريخ الدراسات العربية في فرنسا ومحمد حمدي زقزوق في مؤلفه الاستشراق والخافية الفكرية للصراع الحضاري الذين جعلا من غيوم بوستل G. Postel أول المستشرقين الفرنسيين بالمعنى العلمي المصطلح عليه للكلمة.

Lecteurs Royaux. وكان تأسيسها بنصيحة من غيوم بوديه G.Bude المشرف على مكتبة الملك. وكان الدافع إلى تأسيسها تحدي العقلية الجامدة المسيطرة على جامعة باريس آنذاك، التي كانت تعتمد على اللغة اللاتينية دون غيرها في التدريس والكلام، كما كانت ترفض كل تجديد وتطور وانفتاح على روائع الآداب القديمة باللغات المختلفة من خلال الترجمة. وبناء على ما ذكر، أُنشئ معهد " القراء الملكيين" الذي لا طالما آمن بأن "دراسة اللغات تعيد المرء دائما إلى الينابيع الأولى للثقافات المختلفة."[1]

كما أُنشئت مدرسة اللغات الشرقية الحية " école nationale des langues orientales vivantes "سنة 1795م، والتي تعد من أهم المدارس الاستشراقية وأشهرها، إذ كان لها دور بارز ومهم في تقدم الأدب والعلم خاصة بعد انفصال الاستشراق عن اللاهوت في القرن الثامن عشر، وتزعمه "دي ساسي" الذي" أصبح إمام المستشرقين في عصره، وإليه يرجع الفضل في جعل باريس مركزا للدراسات العربية وكعبة يؤمها التلاميذ والعلماء من مختلف البلاد الأوروبية ليتعلموا على يديه." [2]

ولم ينحصر دور هذه المدرسة في تعليم اللغة العربية الفصحى والعامية واللغة التركية واللغة الفارسية، بل عملت على جعل طلابها على دراية بالعلاقات السياسية والتجارية القائمة بين فرنسا والشعوب التي تتكلم بتلك اللغات.كما ألف أساتذة هذه اللغات كتبا في نحو هذه اللغات باللغة الفرنسية ليستفيد منها طلابهم الفرنسيين نحو كتاب "التحفة السنية في علم العربية Grammaire Arabe " الذي ألفه شيخ المستشرقين دي ساسي والذي يعد جملة من المحاضرات التي كان يلقيها على طلابه.

وسبق إنشاء هذه المدرسة، مدرسة أخرى، دُمجت فيها فيما بعد تحديدا سنة 1837م، عُرفت ب"مدرسة فتيان اللغات" "l'école des jeunes des langues " أو "أطفال اللغات" " Enfants des langues ".

---

[1]- محمود مقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1992م، ص 78.

[2]- محمد حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المنار للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1989م، ص.ص 47، 48.

ومن بواعث إنشاء هذه المدرسة، حسب ما ذكره المؤرخون، "أن العرب والأتراك والفرس كانوا يترفعون، في القرن السابع عشر والثامن عشر عن تعلم اللغات الغربية والتكلم بها، بتأثير من تقاليدهم الدينية وعدم مبالاتهم وغرورهم واستخفافهم بأصحابها."[1] الأمر الذي دفع هؤلاء الغربيين إلى الإلمام هم أنفسهم بتلك اللغات الشرقية التي تنطق بها هذه الشعوب الإسلامية الثلاثة في منطقة الشرق الأدنى خدمة لمصالحهم التجارية والسياسية وحماية لها عند هذه الشعوب.

كما ذُكر أيضا أن من دوافع قيام هذه المدرسة تقارير كان التجار الفرنسيون يرسلونها من المشرق العربي إلى ملك فرنسا لويس الرابع عشر أو إلى وزيره كولبير الذي عرف عنه طموحه العظيم إلى توسيع الأسطول البحري الحربي والتجاري من أجل خدمة تجارة فرنسا الخارجية ومد نفوذها الاستعماري إلى مناطق جديدة. وتضمنت هذه التقارير شكاوي عن خيانة المترجمين الوسطاء من أهل البلدان الشرقية لمصالح فرنسا التجارية، مما يعرض تجارة فرنسا وسياستها لخطر جسيم في منطقة المشرق العربي وتركيا. وقد أجبرت هذه الدوافع المذكورة وغيرها الوزير كولبير إلى التفكير في مشروع إنشاء مدرسة سنة 1669م يكون هدفها تخريج مترجمين فرنسيين مخلصين في ولائهم لوطنهم وزرعهم في الشرق حتى يكونوا وسطاء بين التجار والسفراء الفرنسيين من جهة وأهل البلاد الناطقة بالعربية والتركية والفارسية من جهة أخرى. [2] وأسهمت مدرسة "فتيان اللغات" منذ تأسيسها سنة 1669م إلى تاريخ اندماجها في مدرسة اللغات الشرقية سنة 1873م بعد ركود أصابها أي خلال ما يقارب القرنين من عمرها في تكوين عدد لا بأس به من طلاب أصبحوا أستاذة فيما بعد أو مترجمين. [3]

[1]- محمود مقداد، مرجع سبق ذكره، ص84.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 85.

[3]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وما عزز أيضا اهتمام الفرنسيين بالتراث العربي "الاتصال المباشر الذي حدث في القرن التاسع عشر بين فرنسا وبلدان العالم العربي انطلاقا من حملة نابليون على مصر، واحتلال فرنسا للجزائر ولتونس، ثم تواجدها في المغرب والشام فيما بعد، فزادت روافد المخطوطات العربية التي تتجمع في المكتبات الفرنسية."[1]

اهتمام المستشرقين الفرنسيين بجمع المخطوطات العربية جعل عددها يتضاعف في المكتبات الفرنسية حيث "صُنفت تصنيفا جيدا، وحُفظت بأحدث الوسائل العلمية حتى أصبح من أهم طموحات المكتبات الحديثة في العالم العربي اليوم، الحصول على صور من ذخائر المخطوطات العربية في فرنسا."[2]

هذا وواكب عمليات الجمع والحفظ والتصنيف دراسات علمية قام بها المستشرقون الفرنسيون عن علوم المخطوطات العربية من أشهرها كتاب ألفه كل من ريجيس بلاشير Régis Blachère وجان سوفاجيه Jean Sauvaget وعنوانه Règles pour édition et traduction de textes أي قواعد تحقيق المخطوطات العربية وترجمتها. وترجم هذا الكتاب محمود المقداد وعنونه "قواعد تحقيق المخطوطات العربية وترجمتها (وجهة نظر الاستعراب الفرنسي) "[*].

وهكذا، راح المستشرقون يحققون وينشرون المخطوطات التي جمعوها و"قابلوا بين النسخ المختلفة ولاحظوا الفروق وأثبتوها ورجحوا منها ما حسبوه أصحها وأعدلها، وأضافوا إلى ذلك فهارس أبجدية للموضوعات والأعلام أثبتوها في أواخر الكتب التي نشروها، وقاموا في بعض الأحيان بشرح بعض الكتب

[1]- ينظر: أحمد درويش، الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1997م ، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص.ص 11-12.

[*]- ترجمة محمود المقداد، وجهة نظر الاستعراب الفرنسي، دار الفكر، دمشق، 1988. وعدد صفحاته 104. عرض هذا الكتاب كل القواعد التي اصطلح عليها المستعربون الفرنسيون في ميدان تحقيق المخطوطات العربية، وترجمتها، مصطلحات كانت أم أسسا أم نظاما أم رموزا أم خطة أم إخراجا.. بدءا من صفحة العنوان، وانتهاءً بملاحق الكتاب المحقق أو المترجم، وفهارسه على اختلاف أهدافها وأشكالها.

شرحا مفيدا."[1] وكانت النتيجة أن ذاع عدد كبير جدا من المؤلفات العربية بتحقيق من المستشرقين الفرنسيين وغيرهم كانت عونا كبيرا للباحثين الأوروبيين.

ولم يكتف الفرنسيون بالجمع والتحقيق والنشر، بل ترجموا عددا هائلا من هذه المخطوطات العربية في مختلف الموضوعات البارزة، نذكر منها [2]:

- ترجمت معاني القرآن الكريم مرارا إلى الفرنسية، ومن أبرز ترجماته: ترجمة دوريه، ترجمة سفاري، ترجمة كازاميرسكي، ترجمة مونتيه، ترجمة جاك بارك، ترجمة بلاشير، ترجمة دنيز ماسون....وكانت كل ترجمة من ترجمات معاني القرآن هذه تعاد طباعتها مرارا.

- ترجم وليم مارسيه Marcais.W (جامع الأحاديث) للإمام البخاري في أربعة مجلدات. وقد عاونه في الجزأين الأول والثاني هوداس IHoudas وتم النشر بين سنتي 1902م و 1914م.

- تاريخ فتح الأندلس لابن القوطية: نشره هوداس. ثم نشر مختارات منه مع ترجماتها في باريس سنة 1889م.

- رحلة ابن جبير: ترجمها غودفروا د ومبين Gaudefroy Demombynes . ونشرها بين سنتي 1953م و 1956م.

- قصة حي بن يقظان: نشرها ليون غوتييه Gauthier.L متنا وترجمة في الجزائر سنة 1900م، وفي بيروت سنة 1936م، وفي باريس سنة 1937م.

-كتاب (خلاصة الحساب) لبهاء الدين العاملي: نشر ترجمته مار Marre في باريس سنة 1864م.

-كتاب (الصناعتين في تربية الخيل) لأبي بكر البيطار: ترجمه برون في ثلاثة أجزاء بين سنتي 1852م و 1861م.

---

[1]- محمد حمدي زقزوق، مرجع سبق ذكره، ص75.

[2]- ينظر: محمود مقداد، مرجع سبق ذكره، ص.ص 70-72. ولمزيد من المعلومات ينظر ص.ص 75-76(حيث أشار إلى مؤلفات عربية طبعت وحققت ونشرت في أوروبا).

– كتاب (الحاوي في علم التداوي) لنجم الدين الشيرازي: نشره غيغ Guigue متنا وترجمة في بيروت سنة 1903 م.

وما ذكرناه آنفا من مخطوطات عربية تنوعت مواضيعها من دين وتاريخ وجغرافيا وفلسفة وفلك وفلاحة وطب، تاركين الحديث عن الأدب لاحقا، حُققت أو تُرجمت، ليس سوى غيض من فيض مما أسهم به الاستشراق الفرنسي من تحقيق ونشر وترجمة وحتى دراسة.

ووردت الدراسات الاستشراقية الفرنسية بصفة خاصة والأوروبية بصفة عامة للثقافة أو العلم العربي غنية وغزيرة ومتنوعة هدفها إحياء التراث العربي وإظهاره للنور على أوسع نطاق ممكن للإفادة منه. وقد أدى ذلك إلى تطوير نهضة الغرب الحديثة ودفعها إلى الأمام أشواطا بعيدة؛ دراسات تنوع شكلها بين المجهود الفردي المتميز تارة، والمجهود الجماعي تارة أخرى. ووردت الدراسات الاستشراقية الفرنسية ذات الطابع الفردي كثيرة ومتنوعة، وقد تُرجم بعضها إلى اللغة العربية، فهناك دراسة بلاشير حول تاريخ الأدبي العربي ونقلها إلى العربية إبراهيم الكيلاني. ونشر دي ساسي أول دراسة حول «مقدمة ابن خلدون» في عام 1806م، وقد ترجم منها فصلين. ونبّه إلى أهمية العلم الجديد الذي ابتكره ابن خلدون. و"كتب أندريه ميكيل دراسته الشهيرة عن" الجغرافية البشرية للعالم الإسلامي حتى القرن الحادي عشر الميلادي" وكانت قد سبقته دراسات وتحقيقات لكتب العجائب والغرائب في التراث الجغرافي العربي. "[1] وغير هذه الدراسات كثير.

"ولا شك أن من أهم ما أثمر عنه الجهد الجماعي للمستشرقين، فكرة الموسوعات العامة أو دوائر المعارف الإسلامية"[2]، ففي أواخر القرن التاسع عشر، قُرّر إصدار "دار المعارف الإسلامية" « L'Encyclopédie de l'Islam ». وتولى الإشراف على الموسوعة المستشرق الفرنسي باسيهBasset والمستشرق الإنجليزي أرنولد Arnold والمستشرق الهولندي هوتسما **Houtsma** والمستشرق الألماني هارتمان

[1]– أحمد درويش، مرجع سبق ذكره، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

Hartmann. وتم إنجاز هذا العمل الضخم بثلاث لغات؛ الفرنسية والإنجليزية والألمانية في أربعة مجلدات. ثم أُصدرت طبعة جديدة من دار المعارف الإسلامية في القرن العشرين. وأُسند الإشراف إلى المستشرق الفرنسي ليفى بروفنسال Évariste Lévi-Provençal. وخلفه بالإشراف عليها بعد وفاته المستشرق الفرنسي شارل بيللا Charles Pellat.

وقام المستشرقون الفرنسيون، إضافة إلى ما ورد ذكره، بنشاط آخر خص بعض المخطوطات العربية تمثل في نسخها نظرا لأهميتها أو لتعذر الحصول عليها مباشرة. "وكانوا يكلفون بهذه المهمة أحيانا بعض العرب من أمثال ميشيل صباغ المصري الذي ارتبط اسمه بمدرسة اللغات الشرقية الحية بباريس منذ سنة 1810م إلى سنة وفاته 1816 م بصفة (ناسخ للمخطوطات العربية المستعارة من المكتبات الأخرى من خارج فرنسا)." [1]

كان اتصال المستشرقين الفرنسيين بأدبنا العربي في أواخر القرن السابع عشر ومطالع القرن الثامن عشر حيث كانت الآداب في فرنسا تمر بأزمة خطيرة، بعد أن ضاق الفرنسيون ذرعا بالآداب اليونانية واللاتينية وملتها نفوسهم، بعد أن هضموها هضما إلى أن ظهرت ترجمة قصص "ألف ليلة وليلة" باللغة الفرنسية و صاحبها المستعرب أنطوان غالان " Antoine Galland .

أخرجت هذه الترجمة الآداب الفرنسية من قوقعة الركود والملل إلى جو التجديد والتحمس لتذوق آداب الشعوب الأخرى لاسيما الآداب الشرقية وعلى رأسها الأدب العربي، ذلك أن قصص "ألف ليلة وليلة" "جديدة على الفرنسيين كل الجدة في تقنيتها وأسلوبها وموضوعاتها وأجوائها العامة وشخصياتها واستبطانها أغوار النفس البشرية وغرائزها وطموحاتها وأطماعها وعناصر الخير فيها على حد سواء. وكانت تكشف لهم عن بلدان الشرق والحياة الجميلة المتميزة فيه لأول مرة." [2]

[1]- محمود مقداد، مرجع سبق ذكره، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 116.

وعليه، أسهمت هذه الترجمة فعلا في توجيه أنظار الغربيين عامة والفرنسيين خاصة إلى الآداب العربية المتنوعة ودفعهم إلى نشرها والتعمق في دراستها وفهمها وترجمتها حبا في الإطلاع عليها وإغناءً لثقافتهم الفرنسية بما لدى هذه الحضارة من آداب وفنون مختلفة.

ونذكر من إسهاماتهم في المجال الأدبي، على سبيل المثال لا الحصر[1]:

- نشر دي ساسي "مذكرة في أصل الأدب الجاهلي عند العرب وآثاره القديمة".

« Mémoire sur l'origine et les anciens monuments de la littérature païenne des Arabes »

- كتب ريجيس بلاشير دراسة عنوانها: " شاعر من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي: أبو الطيب المتنبي" نال بها درجة الدكتوراه من جامعة السوربون. ونشرها في باريس سنة 1935م. وأنجز أيضا بحثا قيما عنونه: "تاريخ الأدب العربي من الأصول إلى نهاية القرن الخامس عشر" غير أنه نشر ثلاثة مجلدات منه فقط بين سنتي 1952م و 1966م غطت الفترة الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي. وحالت وفاته سنة 1973م دون إتمام المجلد الرابع.

- ونشر دو لاغرانج De Lagrange في سنة 1828م منتخبات من الشعر العربي سماها "نخب الأزهار في منتخب الأشعار". وله أيضا مختارات أدبية أخرى سماها: "أزكى الرياحين من أسنى الدواوين". ومن جملة محتوياته ترجمة لعدد من مقامات الهمذاني نشرها سنة 1828م.

- نشر أندريه ميكيل André Meckel كتيبا سماه La Littérature Arabe . كما ترجم قصة " عجيبة وغريبة" وهي إحدى قصص ألف ليلة وليلة. وأجرى دراسة تحليلية معاصرة حولها. وترجم قصة "ليلى والمجنون" إلى الفرنسية. إلى جانب عشرات الدراسات والمقالات حول الأدب العربي في المجلات والدوريات الفرنسية.

سنركز جهودنا في الصفحات التالية من هذا الفصل على عرض الأشعار العربية القديمة التي ترجمت إلى اللغات الأوروبية مهتمين أكثر باللغة الفرنسية كونها محور دراستنا. وتجدر الإشارة إلى أننا لم نتمكن من حصر

[1]- ينظر: محمود مقداد، مرجع سبق ذكره ، ص.ص 134-135. وينظر: أحمد درويش، مرجع سبق ذكره، ص 18.

كل الأشعار التي ترجمت، وذلك لعدم عثورنا على فهرس يشمل كل الأشعار العربية المترجمة، الأمر الذي جعلنا نعتمد على ما ورد الإشارة إليه في بعض الكتب التي كانت قليلة جدا وعلى مواقع "الانترنت "المختلفة التي قدمت لنا معلومات حول بعض الترجمات ولكن دون إمكانية الحصول على أغلبها لتصفحها. واعتمدنا في تصنيف الأشعار العربية القديمة المترجمة على مراحل تطور الشعر العربي التي تناولناها في مبحث سابق على سبيل الإيضاح.

2-3-2-2 ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية حسب مراحل تطوره

فيما يلي عرض لبعض الأشعار والدواوين العربية القديمة التي ترجمت إلى مختلف اللغات الأعجمية:

2-3-2-2-1 من العصر الجاهلي حتى قيام الدولة الأموية:

ترجم نيكولا برون Nicolas Perron أشعار طرفة بن العبد والمتلمس الضبعي سنة 1841م.

ترجم أنجلمان Engelmann ديوان قطبة بن أوس الحادرة إلى اللاتينية سنة 1858م.

نشر تيودور نولدكه Th. Noeldekeديوان عروة بن الورد بن جايس العبدي مع ترجمة ألمانية وشرح سنة 1863م.

وترجم فكتور دي كوبييه Victor De Coppier ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية سنة 1889م. وقد نشر ترجمته في نسختين؛ نسخة تحدث في مدخلها عن النساء الشاعرات في العصور القديمة، وترجم في آخرها بعض قصائد الخرنق أخت طرفة بن العبد إلى اللغة الفرنسية، ونسخة دججها بالديوان العربي.

- Le Diwan d'Al-Ḫansa' précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie par Le P. De Coppier. S. J. Imprimerie Catholique S. J, Beyrouth 1889.
- le Diwan d'Al- Ḫansa' traduit par le P. De Coppier S. J. et suivi des fragments inédits d'Al Ḫirniq sœur du poète Tarafat. Imprimerie Catholique S. J, Beyrouth 1889.

وترجم نيكولا بيرون Nicolas Perron بعض قصائد الخنساء إلى اللغة الفرنسية لما ألف كتابا عنوانه " Femmes arabes avant et depuis l'islamisme " أي " النساء العربيات قبل وبعد الإسلام " سنة 1858م.

وترجم روني باسيت أيضا بعض قصائد الخنساء إلى الفرنسية في كتابه الذي أشرنا إليه سابقا " La poésie arabe antéislamique " أي " الشعر العربي الجاهلي" سنة 1880م.

وثمة ترجمة كاملة أخرى باللغة الفرنسية لديوان الخنساء قامت بها أنيسة بومدين سنة 1987م وتولى تحرير مقدمة هذه الترجمة أندري ميكيل André Miquel . وقد حملت هذه الترجمة العنوان التالي: **"** Khansâ' : Moi, poète et femme d'Arabie" أي " الخنساء: أنا شاعرة وامرأة عربية."

Khansâ' : Moi, poète et femme d'Arabie, poèmes traduits de l'arabe et présentés par Anissa Boumediène, liminaire d' André Miquel , Bibliothèque Arabe, Sindbad, Octobre 1987.

ترجم رو Raux معلقة امرؤ القيس والقصيدة الزينبية المنسوبة إلى علي بن أبي طالب إلى اللغة الفرنسية سنة 1907م. وكان قد ترجم قبلها ديوان كعب بن زهير بشرح الباجوري سنة 1904م.

K.B.Z, poème arabe publié avec les voyelles, les commentaires d'El-Bajouri, avant propos et traduction par A.Raux, Paris, 1904.

ونشر روني باسيه René Bassset ديوان كعب بن زهير مع تاريخ للشاعر وترجمة فرنسية وشرحين أحدهما لثعلب والآخر لعيسى بن عبد العزيز الغزولي سنة 1910م.

K .B.Z publié avec une biographie du poète, une traduction, deux commentaires, par R. Basset, Paris, 1910.

ترجم ماكس سيليقسن Max Seligsohn ديوان طرفة بن العبد إلى الفرنسية سنة 1901م.

Tarafa Ibn al-'Abd al-Bâkri accompagné du commentaire de Yoûsouf al-A'lam de santa-maria suivi d'un publié, traduit et annoté par Max Seligsohn paris (ii[e]) librairie emile bouillon, éditeur 67, rue de richelieu. 1901

وترجم جايجر Geiger الديوان نفسه إلى الألمانية سنة 1904م. وترجم ركرت Rueckert معلقتي طرفة بن العبد وعمرو بن كلثوم إلى اللغة الألمانية.

نشر كواليسكي kowalski ديوان قيس بن الحطيم مع ترجمة وشرح وتقديم سنة 1914م. وترجم نولدكه بعض أشعار أمية بن الصلت وقيس بن الحطيم إلى اللغة الألمانية.

ترجم روني باسيه René Basset ديوان عروة بن العبد إلى اللغة الفرنسية، سنة 1928م.

-Diw.d'O. Traduit et annoté par R.Basset (Bull.Afr.LXII, Faculté des Lettres d'Alger. 1928)

وترجم ويليام ماكين دو سلان Bon Mac Guckin de Slane ديوان امرئ القيس إلى اللغة الفرنسية.

وأرفقت الترجمة بسيرة الشاعر التي ألفها صاحب كتاب الأغاني "أبي الفرج الأصفهاني"

Le diwan d'Amro' lkaïs , Précédé de la vie de ce poète par L'auter du Kitab El-Aghani [Abu al-Faraj al-Iṣbahānī] accompagné d'une traduction et de notes par le Bon Mac Guckin de Slane.

ترجم بيير لارشير Pierre Larcher جزءا من معلقة عنترة بن شداد إلى الفرنسية سنة 1994م. ثم ترجم ديوان امرئ القيس إلى اللغة الفرنسية سنة 1997م.

Larcher, Pierre (1997), "La Mu'allaqa" de Imru' al-Qays (traduction et introduction). Saba, Art-Littérature-Histoire, Arabie méridionale, Revue trimestrielle n° 3 et 4 "Hadramawt, la vallée inspirée".

وكان قد سبقه إلى ترجمة هذا الديوان جاندز Gandz الذي نقله إلى اللغة الألمانية سنة 1913م.

وترجم بيير لارشير أيضا معلقة عمرو بن كلثوم إلى اللغة الفرنسية سنة 1999م.

Larcher, Pierre, (1999), "La Mu'allaqa" de Amr ibn Kulthûm. Introduction, traduction et notes. Annales islamologiques. Le Caire : Institut Français d'Archéologie Orientale.
Larcher, Pierre (1994), "Fragments d'une poétique arabe. (II) La Mu'allaqa de 'Antara. Traduction et notes". Bulletin d'études orientales XLVI. Damas.

ويبدو أن ويليام جونز كان سباقا في ترجمة المعلقات السبعة إلى اللغة الإنجليزية سنة 1782م. وأرفق ترجمته بمدخل وتعليقات.

Jones, William (1782). The Moallakát or Seven Arabian Poems, Which were suspended on the Temple of Mecca with a translation, a preliminary discourse and notes, London.

ترجم كوسان دو بارسفال Caussin De Perceval بعض القصائد من المعلقات السبعة في كتابه "محاولة حول تاريخ العرب قبل الإسلام وخلال فترة محمد وحتى خضوع كل القبائل للحكم الإسلامي". وكانت ترجمته الجزئية الفرنسية سنة 1847م.

Essai sur l'histoire des arabes, avant l'islamisme, pendant l'époque de Mahomet, et jusqu'à la réduction de toutes les tribus sous la loi musulmane. Par A. P. caussin de perceval, tome deuxième. Paris, librairie de Firmin Didot Frères, 1847.

وثمة ترجمة للمعلقات باللغة الألمانية صاحبها نولدكه. وقد اكتفى بترجمة خمس معلقات؛ معلقة عمرو ومعلقة الحارث ومعلقة عنترة ومعلقة لبيد ومعلقة زهير. وكانت ترجمته الأولى للمعلقات سنة 1899م، ثم أعادها سنة 1900م، ثم سنة 1902م.

Nöldeke, Th. (1899-1900-1902). Fünf Mo'allaqât übersetzt und erklärt von... I. Die Mo'allaqât des 'Amr und des Hârith; II. Die Mo'allaqât 'Antara's und Labîd's; III. Die Mo'allaqa Zuhair's, Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klassee, CXL.

وترجم المعلقات السبعة أيضا إلى اللغة الفرنسية جون جاك شميدت Jean-Jacques Schmidt وعنونها "المعلقات أو قليل من روح العرب قبل الإسلام " سنة 1978م.

Schmidt, J-J (1978), Les Mou'allaqât ou un peu de l'âme des Arabes avant l'islam. Paris : Seghers. [Édition revue et corrigée Les Mu'allaqât, présentées et traduites par Jean Jacques Schmidt, Paris, L'Esprit des péninsules, 1998].

وترجم المستشرق الفرنسي جاك بيرك Jacques Berque عشر معلقات من العصر الجاهلي سنة 1979م.

Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam, Les Mu'allaquât traduites et présentées par Jacques Berque, La bibliothèque arabe, Éditions Sindbad (1979)

ترجمت آن بلانت Anne Blunt المعلقات السبعة إلى الإنجليزية. وجعلها ويلفريد بلانت Wilfried Blunt على النظم الإنجليزي. وكان ذلك سنة 1903م.

Blunt, A. et W.S. (1903). The Seven Golden Odes of Pagan Arabia know also as the Moullakat. Translated from the original by Lady Anne Blunt. Done into English verse by W. S. Blunt, The Translators, London.

وهناك ترجمة أخرى للمعلقات باللغة الإنجليزية قام بها مايكل سالز Michael Sells ، إذ ترجم ست معلقات؛ معلقة علقمة ومعلقة الشنفرى ومعلقة لبيد ومعلقة عنترة ومعلقة الأعشى ومعلقة ذو الرمة.

Sells, Michael A. (1989). Desert Tracings. Six Classical Odes by ‘Alqama, Shánfara, Labíd, ‘Antara, Al-A‘sha and Dhu al-Rúmma, translated and introduced by Michael A. Sells. Wesleyan University Press.

ترجم جاك بارك Berque Jacques المعلقات العشرة كما أشرنا سابقا سنة 1979م. وأعاد ترجمتها سنة 1995م ربما لتدارك أخطاء ارتكبها في النسخة السابقة أو لتقديم ترجمة أحسن.

Berque, J. 1995. Les dix grandes odes de l’anté-islam : une nouvelle traduction des Mu‘allaqât par Jacques Berque. Paris : Sindbad.

ترجم بيير لارشير المعلقات السبعة إلى الفرنسية سنة 2000م. وحرر مقدمة هذه الترجمة أندري ميكيل Miquel André. وتضمنت هذه الترجمة معلقة عنترة ومعلقة امرئ القيس ومعلقة طرفة ومعلقة زهير بن أبي سلمى ومعلقة عمرو بن كلثوم ومعلقة الحارث بن حلزة ومعلقة لبيد بن ربيعة .

Les Mu‘allaqât. Les sept poèmes préislamiques, préfacés par André Miquel, traduits et commentés par Pierre Larcher, collection Les immémoriaux, Fata Morgana, Saint-Clément de Rivière, 2000 (1^{ére} édition) 2015(2éme édition).

ترجمت هيدي تووبل Heidi Toelle المعلقات إلى اللغة الفرنسية سنة 2009م. ويبدو أنها أحدث ترجمة.

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تواصل اهتمام المستشرقين بالشعر العربي القديم واستمرار تأثير البيئة

البدوية العربية وأحوال العرب في العصر الجاهلي على القراء الأجانب ولفت انتباههم رغم التغير الذي شهده الشعر العربي في عصرنا هذا.

LES SUSPENDUES AL-MU‘ALLAQÂT .Traduction, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Heidi TOELLE. Traduction publiée avec le concours du Centre national du livre GF Flammarion. Paris, 2009.

وثمة ترجمة جزئية باللغة الفرنسية تعود لروني رزق الله خوام René Rizqallah Khawam. قام بها سنة 1967م لما ألف كتابا عنونه "الشعر العربي من نشأته إلى يومنا هذا "(ترجمة جزئية لمعلقة امرئ القيس ومعلقة عنترة ومعلقة طرفة ومعلقة زهير)

Khawam, R. 1967. La poésie arabe des origines à nos jours. Marabout Université [trad. Partielle des Mu‘allaqât de Imru’al-Qays, ‘Antara, Tarafa et Zuhayr.

ويبدو أيضا أن روني باسيت قد ترجم بعض أشعار الجاهليين لما ألف كتابه "الشعر العربي الجاهلي" سنة 1880م.

René Basset 1880. La Poésie arabe antéislamique, ERNEST LEROUX, EDITEUR, Paris.

نشر لايل Lyall المفضليات بشرح ابن الأنباري مع ترجمة إنجليزية في جزأين (1918م) ومع فهرست في جزء ثالث (1924م). والمفضليات هي مجموعة أشعار اختارها المفضل بن محمد بن يعلي الضبي كأحسن أشعار العرب ليدرسها لابن أبي جعفر المنصور، اليافع، المهدي بن المنصور، الخليفة التالي. اختار المفضل مئة وستة وعشرين أو مئة وثمانية وعشرين قصيدة – وبينها أيضا مقطوعات – لسبعة وستين شاعرا. سبعة وأربعون من هؤلاء الشعراء كانوا من شعراء الجاهلية، وبينهم المرقشان الأكبر والأصغر وهما أقدم الشعراء المعروفين، وجابر بن حنّى التغلبي وعبد المسيح. ومن شعرائه كذلك أربعة عشر شاعرا من المخضرمين، ثم ستة فقط من المسلمين. ويذكر صاحب الفهرست أن ابن الأعرابي روى أن مجموعة المفضل مئة وثمانية وعشرين قصيدة،

نقص منها اثنتين أبو محمد القاسم بن محمد الأنباري. وسمى المفضل مجموعته "كتاب الاختيارات"؛ ولكنها سميت بعد ذلك بالمفضليات، نسبة إلى جامعها.

The Mufaddaliyat: Translation And Notes: An Anthology Of Ancient Arabian Odes, 1918.

كما نشر لايل أيضا معلقة الأعشى مع ترجمتها إلى الإنجليزية.

نشر جاير Geyer قصيدتين للأعشى؛ "ما بكاء الكبير" و"دع هريرة" مع ترجمتهما إلى الألمانية.

وترجم آبشت نامسلاو Abicht Namslau أشعار الهذليين إلى اللغة الألمانية سنة 1879م. كما ترجم قلهاوزن Wellhausen القسم الأخير من أشعار الهذليين إلى اللغة الألمانية سنة 1887م. ويحمل هؤلاء الشعراء هذه التسمية نسبة إلى قبيلتهم "هذيل"، إذ أجمعت مصادر كثيرة من أخبار وأشعار وأقوال أن هذيلا قبيلة عربية شمالية، وهم ينتسبون إلى هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان[1]، وتعد من أكثر القبائل قربا لقبيلة قريش نسبا.

2-3-2-2-2 العصر الأموي:

ونشر بوشيه Boucher ديوان الفرزدق برواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي مع ترجمة فرنسية في جزأين سنة 1870م.

Divan de Férazdak : récits de Mohammed-ben-Habib d'après Ibn-el-Arabi, publié sur le manuscrit de Sainte-Sophie de Constantinople, Labitte, Paris, 1870.

ترجم ألورد Ahwardt ديوان رؤية بن العجاج إلى الألمانية سنة 1904م.

2-3-2-2-3 العصر العباسي:

ترجم دو لجرانج De Lagrange بعض قصائد المتنبي إلى اللغة الفرنسية في كتابه " نخب الأزهار في منتخب الأشعار وأذكى الرياحين من أسنى الدواوين" سنة 1828م.

[1]- عز الدين بن الأثير الجزري، اللباب في تهذيب الأنساب، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ط)، (د.ت)، ج 3، ص 383.

ترجم رشر Rescher زهديات أبي العتاهية إلى الألمانية سنة 1968م.

ترجم آرثور وارمهاودت Arthur Wormhoudt ديوان المتني إلى اللغة الإنجليزية سنة 2002م.

وترجم المستشرق سلفستر دوساسي Silvestre De Sacy بعض أشعار المتنبي في كتابه " Chrestomathie arabe ou extraits de divers écrivains arabes tant en prose qu'en vers " أي " نماذج عربية أو مقاطع مأخوذة من أعمال مؤلفين عرب في النثر والشعر على حد سواء." وقد عنونه أيضا " الأنيس المفيد للطالب المستفيد"، ذلك أن هذا الكتاب كان موجها لطلبة المدرسة الخاصة للغات الشرقية الحية.

2-3-2-2-4 العصر الأندلسي:

لعل أول كتاب شامل ألفه المستشرقون عن الأندلس هو هذا الكتاب التاريخي المعنون "تاريخ مسلمي الأندلس حتى غزو المرابطين" لمؤلفه المستشرق الهولندي راينهارت دوزي Reinhart Dozy. وقد صدر باللغة الفرنسية في أربعة مجلدات عام 1861م في ليدن بهولندا. وورد هذا الكتاب ذا طابع تاريخي إلا أنه تطرق إلى الحياة الأدبية في الحقبة التاريخية المشار إليها.

وتلا هذا الكتاب كتاب آخر ألفه المستشرق الألماني البارون فون شاك Von Schack وعنونه " الشعر والفن العربيان في إسبانيا وصقلية". وطبع في ثلاثة مجلدات عام 1865م، وفيه تحدث عن روعة الأخيلة الشعرية الأندلسية وإبداعها إلا أنه أشار بعد ذلك إلى أن كثرة هذه الأخيلة واكتظاظها قد أفقداها بهجتها وجدتها.

وفي عام 1928م، أصدر المستشرق الإسباني الكبير أنخل غونثالث بالنثيا Ángel Palencia González كتابه "تاريخ الأدب العربي الإسباني". ثم أصدر الطبعة الثانية منه منقحة مزيدة عام 1949م

مستمدا آراءه من كتاب المستشرق الإسباني الكبير إيميليو غارسيا غوميز Emilio García Gómez الذي أصدر كتابه "قصائد عربية أندلسية" سنة 1930م .

وألف المستشرق التركي الألماني فؤاد سزكين Fuat Sezgin "تاريخ التراث العربي الإسلامي" باللغة الألمانية، الذي بدأ بجمع مواده سنة 1947م. وصدرت أولى مجلدات هذا المؤلف سنة 1967م، وهو يعد أوسع مؤلف يتناول تاريخ البشر. وقبل وفاة سزكين كان منكبا على كتابة المجلد الثامن عشر من مؤلفه سالف الذكر. وترجم في مؤلفه هذا تحديدا في الجزء الخامس من مجلده الثاني لأهم الشعراء الأندلسيين وعرف بمصادر الشعر الأندلسي في ذلك الوقت وقدم له وللموشحات في مقدمة وجيزة حيث حدد زمن تطور الشعر الأندلسي.

وثمة دراسة باللغة الفرنسية حول الشعر الأندلسي ألفها أنري بيريس Henri Pérès وعنونها " الشعر الأندلسي باللغة العربية الفصحى " la poésie Andalouse en arabe classique " والتي أصدرها سنة 1953م.

أما عن ترجمات الشعر الأندلسي إلى اللغات الأعجمية فقد لاحظنا اهتمام المستعربين الإسبان بالزجل والموشحات أكثر من غيرهم خاصة المستعرب إيميليو غارسيا غوميز الذي ترجم إلى اللغة الإسبانية ديوان أبي إسحاق الألبيري سنة 1944 م ومختارات من شعر ابن الزقاق البلنسي عام 1956م.

وتجدر الإشارة إلى أن المستشرقين لم يكتفوا فقط بترجمة الشعر العربي القديم بل حظي الشعر العربي المعاصر أيضا بحظه من الدراسة والتمحيص والترجمة، وإن كانت الجهود ضئيلة، والترجمات جزئية. فقد نقل شعر محمد درويش إلى لغات أوروبية مختلفة لاسيما الفرنسية وترجم مختارات من شعره العديد من المستشرقين الفرنسيين نحو أوليفيي كاري Olivier Carré سنة 1989م وييف قزنزالاز كيجانو Yves Gonzalez-Quijano بمساعدة المستشرق الفرانكوسوري فاروق مدام باي Farouk Mardam-Bey سنة 1994م. وترجمت مختارات من شعر نازك الملائكة إلى اللغة الفرنسية من طرف المستعرب بيير روسي Pierre Rossi عام

1981م. وترجم روني رزق الله خوام René Rizqallah Khawam بعض قصائدها نحو قصيدة "أحزان الشباب" لما ألف كتاب "الشعر العربي من بدايته حتى هذا العصر " ″ La poésie arabe des origines à nos jours " سنة 1995م. وترجم مسليا S.Masliah بعض قصائد أبي القاسم الشابي نحو قصيدة " أغاني الحياة " ″ Les chants de la vie".

2-4 خلاصة الفصل:

لقد تبين لنا، من خلال هذا الفصل، أن الاهتمام بالشعر العربي القديم لم يقتصر على المستشرقين القدماء فقط بل وحتى المستشرقين المحدثين. ووجدنا اجتهادات جبارة، دراسات وترجمات، وإن كانت معدودة، خاصة فيما يتعلق بالشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام الذين كان لهما الحظ الأوفر من الدراسة والترجمة. كما وجدنا أن الديوان الواحد قد ينقل إلى عدة لغات وبالتالي عدم الاكتفاء بنقله إلى لغة واحدة فقط.

إن ترجمة الشعر، رغم أنها عملية معقدة جدا، إلا أنه لابد منها لأنها تؤدي دورا تنويريا بامتياز، فالثقافة الإنسانية مختزنة في الآداب عامة والأشعار خاصة. كما تساهم في ترسيخ ثقافة الأمة وتحقيق التكامل وتجسيد الحوار بين الثقافات.

الفصل الثّالث

آراء تنظيريّة في ترجمة الاستعارة

والكناية والشّعر ومفاهيم نظريّة

3-1 تمهيد الفصل

يرد الشعر مزينا بالصور البيانية التي تضفي عليه جماليته وتسمح للقارئ بأن يسرح بمخيلته بعيدا ليصور ويستشعر كل ما آل إليه الشاعر في حروفه وألفاظه وأبياته. ولعل أهم ما يميز الشعر بعد شكله ووزنه وإيقاعه هي تلك الاستعارات والتشابيه والكنايات التي عادة ما تكون مستقاة من ثقافة اللغة المستخدمة في صياغة الشعر، وهنا تكمن المشكلة. ونقصد بها الاستراتيجيات أو التقنيات التي ينتهجها المترجم في نقل الصور البيانية التي رسمها الشاعر للتعبير عن أفكاره التي تعد نتاج بيئته وفي نقل الشعر برمته الذي اتخذه وسيلة للإفصاح عن مشاعره. وعليه، سنحاول أن نتناول في هذا الفصل بعض المفاهيم النظرية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بمسألة ترجمة الصور البيانية ومسألة ترجمة الشعر ثم ننتقل إلى أهم الآراء التي قيلت تنظيرا في ترجمة الصورتين البلاغيتين اللتين تعدان جوهر دراستنا (الاستعارة والكناية) وفي ترجمة الشعر.

3-2 مفاهيم نظرية

نعالج من خلال هذا المبحث أهم المفاهيم النظرية التي لها صلة بمسألة ترجمة الصور البيانية وتلك المتعلقة بترجمة الشعر.

3-2-1 التباين اللغوي والتباين الثقافي في الترجمة

من تباين اللغات وتعدد الثقافات تولدت الحاجة الماسة للتعرف على الآخر والتواصل معه والاحتكاك به، وهنا يأتي دور الترجمة كوسيط بين هذه الثقافات ورابط بين هذه اللغات وعامل هام في الاطلاع على نتاج المجتمعات وحضارتها وتراثها ومجمل نشاطها الإنساني، كما يرى وديع العبيدي في تعريفه للترجمة:

« الترجمة رئة الأمة في تنفس الحضارة، وقناة التبادل الثقافي والتلاقح الإنساني بين الأمم والشعوب.»[1]

ألح أوجين نايدا على عدم إهمال التباين الثقافي بين اللغة المصدر واللغة الهدف وضرورة منحه أهمية شأنه شأن التباين اللغوي إن لم يكن أهم، ذلك أن الفوارق الثقافية تؤدي إلى تعقيدات بالغة في الترجمة يصعب تجاوزها. وقد تفوق بكثير وفي كثير من الأحيان ما قد تشكله الاختلافات اللغوية من تعقيدات. يقول:

«إن الاختلافات بين الثقافات تسبب في الحقيقة مضاعفات حادة للمترجم تفوق كثيرا ما تسببه الاختلافات في تركيب اللغة. » [2]

واعتبر نايدا رهان الترجمة قائما على نقل السياق الثقافي قبل نقل اللغة مشددا على ضرورة أن يكون المترجم على اطلاع بثقافة الآخر حتى يتيسر عليه النقل وتكون ترجمته ناجحة في قوله:

« For truly successful translating, biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function »[3]

أي: « من أجل ترجمة ناجحة حقا، فإن الثقافة الثنائية تكون حتى أكثر أهمية من ثنائية اللغة، ذلك أن الكلمات تكتسب معانيها فقط وفق الثقافات التي تنشط فيها.» (ترجمتنا)

لقد كان الجاحظ السباق في التنويه إلى أخذ التباين الثقافي بعين الاعتبار عند الترجمة لما راقب حركة الترجمة التي بلغت أوجها في عصره، إذ يُنقل عنه قوله:

« ... وحتى يعرف أبنية الكلام، وعادات القوم، وأسباب تفاهمهم. »[1]

---

[1]– سعيد محمد فايق، العولمة والترجمة والتثاقف، في: الترجمة بين تجليات اللغة وفاعلية الثقافة، تحرير. محمد فرغل، علي المناع، سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب والنقد، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن، ط1، 2013م، الصفحات المخصصة للبحث من ص 65 إلى ص 75، ص 67.

[2]– يوجين. آ.نايدا، نحو علم الترجمة، تر. ماجد النجار، مطبوعات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1976م، ص 311.

[3]- Eugine Nida. Language, culture and translation, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2005, p 05.

وتطرق نايدا أيضا إلى درجة الصعوبات التي يواجهها المترجم حسب التناسب من عدمه بين الثقافة واللغة المصدر والثقافة واللغة الهدف. فقد تتناسب اللغتان فيما بينهما وتتوافق الثقافتان إلى حد وثيق نسبيا، إلا أن المترجم يجب أن يتوخى الحذر في هذه الحالة لأن ما يبدو متشابها سطحيا قد يخدعه فيكون النتاج ترجمات ركيكة تماما. ويضرب مثلا بما يسمى "الأصدقاء الكاذبين" بمعنى آخر الكلمات المستعارة أو المنحدرة من أصل واحد والتي تبدو مترادفة ولكنها ليست كذلك في كل مرة يصادفها المترجم (مثال: الكلمة الفرنسية demander والكلمة الإنجليزية demand).

وحين تكون الثقافتان متناسبتين فيما بينهما واللغتان مختلفتين فيما بينهما تماما، وجب على المترجم أن يجري تحويلات شكلية كثيرة في الترجمة. ومع ذلك فإن أوجه الشبه الثقافية في مثل هذه الحالات تمده عادة بسلسلة من المتوازيات في المحتوى بحيث تجعل درجة صعوبة الترجمة أقل بكثير نسبيا من صعوبة الترجمة حين تكون كلتا الثقافتين واللغتين بعيدتين جدا.[2]

ويواجه المترجم أيضا في بعض الحالات مشكلة تناسب اللغتين واختلاف الثقافتين اختلافا بيّنا نحو اللغة الهندية واللغة الانجليزية اللتين تنتميان إلى العائلة اللغوية نفسها غير أن ثقافتيهما مختلفتان، ولهذا يُرجح أن تكون اللغتان متناسبتين تناسبا بعيدا.[3]

ويشمل التباين اللغوي الأصوات (الألفاظ التي تنقل نقلا صوتيا نحو أسماء الأعلام والألفاظ المتشابهة صوتيا) والصرف والنحو (تعقد صياغة الكلمات وطبقاتها والعدد والصيغة الزمنية (الماضي والمضارع...) وطبيعة عمل الفعل (العمل الكامل والعمل المتقطع والعمل المفرد والعمل المتزايد...) وصيغة الفعل (الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول...) ومزاج الفعل (الفعل المحتمل والفعل الشرطي والفعل النصحي والفعل

---

[1]- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، ص 78.

[2]- ينظر: يوجين. آ.نايدا، نحو علم الترجمة، ص 311.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها (الهامش).

الأمري...) والحالة (العلاقات بين الكلمات داخل الأبنية اللغوية) والأشياء الملموسة (كاستعمال الحي he إزاء غير الحي it في اللغة الإنجليزية) وصيغة الجنس والحالة (العلاقات بين الكلمات داخل الأبنية اللغوية نحو علاقة الفاعل بالمفعول به) ودلالة الضمير والتملك) والتراكيب الخاصة ببناء الجمل (تركيب العبارة المبنية بلا فعل وتركيب العبارة المبنية بالفعل والمشاكل المتعلقة بالأسلوب والتعابير المجازية...الخ). [1]

ومثالنا في التباين اللغوي، ترجمة أسلوب التوكيد باستعمال الأداة في اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية في البيت الشعري التالي للخنساء والذي أنشدته في رثاء أخيها صخر:

لأبكينك ما ناحت مطوقة وما سريت مع الساري ساق[2]

يعد التوكيد ظاهرة تركيبية تأتي لتأكيد الحكم كله أو جزء منه، وقد تؤكد لفظة بعينها، أو تؤكد مضمون الحكم، أو مضمون اللفظة أو غير ذلك. وفي هذا المثال، تعد الخنساء أخاها وتؤكد وعدها بالبكاء عليه ما دامت على قيد الحياة. يُعوض عمل "اللام" عند ترجمته إلى اللغة الفرنسية بإضافة ظرف un adverbe نحو لفظ certes في بداية الجملة أو surementإلى الفعل "بكى" لتأكيده في اللغة الفرنسية وإن كان هذا الحل لا يحافظ على بلاغة الفعل الأصلي في اللغة الهدف. أدى هذا التباين اللغوي إلى إسقاط مترجم هذا البيت لأسلوب التوكيد لما ترجمه إلى اللغة الفرنسية:

« Je te pleurerai tant que gémira la colombe,
tant que le passant me verra errer la nuit loin de ma couche. »[3]

أما التباين الثقافي فهو ذلك المتعلق بالبيئة (النبات والحيوان والسهول والهضاب...) والثقافة المادية (المصنوعات: الطعام والألبسة والمنازل والمدن والنقل) والثقافة الاجتماعية (موسيقى شعبية في جزر الكناري مثلا) ومنظمات وأعراف ونشاطات وإجراءات ومفاهيم (سياسية ودينية وفنية) وإشارات وعادات. [1]

---

[1]– ينظر: يوجين. آ.نايدا، نحو علم الترجمة، الفصل التاسع (أشكال التطابقات والتباينات)، ص. ص 367 – 428.

[2]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص 90.

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, IMPRIMERIE CATHOLIQUE S.J, Beyrouth, 1889, p 147.

ومثالنا في التباين الثقافي لفظ "الهراش" الذي يشبه القطب وهو نبات له شوك مدور غير أن الهراش أكثر شوكا منه، والذي ورد في بيت من أبيات الخنساء، إذ أنشدت:

إذا زجروها في السريح وطابقت طباق الكلاب في الهراش وهرت[2]

وقد لاحظنا حذف مترجم هذا البيت إلى اللغة الفرنسية للفظ "الهراش" لعدم وجود مقابل له في الثقافة الأخرى لأنه يعكس البيئة العربية الصحراوية، إذ قال:

« Lancés au secours des guerriers, ils se sont précipités
Hennissants, comme se précipitent des chiens qui se querellent. »[3]

يعد التباعد الثقافي بين البيئتين العربية والغربية مشكلة عويصة يواجهها المترجم لاسيما عندما يجتمع فيه التباين المكاني (الجغرافي) والتباين الزماني، كما هو الحال مع قراء ترجمة ديوان الخنساء، إذ لا تتوقف تحديات الترجمة على اختلاف بيئة الأصل عن بيئة قراء ترجمته جغرافيا فحسب، وإنما يتعدى الأمر ذلك إلى الاختلاف الزماني بين شعر كتب في عصر جاهلي وقراء ترجمة عاشوا في العصر الحديث وآخرين يعيشون الآن في الزمن المعاصر.

3-2-2 الخسارة في الترجمة

يدل مصطلح "الخسارة" في الترجمة على "النسخ غير التام من النص المصدر في النص الهدف- أي خسارة حتمية للخصائص ذات الصلة بالنص والثقافة."[1] بعبارة أخرى، تسفر الاختلافات بين نظامين لغويين

[1]- Voir: Peter Newmark, A Text Book of Translation, Prentice Hall, New York, 1988, p 95.

[2]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 21.

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 48.

وثقافيين عن اختفاء بعض عناصر لغة المتن نحو خصائصها والمعلومات التي تحملها أثناء عملية النقل إلى لغة الهدف. ومن المفيد هنا، وللتوضيح أكثر، إجراء مقارنة "الخسارة" في الترجمة مع "خسارة الطاقة" في الهندسة؛ يسفر نقل الطاقة في أي آلة بالضرورة عن خسارتها. لا يعد المهندسون هذه الخسارة شذوذا نظريا ولكن ببساطة مشكلة عملية يواجهونها من خلال السعي لتصميم آلات أكثر كفاءة حيث يتم تقليل فقدان الطاقة. وعليه، نطلق مصطلح الخسارة في الترجمة على التكرار غير الكامل لمضمون النص المصدر في النص الهدف مع السعي المستمر للتقليل من حدة هذه الخسارة. [2]

" في الواقع، التشابه بين الخسارة في الترجمة وخسارة الطاقة غير تام، فإذا كان فقدان الطاقة هو خسارة (أو بالأحرى تحويل) للطاقة، فإن فقدان الترجمة ليس خسارة في الترجمة بل خسارة في عملية الترجمة. إنه فقدان للتأثيرات النصية. علاوة على ذلك، لأن هذه التأثيرات لا يمكن قياسها كمّا، والأمر ذاته ينطبق على "الخسارة". لذلك، عند محاولة الحد منها، لا يعرف المترجم أبدا إلى أي مدى يتعين عليه القيام بذلك."[3]

"على الرغم من أن هذا التشابه محدود، إلا أننا وجدناه عمليا للمترجمين والطلاب والمدرسين على حدٍ سواء، فبمجرد تقبل المرء لمفهوم الخسارة الحتمية في الترجمة؛ أي أن النص الهدف الذي لا يعد، حتى من جميع النواحي المهمة، نسخة طبق الأصل من النص المصدر ليس شذوذا نظريا، ويمكن للمترجم التركيز على الهدف الواقعي المتمثل في تقليل الخسارة في الترجمة بدلاً من غير الواقعي المتمثل في البحث عن النص الهدف النهائي."[1]

---

[1]- James Dickins, Sandor Hervey & other, Thinking Arabic Translation, a Course in Translation Method: Arabic to English, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, second edition, 2017, p18. (ترجمتنا) (We shall give the term translation loss to the incomplete replication of the ST in the TT – that is, the inevitable loss of textually and culturally relevant features).

[2]- Voir: Ibidem.

[3]- Ibidem.

[1]- James Dickins, Sandor Hervey & other, loc.cit.

من مظاهر الخسارة في الترجمة؛ الخسارة الصوتية ذلك أن كل لغة بشرية تملك نظاما مميزا من الأنماط التي تشكل نظامها الصوتي بحيث يتداخل المحتوى الدلالي مع الصوت. "على سبيل المثال، في معظم السياقات، سيكون اللفظان "بقرة" و "cow" مترادفين، ولن تكون هناك خسارة في الدلالة عند ترجمة أحدهما إلى الآخر، غير أنه من الواضح أن الصوت الناجم عن تلفظ "بقرة" يختلف عن ذلك الناجم عن قول "cow "؛ ثمة خسارة كبيرة في الترجمة على المستويين الصوتي والسمعي. في الكتب المدرسية البيطرية، من غير المحتمل أن تكون هذه الخسارة مهمة، ولكن إذا كان لفظ النص المصدر جزءًا من نمط من الجناس في نص أدبي، أو أسوأ من ذلك، إذا تعلق الأمر بالقافية تكون الخسارة حاسمة."[2] ومثالنا في الخسارة الصوتية تلك التي نجمت عن ترجمة البيت الشعري التالي:

خطّاب محفلة فرّاج مظلمة إن هاب معظلة سنّى لها بابا[3]

استعملت الخنساء في هذا البيت وزن المبالغة " فعّال" مرتين للمبالغة في القول أو للدلالة على تكرار القيام بالفعل، إذ تقول أن صخرا خطيب يرأس القوم واجتماعاتهم ويحل أيضا مشاكلهم المستعصية ولكثرة قيامه بهذه الأعمال ودوامه عليها التصقت به فهو خطّاب يخطب في الجمع، وفرّاج يفرج هم الناس. وفي استعمال الشاعرة لوزن "فعّال" تنفيس من خلال الشد عما تشعر به من آلام. أضف إلى ذلك، نجد صوتي الميم والباء يسودان البيت فالباء صوت شديد مجهور والميم صوت متوسط مجهور يتميز بغنة خلال النطق، وكلا الصوتين (الباء والميم) يشتركان في صفتي الجهر والشفوية، والجهر هو الصوت المرتفع فكأن الخنساء تصيح بأعلى صوتها من كثرة ما لازمها من ضغط وحزن بخصال أخيها وكأنها تقول من سيتكفل بهذه المهام من بعده. كل هذه الخصائص الصوتية " صيغة المبالغة وصوتي الباء والميم " ضاعت أثناء الترجمة:

« Orateur des foules, il pourchasse l'iniquité,

[2]- Ibid, p 19.

[3]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 14.

et, s'il se voit cerné par le danger, il s'y ouvre une large porte. »[1]

الأمر نفسه إذا تمت استعارة لفظ ما من النص المصدر في اللغة الهدف نحو "Intifada"؛ ينطق الناطقون باللغة الإنجليزية "Intifada" بشكل مختلف عن الطريقة التي ينطق بها المتحدثون باللغة العربية "انتفاضة" (ضع بعين الاعتبار، على سبيل المثال، نطق "الضاد" في العربية)، لذا فإن استخدامها في نص الهدف باللغة الإنجليزية ينطوي على خسارة على المستوى الصوتي. [2]

ومن مظاهر الخسارة في الترجمة؛ الخسارة النحوية والخسارة المعجمية ومثالهما ترجمة "موبايل" إلى "mobile phone"؛ تكمن الخسارة النحوية في أن النص الهدف أقل اقتصادا من النص المصدر، أما الخسارة المعجمية في أن عبارة "mobile phone " تفتقد الغرابة التي يتمتع بها لفظ "موبايل" في اللغة العربية. [3]

ومثالنا في الخسارة النحوية في ترجمة الشعر، ترجمة قول الخنساء:

أ من حدث الأيام عينك تهمل وتبكي على صخر وفي الدهر مذهل[4]

ووردت ترجمة هذا البيت على النحو التالي:

« Pourquoi ces larmes dans tes yeux ? Quel coup le siècle a-t-il frappé ?
Tu pleures Ṣahr .Ah ! Terribles sont les coups du siècle. »[5]

نقل المترجم عبارة " الدهر مذهل" إلى جملة أقل اقتصادا Terribles sont les coups du siècle.

أما مثالنا في الخسارة المعجمية فذلك المثال الذي استعنا به سابقا لما أسقط المترجم لفظ " الهراش" الدال على اسم نبات ينمو في البيئة الصحراوية.

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 35.
[2] - James Dickins, Sandor Hervey & other, loc.cit.
[3] - Voir : Ibidem.
[4]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 91.
[5] -Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p148.

ثمة أيضا الخسارة الدلالية نتيجة الإطناب (نحو ترجمة الجملة العربية "هو كاتم أنفاسه ومغمض عينيه عما يجري" إلى اللغة الإنجليزية من خلال إضافة عبارة around him أي "حوله"

[1](He was holding his breath and had closed his eyes to what was going on around him

أو الحذف omission (نحو حذف عبارة "هذا هو.." عند ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية والتي غالبًا ما تستخدم في برامج البث الإذاعي العربي لتقديم معلومة متعلقة بالمواد التي تم طرحها من قبل ولكنها تتعلق بموضوع فرعي جديد)[2] أو سوء تأويل عناصر في النص المصدر، الأمر الذي يؤدي إلى فقدان جزئي للمعنى (خسارة جزئية) أو فقدانه كليا (خسارة كلية) في النص الهدف (تغيير المعنى أو إعطاء العكس).

ومثالنا في الخسارة الدلالية ترجمة صيغة المبالغة (خطّاب/ فرّاج) في مثال سابق، إذ أهمل المترجم دلالة المبالغة في القيام بالفعل وتكراره.

وثمة الخسارة الثقافية، إذ تعد الثقافة العنصر الرئيس الذي يجب أن يلتفت إليه المترجمون لاسيما عند ترجمة النصوص الدينية والنصوص الأدبية لأنها محملة بالثقافة، ومثالها لفظ "فردوس" الذي ورد ذكره مرتين في القرآن الكريم ومعناه "أعلى درجات الجنة"[*] والذي نقلته المستشرقة د. ماسون D. Masson إلى"paradis"[3] أي "الجنة" وهو مكافئ لا يحمل دلالة اللفظ الأصلي ولا ثقافته الإسلامية. وإدراكا تاما منه لهذه الحقيقة، أعلن هانس فيرمير Hans.J.Vermeer أن الترجمة "فعل بين ثقافتين"[1]. وأكد بيتر نيومارك Peter Newmark أن مشاكل الترجمة التي تسببها المفردات الثقافية ناجمة عن حقيقة أنها مرتبطة بـ "سياق التقاليد الثقافية"[2].

---

[1] - James Dickins, Sandor Hervey & other, op. cit, p 21.

[2] - Ibid,p 20.

[*] – استنادا لقوله صلى الله عليه وسلم: ﴿ الجنة مائة درجة ما بين كل درجتين مسيرة مائة عام والفردوس أعلاها درجة، ومنها الأنهار الأربعة والفردوس من فوقها، فإذا سألتم الله الجنة فاسألوه الفردوس فإن فوقها عرش الرحمان ومنها تتفجر أنهار الجنة.﴾ (عن محمد الرازي فخر الدين، تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ج21، ص 176).

[3]- D. Masson, Essai d'interprétation du Coran Inimitable, Dar Al-Kitab Allubnani, Beyrouth, 1980, p 396.

[1] – كريستيان نورد، الترجمة بوصفها نشاطا هادفا مداخل نظرية مشروحة، تر. أحمد علي، مر. محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م، ص 51.

ومثالنا في الخسارة الثقافية الناجمة عن ترجمة الشعر، ترجمة قول الخنساء:

وما سؤالي ذاك إلا لكي يسقاه هام بالروي في القفار[3]

« Telle est ma prière: qu'il puisse se désaltérer celui qui dans le désert attend l'abondance des pluies! »[4]

إن قارئ هذه الترجمة لن يستوعب أن الدعاء بالسقيا للميت هو دعاء له بالرحمة وقد استمدته الشاعرة من أسطورة آمن بها الجاهلي والتي مفادها أن الماء يبقي قبر الميت نديا يكسوه العشب، الأمر الذي يمنحه حياة دائمة.

ومثالنا في الخسارة الثقافية أيضا الناجمة عن ترجمة بيت للخنساء:

ولكني وجدت الصبر خيرا من النعلين والرأس الحليق[5]

« Mais la patience vaut mieux que le soin pieux
de porter ses sandales sur moi et de me raser la tête. »[6]

قارئ الترجمة الفرنسية الذي ليس له خلفية حول الثقافة العربية الجاهلية لن يستوعب أن النساء الجاهليات إذا فقدن عزيزا حلقن شعر رؤوسهن كله أو بعضه ورمينه على القبور وقرعن صدورهن ورؤوسهن بالنعال حتى تسيل الدماء.

إن الخسارة في الترجمة نتيجة حتمية مادامت اللغات مختلفة والثقافات متنوعة. وبالتالي، فإن التحدي الذي يواجه المترجم ليس القضاء عليها أو التألم عند حصولها ولكن التحكم فيها وتوجيهها من خلال تحديد الميزات الأكثر أهمية والتي تؤخذ بعين الاعتبار وتحديد تلك التي يمكن التضحية بها دون أدنى ضرر.[1]

---

[2] - Voir: Peter Newmark, A Text Book of Translation, p 78.

[3]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 61.

[4]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 104.

[5]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 87.

[6]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 143.

في هذه المسألة، لاحظت سوزان باسنت Susan Bassnett أن معظم دراسات الترجمة ركزت على ما يُفقَد من النص المصدر في اللغة الهدف أثناء عملية نقله، وفي الوقت نفسه تجاهلت هذه الدراسات ما يمكن أن تضيفه الترجمة إليه، فما يضيع من سياق النص المصدر يمكن أن يُعوض عنه في سياق النص الهدف. [2]

3-2-3 تقنيات الترجمة

ورد في قاموس LAROUSSE :

« Ensemble des procédés et des méthodes d'un art, d'un métier. »[3]

أي: " جملة من الأساليب والمناهج التي تخص فنا ما أو مهنة ما." (ترجمتنا)

وورد أيضا:

« Manière de faire pour obtenir un résultat. »[4]

أي: "كيفية التصرف من أجل الحصول على نتيجة ما." (ترجمتنا)

من خلال التعريفين اللغويين السابقين تبين لنا أن التقنية هي أسلوب يستعان به في مجال ما لتحقيق هدف معين ومن خلالهما أيضا ننطلق إلى التعريف التقني الترجمي لمصطلح "تقنية"، إذ يتضح أن هذا المصطلح يستعمل في الدراسات التنظيرية الترجمية للدلالة على أدوات يلجأ إليها المترجم في نقل الوحدات الجزئية التي تتراوح من الكلمة كأقصر حد وأقل تقدير إلى الجملة كأطول حد وأقصى تقدير وهي ذات تأثير على حاصل الترجمة وأثرها. وهذا ما ذهبت إليه أمبارو أورتادو ألبير Amparo Hurtado Albir :

[1]- Voir : James Dickins, Sandor Hervey & other, op.cit, p 22.

[2]- ينظر: سوزان باسنت، دراسات الترجمة، تر. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2012م، ص.ص 56،57.

[3] -LAROUSSE Maxipoche, p 1363.

[4]- Ibidem.

« نعرف تقنية الترجمة بأنها طريقة يمكن أن ترى في نتائج الترجمة، وتستخدم للتوصل إلى التساوي الترجمي. وتتسم بسمات رئيسية هي: أنها تؤثر على نتيجة الترجمة- يتم تصنيفها بالمقارنة بالنص الأصلي- تتناول الوحدات النصية الصغرى- ذات طبيعة خطابية وسياقية- ذات طبيعية وظيفية. »[1]

وقد استعمل جان بول فيناي Jean .P .Vinay وجان داربلنيه Jean Darbelnet مصطلح أساليب تقنية في الترجمة Les procédés techniques de la traduction وكثيرا ما كانا يختصرانه في "أسلوب" procédé. ولم يميزا بين أساليب الترجمة (تقنيات الترجمة ويسميها البعض استراتيجيات الترجمة) ومناهج الترجمة (والتي يسميها البعض الآخر استراتيجيات الترجمة). وقد استنبطا سبعة أساليب للترجمة مقسمة إلى صنفين؛ أساليب الترجمة المباشرة وهي الاقتراض والنسخ والترجمة الحرفية، وأساليب الترجمة غير المباشرة وهي الإبدال والتطويع والتكافؤ والتصرف. وفيما يلي عرض لها: [2]

- **أساليب الترجمة المباشرة** La Traduction Directe:

-الاقتراض L'Emprunt: هو أكثر أساليب الترجمة بساطة. يلجأ إليه المترجم كثيرا في حالة وجود فجوة لسانية (تقنية جديدة أو مفهوم جديد). وأحيانا يلجأ إليه بمحض إرادته لإحداث أثر أسلوبي. نحو اقتراض اللغة الفرنسية للألفاظ التالية alcool (الكحول)، paquebot (سفينة)، acajou (شجرة الماهوجني) وغيرها.

[1]- أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة ونظرياتها مدخل إلى علم الترجمة، تر. علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2007م، ص 352.

[2]- Voir: J.P. Vinay & J. Darbelnet, Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais, Didier Paris, 1972, p. p 46 - 53.

وقد استعان مترجم ديوان الخنساء برمته تقنية الاقتراض عند ترجمته أسماء الأعلام نحو معاوية Mu'âwiya [1] وأسماء القبائل نحو بني سليم les fils de Sulaïm وأسماء الأماكن نحو أسماء الجبال مثل أروم Arûm وآرام Arâm وأسماء الوديان نحو وادي وارد sources de Wârid [2] وغيرها.

-النسخ Le Calque: هو اقتراض من نوع خاص يُنقل من خلاله مقطع لغوي ما من لغة أجنبية حرفيا (أي يُنسخ). ويتخذ النسخ شكلين؛ شكل تُحترم فيه قواعد الكتابة في اللغة الهدف نحو Compliments de la Saison (أجمل التهاني) وشكل يُدخل إلى اللغة الهدف تركيبا جديدا نحو Science-fiction (الخيال العلمي).

-الترجمة الحرفية La Traduction Littérale: أو الترجمة كلمة بكلمة وهو ذلك النقل، من لغة النص المصدر إلى لغة النص الهدف، الذي يؤدي إلى إنتاج نص صحيح ومتعارف عليه دون أن يُعنى المترجم بشيء آخر سوى الضغوطات اللغوية. نحو (where are you ?)، (où êtes vous ?)، (أين أنتم؟). وعليه، تشكل الترجمة الحرفية حلا مبدئيا خاصة عندما تكون لغة النص الأصلي ولغة النص الهدف من أصل واحد ومتقاربتين ثقافيا نحو اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية حيث يكون ترتيب الجملة مماثلا في اللغتين فاعل وفعل ومفعول به.

ومثالنا في الترجمة الحرفية عند ترجمة الشعر، ترجمة هذا البيت للخنساء:

ولا تعدي عزاء بعد صخر فقد غلب العزاء وعيل صبري[3]

« Ne rêve aucune consolation après Sahr.
La consolation est éteinte, ma patience a péri, »[1]

➢ **أساليب الترجمة غير المباشرة أو المائلة** La Traduction Indirecte ou Oblique:

[1]- voir : Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 63.
[2]- Voir : Ibid, p. p 63-64.
[3]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 43.
[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 76.

يلجأ المترجم إلى هذه الأساليب عندما تعجز الأساليب السابقة عن أداء وظيفتها في النقل وتحديدا عندما يرى أن المقطع: يعطي معنى آخرا للمعنى الوارد في النص الأصلي- ليس له معنى- مستحيل التركيب لأسباب بنيوية- لا يوافق شيئا في لغة الهدف- يوافق بعض الأمور في لغة الهدف، لكن ليس له مستوى الكلام نفسه. وحتى نوضح هذا إليكم هذين المثالين:

1-He looked at the map.

2-He looked the picture of health.

يمكن ترجمة المثال الأول ترجمة حرفية صحيحة إلى الفرنسية دون أي تدخل Il regarda la Carte (تفحص البطاقة)، غير أنه لا يمكن الحصول على ترجمة حرفية صحيحة للمثال الثاني

Il paraissait l'image de la sante (يبدو في صحة جيدة)، الأمر الذي يدفع المترجم إلى البحث عن وسائل أو أدوات غير مباشرة يحصل من خلالها على ما يعادل الرسالة التي هو في صدد ترجمتها.

-الإبدال La Transposition: هو تعويض مقطع من الخطاب بمقطع آخر دون تغيير في معنى الرسالة. ويقوم على استبدال فئات نحوية بفئات نحوية أخرى نحو ترجمة الفعل إلى اسم والاسم إلى ظرف ...نحو المثال التالي حيث استُبدل الفعل باسم (before he leaves) (قبل مغادرته). وقد يكون الإبدال اختياريا أو إجباريا. ومثاله عند الإجبار (après qu'il sera revenu) (After he comes back) ، أما عند النقل إلى اللغة العربية فيختار المترجم بين (عندما يعود) أو (عند عودته).

ومثال "الإبدال" في ترجمة الشعر ترجمة قول الخنساء لما عبرت عن أنينها عند بكائها على أخيها صخر " لها عليه رنين"[1] إلى جملة فعلية[2] elle gémit.

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص45.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 78.

-التطويع La Modulation: التطويع هو عملية تنويع في الرسالة من خلال إحداث تغيير في الرأي. يستعين به المترجم عندما تؤدي الترجمة الحرفية أو الإبدال إلى قول صحيح نحويا ولكن لا يتوافق وعبقرية لغة النص الهدف. بعبارة أخرى، عندما يقدمان ترجمة صحيحة من الناحية التركيبية ولكنها تتنافى وطبيعة لغة النص الهدف. ويميز فيناي وداربلنيه بين نوعين من التطويع هما: التطويع الاختياري la modulation libre والتطويع الإجباري la modulation figée . ومثالهما في التطويع الاختياري (It is not difficult to show...) ، إذ يمكن التعبير عن هذه العبارة في اللغة الفرنسية واللغة العربية بحذف عبارة النفي (Il est facile de démontrer...)، (من السهل أن نبين...). ومثالهما في التطويع الإجباري (the time when)، (le moment où)، (في الوقت الذي).

ويميز أيضا فيناي وداربلنيه بين نوعين من التطويع؛ التطويع المعجمي la modulation du lexique والتطويع التراكيبي la modulation de la syntaxe. يتمثل التطويع المعجمي في تقديم الواقع نفسه من زاوية أخرى، على أنه يمكن تعريفه أو تحديده من خلال التضاد الذي يحدثه في وجهات النظر. ويعطيان كمثال على ذلك مفردتين تدلان على وسيلة إخماد النيران؛ Bateau-pompe وPompier وتقابلهما في الإنجليزية Fire-boat وFireman والنتيجة هي نفسها عدا بعض التفاصيل التقنية. إن هذا النوع من التطويع ثابت ومسجل في القواميس. ويتمثل التطويع التراكيبي في إحداث تنوع في الرسالة دون إحداث تغيير أو مساس بالمعنى العام لهذه الرسالة.

وحدد فيناي وداربلنيه أشكالا أخرى للتطويع تمثلت في:[1] مجرد مقابل ملموس (un film en exclusivité) (a first-run movie)(العرض الأول للفيلم)، السبب مقابل الأثر (stubborn soil) (un sol ingrat) (الأرض التي يصعب حرثها)، الوسيلة مقابل النتيجة (firewood) (bois de chauffage) (حطب الوقود)،

[1]- Voir : J.P. Vinay & J. Darbelnet, op.cit, p.p 89-90.

الجزء مقابل الكل (livre de classe) (school book)) (كتاب مدرسي)، جزء مقابل جزء آخر (the key (le trou de la serrure) hole) (ثقب الباب)، قلب في وجهات النظر(a retaining wall) (un mur de soutènement) (جدار حامل)، مجالات وحدود (How long?) (Depuis quand ?) (منذ متى؟)، تطويعات حسية (poissons rouges) (goldfish) (سمك ذهبي)، شكل ومظهر واستعمال (papier peint) (wall-paper) (ورق تغليف)، تطويع جغرافي (encre de Chine) (Indian ink) (حبر صيني)، تغيير في التشبيه أو الرمز (bottom of the barrel) (fond de tiroir) (قاع البرميل).

ومثال "التطويع" في ترجمة الشعر ترجمة قول الخنساء لما عبرت عن كرم أخيها "جناب غير وعر"[2] إلى " un sol fertile"[3].

-التكافؤ Equivalence : يمكن لنصين أن يعبرا عن الوضعية نفسها من خلال وسائل أسلوبية وبنيوية مختلفة تماما، ذلك هو التكافؤ. يستعمل هذا الأسلوب عادة في ترجمة الأمثال والحكم والتعابير المجازية نحو المثل الآتي:(Après la pluie le beau temps) ويكافئه في اللغة العربية: بعد العسر يسر.

وحتى يستعين المترجم بهذا الأسلوب يجب أن يتمتع بالمعارف اللسانية وغير اللسانية.

-التكييف Adaptation: من خلال هذا الأسلوب نصل إلى الحد الأقصى للترجمة، ويُطبق على الحالات التي لا يمكن إيجاد مقابل للموقف الذي تحيل إليه الرسالة في اللغة الهدف، لذا يجب البحث عن موقف مقابل. وعليه، يمكن استخدام أسلوب التصرف في حالة عدم وجود وضعية مماثلة في ثقافة اللغة الهدف مع المحافظة على المعنى المقصود نفسه نحو ترجمة Baseball (عند الأمريكان) إلى Cricket (عند الإنجليز) و Cycling(عند الفرنسيين) وكرة القاعدة (عند العرب). وثمة بعض الحالات الثقافية يصعب نقلها إلى اللغة

[2]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص43.

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 76.

الهدف وذلك إما لعدم وجود هذه الظاهرة في الثقافة المنقولة إليها، فمثلا يعبر الرجل الإنجليزي عن حبه العميق لابنته بعد طول فراق بهذه العبارة:

(He kissed his daughter on the mouth) التي تعبر عن عادة أو سلوك لا وجود له في الثقافة الفرنسية. وبالتالي، يقترح فيناي وداربلنيه ترجمة هذه العبارة إلى الفرنسية بهذا الشكل il serra tendrement sa fille dans ses bras بدلا من (il embrassa sa fille sur la bouche) أما لو أردنا إيجاد مقابل لها في ثقافتنا العربية لحصلنا على هذه العبارة (قبل ابنته على جبينها).

وقد أضاف هذان المنظران أساليب أخرى تمثلت في:[1]

–التعويض Compensation: تعويض الضياع الحاصل في المعنى أو المؤثرات الصوتية عند نقل جملة ما في جزء آخر من الجملة نفسها أو في جملة تجاورها. ومثال "التعويض" في ترجمة الشعر:

قالت الخنساء في رثاء زوجها مرداس متمنية له الشفاء الذي كان ممكنا لكنه لم يقع:

وقلن ألا هل من شفاء يناله؟ وقد منع الشفاء من هو نائله [2]

« Disant : Faut-il donc perdre l'espoir d'une guérison ?
Non, la guérison que tous appelaient ne lui devait point venir. »[3]

في هذا المثال، عوض المترجم معنى الدعاء للمريض الذي ورد ذكره في الشطر الأول من البيت الأصلي في الجزء الثاني من ترجمته la guérison que tous appelaient.

–التقديم والتأخير Inversion: يقدم المترجم كلمات أو عبارات أو يؤخرها في مكان آخر من الجملة حتى يحافظ على التركيب الأصح للجملة ويضمن وضوحها. ومثال هذه التقنية في ترجمة الشعر:

---

[1]- Voir : Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir, Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach, Meta Journal des traducteurs, 47 (4), December 2002, 498–512, p.p 500-501.

[2]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص102.

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 168.

قالت الخنساء حتى تظهر حزنها وأساها:

أعين ألا فأبكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت[1]

« Pleure donc, mon œil, pleure Ṣaḫr !
Que tes larmes coulent abondantes, quand les chevaux rentrent de la razzia lointaine, harassés. » [2]

بدا واضحا من خلال هذا المثال أن المترجم قدم الفعل "فأبكي" على لفظ " عين" عند الترجمة.

-التجميع Concentration ويقابله **التمييع** Dissolution: يتمثل الأسلوب الأول في استخدام عدد قليل من الدوال في لغة الهدف عما استخدم في اللغة الأصلية للتعبير عن المدلول نفسه، كما في الدال Archery كترجمة لTir à l'arc (الرماية). في حين يعمل الأسلوب الثاني على استخدام عدد كثير من الدوال في اللغة الهدف عما استخدم في اللغة الأصلية. ومثال التمييع في ترجمة الشعر :

أنشدت الخنساء في رثاء صخر:

كل امرئ بأثافي الدهر مرجوم، وكل بيت طويل السمك مهدوم[3]

« Tout homme est frappé par les pierres brûlantes du Siècle,
toute maison au faîte superbe s'écroule. »[4]

وقع "التمييع" في هذا المثال عند ترجمة لفظ " أثافي" إلى les pierres brûlantes .

-الإطناب Amplifiation ويقابله **الإيجاز** Concession**:** يماثلان الأسلوبين اللذين ذكرناهما سابقا؛ الإطناب يعني الزيادة أما الإيجاز فهو الحصول على عدد أقل من الكلمات الموجودة في الأصل مع المحافظة على الدلالة ذاتها. ومثال "الإطناب" في ترجمة الشعر:

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص21.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 48.

[3]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص105.

[4]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 173.

أقول صخر لدى الأجداث مرموم، وكيف أكتمه والدمع مسجوم[1]

« Oui, je le proclame, Ṣaẖr est la proie fétide du tombeau.
Eh! Comment le céler, quand mes larmes le disent en jaillissant? »[2]

نقل المترجم عبارة " الدمع مسجوم" إلى quand mes larmes le disent en jaillissant? وكما هو بيّن وردت الترجمة أقل اقتصادا من الأصل.

-الحشو Renforcement ويقابله **التجريد** Condensation: فالحشو يعتبر أحد مظاهر الإطناب، إذ يتم حشو بعض الأسماء والنعوت والأفعال وحروف الجر في الفرنسية عند الترجمة من الانجليزية نحو the station التي تنقل حشوا إلى (Entrée *de* la gare)، إذ نقل To حشوا إلى Entrée de. ومثالنا في الحشو من ترجمة الشعر:

أعين ألا فأبكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت[3]

لاحظنا في ترجمة هذا البيت إلى اللغة الفرنسية، والتي أشرنا إليها سابقا، أن المترجم أجرى إضافات عديدة؛ كرر الفعل بكى pleure وأضاف tes larmes coulent وأضاف الفعل rentrent .

-التصريح Explicitation ويقابله **التضمين** Implicitation: التصريح هو توضيح ما ورد ضمنيا في النص الأصلي، بينما التضمين هو إخفاء ما كان واضحا في النص المصدر وترك الكشف عنه إلى السياق. ومثال "التصريح" من ترجمة الشعر:

ضخم الدسيعة بالندى متدفقا مأوى اليتيم وغاية المنتاب[1]

في هذا البيت كنايتان عن كرم المرثي؛ ضخم الدسيعة وبالندى متدفقا. وقد نقل المترجم معنى الكرم الضمني تصريحا في ترجمته للبيت إلى اللغة الفرنسية:

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص106.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 174.

[3]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص21.

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص16.

« Prodigue pour les convives, débordant de libéralité,
asile de l'orphelin et recours du malheureux; » [2]

– **التعميم** Généralisation ويقابله **التخصيص** Particularisation: التعميم هو نقل مصطلح ما إلى ماهو أعم منه، بينما التخصيص عكس ذلك نحو ترجمة guichet إلى fenêtre.

واستعمل بيتر نيومارك Peter Newmark مصطلح أساليب procedures للدلالة على الوسائل التي يستعين بها المترجم عند نقل الوحدات الصغرى (كلمات وعبارات وجمل) أي تعبيرا عن تقنيات الترجمة. ووضع جملة من التقنيات لترجمة المصطلح الثقافي، خاصة ما ارتبط بالبيئة، إذ يرتبط كل مصطلح بيئي بالعقائد والعادات، نذكرها باختصار:[3]

–**التحويل (أو الاقتراض أو الكلمة المستعارة أو الرسم اللفظي)** Transference: عملية تحويل كلمة في اللغة المصدر إلى اللغة الهدف أي إدخال مصطلحات ومفاهيم جديدة إلى اللغة الهدف نحو كلمتي décor (ديكور) وambiance (جو علم) اللتين اقترضتهما اللغة الفرنسية من اللغة الإنجليزية.

–**التطبيع** Naturalization: هو تكييف مصطلح اللغة المصدر أولا مع النطق السليم، ومن ثم مع علم الصرف للغة الهدف نحو performanz في اللغة الألمانية و performance في اللغة الفرنسية (أداء).

–**المكافئ الثقافي** Cultural Equivalent: ترجمة تقريبية، إذ يترجم المصطلح الثقافي للغة المصدر بمصطلح ثقافي في اللغة الهدف نحو ترجمة لفظ baccalauréat في اللغة الفرنسية إلى "A" level في اللغة الإنجليزية.

–**المكافئ الوظيفي** Functional Equivalent: وهو استعمال كلمة حرة من الثقافة مع مصطلح خاص جديد أحيانا. لذا فهو يحيد أو يعمم المصطلح المصدر، وأحيانا يضيف عنصر تخصيص نحو: Roget (معجم

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 39.
[3]- Voir: Peter Newmark, A Text Book of Translation, chapter 8.

روجيه). وهو أكثر تقنيات الترجمة دقة، حسب نيومارك، إذ يقوم باستبعاد الثقافة وإبراز المضمون. ولا طالما اهتم نيومارك بالمضمون.

–المكافئ الوصفي Descriptive Equivalent: وهو وصف لفظ ما في اللغة الهدف في حالة غياب المكافئ مع تبيان وظيفته نحو لفظ machete الذي يوصف بأنه أداة ثقيلة عريضة من أمريكا اللاتينية.

–المكافئ اللفظي (الترادف) Synonymy: مكافئ قريب في اللغة الهدف من مصطلح اللغة المصدر في السياق نحو ترجمة جهد سقيم إلى effort faible في اللغة الفرنسية.

–الترجمة الدخيلة Through-Translation: الاقتراض أو النقل الصوتي للمصطلح. وهي التقنية المفضلة عند نيومارك في حالة الثقافات المتقاربة نحو السوبرمان Ubermensch، اليونسكو UNESCO.

–الحذف Deletion: لا ينصح نيومارك بهذه التقنية، إلا في حالة واحدة، إذا لم يكن المصطلح ضروريا في النص أي وجوده كعدمه.[1]

–ملاحظات وإضافات وملحقات Notes Additions Glosses: يتعلق الأمر بكيفية إدراج المعلومات الثقافية أو الفنية أو اللغوية الزائدة التي يمكن للمترجم إثراء ترجمته بها. ويمكن أن تتخذ أشكالا عدة:

- ضمن النص: نحو استعمال القوسين الهلاليين لترجمة حرفية لكلمة محولة كما في حالة (das combinat) التي يعبر عنها ب (الكومبينات) (اتحاد)، أو (اتحاد احتكاري).
- ملاحظات في ذيل الصفحة/ حواش.
- ملاحظات في نهاية الفصل.
- ملاحظات أو ملحق في نهاية الكتاب.

[1] -Voir: Peter Newmark, Approaches to Translation, p 146.

واستعمل أوجين نايدا مصطلح "تقنيات" للدلالة على وسائل المترجم في نقل الوحدات الصغرى. ويعد من أهم المنظرين الذين ركزوا على الجانب الثقافي في الترجمة وحاولوا إيجاد حلول للتقليص من العوائق التي يشكلها. وتمثلت تقنياته في: [1]

–الإضافة Addition: هي إضافة عناصر ومعلومات لم ترد في النص الأصلي توضيحا للعبارات الناقصة أو تجنبا للالتباس في اللغة الهدف أو تغييرا لفئة نحوية فيها أو تصريحا عما ورد ضمنيا في اللغة الأصلية. ومثال نايدا في ذلك ترجمة رسائل القديس بول ابستلز St Paul's Epistles، إذ يرى أنه من الأنسب إضافة الفعل write في مواضع عديدة من الترجمة حتى وإن لم يُذكر في النص المصدر.

–الحذف Subtractions: تُطبق هذه التقنية في الحالات التالية: التكرار غير المفيد والإحالات الخاصة والروابط والظروف. ومثاله في هذه التقنية لفظ God الذي ورد في إصحاح النشأة Genesis في إحدى وثلاثين آية اثنين وثلاثين مرة ، إذ اقترح نايدا تعويض لفظ God بضمير أو حذفه.

–التغيير Alteration: يُستعان بهذه التقنية في حالة عدم التوافق بين اللغة الأصلية واللغة الهدف. ومن مظاهرها: عدم التوافق الدلالي بين الألفاظ وهنا يُفضل الاستعانة بالتكافؤ اللفظي نحو ترجمة synagogue بمعهد اليهود. تغيير ترتيب الكلمات أو تغيير فئة نحوية بفئة نحوية أخرى جراء اختلاف تراكيب اللغات.

–الهوامش السفلية Footnotes : تؤدي هذه التقنية وظيفتين أساسيتين؛ معالجة التباين اللغوي والتباين الثقافي نحو تفسير العادات والتقاليد المتناقضة وتحديد العناصر الجغرافية أو الطبيعية غير المعروفة ووضع مكافئات للأوزان والمقاييس وشرح التلاعب بالألفاظ وإضافة معلومات عن أسماء العلم التي ذُكرت في النص الأصلي. وإضافة مزيد من المعلومات عن السياق التاريخي والثقافي للنص الأصلي.

3–2–4 استراتيجيات الترجمة

[1] - Voir : Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir, op.cit, p 502.

ورد في قاموس LAROUSSE:

« 1. Art de coordonner l'action de forces militaires pour la défense d'une notion. 2. Art de manœuvrer habilement pour atteindre un but. »[1]

أي: « 1. فن تنسيق عمل القوات العسكرية للدفاع عن أمة ما. 2. فن التصرف بمهارة لبلوغ هدف معين. » (ترجمتنا)

بدا لنا، من خلال التعريف اللغوي الذي ذُكر آنفا، أن هذا المصطلح يرتبط بالمجال العسكري والحربي، لما لا وهو "مصطلح يوناني الأصل مأخوذ من stratêgos وstratros ومعناهما الجيش وagein ومعناه القيادة."[2] ويتمثل في فن وضع خطط محكمة بغية تحقيق هدف معين. وقد تبنى مجال الترجمة كغيره من المجالات هذا المصطلح وصار من أهم مصطلحاته ومفهومه، لكن زوده بمعان تقنية، منها:

«تلك الخطوات الفردية الواعية وغير الواعية، واللفظية وغير اللفظية، الداخلية والخارجية، التي يستخدمها المترجم لحل المشكلات التي تعترض طريقه أثناء عملية الترجمة، كما تساعد على تحسين أدائها ارتباطا بحاجاتها الخاصة. »[3]

يستعمل مصطلح استراتيجية الترجمة للدلالة على المنهج الكلي الذي يعتمده المترجم في النقل للوصول إلى الغرض الذي كان ينوي بلوغه. ولكننا لاحظنا أن بعض المنظرين لم يميزوا بين تقنيات الترجمة (أساليب الترجمة) واستراتيجيات الترجمة نحو فيناي وداربلينه، كما سبق وأن أشرنا، وقد وقعا في هذا الالتباس عندما قدما الأساليب على أنها وصف للطرائق المتاحة للمترجم في عملية الترجمة، غير أن مصطلح "أساليب"، كما ورد في كتابهما "دراسة أسلوبية مقارنة بين اللغتين الفرنسية والانجليزية، لا يشير إلى العملية التي يتبعها المترجم، ولكن إلى النتيجة النهائية. كما لم يميزا بين أساليب الترجمة ومناهج الترجمة، ذلك أنهما أثناء تعاملهما مع الوحدات

[1]- LAROUSSE Maxipoche, p 1326.
[2]- Ibidem.
[3]– أمبارو أورتادو ألبير، مرجع سبق ذكره، ص 363.

المعزولة، لم يميزا بين الفئات التي تؤثر على النص بأكمله والفئات التي تشير إلى الوحدات الصغيرة. علاوة على ذلك، تسبب العنوان الفرعي الذي تضمنه كتابهما Méthode de Traduction أي مناهج الترجمة، في مزيد من الارتباك واللبس. في حين ميز نيومارك والباحثتان أورتادو ألبير ولوتشا مولينا (Hurtado Alir and Lucia Molina)، على سبيل المثال لا الحصر، بين "تقنيات الترجمة" و"استراتيجيات الترجمة" وهو إسهام هام منهم. وتجنبا لهذا اللبس والتضارب في استعمال المصطلحات قررنا الاعتماد على ما ورد في التعريفات التي ذكرناها واستعمال مصطلح "تقنية" للدلالة على الأدوات التي تُستعمل لنقل الوحدات الجزئية والتي تتراوح من كلمة واحدة (على الأقل) إلى الجملة (على الأكثر) ولن نستعمل مصطلح أساليب، في حين سنستعمل مصطلح استراتيجية (لا مصطلح مناهج) للدلالة على المنهج الكلي الذي يعتمده المترجم في النقل لبلوغ غرضه من الترجمة.

لطالما كان هناك جدل حول استراتيجيات الترجمة المناسبة لنقل العناصر الثقافية. ولطالما شغلت استراتيجية "التوطين" واستراتيجية "التغريب" جوهر هذا الخلاف منذ ظهورهما في دراسات الترجمة.

تم طرح فكرة "التوطين والتغريب" في مجال الترجمة أول مرة من قبل الباحث الأمريكي لورانس فينوتي Lawrence Venuti في كتابه " The Translator’s Invisibility " أي "اختفاء المترجم" عام 1995م. وفيما يلي توضيح لهما:

- **استراتيجية التوطين** (Domestication) (Domestication) :

تُعرف هذه الاستراتيجية كذلك بالتطبيع وهي "التقليل من الانسياق وراء النص الغريب والاتجاه بدلا من ذلك نحو القيم الثقافية للغة المترجم إليها كي يحافظ المترجم على أسلوب لغة الهدف."[1] بعبارة أخرى، إخضاع النص الأصلي أو المادة الأصلية إلى جملة من العمليات ليتلاءم مع الصور النمطية المترسخة في ذهن القارئ الهدف. من المنظرين الكبار والمعروفين بتأييدهم للتوطين أوجين نايدا ودانيكا سيليسكوفيتش Danica Seleskovitch وماريان لودورير Marianne Lederer .

يرى نايدا أن الترجمة الأفضل هي التي لا يبدو عليها أنها ترجمة، إذ أنها عملية إنتاج المكافئ الطبيعي الأقرب في اللغة الهدف للمحتوى أو الشكل أو لهما معا في اللغة المصدر. وتبعا لذلك يميز نايدا بين تكافؤين أو تعادلين في الترجمة هما التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي.

يولي التكافؤ الشكلي Formal Equivalence الأولوية لشكل النص المصدر ومضمونه فيركز "على تلك الحالات من التطابق مثل مطابقة الشعر بالشعر والجملة بالجملة والمفهوم بالمفهوم."[2] ويُطلق على الترجمة التي تتخذ من هذا التكافؤ عمادا لها في التركيب اللغوي " الترجمة المصقولة المفسرة بهوامش"، إذ يحاول المترجم من خلالها " نقل شكل ومحتوى الرسالة الأصلية حرفيا ومعنويا قدر الإمكان، ويُدخل العديد من الحواشي اللغوية من أجل جعل النص مفهوما أكثر."[3] وترد هذه الحواشي عندما يرى المترجم صعوبة تطبيق الترجمة بالتكافؤ على بعض التعابير، ذلك أنها مُجردة من المعنى إلا في ضوء لغة أو ثقافة المصدر، وبالتالي تجعل هذه الحواشي الترجمة المقترحة مفهومة للقارئ.

---

[1]- رجائي الخانجي ونرجس الناصر، تطويع اللغة والثقافة في الترجمة الأدبية، ترجمة إحسان عباس لرواية موبي ديك أنموذجا، من كتاب الترجمة بين تجليات اللغة وفاعلية الثقافة، الصفحات المخصصة للبحث ص. ص 229 - 245، ص 230.

[2]- يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص 307.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 309.

وينص التكافؤ الدينامي dynamic equivalence على ضرورة أقلمة الخطاب للمتلقي وربطه بصيغ السلوك المناسبة له ضمن بيئته الثقافية أي ضرورة التحرر التام من بنية النص المصدر وأسلوبه والاهتمام بأساليب التعبير في لغة المتلقي وثقافتها حتى تحدث الترجمة التأثير نفسه الذي أحدثه النص المصدر في القارئ المصدر. وتهتم الترجمة من خلال التكافؤ الدينامي بنقل معنى وفحوى المادة المصدر ويعرفها نايدا إيجازا ب:

« أقرب مرادف طبيعي لرسالة لغة المصدر.»[1]

يحمل هذا التعريف، حسب نايدا، ثلاثة عناصر أساسية تعد ركائز تقنية التكافؤ الدينامي في الترجمة، وهي:

- المرادف: أي المكافئ، ويتجه هذا العنصر نحو الرسالة المكتوبة بلغة المصدر.
- طبيعي: يجب أن يناسب النقل الطبيعي لغة وثقافة المتلقي.
- أقرب: يجمع بين الاتجاهين، المصدر والهدف، استنادا إلى إيجاد أعلى درجة من التقارب.

يهدف التكافؤ الدينامي إلى إنتاج ترجمة لا تحمل أثرا للمادة الأجنبية، أي تكييف هذه المادة للغة وثقافة المتلقي. ويشمل التكييف على المستوى اللغوي النحو والمعجم. وتعد التكييفات النحوية سهلة التحقيق، ذلك أن الكثير من التغييرات النحوية تمليها التراكيب النحوية في لغة المتلقي. أما التكييفات المعجمية فهي ليست بذلك اليسر كما يبدو، ذلك أنه ينبغي مراعاة ثلاثة مستويات معجمية، وهي:[2]

-المصطلحات اللغوية التي تكون لها مكافئات لغوية مطابقة متوفرة بيسر، نحو tree (شجرة). هذه المصطلحات لا تشكل أي عائق خلال الترجمة.

---

[1]- يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص 321.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص. ص 322- 324.

-المصطلحات اللغوية التي تعين هوية الأشياء المختلفة فيما بينها ثقافيا ولكن لها وظائف متشابهة نوعا ما، نحو كلمة book التي تعني في اللغة الإنجليزية شيئا ذا أوراق مربوطة سوية في وحدة واحدة، ولكنها كانت تعني في أزمنة مضت ورقة من الرق أو ورقة من البردي تطوى في شكل لفيفة. وتُحدث هذه المصطلحات ارتباكات في الترجمة. ويقترح نايدا اختيار مصطلح لغوي يعكس شكل المدلول رغم أنه لا يعكس الوظيفة المكافئة له، أو استعمال مصطلح لغوي يعين الوظيفة المكافئة على حساب التطابق الشكلي.

-المصطلحات اللغوية التي تعين هوية الخصوصيات الطبيعية. واستشهد نايدا ببعض المصطلحات التي اقتبسها من الإنجيل، نحو cherubim نوع من الملائكة يتم تمثيله على أنه أسد أو ثور بأجنحة. تزداد ترجمة هذه المصطلحات تعقيدا كلما تباعدت الثقافتان المنقول منها والمنقول إليها. وفي هذه الحالة يلجأ المترجم إلى الهوامش والحواشي لتبيان التنوع الثقافي وتسهيل الفهم على المتلقي وإثرائه بمعلومات قيمة عن الآخر.

ولا يتعلق الأمر فقط بتجاوز الترجمة الطبيعية للمشاكل التي تفرضها الخصائص النحوية والمعجمية، بل بتجاوز تلك التي يفرضها السياق وطريقة الإلقاء أو العرض والإيقاع.

يشير نايدا إلى نقطة رئيسة وهي إمكانية حدوث توتر بين المكافئات الشكلية والمكافئات الدينامية (الوظيفية) في ثلاث حالات:[1]

-**الحالة الأولى**: غياب شيء ملموس أو حدث في ثقافة المتلقي يتطابق مع مدلول ما في نص لغة المصدر، ولكن الوظيفة المكافئة تتحقق بواسطة شيء ملموس آخر أو حدث آخر، فبعض الناس مثلا لا يشهدون الثلج ومن ثم ليس هناك كلمة في لغتهم مطابقة لها، ولكن يمكن أن تكون لهم عبارة مثل : White as kapok down (أبيض مثل القابوق (القطن الكاذب) "ترجمتنا") التي تعتبر من حيث الوظيفة مكافئة للعبارة white as snow (أبيض مثل الثلج "ترجمتنا").

[1]- ينظر: يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص.ص 331-332.

–الحالة الثانية: تكاد تملك ثقافة المتلقي بالفعل الشيء الملموس نفسه أو الحدث كما ورد في الرسالة المصدر، ولكن يمكن أن تكون له وظيفة مختلفة في ثقافة المتلقي، ففي اللغات الأوروبية الغربية يُستعمل لفظ "قلب " بوصفه مركزا للعواطف ولكن في لغات أخرى يستعمل لفظ "الكبد" مثلا.

–الحالة الثالثة: غياب المكافئ تماما شكلا ووظيفة في الثقافة الهدف، فعلى سبيل المثال، لا تعرف بعض القبائل الهندية في أمريكا الجنوبية شيئا عن المقامرة، وبالتالي لا تملك أي كلمة للدلالة عليها.

يقترح نايدا أربعة حلول للتعامل مع هذا التوتر الحاصل بين التكافؤ الشكلي والتكافؤ الوظيفي، نلخصها فيما يلي:[1]

–الحل الأول: يضع المترجم المكافئ الشكلي في نص الترجمة ويصف الوظيفة في الهامش.

–الحل الثاني: يضع المترجم المكافئ الوظيفي في النص، بتعيين هوية المدلول الشكلي في الهامش أو دون تعيين هويته.

–الحل الثالث: يستعمل المترجم مصطلحا مستعارا له مصنف وصفي أو ليس له مصنف وصفي. (اقتراض مصطلح وإضافة لفظ يصفه أو يحدده).

– الحل الرابع: استعمال تعابير وصفية تستخدم كلمات في لغة المتلقي فقط. (أي تفسير المادة أو شرحها في لغة المتلقي).

ووضع يورق هانز قدامر H.Gaddamer شرطا إذا اتبعه المترجم تمكن من فهم النص وهو التغلب على غرابته حتى يحول هذا الفهم إلى مفاهيم مألوفة له ومعمول بها في ثقافته.

ولما كانت اللغات متباينة في جميع المستويات، فإن المترجم مطالب بالتكييف الثقافي أو التكافؤ لتحقيق الأثر نفسه في القارئ الهدف. وبالتالي، تشترط دانيكا سيليسكوفيتش وماريان لودورير، وهما رائدتا النظرية

[1]– ينظر: يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص 332.

التأويلية في الترجمة، على المترجم تحصيل قصد المؤلف ثم التصرف بما تحصل عليه من معنى بحرية مطلقة وفق خصائص وثقافة وبيئة قارئ الترجمة حتى يصل هذا المعنى إلى ذهنه بسلاسة ويدفعه إلى التفاعل.

فعل الترجمة عند أصحاب التوطين هو فعل ثقافي أكثر مما هو فعل لغوي، مصحوب بكثير من التعرض والتدخل الذي يقوم به المترجم في جميع مراحل النقل من لغة ثقافة ما إلى لغة ثقافة أخرى، انطلاقا من اختيار النص المراد ترجمته والتصور المسبق لقراء النص المترجم مستقبلا ووصولا إلى إنتاج نص آخر جديد، وفي كل مرحلة ثمة قصد يصحبه تعرض وتدخل قد يتم ببراءة وشفافية وقد يبتعد عنها. وقد عمل بعض المترجمين العرب بهذه الاستراتيجية منذ القدم؛ استراتيجية حنين بن إسحاق والجوهري وغيرهما، وهي أن يأتي المترجم بالجملة فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها في اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها.

-استراتيجية التغريب (Etrangéisation) (Foreignization):

ثمة من يعارض استراتيجية التوطين، ويميل إلى اتباع استراتيجية التغريب بحجة أنها قد تؤدي إلى تشويه أسلوب المؤلف، وعزل النتاج عن أصله وذلك بعدم تقديم الأساليب الغريبة والمفاهيم الجديدة التي من الممكن أن تثري اللغة المترجم إليها وتجعلها قادرة على استقبال وتبني ثقافات أخرى. ومن خلال التوطين أيضا، يتم فرض مطلق لقيم اللغة المترجم إليها مما قد يترك انطباعا مختلفا لقارئ النتاج عن ذلك الموجود في النص الأصلي.

وتعتمد استراتيجية التغريب على الاحتفاظ بالاختلاف الثقافي واللغوي للنص المصدر من أجل صون مبدأ الأمانة في الترجمة وإثراء اللغة الهدف وتجديدها وإخراجها من التقوقع والانعزال والتخلف عن ركب الحضارات الأخرى عند تقديم المفاهيم والقيم الثقافية التي لا يمكن إبرازها إلا من خلال الترجمة.

ويحضّ أنطوان برمان Antoine Berman بشكل واضح على تقبل ثقافة الآخر في اللغات والترجمة، منتقدا في كتابه " الترجمة والحرف أو مقام البعد" تلك الترجمات التي تميل إلى طمس خصوصيات الآخر ومميزاته

واصفا إياها بالتمركز العرقي أو بالتحويل النصي المشوهة للنص الأصلي والخادعة للقارئ. فالتمركز العرقي عند أنطوان، هو "إرجاع كل شيء إلى الثقافة الخاصة (بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة –أي الغريب – سلبيا، يتعين أن يكون ملحقا ومهيأ للمساهمة في إغناء هذه الثقافة."[1] أما عملية التحويل النصي ف"تحيل على كل نص متولد عن التقليد والمحاكاة الساخرة والانتحال أو كل نوع من التحويل الشكلي انطلاقا من نص آخر موجود سلفا."[2] تتداخل العمليتان أي التمركز العرقي والتحويل النصي عندما يكون المترجم مطالبا بتقديم نص لا يبدو تماما ترجمة ويُحدث التأثير نفسه الذي أحدثه الأصل في قارئه، غير أننا نرى أن العمليتين تدلان على مفهوم واحد وغرض واحد، ذلك أن الترجمة المتمركزة عرقيا هي بالضرورة تحويلية والعكس.

لا يمكن للإحاطة بالمعنى، حسب برمان، أن يقدم سوى رسالة مشوشة ومشوهة ونتاجا خاليا من إيجابية النص الأصلي، فهو مجرد تقليد رديء وفقير. وكلما فكر المترجم في قارئه وخاف من رفضه تذوق ثقافة الآخر، اضطر إلى القيام بتنازلات خدمة له، هذه التنازلات لتعديل ما هو غريب هي في الحقيقة خيانة للقارئ الذي ندعي خدمته.

إن الترجمة فعل أخلاقي يتمثل في الاعتراف بالآخر وتقبله، أي "جعل الغريب منفتحا كغريب، على فضائه اللساني الخاص."[3] هذا الانفتاح يتجاوز التواصل إلى الكشف والتجلي خاصة في مجال الأعمال الإبداعية حيث يتجلى العالم في كليته. خلاصة القول عند برمان، لا أمانة ولا دقة في الترجمة إلا من خلال الترجمة الحرفية.

---

[1]- أنطوان برمان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، تر.عز الدين الخطابي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010 م، ص.ص 47-48.

[2]- المرجع نفسه، ص 48.

[3]- المرجع نفسه، ص 103.

لورانس فينوتي من جهته وصف المترجم الذي يعتمد على التوطين بالناكر لذاته وصوته وإبداعه، فهو لا يعمل على طمس خصوصيات النص الأصلي فقط بل يعمل على انمحائه واختفائه هو شخصيا، فيقول:

«The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text .» [1]

أي: « كلما كانت الترجمة أكثر سلاسة، اختفى المترجم أكثر وربما برز الكاتب الأصلي أكثر أو المعنى الأصلي للنص الأجنبي.» (ترجمتنا)

دافع فينوتي بشدة عن استراتيجية التغريب في الترجمة واعتبرها شكلا من أشكال الكفاح ضد التمركز العرقي ethnocentrisme والتمييز العنصري والنرجسية الثقافية والإمبريالية. يجسد المترجم هذا الكفاح من خلال لجوئه إلى تقنيات تحافظ على غرابة النص المترجم وتحرره من الإكراه الثقافي الذي يهدد بخنقه. وشدد فينوتي أيضا على ضرورة تركيز نظريات الترجمة على العلاقة التي تربط بين مختلف اللغات والأنظمة الثقافية وعلى الدور المنوط بالمترجم الذي يقوم أساسا على الأمانة.

واعتبرت سوزان باسنت الثقافة الوحدة العملية في الترجمة وليست الكلمة ولا حتى النص لأن "العلاقة مع الآخر ثقافيا لا يمكن أن تتم إلا عبر جسر الترجمة بوصفها نوعا مضافا إلى اكتساب تجربة معرفية جديدة، لها رصيدها وواقعها المتميز."[2] وخلصت إلى أن تجاهل خصوصية الآخر بكل مقوماته المعرفية والثقافية لا طائل منه، وإلغاء هذا البعد ما هو إلا إلغاء للحقيقة المطلقة لبناء الذات على اعتبار أن مقومات الذات مرهونة بمعرفة الآخر "ومهما زعم المرء لنفسه أنه متكامل معرفيا وحضاريا فإنه لا بد أن يجد نفسه مضطرا إلى الآخر في مكوناته الحضارية." [3]

[1] - Lawrence Venuti, The Translator's Invisibility: A History of Translation, Taylor § Francis e-Library, 2004, p. p 1,2.

[2]- ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسة والنشر، سورية، ط1، 2009م، ص77.

[3]- المرجع نفسه، ص 77.

تهدف، إذن، استراتيجية التغريب إلى إنتاج نص حيث يكون المترجم ظاهرا غير مضمر وحيث تبرز جهوده وعلومه وإبداعاته للعيان؛ نص يعكس الطابع الأجنبي للنص الأصلي ومتحرر من عبودية الإيديولوجية لثقافة الهدف لا خاضع لها. وتجدر الإشارة إلى أن بعض المترجمين العرب قديما قد انتهجوا هذه الاستراتيجية وتُعرف باستراتيجية يوحنا ابن البطريق وابن ناعمة الحمصي وغيرهما؛ وهي أن ينظر إلى كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى، فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه.

تجدر الإشارة إلى أن نيومارك استعمل مصطلح مناهج Methods للدلالة على استراتيجيات الترجمة وصنفها إلى صنفين في شكل V شبه مسطح بحيث تميل مناهج الترجمة كلمة بكلمة والترجمة الحرفية والترجمة الأمينة والترجمة الدلالية إلى لغة المتن (وهي التي تنضوي إجمالا تحت مظلة استراتيجية التغريب) ومناهج التصرف والترجمة الحرة والترجمة الاصطلاحية والترجمة التواصلية إلى لغة الهدف (وهي التي تنضوي إجمالا تحت مظلة استراتيجية التوطين).

SL Emphasis	TL emphasis
Word-for-Word Translation	Adaptation
Literal translation	Free Translation
faithful Translation	Idiomatic Translation
semantic Translation	Communicative Translation

شكل رقم 01: مناهج الترجمة عند نيومارك (في شكل V شبه مسطح)[1]

وفيما يلي عرض مفصل لاستراتيجيات الترجمة عند نيومارك، أو كما أسماها مناهج الترجمة: [2]

[1] - Peter Newmark, A Text Book of Translation, p 45.
[2]- Voir: Ibid, p. p 45 - 48. Voir aussi: Peter Newmark, Approaches to Translation, Pergamon press, 2001, p 39. (où il a cité la différence entre la traduction sémantique et la traduction communicative)

–الترجمة كلمة بكلمة Word-for-Word Translation: غالبا ما يُشار إليها بالترجمة البيسطرية أي بين الأسطر، حيث تكون ألفاظ "اللغة الهدف" تحت ألفاظ اللغة المصدر مباشرة. ويتم الإبقاء على ترتيب كلمات اللغة المصدر، وتُترجم أحاديا بمعانيها الأكثر شيوعا خارج السياق. وتترجم الكلمات الثقافية حرفيا.

–الترجمة الحرفية Literal Translation: تحول البنى القواعدية للغة المصدر إلى أقرب مكافئاتها في اللغة الهدف، إلا أن الألفاظ تترجم أحاديا أيضا خارج السياق.

–الترجمة الأمينة Faithful Translation: تحاول إعادة إنتاج المعنى السياقي الدقيق للأصل داخل حدود البنى النحوية للغة الهدف. بعبارة أخرى، تحاول أن تكون وفية وفاءً تاما لمقصد المؤلف ونصه.

–الترجمة الدلالية Semantic Translation: تشبه الترجمة الدلالية الترجمة الوفية، ولكن تختلف عنها في منحها وزنا أكبر للقيمة الجمالية (أي الصوت الجميل والطبيعي) للنص المصدر، مع تقديم بعض التنازلات على حساب (المعنى) في الوقت المناسب. وعليه، يمكن لها أن تترجم الكلمات الثقافية ذات أهمية بعبارات وليس بمفردات ثقافية أي من خلال الشرح، فتميل بذلك إلى الإطالة وتتبع دقائق المعنى، أي أنها تفسر وعادة ما تكون في مستوى أدنى من الأصل (الشعر مثلا). (تماثل التكافؤ الشكلي عند نايدا)

–الترجمة التواصلية Communicative Translation: تسعى إلى نقل المعنى السياقي الدقيق للأصل بحيث يكون المضمون واللغة مقبولين ومفهومين للقراء. كما تسعى إلى إحداث التأثير نفسه الذي أحدثه النص المصدر في قارئه. وتميل إلى الإيجاز والبساطة والوضوح والاختصار. (تشبه التكافؤ الدينامي الذي جاء به نايدا)

–التكييف Adaptation: أكثر أشكال الترجمة حرية، ويستعمل بشكل رئيس للمسرحيات (الهزلية) والشعر، إذ يبقي عادة على الموضوع والشخصيات والحبكة، بينما تحول ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف، ويتم إعادة كتابة النص.

-الترجمة الاصطلاحية Idiomatic Translation: تعيد الترجمة الاصطلاحية إنتاج (فحوى/رسالة) الأصل، لكنها تميل إلى خسارة دقائق المعنى بتفضيل العاميات والتعابير الاصطلاحية التي لا وجود لها في الأصل.

3-2-5 الأثر المكافئ والأثر المماثل في الترجمة

حسب نظرية التكافؤ الدينامي لنايدا فإن الغرض الرئيس من أي ترجمة يجب أن يكون تحقيق "أثر مكافئ" أو إحداث "تأثير مكافئ"، ويُسمى أيضا مبدأ "الاستجابة المكافئة"، أي إحداث أثر على قراء النص الهدف كذلك الذي أحدثه النص المصدر على قرائه. بينما يستعمل نيومارك مصطلح "الأثر المماثل"، أي "إنتاج الأثر المماثل (أو أثر قريب قدر الإمكان) على قراء الترجمة كذلك الحاصل على قراء النص الأصلي "[1]، وكأن في ذلك اعتراف من نيومارك باستحالة تحقيق الأثر المكافئ في الترجمة ومن ثمة يجدر بالمترجم أن يعدل عنه إلى الأثر المماثل.

التأثير المماثل، حسب نيومارك، هو النتيجة المرغوبة وليس هدف أي ترجمة، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها نتيجة غير متوقعة في حالتين؛ إذا كان الغرض من النص المصدر هو التأثير وكان غرض النص الهدف الإعلام، والعكس صحيح؛ وإذا كانت هناك فجوة ثقافية بيّنة بين النص المصدر والنص الهدف.

لا يُعد نيومارك المنظر الوحيد الذي قدم ملاحظات حول مبدأ الأثر المكافئ عند نايدا بل انتقده العديد وحججهم في ذلك؛ لا يمكن تحقيقه في الممارسة العملية، ومن المستحيل قياسه وبالتالي غير مناسب لتقييم جودة الترجمة، والتكافؤ في الاستجابة في الترجمة سيؤدي إلى تقويض الجوانب الغريبة (خاصة الجانب الثقافي) للنصوص المصدر واستخدام سريع لاستراتيجيات التوطين.

[1]- Peter Newmark, A Text Book of Translation, p 48 . (ترجمتنا) « to produce the same effect i'or one as close as possible) on the readership of the translation as Has obtained on the readership of the original. (This is also called the 'equivalent response' principle. »

ما يدعو للقلق في حالة ترجمة الصور البيانية الشعرية هو إخفاق الترجمة في تحقيق الأثر المكافئ أي ذلك الأثر الذي حققه الشاعر في قارئه الأصلي لأن الشّاعر يتخذ من الصّورة وسيلة له لدفع متذوق عمله إلى الاستجابة بعد أن يسيطر كليا على عقله وإحساسه، فغرضه من التّعبير عن مكنوناته من عواطف وأحاسيس ومن تجسيد ما يجول في خاطره من أفكار ليس إطلاعه وإفهامه وتحسين الأسلوب وتزيين الكلام وتجسيد الانسجام فقط بل تحقيق الانفعال لديه أيضا. ويرمي بورنشاو Burnshaw إلى استحالة الوصول إلى الاستجابة ذاتها في قوله:

« No one believes that the poetic effect of a certain arrangement of words in one language can be the same as poetic effect of words in another language. » [1]

أي: « لا أحد يصدق أن التأثير الشعري لسلسة من الكلمات في لغة ما يمكن أن يكون مكافئا للتأثير الشعري لجملة من الكلمات في لغة أخرى.» (ترجمتنا)

وثمة من يعتبر إحساس متلقي الصور البيانية المترجمة بالغرابة والدهشة كونه لا يعرفها ولم يستوعبها عقله في حد ذاته تفاعل وتأثر بالآخر، يقول كيليطو:

« النص الشعري يتألف من عنصرين اثنين: العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مرده إلى التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه، فهي "كالغرباء" بين "أهل المدينة". ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب، فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، (وما يحدث العجب يحدث اللذة). »[2]

ويلح كيليطو على أن ما تحدثه الصورة من تأثير ليس محصورا في متلقي دون غيره وإنما يبلغ حدا من العمومية، ذلك أن وظيفة الصورة البيانية التأثيرية من اختصاصها.

---

[1]- Stanley Burnshaw and Others, the Poem Itself, Arkansans: University of Arkansas Press, 1995, p. 56.

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006 م، ص.ص 67، 68.

3-2-6 غرض الترجمة

تستخدم النظرية الغرضية Théorie de skopos التي جاء بها هانس فيرميرHans.J.Vermeer وطورها مفهوم "الغرض" في الترجمة، إذ أن المبدأ الأساسي لتحديد أي عملية للترجمة هو الغرض من فعل الترجمة، "والجزم بأن هذا الفعل غائيا أو غرضيا يعني افتراض وجود إرادة حرة واختيار بين نمطين محتملين على الأقل من السلوك تكون المفاضلة بينهما من خلال الحكم على مدى نجاحه في تحقيق الهدف أو الغرض المشود."[1]

وكلمة Skopos هي كلمة يونانية تعني "الغرض". ويميز فيرمير بينها وبين كلمة "الهدف" واللتين تبدوان من الوهلة الأولى مترادفتين، فالهدف هو "المحصلة النهائية التي يطمح إلى تحقيقها الفاعل، بواسطة الفعل أما "الغرض" فهو مرحلة مؤقتة ضمن عملية تحقيق الهدف، على سبيل المثال، قد يخرج شخص ليشتري كتابا في قواعد اللغة الباسكية (غرض رقم 1) بهدف تعلمها (غرض رقم 2) حتى يتمكن من ترجمة قصص صغيرة مكتوبة بهذه اللغة (غرض3) لكي ينشر الأدب الباسكي في المجتمعات التي تتحدث بلغات أخرى (هذا هو الهدف)."[2]

وحسب فيرمير، للغرض في الترجمة ثلاثة أنواع؛ الغرض العام المنشود من قبل المترجم في عملية الترجمة (ربما ليقتات منه)، وغرض التواصل المنشود من قبل النص الهدف في الموقف الهدف (ربما لإرشاد القارئ)، والغرض المنشود من قبل استراتيجيات الترجمة الخاصة أو تقنياتها مثلا الترجمة الحرفية لإظهار الخصائص البنيوية للغة المصدر. ومع ذلك فإن مصطلح "الغرض" غالبا ما يشير إلى غرض النص الهدف،[3] إذ يقتضي مفهوم الغرض ضرورة إتمام الترجمة بوعي وبدقة تامة خدمة لقارئ النص الهدف.

---

[1]- كريستيان نورد، مرجع سبق ذكره، ص56.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص 56، 57.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

ويعتبر الغرض من الترجمة عاملا حاسما في تقرير أي من تقنيات الترجمة أو مثلما يطلق عليها أصحاب النظرية الغرضية في الترجمة "الوسائط" أنسب للمقام.

3-3 آراء تنظيرية في ترجمة الاستعارة والكناية

خصصنا هذا المبحث حتى نتطرق إلى الآراء التي قيلت تنظيرا في ترجمة الاستعارة وفي ترجمة الكناية.

3-3-1 آراء تنظيرية في ترجمة الاستعارة

تعد مسألة ترجمة الاستعارة من أهم المسائل التي شغلت الترجمة بجناحيها النظري والتطبيقي، وعلى الرغم من ذلك فإنه يبدو أن منظري الترجمة في مجملهم صبوا اهتمامهم في البحث في خصائص الاستعارة في جانبيها اللساني والفكري، ولم يهتموا بالتنظير في ترجمتها واستراتيجيات ترجمتها وتقنياتها إلا القليل منهم. سنكتفي في الصفحات الموالية بذكر أهم المنظرين، حسب نظرنا، الذين جعلوا من تقنيات ترجمة الاستعارة أحد أهم المشاكل في الترجمة والتي يجب التطرق إليها ومعالجتها. وتجدر الإشارة إلى أن هؤلاء المنظرين الذين انتقيناهم ينتمون إلى مناهج مختلفة حتى نحيط بتقنيات ترجمة الاستعارة من منظور كل منهج.

3-3-1-1 أوجين نايدا

لم يتطرق أوجين نايدا إلى إشكالية وتقنيات ترجمة الصور البيانية إلا في صفحات قليلة من كتابه" نحو علم الترجمة." ولم يتطرق إلى إشكالية ترجمة الاستعارة إلا عندما ضرب بها، دون غيرها، أمثلة لما أراد تبيان تقنيات ترجمة الصور البيانية. ولعل الأحكام الخاصة التي تنطبق على الاستعارة، حسب نايدا، هي في حد ذاتها أحكام عامة تنطبق على الصور البيانية، ذلك أن الاستعارة مجال فسيح للإبداع وأبلغ الصور البيانية؛ بليغة من ناحية اللفظ ذلك أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحمل القارئ عمدا على تخيل صورة جديدة تنسيه

روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور، وبليغة من ناحية الابتكار وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس قارئها.

وسمى نايدا الصور البيانية "التعابير الخارجة عن المركز من حيث دلالات الألفاظ" Exocentric Expressions semantically ، وسماها هكذا نسبة إلى تشكيل الكلمات وحدة معجمية واحدة حيث "لا يُعزى معنى الوحدة إلى معاني أجزائها أو إلى ترتيبها، بل يُستخلص المعنى من الوحدة ككل. "[1]

ورأى نايدا أنه من الأفضل تصنيفها ضمن التكييفات الضرورية، قال في هذا السياق:

« من الأفضل تصنيف التطابقات التي تشمل التعابير الخارجة عن المركز من حيث دلالات الألفاظ، أي المصطلحات والاستعارات الكلامية، في ضوء أشكال التهايؤات الضرورية مثل مطابقة المجازات البلاغية بالمجازات البلاغية metaphors with metaphors ، ومطابقة المجازات البلاغية بالتشبيهات البلاغية similes، ومطابقة المجازات البلاغية بغير المجازات.»[2]

استشهد نايدا بأمثلة عديدة في كيفية ترجمة الصور البيانية، إلا أنها أمثلة تناولت الاستعارة بصفة خاصة. وقد صنفنا هذه الأمثلة حسب التقنيات المقترحة الملازمة لها، فكان التصنيف كالآتي:[3]

- **ترجمة الاستعارة إلى استعارة:**

مثل الاستعارة الانجليزية « Adam's apple » ومعناها باللغة العربية " تفاحة آدم أو عقدة الحنجرة أو الغردقة". يرى نايدا حتمية إجراء تكييف في الصيغة المعجمية، خاصة في المناطق حيث يكون التفاح غير معروف ولم يسمع أحد بآدم بتاتا، ففي لغة أودوك مثلا تتحول هذه الصيغة إلى the thing that wants beer (الشيء الذي يريد البيرة "ترجمتنا"). واستشهد نايدا بمثال آخر من لغة لاها Lahu وهي إحدى لغات بورما

[1]- يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص 197.

[2]- المرجع نفسه، ص 420.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص 420- 424.

وجنوب غرب الصين، إذ أن التطابق بين الاستعارات يمكن أن يستلزم وجود مجالات من المعنى متشابهة نوعا ما، ففي ترنيمة بلغة لاها Lahu "Stand up, stand up, for Jesus" ليس بمقدورنا ترجمتها حرفيا على النحو الآتي (انهض انهض من أجل المسيح "ترجمتنا") لأن سكان لاها لا يقفون على أقدامهم في الواقع احتراما لزعمائهم وإنما يُقال " Stand firm "؛ أي تمسك ب أو ابق متمسكا.

كما يعتقد نايدا أن ترجمة الصور البيانية ترجمة حرفية غير كافية في إيفاء المعنى، إذ في حالة إذا ما ترجمناها كذلك فإنها تُفسر على العموم تفسيرا داخلي المركز؛ أي تفسيرا حرفيا تقريبا، ويضيع ذلك المعنى المراد ما لم تكن هناك مفاتيح عملية أو لغوية تشير إلى أن ذلك التعبير يشتمل على امتداد غير عادي في المعنى، ولهذا السبب نجد أن التشبيه حسب نايدا هو أكثر التقنيات فاعلية في ترجمة الاستعارة.

- **ترجمة الاستعارة إلى تشبيه:**

توجه كلمات مثل " Like" " as" القارئ فورا نحو حقيقة أن الكلمات المقصودة ينبغي أن تُفهم وفق معنى خاص. ففي المثال التالي: Bear fruit thirty fold لا يُقال أن "بعض الأشخاص يحملون الثمار ثلاثين ضعفا" بل يُقال: some are like seeds that increase to thirty أي "بعضهم مثل البذور التي تنتج ثلاثين حبة لكل بذرة " (ترجمتنا). وحسب نايدا فإنه دون الانتقال من الاستعارة إلى التشبيه ستبدو العبارة مُربكة جدا وغامضة. الأمر الذي يُثبت أن التشبيه هو المكافئ الحقيقي للاستعارة.

- **ترجمة الاستعارة إلى غير الاستعارة:**

غالبا ما يتعين ترجمة الاستعارات إلى غير الاستعارات، بما أن امتدادات المعنى التي تظهر في لغة المصدر ليس لها مكافئ في لغة المتلقي. وهذا يصح حتى في التعابير البسيطة نسبيا، نحو المثال: his countenance fell أي: ملامحه ذبلت (ترجمتنا). ويجب أن نترجم هذا المثال في لغة ساسبنان Susbanen ، وهي إحدى لغات الفلبين على النحو الآتي " He became sad " أي أصبح حزينا (ترجمتنا). ويعتقد نايدا أنه من

الطبيعي ترجمة استعارة إلى غير الاستعارة حينما لا يتوفر في لغة المتلقي صورة تتطابق مع تلك الموجودة في لغة المصدر، ولذلك وجب إجراء تعديلات جذرية.

وعندما يصادف المترجم الاستعارة الممزوجة (المختلطة)، فإن فرص التبديل الضرورية تكون كبيرة جدا، نحو المثال التالي: "Uncircumcised of heart"، إذ في حالة ترجمتها ترجمة حرفية يكون المكافئ على النحو الآتي: (غير طاهر القلب)، فهذه الاستعارة وجب تغييرها وتبديلها جذريا في العديد من اللغات كلغة كاكشيكال Cackchiquel ، إذ تُرجمت ب "With your hearts unprepared" ، أي (بقلوب غير مُهيأة (ترجمتنا). كما يعتقد نايدا أنه إذا اشتمل عنصران أو أكثر من عناصر الاستعارات الكلامية امتدادات في المعنى، فإنه ثمة احتمال كبير في إلزامية إجراء تكييفات واسعة ممتدة، فعلى سبيل المثال غالبا ما يعد التعبير الآتي (ثمرة عورته) غير مقبول في لغات أخرى، ويمكن ترجمته ببساطة في لغة مازاتيك Mazatique ب: طفلة.

- **ترجمة غير الاستعارة إلى استعارة:**

تزيد هذه التقنية عند بعض الأشخاص من فاعلية الإيصال. بعبارة أخرى، لا يعترض معظم الناس على المعلومات المكتسبة من عملية النقل من لغة إلى لغة أخرى، ولكنهم واعون تماما بأن أي خسارة في المعلومات شيء لا يُغتفر خاصة إذا تعلق الأمر بترجمة النصوص المقدسة. وإذا ظهر أن الاستعارة الكلامية الجديدة في لغة المتلقي تعتبر ملائمة، فإنه سرعان ما يُعترف بها وبصورة اعتيادية.

من ناحية أخرى، ثمة شكلان من التحول في ترجمة غير الاستعارة إلى استعارة، يصاحبه مشاكل وتحفظات عديدة. يتمثل **الشكل الأول** في الحالات التي تعتمد فيها الاستعارات الكلامية على الأساطير القومية التي يعُتقد أنها لا تُجاري رسالة لغة المصدر، فهنود ميسكيتو The Miskito Indians عندما يتحدثون عن خسوف القمر يقولون "The moon has caught hold of his mother-in-law" :

أي" تمسك القمر بحماته" (ترجمتنا). وهذا طبعا من الأساطير الخرافية. شكل كهذا لا يُمكن ترجمته حرفيا، لأن النتاج لن يكون مفهوما. أما **الشكل الثاني** فيتمثل في المعتقدات الدينية القومية التي ترتطم بنظيرتها في لغة المصدر؛ ومن أمثلة ذلك: في لغة شيلوك Shilluk يُعبّر عن المرض بطريقة واحدة فقط بالقول He is taken by God، أي أصابه الله أو شيء من هذا القبيل، واستعمال كلمة (الله)في عبارات عالية مجازيا لا يفسّره الناس حسب نايدا تفسيرا داخلي المركز، وبالتالي أثبتت نفسها كمكافئ مقبول رغم الاصطدام الواضح للمعتقدات القومية بالمعتقدات المسيحية.

لم يحبذ نايدا الترجمة الحرفية ولم يجعلها تقنية من تقنيات نقل الاستعارة أو الصورة البيانية بصفة عامة لأنها غير كافية في إيفاء حق المعنى. واعتبر ترجمة الصور البيانية ترجمة حرفية من أكبر الأخطاء التي يقترفها المترجمون؛ عند ميلهم إلى التغاضي عن سماتها الخارجة عن المركز، ففي الإنجيل هناك العديد من امتدادات الاستعارات البلاغية في المعنى والتي ترتبط غالبا ب: النور، الحقيقة، الجسم، الإنسان، الإخلاص لله، الجسد، الروح... إلخ. وتُعتبر هذه المصطلحات إلى حد كبير جزءا من رسالة الكتاب المقدس، إذ تبدو للقارئ الذي يألفها وكأنها تعابير واقعية تماما وليست كما هي مصطلحات مجازية واستعارية، ولهذه الأسباب لم يدرك بعض مترجمي الإنجيل المقصود منها لأنهم لم يعتبروها مصلحات خارجية عن المركز.[1]

واستشهد نايدا بأمثلة عديدة نحو العبارة "Sat at table" ، أي جلسوا حول الطاولة (ترجمتنا). وتعني ضمنا أن الناس هناك كانوا يجلسون فقط ولم يكونوا يأكلون. ومن الأمثلة الأخرى "Covered with sins" أي غطّتهم الخطايا (ترجمتنا)، بينما تعني في الكتاب المقدس أن "الله ذاته لم يكتشف أعمالهم الشريرة".

يعتقد نايدا أنه من الضروري إجراء تبديلات معينة وشاملة وتكييفات في نقل الصور البيانية لضمان إيصالها إلى القارئ بصورة واضحة، والمترجم الجيد هو الذي يعترف بلزوم وفاعلية هذه التقنية. وقد ضرب نايدا

[1]- ينظر: يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص.ص 457، 458.

أمثلة عديدة حيث شرح أن العُرف السائد في الترجمات ذات التكافؤ الدينامي يتمثل في أن التعبيرات المجازية القديمة يتم ترجمتها بتعبيرات مجازية متطابقة في اللغات الحديثة. وإذا كان هناك تعبير كنائي مطابق وجاهز في لغة المصدر، فإن إجراء تعديل طفيف في تعبير لغة المصدر كفيل بأن يحافظ على المعنى الأساسي للتعبير الأصلي ويناسب مفاهيمه القومية بشكل حسن جدا ويجعله مقبولا في لغة المتلقي.

تطرق نايدا أيضا إلى المجازات بصفة عامة والاستعارات بصفة خاصة ومدى قابليتها في لغة وثقافة المتلقي، واعتبر أنه لا يمكن التنبؤ في بعض الأحيان ما إذا كانت هذه المجازات قد قُبلت أم لا في تلك الثقافة. "ولكن بعض الخصائص المعينة في لغة المتلقي مثل ممارسة خلق مجازات بلاغية جديدة، ووجود مجازات بلاغية في اللغة من شكل تلك المجازات نفسه في لغة المصدر تعتبر دلائل مواتية في أن بعض الاستعارات الكلامية ستتلقاها لغة المتلقي حالا وتفهمها فهما سليما"[1]، فتعبير مثل "Heap coals of fire on his head"في لغة كويجوا الإكوادوريةechua Ecuadorian ؛ ومعناه كدّس الجمر على رأسه (ترجمتنا)، لا يُسبب أي صعوبات خاصة مع أنه يسببها في لغات كثيرة، بينما أثبت التعبير الآتي ذكره استحالة نقله وترجمته إلى لغة كويجوا " to drink of one spirit"، أي الشرب من روح واحدة، ليخرج نايدا باستنتاج مفاده أن الطريقة الوحيدة والأكيدة لتحديد ما إذا كان التعبير البلاغي سيكون مقبولا في لغة المتلقي هو تجريبه "على جمهور نموذجي من القراء"[2]. ولم نستوعب ماذا يقصد نايدا هنا بالجمهور النموذجي، هل هم جماعة مختصة تُقدم لها الترجمة قبل نشرها لتقويمها ومطالبة المترجم بعد ذلك بتعديلات رأتها ضرورية، أم هم من عامة الناس يستنجد المترجم بهم حتى يعرف ردة فعل المتلقي، أم غير ذلك.

[1]- ينظر: يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص.ص 460، 461.

[2]- المرجع نفسه، ص 461.

3-3-1-2 بيتر نيومارك

تناول بيتر نيومارك Peter Newmark مسألة ترجمة الاستعارة في كتابيه "الجامع في الترجمة" و"اتجاهات في الترجمة"، غير أنه ناقش فيهما الأفكار نفسها تقريبا واقترح الحلول ذاتها في ترجمتها، وإن اختلفت طريقة العرض.

تكمن المشكلة المركزية لترجمة الاستعارة عند نيومارك في الاختيار الإجمالي لتقنية ترجمتها، ذلك أن "الغرض منها مزدوج أساسا؛ **غرض إشاري**، وهو غرض معرفي لوصف عملية ما أو حالة عقلية، أو مفهوم، أو شخص، أو شيء، أو ميزة، أو فعل، بشمولية أو دقة أكثر مما هو ممكن في اللغة الحرفية أو المادية، و**غرض ذرائعي**، وهو غرض جمالي يتزامن مع الغرض السابق، لمناشدة الأحاسيس، أو إثارة الاهتمام، أو توضيح "بيان"، أو الامتاع أو بعث البهجة أو الإدهاش. وتدمج الاستعارة الجيدة بين الغرضين كاندماج الشكل والمضمون."[1]

ويستعمل نيومارك المصطلحات التالية لمناقشة الاستعارة. وقد سبق وأن أشرنا إليها في الفصل الأول لكن دون شرح دقيق :[2]

-**الموضوع** object: ما يتم وصفه أو تحديده بالاستعارة. (ويعني بالشيء المشبه).

-**الصورة** Image: وهي ما تستحضره الاستعارة، وقد يكون عالميا أو ثقافيا أو فرديا. (يقصد بالصورة ما يوصف به المشبه).

-**المعنى** Sense: وهو المعنى الحرفي للاستعارة، أي التشابه أو المنطقة الدلالية حيث يلتقي المشبه بالمشبه به (وجه الشبه).

[1] - Voir : Peter Newmark, A TextBook of Translation, p 104.
[2] - Voir : ibid, p.p 105-106. Voir aussi : Peter Newmark, Approaches to Translation, p 85.

–الاستعارة Metaphor : وهي الكلمة المجازية المستعملة، وقد تكون كلمة واحدة، أو ممتدة على مدى جزء من اللغة تتراوح بين التلازم اللفظي والنص برمته.

–المجاز المرسل Metonymy : وهي صورة بكلمة واحدة تحل محل الموضوع (المشبه).

–الرمز Symbol : وهو نوع من المجاز الثقافي حيث يمثل الشيء المادي مفهوما.

وميز نيومارك بين ستة أنواع من الاستعارات؛ الميتة، والمبتذلة، والمعيارية، والمقتبسة، والمحدثة، والأصيلة. وقد ناقشها من خلال علاقتها مع عواملها السياقية (أي أهميتها في النص) وتقنيات ترجمتها.[1]

–الاستعارة الميتة Dead Metaphor: وهي التي لا نكاد نشعر بصورتها، غالبا ما ترتبط بمصطلحات عالمية للمكان والزمان، والجزء الرئيس من الجسم، والمظاهر البيئية العامة، والنشاطات الإنسانية الرئيسة. وأمثلتها "حقل المعرفة الإنسانية" " domaine" "field" و"ذيل الصفحة" "pied de page" "foot". ليس من الصعب ترجمة الاستعارات الميتة كونها تُترجم حرفيا غالبا. وقد تتصدى أحيانا الترجمة الحرفية وتتيح الفرصة لخيارات أخرى.

–الاستعارة المبتذلة Cliché Metaphor: استعارات عُمّرت مؤقتا أطول مما يجب، وتستعمل كبدائل لأفكار واضحة، على نحو عاطفي غالبا، ولكن دون تجانس مع حقائق الأمور. ومن أمثلتها هذا المقطع المأخوذ من خطاب:

« The County School will in effect become not a ***backwater*** ***(راكدة)*** but a ***break through*** ***(انفراج)*** in educational development which will ***set trends*** ***(سيرسم توجهات)*** for the future- In this **its** ***traditions*** ***(نواميسها)*** will help and it ***may well*** ***(جدا)*** become *a* ***jewel in the crown*** ***(جوهرة في تاج)*** of the county's education. »[2]

[1]- Voir : Peter Newmark, A TextBook of Translation, p. p 106 - 113.
[2] - Ibid, p 101.

« ستُحدث مدرسة المقاطعة (*انفراجا*) و(*ليس ركودا*) في التطور التعليمي الذي (*سيرسم*) *توجهات* للمستقبل. وستساعد (*نواميسها*) في هذا، وقد تصبح (*لما لا*) *جوهرة في تاج* تعليم المقاطعة. » (ترجمتنا)

وينبغي للمترجم التخلص من كل ما هو مبتذل، حين تستعمل في نص مجهول الهوية أو نص إعلامي حيث تُقدَّس الحقائق والنظريات، وكذلك بالاتفاق مع المؤلف في الإعلانات، أو التعليمات أو الدعاية، حيث يحاول المترجم أن يحظى بالحد الأقصى من رد فعل الجمهور المتلقي. وثمة تقنيات أخرى نحو نقل الاستعارة المبتذلة من خلال إعطاء المعنى أي الترجمة التفسيرية أو استبدالها باستعارة أقل ابتذالا.

–الاستعارة الرائجة أو المعيارية Stock or Standard Metaphor: وهي استعارة متمكنة، وتعد طريقة فعالة ومقتضبة في سياق غير فصيح لتغطية وضعية مادية أو عقلية إشاريا وذرائعيا (عمليا) على السواء. وللاستعارة المعيارية دفء عاطفي معين والذي لا يموت بكثرة الاستعمال. ومثالها "تغذي الروح" "nourrir l'âme".

تعد الاستعارة المعيارية عويصة الترجمة أحيانا، ذلك أن مكافئاتها الظاهرة قد مضت، أو تأثرت أو استعملتها طبقات اجتماعية مختلفة أو فئات عمرية متنوعة. ولها في الترجمة تقنيات عدة؛ أولها إعادة إنتاج الصورة نفسها في اللغة الهدف شريطة أن يكون لها رواج وتداول متشابهان في اللغة الهدف. ويُؤخذ هنا بعين الاعتبار الطبقة الاجتماعية حيث نشأت هذه الاستعارة وتُروج. وينبغي اختيار المكافئ وفقا للطبقة الماثلة في اللغة الهدف (على سبيل المثال، إذا كانت الاستعارات تعود إلى الطبقة المتوسطة المثقفة الرقيقة، وجب تجنب ترجمتها إلى العامية أو بلغة قوية)، نحو "دع الأمور تتأزم" "keep the pot boiling" faire bouillir la " "marmite".

وثانيها، استبدال المشبه به في اللغة المصدر بآخر ثابت في اللغة الهدف، إذا ما وردت استعارة ذات قدر مماثل من الرواج في مجالها اللغوي. نحو "a drain on resources" "استنزاف المصادر/ الطاقات"، "ça a tout fichu par terre" "أفسد ذلك كل شيء/ حرق الطبخة". "يعالج مسألة/ يطرح مسألة" " field a

question ". وقد يصاحب هذه التقنية قدرا من التغيير في المعنى والنغمة (نغمة الصوت المتخيلة يكون لها تأثير كبير على المعنى، الأمر الذي يدفع الترجمة إلى أخذها بقدر كبير من الاهتمام)، لذا ثمة اقتراح تعويض الخسارة الدلالية الناجمة في مكان آخر في السياق اللغوي أو إهمالها أو تفسيرها.

أما التقنية الثالثة فهي الترجمة التفسيرية (نقل الصورة من خلال إعطاء المعنى أو تبيان وجه الشبه). وهنا تحدث خسارة في المعنى ويضيع التأثير العاطفي أو العملي. وكمثال على تعميم المعنى ترجمة الاستعارة الإنجليزية a sunny smile (ابتسامة مشرقة) إلى un sourire radieux أو un sourire épanoui؛ تعد كلتا الترجمتين استعارة، إلا أنهما تفتقران إلى دفء الاستعارة الأصلية وبريقها وجاذبيتها. وقد يقحم المترجم تفاصيل دقيقة (شروحا أو تفاسير أو توضيحات) إذا كانت مهمة في السياق.

وتُترجم الاستعارة المعيارية الثقافية أحيانا بالإبقاء على الاستعارة أو تحويلها إلى تشبيه، ومن ثم إضافة المعنى (الشرح). تعد هذه التقنية، عند الخبير، حلا وسطا يحافظ على جزء من تأثير الاستعارة العاطفي والثقافي. بينما يُقدَم شرحا للقراء الآخرين الذين لا يستوعبون الاستعارة. ويمكن ترجمة هذه الاستعارة تفسيرا ولكن مع الاعتماد على أهمية المشبه به في اللغة المصدر والسياق المطابق في اللغة الهدف.

وغالبا ما تتميز الاستعارات المكافئة بالدقة إذا تقاربت الثقافتان المنقول منها والمنقول إليها، وبالتالي ثمة إمكانية المحافظة على الصورة ذاتها وبالتقارب في حالة تباعدهما. وثمة طريقة أخرى تتمثل في حذف الاستعارة المعيارية في النصوص المجهولة الهوية خاصة إذا كانت مكررة.

–الاستعارة المقتبسة Adapted Metaphor: وتسمى أيضا" الاستعارة المعيارية المقتبسة" Adapted Stock metaphor كونها صنفا من أصناف الاستعارة المعيارية. وما يميزها أنها تعكس بعض العادات والسلوكات الشائعة بين أفراد مجتمع ما ينتمون إلى البلد الواحد. نحو هذه الاستعارة التي تشير إلى

حب المجتمع الانجليزي لكرة القدم باعتباره المهد الأول الذي احتوى هذه اللعبة وطورها The ball in their court now "الكرة في ملعبهم الآن".

تترجم الاستعارة المعيارية المقتبسة إلى استعارة مُقتبسة مكافئة خاصة في نص رسمي، (تجنب الترجمة الحرفية لأنها قد تؤدي إلى ترجمة غير مفهومة)، نحو يزرع الشقاق/يوقع الفتن semer la division. وقد تترجم الاستعارات في حالات أخرى ترجمة تفسيرية؛ "يبيع الماء في حارة السقايين"" porter de l'eau à la rivière".

– **الاستعارة المحدثة** Recent Metaphor: وهي الاستعارات الحديثة التي غالبا ما يتلفظها مصدر مجهول الهوية، ثم تنتشر بسرعة فائقة في اللغة المصدر، نحو "مساير للموضة"" dans le vent" . يمكن أن تُترجم ترجمة دخيلة أي تُترجم مباشرة (حرفيا) شريطة أن تكون واضحة للقراء.

–**الاستعارة الأصيلة** Original Metaphor: وهي تلك التي ابتكرها كاتب النص المصدر. وينبغي من حيث المبدأ ترجمة هذه الاستعارة في النصوص التعبيرية والرسمية حرفيا، سواء أكانت عالمية أم ثقافية أم شخصية، ذلك أن الاستعارة الأصيلة بمعناها الواسع تتضمن جوهر معنى الكاتب المهم، وشخصيته وتعليقه على الحياة، ورغم أنها تستحوذ على عنصر ثقافي، وجب تحويلها دقيقة. كما أنها تثري اللغة الهدف.

وإذا بدت الاستعارة الثقافية الأصيلة غامضة نوعا ما وليست على قدر كبير من الأهمية، يُمكن استبدالها باستعارة وصفية أو ترجمتها ترجمة تفسيرية.

حاول نيومارك من خلال وضعه لكل نوع من الاستعارة تقنية أو تقنيات خاصة به في الترجمة أن يكون دقيقا ولا يطلق أحكاما عامة. وعند عودتنا إلى كتابه الآخر " اتجاهات في الترجمة" وجدنا أنه لم يتناول أقسام الاستعارة بالشرح وراح يعرض مباشرة تقنيات ترجمتها وجعلها سبعة، على النحو التالي:[1]

- **التقنية الأولى**: إنتاج استعارة مماثلة في اللغة الهدف لها صورة الاستعارة ذاتها في النص المصدر:

[1]- Voir : Peter Newmark, Approaches to Translation, p. p 88 - 91.

تستعمل هذه التقنية في الاستعارات المؤلفة من كلمة واحدة. وتعتمد على الفجوة بين الثقافتين؛ المصدر والهدف. ويصعب أحيانا الحصول على استعارات مكافئة مؤلفة من كلمة واحدة إذا كان المعنى حدثا أو ميزة وليس كيانا. وكلما كان المعنى عالميا، زادت احتمالية النقل. كما قد يُنقل جزء من الصورة الأصلية ولا يتم الحصول على صورة تطابقها تماما.

- **التقنية الثانية:** ترجمة صورة اللغة المصدر إلى صورة معيارية في اللغة الهدف، شريطة أن لا تصطدم مع الثقافة الهدف.
- **التقنية الثالثة:** ترجمة الاستعارة إلى تشبيه. تعد هذه التقنية عملية في حالة ترجمة الاستعارات المركبة.
- **التقنية الرابعة:** ترجمة الاستعارة إلى تشبيه مع الشرح: (أو إذا أمكن إلى استعارة بالإضافة إلى الشرح):

تقنية مرنة تنفرد بالجمع بين الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية. يُستعان بها لضمان فهم القارئ، حتى وإن لم يتأثر، ذلك أن التأثير ليس هدف هذه التقنية. كما أن بعض الاستعارات تحتاج إلى الشرح حتى تصبح واضحة.

- **التقنية الخامسة: الترجمة التفسيرية أو نقل الصورة من خلال إعطاء المعنى:**

تتوقف هذه التقنية على نوع النص. ويُفضل اللجوء إليها في أي عملية تعويض صورة من اللغة الأصل بصورة من اللغة الهدف إذا كانت متسعة المعنى (بما في ذلك التردد الحالي ودرجة الشكل والعاطفة والتعميم... إلخ). قد تُطبق على الشعر، مع أنه، في الشعر، أي استعارة يجب أن تُعوض بأخرى. بصفة عامة، إذا نُقلت الاستعارة من خلال إعطاء المعنى، وجب الأخذ بعين الاعتبار تحليل المعنى من حيث المحتوى (العناصر)، منذ أن كان جوهر المعنى متعدد الأبعاد، وإلا يتم الاستعانة باللغة الحرفية.

➢ **التقنية السادسة: الحذف**

تُطبق هذه التقنية إذا كانت الاستعارة زائدة أو فائضة، أو إذا لم يكن مصدرها موثوقا به (مجهول الهوية) أو غير تعبيري. يرد قرار حذفها بعد تحديد المترجم لما هو مهم ولما هو أقل أهمية حسب غرضه من الترجمة. تناسب هذه التقنية أكثر النصوص الإعلامية. ومن الممكن تعويض الاستعارة المحذوفة في موضع آخر من النص على أساس أن وظيفة الاستعارة يتم ملؤها في مكان آخر من النص.

➢ **التقنية السابعة: الاستعارة نفسها مرفوقة بالشرح:**

تُطبق عندما لا يثق المترجم بدقة الاستعارة ووضوحها، فيرى أنه من الضروري إرفاقها بالشرح.

3-3-1-3 رايموند فان داك بروك

جاء رايموند فان داك بروك Raymond Van Den Broeck باستراتيجية جديدة في ترجمة الاستعارة، إذ منح المترجم في نقله لها حرية اختيار التقنية التي يراها مناسبة لتحقيق الغرض الذي وردت من أجله في النص الأصلي. وبالتالي، فهو مُخير بين أن يكون خاضعا لكاتب النص الأصلي في أسلوبه وثقافته فتكون النتيجة ترجمة حرفية مباشرة أو بين البحث عن التقنيات الممكنة التي يصل من خلالها إلى التأثير على قارئ النص المترجم في اللغة الهدف، وهذا ما لا يقع، حسبه، إلا من خلال استبدال استعارات النص المصدر بما يكافئها من استعارات أخرى في اللغة المترجم إليها.

وضع بروك خطوات مبدئية قبل الشروع في التنظير لترجمة الاستعارة، وقد أوصى المترجم بالنظر إلى هذه الخطوات بنظرة جدية متمعنة قبل الشروع في الترجمة. تتمثل هذه الخطوات المبدئية في:[1]

-القيام بتعريف عملي للاستعارة.

[1] - Raymond Vanden Broeck, The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation, Poetics Today, Translation Theory and Intercultural Relations, Vol. 2, N° 4, Summer – Autumn 1981, p. p 73-87, p 74.

– تحديد ما يمكن أن تعنيه فعلا عبارة "تحويل استعارة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف"، وهذا يعني تحديد تقنيات ممكنة لترجمة الاستعارة .

– تحديد مختلف السياقات (النصية) حيث يمكن أن تتشكل الاستعارة. بعبارة أخرى، تحديد العلاقات الهيكلية المختلفة في النص حيث يمكن أن ترد الاستعارات وتحديد القيود الخاصة التي تُفرض عليها بسبب ورودها.

– تحديد مختلف القيود التي يمكن أن تفرضها عملية الترجمة، باعتبارها في الأساس نشاطا علميا تحكمه قواعد، أي تحديد المعايير العملية في عملية الترجمة.

إن أول مهام المترجم تتمثل في معرفة نوع الاستعارة، وحتى يساعد بروك المترجم أكثر قام بتحديد ثلاثة أنواع للاستعارة من خلال البحث في درجة شيوعها في مجتمع لساني ما من عدمه وكذا التدقيق في مختلف الصيغ والأشكال التي يمكن أن تتخذها، وبناء على هذا ثمة: [1]

–الاستعارات المعجمية lexicalized metaphors : وهي التي فقدت تفردها تدريجيا وأصبحت جزءا من المخزون الدلالي (أو "المعجم") للغة، نحو "التعابير الاصطلاحية". على الرغم من الاعتراضات التي يمكن أن تثار ضد استخدام مصطلح الاستعارة "الميتة" ، ذلك أن فكرة "الموت" قد تعطي نظرة ثاقبة في العملية التي من خلالها تحول الاستعارة من "الأداء" إلى "الكفاءة." بالنسبة إلى الدلالات الحديثة يمكن تمييز مراحل مختلفة في العملية؛ أولها، "مرحلة التحجر" أو "مرحلة الاستعارة المؤسسية" عندما يصبح المرجع وأساس المقارنة مقيدين باتفاقية، على سبيل المثال، الثعلب هو "شخص يشبه الثعلب في أنه ماكر[...] ". ثانيها، حيث يفقد التعريف المنقول شعور المماثلة، إذ يشعر "الثعلب" بأنه مرادف فعلي "لرجل ماكر". لكن في هذه المرحلة الشعور بالصلة بين المعاني الحرفية والمعاني المحولة لا يزال قائما. لكن يتم الوصول إلى مرحلة "الموت" المطلق فقط عندما ينقطع الرابط بين المعاني الحرفية والمعاني المنقولة بعد الآن.

[1] -Voir : Raymond Vanden Broeck, op. cit, p. p 74-75

–الاستعارات التقليدية أو الاستعارات المتفق فيها Conventional or Traditional Metaphors : وهي استعارات مبتذلة ومألوفة تتخذ لنفسها موقعا بين الاستعارات المعجمية والاستعارات غير المعجمية. وهي "مؤسسية" إلى حد ما من حيث أنها شائعة في مدرسة أدبية ما أو جيل معين. "لا شك أن مثل هذه الاستعارات يُمكن تمييزها بوضوح عن أكثر الأنماط المؤسسية في اللغة المشتركة. إنها تنتمي إلى المنطقة المحظورة من الأدب وهي فقط تقليدية خلال الفترة أو المدرسة أو الجيل الذي تنتمي إليه.

–الاستعارات غير المعجمية أو "الاستعارات الخاصة" private metaphors **أو " الاستعارات الجريئة"** Bold metaphors: تتولد من إبداعات الشعراء بشكل منفرد. وليس من السهل التفريق بينها وبين الاستعارات التقليدية خاصة إذا كان الشاعر المبدع ينتمي إلى مدرسة ما.

ينبغي للمترجم أن يأخذ بعين الاعتبار فعالية الاستعارة في التواصل الفعلي، أي إذا ما كان للاستعارة وظيفة اتصالية في النص، أم لا، ذلك أنه ليس لكل الاستعارات دور وظيفي مؤثر تقوم به في النص والعكس، "فهناك نصوص معينة حيث يمكن أن يكون استعمال الاستعارة المعجمية فعلا وظيفيا وملائما لمقتضى الحال كما هو الحال في "التلاعبات اللفظية (التورية) Puns "، بينما يكون لاستعمال الاستعارات غير المعجمية أو الجريئة في نصوص أخرى وظيفة تكاد تكون دون أهمية أو يكون استعمالها دون وظيفة أساسا، ذلك أن المتحدث أو الكاتب كان مترددا في استعمالها أو كان ورودها في النص عشوائيا ودون وظيفة محددة." [1]

يرتبط استعمال الاستعارة في سياق ما ارتباطا وثيقا بالوظيفة التي ستؤديها، أي الغرض الاتصالي الذي وردت لتأديته، ولهذا وجب على المترجم أن يفرق بين نوعين من الاستعارات؛ "الاستعارات الإبداعية" " Creative Metaphors" و"الاستعارات الزخرفية" " Metaphors Decorative" حتى يحدد التقنية الأنسب للترجمة، فالاستعارة الإبداعية يجب أن تُنقل نقلا حرفيا، ذلك أنه لا يمكن أبدا الاستغناء عن أي من العناصر

[1]- Raymond Vanden Broeck, op. cit, p76.

المكونة لها عند نقلها من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى، والسبب في ذلك يعود إلى ذلك الرابط القوي الذي يجمع بين المستعار له والمستعار منه. ترد هذه الاستعارة في الشعر والنثر الشعري وأنواع أخرى من الكتابة الإبداعية. أما الاستعارة الزخرفية، فيرى "بروك" أنه بإمكان المترجم تحويلها إما إلى استعارة أخرى مكافئة لها أو عبارة عادية غير استعارية تحمل المضمون الأصلي وتحدث الأثر نفسه على المتلقي. يمكن العثور على الاستعارات الزخرفية بقدر كبير في الجرائد والمجلات الحديثة.[1]

يتمتع المترجم بحرية اتخاذ قرارات بشأن كيفية نقل الاستعارة من لغة إلى لغة أخرى والالتزام أو عدمه بالقواعد والتوجيهات التي تمليها عليه نظرية الترجمة. يقول بروك في هذا السياق:

« Since the task of a theory is not to prescribe, but to describe and to explain, the theory of translation can not be expected to specify how metaphors should be translated. What it can attempt, then, is to set up models according to which the observable phenomena can properly be described.» [2]

أي:

« ما دامت أي نظرية في الترجمة لا تصف فقط بل وتشرح أيضا، فلا يجب أن ينتظر المترجم منها أن تحدد له كيفية ترجمة الاستعارة. ما تحاول النظرية فعله هو عرض نماذج توصف من خلالها بشكل صحيح الظواهر الملحوظة. » (ترجمتنا)

يعني هذا أن المترجم هو الذي يحدد التقنيات الممكنة لنقل الاستعارة بأمانة ولما لا بإبداع إلى اللغة الهدف شريطة الأخذ بعين الاعتبار بعض الظروف والشروط التي تحكم هذه العملية كالسياق. [3]

وفيما يخص التقنيات التي يمكن أن يعتمد عليها المترجم في ترجمة الاستعارة والتي اقترحها بروك فهي على التوالي [4] :

[1] - Voir: Raymond Vanden Broeck, loc. cit.
[2] - Ibid, p 77.
[3] - Voir : Ibidem.
[4] - Ibid, p76.

➢ **ترجمة سانسو ستريكتو** Translation Sensu stricto

ينقل المترجم الاستعارة نقلا حرفيا أمينا إلى اللغة الهدف بما في ذلك ركنيها المكونين لها، المستعار له واللفظ المستعار، فيكون النتاج في حالة الاستعارة المعجمية إما :

- عبارة اصطلاحية عندما يتطابق المستعار في اللغة الأصل مع نظيره في اللغة الهدف.
- استعارة مبتكرة أو عبارة غامضة دلاليا في الحالة التي تكون فيها دلالة اللفظ المستعار غريبة وغير مفهومة في اللغة الهدف، وذلك بسبب الاختلاف التام؛ إشاري وذرائعي، بين اللفظ المستعار في الثقافة المصدر ونظيره في الثقافة الهدف.

➢ **الاستبدال** Substitution :

وهي عملية استبدال الصورة الاستعارية في اللغة الأصلية بصورة أخرى مختلفة عنها في اللغة الهدف وذلك مع الإبقاء إلى حد ما على الموضوع نفسه. ويكون النتاج استعارة مكافئة إذا كان الموضوع متطابقا في الاستعارتين؛ الأصلية والناتجة.

➢ **إعادة الصياغة** Paraphrase :

وهي عملية ترجمة الاستعارة إلى غير الاستعارة من خلال تفسير صورتها وإعادة تشكيلها في صيغة أخرى عادية لا تمد للمجاز بصلة، ولهذا السبب تم نقد هذه التقنية من طرف كثير من الدارسين في هذا الحقل اللغوي.

يخضع المترجم رغم كل الخيارات المتاحة له، والحرية التي وهبه إياها بروك في ترجمة الاستعارة لسلطة النص التي غالبا ما تتدخل في اختيار التقنية المناسبة في ترجمة الاستعارة وتحد من حريته. وتختلف درجة هذا التدخل حسب نوع النص والمادة التي يعالجها، فالنصوص العلمية بما تحمله من استعارات معجمية (طبعا لا يمكن أن تتضمن استعارات جريئة) لا تطرح إشكالا لدى المترجم الذي يختار بأريحية إما ترجمة استعاراتها بما

يكافئها من استعارات أخرى معجمية في اللغة الهدف أو نقلها حرفيا. أما النصوص الأدبية بما فيها من استعارات إبداعية فتضع المترجم في حيرة اختيار التقنية الأنسب[1]، خاصة الاستعارات الشعرية Metaphors Poetic التي تطرح صعوبات لسانية، إذ تتجاوز كل المعاني المتداولة والدلالات الشائعة في مجتمع لغوي ما وتخرج عن كل ما هو مألوف فتبدو غريبة وغامضة، وهو ما يصعب من مهمة المترجم الذي غالبا ما يجد نفسه مترددا في اتخاذ قراراته بشأن كيفية ترجمتها في اللغة الهدف. كما تحول العقبات السياقية والاجتماعية– الثقافية دون استيعاب المترجم لدلالات تلك الاستعارة إذا كان المترجم ينتمي إلى ثقافة أخرى وتمنعه من إدراك كل الإشارات والإيحاءات التي ترمي إليها . [2]

"وينبغي للمترجم أن يميز بين الترميز الخاص بالشعراء المعاصرين والترميز الواسع النطاق والواضح للشعراء القدماء، فما كان في يوم من الأيام خاصا أو جريئا أو مبتكرا قد يصبح تقليديا عند الأجيال اللاحقة. "[3]

وتتأثر عملية ترجمة الاستعارة أيضا بالاختلافات الحاصلة بين اللغات في كيفية صياغة الاستعارات في قالبها الجمالي؛ ذلك أن لكل لغة طريقتها في صياغة وتشكيل استعاراتها. وكلما تشابهت اللغات وتقاربت ثقافاتها، قلت القيود والعقبات التي يمكن أن تفرضها النظم اللسانية والثقافية على الاستعارة، وصارت هذه الاستعارة قابلة وسهلة للترجمة والعكس صحيح.

تعد الاستعارات الإبداعية الشعرية الموظفة في النصوص الأدبية قابلة للترجمة وإن كانت أكثر تعقيدا من الاستعارات المعجمية والاستعارات الزخرفية. ولا يكفي أن ينقل المترجم هذا النوع من الاستعارات الإبداعية من خلال الترجمة الحرفية فقط، بل هو مطالب بإضفاء مسحة شعرية على استعارة اللغة الهدف تضاهي شعرية الاستعارة الأصلية أي تحقيق التكافؤ الشعري والإيقاعي. ومن هنا فإن مترجم الاستعارة الإبداعية ينقل شكل

[1]- Voir: Raymond Vanden Broeck, op. cit, p. p 78-79.
[2]- Voir : Ibid, p. p 79, 80.
[3]- Ibid, p 79.

ومعنى الاستعارة الأصلية بكيفية جمالية إلى نص اللغة الهدف، وينقل أيضا شعرية هذه الاستعارة وإيقاعها بما يوازيهما من شعرية وإيقاع في نص لغة الهدف، مما يعني الانتقال من فكرة ترجمة الاستعارة إلى ما يسمى ترجمة شعرية الاستعارة . (يساند بروك هنا نظرية ميشونيك).

في مقابل الصعوبات الكبيرة التي يواجهها المترجم عند نقله للاستعارات الإبداعية Creative Metaphors في النصوص الأدبية من لغة إلى أخرى، لا تطرح ترجمة الاستعارات الزخرفية في النصوص الصحفية مثلا أي إشكال بالنسبة للمترجم الذي يلجأ إلى ترجمتها إما بما يوازيها من مكافئ لغوي لها في اللغة الهدف أو يقوم بنقلها حرفيا.

واقترح بروك لترجمة الاستعارة المتفق فيها إما نقلها حرفيا أو تفسيرها أو من خلال المحاكاة داعيا إلى تجنب نقلها إلى استعارة جريئة. ويشكل النظامان؛ اللساني والثقافي، عوائق تحول دون نقل الاستعارة المعجمية بالدقة المنشودة. وسيعتمد المترجم في تحديد التقنية المناسبة لترجمتها على وظيفتها في النص الذي ترد فيه[1]. وتكون الاستعارات الخاصة الجريئة في النصوص الأدبية أكثر قابلية للترجمة من الاستعارات التقليدية لأنها أقل ارتباطا بالثقافة، وبالتالي فهي قادرة على الاستغناء عن المعلومات الثقافية[2].

3-3-1-4 جايمس ديكنز

جعل جايمس ديكنز James Dickins للاستعارة صنفين على أساس احتواء المعاجم والقواميس لها بمعانيها من عدمه، هما:[3]

-الاستعارة المعجمية Lexicalized Metaphor**:** وهي تلك التي عُبر عن معناها في المعاجم والقواميس. بتعبير أدق، هي الاستعمالات المجازية للغة بشكل بيّن، إلا أن معانيها محددة بشكل واضح نسبيا في لغة معينة.

[1]- Voir: Raymond Vanden Broeck, op. cit, p 82.
[2] - Voir: Ibid, p 84.
[3] - Voir : James Dickins, Sandor Hervey & Ian Higgins, op. cit, p. p 195 - 197.

على سبيل المثال لفظ "الجرذ" مجازيا يستعمل للدلالة على "الشخص الذي يهجر أصدقاءه أو زملاءه". إن معنى "الجرذ" في هذا السياق ثابت نسبيا بوضوح ويجعله خاضعا لمحاولة تعريف القاموس.

وتندرج تحت هذا الصنف ثلاثة أنواع من الاستعارة، نلخصها فيما يلي:

- **الاستعارة الميتة** Dead Metaphor: تكاد لا تعد نوعا من أنواع الاستعارة، نحو time is running out (الوقت يمضي/ الوقت يجري (ترجمتنا)).
- **الاستعارة المعيارية** Stock Metaphor: تتمثل في العبارات الاصطلاحية والأمثال والحكم الشائعة الاستعمال في اللغة، نحو keep the pot boiling (دع الأمور تتأزم) (الأمثلة التي استشهد بها بروك اقتبسها من كتاب "الجامع في الترجمة" لنيومارك).
- **الاستعارة الحديثة** Recent Metaphor: هي استعارة مستحدثة في اللغة نحو with in (مساير للموضة) و hunting (بمعنى التوظيف).

–الاستعارة غير المعجمية Non-Lexicalized Metaphor: هي تلك التي لا يكون معناها الاستعاري (اللفظ المستعار) ثابتا ويختلف من سياق إلى آخر وباختلاف تأويلات القراء، نحو " a man is tree". قد يستنتج القارئ من هذه العبارة تأويلات عديدة، غير أن أدقها أن الإنسان يشبه الشجرة في وصف مسار الحياة؛ أي أن الرجل مثل الشجرة يكبر، ويتطور، ويؤتي ثماره، ثم يفقد العديد من صفاته الجذابة كما تفقد الشجرة أوراقها.

وتنقسم الاستعارة غير المعجمية بدورها إلى نوعين:

- **الاستعارة المتفق فيها** Conventionalized Metaphor: وهي تلك التي لا يمكن إيجاد معناها المحدد بمجرد البحث في المعاجم والقواميس، ذلك أن المعاني لم تثبت فيها بعد. وفي هذه الحالة يكون الحل الوحيد هو الاتفاق والإجماع على معاني معينة يحكمها العرف والممارسة اللغوية اليومية. ومثال ديكنز

في هذا النوع الذي يصعب على القارئ تأويله " he redeployed his troops" ومعناه "إعادة النظر في الحجج المستند إليها في مناظرة ما من خلال التركيز على جوانب أخرى في النقاش". ويعتبر بروك الاستعارة المقتبسة عند نيومارك استعارة متفقا فيها.

- **الاستعارة الأصيلة:** Original metaphor: وهي استعارات الكتاب والشعراء، نحو المثال الذي ذكرناه سابقا " a man is tree " والمأخوذ من رواية Wrath of Grapes (عناقيد الغضب) لجون شتاينبك John Steinbeck .

اجتهد ديكنز في وضع تقنيات ترجمة الاستعارة، إذ جعل لكل نوع من أنواع الاستعارة تقنية أو تقنيات خاصة به للنقل إلى لغة أخرى. وحتى يكون العرض واضحا ننوه إلى أن ديكنز استعمل المصطلحات التالية للتعبير عن العناصر المكونة للاستعارة؛ Topic (الموضوع) وهو المستعار له، Vehicule (الناقل) وهو اللفظ المستعار، ground (الأرضية) وهو وجه الشبه، وهي عناصر تماثل تلك التي وضعها أصحاب النظرية التفاعلية في الاستعارة. كما استعمل denotative oriented purpose للدلالة على "الغرض الإشاري المنشود" (الغرض الإشاري referential purpose عند نيومارك) و connotative oriented purpose للدلالة على "الغرض الترابطي المنشود" (الغرض الذرائعيpragmatic purpose عند نيومارك) و potential range (السلسلة الكامنة) و denotative meaning (المعنى الظاهر) (أي المعنى الإشاري) و reflected meaning (المعنى الارتباطي) (المعنى المضمر) (الدلالة). أما عن تقنيات ترجمة الاستعارة فهي:[1]

- **الاستعارة الميتة** Dead Metaphor:

عند ترجمة استعارة اللغة المصدر الميتة إلى استعارة في اللغة الهدف، يجب على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار إذا ما كانت الاستعارة الهدف ميتة شأنها شأن الاستعارة المصدر؛ في بعض السياقات، سيكون من

[1]- Voir : James Dickins, Sandor Hervey & Ian Higgins, op. cit, p. p 199- 203.

غير المناسب استخدام استعارة أقوى مجازيا من الاستعارة الأصلية؛ غير أنه في حالات أخرى، قد يكون الأمر مقبولا أو حتى مرغوبا.

يكون العنصر الاستعاري في هذا النوع ضعيفا جدا، ولهذا يمكن تجاهله في اللغة الهدف أو البحث عن عنصر مناسب في اللغة الهدف. يؤدي الشكل الواضح للاستعارة في بعض الأحيان إلى ناقل في اللغة الهدف يكافئ أو يماثل عمليا الناقل في اللغة المصدر نحو rise (ارتفاع) الذي يستعمل في اللغة العربية للتعبير عن "ارتفاع الأسعار". وقد يرد الناقل في اللغة الهدف مختلفا قليلا، نحو "على يد" مقابل at the hands of. وقد يكون مختلفا تماما نحو "عقارب الساعة" مقابل ('hand' (of clock'. في بعض الأحيان، يكون من الأفضل ترجمة الاستعارة إلى غير الاستعارة نحو "قام من المرض" "he recovered from the illness".

- **الاستعارة المعيارية** Stock Metaphor:

يمكن ترجمة الاستعارة المعيارية الأصلية إلى استعارة معيارية في اللغة الهدف والتي تملك الناقل ذاته أو ما يقاربه. يحدث هذا فقط إذا كان للناقل الشيوع والاستعمال ذاته في الفئة المناسبة في اللغة الهدف، نحو:"لم يسبق لصابر أن (*استولت عليه)* مثل هذه الأفكار" Saber never before had such thoughts *(possessed)*.

يمكن ترجمة الاستعارة المعيارية الأصلية إلى استعارة معيارية في اللغة الهدف ولكن لها ناقل مختلف، نحو:

"وتمكن من معرفة مكان منزلها، ثم أخذ فيما بعد (*يحوم)* حولها باستمرار " He managed to find out where she lived and began to *(hang around)* outside her house constantly.

يمكن ترجمة الاستعارة إلى تشبيه في اللغة الهدف، نحو "الطرف الآخر من النهر بدا منكسرا *(يكسوه)* حزن ووجل" The other side of the river appeared fractured *(as if clothed in)* fear and sadness

يمكن نقل الاستعارة من خلال إعطاء المعنى عند ترجمتها أي الاحتفاظ فقط بوجه الشبه. تؤدي هذه التقنية إلى خسارة التأثير العاطفي، ذلك أن الاستعارة التي تحمله اختفت عند الترجمة. يلجأ المترجم إلى هذه

التقنية في حالة عدم فاعلية التقنيات الأخرى، نحو (أيها الإخوة) (friends). ويستحسن أن يقوم المترجم عند اتباع هذه التقنية بتدخلات حتى يعوض الأثر العاطفي المفقود، نحو (وليس من قبيل الصدفة أن نلاحظ أن العازفين والمغنين من الطلاب (*يبلغون*) *ذروة* الإحساس) (It is no coincidence that we see the student musicians and singers (*demonstrate the utmost*) sensitivity)

- **الاستعارة الحديثة** Recent Metaphor:

يمكن ترجمة هذا النوع من الاستعارة بالبحث عن استعارة تكافئها في اللغة الهدف أو استحداث استعارة مكافئة.

- **الاستعارة غير المعجمية (الاستعارة المتفق فيها والاستعارة الأصيلة)** Non-lexicalized (conventionalized and original) metaphors:

-ترجمة الاستعارة غير المعجمية الأصلية إلى استعارة غير معجمية في اللغة الهدف، نحو(فمنذ أن كانت تضاء بألوان القناديل الخافتة قبل (*غزو*) الكهرباء) (ever since it had been lit by the light of subdued lamps-before the *(invasion)* of electricity). في بعض الأحيان، من الضروري إجراء تغييرات أخرى لا تغير بشكل جوهري الاستعارة ولكنها تجعل السياق حيث ترد أكثر قبولا في اللغة الإنجليزية. على سبيل المثال، (فيتشرد عبر المدينة و(*قد تحول إلى قط هزيل يموء مواءً حادا*) (he would roam across town, (*an emaciated cat, mewing plaintively)*، إذ قام المترجم بحذف (*وقد تحول إلى*) (*changed/having changed* into).

-ترجمة الاستعارة غير المعجمية الأصلية إلى استعارة غير معجمية تحمل ناقلا مختلفا في اللغة الهدف، نحو (ومازال بعض الأدب المعاصر يتذكر بعض فترات الإثارة الدينية والثارات المبيتة التي (*لم تبرد نارها حتى الآن*))

Some contemporary literature still refers to the period of religious tension and ensuing vengeance, (*the flames of which have not yet died out*).

-ترجمة الاستعارة غير المعجمية إلى استعارة معيارية في اللغة الهدف. تُطبق هذه التقنية في حالة إذا ما كانت الاستعارة غير المعجمية تقليدية جدا وبالتالي تفتقر إلى التأثير العاطفي القوي بشكل خاص، نحو (البؤرة الملتهبة) (Flashpoint).

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة غير معجمية في اللغة الهدف تحمل ناقلا مختلفا.

-ترجمة الاستعارة غير المعجمية إلى تشبيه، نحو (فبدت لعينيه البيوت الترابية المتلاصقة بقايا *(هيكل عظمي لحيوان قديم منقرض)*).

(he looked around at the grey contiguous houses, spread out before his eyes (*like the skelton of some ancient beast*))

-ترجمة الاستعارة غير معجمية ترجمة تفسيرية، نحو (أرحب بكم باسم شعب مصر العربي الذي يشعر نحو سوريا (*الشقيقة*) بأنها (*قطعة من قلبها*))

(I offer you a warm welcome to Egypt. The Arab people of Egypt feel (*a strong affinity and deep affection*) towards syria (*friends*).)

- يمكن الاحتفاظ بالعنصر الاستعاري في النص الهدف ولكن مع إضافة المستعار له أو الموضوع. تحافظ هذه التقنية على بعض التأثير العاطفي والثقافي للاستعارة مع تقديم تفسير للقراء الذين قد لا يفهمون الاستعارة الأصلية دون مزيد من التوضيح. (يؤيد ديكنز هنا رأي نيومارك). ومثال ذلك: (ولقد انتظرت طويلا أن (*تبزغ فوق صحرائه*) أنثى) (he had been waiting for a long time for a woman (*to dawn over the desert of his life)*. أضاف المترجم عبارة *of his life* التي تحدد إلى ماذا تشير الصحراء.

وانطلاقا من التقنيات التي اقترحها ديكنز لترجمة كل نوع من أنواع الاستعارة عنده يمكن تعميمها وتلخيصها فيما يلي: ترجمة الاستعارة إلى استعارة تحمل الناقل ذاته أو ما يقاربه- ترجمة الاستعارة إلى استعارة تحمل ناقلا مختلفا- ترجمة الاستعارة إلى تشبيه- ترجمة الاستعارة إلى استعارة مكافئة أو استحداث استعارة مكافئة- الترجمة التفسيرية للاستعارة- ترجمة الاستعارة إلى استعارة مع التوضيح.

3-3-2 آراء تنظيرية في ترجمة الكناية

إن طبيعة اللغة العربية واتساع فنون القول فيها وضروب التعبير عقدت فرصة إيجاد مقابلات لفنونها وأساليبها في اللغات الأخرى، حتى وإن وجدت فهي ليست دقيقة كالكناية التي لم نجد مثيلتها في البلاغة الفرنسية. واستنتجنا في نهاية المطاف أنها تماثل نوعا ما (بنسبة ضئيلة) أسلوب الأوفيميزم l'euphémisme، ذلك أنه يشترك مع الكناية في غرض من أغراضها، إذ يعبر هذا الفن البلاغي عن الشيء القبيح غير المرغوب فيه أو الشيء غير المريح أو المحرج بطريقة أفضل وأخف. كما وجدنا أن أسلوب البيريفراز la périphrase يتقابل جزئيا مع الكناية في وصف الشيء بدلا من التصريح به أو ذكره مباشرة أي حينما تحمل على المعنى المجازي فقط.

ونظرا لعدم وجود صورة بيانية أعجمية مكافئة للكناية، لم نعثر طبعا على نظرية في الترجمة تناولت تقنيات نقلها. وقد حاولنا تخصيص التقنيات التي اقترحها نايدا لترجمة الصور البيانية بصفة عامة والتي سماها، كما سبق وأن أشرنا، "التعابير الخارجة عن المركز من حيث دلالات الألفاظ" Exocentric Expressions semantically. أما عن التقنيات التي اقترحها لنقل الصور البيانية، فقد لخصها في قوله:

« من الأفضل تصنيف التطابقات التي تشمل التعابير الخارجة عن المركز من حيث دلالات الألفاظ، أي المصطلحات والاستعارات الكلامية، في ضوء أشكال التهايؤات الضرورية مثل مطابقة المجازات البلاغية بالمجازات البلاغية metaphors with metaphors ، ومطابقة المجازات البلاغية بالتشبيهات البلاغية similes، ومطابقة المجازات البلاغية بغير المجازات.»[1]

فيما يخص التقنية الأولى التي اقترحها نايدا وهي مطابقة المجازات البلاغية بالمجازات البلاغية، أي مطابقة الكناية بالكناية، على وجه التخصيص، لا يُمكن تحقيقها لعدم وجود هذه الصورة البلاغية في اللغة

[1]- يوجين. آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص 420.

المنقول إليها "اللغة الفرنسية"، محور دراستنا. ولكن يمكننا ترجمة الكناية إلى أسلوب البيريفراز la périphrase في حالة وصف الشيء بدلا من التصريح به (كناية عن موصوف). وبإمكاننا أيضا ترجمتها إلى أسلوب الأوفيميزم l'euphémisme، إذا كان الغرض منها هو التعبير بطريقة أفضل عن شيء قبيح غير مرغوب فيه أو شيء غير مريح أو محرج.

أما التقنية الثانية المتمثلة في ترجمة المجاز البلاغي إلى تشبيه، فهي غير ممكنة بتاتا، ذلك لعدم وجود علاقة مشابهة بين عنصري الكناية؛ العبارة المكنى بها، والمعنى المكنى عنه، إذ أن العبارة المكنى بها وسيلة لمعنى آخر (المكنى عنه) في عقل وقلب المؤلف أو الشاعر.

وتبقى التقنية الثالثة وهي نقل المجاز إلى غير المجاز أي نقل الكناية إلى غير الكناية، لكن السؤال المطروح لتحقيق هذه التقنية هل تُنقل الكناية حرفيا وبالتالي يختفي ذلك المعنى المكنى عنه (المعنى الارتباطي عند ديكنز) الذي أراد المؤلف إيصاله أو تُنقل تفسيرا فتضيع جمالية الصورة التي أبدع المؤلف وتفنن في تشكيلها. في هذا السياق، يعتقد نايدا أن الترجمة الحرفية للصور البيانية غير كافية في إيفاء المعنى، حيث إذا ترجمناها كذلك فإنها تُفسر على العموم تفسيرا داخلي المركز؛ أي تفسيرا حرفيا تقريبا، ويضيع ذلك المعنى المراد ما لم تكن هناك مفاتيح عملية أو لغوية تشير إلى أن ذلك التعبير يشتمل على امتداد غير عادي في المعنى.

وتطرق بيتر نيومارك، إلى جانب عرضه إلى تقنيات ترجمة الاستعارة، إلى كيفية ترجمة التورية puns وهي من المحسنات المعنوية في اللغة العربية. ورد في تعريفها اللغوي:

« وريّت الشيء وواريته: أخفيته. وتوارى هو: استتر.»[1]

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج 15، ص 389.

أما في تعريفها الاصطلاحي، فهي عبارة "عن دال واحد له مدلولان: الأول مدلول قريب لا يلائم المقام لذلك فهو ملغى ومستبعد. والثاني بعيد يلائم المقام مقبول ومعتمد."[1] وهي أربعة أنواع: [2]

-**التورية المجردة:** وهي التي لم يذكر فيها شيء مما يلائم المورى به (المعنى القريب) ولا مما يلائم المورى عنه (المعنى البعيد)، نحو قوله تعالى: ﴿ الرحمن على العرش استوى﴾ (طه: 5)

كلمة التورية هنا "استوى" لها معنيان؛ الاستقرار في المكان وهو المعنى القريب غير المقصود لأن الله تعالى منزه منه، والاستيلاء والملك وهو المعنى البعيد المقصود.

-التورية المرشحة: وهي التي ذُكر فيها ما يلائم المورى به، وهو أقوى درجات الإيهام في التورية لأنه يقوي المعنى القريب، فيخفي المعنى البعيد المقصود، نحو قوله تعالى: ﴿ والسماء بنيناها بأيد وإنا لموسعون ﴾ (الذاريات: 47). والتورية في "بأيد" لأنها تحمل معنيين؛ اليد الحقيقية وهو المعنى القريب، وقد سبقت بلفظ "بنيناها" على جهة الترشيح. وقوة الخالق وعظمته وهو المعنى البعيد وهو المراد.

-التورية المبينة: وهي ما ذُكر فيها لازم المورى عنه فيعين على الاهتداء عليه، نحو قول أحد الشعراء:

أرى ذنب السرحان في الأفق طالعا فهل ممكن أن الغزالة تطلع

اشتمل هذا البيت على توريتين، الأولى في "ذنب السرحان" التي تُفهم من الوهلة الأولى ذنب ذئب، غير أن المعنى المراد هو أول ضوء النهار وقد بُيّن بذكر لازم بعده هو"طالع". أما التورية الثانية ففي لفظ" الغزالة" الذي يُفهم من الوهلة الأولى ذلك الحيوان، ولكن يُقصد به "الشمس". وما بيّن هذا المعنى أكثر ذلك اللازم "تطلع".

---

[1]- محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003 م، ص76.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص 77- 81.

–التورية المهيأة: سواء بلفظ قبلها أو بعدها أو بلفظين، فلولا ورود أحدهم ما تهيأت التورية وما فُهمت، نحو قول أحد الشعراء:

قالوا: مريض لا يعود مريضا لو لا التطيّر بالخلاف وأنّهم

لأكون مندوبا قضى مفروضا لقضيت نحبي في جنابك خدمة

وردت التورية في هذا المثال في "مندوبا" لاحتمالها معنيين؛ قريب، وهو المنتدب لقضاء حكم شرعي، وهذا المعنى غير المقصود. وبعيد، وهو الميت الذي يندب، وهو المعنى المورّى عنه، وهذا هو المعنى المراد. ولو لا ذكر (مفروضا) المتأخر عن (مندوبا) لما انتبهنا لمعنى (المندوب).

من خلال هذا العرض المختصر للتورية حتى نُفرّق بينها وبين الكناية، نرى أن القرينة في الكناية تكون ظاهرة وواضحة، بينما القرينة في التورية ينبغي أن تكون خفية تحتاج إلى نوع من التفكير والتأمل. كما أن المعنيين في التورية لا علاقة بينهما، بينما في الكناية لا بد من علاقة بين المعنى الظاهر (المعنى الإشاري)، وبين المعنى المكنى عنه (المعنى الترابطي).

يعد نيومارك التورية التي صاغها الشعراء صعبة الترجمة للغاية لأنها مقيدة بالبحر. لذا يقترح ببساطة التضحية بالتورية على الأغلب. كما يقترح إعادة إنتاج معنيي التورية بطريقة متنافرة إذا كانا مهمين .[1]

ويختم حديثه عن كيفية نقل التورية بهذا الاستنتاج العام، إذ قال:

« Finally, where a pun is used in a SL text to illustrate a language, or a slip of the tongue, or the sense is more important than the witticism, it has to be transferred, translated (in both senses) and usually explained. »[2]

أي:

[1]- Voir: Peter Newmark, A TextBook of Translation, p 211.
[2] -Ibidem.
.

« أخيرا، حين تُستعمل التورية في نص ما كتب باللغة المصدر وكان الغرض منها توضيح اللغة أو زلة اللسان أو يكون المعنى أكثر أهمية من الطرافة يجب تحويلها وترجمتها (بكلا المعنيين) وشرحها عادة. » (ترجمتنا).

عدم ترجمة المعنى الإشاري (الظاهر) والاكتفاء بترجمة المعنى الارتباطي (المضمر) في ترجمة التورية وإن كان ينقل المعنى المقصود في السياق إلا أنه يقضي على التلاعب بالألفاظ الذي قصده صاحب النص الأصلي ومن ثمة على جمالية الرسالة. كما أنه، في بعض الأحيان، قد ترد التورية في معنيين ويصعب فيها الفصل بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر لكون كل منهما مقصودا من قبل مرسل النص، أي يكون هناك لبس مقصود من خلال إيراد لفظ قابل للفهم في معنيين في السياق الواحد، ومن ثمة فإن ترجمة معنى من هذين المعنيين مع التضحية بالمعنى الآخر من شأنه أن يقضي ليس فقط على المعنى الظاهر، بل ويقضي أيضا على معنى قد يكون مقصودا وعلى مقدار من الأهمية يساوي المعنى الآخر الذي يكون المترجم قد حبذه ونقله في ترجمته.

انطلاقا من قول نيومارك، إذا أردنا ترجمة الكناية نحتفظ بالمعنى الظاهر (الإشاري) كونه صحيحا، وعليه، نحقق الأمانة العلمية في النقل، أما المعنى المضمر (الارتباطي) فنشير إليه في الهامش، إذ لا يمكن إهماله، ذلك أن العلاقة بين المعنيين هي التي تشكل جمال الصورة. غير أن هذا الحل يوقع المترجم في مشكلة كثرة استعمال التهميش. أما إقحام الشرح في النص كأن يُوضع بين قوسين مثلا فيؤدي لا محالة إلى كثرة القطع في الكلام والإطناب، كما أنه يؤثر في إيقاع أو موسيقى الكلام خاصة إذا كان النص المصدر شعرا. وقد يجد المترجم حلا في كيفية إقحامه في النص دون أقواس على سبيل الشرح، مثلا.

ومن ناحية أخرى، يحذر نيومارك من الانسياق خلف المعنى المضمر وإهمال المعنى الظاهر واستبدال الرمز بالمعنى، لأن ذلك يجعل النص الباطني يتطفل على النص الأصلي. [1]

3-4 آراء تنظيرية في ترجمة الشعر

أثارت مسألة ترجمة الشعر جدلا واسعا ونقاشا لا ينتهي، فتولدت اجتهادات جبارة ونظريات جمة ومتنوعة التي وإن اختلفت آراؤها إلا أنها تتفق في أن ترجمة الشعر تفقده من ذاته شيئا جوهريا، فيصعب أن يكون النتاج "le produit " بمستوى الشعر تماما، "ذلك أن لكل لغة حياتها الداخلية، وآليات اشتغالها الشعرية، فما تستطيع لغة ما أن تهضمه من الشعر تعجز عنه لغة أخرى. وهنا تتحول الترجمة إلى رموز وطلاسم وإشارات تحتاج إلى ترجمة جديدة."[2]

وتكمن صعوبة ترجمة الشعر في بنائه المعقد حيث يتحد الشكل مع المضمون اتحادا لا يسمح بفصلهما لأن كليهما يكون مكملا وفي حاجة إلى الآخر، فيجد المترجم نفسه في مأزق حائرا بين هذين الطرفين الفنيين، الأمر الذي يدفعه في نهاية المطاف إلى التضحية بالبنية الشعرية بما فيها من عناصر جمالية من إيقاع ووزن وقافية ويُترجم الشعر نثرا. وهو بذلك يفر من مهمة تفكيك بنية الشعر في لغته الأصلية وإعادة بنائها في اللغة الهدف كونها "ليست عملية ميكانيكية تشبه نقل الأثاث من منزل إلى آخر، بل تكاد تتماهى مع نقل نبتة من تربتها الأصلية لزرعها في تربة أخرى."[3]

---

[1]- Voir: Peter Newmark, A TextBook of Translation, p 78.

[2]- بشير البكر، خيانة الشعر، مجلة بيت الشعر، مجلة شهرية تصدر عن بيت الشعر في أبو ظبي، نادي تراث الإمارات، العدد 8، كانون الثاني/ يناير 2013، الصفحات المخصصة للبحث صفحة واحدة، ص 3.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يرى بعض الباحثين وليس جلهم في هذا الصدد أنه "نادرا ما ينجح المترجم في نقل الشكل والجوهر معا، لكنه غالبا ما يضحي بالشكل طلبا وبحثا عن المضمون"[1].

وفي السياق ذاته، أكد جاك دريدا Jacque Derida أن تخلي المترجم عن الشكل يمنح الترجمة القوة ويحررها من العراقيل:

« Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction. » [2]

أي: « لا يسمح الجسد الكلامي بأن يترجم ولا بأن ينقل إلى لغة أخرى، وذلك ما تتخلى عنه الترجمة، فالاستغناء عن الجسد هو بمثابة الطاقة الأساسية للترجمة. » (ترجمتنا)

ترجمة الشعر نثرا استراتيجية مجدية تُسهل عملية الترجمة وتخلصها من أن تكون مجرد عملية ترقيعية قد تُفقد القصيدة جوهرها لعدم القدرة على احتواء خصوصياتها وميزات وعبقرية اللغة التي كتبت بها. وفي هذا اللون من الترجمة يُنظر إلى الشكل باعتباره مستقلا عن الجوهر، لا باعتباره يتكامل معه.

علاوة على ذلك، تخلص المترجم من الأبيات الشعرية ونقلها نثرا يجعل ترجمته حرفية، وبالتالي أمينة، فالمهم هو نقل أفكار الشاعر نقلا أمينا وليس الاهتمام بالناحية الشكلية والجمالية على حساب المعنى كون "كل جميل خائن".

ذهب كل من نابوكوف Nabokov وروبرت براونينج Robert Browning إلى أن ترجمة الشعر ينبغي أن تكون حرفية فينتج نص جديد يعادل الأصل في عدد الألفاظ وترتيبها، وحبذا أن يرافق هذه الترجمة تعليقات وحواشي تدمج في النص أو تذكر على شكل هوامش. وفي هذه الاستراتيجية تناقض فكيف سنحصل على

[1]- Khalida H. Tisgam, Translating Poetry: Possibility or Impossibility? J. Of College Of Education For Women, vol. 25 (2), 2014, p.p 511-524, p 514.
« only rarely can one reproduce both content and form in a translation, and hence in general the form is usually sacrificed for the sake of the content »
[2]- Jacque Derida, L'écriture et la Différence. Collection Tel Queb, Aux éditions du Seuil, Paris, 1967, p 312.

ترجمة مكافئة للأصل من حيث عدد الألفاظ مادام أننا دججناها بتعليقات. أضف إلى أن هذه الزيادة هي تقنية من تقنيات استراتيجية الإيضاح وتدخل في نطاق ترجمة المعنى.

وانتشرت في عالمنا الأدبي ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يترجم به الشعر الأعجمي مجزأ إلى أسطر متتالية حسب ما هو عليه ترتيب الأبيات في القصيدة الأصلية، أي راح بعض المترجمين يكتب مضمون كل شطر أجنبي في سطر مستقل كما يلي:

" كلما كانت أيام الغد اللامعدودة تتحول إلى اليوم،

كنت غالبا محض غريب في مقعد خلفي.

عند الغسق، كانت الجبال سحيقة العمق.

فبدت الطريق التي كان علي أن أقطعها.

أطول من التي سلكتها.

هبت الريح.

هبت...

أكان هذا روحا يعوي، أم شعرا ؟ "[1]

إن هذه الاستراتيجية في كتابة الترجمة منقولة في الأصل عن اللغات الأوروبية. وما ساعد على ذلك هو أن الصيغ والتعبيرات في اللغات الأوروبية متقابلة متقاربة إلى درجة قد تبلغ حد المشابهة أو المطابقة، خاصة تلك اللغات التي لها الأصل نفسه نحو الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية المنحدرة جميعها من أصل لاتيني. ولقد اعتدنا أن نرى مترجمي أوروبا الذين ينقلون قصيدة ما من الفرنسية إلى الإنجليزية مثلا، أو

[1]– كو أون، شعر متروك، قصيدة باللغة الانجليزية، تر. رامي زكريا، مجلة رسائل الشعر، مجلة أدبية فصلية تعنى بالشعر تصدر عن مؤسسة رسائل للنشر ، العدد 9 ، كانون الثاني 2017، عدد الصفحات المخصصة للقصيدة ص.ص 104-107، ص 105.

العكس أو غير ذلك، يلجأون إلى كتابة الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوي على معناه أي مقابل ترجمته الحرفية دون أن يجد المترجم صعوبة في اختيار موضع الألفاظ والأشطر في حدود اللغة المنقول إليها لتقاربها واللغة المنقول منها. استراتيجية تسهل على القارئ مقارنة الترجمة بالأصل. وأغلب ما يميل إلى هذه الاستراتيجية أولئك المترجمين الذين "يريدون لترجماتهم أن تستعمل في التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون أن ينتفعوا منها. وذلك هو وحده الذي يبيح للمترجم أن يضع النثر مقابل الشعر، مكتوبا على مثل ما يكتب الشعر عليه. "[1]

ولا نظن أن هذه الاستراتيجية تجدي نفعا إذا تعلق الأمر بالترجمة إلى اللغة العربية، ذلك أن لغتنا تختلف تماما عن اللغات اللاتينية من نواحي شتى؛ لغوية نحو التركيب والاشتقاق والنحو والصرف، وفنية نحو الصور البيانية والأساليب الإنشائية. "وإذا أراد المترجم العربي أن تكون أسطره المترجمة مقابلة للأشطر الأوروبية فلابد له أن يضحي بقواعد لغته،"[2] كأن يفصل مثلا بين الجار والمجرور كما فعلت نضال نجار حين ترجمت قصيدة فرنسية إلى العربية:

" في الشرق. رويدا رويدا يفوز الفجر

حيث الحرائق كأنها تستنفد ببطء.

مثيرة كل هذه الحجب الحريرية من

الرماد والذهب.." [3]

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص 129.

[2]- المرجع نفسه، ص 129

[3]- جيمس جويس، موسيقى الحجرة، ترجم القصيدة من الفرنسية نضال نجار، مجلة رسائل الشعر، مجلة أدبية فصلية تعنى بالشعر تصدر عن مؤسسة رسائل للنشر، العدد8، تشرين الأول 2016، الصفحات المخصصة للقصيدة، ص.ص 91-95، ص 94.

ولم تكتف المترجمة بالفصل بين الجار والمجرور (من... الرماد والذهب) بل فصلت بين الظرف (حيث) للدلالة على الزمن والاسم الذي يسبقه (الفجر). تهاجم نازك الملائكة هذه الاستراتيجية في كتابة النثر وتقطيع الجمل وحجتها في ذلك أن هذا التقطيع من مزايا الشعر ولا يقوم به إلا شاعر، فتقول:

« على أن اعتراضنا على هذا الأسلوب في كتابة النثر يرجع في أساسه الأكبر إلى أنه ليس من حق أي نثر أن يكتب مقطعا على أسطر ذلك أن التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب. وإنما يستحقها الشاعر لأنه يكتب وحدات موسيقية موزونة، فإذا منحناه مزية على الناثر كان ذلك هو المعقول والمنطقي. إن التقطيع ملازم للشعر. تلك هي القاعدة. وقد جرى عليها تاريخنا الأدبي كله. »[1]

إن رسم النثر بتلك الطريقة هو التعدي، أولا وقبل كل شيء، على حق الآداب الأعجمية المنقولة إلى العربية في أن تصل إلينا بأساليب جمالية مقبولة تعكس ولو جزئيا أساليبها الجمالية الأصلية، وهو التعدي أيضا على قواعد الكتابة وخصائص الصيغ والتراكيب في اللغة العربية، وهو حرمان القارئ العربي من فرصة تذوق أدب غني عريق كالأدب الأوروبي.

ولا يُسمح للمترجم بالتقطيع إلا في حالة واحدة والمتمثلة في نقل الشعر الأعجمي إلى شعر عربي، ف"صفة التقطيع ليست هبة نستطيع أن ننتحلها حين نشاء، وإنما ينبغي لمن أرادها أن يكتب كلاما موزونا ليكون تقطيعه مبررا تبريرا أدبيا يجعل أذواقنا تتقبله."[2]

إن اتباع الترجمة الحرفية في نقل الشعر قرار لا يستهان به، ذلك أنها، حسب رأي سكوت Scott ، "تتطلب الذهاء وتتمتع بالحريات." [3]

---

[1]- نازك الملائكة، مرجع سبق ذكره، ص 130.

[2]- المرجع نفسه، ص 131.

[3]- Jean Boase-Beier, Poetry, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha, Routledge, London and New York , ed .2, 2011, p.p194-196, p194.

يجب التأكيد على حدود حرية المترجم حتى لا يترجم بما يتعارض وروح النص المصدر، والاكتفاء بمحاولة إعادة تجسيد القصيدة، إذ أنها قد تحتمل معان عديدة.

ولا يجد أوجين آلبيرت نايدا Eugine A. Nida ضيرا في ترجمة القصيدة نثرا حسب ما تقتضيه طبيعة اللغة المستقبلة أو ثقافتها رغم أنه شدد على عدم تجريد محتوى الرسالة تجريدا كاملا من الشكل. يقول:

« ولكن ترجمة بعض أشكال الشعر نثرا يمكن أن تمليها اعتبارات ثقافية مهمة. فمن الطبيعي مثلا أن يبدو لنا شعر هوميروس الملحمي المترجم شعرا إلى اللغة الإنجليزية شعرا عتيقا غريب الأطوار- لا يملك شيئا من الحيوية والعفوية التين تميزان أسلوب هوميروس. والسبب في ذلك هو أننا لم نألف سماع قصص تروى لنا في شكل شعري. ففي تقليدنا الأوروبي الغربي، تُروى مثل هذه الملاحم نثرا. »[1]

تناول الجاحظ مسألة ترجمة الشعر من اللغة العربية وكان من أبرز الذين دعوا إلى استحالتها في قوله:

« وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب، [لا] كالكلام المنثور. » [2]

ولعل ما دفعه إلى قول أن الشعر العربي لا يمكن الإتيان بمثله أو محاكاته في أي لغة من اللغات الأخرى إضافة إلى التميز والانفراد في شكله وأسلوبه هو الفعل الترجمي الذي كان يقتصر في عصره أي العصر العباسي على نقل كل ما هو أعجمي إلى اللغة العربية لاسيما الفترة التي حكم فيها المأمون وأبوه هارون الرشيد الذي أسس "دار الحكمة " في بغداد وأمر العديد من مترجميه وحكمائه وعلى رأسهم الحجاج بن مطر وابن البطريق

[1]- يوجين.آ. نايدا، نحو علم الترجمة، ص 305.

[2]- الجاحظ،كتاب الحيوان، ج1، ص.ص 74، 75.

بترجمة مؤلفات ومخطوطات بلاد الروم إلى اللغة العربية، لذا لم يتوقع الجاحظ البتة حدوث ترجمة من لغة الضاد إذ قال :

« وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص منه شيئا، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز، الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم. » [1]

وتجدر الإشارة إلى أن العرب آنذاك كانت تتباهى وتفتخر بأشعارها لأن الحضارة العربية لم يكن لديها ما تقدمه في المجال المعرفي والثقافي إلا الشعر الذي لطالما اعتبرته ميزة تنفرد بها واتخذته وسيلة لتخليد مآثرها وحفظ تراثها والتقرب من سادتها وأعيانها. جاء في نص للجاحظ:

« وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها. وعلى أن الشعر يفيد فضيلة البيان، على الشاعر الراغب، والمادح، وفضيلة المأثرة على السيد المرغوب إليه والممدوح به (...) إن العرب أحبت أن تشارك العجم في البناء وتنفرد بالشعر.» [2]

وأضاف مبررا وجهة نظره أن المترجم لا يمكنه أن ينقل قول الشاعر ولن يكون أمينا ووفيا لأنه ببساطة لم يعش تجاربه ولم يتعايش وواقعه ولا يعرف مواطن قوته وضعفه وبالتالي لن تختلجه المشاعر ذاتها أو الرغبة نفسها في التعبير أو القدرة على إعادة التأليف بلغة أخرى، فقال:

« إن الترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوافيها حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيل ويجب

[1] – الجاحظ،كتاب الحيوان، ج1، ص75.
[2] – المرجع نفسه، ص 72.

على الجري، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه.» [1]

وثمة من المنظرين من يؤمن بأن الشعر غير قابل للترجمة جراء الصورة الشعرية، إذ "لكل نسق شروط بنيته المستقلة التي يستحيل إيجادها في نسق آخر، خصوصا إذا كانت البنية الشكلية مرتبطة بوظيفته الشعرية التي تعني الغائية الذاتية، والاستقلال الذاتي، والانفصال عن السياق المرجعي، أي باختصار الوظيفة الإستطيقية." [2]

لكن الأمر المثير للاستغراب أولئك المترجمين الذين أقروا باستحالة ترجمة الشعر وأكدوا على عدم جدوى محاولة ترجمته قد قاموا بها هم أنفسهم وكانت ترجماتهم جيدة أمثال المترجم المعاصر ويليام تراسك William Trask صاحب المقولة الشهيرة "مستحيل، بالطبع، لذلك فأنا أفعله". والشاعر شيلي Shelley الذي اعتبر من الصعب جدا نقل قصيدة كُتبت بلغة معينة إلى لغة أخرى، ولكنه ترجم بعض الأشعار من اللغات اللاتينية والإسبانية والإيطالية، إذ يُؤثر عنه قوله الشهير سنة 1820 م:

« لو كان من الحكمة إلقاء زهرة من زهور البنفسج في بوتقة من أجل اكتشاف المبدأ العلمي للونها ورائحتها، فمن الحكمة نقل إبداعات الشاعر من لغة إلى لغة أخرى. لابد أن ينمو النبات مرة أخرى من بذرته، وإلا فلن يخرج أية أزهار، وهذا هو العبء الذي خلقته لنا لعنة برج بابل. » [3]

وما لحظناه من قوله هذا أنه عد، في بادئ الأمر، عملية ترجمة الشعر محاولة عقيمة ولكنه استدرك فيما بعد أنها عملية ممكنة إذا أُعيد غرس هذه القصيدة في التربة الجديدة، أي أنه يمكن وضع البذرة في تربة جديدة حتى تتمكن الأزهار الجديدة من النمو. ومهمة المترجم، إذن، هي تحديد تلك البذرة ومعرفة مكانها وظروف نموها ثم الشروع إلى نقلها إلى تربة أخرى.

---

[1]- الجاحظ،كتاب الحيوان، ج1، ص.ص 75، 76.

[2]- عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2007، ص 21.

[3]- سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ص 121.

وهناك من الباحثين من ركب تيار إمكانية ترجمة الشعر كإنعام بيوض التي وضعت جملة من الشروط يجب على كل من يهم في ترجمة الشعر أن يتمتع ويتقيد بها. ولم تكتف بالشروط اللغوية من إتقان وإلمام باللغتين المنقول منها والمنقول إليها بل تطرقت إلى معرفة الظروف المحيطة بالشاعر وأغراض شعره وفهم ألفاظه وصوره مع ضرورة تمتع المترجم بحس فني متميز وإحساس مرهف لتقديم ترجمة تعادل الأصل فلا ترد أبلغ منه ولا دونه إبداعا. قالت :

« فالشعر يمكن ترجمته إذا كان المترجم من الشاعرية ورهافة الحس بحيث يستطيع أن يلج عوالم الشاعر الحميمة، وأن يكون متمكنا من اللغتين، متقنا لهما، وأن يستوعب معجم الشاعر الخاص ويلم بإيحاءاته وينقلها بأمانة لا تفوق عبقرية الشاعر ولا تخذلها.» [1]

وقد سبقها إلى هذه الشروط الجاحظ لما نصر الشعر وأحاطه واحتج له في قوله:

« ...وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه."[2]

وأكد بنيامين Benjamin أن الشعر قابل للترجمة شريطة أن يكون المترجم شاعرا عندئذ لا شيء يضيع في الترجمة، بل العكس يتولد شعر جديد لن يكون نسخة طبق الأصل عن الشعر المصدر، ولكنه سيحقق شيئا من التكافؤ. "ومهمة المترجم هي البحث عن وسائل التأثير في اللغة المنقول إليها لكي تبعث فيها صدى المصدر".

« Task of the translator consists in finding that intended effect upon the language into which is translating which produces in it the echo of the original. » [3]

---

[1]– إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م، ص54.

[2]– الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، ص76.

[3]– Walter Benjamin, The Task of the Translator, in : Illuminations, Harcourt, Brace and World Inc, New York , 1968, p 77.

بعبارة أخرى، ينطلق الشاعر من اللغة ويجمع مادته ليشكل قصيدة ما من خلال تثبيت اللغة على نحو لا يسمح بتغييرها. أما المترجم فينطلق من اللغة التي يبثها الشاعر ثم يفككها ثم يعيد تجميع الأجزاء في لغة أخرى أي أن المترجم قارئ أول ثم يتحول إلى شاعر. ونتاج الترجمة يكون صورة أخرى للأصل لا نسخة منه.

وحددت جوال رضوان جملة من المكافئات التي يجب أن تتوفر عليها الترجمة:

« Pour différents passages d'un poème, par exemple, le traducteur devra successivement faire appel à l'équivalence phonétique, l'équivalence syntactique, ou l'équivalence littéraire (dont un exemple classique et la transformation du « blank verse » shakespearien en alexandrin français). »[1]

أي: « لترجمة أبيات مختلفة من قصيدة ما، يجب أن يستعين المترجم على التوالي بالمكافئ الصوتي أو المكافئ التركيبي أو المكافئ الأدبي (نحو المثال التالي: يترجم بحر بلانك blank الانجليزي ببحر الاسكندري alexandrin الفرنسي. » (ترجمتنا)

الاستراتيجية التي دعا إليها المنظران الآنف ذكرهما، "التكافؤ"، يُطلق عليها منظرون آخرون تسمية "الترجمة الإبداعية" نحو بيتر نيومارك Peter Newmark الذي يلغي تماما فكرة اتباع الترجمة الحرفية ويدعو إلى ترجمة خلاقة تُعرف بالترجمة الإبداعية.

« The translation of poetry is the field where most emphasis is normally put on the creation of a new independent poem, and where literal translation is usually condemned.» [2]

والترجمة الإبداعية عند جوال رضوان هي ضرورة إخضاع اللفظ لسحر القافية حتى يتجسد المعنى، تقول:

[1]- Joelle Redouane, LA TRADUCTOLOGIE, Science et Philosophie de la Traduction, Office des publications universitaires, Ben-Aknoun, Alger, ed 2032/11, 1985, p116.
[2]- Peter Newmark, A Text Book of Translation, p. 70.

« …seule la transposition créatrice est possible, car, selon ce que recommande O.Paz, on peut « créer le sens du mot par la magie de la rime », donc reproduire la situation verbale par le biais de l'analogie. » [1]

أي: « الشعر لا يمكن أن يُنقل إلى لغة أخرى إلا من خلال الترجمة الإبداعية، ذلك أن الشاعر المكسيكي أوكتافيو باز Octavio Paz أوصى بأنه يمكن خلق معنى اللفظ من خلال سحر القافية، وبالتالي إعادة خلق الوضع اللفظي من خلال التماثل.» (ترجمتنا)

"ويطلق Loweel على استراتيجية النقل الإبداعي للشعر اسم المحاكاة imitations أي محاكاة الشاعر فيما فعل من وزن وقافية وصور ومعان، بينما يسميها باترسن Paterson بالنسخة المعدلة Versions. ويعد Hamburger مثل هذا الانزياح عن الشعر المصدر " قبولا للتحدي." [2]

"ويصفها هومز بالشكل المنحرف أو الخارجي، وفي هذا النمط من الترجمة، ينتفع المترجم بشكل جديد لا يشير إليه النص المصدر أية إشارة، سواء من زاوية الشكل أو المضمون." [3]

وليس من الضروري أن يُنقل الشعر شعرا حتى نقول أن الترجمة إبداعية، فقد قد يتحول إلى "شعر حر" أو "قصيدة نثر" أو "شعر منثور" أو "شعر مرسل" * أو شعر الرباعيات كونها فنون أدبية تتطلب جهدا إبداعيا وتصويرا أخاذا دقيقا.

---

[1]- Joelle Redouane, op. cit, p 184.

[2]- Voir: Jean Boase-Beier, Poetry, loc. cit.

[3]- ينظر: سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ص 129.

*- هناك التباس في المصطلح بين كل من "قصيدة النثر" و"الشعر المنثور" و"الشعر الحر " و" الجنس الثالث" و"الكتابة الحرة" و"البيت المنثور" وغيرها كثير، ذلك أن أي تجربة أدبية جديدة، تكون خرقا للسائد المألوف، تعتريها إشكالية في ضبط المصطلح والمفهوم وكل باحث أو ناقد يستعمل مصطلحات تجسد خلفيته الفكرية جراء عدم التدقيق في المصطلح وعدم توحيده.

وثمة من الباحثين من يرجع نشأة الشعر الحر أو قصيدة النثر أو الشعر المنثور أو الشعر المرسل أو شعر الرباعيات* إلى صعوبة وعدم إمكانية ترجمة القصيدة شعرا، الأمر الذي دفع بعض المترجمين والشعراء إلى البحث عن فن أدبي آخر ذي بناء فني متميز يجمع بين خصائص جنسين أدبيين مختلفين؛ الشعر والنثر والذي يحرر الشاعر أو مترجم الشعر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقربه إلى النثر.

ولعل أدونيس أول من صرح بذلك لما أكد بأنه أول من كتب قصيدة النثر سنة 1958م، وذلك لدى ترجمته بعض قصائد سان جون بيرس Saint-John Perse مشيرا إلى أن هذه الترجمة كشفت له عن أساليب تعبيرية إبداعية لا يتأتى للوزن، حسب رأيه، أن يحققها، وبتأثير هذه الترجمة كتب أول تجاربه في قصيدة النثر. وقد أصبحت الاستراتيجية المهيمنة في القرن العشرين.

ويعرّف جايمس هومز James Holmes هذه الاستراتيجية في ترجمة الشعر بأنها مشتقة "من المضمون"، أو "الشكل العضوي". "ويقول أن المترجم يبدأ خطواته بالمادة الدلالية للنص المصدر ويتيح لها أن تشكل نفسها. "[1]

ودعما للنقل الإبداعي للشعر، وضع محمد عناني خطوات حبذا لو اتبعها المترجم عند نقله لقصيدة ما إلى لغة أخرى بعد أن اشترط ضرورة اتسامه بالصدق، فيستوعب أدب أمة اللغة المنقول إليها وتراثها وينقل العمل الأدبي في إطار هذا الأدب والتراث. "وما إجادة الوزن والقافية إلا مظهر من مظاهر هذا الاستيعاب."[2]

---

*- أشرنا سابقا إلى وجود التباس في المصطلح بين هذه المصطلحات وثمة من الباحثين والنقاد من حاولوا التفرقة بينهم فعدوا الشعر الحر شعرا لا يلتزم بالقافية، أو بالوزن، أو بحرف الروي. ويمتاز بالحرية في اختيار الوزن. الشعر المنثور: مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين.(نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 183). الشعر المرسل: هو شعر موزون دون قافية محددة، أي أنه يلتزم بالتفعيلة الواحدة للبحر دون الوزن الشعري. شعر الرباعيات وهو نوع خاص من الشعر يعرف بأنه عبارة عن بيتين من الشعر متفقين في الوزن والقافية. وعادة ما تكون الرباعيات مكونة من أربعة أبيات فقط، تحمل فكرة ومضمونا ينتهي بانتهاء الأبيات الأربعة.

[1]- سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ص 128.

[2]- محمد عناني، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، الجيزة، مصر، ط5، 2000م، ص 152 .

ودجج خطواته هذه بجملة من الأمثلة التوضيحية، إذ لم يعتمد فقط على التنظير بل ذهب أيضا إلى التطبيق ليثبت صحة النتائج التي توصل إليها.

واستهل خطواته بضرورة "رفض الترجمة النثرية للشعر الغنائي، ثم محاولة النظر في أي أنواع الشعر الأقرب إلى روح العمل الذي سنترجمه، لأن العبرة باستجابة القارئ لهذا العمل الجديد." [1]

وينبغي للمترجم أن يقرر ما يفعله إزاء عنصري الإيقاع والقافية؛ " فإذا رأى أن الإيقاع يؤدي دورا رئيسا في الموقف الذي يواجهه لم يكن ثمة مهرب من إيجاد إيقاع مقابل (وليته يكون مماثلا) للإيقاع الأصلي، أما إن رأى أن الإيقاع يؤدي دورا ثانويا، بحيث لا يتوقف المعنى الأدبي للموقف الدرامي عليه، فله أن يختار: إما أن يجد إيقاعا خافتا لا يشد أذن القارئ أو السامع، بحيث يطغى عليها ويصرفها عن صلب المعاني والصور الدرامية، وإما أن يتغاضى عن الوزن الشعري برمته."[2]

"وقد يقتضي الموقف إيقاعات مختلفة، ما يتطلب من المترجم مجاراة الاختلاف، ولذلك نجد أن المترجم دائما يعتمد على أحكام نقدية تسبق شروعه في الترجمة، أي أنه لا بد أن يحكم في البداية ما إذا كان الإيقاع الذي يرن في أذنه من نوع موحد، أم إنه متفاوت النبرات ومتفاوت السرعة."[3]

ولا ينبغي للمترجم أن يركز فقط على محاكاة الوزن والقافية الأصليين دون اعتبار لما يتوقعه القارئ، لأنه "لن يحقق النجاح المرجو، ويخرج عمله في إطار الدرجة الثانية من الترجمة، أي في إطار النقل والمحاكاة دون الإبداع."[4]

ولعل من أبرز من دعوا إلى ترجمة الشعر أندري لوفيفير Andre Lefever في كتابه

---

[1]– محمد عناني، مرجع سبق ذكره، ص. ص 152، 153.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 165.

[3]– المرجع نفسه، ص 166.

[4]– المرجع نفسه، ص 152.

"Translating Poerty :Seven Strategies and a Blueprint" "ترجمة الشعر: سبع استراتيجيات وخطة عمل"حيث ميز بين سبع استراتجيات لترجمة الشعر يمكن تلخيصها فيما يلي[1]:

-الترجمة الصوتية: تحاول هذه الترجمة أن تعيد إنتاج صوتيات الشعر في اللغة المصدر في صياغة شعر اللغة الهدف. وخلص لوفيفير إلى أن هذه الترجمة قد تنجح في الكلمات التي تحاكي أصواتها معانيها، ولكنها تأتي عادة ترجمة غير متقنة وخالية من المعنى.

-الترجمة الحرفية: وهي الترجمة كلمة بكلمة. ووصفها لوفيفير بأنها تشوه الحس الشعري للنص الأصلي وبنائه اللغوي.

-الترجمة العروضية: وهي التي تحاول إعادة إنتاج الوزن الشعري للنص الأصلي. وعيب هذه الترجمة أنها ترتكز على البناء العروضي للنص الأصلي على حساب مضمون النص.

-نثر الشعر: وتتمثل في ترجمة الشعر نثرا وعيبها أنها تؤدي إلى خسارة الحس الشعري وقيمته البنائية في نصه الأصلي، وإن كانت هذه الخسارة لا تقارن بتلك التي تُحدثها الترجمة الحرفية أو العروضية. وثمة من يعيب هذا الطريقة نحو تايلر Tayler الذي يصفها بأسخف مهمة على الإطلاق والجاحظ الذي يعد النثر المحول من الشعر يفتقر للحسن، لما قال: « والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور [الذي تحول من] موزون الشعر.»[2]

-الترجمة المقفاة أو المسجعة: يخضع فيها المترجم للوزن والقافية كما ينعتها لوفيفير بالترجمة الكاريكاتيرية.

-الترجمة باستخدام الشعر المرسل: تتمتع هذه الاستراتيجية بترجمة أكثر دقة رغم القيود التي تحول دون البناء الأسلوبي لنص الترجمة. والشعر المرسل شعر متحرر من القافية الواحدة ومحتفظ بالإيقاع أي محتفظ بوحدة

[1]- ينظر: أحمد صالح الطامي، من الترجمة إلى التأثير، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013 م، ص.ص 45، 46.

[2]- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، ص75.

التفعيلة في البحر الشعري دون احتفاظه بالوزن. وقد يحافظ الشاعر على القافية حين يتبع نظامًا أقرب ما يكون إلى نظام الشعر في اللغات الأوروبية بقوافيه المتعانقة أو المتقاطعة. وقد يلتزم الشاعر كذلك بالقافية والإيقاع معًا ولكن الوزن قد يختلف.

-الترجمة التأويلية أو التفسيرية: وهي ترجمة تحتفظ بمضمون النص المصدر دون الأخذ بعين الاعتبار الشكل. ويسعى من خلالها المترجم إلى محاكاة النص الأصلي لخلق قصيدة من إبداعه.

وضع جايمس هومز James Holmes، وهو مترجم للشعر من وإلى لغات مختلفة ومنظر في الترجمة، استراتيجية أخرى أطلق عليها "الشكل القياسي"، ومفادها أن المترجم يحدد أولا وظيفة الشكل الأصلي ثم يحاول بناء مثيل له في اللغة الهدف، أي البحث عن شكل في اللغة الأخرى له الوظيفة ذاتها للشكل المصدر. وأوضح مثال على هذه الاستراتيجية "هو ترجمة البحر الفرنسي السداسي التفعيلة إلى النظم المرسل بالإنجليزية (الخماسي التفعيلة) والعكس بالعكس. "[1]

إن كل من يهم في ترجمة الشعر مطالب بالاحتفاظ بروحه وتقديم نتاج له خصائص القصيدة في اللغة الهدف وسيواجه لا محالة فجوة تؤرقه. و"هذه الفجوة ليست ذات طبيعة واحدة في جميع الحالات، بل هي تأخذ شكلها وحجمها من طبيعة النص الشعري المترجم، فشاعر كمحمد الماغوط لا يواجه مترجم قصائده إلى لغة أجنبية نفس إشكاليات مترجم شعر محمود درويش، ويكمن عمق الفجوة هنا في خصوصية البرنامج الجمالي لدى كلا الشاعرين." [2]

[1]- سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ص 128.

[2]- بشير البكر، مرجع سبق ذكره، ص3 .

إننا نرفض فكرة أن الشعر ينتمي إلى لغة أو ثقافة معينة مشددين على الدور الذي تؤديه الترجمة في انتشاره وولوجه إلى بيئات مختلفة وتأثيره على قراء من أعراق متعددة، فكم من شاعر اشتهر فقط من خلال الترجمة.

ووردت الدراسات التي تناولت موضوع الاستشراق والترجمة قليلة، خاصة ما تعلق بالاستراتيجيات والتقنيات التي يتبعها المستشرقون حينما يتناولون المؤلفات العربية القديمة بالترجمة. ومما لا شك فيه أن المترجم المستشرق يجد نفسه مجبرا على اتباع استراتيجية معينة في الترجمة؛ الترجمة الحرفية أو التكييف بتقنياته المختلفة. وحتى يخدم النص الأصلي والقارئ الهدف في الوقت نفسه يجد نفسه مضطرا إلى إضافة حواشي وتعليقات قد تتجاوز الحد المعقول.

نرى أن هذه التعليقات تخدم أكثر قارئ اللغة الهدف لأنها تساعده على استيعاب النص وتزوده بفهم أعمق لعناصر اللغة الأصلية والثقافة الأصلية، لذا فإدراجها في النص لا يكون عشوائيا بل بطريقة تمنع قطع سلسلة تركيز القارئ. ويميل المترجمون غالبا إلى إهمال هذه الطريقة ووضع التعليقات في ذيل الصفحة أي الحواشي أو بمثابة ملاحظات في نهاية الفصل أو بمثابة ملاحظات أو ملحق في نهاية الكتاب.

إن الملاحظات في ذيل الصفحة تصبح مزعجة حينما تكون مطولة وكثيرة. أما الملاحظات في نهاية الفصل، فإنها مؤرقة في الغالب، إذا ما كانت الفصول طويلة، لأن إيجادها يستغرق وقتا. أما الملاحظات في نهاية الكتاب، فيجب الإشارة إليها بأرقام الصفحات في الأعلى. [1]

إننا نفضل أن تكون الملاحظات في ذيل الصفحة شريطة أن تتسم بالإيجاز حتى لا نكلف القارئ عناء البحث عنها بعيدا، وبالتالي قد نشتت فكره وقد يمل من هذه الحركة، الأمر الذي يدفعه إلى التخلي عن قراءة

[1]- Voir: Peter Newmark, A Text Book of Translation, p 92.

الترجمة. كما نظن أن إدراج التعليق في النص حل قد يجدي نفعا، ولكن بطريقة ذكية وموجزة دون إطناب ودون إرهاق للترجمة وشحنها فوق طاقتها بالإضافات. ويبقى في يد المترجم قرار أي الإجراءين أنسب للمقام.

وتتمثل هذه التعليقات التي على المترجم إضافتها في معلومات ثقافية في حالة اختلاف وتباعد ثقافتي اللغة المصدر واللغة الهدف واقتراح المترجم لمكافئ يمثل ثقافة الهدف ويختلف في مضمونه عن ثقافة الأصل أو فنية (مادة الموضوع) أو لغوية تشرح استعمالا عويصا للكلمات حسب حاجات قرائه.

ويلجأ المستشرقون في غالب الأحيان عند ترجمة المؤلفات العربية القديمة إلى الاستعانة بشروحها وتفاسيرها. وقد أقر كثيرون بذلك نحو فكتور دي كوبييه Victor De Coppier لما قال:

« Les orientalistes en jugeront; ils connaissent aussi bien que nous les difficultés d'une traduction faite sans le secours d'aucun commentaire et sur un texte qui ne saurait être encore définitivement fixé. »[1]

أي: « يؤكد المستشرقون صعوبة ترجمة الشعر العربي القديم فهم على علم مثلي بالصعوبات التي تواجهنا في الترجمة دون الاستعانة بالشروح وعلى نص لا يمكن تعديله بشكل نهائي. » (ترجمتنا)

تساعد هذه الشروح والتفاسير المترجم على تأويل صحيح للمعنى خاصة المضمر منه. يقول المستشرق ريجيس باشير في مقدمة ترجمته للقرآن الكريم :

« L'exégèse est venue éclairer par des récits historico-biographiques tout ce que le Coran laisse dans l'ombre. »[2]

أي: « للتفاسير دور في جعل كل ما يبدو غامضا في القرآن واضحا من خلال ما تسرده من قصص تاريخية عن السيرة الذاتية. » (ترجمتنا)

[1]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, S. J IMPRIMERIE CATHOLIQUE, Beyrouth 1889, p 03.
[2]- Régis Blachère, Le Coran, C-P MAISONNEUVE & LAROSE éditeurs, Paris, 1966, p20.

لا أحد ينكر الدور الذي اضطلع به المستشرقون ولا يزال في حفظ الثقافة العربية من جمع المخطوطات العربية وتحقيقها ونشرها وترجمتها. كما وضعوا قواعدا لتحقيق ومقارنة هذه المخطوطات بعضها ببعض وتصحيح الأخطاء ثم النشر والترجمة؛ اهتمام لم يقم به العرب أنفسهم، اهتمام أثمر كثيرا من الدراسات المفيدة حول الشرق العربي وتراثه بمختلف اللغات الحية، وإن تلوث بعضها أحيانا بجانب من سوء النية، ولكنها في مجملها تشكل رصيدا لا غنى عنه يلجأ إليه الباحثون العرب أو العجم.

3-5 خلاصة الفصل

تناولنا في هذا الفصل ما يتعلق بالجانب التنظيري لترجمة الصورتين البيانيتين؛ الاستعارة والكناية وترجمة الشعر. وقبل ذلك بدأناه بالمفاهيم التي تقوم عليها هذه الدراسة، ونوهنا إلى أن المترجم يجب أن يأخذ بعين الاعتبار التباين الثقافي عند الترجمة شأنه شأن التباين اللغوي، وحددنا مواضع التباين اللغوي والتباين الثقافي. وشدد بعض المنظرين على أن المترجم لا ينبغي أن يركز على الخسارة التي تكبدتها ترجمته لمادة ما ويتأسف على ذلك، وإنما عليه العمل على التقليل والحد منها، ذلك أن الترجمة الكاملة من الصعب تحقيقها إن لم يكن ذلك مستحيلا. وقد قررنا اعتماد مصطلح "تقنية" للدلالة على الوسائل المعتمدة في نقل الوحدات الصغرى (كلمة -عبارة -جملة) ومصطلح استراتيجية للدلالة على المنهج المتبع إجمالا في النقل. كما وضحنا الفرق بين "الأثر المكافئ" و"الأثر المماثل" وتأكيد بعض المنظرين خاصة نيومارك على صعوبة تحصيل "الأثر المكافئ" أو صعوبة تقييم رد فعل المتلقي والحكم على درجة تأثره. اتباع المترجم لتقنيات ما تندرج ضمن استراتيجية ما لا يكون عشوائيا وإنما يحكمه غرضه من الترجمة وهو الغاية التي يود الوصول إليها من الترجمة.

قيل في ترجمة الاستعارة نظريات تبناها منظرون من مختلف المناهج. ولاحظنا من عرضنا لها تنوع التقنيات المقترحة التي تندرج ضمن استراتيجيات مختلفة؛ استراتيجية التغريب (النقل الحرفي للاستعارة أو ما

أسماه بروك ترجمة سانسو ستريكتو)، واستراتيجية التوطين (ترجمة الاستعارة إلى استعارة (الاستبدال عند ديكنز) ومن مظاهرها: نقل الاستعارة المبتذلة إلى استعارة ميتة- نقل الاستعارة المبتذلة إلى استعارة أقل منها ابتذالا- نقل الاستعارة المعيارية إلى استعارة مع استبدال المستعار منه بآخر ثابت-ترجمة الاستعارة المعيارية إلى استعارة معيارية لها ناقل مختلف- ترجمة الاستعارة غير المعجمية إلى استعارة معيارية- ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة غير معجمية تحمل ناقلا مختلفا- ترجمة الاستعارة إلى استعارة مكافئة أو استحداث استعارة مكافئة) وفئة التقنيات المحايدة، لا هي توطين ولا هي تغريب، (ترجمة الاستعارة إلى تشبيه – الترجمة التفسيرية أو نقل الصورة من خلال إعطاء المعنى أو إعادة الصياغة (عند بروك)- ترجمة الاستعارة إلى تشبيه مع الشرح- الحذف- نقل الاستعارة إلى استعارة مرفوقة بالشرح (عند نيومارك وديكنز)). لم يحبذ نايدا وديكنز استراتيجية التغريب وكانت التقنيات التي اقترحاها تنتمي إلى استراتيجية التوطين أو إلى فئة التقنيات المحايدة. وترك بروك الحرية للمترجم من أجل اختيار التقنيات التي يراها مناسبة لغرضه المنشود من الترجمة. ولم نجد نظريات تناولت ترجمة الكناية، وحاولنا الاستفادة من نظرية نيومارك في ترجمة التورية وتوصلنا إلى ضرورة عدم إهمال المعنيين؛ الإشاري (الظاهر) والارتباطي (المضمر) ومحاولة إيجاد تقنية لنقلهما سوية.

ورأينا ما أثارته مسألة ترجمة الشعر من جدل واسع النطاق بين المترجمين والنقاد والشعراء، فبعضهم يرفض هذه الترجمة ويراها مستحيلة بأي حال من الأحوال ويعدها خيانة للشعر الأصلي؛ ذلك أن لكل لغة عبقريتها وطريقتها الإبداعية في التعبير عن الأفكار والأحاسيس خاصة إذا كانت اللغتان المنقول منها والمنقول إليها بعيدتين لغويا وثقافيا. ويرى البعض الآخر في هذه الترجمة نوعا من التواصل والتفاعل مع الآداب الأخرى، ووسيلة لا غنى عنها وفرصة سانحة لتمكين الشعر من الذيوع والانتشار في بيئات أخرى غير بيئته. إلا أن هذا الرأي عرف انقساما بين المترجمين ذاتهم حول استراتيجية الترجمة، فهل يُترجم الشعر ترجمة حرفية ويحول إلى نثر أم ينقل نقلا إبداعيا. وحجة فريق الترجمة الحرفية هو الأمانة في النقل، غير أنه الأكثر تعرضا للنقد

الأدبي وتناله سهام أصحاب الرأي الفني بما فيه الكفاية، ذلك أن الترجمة الحرفية تُحوّل الشعر المترجم إلى نص عادي تطغى عليه صفة الجمود. كما أن إقصاء الشكل هو فقدان لا محالة لجزء من المعنى لأن الوزن والإيقاع والصوت يؤدون دورا مهما في تحديد المعنى وإثباته شأنهم شأن المضمون. أما الفريق الآخر فيرى أهمية القيام بخلق جديد يدور في فلك الشعر الأصلي، وداعمه في ذلك تحقيق الإمتاع الفني الذي يعبر عن موهبة الشاعر الأصلي وقدرة المترجم على الإبداع في الآن نفسه. ولا يشترط في الترجمة الإبداعية للشعر أن ينقل إلى شعر بل قد يحول إلى قصيدة نثر أو شعر حر أو شعر مرسل...

وثمة من وضع جملة من الشروط في نقل القصيدة وأوجد خططا واستراتيجيات في ترجمة القصيدة أو الإيقاع أو الوزن. وفي هذا الصدد، نرى أنه من الأفضل أن يمنح مترجم الشعر الحرية الكاملة في التعامل مع الأصل واتباع الاستراتيجية التي يرى نفسه مبدعا فيها بشكل لا يخل بالمضمون.

وغالبا ما يعتمد المستشرق في ترجمة النصوص العربية القديمة على الشروح والتفاسير حتى يسهل عليه الفهم ويُوفق في تأويله ويُقدم ترجمة أمينة. كما يميل إلى إثراء ترجمته بالحواشي والتعليقات حتى يضمن استيعاب قرائه للترجمة.

الباب الثّاني

الدّراسة التّطبيقيّة

الفصل الرّابع

مدوّنة البحث ومنهجيّة التّحليل

4-1 تمهيد الفصل

خصصنا هذا الفصل حتى نحيط إحاطة تامة بالمدونة التي وقع عليها اختيارنا؛ الديوان المصدر العربي وصاحبته الخنساء وترجمته باللغة الفرنسية التي حققها المستشرق الفرنسي فكتور دي كوبييه. ورأينا أنه من الضروري التعريف بالشاعرة والاطلاع على الوسط الذي عاشت فيه وظروفها وكذا معرفة خصائص شعرها حتى يسهل علينا فهم استعاراتها وكناياتها. ورأينا أيضا أنه لابد من التطرق إلى المستشرق الفرنسي، ذلك أنه يستحق مثل هذه الالتفاتة كونه السباق في ترجمة ديوان الخنساء رغم صعوبة نقل الشعر العربي القديم إلى أي لغة أعجمية لما يتمتع به من خصائص لغوية وفنية تبلغ حد الإعجاز، وكون هذه الترجمة حققت في فترة كان التنافس فيها حادا للاطلاع على مضمون الدواوين العربية بين المستشرقين الفرنسيين والمستشرقين الألمان الذين كانوا السباقين في ترجمة الشعر العربي القديم إلى لغتهم الألمانية. كما سنقرأ ما ورد في ترجمته قراءة متأنية خاصة المقدمة حتى نحدد الصعوبات التي واجهها وكيف واجهها وغرضه من الترجمة، الأمر الذي سيساعدنا على معرفة الاستراتيجيات والتقنيات التي سيستعملها لتحقيق هذا الغرض. وسنبين أيضا الخطوات التي سنعتمد عليها في تحليل ونقد ترجمات دي كوبييه للاستعارات والكنايات خلال دراستنا التطبيقية كون هذه العملية ليست عملية عشوائية، وإنما تخضع لقواعد وقوانين. ونحن في تحليلنا ونقدنا لها لا نقلل من الجهد المبذول، فليس من اليسير ترجمة الصور البيانية والحفاظ على جمالها ومعناها وقوة تأثيرها في الوقت ذاته ذلك أن لكل لغة عبقريتها في تشكيل هذه الصور التي تؤدي وظيفتين إحداهما جمالية والأخرى تأثيرية، الأمر الذي يجعل عملية اقتلاعها من لغتها وبيئتها وإعادة زرعها في لغة وبيئة أخرى أمرا عسيرا ومعقدا للغاية.

4-2 ترجمة عن الخنساء

اسمها تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، وإنما سمي شريدا لأن إخوته قُتلوا فبقي وحده، بن رياح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس بن بهثة (ويُقال نهية) بن سليم بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر.[1] وُلدت في الجاهلية ولا يُعرف طبعا يوم ميلادها إذ لم يسجله أحد، إذ لم تكن من عادات العرب تسجيل مثل هذه الأحداث. وقد حاول بعض الباحثين تحديد يوم مولدها،" فمنهم من جعل تاريخ ولادتها عاما نحو المستشرق جبرييلي لما اقترح سنة 575 م. ومنهم من آثر نهج الأقدمين بالتقدير، تحرجا من اتخاذ رأي تعوزه الأدلة نحو المستشرق غرنباوم الذي يظن أنها عاشت في النصف الأول من القرن السابع الميلادي."[2]

عاشت في البادية وسط بيت العز والشرف والفضل، إذ كان أبوها وأخواها معاوية وصخر سادات سليم من مضر، قبيلة كان النبي ﴿صلى الله عليه وسلم﴾ يعتبرها حصن القبائل العربية. وبالتالي، كان للبيئة التي ترعرعت فيها الخنساء أثر حاسم في تكوين شخصيتها، فهي ذات فصاحة ووقار وشجاعة وجرأة. وفي الأسطر المقبلة ستدركون حقيقة اتصافها بهذه الخصال.

ولُقّبت بالخنساء نسبة إلى الخنس في الأنف، أمارة من أمارات الجمال عند العرب، وهو" تأخر الأرنبة في الوجه وقصر الأنف، وقيل هو تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة."[3] وثمة من قال لقبت بالخنساء تشبيها لها بالظبية، لأن من صفات الظبية "قصر الأنف ولزوقه في الوجه"[4]. وتُكنى الخنساء أيضا

---

[1]- ينظر: الخنساء، الديوان، تحقيق أنور أبو سويلم، شرح ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1988م، ص 58.

[2]- ينظر: الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 05.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج6، ص 72.

[4]- المرجع نفسه، ص 72.

"أم عمرو"، ودليل ذلك قول أخيها صخر وهو على فراش الموت من أثر الطعنة التي أصيب بها في غزوة من غزواته:

أرى أم عمرو لا تكل عيادتي وملت سليمى مضجعي ومكاني[1]

وذكروا أن جمالها قد شد دريدا بن الصمة، فارس وشاعر هوازن وسيد بني جشم، إذ يُروى أن بني جشم حطوا رواحلهم طلبا للراحة من عناء سفر طويل إلى مكة، وكان منزلهم في بادية الحجاز قريبا من منازل بني سليم، وتسوق الأقدار سيد بني جشم دريدا ليمتطي حصانه وينطلق في جولة قصيرة، فإذا به يرى فتاة تهنأ* بعيرا لها ولما تفرغت من ذلك همت بالاغتسال، وهي لا تشعر به.[2] ثم سأل عنها فعرف أنها تماضر بنت عمرو شقيقة صديقه الحميم معاوية، فخطبها لنفسه، لكنها ردته لكبر سنه فغضب وراح يهجوها في أبيات نذكر منها:[3]

وقاك الله يا ابنة آل عمرو من الفتيان أمثالي ونفسي

فلا تلدي ولا ينكحك مثلي إذا ما ليلة طرقت بنحس

وتزعم أنني شيخ كبير وهل خبرتها أنى ابن أمس

لقد عرف فيها أهلها رجاحة العقل واتزان الفكر فأبوا أن يكون زواجها إلا بعد موافقتها، فآثرت أن تتزوج رجلا من أبناء عمومتها، فتزوجها رواحة بن عبد العزى السلمي، فولدت له عبد الله (أبو شجرة) وهو شاعر أيضا، وكان له شأن في الردة التي وقعت بعد وفاة ﴿النبي صلى الله عليه وسلم ﴾، ولم يعد إلى المدينة إلا في خلافة عمر –رضي الله عنه–. ولعل رواحة مات مبكرا أو حصل الانفصال بينهما فتزوجت الخنساء رجلا

---

[1]– أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهرة الآداب وثمرة الألباب، فصله وضبطه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، (د.ت)، ج1، ص 998.

*– هنأ البعير: طلاه بالهناء أي القطران.

[2]– ينظر: بنت الشاطئ، الخنساء، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1963م، ص 25.

[3]– دريد بن الصمة، الديوان، تحقيق عمر عبد الرسول، دار المعرف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص.ص115، 116.

آخر من قبيلتها اسمه مرداس بن أبي عامر السلمي، فولدت له: يزيدا ومعاوية وعمرا وبنتا اسمها عمرة وهي أصغرهم وجميعهم شعراء. وقد وقع خلاف بين العلماء في تحديد أسمائهم*. كما وقع خلاف في نسبة العباس إليها فرأى جمهور العلماء وهو الراجح أنه ابن زوجها ورأت طائفة منهم أنه أحد أبنائها.

إن البيئة التي عاشت فيها الخنساء ليست قاصرة على بيت العز والشرف حيث ترعرعت بل هي "زمان ومكان وطبيعة وأشخاص يتفاعل معها تكوين الشخص ويتأثر بها بناؤه."[1]

ولدت الخنساء في البادية الحجازية في عصر الجاهلية، قبيل الإسلام. وليس كما يعتقد البعض أن أهل البادية همج تقطع أوصالهم الحروب أو جُهّل ولهذا وُصف هذا العصر بالجاهلي، وإنما سمي كذلك اشتقاقا من الجهل بمعنى السفه والغضب والطيش.* ولم يتصف الجاهلي فقط بهذه الصفات غير المحمودة ولكنه عُرف بجملة من المزايا والأخلاق الفاضلة، نحو الجود والكرم، إذ ورد ذكر هذه الصفة كثيرا في أشعار العرب، والوفاء بالعهد مهما كان، إذ كان بمثابة الدين عندهم، وعزة النفس والإباء وعدم قبول الضيم جراء فرط شجاعة الجاهلي، وشدة غيرته، وسرعة انفعاله، إضافة إلى صدقه ونقائه.

وخلافا لما يظنه كثيرون بأن قبائل البدو كانت دائمة التنقل لا يُعرف لها مواطن تعيش فيها، كانت هذه القبائل ترحل بانتظام وبضوابط يفرضها عليها مجال عملها الخاص الذي تقتات منه على مدار السنة، وفضاؤها الخاص الذي تستقر فيه أيام عملها، "ولها فيه" المصطاف والمتربع" على ما قال قائلهم فطيء وكندة مثلا، كان منزلهما نجدا، وتغلب وبكر بالجزيرة قرب الفرات، والأوس والخزرج بيثرب..."[2]

---

* – نحو لويس شيخو الذي ذهب في شرحه أن أبناءها هم العباس ويزيد وحزن وعمر وسراقة وعمرة (ينظر الأب لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1895م، ص05)

[1] – الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 07.

* – ينظر: الفصل الثاني من هذه المذكرة حيث تطرقنا بالتفصيل إلى سبب تسمية هذا العصر بالجاهلي، كما تناولنا كل ما يتعلق بالشعر في هذه الفترة من خصائص لغوية وفنية والظروف المحيطة به.

[2] – ينظر: بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 19.

وحياة البدو لم تكن، على ماهو شائع بيننا، حياة رعي فحسب، وإنما عرفت التجارة وحراسة القوافل وضروبا مختلفة من الصناعات كالحياكة والنجارة والحدادة والدباغة والصياغة. ونستطيع أن نلمح هذه المهن التي شهدها البدو في القرآن الكريم حيث يخاطبهم سبحانه تارة ويتحدث عنهم تارة أخرى، نحو قوله تعالى: ﴿ وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ ۙ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَىٰ حِينٍ ﴾ (النحل: 80). بمعنى أن أهل الجاهلية اتخذوا من صوف ضأنهم وشعر ماعزهم وجلود حيوانهم مواد أولية صنعوا منها ضروبا مختلفة من الثياب والسجاجيد والفرش والأثاث.كما تحدث سبحانه عنهم في أسلوب يفحل بالاستعارات لما ذكر الطابع التجاري الذي اتسموا به في سورة الجمعة الآية11: ﴿ وَإِذَا رَأَوْا تِجَارَةً أَوْ لَهْوًا انفَضُّوا إِلَيْهَا وَتَرَكُوكَ قَائِمًا ۚ قُلْ مَا عِندَ اللَّهِ خَيْرٌ مِّنَ اللَّهْوِ وَمِنَ التِّجَارَةِ ۚ وَاللَّهُ خَيْرُ الرَّازِقِينَ ﴾

"ولم تخل مناطق البدو من قيعان ومياه وأحساء، وإلا استحالت الحياة في الوادي الأجرد، وما ظلت الصحراء مسكن قبائل من قديم،لم يهجروها ولا استبدلوا بها سواها، ولما قالوا الذين قالوه عن الربيع والغيث، والمياه والرياض، والزهر والندى، مما يملأ ديوان الشعر الجاهلي."[1]

وبالتالي، عاشت الخنساء حياة مستقرة في ديارها "أرض بني سليم" خاصة وأنها من آل شريد أشهر السلميين.

وكانت عقيدة الجاهليين آنذاك مبنية على أن ثمة شفعاء يمثلون دور الوسيط بين البشر والله الخالق، لذلك ابتدع العرب في الجاهلية أصناما وأوثانا يعبدونها من دون الله تعالى عسى أن تكون شفيعة لهم عند الله. وكانت بعض القبائل من العرب تعبد النجوم والكواكب. وكانت هناك قلة من العرب بقوا على دين الحنيفية وهو دين إبراهيم عليه السلام. كما تنصر عدد من العرب وتهود آخرون.

[1]- بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 19.

وكان العرب في الجاهلية يخضعون لنظام القبيلة ويفتخرون كثيرا بها من خلال أشعارهم التي تفننوا في إجادة نظمها. وكانت القبيلة الواحدة تتألف من ثلاث طبقات؛ الأبناء الذين يربطها بهم الدم والنسب وعليهم تقوم القبيلة، والعبيد المجلوبون من البلاد الأجنبية المجاورة ولاسيما الحبشة، والموالي وهم عتقاء القبيلة.[1]

وإذا نظرنا إلى المرأة في هذا العصر نجدها في طبقتين؛ الإماء والحرائر. "فأما الإماء فكان منهن عاهرات، يتخذن الأخذان، وقينات يضربن على المزهر وغيره، وكان منهن جواري يخدمن الشريفات. وأما الحرة فتقوم بطهي الطعام ونسج الثياب إلا إذا كانت من الشريفات المخدومات فإنه كان يقوم لها على هذه الأعمال بعض الجواري."[2]

ورسمت بنت الشاطئ للخنساء شخصية استنتجتها من دراستها لها، فتصورتها حرة طليقة، قوية الشخصية، أشبه بالفارسات بطلات الرياضة الخشنة، ولعل هذا ما لفت إليها أنظار دريد، إذ رأى نفسه أمام نموذج للأنثى يعز وجوده في بيئته؛ أنثى متينة البنيان، رياضية الجسم، لا أثر للضعف فيها. إضافة إلى اتسامها بالجرأة والعزيمة العنيدة والإرادة المصممة، رأت في خجل الأنثى ضعفا وفي استحيائها خورا لا يليق بشخصيتها.[3]

ونقطة التحول في حياة الخنساء هي فجيعتها المزدوجة بفقد أخويها معاوية وصخر. وقيل أن معاوية أخوها لأبيها وأمها، أما صخرا فأخوها لأبيها. وكان صخر أقربهما إلى قلبها لأنه كان يدللها ويغمرها بعطفه وجوده، إذ يروى أنه لما افتقر زوجها عبد العزى لأنه كان متلافا للمال مقامرا قصدت أخاها صخرا الذي "قسم ماله شطرين وأعطاها أفضلهما.. ولقد فعل ذلك عدة مرات."[4]

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص.ص 31-32

[4]- ينظر: لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص08.

وفقدت في بادئ الأمر معاوية، إذ يقال أن معاوية اختلف وهاشم بن حرملة الغطفاني، وتشاتما في سوق عكاظ فتواعدا اللقاء والمناجزة، وقيل أيضا أن سبب الخصام والعداوة بين معاوية وهاشم امرأة. بينما كان معاوية يمشي بسوق عكاظ، إذ لقي أسماء المرية وكانت جميلة، وظن أنها كانت بغيا، فدعاها إلى نفسه فامتنعت عليه، وقالت أنها تخص سيد العرب هاشم بن حرملة فأخبرها أنه سيقاتله من أجلها، فرجعت إلى هاشم وأخبرته بما قاله معاوية، فتوعده ببئس المصير. ومع انتهاء الشهر الحرام، وتراجع الناس عن عكاظ، خرج معاوية ومعه ثمانية عشر رجلا من أصحابه غازيا يريد "بني مرّة "فخاب سعيه وقتله دريد أخو هاشم. [1]وأصبح لزاما على أخيه الصغير أن يثأر له، فاستطاع أن يقتل دريدا الذي قتل أخاه معاوية في العام الموالي.

وحزنت الخنساء حزنا شديدا لفقد معاوية، إلا أن وجود أخيها صخر كان خير عزاء لها، خاصة أن دم معاوية لم يذهب هدرا، إذ كان صخر وقومه قد ثأروا له. وهذا ما خفف من حزن الخنساء ورأت فيه بعض العزاء.

ولم يقتنع صخر بالثأر لأخيه فتابع غاراته على "مرّة" حتى أُصيب بطعنة فتاكة وجهها إليه رجل من فقعس، من بطون قبيلة " أسد"[*]، وكانت متحالفة مع بني مرّة، فمرض حولا حيث لاقى الأمرين، وتجرعت أمه وأخته الوحيدة الخنساء الآلام إلى أن توفي يوم كلاب سنة 615 م. ومن قبل، مات معاوية في يوم حوزة الأول سنة 612م، حسب تقدير بعض الباحثين. ومن قبلهما قابلت تماضر الموت في أسرتها يوم ذاقت مرارة اليتم إثر فقدان أبيها عمرو بن الشريد، وطعم الإرمال يوم رحيل زوجها مرداس. وما كانت الخنساء تستطيع الصمود أمام ذلك التيار الجارف، مهما تشبثت بالجمود، ومهما تعقلت بصلابة الرأي، وتشبثت بعزة النفس.

---

[1]– ينظر: موسوعة ويكيبيديا حيث ذُكرت الرواية بالتفصيل:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A1(تاريخ الدخول: 03.04.2020 التوقيت: 21:51)

[*]– بنو أسد قبيلة عظيمة من العدنانية تنسب إلى أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار. كان موطن قبيلة أسد في الجاهلية في نجد غربي القصيم وشرقي جبلي طيء، وكانت تجاورها قبائل طيء وغطفان وهوازن وكنانة. ومن مياهها؛ سميراء والرّس والرسيس، ومن جبالها القنة والقنان وأبان الأسود.

وكانت الخنساء في البداية تقول الشعر ولا تكثر، حتى قُتل أخواها معاوية وصخر، فحزنت عليهما حزنا شديدا، وخصوصا على صخر فلم تنتفع بحياتها، إذ عاشت بعده نحو ثلاثين عاما تبكيه وترثيه، وأبت أن تنزع ثوب الحداد عليه طوال تلك السنين. فتزودت بالشعر المرير الذي كان مؤنسها الوحيد في محنتها وحياتها.

عاشت الخنساء شطرا من حياتها في الجاهلية، والشطر الآخر في الإسلام، فسعدت بقدومها على رسول الله ﴿صلى الله عليه وسلم﴾ مع قومها "بني سليم"، لاعتناق الإسلام والارتضاء به دينا من بعد الوثنية التي كانوا عليها من قبل. وشهدت القادسية ومعها أربعة بني لها اشتهروا بالفروسية وقول الشعر، فباتت ليلتها تلك توصيهم بالصبر وتغريهم بمجد الاستشهاد، قائلة:

« يا بني؛ إنكم أسلمتم طائعين، وهاجرتم مختارين، ووالله الذي لا إله إلا هو إنكم لبنو رجل واحد، كما أنكم بنو امرأة واحدة ما خنت أباكم، ولا فضحت خالكم ولا هجنت حسبكم، ولا غيرت نسبكم، وقد تعلمون ما أعده الله للمسلمين من الثواب الجزيل في حرب الكافرين. واعلموا أن الدار الباقية خير من الدار الفانية، يقول الله تعالى:﴿يا أيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون﴾ (آل عمران: 200) فإذا أصبحتم غدا إن شاء الله سالمين فاغدوا إلى قتال عدوكم مستبصرين، وبالله على أعدائه مستنصرين، فإذا رأيتم الحرب قد شمرت عن ساقها، واضطرمت لظى على سياقها، وجللت نارا على أوراقها، فتيمموا وطيسها، وجالدوا رئيسها عند احتدام خميسها، تظفروا بالغنم والكرامة، في دار الخلد والمقامة.»[1]

ولما حل الصبح باكروا مراكزهم فتقدموا واحدا بعد واحد، ينشدون أراجيز يذكرون فيها وصية أمهم لهم، حتى قُتلوا عن آخرهم، فبلغها الخبر فقالت: « الحمد لله الذي شرفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني

[1]– أبو يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م، ج1، ص 1828.

بهم في مستقر الرحمة.» وكان عمر بن الخطاب يعطيها أرزاق بنيها الأربعة (ولكل واحد مائتي درهم) حتى قبض –رضي الله عنه–.[1]

ويبدو أن الخنساء تعيش منذ هذا الخبر موقفين؛ باكية حزينة، تأبى أن تخلع ثوب الحداد، وتنظم في رثاء أخويها القصائد الطوال المحملة بالبكاء والعويل، وهادئة لا تحرك ساكنا، ولا تذرف دمعا، بل تقبل خبر استشهاد أبنائها، بصدر رحب، فتحمد الله الذي شرفها بمقتلهم جميعا. "ربما بكاؤها على أخويها قد استنفد الدمع من مآقيها، ورثاؤها لهما استهلك مشاعرها. وربما حدث انحراف في طبيعة تماضر، جعل عاطفة الأخوة فيها تطغى على عاطفة الأمومة. وربما الصورة التي رسمها المجتمع العربي لشاعرته الأولى، والقصة التي أبوا أن يفسحوا فيها مكانا لغير "صخر" البطل، ثم الشقيق "معاوية"، ومن عداهما فظلال باهتة أو مهتزة." [2] وربما وجدت في استشهاد أبنائها خير عزاء لنفسها.

ويبدو أن الخنساء، وهي عجوز كبيرة، ظلت ترثي أخويها لأنهما ماتا ولم يعتنقا هذا الدين الحنيف، فخشيت عليهما من النار، إذ يُذكر أن قومها ضجوا منها يوما وأقبلوا إلى عمر بن الخطاب يشكون حالها، إذ قرحت عيناها من البكاء في الجاهلية والإسلام، فلعله ينصحها فتنتهي." فقال لها: إن الذي تصنعين ليس من الإسلام. وإن الذين تبكين هُلكوا في الجاهلية وهم حشو جهنم. قالت: ذلك أدعى لحزني عليهم. ثم أنشدته بعض شعرها في أخويها، فتأثر وقال فيما رووا: دعوها، فإنها لا تزال حزينة أبدا."[3]

وعاشت الخنساء بعد مقتل أبنائها سنين كثيرة. وانقطعت أخبارها، إلى أن توفيت في البادية. واختلف الباحثون في تاريخ وفاتها، "فمن قائل كانت وفاتها سنة 646 م وهو يوافق سنة 26 هـ، إلى قائل في أول خلافة سيدنا عثمان بن عفان –رضي الله عنه–، وحددها البعض بسنة 24 هـ، وقد حددها الشيخ محمد محي الدين

---

[1]– أبو يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 1829.

[2]– ينظر: بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص.ص 51-53.

[3]– المرجع نفسه، ص 47.

عبد الحميد بنحو سنة 50 هـ،"[1] أما لويس شيخو فحدد سنة وفاتها عام 670 م. ونلحظ مدى اتساع هذا الاختلاف حتى بلغت مسافته ثلث قرن أو يزيد.

ولاحظنا انقطاع أخبار الخنساء عند الأقدمين لما استشهد أبناؤها في القادسية، وأن عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– كان "يعطيها أرزاق أولادها حتى قبض"[2]. وهذا دليل على أنها أدركت عثمان –رضي الله عنه–. ومهما كان تاريخ وفاتها، فالأمر لا يعنينا حقا بقدر ما يعنينا أن الشاعرة قد أتمت حياتها الشعرية قبل ذلك بوقت بعيد. ولم يبلغنا من أنبائها إلا ذلك المروى عن عقلمة بن جرير إذ ذكر أنه رآها وقد هرمت في عرس ابنتها.*

ماتت الخنساء ولم ينطق برثائها لسان ابنتها "عمرة"، "وقد رثت أباها مرداسا، وأخاها العباس بن مرداس، وابنها الأقيصر..."[3]، ربما لأنها وجدت في موتها راحة لها من شقاء الحياة ونهاية لأحزانها.

3-4 ديوان الخنساء

حظي شعر الخنساء بالإعجاب والتقدير منذ عصرها إلى حد الساعة. وأجمع أهل العلم بالشعر على أنه ليس في شعراء العرب قبل الإسلام وبعده امرأة تفوق الخنساء في "رصانة شعرها، ورقة لفظه، وحلاوة جرسه."[4] بل ونافست أشهر شعراء عصرها الرجال.

---

[1]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 12.

[2]– ينظر: أبو يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 1828.

*– يُروى عن بعض نساء بني سليم أنه بينما كانت الخنساء تصنع طيبا لابنتها لتنقلها إلى زوجها، قاولتها في شيء كرهته الخنساء، فقالت لها: اسكتي، فو الله لقد كنت أبسط منك عرفا، وأطيب منك ورسا، وأحسن منك عرسا، وأرق منك نعلا، وأكرم منك بعلا. (ينظر: بنت الشاطئ، الخنساء، ص 32)

[3]– بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 56.

[4]– أحمد حسين الزيات، مرجع سبق ذكره، ص 150.

وشهدت بأم عينيها هذا التقدير لما جذبت أسماع شيوخ الشعر وأمراء البيان في سوق عكاظ، بل حتى الرسول صلى الله عليه وسلم كان يحب الاستماع إلى شعرها، إذ يروى أنها "كانت تنشده وهو يقول: هيه يا خناس، أو يومئ بيده."[1]

ويروى أيضا في إعجاب الرسول صلى الله عليه وسلم بشعر الخنساء واعتبارها أشعر شعراء عصرها أن جاءه "عدي بن حاتم الطائي" مبايعا مع قومه من بني طيء، "فقال: يا رسول الله، إن فينا أشعر الناس، وأسخى الناس، وأفرس الناس. قال: سمهم. قال: أما أشعر الناس فامرؤ القيس بن حجر، وأما أسخى الناس فحاتم بن سعد –يعني أباه– وأما أفرس الناس فعمرو بن معد يكرب. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ليس كما قلت يا عدي، أما أشعر الناس فالخنساء بنت عمرو، وأما أسخى الناس فمحمد– يعني نفسه صلى الله عليه وسلم، وأما أفرس الناس فعلي بن أبي طالب."[2]

ولا أظن أن للشاعرة بعد هذه الشهادة مطلبا.

"وقيل لجرير: من أشعر الناس؟ قال: أنا لولا الخنساء. قيل: بما فضلتك؟ فراح ينشد بعض أبياتها:

إن الزمان وما يفنى له عجب أبقى لنا ذنبا واستؤصل الراس

إن الجديدين في طول اختلافهما لا يفسدان ولكن يفسد الناس[3]

" وكان بشار يقول: لم تقل امرأة شعرا إلا ظهر الضعف فيه، فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك فاقت الرجال."[4]

---

[1]– أبو يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 1827.

[2]– عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م، ج1، ص 434.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 435.

[4]– ينظر: أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، 1992 م، ج 4، ص 350.

وبهذا احتلت الخنساء مكانة شعرية مرموقة، تجاوزت بعض معاصريها غالبا، فشهد لها أقرانها من الشعراء بقوة الشاعرية، قال النابغة الذبياني لما أنشدته، وكان يومئذ في قبته الحمراء في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء: "والله لولا أن هذا الأعمى أنشدني قبلك- يعني الأعشى- لفضلنك على شعراء هذا الموسم"[1]. وفي رواية أخرى لقلت إنك أشعر الجن والإنس.

ويذكر المفضل الضبي أنه دُعي يوما إلى مجلس المهدي، فلما مثل بين يديه أومأ إليه بالجلوس، فلما سكن جأشه، قال له: يا مفضل، ما أفخر بيت قالته العرب؟ فقال: يا أمير المؤمنين قول الخنساء، فاستوى جالسا وكان متكئا، فقال: أي بيت هو ؟ فقال قولها:

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

فقال: قد قلت له فأبا علي- وأومأ إلى إسحاق بن بزيع – قال: الصواب مع أمير المؤمنين[2]

وفي عصرنا الحالي، تناول الباحثون ديوان الخنساء بالدراسة والتمحيص، وكانت لهم آراؤهم في لغته وصوره؛ فيقدم أبو سويلم الشاعرة ويصف شعرها بقوله:

«حفرت أشعارها حفرا في قلب كل موتور حزين، وعبرت بأشعارها الرقيقة أصدق تعبير عن مرارة الشكل، وألم الموت، وصورت التجربة الإنسانية المؤلمة أدق تصوير، فكان شعرها خالدا نحسه، ونتجاوب معه، وننفعل به.»[3]

ويرى حسين الزيات الخنساء زعيمة الفخر والرثاء أبدعت فيهما وجمعت بين القوة والرقة في تجسيدهما، فيقول:

---

[1]- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، مرجع سبق ذكره، ج 4، ص 350.

[2]- المرجع نفسه، ص353.

[3]- الخنساء، الديوان، تحقيق أنور أبو سويلم، ص 06.

« ليس في شواعر العرب قبل الإسلام وبعده من تفوق الخنساء في رصانة شعرها ورقة لفظه وحلاوة جرسه ولربما ضاعت في هذه الصفات الشعراء الفحول... لما في شعرها من قوة الرجولة ورقة الأنوثة. وقد غلب في شعرها الفخر والرثاء. أما الفخر فلأن أباها أمثل قومه، وأخويها خير مضر؛ وأما الرثاء فلفجيعتها فيهم وطول وجدها عليهم.»[1]

وفضلها لويس شيخو اليسوعي عن شاعرات الرثاء الأخريات، إذ نشر ديوانها على حدة سنة 1888م، بعد أن اعتمد على النسختين الخطيتين الموجودتين في دار الكتب المصرية. وهناك طبعة أخرى في بيروت سنة 1895 م.

وكان قد جمع في كتابه المعنون " رياض الأدب في مراثي شواعر العرب" سنة 1897م مراثي إحدى وستين شاعرة من عهد الجاهلية ما عدا ديوان الخنساء الذي أفرد له كتابا آخرا، كما أشرنا.

ويعد لويس شيخو أول من حقق وشرح ديوان الخنساء سنة 1888م، إذ قال معبرا عن جهده المبذول حتى" يساعد على إعادة اللغة العربية إلى شبابها ونظارتها، ذلك أن دستور البلاغة العربية هو كلام القدماء، واعدا القراء بنشر نفائس القدماء مما يشتاقونه ويشق عليهم الوصول إليه"[2] :

« وهذا الديوان النفيس كان قد أضحى عزيز الوجود وقع إلينا منه لحسن الحظ نسختان جمعهما قوم من مشاهير القدماء... ودلنا عليهما بعض أفاضل الشهباء. فلم نقتصر على مقابلتهما وضبطهما وتصحيحهما وترتيبهما على القوافي حتى أضفنا إليها جملة زيادات مهمة جمعناها عن نحو من ستين كتابا من مصنفات الأقدمين(...) أما التعليقات التي حشينا بها الكتاب فهي للشراح القدماء وجدنا منها قسما في الأصل وقسما آخر في كتب الأدباء.»[3]

---

[1]- أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 150.

[2]- ينظر: لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في ديوان الخنساء، الطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1888م، ص المقدمة.(يعد هذا الاقتباس وما بعده الوحيدين للويس شيخو في هذه المذكرة من هذه الطبعة غير ذلك فهو من طبعة سنة 1895).

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

درس الباحثون في شعر الخنساء كثيرا الرثاء لأنها امتازت واشتهرت بانفرادها في تبيان أوصاف الموتى بطريقة تؤثر بعمق في قلوب القارئين من جهة حتى يشعروا من أعماق قلوبهم بألمها الشديد، ذلك أن مشاعرها كانت صادقة، كما أنها لم تهتم بسواه من الموضوعات الشعرية ووهبته كل إبداعها وجعلته أساس صورها لأنها فجعت بمقتل أخويها. وفيما يلي عرض لأغراض الرثاء في ديوان الخنساء:

4-3-1 أغراض الرثاء في ديوان الخنساء

يعد موضوع "الرثاء" محور الحديث في دراستنا للاستعارة والكناية في ديوان الخنساء وترجمتهما إلى اللغة الفرنسية. وإن كانت هاتان الصورتين وغيرهما من الصور في شعر الخنساء تتسم بصدق العاطفة فذلك راجع إلى موضوع الرثاء، ذلك أنه حسب بعض النقاد يعد " تعبيرا مباشرا قلما تشوبه الصنعة أو التكلف."[1]

والرثاء لغة بكاء على الميت ومدحه وتعداد محاسنه.[2] والرثاء موضوع يخص الشعر أكثر من النثر لقول ابن منظور "رثوت الميت أيضا إذا بكيته (...) ونظمت فيه شعرا."[3]

ومن هنا يعد الرثاء تعبيرا عن مشاعر الحزن من خلال البكاء وذكر محاسن الميت وأمجاده التي سيخلدها الدهر والتاريخ لاستثارة الحزن نفسه في السامع والقارئ.

وثمة من يعتبر الرثاء في شعر الخنساء "عاطفيا بحتا، لا يشوبه تكلف، ولا يرتفع بها الفكر إلى المعاني الحكيمة التي نجدها في رثاء لبيد لأخيه. فهي حزينة لا تتعزى، وضعيفة لا تملك أن تعض نفسها، ونادبة تهيج البواكي، وتستحث قومها على إدراك الثأر، وتثير نخوتهم بذكر مناقب أخيها، وإذا خطر لها أن تتأسى شيئا، فلكي تمنع نفسها عن الانتحار، لا عن التفجع والبكاء."[4]

---

[1]- ينظر: يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص 311.

[2]- ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج14، ص 309.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 208.

ونحن نرى في اختلاف رثاء الخنساء عن غيرها من الشعراء تنوعا وإثراءً لتراثنا العربي، وليس من الضرورة أن تتشابه طريقة عرض الشعراء لموضوعاتهم أو تتقارب أهدافهم أو تتماثل صورهم. كما أن "الحكمة ليست شرطا في الشاعرية بعامة، ولا هي من مقومات المرثية بخاصة."[1]

إن المطلع على شعر الخنساء يستطيع أن يميز ثلاثة أغراض للرثاء فيه هي الندب والتأبين والعزاء. وقبل التطرق إلى هذه الأغراض ننوه إلى أنها تتداخل تداخلا بيّنا في معظم صور مراثيها الفنية، ذلك أنها تعكس ما يسيطر عليها من مشاعر ولطالما اجتاحتها مشاعر متعددة ومتداخلة من حزن وتأسف وشوق وافتخار...إلخ.

4-3-1-1 الندب

"هو بكاء ونواح وعويل على الميت بألفاظ حزينة مؤلمة كثيرة الحزن تستمطر الدموع من العيون."[2]

وكان ينشد هذا الفن النساء والرجال، بل يظهر أنه كان يشيع أكثر بين النساء اللواتي أبدعن فيه لأنهن كن " يحلقن شعورهن ويجتمعن في مناحة صاخبة، ويلطمن على وجوههن وصدورهن بالأكف أو قطع الجلود أو النعال، وكن يصنعن ذلك على القبر وفي مجالس القبيلة والمواسم العظام"[3] لزيادة الجو حزنا وأسى. وقد كن لا يزلن يندبن على الميت خاصة إذا كان قتيلا حتى تثأر القبيلة له. "ولم تكن النساء تندبن موتاهن يوما أو أياما، بل كن يطلن ذلك إلى سنين معدودات. "[4]

وتعد الخنساء أشهر من بكى واستبكى في الجاهلية واستغل هذا الفن التعبيري لتجسيد صور الحزن والأسى والنواح والبكاء الذي يعبر عن عواطف داخلية تعد آثارا للصدمة النفسية جراء فقدان عزيز. وكانت

---

[1]- بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 76.

[2]- يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص 311.

[3]- ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها. وينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 207.

[4]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 207.

الخنساء شديدة الحزن على أخيها صخر وهو حاميها وملاذها في محنها وظلت تبكيه حتى بعد إسلامها، ومن أبياتها في الندب:[1]

ألا يا عين فانهمري بغدر وفيضي فيضة من غير نزر

ولا تعدي عزاء بعد صخر فقد غلب العزاء وعيل صبري

أخذت الخنساء في مطلعها هذا تنادي عينها مستخدمة أداة النداء (يا) حتى تفرغ من خلالها ما في جوفها من حرقة وما يمزق أعماقها من ألم لعظم مصابها، لتأمر عينها بالبكاء الشديد الذي لا ينقطع، إذ لم يعد هناك بعد هذه المصيبة صبر.

هناك ألفاظ استعملتها الشاعرة تقابل بها العين أو البكاء غير انهمري وفيضي، والغدر، نحو، ابكي، جودي، مدرار، السوابح، سرب، العويل، تسكابا،... هذه الألفاظ وغيرها تعطي لنا مدلولات إضافية للخطاب المباشر للعين بوصفها عنصرا أو مصدرا للبكاء.

ومن صور "الندب" عند الخنساء صورة الحزن الذي أحدث جرحا في فؤادها لا يلتئم ولن يلتئم بعد رحيل أخيها صخر من الدنيا: [2]

لا تخل أنني لقيت رواحا بعد صخر حتى أثبن نواحا

من ضميري بلوعة الحزن حتى تكأ الحزن في فؤادي فقاحا

وهناك من يرى أن الخنساء في عدد غير قليل من المراثي المتأخرة تلتفت إلى الجانب المادي، فإذا بكت أخاها تعدد ما نالها من عطائه وتشكو خسارتها المادية الفادحة في الكريم المعطاء. وإذا ما تجاوزت مصيبتها

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

الفردية فإنما تتجاوزها لتصف مصاب القبيلة في فتاها الكريم، مأوى اليتامى والأرامل. وقلما بكت في متأخر مراثيها صباهما المشترك وملهى طفولتهما وأنس الإخوة وجمال الصحبة في أيام الخوالي.[1]

وإلى جانب هذا الغرض من الرثاء نجد غرضا آخر وهو التأبين.

4-3-1-2 التأبين

هو "الثناء على الميت- أو قد يكون حيا أيضا- وذكر فضائله وتعداد محامده، ويكون ذلك عند زيارتهم للقبور أو اجتماعهم في مجلس يُعقد لذكرى الفقيد."[2]

يعد "التأبين" في الشعر الجاهلي صورة مطورة عن "تلك النقوش التي عُثر عليها وكانوا يكتبون فيها أسماءهم وألقابهم وبعض أعمالهم تمجيدا لذكراهم وتخليدا لها."[3]

ورد تأبين الخنساء لأخويها صخر ومعاوية واضحا حتى تصور خصالهما الحميدة من شجاعة ومجد وشرف وسيادة وكرم وحلم وعزة وفصاحة وصبر وجمال وصدق والتي خسرتها وقبيلتها. وقد اتخذت من تأبينها هذا وسيلة للافتخار بهما والاعتزاز بمناقبهما وأعمالهما وتخليدهما وذلك من خلال رسم صور مثالية أبدعت فيها. وكانت الخنساء تحوم حول المعاني والصفات التي يقدرها العرب في الجاهلية والتي كانوا يطلبونها في أشرافهم وسادتهم، نحو صفة "الشجاعة" في تأبينها لأخيها معاوية: [4]

ألا لا أرى كالفارس الورد فارسا إذا ما علته جرأة وعلانية

وكان لزار الحرب عند شبوبها إذا شمرت عن ساقها وهي داكيه

[1]- ينظر: بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 77.

[2]- يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص.ص 313، 314.

[3]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 207.

[4]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 120.

ومن الصفات التي خلدتها الخنساء في أخيها صخر صفة الكرم وحسن الضيافة، إذ كان ملجأ الفقراء والمحتاجين يهرعون إليه في أي وقت حتى لو كان ذلك آخر الليل فلن يتأخر صخر عن مد يد العون، تنشد:[1]

نعم الفتى كان للأضياف إذا نزلوا وسائل حل بعد النوم محروب

كم من مناد دعا والليل مكتنع نفست عنه حبال الموت مكروب

وعدّ القدماء أجود الرثاء ما جمع التفجع على المرثي (الندب) وتعداد مناقبه ومدح مآثره (التأبين). تنشد الخنساء:[2]

يا عين جودي بالدموع الغزار وابكي على أروع حامي الذمار

فرع من القوم كريم الجدا أنماه منهم كل محض النجار

أقول لما جاءني هلكه، وصرح الناس بنجوى السرار

أخي إما تك ودعتنا وحال من دونك بعد المزار

في هذا النموذج الذي قدمناه تجمع الخنساء بين الندب والتأبين، إذ تستهله بالبكاء على المرثي ثم ما تلبث أن تذكر خصاله الحميدة ثم تعود للمعنى الأول أي للبكاء من جديد. "وهذا ما يزيد رثاءها حسنا، ذلك أن مدحها لصخر لا يشوبه التكلف والجفاف، وإنما هو مشبع بصدق اللهجة وصدق العاطفة معا، يرافقه التفجع في جميع أقسامه."[3]

كما نجد في رثاء الخنساء غرضا آخر وهو" العزاء"، إذ استخدمته الخنساء معزية نفسها تارة بكثرة الباكين حولها وبحديثها أن الموت حق كل إنسان ولا مفر منه، وتارة تنادي قومها بأن يشاركوها بكاءها بعد أن فقدوا فارسهم، وحامي ديارهم.

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص60.

[3]- ينظر: بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 207.

4-3-1-3 العزاء

"وهو التفكر في رحلة الحياة ومصير الناس وحتمية الأقدار ونزول البلاء وضعف الإنسان أمام نوازل الدهر ومصائب الزمان، فيلتمس في كل ذلك السلوة والصبر والرضا بما نزل به والاستسلام للقدر."[1]

وتجد الخنساء في بكاء غيرها ما يعزيها عن أهلها ويخفف من هلع مصيبتها ويصبرها على ما ألم بها من مصائب، إذ أنشدت: [2]

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي

ولكن لا أزال أرى عجولا وباكية تنوح ليوم نحس

أراها والها تبكي أخاها عشية رزئه أو غب أمس

وما يبكون مثل أخي ولكن أعز النفس عنه بالتأسي

وقد تعزي نفسها بنفسها لما تتحكم قليلا في عاطفتها وتستعمل عقلها في الحكم بأن الموت قدر محتوم ونهاية كل حي: [3]

لا شيء يبقى غير وجه مليكنا ولست أرى حيا على الدهر خالدا

وقد تطلب الخنساء من قومها أن يشاركوها بكاءها على صخر بعد أن فقدوا فارسهم المغوار وحامي ديارهم وحافظ شرفهم:

بني سليم! ألا تبكون فارسكم؟ خلى عليكم أمورا ذات أمراس[4]

---

[1]- يحي الجبوري، مرجع سبق ذكره، ص 314.

[2]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 72.

[3]- المصدر نفسه، ص 32.

[4]- المصدر نفسه، ص 71.

4-3-2 الأسلوب والتصوير الفني في ديوان الخنساء

لاشك أن الخنساء اتبعت أسلوبا خاصا لنقل المعاني والدلالات وتنظيم الأفكار في نسق أدبي جميل غني بالصور البيانية والإنشائية والمحسنات البديعية ومحمل بالعواطف ومزين بإيقاعات موسيقية آسرة تهفوا إليها النفس الشاعرة ويخفق لها الوجدان المؤهل لتذوق عناصر الجمال الأدبي.

وردت قصائد الخنساء قصيرة مقارنة بالقصائد الطوال التي عرفناها في الشعراء الجاهليين، فأطول قصيدة هي "قذى بعينيك أم بالعين عوار ..." وهي لا تتجاوز الخمسة والثلاثين بيتا. ولعل ذلك راجع إلى وحدة موضوع الشاعرة، وعدم تعدد أغراضها، فهي تركز على الرثاء.

ولا نظن أن قصر قصائد الخنساء يعد نقصا مادام لا يضر شاعريتها، بل نعتبره ميزة من ميزات شعرها. ولا نوافق رأي من يظن أن قصر قصائد الخنساء يعود لضعف مخيلتها، ذلك أن بلاغة الصور التي كانت ترسمها وإبداعها تلغي هذه الملاحظة.

وثمة أيضا من يصف معاني شعر الخنساء وألفاظه بالغلو، ذلك أنها مغالية في حزنها وولعها ومغالية فيما تنعت به صخرا من النعوت الحسنة، إلا أنه "غلو صادق من حيث تفجعها وبريء من حيث وصفها لأخيها"[1]. أما الغلو في الألفاظ فيتجسد في استعمالها لصيغ المبالغة بكثرة نحو قولها: شهّاد أندية، حمّال ألوية، هبّاط أودية، خطّاب محفلة، مجدام، قطوب، عتيق، فكه، رفيع... ولقد وردت صيغة "فعيل" في المدونة مئة وعشرين مرة وهي أكثر الصيغ تواجدا من حيث عدد المرات لأن الخنساء دلت من خلالها على أن كل صفة من صفات أخيها هي خلقة من أخلاقه أو ولدت معه حتى تزيل أي شك بأن شخصيته مصطنعة من وحي خيالها أو مبالغ فيها عنوة وكأنما تقول هذا هو صخر فعلا وهذا ما يتسم به من صفات خلقية وخُلقية. ووردت صيغة "فعّال" في المدونة ست وستين مرة، وهي تلي صيغة "فعيل" من حيث عدد مرات ورودها، والتي

[1]- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 207.

جسدت من خلالها الخنساء مستوى عالي من الحزن، كما أنها تحيل على الجانب الصوتي والصرفي والنحوي المميز رغم خروجها في غالب الأحيان عن المعقول.

وكانت الخنساء حريصة في انتقاء العبارات والألفاظ التي تنسجم مع موضوع الرثاء. ووردت المعاني في مجملها لتأدية هذا الموضوع الذي يدور بدوره حول مفقودين محددين اختارت الخنساء أن لا تتعدى سواهما في الرثاء؛ فتارة تقول القصيدة في بكاء أخيها صخر، وتارة في معاوية وتارة فيهما معا. وهي إن خرجت عن هذا الغرض فإنها تدخل في غرض ذكر محاسنهما ووصف جمالهما وقوتهما (التأبين) أو في الحض على طلب الثأر من مقتلهما.

ورغم أن الخنساء أدركت الإسلام واعتنقته إلا أن شعرها لم يتأثر بهذا الدين الجديد، ولم تدرج فيه أغراضا جديدة تصفه أو تدعوا الناس إلى اعتناقه، ولم يكن فيه شيء عن الآخرة لذلك يصنفها بعض النقاد نحو ابن قتيبة وابن سلام الجمحي وبنت الشاطئ وبطرس البستاني من الشعراء الجاهليين ويرفضون ضمها إلى المخضرمين، ذلك أن المخضرم هو ذلك الذي أنشد شعرا في الجاهلية ومع قدوم الإسلام تأثر هو وشعره به.

تتمتع الخنساء كغيرها من الشعراء الفحول بالقدرة الجمالية، إذ توجهها الأحاسيس الجياشة والآلام الموجعة في استعمالها الألفاظ، واستثمار خصائصها وتحويل الألفاظ المفردة المعجمية إلى ألفاظ ذات طابع شعري. تميزت الصورة عند الخنساء في الغالب بالعفوية والبساطة ووردت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحدث الموضوعي الذي من أجله نظمت شعرها. وبالتالي، استطاعت هذه الصورة أن تعكس تجربة الشاعرة وأفكارها. وتقع الصورة في مجملها في إطار الصور البلاغية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية. ووردت حسية مستمدة شكلها من الواقع الذي يحيط بالشاعرة؛ من الطبيعة: الماء، والشمس، والقمر، والطيور، والليل، والحيوانات المتوحشة...، ومن المجتمع: الحرب..، ومن عادات قبيلتها: الثأر، والدعاء بالسقيا...إلخ.

ولعل أبرز ما يميز شعر الخنساء هو التكرار الذي اتخذ أشكالا عديدة؛ التكرار الصوتي ذلك أن شعرها تميز بنغمة نتجت عن تقارب الأصوات وتجانسها وتكرارها، خاصة في المقاطع الدلالية: آخر الكلمات وآخر الأبيات والفصلات لدرجة أن "بعض المقطوعات تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالاتها."[1] ومن مظاهر التكرار الصوتي اعتماد الشاعرة على ظاهرة التصريع لمطالع كثيرة، نحو[2]

ألا يا عين فاهمري بغزر وفيضي عبرة من غير نزر

وشهد شعر الخنساء ظاهرة التكرار الصرفي، نحو صيغ المبالغة (تكرار صيغة فعّال وفعيل مثلا) والتكرار الدلالي الذي اتخذ أشكالا نحو:" القافية النوعية التي تؤدي وظيفتين؛ وظيفة صوتية / التطريب، ووظيفة دلالية، ذلك أن التشابه الصوتي أدى إلى التقارب الدلالي، نحو الأبيات التالية من إحدى مقطوعاتها" [3]: [4]

لهفي على صخر فإني أرى له نوافل من معروفه قد تولت

لهفي على صخر لقد كان عصمة لمولاه إذ نعل بمولاه زلّت

يعود على مولاه منه برأفة إذا ما الموالي من أخيها تخلت

وكنت إذا كفّ أتتك عديمة ترجي نوالا من سحابك بلّت

يبدو جليا لنا من خلال هذه القافية التشابه والتكرار الصوتي على مستوى المقاطع (تولّت- زلّت- تخلّت- بلّت) والتشابه الدلالي ذلك أن هذه المقاطع تنتمي إلى حقل دلالي مماثل تقريبا؛ الذهاب.

ومن مظاهر التكرار الدلالي في ديوان الخنساء تكرار الكلمة، وهو أنواع منه تكرار "الاسم العلم"، إذ تكرر اسم المرثي "صخر" أكثر من خمسين مرة في الديوان، وتكرار المطالع، وتكرار تراكيب إسنادية متعددة، كقولها في تكرار التركيب الإسنادي الطلبي:

---

[1]- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، دار إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2001م، ص 171.

[2]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 43.

[3]- ينظر: مليكة بوراوي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، مارس 2006.

[4]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص.ص 22، 23.

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا[1]

استغلت الخنساء بعض الأساليب ووظفتها بشكل يخدم غرضها الرثائي، فشاع في ديوانها أسلوب الاستفهام وأسلوب النداء وأسلوب الأمر وأسلوب التمني وأسلوب التوكيد.

وبنت مقطوعاتها على أوزان مختلفة؛ بحر الوافر، وبحر الطويل، وبحر السريع، وبحر المتقارب، وبحر الكامل، وبحر البسيط، وبحر الرمل.

وفيما يتعلق بالقوافي، ابتعدت الخنساء عن استخدام القوافي الصعبة ولجأت إلى استخدام تلك اليسيرة. كما حرصت على استخدام التصريع، الذي أشرنا إليه سابقا، في كثير من مراثيها وهي ظاهرة مرتبطة بموسيقى الشعر، وهذا دليل على اهتمامها بالجانب الموسيقي والإيقاعي في قصائدها الرثائية.

وبناء قصائد الخنساء لا يختلف عن بناء القصائد الجاهليات خاصة المراثي منها؛ فهي مطلع (استهلال)، ثم موضوع، فانتهاء (خروج). والمطلع هو "أول البيت"[2]. وينبغي للشاعر" أن يجوّد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[3]. وأحسن ابتداءً ما ناسب الموضوع.

ومن سمات مطالع قصائد الخنساء الاستهلال بمخاطبة الدموع أو العين وترغيبها في الجود بالدموع أو تبيان حالها من فرط البكاء، نحو النموذج التالي حيث تنشد الخنساء:

يا عين جودي بالدموع المستهلات السوافح[4]

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 31.

[2]- ابن رشيق، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 216.

[3]- المرجع نفسه، ص 218 .

[4]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 25.

وتنشد:

أهاج لك الدموع على ابن عمرو مصائب قد رزئت بها فجودي[1]

وهكذا، تخاطب الخنساء تارة الدمع وتارة عينها أو عينيها، وكم كثر نداؤها «يا عين»، فيبدو صدر البيت مكررا مع اختلاف في بعض ألفاظه . وهذا الحكم يسري غالبا على الصدر وحده إذ سرعان ما يتحول عجز البيت إلى صور فنية بديعة، نحو قولها:

عيني جودا بدمع منكما جودا جودا ولا تعدا في اليوم موعودا[2]

وقولها:

عيني جودا بدمع غير منزور واعولا إن صخرا خير القبور[3]

إن كان صدر البيت مكررا في ألفاظه أو من مرادفاتها « عيني جودا بدمع» فعجز البيت يتخلى عن هذه الصفة، بحكم شاعريتها التي تستطيع التعبير عن شعور واحد ومكرر بصور مختلفة. وخطاب الدموع أو العيون في مطلع قصيدة الرثاء خير مبين على غرض القصيدة.

بلاغة مطالع الخنساء تكمن أساسا في القدرة على الإيجاز في الكلام بقدر يفهم منه غرض القصيدة.

يعد "حسن التخلص" أيضا مطلبا من مطالب البلاغة. ونعني به " ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره"[4]. وهذا المطلب غالبا ما تتقيد به الشاعرة في ذكر مناقب الفقيد ومحامده وآثاره في القوم، وفضله عليها، وما يتحلى به من جود وكرم وسيادة.

وترد قصائد أو مقاطع الخنساء خالية من "حسن الانتهاء" أو "الختام" أو "الخروج"، إذ تظل مسترسلة في أبياتها، دون وجود خاتمة تشير إلى انتهاء القصيدة. وللانتهاء دور رئيس فهو " قاعدة القصيدة، وآخر ما

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص 37.

[3]- المصدر نفسه، ص 58.

[4]- ابن رشيق، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 237.

يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه."[1] وعذر الخنساء في ذلك مشاعرها الجياشة التي تنتابها من وقت إلى آخر، ليخيل للقارئ أن القصيدة مجرد نزوة عابرة ناتجة عن ذكرياتها الراسبة في عمق تفكيرها وأنها سترثي فقيدها مرة أخرى دون توقف.

وما ساعد على حفظ قصائد الخنساء وحمايتها من التلف والضياع هو إيجازها الذي ساهم في تسهيل سماع شعرها وحفظ الكثير منه، فسلم ديوانها نسبيا من الضياع والتلف. أضف إلى "إدراكها الإسلام وهي ذائعة الشهرة بعيدة الصيت."[2] فبقي شعرها يتردد على ألسنة الرواة خاصة السّلميين الذين كانوا يعتزون بها ويتباهون بما نطقته من شعر حتى حل عصر التدوين. وجُمعت قصائدها مبكرا بشكل ديوان في عصر العباسيين وشرحه عدد من العلماء نحو ابن السكيت وابن الأعرابي والثعالبي. "وحفظت شروحهم مع نسختين للديوان كتبهما العاصمي والكرماني في الربع الأول من القرن الثالث الهجري وجمعا معا سنة 620 هـ في نسخة خطية اقتنتها دار الكتب المصرية."[3]

أضف إلى ذلك، لم تؤد الخنساء "دورا بينا في معترك الأحزاب السياسية، ولا اتصالا صريحا بصراع الأهواء الدينية والمذهبية التي تذكر أول ما تذكر دواعي الانتحال."[4]

وما دفعنا إلى اختيار ديوان الخنساء مدونة لبحثنا هو الخروج به من إطار الدراسات التي تناولت خصائصه اللغوية أو الفنية أو غرض الرثاء فيه إلى دراسة من نوع جديد تتمثل في كيفية ترجمة تلك الخصائص إلى لغة أخرى وإيصال ذلك الغرض إلى قارئ آخر غير عربي، ذلك أن المستشرق دي كوبييه منح ديوان

---

[1]- ابن رشيق، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 239.

[2]- بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 83.

[3]- المرجع نفسه، ص 83.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخنساء فرصة التحليق في سماء بيئات أخرى وفي عصر آخر بعيدا كل البعد عن العصرين الذين أنشدت فيهما الخنساء شعرها؛ الجاهلي خاصة وصدر الإسلام.

4-3-3 العاطفة في ديوان الخنساء

يتمثل الدافع الرئيس لأغلب مقطوعات ديوان الخنساء في حرارة الموقف الذي يجتاح الشاعرة من لوعة الحزن والألم والتذكر المفجع، وقد يطول أو يقصر بعفوية دونما تكلف أو تصنع والذي يتحكم في طول القصيدة وقصرها.

وسيطرت على الشاعرة أيضا مشاعر الحب والحيرة والتردد والخوف والوحدة والانكسار والضعف والحقد والتي تنتابها جراء فقدانها لأخويها، فتتضح عزلتها ووحدتها وانكسارها في صورة الأرق والسهر ومجافاة النوم، نحو قولها: [1]

يا عين فيضي بدمع منك مغرار وابكي لصخر بدمع منك مدرار

إني أرقت فبت الليل ساهرة كأنما كحلت عيني بعوار

أرى النجوم وما كلفت رعيتها وتارة أتغشى فضل أطماري

وتملكتها أيضا مشاعر الفخر والاعتزاز لما ذكرت محاسن وبطولات أخويها، نحو قولها: [2]

هو الفتى الكامل الحامي حقيقته، مأوى الضريك إذا ما جاء منتابا

يهدي الرّعيل إذا ضاق السبيل بهم، نهد التليل لصعب لصعب الأمر ركابا

المجد حلته، والجود علته والصدق حوزته إن قرنه هابا

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص.ص 53، 54.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

4-4 مكانة شعر الخنساء عند المستشرقين

يبدو أن الخنساء لم يتوقف صيتها في بيئتها العربية ولا في العصور القديمة، إذ بلغ بيئات أعجمية من خلال اهتمام بعض المستعربين بها وبما أنشدته. فها هو "كارل نالينو " يجعلها في كتابه " تاريخ الآداب العربية" من الصنف الأول؛ صنف أهل البادية، ذلك أنه ميز أربع بيئات للشعر الجاهلي ويضع تقسيما خاصا به للشعر العربي القديم: شعر أهل البادية، شعر من قصد ملوك الحيرة وبني غسان وجالسهم، شعر نصارى الحيرة ومملكة بني غسان، وشعر أهل الحضر وخاصة الحجاز.

وجعل فريتس كرنكوف Fritz Krenkow ، وهو مستشرق ألماني من أعضاء المجمع العلمي العربي، للخنساء مادة في "دائرة المعرف الإسلامية" حيث كتب لها ترجمة وافية، قال فيها:

« من العسير أن نقطع برأي فيما إذا كانت الخنساء قد أضافت بسمات إلى المرثية العربية أو لم تضف، ولو أننا نكاد نقطع بأن قصائدها ألهمت عددا كبيرا من شعراء المراثي المتأخرين ومنهم ابنتها عمرة. »[1]

وكان له رأيه في سلامة ديوان الخنساء نسبيا من النحل، إذ جُمع مبكرا من رواة رجال قبيلتها، فضلا عن طابع الصدق في المشاعر الذي يميز شعرها، فيقول:

« من الطبيعي أن نجد قصائد كثيرة نحلت للخنساء لاستفاضة شهرتها بإجادة الرثاء. ومع ذلك فلسنا نشك في أصالة قصائد أخرى، وبخاصة لأن القصائد التي لا شبهة في نسبتها إليها، رويت عن رجال من قبيلتها وجمعت منهم في زمن جد مبكر. ومما له دلالته أننا نجد في القصائد غير المنحولة، التعبير عن المشاعر الصادقة للجاهلية.»[2]

وكان للخنساء حظ في دراسات الأدب العربي للمستشرق النمساوي غوستاف فون غرنباوم. وقد عبر عن مراثيها بقوله:

---

[1]- بنت الشاطئ، مرجع سبق ذكره، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 84.

« وإذا كانت المراثي قد نشأت من نياحات النساء، إلا أن هذا الفن إنما بلغ أوجه في مراثي الخنساء الشاعرة التي عاشت في النصف الأول من القرن السابع.»[1]

وقال أيضا:

« أما الخنساء فقد جعلت قمم الجبال تتدحرج بداعي وفاة أخيها، والنجوم تهوي، والأرض تهتز، والشمس تظلم.» [2]

وألف جبريللي شيخو Gabreile Cheiko كتابا باللغة الإيطالية عن "عصر الشاعرة الخنساء وحياتها" طُبع بإيطاليا سنة 1899م .

« U.G. Gabrieli, I tempi, La vitae il canzonie della poetessa araba Al-Hansa. »

ونشر رودوكاناكيس Rodokanakis كتابا باللغة الألمانية عنونه "الخنساء"، طُبع بألمانيا في فينا 1904م.

وترجم لها كارل بروكلمان في كتابه "تاريخ الأدب العربي"، واستنتج أن في بيئتها كانت تعرف النساء بالنواح، ومنه طوروا المراثي واقتصر على النساء، يقول:

« لعل المرثية نشأت نشأتها الأولى من ندب النوائح المجرد من القوالب، ولهذا غلب تعهده بعد ذلك على النساء. وقد بلغت الخنساء في ذلك أقصى مراتب الشهرة.»[3]

---

[1]- موسوعة ويكيبيديا على الرابط التالي:

https://ar.wikipedia.org/wiki/الخنساء# cite_note- 64-137_دراسات_في_الأدب_العربي_ص

(تاريخ الدخول: 06.04.2020 التوقيت: 17:00) (عن دراسات الأدب العربي، ص 136).

[2]- المرجع نفسه.

[3]- كارل بروكلمان، مرجع سبق ذكره، ص 164 .

وتناول المستشرق الفرنسي فكتور دي كوبييه Victor De Coppier ديوان الخنساء بطريقة تختلف عن المستشرقين الآخرين، إذ قام بترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشر ترجمته سنة 1889م ، وبالتالي فتح له باب الولوج إلى عالم يختلف عن عالمه بلغة غريبة عن لغته يطلع عليه قارئ أعجمي لم تتوقعه الخنساء البتة.

ومنح دي كوبييه أيضا ديوان الخنساء حظه من الدراسة والتمحيص لما أنجز بحثه المعنون "دراسات حول شواعر العرب من العصور القديمة" سنة 1889م

« Etude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie »

وترجم نيكولا بيرون Nicolas Perron بعض قصائد الخنساء إلى اللغة الفرنسية لما ألف كتابا عنوانه " Femmes arabes avant et depuis l'islamisme " أي " النساء العربيات قبل وبعد الإسلام " سنة 1858م.

وترجم روني باسيت René Basset أيضا بعض قصائد الخنساء إلى الفرنسية في كتابه " La poésie arabe antéislamique " أي " الشعر العربي الجاهلي" سنة 1880م.

وأشار ألبيرت لونتين Albert Lentin إلى مختارات من قصائدها وترجمها إلى الفرنسية حين ألف كتابه " les plus beaux textes arabes" أي " أجمل النصوص العربية".

وتطرق نيكولاس بورون Nicolas Perron إلى الخنساء وترجم بعض أبياتها في كتابه" femmes arabes avant et depuis l'islamique " أي " النساء العربيات في عصور ما قبل الإسلام وما بعد الإسلام".

4-5 دي كوبييه وترجمته الفرنسية لديوان الخنساء

فيما يلي عرض لحياة ومسيرة المترجم المستشرق فكتور دي كوبييه المهنية وقراءة في ترجمته الفرنسية لديوان الخنساء:

4-5-1 ترجمة عن دي كوبييه

ولد فكتور دي كوبييه Victor De Coppier سنة 1836م في كوبلفي Coublevie (ليزار Isère) الواقعة جنوب شرق فرنسا. تلقى تعليمه في ثانوية قرونوبل Grenoble. ثم صار يسوعيا سنة 1853م، فكاهنا سنة 1863م. انتقل إلى بيروت حيث مكث عشرين عاما سنة 1881م، وكان قد شغل منصب أستاذ وأب روحي في كليات فرنسا والجزائر (وهران). عمل أستاذا في التاريخ الكنسي سنة 1898م وكاهنا وكاتبا. توفي بعد مرض أصابه سنة 1904م.[1] ألف عدة كتب ساعده في تعريبها خليل البدوي ورشيد الشرتوني، نذكر منها: كتاب "التوفيق ين العلم وسفر التكوين"، وكتاب "كشف المكتوم في تاريخ أخري سلاطين الروم"، وتراجم بعض القديسين اليسوعيين نحو "ريحانة الأذهان في ترجمة القديسين لويس غنزاغا واستنسلاس كسنكا اليسوعيين"، و" نفح الرند في سيرة رسول اليابون والهند"، و" نخبة النخب في ترجمة القديس يوحنا فم الذهب"، و"مظهر الصلاح في سيرة وتعليم الطوباوي الفونس رودريكس اليسوعي". وألف كتابا عنوانه "دراسات حول شاعرات عربيات من العصور القديمة". وترجم إلى الفرنسية، كما سبق وأن أشرنا ديوان الخنساء. وترجم أيضا القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية ولكن ترجمته لم تُطبع.

4-5-2 قراءة في ترجمة دي كوبييه الفرنسية لديوان الخنساء

تعود ترجمة ديوان الخنساء الفرنسية التي اخترناها لإنجاز هذا البحث، كما أشرنا، إلى المستشرق الأب فكتور دي كوبييه le Père Victor De Coppier. وقد نشرت هذه الترجمة لأول مرة سنة 1889م على يد الأب لويس شيخو، وتحمل عنوان

[1]- رسالة تلقيتها عبر البريد الالكتروني من Yoto Yotov ، أحد أعضاء صفحة " Notes du Mont royal" ، وهي صفحة تهتم بالآداب القديمة والحديثة لكل الأمم، إذ أرسل لي تعريفا موجزا للمستشرق فكتور بعد أن اتصلت به، كونني لم أتوصل إلى معلومة حوله إلا إلى مؤلفاته. وقد أشار أنه تحصل على هذه المعلومات المرسلة من كتاب "Jésuites au Proche-Orient" أي " يسوعيو الشرق الأوسط" وصاحبه أنري جالابير Henri Jalabert، ص.ص 81-82.

LE DIWAN D'Al HANSA' [1]. ونشر ترجمته في نسختين؛ نسخة تحدث في مدخلها عن شواعر العرب في العصور القديمة، وترجم في آخرها بعض قصائد الخرنق وهي شاعرة من شعراء الجاهلية أخت طرفة بن العبد من أمه إلى اللغة الفرنسية، ونسخة قسمها إلى جزئين؛ جزء حيث وردت مقدمة وجيزة وديوان الخنساء بالفرنسية وبعض قصائد الخرنق بالفرنسية، وجزء تمثل في الديوان الخنساء باللغة العربية وهي النسخة التي اعتمد عليها في الترجمة.

- Le Diwan d'Al Hansa' précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie par Le P. De Coppier. S. J. Imprimerie Catholique S. J, Beyrouth 1889.
- le Diwan d'Al Hansa' traduit par le P. De Coppier S. J. et suivi des fragments inédits d'Al Hirniq sœur du poète Tarafat. Imprimerie Catholique S. J, Beyrouth 1889.

وليست هذه الترجمة الوحيدة لديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية بل توجد أخرى لأنيسة بومدين نشرت عام 1987م بعنوان "Khansa moi , poète et femme d'Arabie" أي " الخنساء: أنا، شاعرة، وامرأة عربية ".

وقد اكتفى آخرون بترجمة بعض أبيات الديوان وليس كله كروني باسيت René Basset لما ألف كتابه " la Poésie Arabe Anté-islamique " أي " الشعر العربي في فترة ما قبل الإسلام" و ألبيرت لونتين Albert Lentin حين وضع كتابه "les plus beaux textes arabes " أي " أجمل النصوص العربية" ونيكولاس بورون Nicolas Perron الذي أشار إلى بعض أبيات الديوان بعد ترجمتها في كتابه Femmes arabes avant et depuis l'islamique " أي " النساء العربيات في عصور ما قبل الإسلام وما بعد الإسلام".

[1]– أشار المترجم قبل أن يعرض ترجمته للأبيات الشعرية للخنساء إلى كيفية كتابة الحروف العربية إذا نقلت بعض الألفاظ نقلا صوتيا إلى اللغة الفرنسية في جدول فرمز لحرف الخاء ب H تحتها حيز صغير وحرف الألف ب'.

وقد وقع اختيارنا على ترجمة فكتور دي كوبييه لأنه أول من قام بترجمة ديوان الخنساء برمته رغم بلاغته وصدق الأحاسيس فيه، ولأنه أشار في مقدمة كتابه إلى هدفه النبيل من نقل هذا الديوان العربي وهو منحه فرصة التحليق في سماء بيئة غير بيئته لأنه يستحق ذلك، وتمكين قارئ الترجمة الفرنسية من" تقدير هذا الشعر الذي تتدفق منه الأعماق الصميمة للروح حيث تطغى عبقرية اللغة البالغة التأثير على الفن الأدبي كونها صدى الانفعال النبيل والمتأجج." (ترجمتنا)

« Le lecteur, à travers le voile grossier de notre traduction, appréciera par lui-même cette poésie jaillissant des profondeurs de l'âme, ou le génie se passe de tout artifice littéraire, toujours émouvant parce qu'l n'est que l'écho d'une passion noble et ardente. » [1]

ووردت نسخته الأولى في مائتين وخمس وعشرين صفحة استهلها بالإشارة إلى الهدف من تقديم هذه الترجمة إلى قارئ اللغة الفرنسية والمتمثل في التجديد أي طرح غرض آخر جديد لم يتعود عليه القارئ الفرنسي وخاصة إذا كان من أنشده امرأة فهي فرصة لعرض حياة المرأة ومعاناتها في الحقبة الجاهلية وفي البادية العربية، فكان فكتور دي كوبييه أول من ترجم ديوانا كاملا لشاعرة عربية. يقول:

« Ce n'est pas sans hésitations que nous offrons aux lecteurs français ce recueil de poésies arabes dont le principal mérite est la nouveauté. »[2]

أي: « نقدم لقراء الفرنسية ونحن مترددين هذه المجموعة من الشعر العربي التي تكمن قيمتها في عرض شيء جديد. » (ترجمتنا)

أشار في قوله السابق إلى تردده في تقديم هذا العمل إلى قارئ الفرنسية. ولا شك أن تردده هذا نابع عن اختلاف الثقافتين المنقول منها والمنقول إليها وكذا عن تعقيد بناء القصيدة العربية شكلا ومضمونا بصفة عامة وعن قوة الطرح في الأسلوب وتميز الأفكار التي تقدمها الشاعرة عبر قصائدها بصفة خاصة نتيجة

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p 28.
[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p. Avant propos.

الظروف الصعبة التي كانت تعانيها والتي أثارت شاعريتها وفجرت عبقريتها. الأمر الذي جعل المترجم يتساءل في نهاية تمهيده عما يلي:

« Ces fragments antiques offriront-ils quelque intérêt aux lecteurs non arabisants ? Ce voyage à travers les sables aura-t-il pour eux quelques charmes ? Nous l'ignorons ; mais il nous semble qu'il fortifie, et trempe l'âme, et qu'à ce titre il ne sera point sans quelque utile résultat pour qui voudra le tenter.»[1]

أي:

« هل ستحظى هذه المقاطع القديمة ببعض اهتمام القراء غير العرب؟ وهل ستمثل لهم هذه الرحلة عبر الرمال بعضا من السحر؟ نحن نجهل ما سيحدث. ولكن يبدو لنا أنها ستقوي وتروي الروح. وعلى هذا النحو، لن تكون دون نتيجة مفيدة لمن يرغب في تجربتها. » (ترجمتنا)

ويرد بعد التمهيد فصل سماه "تأثير شواعر العرب في العصر القديم" حيث تحدث عن الدور الذي كانت تؤديه المرأة في التأثير على قبيلتها ودعوتها إلى الأخذ بثأر من فُقدوا في الحرب من خلال أشعارها بعد بكائها وعويلها عليهم. وكان دي كوبييه في كل مرة يتحدث فيها عن شاعرة عربية وظروفها ينقل بعضا من أشعارها إلى اللغة الفرنسية.

وقسم هذا الفصل إلى أجزاء؛ سمى الجزء الأول "حروب الاستقلال" والذي استهله بالحديث عن شخصية عربية قديمة تدعى زرقاء اليمامة، وهي امرأة نجدية من جديس من أهل اليمامة، ويقال أنها كانت ترى الشخص من على مسيرة ثلاثة أيام.

يروى أنه في إحدى الحروب استتر العدو بفروع الأشجار وحملوها أمامهم، فرأت زرقاء اليمامة ذلك فأنذرت قومها في قصيدة[2] فلم يصدقوها، فلما وصل الأعداء إلى قومها أبادوهم وهدموا بنيانهم، وقلعوا عيني

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p Avant propos.

[2]- Ibid, p XIII(ترجم دي كوبييه هذه القصيدة إلى اللغة الفرنسية).

زرقاء اليمامة فوجدوها محشوة بالأثمد وهو حجر أسود كانت تدقه وتكتحل به. وسميت زرقاء اليمامة بهذا الاسم لزرقة عينها.

وتحدث في الجزء نفسه عن الحرب التي كانت بين قبيلتي طسم وجديس؛ قبيلتان سكنتا اليمامة وما حولها، ويذكر أن جديسا ذلتها طسم بحكم رجل يقال له عمليق، وجعل أن لا تزف بكر من جديس حتى تُساق إليه فيفترعها قبل زوجها، فكان أن انتقمت جديس غدرا بعد أن أصاب العار أخت سيد جديس ويقال له الأسود بن عفار، وكان اسمها عفيرة بنت عفان الجديسية.[1] وقد ترجم دي كوبييه الأبيات التي أنشدتها وهي تشكو حالها لأخيها[2]، فقتل الأسود بن عفار عمليقا وأصبح حاكما على طسم وجديس وحكم بينهم بالعدل، ولكن رجلا من طسم يقال له رياح بن مرة استغاث بحسان بن تبع الحميري، فأجاب له طلبه وسار معه إلى اليمامة، فحاولت زرقاء اليمامة تنبيه قومها، فلم يصدقوها.

وتطرق بعدها إلى سارة القُرظية، وهي شاعرة من شواعر اليهود العرب في الجاهلية. تنتمي لقبيلة بني قريظة. وذكر دي كوبييه أبياتا أنشدتها حين أتى المدينة "أبو جبيلة الغساني" وهو أحد ملوك اليمن والذي أوقع باليهود وقتلهم.[3]

وتناول في الصفحات الموالية الشاعرة ليلى بنت لكيز بن مرّة بن أسد، وهي شاعرة عربية جاهلية من قبيلة ربيعة بن نزار وهي ابنة عم البراق بن روحان وحبيبته وزوجته. وبلغ خبر حسن جمال ليلى وأدبها وأخلاقها الحميدة وشعرها وعفتها أحد أمراء فارس وكان ابنا لكسرى ملك العجم فاختطفها وأسرها وسباها وحملها إلى فارس. ثم حاول الزواج بها وراح يعرض عليها عبثا جميع المشتهيات والمرغبات وهددها وتوعدها وخوفها بجميع العقوبات، ولكنها أبت ذلك وامتنعت عليه، ولم يزدها الأمر إلا رفضا وإصرارا. وخيرته بين أن يقتلها أو يعيدها

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p XI.
[2]- Voir : ibidem.
[3]- Ibid, p. p XV- XVI.

إلى قومها، ولما ضيق عليها العجم وضربوها لتقنع بمراد ملكهم، جعلت تستصرخ في أبيات من الشعر بالبراق وبإخوتها وتهدد بني أنمار وإياد وكانوا قد وافقوا العجم على سبيها. [1]

بعدما أعاد البراق ليلى وتزوجها تولى رئاسة قومه بني تغلب زمنا طويلا، وصارت قبائل ربيعة بحسن تدبيره أوسع العرب خيرا إلى أن وافته المنية، فراحت ليلى ترثيه وأخاه غرسان. [2]

ثم تطرق دي كوبييه إلى الزهراء بنت ربيعة، وهي شاعرة عربية جاهلية من قبيلة تغلب، وهي أخت كليب بن ربيعة والمهلهل بن ربيعة وعمة ليلى بنت المهلهل أم عمرو بن كلثوم. وقد زُوجت لبيد بن عنبسة عنوة وبينما كانت تنشد شعرا في مدح أخيها كليب إذ بزوجها ينهال عليها بالضرب. فاستنجدت بأخيها شاكية وأنشدت قصيدة. [3] فلما سمع كليب قولها ورأى ما بها من أثر اللطمة أخذته الحمية وسار إلى ديار لبيد فهجم عليه وعلا رأسه بالسيف فقتله.

وانتقل دي كوبييه إلى الجزء الثاني وسماه " حروب بين قبيلتين" واستهله بحرب البسوس التي دامت أربعين عاما. وقد نشبت هذه الحرب بسبب الشاعرة البسوس بنت منقذ التميمية، وهي شاعرة جاهلية يضرب المثل بشؤمها، إذ يقال: أشأم من البسوس. وهي خالة جساس بن مرة الشيباني. كانت لها (أو لجارها سعد بن شمس الجرمي) ناقة يقال لها سراب، رآها كليب بن ربيعة ترعى في حماه، فرمى ضرعها بسهم. لما علمت البسوس بقتل ناقتها، أنشأت تقول أبياتا تسميها العرب أبيات الفناء أثارت جساس بن مرة، فقتل كليبا.[4] ثم هاجت حرب بين بكر وتغلب ابني وائل بسببها أربعين سنة، فعرفت حرب البسوس باسمها.

واستمر دي كوبييه في نقل أخبار شواعر العرب، فتناول جليلة بنت مرّة بن ذُهل بن شيبان البكرية، وهي شاعرة عربية فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، وهي أخت جساس قاتل كُليب (زوجها)، فلما قتل

[1] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p XX.
[2] - Ibid, p XXI -XXII.
[3] - Ibid, p XXIV.
[4] - Ibid, p.p XXVII-XXIII.

أخوها زوجها كليب انصرفت إلى منازل قومها، فبلغها أن أختا لكليب قالت بعد رحيلها: رحلة المعتدي وفراق الشامت. فأنشأت قصيدتها المشهورة تخاطب فيها أخت كليب وتبكي على الحالة التي آلت إليها.[1]

وذكر دي كوبييه أبيات صفية بنت الخرع أنشدتها لما رثت النعمان بن جساس بن مرة عندما قتله الجرو بن كليب المعروف بهجرس وهو ابن جليلة بنت مرة وكليب بن ربيعة.[2]

ثم أشار إلى الخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك البكرية العدنانية، وهي شاعرة من شواعر الجاهلية، وأخت طرفة بن العبد من أمه. تزوجها بشر بن عمرو بن مرثد سيد بني أسد الذي قُتل يوم كلاب من قبلهم. كان أكثر شعرها في رثائه ورثاء من قُتل معه من قومها. كما رثت أخاها طرفة. لها ديوان شعر صغير. وقد ترك دي كوبييه ترجمة بعض قصائدها إلى آخر الكتاب، إذ خصص لها فصلا.

وتناول أيضا ناجية بنت ضمضم، وهي إحدى شاعرات ذبيان في الجاهلية. وقد رثت أخاها هرم بن ضمضم في شعرها لما قُتل في يوم المريقب وهو أحد أيام داحس والغبراء. ولُقبت نائحة هرم بن ضمضم لكثرة نواحها عليه.[3] ورثت أباها بعد أن قتله عنترة ببعض شعرها.

وتطرق كذلك إلى أبيات أم ندبت في رثاء ابنها بن حذيفة. [4]

وذكر أبيات رثاء لأم بسطام بن قيس الشيباني، وهي ليلى بنت الأحوص بن عمرو بن ثعلبة الكلبي. وعرفت برثاء ابنها بسطام بن قيس[5]، وهو فارس جاهلي قَتل سيد بني شيبان، ومن أشهر فرسان العرب في الجاهلية ويضرب به المثل في الفروسية فيُقال (أفرس من بسطام) ويُقال (أغلى فداء من بسطام بن قيس).

---

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p. p XXIX- XXX.(Ces vers ont été traduits en français par De Coppier).
[2]- Ibid, p XXXI.
[3]- Ibid, p.p XXXIII-XXXIV.
[4]- Ibid, p.p XXXIV- XXVI.
[5]- Ibid, p.p XXXIX-XL.

وترجم فكتور دي كوبييه أبياتا لدختنوس بنت لقيط التميمي أنشدتها في رثاء أبيها عندما لقي حتفه يوم شعب جبلة. [1]

وترجم أيضا أبياتا لسمية زوجة شداد العبسي، وهو والد عنترة العبسي الشاعر الفارس، الذي كان مضرب المثل في الشجاعة والإقدام. لما مات زوجها رثته أيضا في أبيات. [2] وترجم أبيات أمينة بنت وهب، والدة محمد ﴿صلى الله عليه وسلم﴾، في رثاء زوجها عبد الله بن عبد المطلب.[3] ونقل إلى اللغة الفرنسية أيضا أبيات بنات عبد المطلب في رثاء والدهن وهن ستة؛ صفية، وهي شاعرة مصقولة لها أشعار في رثاء أبيها وأخيها حمزة والنبي محمد، وبرة وعاتكة، والبيضاء، وأميمة، وأروى.[4]

وانتقل دي كوبييه إلى حرب الفجار، وهي إحدى حروب العرب في الجاهلية وحصلت بين قبيلة كنانة ومنها قريش وبين قبائل قيس عيلان ومنهم هوازن وغطفان وسليم وثقيف ومحارب وعدوان وفهم. وسُميت بالفجار لما استُحل فيها من المحارم بينهم في الأشهر الحرم ولما قطعوا فيه من الصلات والأرحام بينهم. وترجم دي كوبييه أبياتا في رثاء ضحايا هذه الحرب نحو أبيات أميمة بنت عبد شمس لما رثت أخاها. [5]

وتناول دي كوبييه حرب الإسلام ونقل أشعار الرثاء لعمرة بنت الخنساء في رثاء أبيها مرداس وأخيها زيد، وهند بنت عتبة في رثاء والدها، وعمها شيبة بن ربيعة، وأخيها الوليد، وصفية بنت مسافر في رثاء أهل القليب الذين أصيبوا يوم بدر، وقتيلة بنت الحارث في رثاء أخيها النضر بن الحارث، وصفية بنت عبد المطلب في رثاء أبيها، وأم كلثوم بنت عبدود بن قيس في رثاء أخيها صخر، وعمرة بنت دريد بن الصمة في رثاء والدها.[6]

ثم انتقل إلى فتوحات سوريا ومصر وبلاد فارس وترجم أبياتا لخزانة بنت خالد بن جعفر في رثاء

---

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p. p XLIII, XLIV.
[2]- Ibid, p XLVII.
[3]- Ibid, p XLVIII.
[4]- Voir: Ibid, p. p XLIX- LV
[5]- Voir: Ibid, p. p LIX- LX.
[6]- Voir: Ibid, p. p LX - LXXXVI.

المسلمين الذي قتلوا في فتوح الحيرة، وأبياتا في الفخر لخولة بنت الأزور وأخت ضرار بن الأزور، وأبياتا لعاتقة بنت زيد بن عمر في رثاء أزواجها الثلاث عبد الله بن أبي بكر وعمر بن الخطاب والزبير بن العوام، وأبياتا لنائلة بنت الفرافصة الكلبي في رثاء زوجها عثمان بن عفان، وقصيدة لميسون بنت بحدل زوجة معاوية بن أبي سفيان التي نسبت لها هذه القصيدة حيث فضلت حياة البداوة عن قصرها في دمشق حتى أنه ذاع أن معاوية طلقها بسبب إهانته في تلك القصيدة. وأنها أخذت ابنها معها ليترعرع في البادية. وترجم أبياتا لهند بنت النعمان في رثاء ابنها.[1]

وباشر دي كوبييه بعد هذا العرض لشواعر العرب ترجمته لديوان الخنساء بعد الحديث عن حياتها في اثنين وعشرين صفحة مشيرا أنه اعتمد في جمع المعلومات حولها على كتاب الأغاني للأصفهاني وكتاب الكامل في اللغة والأدب للمبرد وكتاب مجمع الأمثال للميداني وغيرها من الكتب. وقد نوه قبل هذا كله إلى أن هذا النوع من الأشعار يتطلب تدخل المترجم وإضافة تعليقات. كما نوه إلى أن "الحلابي في حديثه عن محمد ﴿صلى الله عليه وسلم﴾ أشار إلى مؤلف يضم مراثي الخنساء غني بالتوضيحات والشروح صاحبه جلال الدين السيوطي ولكنه لم يعثر على هذا المؤلف الثمين."[2] وهذا يدل على أن المترجم في حاجة إلى شروح للأشعار القديمة بصفتها وسيلة مساعدة على الفهم.

ولا نظن أن إقحام دي كوبييه للفصل التمهيدي حيث تناول شواعر العرب كان عبثا ودون هدف بل تصرفا ذكيا منه حتى يكوّن للقارئ الأعجمي خلفية حول الظروف التي كانت سائدة في تلك الفترة وحول البيئة الصحراوية وحياة العرب وحياة المرأة بصفة خاصة. كل هذه الأمور ستساعده على فهم الديوان فيما بعد وتجنب انصدامه بالوقائع والأحداث.

---

[1]- Voir: Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p. p LXXXVI - CX.

[2]- Ibid, p3. « Al Halabî, dans sa vie de Muhammad, signale un recueil des élégies d'al Hansâ' enrichi d'un commentaire du célèbre Galâl uddîn is Suyûtî; nous n'avons pu retrouver ce précieux ouvrage. » (ترجمتنا)

وأرفق ترجمته بجدول لكيفية رسم الحروف العربية باللغة الفرنسية في حالة ترجمة أسماء الأعلام أو اقتراض لفظ ما. واعتمد في ترتيبه للقصائد على الترتيب الهجائي للقافية ثم على البحور.

وختم ترجمته هذه بترجمة قصائد للخرنق، مثلما أشرنا، وفهرس.

ووردت النسخة الثانية من هذه الترجمة في مائتين وست وعشرين صفحة. تضمنت مقدمة وجيزة حيث تساءل المترجم"ما إذا كانت ترجمته تعكس للقارئ الأجنبي بعض الصدى من الألحان الرنانة المهتزة المؤثرة حيث نستشعر خفقان قلب مجروح، وحيث نظن أحيانا أننا نسمع كل الأصوات الأخرى المنبعثة من الصحراء وإذا ما كان على الأقل أصاب في تأويل ونقل أفكار الشاعرة بالأمانة المنشودة."[1]

وقسم هذه النسخة إلى جزأين؛ جزء وردت فيه ترجمة قصائد الخنساء وبعض قصائد الخرنق إلى اللغة الفرنسية، وجزء تضمن ديوان الخنساء باللغة العربية وهو كتاب" أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء" الذي نشره لويس شيخو اليسوعي أول مرة سنة 1888م والذي اعتمد عليه في الترجمة.

4-5-3 غرض دي كوبييه من ترجمة الديوان

سنقحم في تحليلنا ونقدنا لترجمات فكتور دي كوبييه للاستعارات والكنايات النظرية الغرضية، وذلك لمعرفة إذا حقق المترجم الغاية التي نوى الوصول إليها أو أخفق في ذلك. وسنحدد غرضه من الترجمة بناءً على تصريحاته التي استخرجناها من نسختي ترجمته لديوان الخنساء.

ويبدو من خلال ما قاله دي كوبييه أن غرضه من الترجمة هو التعريف بهذا الديوان وبما ورد فيه من ثقافة لبيئة مختلفة تماما وفي عصر آخر مضى عليه الكثير والكثير. إذ قال:

[1] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, p3. « Aurons nous réussi à transmettre au lecteur non arabisant quelques échos de ces mélodies sonores et vibrantes, déchirantes parfois, où l'on sent les palpitations d'un 'cœur blessé et où l'on croit entendre aussi toutes les voix du désert? Avons-nous du moins saisi toujours et rendu fidèlement toute la pensée de notre Sapho arabe? » (ترجمتنا)

« Ce recueil élégiaque mérite d'être connu au delà des étroites limites de la presse arabe.»[1]

أي: « تستحق هذه المجموعة الرثائية أن تكون معروفة وتتجاوز الحدود الضيقة للجمهور العربي. » (ترجمتنا)

وقال أيضا:

« Le lecteur ne doit pas oublier qu'au désert toute émotion vive se traduisait par une improvisation poétique; ce qui serait un pédantisme ridicule dans notre civilisation raffinée, était le cri de la nature chez les peuples primitifs. »[2]

أي: « ينبغي للقارئ أن يتذكر أن كل مشاعر حية في الصحراء تُرجمت إلى ارتجال شعري؛ ما يمكن أن يكون أسلوبا متكلفا سخيفا في حضارتنا المرهفة، كان صرخة الطبيعة عند الشعوب البدائية. » (ترجمتنا)

ينوه دي كوبييه في قوله هذا إلى أن اختلاف الثقافتين (التباين الثقافي) سيشكل عائقا في تقبل القارئ للآخر، فما يبدو جديا ومقبولا في لغة ما وثقافتها قد يبدو تافها في لغة وثقافة أخرى. وهذا دليل على أن المترجم سيعمل جاهدا من أجل إيصال هذه الثقافة العربية كما هي إلى قارئ الترجمة الفرنسية، لذا نتوقع إلى حد الآن ميله عند الترجمة إلى القصائد المصدر.

وما يؤكد الفكرة التي طرحناها أي ميله إلى الثقافة المصدر، تردده الذي عبر عنه أكثر من مرة في تقديم هذا الديوان إلى قارئ الترجمة الفرنسية، إذا قال بصريح العبارة:

« نقدم لقراء الفرنسية ونحن مترددين هذه المجموعة من الشعر العربي التي تكمن قيمتها في عرض شيء جديد. »[3]

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 03.
[2]- Ibid, p XVII.
[3]- Ibid, p Avant propos. (سبق وأن أشرنا إلى القول الأصلي في المبحث السابق)

تردده هذا نابع عن تخوفه من عدم تقبل قارئه للترجمة ولثقافة الآخر، وهذا يثبت نوعا ما ميله إلى الثقافة المصدر. الأمر الذي جعله يتساءل في نهاية تمهيده عما يلي:

« هل ستحظى هذه المقاطع القديمة ببعض اهتمام القراء غير العرب؟ وهل ستمثل لهم هذه الرحلة عبر الرمال بعضا من السحر؟ نحن نجهل ما سيحدث. ولكن يبدو لنا أنها ستقوي وتروي الروح. وعلى هذا النحو لن تكون دون نتيجة مفيدة لمن يرغب في تجربتها. »[1]

كما يهدف إلى إيصال الصور التي رسمتها الشاعرة بعواطفها وإبداعاتها ولو بصفة تقريبية، يقول:

« سيقدر القارئ، من خلال هذا الحجاب التقريبي، هذا الشعر الذي تتدفق منه الأعماق الصميمة للروح حيث تطغى عبقرية اللغة البالغة التأثير على الفن الأدبي كونها صدى الانفعال النبيل والمتأجج. »[2]

إشارة المترجم إلى صعوبة نقل تلك الصور وذلك الإبداع والعواطف بالطريقة التي نبعت من الشاعرة من خلال اعترافه بالنقل الجزئي لها لما قال" الحجاب التقريبي" ربما هو اعتراف منه بغرضه المنشود وهو إيصال صور الشاعرة جزئيا إلى اللغة الفرنسية. الأمر الذي يجعلنا في حيرة ما إذا كان سبب هذا النقل الجزئي هو حقا إبداع وجمال صور الخنساء والثقافة التي انبثقت منها أم ميله إلى قارئ الترجمة الفرنسية ومحاولة إرضائه بشتى الوسائل ولو على حساب الصور الأصلية.

وعليه، سنكتشف من خلال تحليلنا لترجمة دي كوبييه ما إذا كان قد وصل للغرض الذي رسمه وهو إيصال الثقافة العربية الصحراوية السائدة في ذلك العصر وصور وإبداع وعواطف الشاعرة جزئيا إلى قارئ الترجمة. وإذا ما كانت تقنيات الترجمة التي اتبعها مرتبطة بتحقيق غرض النص الهدف.

---

[1] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p XVII. (سبق وأن أشرنا إلى القول الأصلي في المبحث السابق)

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète, p 28.

لابد أن يكون النص المترجم متسقا مع النص المصدر (الاتساق الداخل نصي). وهذا النوع من الاتساق يستهدف العلاقة بين النص المترجم والنص المصدر، وهو مرتبط بهدف النص وفهمه وتأويله من جهة المترجم. كما أنه من الواجب وجود اتساق بين رسالة مؤلف النص المصدر والرسالة التي أولها المترجم باعتباره متلقيا، وأخيرا مع الرسالة التي أدمجها المترجم في النص المترجم بصفته مساعدا للمؤلف.

إن "الغرض" الذي توخاه فيرمير في نظريته ملخصه أنه عندما نترجم، فإن الأمر لا يتعلق بترجمة الكلمات، بل يجب على المرء أن يسأل نفسه: لماذا أترجم وماذا أترجم ولمن أترجم؟

6-4 المنهج المتبع في تحليل ترجمة دي كوبييه ونقدها:

نقصد بالمنهج المتبع في التحليل والنقد الخطوات التي سنتبعها لتحقيق هاتين العمليتين والتي لا ترد بصفة عشوائية بل من خلال اتباع منهج معين يختاره الناقد ويؤمن به. وقد وقع اختيارنا على منهج بيتر نيومارك Peter Newmark وانطلقنا منه في تحليل ونقد الترجمات ولكن خصصنا منه في اتباع خطوات التحليل والنقد ما يلائم بحثنا ويخدم إشكاليته بغية التمكن من الإجابة عن تساؤلات الدراسة واختبار فرضياتها. وقبل عرض هذا المنهج رأينا من الضروري الالتفات إلى ميدان "نقد الترجمات" بقليل من التوضيح.

"يعد نقد الترجمات رابطا جوهريا بين نظرية الترجمة وتطبيقها. وهو تمرين ممتع وبنّاء لاسيما إذا كان المرء ينتقد ترجمة الآخرين، أو أفضل من ذلك إذا كان ينقد ترجمتين أو أكثر للمصدر نفسه."[1] بعبارة أخرى، يؤدي نقد الترجمات دور الوسيط بين النظرية والتطبيق كونه يدرس تجليات النظري في عالم الواقع التطبيقي.

وثمة من يستعمل عبارة "نقد الترجمة" وليس"نقد الترجمات" على أساس أن المفرد أو الجمع لا يغير في المضمون شيئا فيظل النقد نقدا سواء أكان مصطلح الترجمة في صيغة المفرد أو في صيغة الجمع، إلا أنه لفت

[1]- Peter Newmark, A Text Book of Translation, p 184.(ترجمتنا) « Translation criticism is an essential link between translation theory and its practice; it is also an enjoyable and instructive exercise, particularly if you are criticising someone else's translation or, even better, two or more translations of the same text. »

انتباهنا ملاحظة أحد الباحثين حيث أشار إلى الفرق بينهما؛ فاعتبر نقد الترجمة هو نقد "العملية الترجمية، أي نقد مسار انتقال النص من لغة إلى لغة أخرى. كما قد يعني نقد نتيجة هذه العملية، أي النص النهائي. وهذا الازدواج قد يسبب بعض الالتباس على الباحث في النقد الترجمي. أما نقد الترجمات فيتمثل في نقد الترجمة كنص نهائي. واستعمال صيغة الجمع يتماشى مع عبارة La critique des traductions."[1]

ويعد نقد الترجمات مجالا جديدا وقديما في الوقت ذاته في عالم الترجمة؛ جديدا إذا أخذنا بعين الاعتبار المناهج الصارمة التي وُضعت لتحقيقه لتفادي العشوائية في إبداء الرأي، وقديما لأنه لا طالما لازم رأي أحدهم الترجمة.

كما سبق وأن أشرنا فقد قررنا الانطلاق في تحليل ونقد ترجمات النماذج المنتقاة من منهجية نيومارك التي تُعرف بمحاورها وآرائها البنّاءة المتفحصة واستخلصنا منها خطوات التحليل والنقد بما يوافق بحثنا ويخدم إشكاليته بغية التمكن من الإجابة عن تساؤلات الدراسة وتأكيد أو نفي فرضياتها. كما قررنا أيضا إقحام مبدأ "الغرض" الذي جاءت به النظرية الغرضية في الحكم إذا ما حقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة الديوان حتى نقحم هذه الملاحظة أثناء التحليل. كما نرى أنه لا يمكن الاعتماد على منهج واحد لأنه قد يسقط أشياء نراها ضرورية ولا يتأتى علينا إقحامها إلا من خلال دمج منهج آخر أخذها بعين الاعتبار. وهذا هو رأي بيتر نيومارك الذي يرى أنه مادام المترجم يواجه صعوبات متنوعة وعلى مستويات مختلفة، فإن الحاجة إلى انتقاء أكثر من نظرية يبقى ضرورة عملية.[2]

[1]– ينظر: بوخال ميلود، نقد الترجمات عند العرب من التأسيس إلى التأصيل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة، قسم الترجمة، الجامعة السانية وهران، 2012-2013، ص 65.

[2] - Voir :Peter Newmark, Approaches to Translation, part 1 Aspects of Translation Theory.

يعد بيتر نيومارك Peter Newmark* واحدا من أبرز المنظرين في الترجمة في القرن العشرين والذي أولى اهتماما بالغا بالمعنى وضرورة اللجوء إلى المرجعية الثقافية لتحديده وتأويله بالشكل الصحيح. بعبارة أخرى، اهتم نيومارك بعنصرين اثنين أكثر من غيرهما؛ المعنى والثقافة.

يقول منهجه "الاجتماعي– الثقافي" أنه لا يوجد لغة ولا ثقافة ليس بمقدورها استيعاب ثقافة الآخر وما جاء به، رغم أنهما قد لا تمتلكا تأثير الأصل نفسه. وطالما كانت الترجمة فاعلة في نقل الثقافة في شروط غير متكافئة أحيانا ومسؤولة عن ترجمات تائهة ومنحازة منذ بداية الاتصال بين البلدان. وتاريخ الترجمة شاهد على ذلك.

لا توجد ترجمة كاملة أو مثالية أو بالأحرى "صحيحة"، كما أن المترجم يحاول دائما توسيع آفاق معرفته وتحسين وسائل تعبيره، فهو يسعى دائما وراء الحقائق والكلمات. وهو يعمل على أربعة مستويات؛ الترجمة أولا علم، مما يستلزم معرفة الحقائق والتحقق منها، وكذلك اللغة التي تصفها – يمكن هنا تحديد الخطأ ومغالطات الحقائق. والترجمة ثانيا مهارة، تتطلب لغة مناسبة واستعمالا مقبولا. وهي ثالثا فن يميز بين الكتابة الجيدة والكتابة غير المتميزة، ويعد هذا المستوى مستوى الترجمة الإبداعي والبديهي وأحيانا الملهم. وهي رابعا مسألة ذوق؛ حيث يطغى التعبير عما هو مفضل، حين تُلغى المناقشة. هذا وإن تنوع الترجمات الممتازة انعكاس للاختلافات الشخصية.[1]

ونوه نيومارك إلى ضرورة أن يكون للمترجم خلفية حول محيط النص المصدر والنص نفسه وأسلوب الكاتب حتى يقدر مدى أرجحية تحمس قارئه خاصة إذا كان أقل إلماما بالموضوع أو الثقافة.

---

* – (1916 . 2011) كان أستاذا للترجمة بجامعة سري، إحدى الجامعات البريطانية في مدينة سري غلدفورد جنوب لندن، حيث أسس نيومارك مركزا لدراسات الترجمة. من مؤلفاته: الجامع في الترجمة، اتجاهات في الترجمة، مقاطع في الترجمة، مزيد من المقاطع عن الترجمة.

[1] - Voir: Peter Newmark, A Text Book of Translation, p 06.

وكما ذكرنا سابقا، ركز هذا المنهج على التأويل الصحيح للمعنى وترجمة المعنى وليس اللفظ، فإذا قرر السياق معنى لفظ ما بشكل كلي بحيث يبدو بعيدا عن معناه خارج السياق، فإنه يجب أن توجد صلة بين المعنيين.

وتعد الجملة وحدة الترجمة عند نيومارك كونها الوحدة الأساسية للفكرة في تمثيلها للشيء وما يفعله أو ماهيته أو بما يتأثر. والمترجم ينقل أساسا جملة بجملة، وفي كل جملة يحدد الفكرة الكامنة فيها.

ويدعو نيومارك إلى الاعتراف بالإنجازات الثقافية المشار إليها في النص المصدر واحترام الآخر وثقافته. وينصح باستعمال الترجمة الحرفية في حالة واحدة فقط وهي عندما يكون معنيا اللغة المصدر واللغة الهدف متطابقين، أو يتطابقان بشكل ألصق من أي بديل آخر، أي أن الكلمات لا تشير إلى الأشياء نفسها فقط، بل لها دلالات متشابهة أيضا.

وجعل بيتر نيومارك لنقد الترجمات خمسة محاور:[1]

- **المحور الأول**: تحليل قصير لنص المصدر وطريقة ترجمته وجمهور قراء الترجمة المحتمل.
- **المحور الثاني**: تفسير المترجم لغرض النص المصدر وطريقة ترجمته وجمهور قراء الترجمة المحتمل.
- **المحور الثالث**: مقارنة انتقائية لكنها تمثيلية مفصلة للترجمة مع الأصل.
- **المحور الرابع**: تقييم الترجمة: من جهة نظر المترجم، من جهة نظر القارئ.
- **المحور الخامس**: تقييم شامل للمكان المحتمل للترجمة في ثقافة اللغة الهدف أو نظامها، حين يتسنى ذلك.

تمكن عملية تحليل النص المصدر المترجم من فهم ما يدور حوله وتحديد الغرض منه. وبإمكان المترجم الاطلاع على حياة الكاتب أو أعماله الأخرى أو خلفيته العامة، فلعلها تعينه في فهم النص.

[1]- Peter Newmark, a TextBook of Translation, p 186.

أما المحور الثاني المتمثل في محاولة رؤية النص من وجهة نظر هذا المترجم فقد أهملته باقي مناهج نقد الترجمات. وعند تفسير الناقد لمراد المترجم وإجراءاته، فإنه لا ينتقدها هنا، بل يحاول أن يفهم سبب استعماله لهذا الإجراء دون غيره. فمن السهل جدا على الناقد أن يحدد أخطاء الترجمة ويصنفها الواحدة تلوى الأخرى. ومن واجب الناقد أن يقترح الأسباب، فيتقمص عاطفة المترجم ويميز بين العجز عن الفهم الناجمة عن المعرفة غير السليمة للغة المصدر أو الموضوع وطريقة الترجمة التي قد تكون اصطلاحية جدا أو أكاديمية جدا لأذواق الناقد الخاصة، لكنها تبدو متسقة.

ويرمي المحور الثالث إلى مقارنة الترجمة بالأصل والنظر إلى الكيفية التي اعتمدها المترجم لحل المشاكل التي واجهها والتي تخص النص المصدر. "ولا تُؤخذ النقاط بشكل متتال، بل توضع في مجموعات بشكل انتقائي تحت عناوين عامة: العنوان، والبنية (التفقير وروابط الجمل)، التبديلات اللغوية، والاستعارات، والكلمات الثقافية، والترجمات السيئة، وأسماء العلم، والمولّدات من الكلمات، والكلمات غير القابلة للترجمة، والغموض، ومستوى اللغة، واللغة الواصفة للغة —إن وجدت– ، والتورية، والتأثير الصوتي. "[1]وهذا ما سنعمل عليه فيما بعد في نقد ترجمات الاستعارات والكنايات، إذ خصصنا فصلا للاستعارات وفصلا آخر للكنايات وتجنبنا الخلط بينهما في الدراسة (مقارنة، تحليل، نقد).

يعد هذا المحور لب المخطط النقدي، ولهذا يجب أن تُناقش فيه مشاكل الترجمة وتجنب الانتقال السريع إلى اقتراح ما هو صحيح أو ترجمة أفضل، كأن يناقش الناقد مثلا لماذا فضل المترجم الإطناب هنا؟ ولماذا حذف المترجم لفظا هنا وأضاف آخر هناك ؟ ... ويجب أن يكون عادة انتقائيا لأن أي قطعة تنحرف من حيث المبدأ عن الترجمة الحرفية في القواعد أو الألفاظ أو ترتيب مميز للكلام (أو أي تأثير صوتي مقصود) تطرح مشكلة، وتقدم خيارات، الأمر الذي يتطلب منك أن تبرر حلك الأفضل.

[1] - Peter Newmark, a Textbook of Translation, p 187.

ويتمثل المحور الرابع في تقييم الترجمة إشاريا وذرائعيا على أساس معايير المترجم إذا لم تكن الترجمة نسخة واضحة عن الأصل. يجب النظر أولا فيما إذا كان العنصر الأساسي الثابت للنص والمؤلف عادة (وليس دائما) من حقائقه وأفكاره، قد تم تجسيده بشكل مناسب على أية حال. ويقبل بيتر نيومارك فكرة تغيير الشكل في الترجمة لتأدية المعنى.

بعد دراسة إذا ما كانت الترجمة ناجحة بناء على معطياتها الخاصة، فإن الناقد يقومها بناء على معطياته الخاصة للدقة الإشارية والذرائعية. يجب تجنب انتقاد المترجم لتجاهله مبادئ الترجمة التي لم تكن وطيدة الأركان ولا حتى متصورة حينما كان يترجم. "تتمثل المسألة الرئيسة هنا في نوعية العجز المعنوي في الترجمة ومداه، وفيما إذا كان حتميا أو عائدا لنقائص عند المترجم. ويقيم الناقد أيضا الترجمة بصفتها قطعة مكتوبة مستقلة عن أصلها. إذا كان الأصل نصا (مجهول الهوية) وغير شخصي، أو إعلاميا، أو إقناعيا فمن المتوقع أن يُكتب بطريقة طبيعية– مرتبا، وأنيقا ومستساغا. أما إذا كان النص شخصيا أو رسميا، فعلى الناقد أن يُقوم مدى استيعاب المترجم للهجة الأصل الخاصة، مبتذلة كانت أم طبيعية أم إبداعية."[1]

وأخيرا، وفي حالة النص الجاد؛ رواية مثلا، أو كتاب مهم، يقوم الناقد بتقويم أهمية العمل المحتملة ضمن ثقافة اللغة المصدر هل كان حقا يستحق الترجمة؛ محاولة ناقد الترجمة "وضع" الترجمة في محيطها غير المألوف.

ويختم بيتر نيومارك منهجه في النقد بالحديث عن صعوبات تقويم نص مترجم. وجعل من منهجه الآنف الذكر طريقتين: وظيفية وتحليلية؛ فالطريقة الوظيفية عامة، وهي محاولة تقويم مقدار تحقيق المترجم لما حاول فعله، والمواضع حيث فشل. تعد هذه الطريقة شخصية إلى حد ما، وهي موازية ل(منح درجات الانطباع)، في حالة الأستاذ الذي يمنح الدرجات لورقة الامتحان، ولذلك لا يُعول عليها. أما الطريقة التحليلية فتفصيلية،

[1] - Peter Newmark, a Textbook of Translation, p 189.

ترتكز على افتراض إمكانية تقويم النص جزءا بجزء، وأنه في الوقت الذي يكون تمييز ترجمة سيئة أسهل من تمييز ترجمة جيدة، فإن من السهل أيضا تحديد خطأ ما أكثر من تحديد جواب صحيح أو مناسب.

ويميز نيومارك بين نوعين من الأخطاء العلمية؛ أخطاء إشارية وأخطاء لغوية. " أما الأخطاء الإشارية فتخص حقائق، وعالم الواقع، وافتراضات لا كلمات. فجمل نحو " الماء هواء، الماء أسود، الماء يتنفس... أخطاء إشارية (على الرغم من أنها استعارات فعلية). تتواجد الأخطاء الإشارية، مثلا، في الأدب القصصي (أي الأدب الإبداعي) في حالة واحدة فقط وهي حينما يصور العالم الحقيقي الآن أو في التاريخ على نحو غير صحيح."[1] أما الأخطاء اللغوية فتفضح عدم إلمام المترجم باللغة المنقول إليها وقد تكون لغوية أو لفظية، بما في ذلك الكلمات والمتلازمات اللفظية والمصطلحات.

وثمة أخطاء تنجم عن خلل في عنصر المهارة في الترجمة وهو القدرة على تتبع الاستعمال الطبيعي المناسب للغة أو الانحراف عنه. وعلى الناقد أن يميز الاستعمال الصحيح من الغريب، وأن يقيس درجات التقبل ضمن سياق ما. وتعود هذه الأخطاء التي يرتكبها المترجم إلى: عدم القدرة على الكتابة الجيدة، وسوء استعمال المعجم، وجهل الصديقات المزيفة، والسعي المستمر للترجمة الحرفية، وفقدان الحس العام. إن الاستعمال الماهر للغة هو الذي يضمن النقل الناجح، ولا ينبغي أن يهمل المترجم الأسلوب مهما كان نوع النص المصدر والأسلوب ليس بالضرورة الجمال بل صراع ضد المصطلحات.

وينبغي أن يتسم الناقد بحذر في معالجة الترجمة الإبداعية أو الترجمات الأنيقة التي تجعل الترجمة ليست دقيقة فحسب بل مؤثرة أيضا، ذلك أنه لا يوجد اقتراح متفوق عما سواه بشكل واضح. وتتوقف الترجمة الإبداعية المقدمة على ذوق المترجم والذي يعد عاملا شخصيا.

[1]- Peter Newmark, a TextBook of Translation, p189.

وعلى أي حال، يمكن تقييم الدقة إيجابيا بإعطاء درجات للنقل الدقيق للجمل والفقرات (الترجمة الإبداعية من العوامل الإيجابية)، واقتطاع درجات للأخطاء. ويدعى هذا "تقويم الدرجات الإيجابي". وهو عكس تقويم الدرجات السلبي (الأخطاء المتعلقة بالحقيقة واللغة والاستعمال هي عوامل سلبية). "وتكمن المفارقة في بنود "الترجمة الإبدعية" التي ستحضى في الغالب بمصداقية أقل في تقويم الدرجات الإيجابية مقارنة بالدرجات السلبية، نظرا لأن الترجمة المتمكنة لجملة ما تأخذ الدرجة التامة، فلا شيء يتبقى للترجمة (الأنيقة)."[1]

يعتبر نيومارك الترجمة التي تصل إلى مرادها ترجمة جيدة، "ففي نص إعلامي تنقل الحقائق بشكل مقبول؛ أما في نص خطابي فنجاحها قابل للقياس نظريا على الأقل، كما يمكن إثبات مدى فاعلية مترجم وكالة إعلانات من خلال النتائج. أما في نص رسمي أو تعبيري، فيعتبر الشكل مهما كالمضمون، وهناك غالبا صلة بين الوظائف التعبيرية والجمالية للغة، لذا تكون مجرد ترجمة ملائمة مفيدة في شرح ما يدور حوله النص."[2] كما أن الترجمة الجيدة هي التي تكون مميزة ومترجمها مرهف الحس بشكل بيّن.

وبناء على ماورد ذكره من محاور وآراء واقتراحات تبنتها منهجية نيومارك في التحليل والنقد ووفق ما يقتضيه بحثنا والهدف منه وتساؤلاته وفرضياته جعلنا من الخطوات التالية طريقتنا في نقد وتحليل الترجمات:

- عرض الأنموذج
- تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة أو الكناية)
- الترجمة الفرنسية
- تقنية الترجمة: تحديد التقنية التي اعتمد عليها المترجم في نقل الاستعارة أو الكناية.

[1]- Peter Newmark, a TextBook of Translation, p 191.
[2]- Ibid, p 192.

- الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة: تحديد الاستراتيجية التي تنتمي إليها التقنية المتبعة المحددة في الخطوة السابقة.
- دوافع توظيف التقنية: تحديد سبب أو أسباب ميل المترجم إلى اختيار التقنية المتبعة دون أخرى.
- مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة (أو الكناية): ما أسفرت عليه عملية ترجمة الأنموذج المعروض والتقنية المتبعة في ذلك من نتائج فيما يتعلق بالمعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي.
- بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة أو الكناية: معرفة إذا ما حقق المترجم غرضه المنشود من الترجمة والذي حددناه سابقا والمتمثل في النقل الجزئي أو التقريبي للديوان والصور التي ورد محملا بها.

وتجدر الإشارة إلى أن النظرية الغرضية أيضا وضعت منهجا للنقد، إلا أنه لم يقنعنا للأسباب التالية:

- عدم اشتماله على خطة واضحة شاملة تبين مراحل عمليتي التحليل والنقد.
- قد يعد العدول أو الانحراف عن القواعد النحوية حلا مناسبا وكافيا في نقل الغرض الأساسي من النص أو المحاكاة، في حين أن إعادة الإنتاج الأمين لخطأ فعلي في النص المصدر قد يعد ترجمة غير مناسبة وقاصرة على استيفاء الغرض المنشود إذا حالت قواعد اللغة الهدف دون تحقيق ذلك.[1] فالمهم عند أصحاب هذه النظرية هو تحقيق الغرض المنشود، وإذا كانت الأخطاء المرتكبة لا تحول دون ذلك فهي مقبولة نوعا ما.
- ركز هذا المنهج كثيرا على أخطاء الترجمة فصنفها وظيفيا؛ أخطاء الترجمة المقامية الناشئة عن حلول غير كافية لحل مشكلات الترجمة نحو الافتقار إلى توجيه المتلقي، أخطاء الترجمة الثقافية الناشئة عن اتخاذ قرار غير صائب فيما يتعلق بإعادة إنتاج أو تطويع التقاليد الخاصة بالثقافة، أخطاء الترجمة

[1]- كريستيان نورد، مرجع سبق ذكره، ص 115.

اللغوية الناشئة عن ترجمة لا تفي بالغرض المنشود حينما ينصب التركيز على التراكيب اللغوية، أخطاء الترجمة الخاصة بالنص. كما جعل للأخطاء أولويات تحددها درجة تأثيرها على وظيفة النص الهدف وغرض الترجمة، فإذا كان، مثلا، غرض مهمة الترجمة هو اختبار المهارة اللغوية، حينئذ تتصدر الأخطاء اللغوية قائمة الأولويات دون الأخطاء الثقافية.

4-7 خلاصة الفصل

تناولنا أولا الخنساء والمحطات الرئيسة في حياتها والتي كان لها تأثير عليها وعلى لغة شعرها وغرضه. واستنتجنا أنه ليست لغة شعرها وصوره فقط التي تشكل صعوبة في ترجمته إلى لغة أخرى، وإنما أيضا صدق العواطف الذي تعكسه أبياتها. وتناولنا أيضا سيرة مقتضبة عن المترجم المستشرق دي كوبييه وترجمته. ولاحظنا ذكاءه في تحديد وترتيب محتوى الترجمة، إذ استهل دراسته بفصل تمهيدي حيث تحدث عن الظروف التي كانت تحيط بالمرأة العربية في العصور القديمة والدور الذي كانت تؤديه في التأثير على قبيلتها ودعوتها إلى الأخذ بثأر من فُقدوا في الحرب من خلال أشعارها بعد بكائها وعويلها عليهم. ويعد هذا الفصل التمهيدي تصرفا ذكيا من المترجم حتى يجعل القارئ الأعجمي متأهبا لتقبل شعر الخنساء من خلال تكوين خلفية حول الظروف التي كانت سائدة في تلك الفترة وحول البيئة الصحراوية وحياة العرب وحياة المرأة بصفة خاصة. كل هذه الأمور ستساعده على فهم الديوان فيما بعد وتجنب انصدامه بالوقائع والأحداث.

واخترنا لتحليل ونقد الترجمات منهج بيتر نيومارك لوضوحه وصرامته ودقته وانطلقنا منه في تحديد الخطوات التي سنتبعها في عمليتي تحليل ونقد الترجمات حسب ما يقتضيه بحثنا والهدف منه وتساؤلاته وفرضياته، كما قررنا إقحام النظرية الغرضية بعد أن استنتجنا غرض المستشرق من الترجمة، حتى نرى إذا ما وصل إلى الغرض الذي رسمه وهو إيصال الثقافة العربية الصحراوية السائدة في ذلك العصر وصور وإبداع

وعواطف الشاعرة جزئيا إلى القارئ الفرنسي وإذا ما مكنته الاستراتيجيات والتقنيات التي اتبعها في النقل من تحقيق ذلك. وتجدر الإشارة إلى أن منهج نيومارك كذلك اشتمل في مرحلة التحليل على كشف غرض المستشرق من اختيار تقنية ما وإهماله لأخرى، أي كلتا النظريتين تناولتا عنصر "الغرض" ولكن بإجراء مختلف.

الفصل الخامس

دراسة تحليليّة نقديّة لترجمة الاستعارة في ديوان الخنساء إلى اللّغة الفرنسيّة

5-1 تمهيد الفصل

يزخر ديوان الخنساء بالصور الاستعارية التي استطاعت أن توظفها توظيفا إبداعيا صبغ لغتها رونقا وجمالا، تجاوزت بها التعبير العادي، لتُحلق في سماء الإبداع بلغة شعرية ذات دلالات عميقة وخصبة، مما جعلها قادرة على تحريك مشاعر المتلقي، ودفعه إلى التفاعل مع قصائدها.

واستعانت الخنساء بالاستعارة في قصائدها لتنقل لسامعها وقارئها انفعالاتها النابعة من صميم تجربتها الذاتية، خارجة باللفظ من إطاره المعجمي الضيق إلى دائرة واسعة الامتداد من الدلالات ومتفننة في زخرفته بالدلالة التي أرادتها لتثبت امتلاكها طاقات اللغة، فسيطرت من خلالها على الواقع، واختزلت الوجود، وشدت عناصر النص بعضها بعضا في انسجام فني يشد انتباه المتلقين. الأمر الذي سيجعل عملية اقتلاعها من اللغة التي رُسمت بها ومن البيئة التي استمدت منها صورها لنقلها إلى لغة أخرى بعيدة كل البعد عن هذه اللغة وهذه البيئة عملية معقدة للغاية قد نعتبرها إلى حد ما مستحيلة، فضلا عن نقل العاطفة الجياشة التي وردت محملة بها والخيال الذي شكلته. كل هذه الخصائص والمزايا التي اتسمت بها استعارة الخنساء تزيد من تساؤلنا حول كيفية تعامل المترجم المستشرق معها والنتائج المترتبة عن نقلها إلى لغته الفرنسية.

5-2 الدراسة التحليلية والنقدية للنماذج المنتقاة

5-2-1 الأنموذج الأول:

أنشدت الخنساء تبكي أخاها صخرا:

يا عين مالك لا تبكين تسكابا؟ إذ راب دهر، وكان الدهر ريابا[1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 13.

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

وردت الاستعارة في مطلع القصيدة في بيت من البحر البسيط في قول الخنساء "وكان الدهر ريابا". وقد سبق وأن أشرنا إلى أن الخنساء غالبا ما تخاطب عينيها في مطلع قصائدها وتدعوهما إلى البكاء أو تلومهما على عدم ذرف الدموع وهو الحال ذاته في هذا البيت. ولفظ "تسكابا" من "التسكاب" وهو مصدر "سكب" وهو "مفعول مطلق ل"تبكين" من غير لفظه."[1] وراب الدهر تغير من راب اللبن تغير شكله . والرياب "كثير التغير والتقلب"[2]. والريب هو "الشر"[3].

تبرز الخنساء في هذا البيت كيف تقلب عليها الدهر وأظهر لها جانبه الآخر. هذه الصفة يتسم بها اللبن ، فذكرت المشبه " الدهر " (الموضوع عند نيومارك) وحذفت المشبه به " اللبن " وأبقت على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الاسم "ريابا " (الصورة) في صيغة المبالغة دلالة على التغير الشديد على سبيل الاستعارة المكنية، فأبدعت من خلال هذا التشخيص في رسم ما تظنه عن الزمن. وهي أيضا استعارة محسوس لمعقول باعتبار استعمالها، ذلك أنها ألحقت الدهر وهو شيء معقول بصفة من صفات اللبن المرئية أي شيء محسوس. وهي استعارة تبعية لأن اللفظ المستعار"ريابا" اسم مشتق. واستعارة أصيلة حسب نيومارك وديكنز واستعارة خاصة أو إبداعية حسب بروك.

الترجمة الفرنسية

نقل فكتور دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط إلى ما يلي:

« Mon œil, que ne pleures-tu à torrents?

Le siècle est cruel pour nous, quel siècle fut sans Cruauté? »[4]

---

[1]– الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 01 (الهامش)

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

[3]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 13.

[4] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 03.

تقنية الترجمة

ترجم الاستعارة " وكان الدهر ريابا" إلى ? quel siècle fut sans Cruauté أي" وما كان الدهر لو لم يكن قاسيا؟" (ترجمتنا) أي ترجم الاستعارة إلى غير الاستعارة معتمدا على تقنية الترجمة التفسيرية (نقل الصورة من خلال إعطاء المعنى أو إعادة الصياغة (عند بروك))، إذ قام بتغييرات وإضافات لم تتضمنها الاستعارة الأصلية؛ إذ يلاحظ أن الاسم المثبت "ريّابا" حوّل إلى اسم منفي sans Cruauté؛ تحويل فرضته التغييرات التي شملت العبارة برمتها. وتُعرف هذه التقنية التي تعد واحدة من تقنيات الترجمة غير المباشرة عند فيناي وداربلنيه بالتطويع" modulation" وهي، كما سبق وأن أشرنا، "تفاوت في شكل الرسالة يحدث بسبب تغير وجهة النظر"[1]. بعبارة أخرى، لا تتضمن هذه التقنية استخدام فئات متناظرة في اللغة المصدر واللغة الهدف. إضافة quel وsans في الترجمة غير الموجودتين في الأصل حتى يستقيم تطويع الفكرة.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-التباعد بين لغة الاستعارة الأصلية واللغة المنقول إليها خاصة وأن لغة الشاعرة تميزت بخاصيتي الإيجاز والإحكام الأمر الذي دفع المترجم إلى إحداث تغييرات وإضافات حتى ينقل المعنى.

-تجنب تكرار معنى العبارة التي سبقت الاستعارة والذي وردت الاستعارة لتوكيده لتحقيق غرض الشاعرة من إنشاد البيت وهو التأثير في المتلقي. (يعد التكرار من الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء).

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

[1]- مارك شتلوريث وموبراكووي، معجم دراسات الترجمة، تر. جمال الجزيري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008 م، ص 215.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

ترجم دي كوبييه الفعل "كان" بالفعل « être » في الماضي البسيط passé simple. ويعد الفعل الماضي في ديوان الخنساء أقل الأفعال تكرارا لأنها تميل إلى تكرار الفعل المضارع للدلالة على استمرار حزنها وكثرة بكائها، فكما هو معلوم في اللغة العربية أن الفعل المضارع يدل على الحال، والمستقبل، وهو يفيد استمرار الحدث مستقبلا ومباشرته حالا. استعملت الخنساء الفعل "كان" للدلالة على استمرار تقلب الدهر سلبا عليها. والزمن الذي استعمله المترجم "الماضي البسيط"، يدل في اللغة الفرنسية على حدث وقع في الماضي وانتهى أي أن الدهر انقلب وانتهى. وربما يرجع اختيار المترجم لهذا الزمن تحديدا إلى تفسيره أن حياة الخنساء تغيرت سلبا وانتهى الأمر ولن تعود مثلما كانت بعد وفاة أخيها لعلمه الشديد بمدى تعلقها به، وأن فاجعة موته تفوق أي فاجعة أخرى. فإذا اعتمدنا على هذا التعليل، يكون اختيار المترجم للزمن صائبا أما إذا اعتمدنا على استمرار تقلب الدهر سلبا على الخنساء فنفضل الزمن الماضي الناقص " imparfait " وهو زمن يدل في اللغة الفرنسية على حدوث فعل في الماضي مع ديمومة أثره. ونقترح الفعل se montrait "كبديل ل" fut".

ترجم الاسم "ريّابا" في صيغة المبالغة ب " sans cruauté ". المترجم هنا أهمل صيغة المبالغة التي ورد بها الاسم للدلالة على كثرة الشر، فلم ينقل، إذن، دلالة الاسم كاملة، ذلك أن استعمال الخنساء لهذه الصيغة بهذا الوزن تحديدا "فعّال" يكون عادة للتنفيس عمّا في صدرها من آلام من خلال الضغط على الصوت (الشد) وللدلالة على تكرار الفعل أي استمرار الدهر في قسوته عليها. وكان ينبغي له إضافة صفة adjectif. أما المكافئ المقترحcruauté فلا يعكس نوعا ما اللفظ الأصلي في دلالته ولكنه قريب منه وهو مكافئ للفظ "قسوة"، إلا أن الخنساء كانت تريد التعبير عن صفة تتجاوز القسوة (خسارة دلالية). ونقترح عبارة " assez méchant" كترجمة لـ"ريّابا".

حول الأسلوب الخبري للاستعارة إلى أسلوب استفهام مع أننا لا نرى داع لذلك، فنجم عن ذلك انحراف في المعنى كون القارئ سيفهم هذه الترجمة تساؤلا والأصل ليس كذلك وربما يعود ذلك إلى محاولته الحفاظ على إيقاع وموسيقى البيت الأصلي لأنه ترجم البيت الشعري نثرا، فأراد الحفاظ، على الأقل، على الإيقاع. وربما لتفادي التكرار لأن ترجمة العبارة التي سبقت الاستعارة كانت Le siècle est cruel pour nous أي أنه اهتم باللغة الهدف وحاول تقديم ترجمة مفهومة إلى قارئ ترجمته.

ترجم دي كوبييه البيت الذي تضمن الاستعارة نثرا أي أنه لم يحافظ على شعرية الاستعارة، فنجم عن هذا النقل فقدان التناغم الموسيقي وخسارة جمال صيغة الصورة إثر اختفاء التصريع (تسكابا/ ريابا) الذي كان له وقع مميز في النفس، الأمر الذي سيضعف التأثير العاطفي. تخلي دي كوبييه عن الشكل هو قرار يتخذه أغلب مترجمي الشعر حتى يتحرروا من العراقيل التي يفرضها هذا الشكل ويتفرغوا لنقل المضمون فقط. وبالتالي، خسارة جمالية الصيغة وخسارة التجانس الموسيقي في الترجمة (الخسارة الصوتية) وضعف التأثير العاطفي سنشهدها في جميع نماذج الاستعارات لأن المستشرق نقل الديوان برمته نثرا.

اختصارا لما ورد ذكره، نجمت عن ترجمة هذه الاستعارة خسارة دلالية إذ لم ينقل المترجم معناها بدقة بعد أن أهمل صيغة المبالغة وأهمل خاصية تكرار المعنى (التكرار الدلالي) عند الشاعرة وقدم مكافئا تقريبيا للفظ المستعار (الناقل) وحول ما هو مثبت إلى منفي وحول أسلوبها الخبري إلى أسلوب الاستفهام وتخلص من التصريع. كما نجمت خسارة صوتية نتيجة إهمال صيغة المبالغة والتصريع وإيقاع البيت الذي تضمن الاستعارة. كل هذا أدى إلى خسارة فنية وأضعف التأثير العاطفي أي أن قارئ الترجمة الفرنسية، حسب تخميننا الشخصي، لن تتملكه مشاعر قارئ البيت الأصلي بالحرارة ذاتها والصدق ذاته ولكنه سيدرك عموما حزن الشاعرة ولومها للدهر على شدة قسوته عليها وهي معاني ومشاعر وعواطف تقريبية.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

اكتفى دي كوبييه بالنقل الجزئي (التقريبي) للاستعارة حرصا منه على تقديم ترجمة واضحة إلى المتلقي، إذ اعترف فيما سبق أن غرضه من الترجمة إيصال ما أوردته الشاعرة جزئيا وهو اعتراف منه بوجود خسائر لا محالة في ترجمة ديوان الخنساء وصوره. بعبارة أخرى، حقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة لما قدم صورة تقريبية للصورة الأصلية. وفي تخميننا أن القارئ الفرنسي سيفهم عموما أن الشاعرة تعبر عن قسوة الدهر عليها وعما ينتابها من مشاعر الحزن ومشاعر اللوم والعتاب على الدهر ولكنه لن يتذوق في اعتقادنا الطلاوة البلاغية في الصورة الفنية والوقع العاطفي الذي أشرنا إليه في العنصر السابق. وقد رأينا أن الترجمة الحرفية قد تفي بغرض إيصال أفكار الشاعرة إلى متلقي الترجمة شريطة اختيار المكافئ الأنسب للفظ المستعار.

5-2-2 و5-2-3 الأنموذج الثاني والأنموذج الثالث: (اشتمال البيت الشعري على استعارتين)

أنشدت الخنساء في ذكر خصال المرثي:

يعاتبها في بعض ما أذنبت له، فيضربها، حينا، وليس لها ذنب[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

وردت استعارتان في البيت الشعري نفسه من البحر الطويل في قول الخنساء "يعاتبها" و "في بعض ما أذنبت له". وقد ورد هذا البيت في سياق حديث الخنساء عن ناقة المرثي "مجذام الرواح" وهي الناقة السريعة، إذ كان المرثي يعاتبها ويعنفها على كلالها وعجزها.

تبرز الخنساء في هذا البيت علاقة المرثي بناقته. وذكر الشاعرة للناقة هو وصف للبيئة الصحراوية وما يوجد فيها من حيوانات. وكان المرثي يُعاتبها كما يُعاتب الإنسان، فذكرت الخنساء المشبه "الهاء" وهو الضمير

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص15.

الذي ينوب عن "الناقة" ويُفهم من الأبيات السابقة. وحذفت المشبه به " الإنسان "، وأبقت على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الفعل "يُعاتب " على سبيل الاستعارة المكنية.

وكانت الناقة أيضا تذنب كما يذنب الإنسان، فذكرت الخنساء المشبه "الفاعل المستتر تقديره هي". وحذفت المشبه به " الإنسان "، وأبقت على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الفعل "يذنب" على سبيل الاستعارة المكنية. فأبدعت من خلال هذا التشخيص في رسم علاقة المرثي بناقته.

وهما أيضا استعارتا محسوس لمحسوس باعتبار استعمالهما، ذلك أن الشاعرة شبهت الناقة وهي شيء محسوس بالبشر أي شيء محسوس آخر. وهما استعارتان تبعيتان لأن اللفظين المستعارين "فعلان". وهما أيضا استعارتان أصيلتان عند نيومارك وديكنز أو خاصتان أو إبداعيتان عند بروك.

الترجمة الفرنسية

نقل المستشرق هذا البيت من البحر الطويل إلى ما يلي:

« Il la gourmande, si elle lui résiste,

il la frappe parfois sans qu'elle ait résisté; »[1]

تقنية الترجمة

ترجم الاستعارة الأصيلة الأولى إلى استعارة أصيلة من خلال التكافؤ ، وفيما يلي تفصيل في هذا القول:

ترجم الاستعارة العربية الأولى "يعاتبها" إلى استعارة في اللغة الفرنسية Il la gourmande، ذلك أن الفعل الفرنسي gourmander يُستعمل أدبيا للدلالة على التأنيب والتعنيف والتوبيخ. ورد في قاموس لاروس LAROUSSE :

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 36.

« Litt. Réprimander sévèrement : gourmander des enfants désobéissants (syn. Admonester [litt.], gronder, sermonner; contre : féliciter). »[1]

أي :

« أدبيا هو التأنيب الصارم، نحو المثال: يعاتب أطفالا عاصين. (يعد هذا اللفظ مرادفا للفعل أنب (أدبيا)، زجر، وبخ، وضد اللفظ "كافأ"» (ترجمتنا)

وهكذا، نقل الاستعارة المكنية العربية إلى استعارة في اللغة الفرنسية وهي "استعارة مباشرة" Métaphore directe لحذف أحد الطرفين وهو المشبه به. وهي في الوقت ذاته "تشخيص" personnification لأن التأنيب لا يقع إلا على البشر. وهي أيضا "استعارة فعلية" Métaphore verbale لأن الفعل دلاليا لا يقع على المفعول به المذكور كونه يقع فقط على البشر. وهي أيضا استعارة أصيلة.

ترجم الاستعارة الأصيلة الثانية إلى غير الاستعارة من خلال الترجمة الحرفية، وفيما يلي تفصيل في هذا القول:

نُقلت الاستعارة الثانية " أذنبت له" إلى غير الاستعارة من خلال الترجمة التالية elle lui résiste أي إذا "قاومته"، ذلك أن الفعل résister في اللغة الفرنسية يحمل معاني الدفاع عن الذات وعدم الاستسلام (الصمود) والإحباط والمقاومة (ترجمتنا). وردت هذه المعاني بهذا الترتيب في قاموس لاروس LAROUSSE:

« 1. S'opposer par la force à celui ou à ceux qui emploient les moyens violents (...) 2. Ne pas céder sous l'action d'un force, d'un choc(…) 3. S'opposer à la volonté de qqn (…) 4. Lutter contre ce qui attire, ce qui est dangereux. » [2]

[1]- LAROUSSE Maxipoche, p 639.
[2]- Voir : Ibid, p 1210.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية الأولى المتبعة في ترجمة الاستعارة الأولى (ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال التكافؤ) إلى استراتيجية التوطين، إذ أن المترجم هنا وظف المكافئ الطبيعي أو الثابت في لغة الهدف، وإن كان تصنيف فيناي وداربلنيه يعدّ ذلك من قبيل الترجمة الحرفية، فتصبح، حسبهما، التقنية المتبعة في ترجمة هذه الاستعارة ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال الترجمة الحرفية ، الأمر الذي خالفتهما فيه الباحثتان إيرثادو ألبير ولوتشا مولينا (Hurtado Alir and Lucia Molina) في مقال لهما نشرتاه في 2002م في مجلة ميتا حيث قامتا بمراجعة لتصنيفات تقنيات الترجمة [1]، ومن ثمة فتقنية المترجم، حسب هاتين المنظرتين تصب في إطار استراتيجية التوطين، باعتبار أن المكافئ الثابت أو المكافئ الطبيعي هو كلمة في لغة الهدف تقابل الكلمة الواردة في لغة المتن أو النص الأصلي وتطابقها تماما في المعنى، ويُعرَف عند بعض الباحثين في الترجمة أيضا بالترادف، وإن كان نيومارك يستعمل الترادف للدلالة على المقابل التقريبي في لغة الهدف لكلمة المتن. وبالتالي، فالترجمة الحرفية في تصنيف الباحثتين لوتشا مولينا وإيرثادو آلبير لا تتم إلا على مستوى الجمل ولا يمكن أن تتم على مستوى الكلمات أو المفردات.

تنتمي التقنية الثانية المتبعة في ترجمة الاستعارة الثانية (ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى غير الاستعارة من خلال الترجمة الحرفية) إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

يعود اختيار المترجم للتقنية الأولى في نقل الاستعارة الأولى إلى وجود مكافئ دقيق للفظ المستعار (الناقل) في اللغة الهدف. كما أنه نجم عن الاستعانة بها ترجمة واضحة لقارئ الترجمة الفرنسية.

[1]- Voir : Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir, op. cit, p 510.

يعود اختيار المترجم للتقنية الثانية في نقل الاستعارة الثانية إلى إمكانية الحصول على ترجمة واضحة لقارئ الترجمة الفرنسية دون اللجوء إلى التقنيات الأخرى التي تؤدي دورا تفسيريا نحو الترجمة التفسيرية أو ترجمة الاستعارة إلى تشبيه.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

فيما يخص ترجمة الاستعارة الأولى فقد ورد معناها دقيقا من خلال اختيار المترجم لمكافئ دقيق للفظ المستعار (الناقل) (يعاتبها) محافظا بذلك على الصورة التي رسمتها الشاعرة، غير أننا نتوقع أن قارئ الترجمة الفرنسية قد يستغرب الصورة التي تخيلتها الشاعرة وجسدتها في شعرها وهي مخاطبة صخر لناقته أو قد لا يستوعب العلاقة الوطيدة بين المرثي وناقته لدرجة محادثتها وعتابها. وعلاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدى إلى خسارة الإيقاع الذي لم توظفه الشاعرة عبثا وإنما لإيصال ما يختلجها من عواطف الشوق إلى متلقيها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة حسب تخميننا، لن تتملكه مشاعر الشوق بحرارة مشاعر الشوق ذاتها التي عبرت عنها الخنساء بذكر صفة من صفات أخيها. كما لن تصله بالصورة المنشودة عاطفة المحبة والألفة بين صخر وناقته.

أما فيما يخص ترجمة الاستعارة الثانية فقد استحضرت معنى جديدا ذلك أن الفعل (résister) الذي اختاره المترجم لا يحمل دلالة الفعل الأصلي وهو اللفظ المستعار أو الناقل في الاستعارة الأصلية، ولم يكن تأويله موفقا، الأمر الذي أسفر عن خسارة دلالية وضياع الصورة الأصلية (خسارة فنية). يُفهم من بيت الخنساء أن الناقة تذنب لما ترفض الامتثال لأوامر صاحبها أو ترفض خدمته. وعليه نقترح الترجمتين التاليتين:

- Si elle lui désobéit (ترجمة حرفية للاستعارة الأصيلة)
- Si elle ne le sert plus (الترجمة التفسيرية).

ينصح نيومارك بالعودة دائما إلى المعاجم والقواميس من أجل الإلمام بكل المعاني التي قد يتخذها اللفظ في سياق ما بما فيها المعاني المجازية. تساعد كثيرا هذه الخطوة المترجم على التأويل الصحيح واختيار المكافئ الأنسب. وبالتالي، تقديم ترجمة صائبة.

كما لاحظنا تواتر حرف الباء في البيت الأصلي (يعاتبها- أذنبت- يضربها- ذنب) وهو حرف شفوي جهري وكأن الخنساء تصرخ حتى تتخلص من مشاعر الشوق التي تعتريها وتعذبها. هذه الخسارة الصوتية خاصة في اللفظين المستعارين (يعاتبها وأذنبت) من شأنه أن يقلل من مشاعر الشوق المنبعثة وصدقها.

اختصارا لما ورد ذكره، أسفرت ترجمة الاستعارتين عن خسائر لا محالة؛ خسارة صوتية نتيجة خسارة الإيقاع وحرف الباء والذين يؤديان دورا إشاريا من خلال تأكيد المعنى وذرائعيا من خلال التأثير في السامع وبالتالي أضعفت هذه الترجمة قوة التأثير العاطفي، أي أن المتلقي لن تتملكه مشاعر الشوق ومشاعر الألفة والمحبة والصداقة بالحرارة المعبر عنها ذاتها وبالصدق ذاته. وأسفرت ترجمة الاستعارة الثانية عن خسارة دلالية وخسارة فنية نظرا لتغيير المعنى وتغيير الصورة الأمر الذي سيضعف لا محالة قوة التأثير العاطفي أي أن قارئ الترجمة لن تصله بالحرارة ذاتها وبالصدق ذاته المشاعر المعبر عنها سابقا.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة الاستعارة الأولى وقد نقلها بالدقة المنشودة إلا أنه يعيبها خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة بيتها وصوت حرف الباء والذين من خلالهما ترسل الشاعرة مشاعر الشوق والحنين ومشاعر الألفة والصداقة بين المرثي وحيوانه، الأمر الذي دفعنا إلى التخمين بأن قارئ الترجمة قد يدرك أن الشاعرة من شوقها لأخيها لا تنفك تذكره ولكنه لن يشعر بحرارة شوق الشاعرة ذاتها كما أنه لن يدرك قوة العلاقة التي تربط بين صخر وناقته. أما فيما يتعلق بالاستعارة الثانية، فقد أخفق في بلوغ غرضه المنشود وهو إيصال الصورة الفنية التي رسمتها الشاعرة تقريبيا لما غيرها وبالتالي أضعف مشاعر الشوق والألفة.

5-2-4 الأنموذج الرابع

أنشدت الخنساء في تأبين أخيها صخر:

كم من مناد دعا والليل مكتنع نفست عنه حبال الموت مكروب[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

ترثي الخنساء في هذا البيت من البحر البسيط أخاها صخرا في ثوب من الافتخار بتعداد خصاله الحميدة وبطولاته، فتتساءل مخاطبة إياه: كم من مستغيث مكروب دعاك" قبيل حلول الليل"[2]؟ فنفست عنه أي استجبت له، وفككت الحبال التي اتخذتها الموت وسيلة لها ولفتها حول من أرادت أن توقعه في شباكها. أي فرجت عنه كربته مهما كانت. فاستعارت، على سبيل الاستعارة التصريحية، الحبال للدلالة على شدائد أو أسباب الموت. والاستعارة هنا تبرز قدرة صخر الفائقة في الاستجابة والتنفيذ، حتى كأن شدائد الموت، وهي أمور معنوية يمسكها صخر بيده ويفك منها صاحبها، وبالتالي فهي أيضا استعارة محسوس لمعقول واستعارة أصيلة باعتبار اللفظ المستعار. واستعارة أصيلة أو خاصة عند بعض منظري الترجمة.

الترجمة الفرنسية

نقل المستشرق هذا البيت الشعري من البحر البسيط نثرا إلى:

« Combien crièrent au secours, à la nuit tombante!

Tu rompis pour eux les cordes de la mort, quand ils désespéraient. »[3]

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 18.

[2]- ينظر: الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 18. (شرح الليل مكتنع ب"قريب الحلول")

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 43.

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة الأصيلة " حبال الموت" إلى غير الاستعارة les cordes de la mort مستعينا بتقنية الترجمة الحرفية (أو تقنية سانسو ستريكتو عند بروك). وهي الوسيلة التي يفضلها نيومارك (وبروك أيضا) في ترجمة الاستعارة الإبداعية ولكن ليس دائما، ففي بعض الأحيان تحتاج الاستعارة إلى تفسير.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-عدم عثور المترجم على صورة مكافئة في اللغة الفرنسية كون الاستعارة من إبداع الشاعرة وفضل الاحتفاظ بالصورة التي رسمتها حول الموت والتي تبالغ في تصوير شجاعة المرثي وبالتالي لم يتمكن من اقتراح ما هو أبلغ من ذلك التصوير في لغة الهدف.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

رغم أن المترجم استعان بتقنية الترجمة الحرفية لنقل الاستعارة حتى يحافظ على معناها إلا أننا نخشى عدم فهمه للصورة التي رسمتها الشاعرة في ذهنها وجسدتها في هذه الاستعارة. تدل هذه الصورة على أن المرثي يفك كربة كل من ناداه وحبال الموت التي أوردتها الخنساء هي مثال على أن المرثي قادر على الاستجابة حتى ولو كان الكرب هو الموت. لذا نرى أنه من الأفضل شرح هذه الصورة للقارئ من خلال الهامش حتى يتضح له المراد منها. كأن يقول مثلا:

« Les cordes de la mort mentionnées par Al Hansa' montrent que cette personne perdue ne se retarde jamais à répondre aux appels (demandes d'aide) des gens même si l'impasse était la mort. »

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة ستصله مشاعر فخر الشاعرة واعتزازها بأخيها ولكن ليس بتلك الحرارة المعبر عنها ولا بذلك الصدق النابع من أعماق شاعرة عاشت الويلات، وذاقت مرارة الفراق من موت أخيها.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

يُمكن الحكم على المترجم بأنه حقق غرضه المنشود من ترجمة هذه الصورة وهو إيصالها إلى قارئ ترجمته كما رسمتها الشاعرة غير أننا نخوفنا من إمكانية عدم استيعاب هذا القارئ بالطريقة اللازمة لفكرة الشاعرة مع أننا نظن أنه سيدرك عموما أن المرثي يستنجد به كل محتاج. كما سيتلقى مشاعر الفخر والاعتزاز ولكن ليس بالحرارة ذاتها ولا بالصدق ذاته المعبر عنه، أي ستختلجه مشاعر وعواطف تقريبية.

5-2-5 الأنموذج الخامس

في رسم الخنساء لصورة أخرى للموت أنشدت:

فاليوم أمسيت لا يرجوك ذو أمل لما هلكت وحوض الموت مورود[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

تضمن هذا البيت الشعري من البحر البسيط استعارة في قول الخنساء "حوض الموت مورود"، إذ صورت الموت "موردا للماء"[2] يشرب منه الخلق جميعا بما فيهم صخر وكل إنسان مهما طال به الأمد لا بد أن يشربه. فاستعارت، على سبيل الاستعارة التصريحية، مورد الماء للدلالة على الموت. ورمزت إليه بشيء من لوازمه وهو "الحوض"، وفي إضافة" الحوض "إلى" الموت " تخييل وتجسيد لأمر الموت. وبما أنها استعارت الماء

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 39.

[2]- ينظر: الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 28. (شرح الحوض ب منهل الماء).

للدلالة على الموت فهي استعارة محسوس لمعقول. وهي استعارة أصيلة باعتبار اللفظ المستعار لأنه يدل على اسم شيء محسوس. واستعارة أصيلة عند نيومارك وديكنز وخاصة عند بروك.

تعد هذه الاستعارة نتاجا لتجربة الشاعرة وتأملها في حقيقة الموت والحياة، وتتجه فيها إلى التفكر في رحلة هذه الحياة ومصير الإنسان وحتمية الأقدار فتلتمس في نهاية المطاف الصبر والرضا بما نزل بها والاستسلام للقدر، وهذا هو غرض العزاء.

الترجمة الفرنسية

ترجم دي كوبييه هذا البيت من البحر الكامل نثرا إلى:

« Et voici que nul en toi ne mettra son espoir!

Tu as bu aux eaux de la mort où tous s'abreuvent.»[1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه هذه الاستعارة الأصيلة " وحوض الموت مورود" إلى غير الاستعارة " Tu as bu aux eaux de la mort où tous s'abreuvent"، مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية وهو المصطلح الذي درجت العادة على استعماله (وتعرف أيضا بمسميات عديدة لتعدد المنظرين الذين تناولوها بالدراسة، مثل إعادة الصياغة عند بروك، وهي تقابل ولو نسبيا ترجمة المعنى أو الترجمة التأويلية عند ماريان ليدرير، الإطناب أو الحشو أو التصريح عند فيناي وداربلنيه والإضافة عند نايدا وغيرها من المسميات).

وتركز هذه التقنية على إيجاد صياغة ملائمة لتوصيل المعنى بعد تجريده من غشائه اللفظي. "وتنبع من رغبة المترجم الواعية في أن يشرح المعنى لقارئ النص الهدف".[2]

[1]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 72.

[2]- مارك شتلوريث وموبرا كووي، مرجع سبق ذكره، ص 121.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-التباين بين اللغة المصدر واللغة الهدف وتباين ثقافتيهما جعلا مهمة الإتيان بمكافئ للصورة الأصلية عملية مستحيلة، إذ تبين لنا من خلال الاطلاع على ترجمة هذه الاستعارة الأصيلة أن النتاج عبارة عن جملة أطول من الأصل، ذلك أن خاصيتي الإيجاز والإحكام اللتين ميزتا هذه الاستعارة، مثلما تميزان شعر الخنساء والشعر الجاهلي عامة، تفرضان على المترجم اللجوء إما إلى الحشو الزائد أو التفسير حتى يقدم ترجمة يستوعبها قارئه، أما التباين الثقافي فيتجسد في تجربة الشاعرة ونظرتها إلى الموت والتي استمدتها من بيئتها والظروف المحيطة بها، والتي تصعب على قراء الترجمة الفرنسية أن يعيشوها أو يتخيلوها (كونهم يعيشون في بيئة ثقافية مغايرة) لو نقلت معانيها بإيجاز يجاري الأصل.

-لا يصلح تطبيق الترجمة الحرفية على هذه الاستعارة، إذ تُنتج ترجمة غامضة غير مفهومة لقارئ الترجمة (les eaux de la mort sont destinées pour tout le monde)، الأمر الذي دفع المترجم إلى اللجوء إلى التفسير، نظرا للخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء ولعل أهمها التعبير عن فكرة ما بإيجاز وإحكام.

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

اللجوء إلى الترجمة التفسيرية يفقد الشعر جمالية صوره رغم محافظته على المعنى (خسارة شكلية أو في المبنى). كما تراودنا بعض الشكوك في إدراك القارئ الفرنسي لموقف الخنساء من الموت وما يدور في قرارة نفسها الإنسانية إزاءه لما صورت عجزها وعجز الإنسان وضعفه أمام حقيقة الموت التي لا مفر منها.

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تنقل ما يختلجها من عواطف إلى سامعها وهي عواطف الاستسلام والرضا، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي الذي يحضر لدى قارئ الشعر الذي تتسم قراءته بالعواطف الجياشة والغوص في أعماق مشاعر الشاعرة.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

اكتفى المترجم بنقل معنى الاستعارة إلى قارئه، غير أننا نشك في إدراك القارئ الفرنسي لموقف الخنساء من الموت والصورة التي رسمتها للدلالة على عجز الإنسان أمام نصيبه الحتمي من الموت. كما أخفق في المحافظة على جمال الصورة التي أبدعت الشاعرة في رسمها من خلال تعبير موجز محكم مزين بالإيقاع، وبالتالي قلل من درجة تأثر القارئ. بعبارة أخرى، حقق غرضه المنشود في النقل التقريبي لمعاني الصورة (الموت حق) والمشاعر المرسلة وهي مشاعر الاستسلام والرضا بقضاء الله وقدره.

5-2-6 الأنموذج السادس

قالت الخنساء وهي ترثي أخاها صخرا مشخصة الهموم التي تهاجمها بعد غيابه:

دهتني الحادثات به فأمست علي همومها تغدو وتسري [1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: الحادثات: نوائب الدهر)

تبرز الخنساء في هذا البيت من البحر الوافر الهموم التي تروح وتجيء عليها في الصباح والليل مشبهة إياها بالإنسان، فالهموم لا تغدو ولا تسري وإنما هذه الحركات يقوم بها الإنسان الذي ميزه الله بالعقل، فذكرت

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص44.

المشبه " الهموم "وحذفت المشبه به "الإنسان" وأبقت على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الفعلين "يغدو ويسري" على سبيل الاستعارة المكنية، فأبدعت من خلال هذا التشخيص في رسم الأبعاد الفنية للخواطر والأحاسيس وفي زعزعة وإيقاظ الشعور الساكن الخامد عند المتلقي. وهي أيضا استعارة محسوس لمعقول باعتبار استعمالها. واستعار "تبعية" لأن اللفظ المستعار فعلان (يغدو ويسري). واستعارة أصيلة أو إبداعية أو خاصة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الوافر نثرا إلى ما يلي:

« En lui le malheur m'a frappé,

Les soucis m'assiègent soir et matin. » [1]

تقنية الترجمة

ترجم الاستعارة المكنية العربية "همومها تغدو وتسري" إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية "Les soucis m'assiègent soir et matin" Métaphore directe، وهي تشخيص personnification واستعارة فعلية métaphore verbale أيضا، ذلك أن الهموم لا تتبع ولا تلحق بل هي حركة يقوم بها الكائن الحي. بعبارة أخرى، ترجم الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة (من خلال تغيير الناقل) في اللغة الفرنسية. (تقنية الاستبدال عند بروك). وتُصنَف هذه التقنية أيضا ضمن تقنيات الترجمة المائلة traduction oblique أو كما تُعرَف بالترجمة غير المباشرة traduction indirecte عند فيناي وداربلنيه، إذ يُستنسَخ الموقف نفسه أو ما يُقاربه الموجود في النص الأصلي بينما تُستخدَم صياغة مختلفة وتُعرَف هذه التقنية عندهما بالتكافؤ بينما تُعرَف عند الباحثتين إيرثادو ألبير ولوتشا مولينا (Hurtado Alir and Lucia Molina) بالتكافؤ الثابت

[1]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 77.

established equivalence أو المكافئ الثابت established equivalent وهي أن "يُستعمَل مصطلح أو تعبير معترف به (في القواميس أو اللغة المستعملة) بصفته مكافئا في اللغة الهدف."[1]

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التوطين.

دوافع توظيف التقنية

فضل المترجم تغيير الناقل "الفعلين تغدو وتسري" بما هو متوفر في اللغة الفرنسية وبما يعبر عن الموقف ذاته في اللغة الهدف تجنبا للترجمة الحرفية حتى يقدم ترجمة بليغة لقارئ الترجمة الفرنسية تتوافق ولغته ويستوعبها بسرعة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

استعان المترجم بالفعل "assiéger " لترجمة الصورة التي عبرت عنها الخنساء "تغدو وتسري"، وإن كان يؤدي تقريبا المعنى المراد لأنه يستعمل أدبيا (مجازيا) في اللغة الفرنسية بمعنى "تتبع ولحق"[2]، إلا أنه لا يحمل بلاغة الفعلين اللذين جمعتهما الشاعرة ولا يدل على الحركة التي أبدعت في رسمها (خسارة دلالية و خسارة فنية) . وربما كان اختيار دي كوبييه للفعل assiéger حتى يُقدم للقارئ ترجمة لا تبدو أنها ترجمة أو لعدم وجود فعلين يحملان دلالة وبلاغة اللفظين العربيين في اللغة الفرنسية.

ونقترح الفعلين envahir و quitter مكافئين للفعلين تغدو وتسري. (ترجمة حرفية للاستعارة)

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تنقل أحاسيسها إلى سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير

[1]- Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir, loc. cit.
[2] -Voir : LAROUSSE Maxipoche, p 89.

العاطفي، أي أن قارئ الترجمة سيدرك أن الشاعرة تعيش حالة سوداوية وانتكاسة متواصلة لا حدود لها ولكنه لن يشعر بمشاعر الشفقة التي تكافئ تلك التي شعر بها قارئ البيت.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

وردت الصورة التي اقترحها المترجم بليغة وواضحة لقارئ الترجمة، وما يعيبها عدم تعبيرها عن الحركة ذاتها التي رسمتها الشاعرة. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على صعوبة وربما استحالة الحصول على ترجمة تطابق الأصل تماما أي تكافئها فكرة وجمالا وتأثيرا. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه المنشود وهو نقل الصورة الأصلية تقريبيا. إن قارئ الترجمة سيدرك عموما أن الخنساء تعيش حياة تعيسة وأن الأحزان لا تفارقها البتة وستتملكه عواطف الشفقة اتجاهها ولكن لن تكون، حسب تخميننا، بتلك الحرارة التي شعر بها قارئ البيت.

5-2-7 الأنموذج السابع:

قالت الخنساء لغرض إظهار الحزن والأسى:

أعين ألا فأبكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت [1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

"الدّرة: درة اللبن، وإنما أرادت الدّموع هاهنا فاستعارته، أرادت: دمعا كبيرا يدر كما يدر اللبن/ الوجيف: السير السريع الشديد/ اقشعرت: ساءت حالها وتغيرت ألوانها فقبحت شعورها، وسمجت لطول السفر ذهب خيرها من طول الغزو." [2]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 21.

[2]- ينظر لمزيد من الشرح الخنساء، الديوان، شرح ثعلب أبو العباس، ص 190.

استعارت الخنساء في هذا البيت الدر من در اللبن لتعبر عن كثرة الدّمع وغزارته وكبر حجمه وحركته فأبقت على المستعار منه "الدّر" وحذفت المستعار له "الدّمع" على سبيل الاستعارة التّصريحية. وهي أيضا استعارة محسوس لمحسوس. وهي استعارة أصيلة أو إبداعية أو خاصة على حد تسمية بعض منظري الترجمة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الطويل نثرا إلى:

« Pleure donc, mon œil, pleure Ṣahr !

Que tes larmes coulent abondantes, quand les chevaux rentrent de la razzia lointaine, harassés. » [1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة التصريحية الأصيلة الكامنة في لفظ "درة" إلى غير الاستعارة Que tes larmes coulent abondantes مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية (نقل الصورة من خلال إعطاء المعنى أو إعادة الصياغة (عند بروك)).

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-التباين اللغوي والتباين الثقافي بين الديوان الشعري وقراء الترجمة الفرنسية حالا دون الإتيان بصورة مكافئة؛ إذ يعود التباين اللغوي إلى عدم وجود مكافئ في اللغة الهدف يحمل دلالة لفظ "درة"، أما التباين الثقافي فيعود إلى أن هذا اللفظ مستوحى من البيئة الصحراوية حيث تُعرَف بغزارة لبن ناقاتها وكبر حجمه

[1] - Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 48.

وحركته المميزة التي يدركها فقط من شهدها ويصعب على من ترعرع في بيئة مخالفة الإدراك السريع لهذه الصورة.

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه الاستعارة التصريحية الكامنة في لفظ "درة" إلى العبارة Que tes larmes coulent abondantes، فتخلى المترجم عن نقل جمال الصورة حفاظا على المعنى واكتفى بتعويض الصورة التي رسمتها الخنساء بالصفة abondantes غزيرة أي أسقط عند الترجمة لفظ "درة" وعوضه بالصفة abondantes التي وإن دلت على غزارة الدمع إلا أنها لا تدل على كبر حجمه وحركته أي لا تحمل روح وبلاغة اللفظ الأصلي. (خسارة دلالية وخسارة معجمية وخسارة فنية). وعليه، استعمل تقنية التفسير (تُعرَف أيضا بالتغيير أو التكافؤ اللفظي عند نايدا والإطناب عند فيناي وداربلنيه وعند الباحثتين إيرثادو ألبير ولوتشا مولينا)، بما في ذلك تقنية الإبدالtranspositon لما ترجم الاسم "درة" بصفة "غزيرة" وهي إحدى تقنيات الترجمة غير المباشرة عند فيناي وداربلنيه وتقوم على استبدال فئة نحوية بفئة نحوية أخرى دون تغيير المعنى. كما بسط المترجم الصورة الفنية للقارئ باللغة الفرنسية، ذلك أن القصيدة برمتها التي احتوت هذا البيت ترسم هيكلا تاما للناقة التي جعلتها الشاعرة رمزا لوصف ما خلفته الحرب من أضرار وخيمة، فهي ناقة أبية الدر. أضف إلى ذلك، ليس لدى متلقي الترجمة الخلفية الثقافية نفسها التي لدى متلقي اللغة الأصلية،" وبالتالي لن يتمكن من القيام بكل الاستنباطات التي يتطلبها الفهم السريع للصورة، ولهذا لابد من إدراج قدرا من الإطناب اللغوي، وتحويل المعلومات المضمرة إلى معلومات صريحة."[1]وبهذا قضى المترجم على جمال الصورة وقوة التعبير.

[1]- ينظر: مارك شتلوريث وموبرا كووي، مرجع سبق ذكره، ص 277.

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تعبر عما يختلجها من أحاسيس وتبعثها إلى سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة سيدرك عموما أن الشاعرة حزينة وتعيسة وكئيبة ولا ترغب في التوقف عن البكاء حتى صارت صفة ملازمة لها كي تشفي غليلها من إثبات حزن متكامل، وحزنها على صخر لا تكفيه إلا الدرر، ولكنه، حسب تخميننا، لن يشعر بحرارة وعمق وصدق ذلك الحزن الذي شعر به قارئ البيت.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود المتمثل في النقل التقريبي للصورة الأصلية عندما اكتفى بشرحها للقارئ، ونعلل ذلك بعدم وجود مكافئ للفظ "درة" في اللغة الفرنسية (اكتفى المترجم باقتراح لفظ مرادف حسب تسمية نيومارك أي مقابل تقريبي)، ذلك أنه يعكس الثقافة الصحراوية كون القصيدة التي ورد فيها هذا اللفظ تناولت وصفا للناقة التي تتميز بها البيئة الصحراوية وجعلتها رمزا لتهويل أمر الحرب. كما نتوقع أن ردة فعل قارئ الترجمة، رغم إدراكه لحزن الشاعرة، لن تكون مكافئة لردة فعل قارئ البيت الذي شعر بعمق وصدق الصورة.

5-2-8 الأنموذج الثامن:

أنشدت الخنساء في تأبين معاوية:

ألا لا أرى في الناس مثل معاوية إذا طرقت إحدى الليالي بداهية [1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 120.

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح البيت: بداهية أي أشد الليالي)

تبرز الخنساء في هذا البيت شهامة معاوية في مساعدتها في الشدائد والمصائب التي تتهافت عليها ليلا مشبهة إياها بالإنسان، فالليالي الشداد لا تطرق الأبواب لأن هذه الحركة يقوم بها الإنسان الذي ميزه الله بالعقل فذكرت المشبه "الليالي الشداد" وحذفت المشبه به "الإنسان" وأبقت على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الفعل "طرق" على سبيل الاستعارة المكنية، فأبدعت من خلال هذا التّشخيص في رسم الأبعاد الفنية للخواطر والأحاسيس وفي زعزعة الشعور الساكن الخامد عند المتلقي وإيقاظه. وهي أيضا استعارة محسوس لمعقول باعتبار استعمالها. واستعار "تبعية" لأن المستعار فعل (طرق). واستعارة أصيلة عند نيومارك وديكنز أو خاصة عند بروك.

الترجمة الفرنسية

نقل المستشرق هذا البيت من البحر الطويل نثرا إلى:

« Non, il n’est pas de guerrier pareil Mu’awiyat,

Quand, la nuit, le danger fond sur nous. » [1]

تقنية الترجمة

ترجم الاستعارة الأصيلة " إذا طرقت إحدى الليالي بداهية" إلى استعارة أصيلة (تحمل ناقلا مختلفا) في اللغة الفرنسية Quand, la nuit, le danger fond sur nous، وفيما يلي تفصيل في هذا القول:

[1] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D’AL HANSA’, précédé d’une étude sur les femmes poètes de l’ancienne Arabie, p 197.

استعان المترجم بالفعل "Fondre " لترجمة الصورة التي رسمتها الخنساء، والذي إذا أُرفق بالظّرف sur صار يعني "تسارع " أو "انقض"، أي صارت الاستعارة في اللغة الفرنسية "تنقض علي الشدائد". ورد في قاموس لاروس LAROUSSE:

« Fondre v. t .ind in [sur]. Se précipiter, s'abattre sur : l'aigle fond sur sa proie. »[1]

أي:

« هو فعل متعدي يحتاج إلى مفعول به غير مباشر إذا ما اقترن بالظرف على " sur" ويصبح معناه حينئذ تسارع، وانقض على، نحو انقض الصقر على فريسته. » (ترجمتنا)

إذن، فالشدائد لا تنقض في الواقع بل هي صورة خيالية وحركة يقوم بها الكائن الحي، وهكذا نتجت استعارة في اللغة الفرنسية وهي الاستعارة المباشرة لحذف أحد طرفي التشبيه والإبقاء على الآخر، كما تعد تشخيصا أو استعارة فعلية لعدم ملائمة الفعل لفاعله.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المستعان بها أعلاه إلى استراتيجية التوطين.

دوافع توظيف التقنية

اختار المترجم أن يغير الناقل ودلالته والحركة التي يعبر عنها والصورة التي يرسمها بناقل آخر حتى يقدم ترجمة بليغة إلى قارئ الترجمة الفرنسية فيستوعبها بسرعة لأنه متعود عليها.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

وردت الصورة المكافئة التي اقترحها المترجم بليغة وواضحة لقارئ الترجمة. وما يعيبها عدم تعبيرها عن الحركة ذاتها (الصورة ذاتها) التي رسمتها الشاعرة، إذ هناك اختلاف دلالي بين الفعل "طرق" في اللغة العربية و"انقض" في اللغة الفرنسية (خسارة دلالية وخسارة فنية). أضف إلى ذلك، بناء الخنساء استعارتها على

[1]- LAROUSSE Maxipoche, p 585.

مصدر من مصادر الطبيعة التي لا طالما استمدت منها صورها وهو "الليل" لا يدرك مغزاه قارئ الترجمة باللغة الفرنسية غير المطلع على العالم الحسي المترامي حول الشاعرة وسيشعر بالغرابة كلما قرأ نصا شاعريا يتضمنه دون أداة تعينه على فهم كنه هذه المصادر وما تحيل إليه من دلالات وما تتركه من إيحاءات وما ترسمه من عواطف ومشاعر. استعانت الشاعرة بالليل في هذا البيت لأنه زمن القلق والتوتر والصعاب والمشاكل العويصة.

علاوة على ذلك، اختفاء "التصريع" عند الترجمة (معاوية/ داهية) أدى إلى خسارة ذلك الانسجام الموسيقي الذي ولد طاقة صوتية وإيقاعا مؤثرا في سامعه أو قارئه.

إن قارئ الترجمة، حسب تخميننا، سيدرك أن الشاعرة تعتريها مشاعر الفخر والاعتزاز بأخيها ولكن ليس بذلك الصدق أو ذلك العمق الذي أرسلته إلى قارئها. كما نشك في إدراكه لمشاعر الألم التي دفعتها إلى تأبين المرثي.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

لم يحقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة وهو نقلها تقريبيا لما غير الصورة التي رسمتها الشاعرة وحركة الهموم التي تخيلتها وأرادت من سامعها أو قارئها إدراكها. إن الخسائر التي أسفرت عنها ترجمة هذه الاستعارة؛ دلالية وفنية وصوتية، ستحول دون شعور قارئ الترجمة بحرارة وعمق مشاعر الفخر والاعتزاز التي شعر بها قارئ البيت وقد لا يدرك أن الشاعرة تنشد هذه الصورة تأبينا لأخيها لأنه انتابتها مشاعر الألم.

5-2-9 الأنموذج التاسع:

تقول الخنساء في وصف بشاعة الحرب:

فمن للحرب إذا صارت كلوحا وشمر مشعلوها للنهوض [1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 76.

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

وردت الاستعارة في هذا البيت في "كلوحا"، ذلك أن صفة الكلاحة تطلق على من امتلك وجها عابسا، فيقال وجه كالح أي عابس وزاد عبوسه. وهنا نقلت الخنساء هذا اللفظ من حقله الإنساني إلى الحقل المعنوي على سبيل الاستعارة المكنية، إذ ذكرت المشبه الحرب وحذفت المشبه به الإنسان وتركت قرينة تدل على المعنى المراد "كلوحا" حتى تُصور هذه الحرب المرعبة. وهي استعارة محسوس لمعقول واستعارة تبعية لأن اللفظ المستعار اسم مشتق. وهي استعارة أصيلة عند نيومارك وديكنز أو إبداعية أو خاصة عند بروك.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الوافر نثرا إلى:

« Qui maintenant affrontera la guerre,

Quand sa face s’assombrit,

Quand ses fauteurs se ceignent pour la lutte ? »[1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة "صارت كلوحا" إلى استعارة أصيلة sa face s’assombrit في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

[1] - Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D’AL HANSA’, précédé d’une étude sur les femmes poètes de l’ancienne Arabie, p128.

دوافع توظيف التقنية

– الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة. (فكرة وخيال جديدان).

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

استعان المترجم بالعبارة sa face s'assombrit في محاولة لنقل الاستعارة الأصلية الكامنة في اللفظ "كلوحا". ويحمل الفعل s'assombrir معنى "صار داكن اللون" أو "صار مظلما"، كما يحمل معنى العبوس والحزن.[1] هذا والحرب لا تملك وجها عبوسا أو مسودا، فهي شيء معقول، وإنما هذه خاصية من خصائص الإنسان. وبالتالي، نقل الاستعارة المكنية العربية إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية (تعد تشخيصا أيضا)، ذلك أنه جعل للحرب وجها مسودا.

وتجدر الإشارة إلى أن المستشرق استعان أيضا بتقنية الإبدال transposition عندما قام بتغيير على المستوى النحوي، إذ نقل خبر صار "كاحلا" إلى "الفعل" "s'assombrit".

وردت ترجمة دي كوبييه لهذه الاستعارة بليغة ونقلت الصورة التي أرادت الشاعرة إيصالها، غير أن الأمر الذي يقلقنا هو إمكانية عدم استيعاب قارئ الترجمة للأسلوب التشخيصي الذي وظفته الخنساء في هذه الصورة، إذ جعلت للحرب وجها عبوسا وهي صفة من صفات البشر.

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تبعث إلى سامعها أو قارئها ما يختلجها من أحاسيس الاشمئزاز من الحرب وفي الوقت ذاته مشاعر الفخر والاعتزاز بأخيها الذي لا يهاب بشاعة هذه الحرب، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة سيدرك أن الخنساء مشمئزة من مظهر الحرب وأنها تفتخر

[1]- Voir : LAROUSSE Maxipoche, p 91.

بأخيها الذي رغم بشاعة الحرب إلا أنه الوحيد القادر عليها من أبناء عشيرته ولكن ليس بالعمق أو الصدق المعبر عنه.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة لما نقل الصورة كما رسمتها الشاعرة إلى قارئ ترجمته وصوّر بشاعة الحرب كما صورتها الشاعرة، كما أنه أثرى لغته باستعارة جديدة بليغة رغم أننا متخوفين من عدم سرعة استيعاب قارئ الترجمة لتشخيص الحرب. إن قارئ الترجمة، حسب تخميننا، سيدرك أن الشاعرة مشمئزة من الحرب ومفتخرة بشهامة وبطولة أخيها إلا أن عواطفه ستكون تقريبية لا تتسم بذلك العمق أو الصدق الذي شعر به قارئ البيت.

5-2-10 الأنموذج العاشر:

أنشدت الخنساء تذكر أخاها صخرا:

تذكرت صخرا إذ تغنّت حمامة هتوف على غصن من الأيك تسجع [1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

تكمن استعارة هذا البيت في الفعل "تغنّت"، إذ أن الغناء صفة من صفات الإنسان، لكن الخنساء نقلتها من عوالم الإنس إلى عالم الطير، ذلك أنها من ألم فراق أخيها صخر صارت تتخيل الحمامة تغني بلحن حزين؛ غناء يجعل ذاتها تتخبط ألما. وبناء على ما ورد ذكره، فإن هذه الاستعارة مكنية واستعارة محسوس لمحسوس واستعارة تبعية. واستعارة أصيلة من إبداع الشاعرة.

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 80.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الطويل نثرا إلى:

« J'ai pensé à Ṣahr en entendant une colombe gémir,

modulant sur un rameau touffu son roucoulement plaintif. » [1]

تقنية الترجمة

ترجم الاستعارة المكنية في اللغة العربية " تغنّت حمامة" إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية " une colombe gémir " (تعد تشخيصا واستعارة فعلية أيضا). بعبارة أخرى، نقل الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

– الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة. (فكرة وخيال جديدان).

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

ترجم الفعل "غنى" الذي يعد "بؤرة الاستعارة" إلى الفعلgémir، فأبدع في هذا النقل، ذلك أن هذا الفعل الفرنسي يعني" التعبير عن الحسرة والألم بأصوات مبهمة غير مفهومة" (ترجمتنا)

« Gémir : exprimer sa peine, sa douleur par des sons inarticulés. » [2]

[1] - Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p135.
[2] - LAROUSSE Maxipoche, p 622.

وعليه، وردت ترجمة دي كوبييه لهذه الاستعارة العربية بليغة واضحة لقارئ الترجمة ونقلت الصورة التي أرادت الشاعرة إيصالها، غير أن ترجمته للبيت الشعري الذي ضم هذه الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تعبر عما يختلجها من أحاسيس وتبعثها إلى سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة سيدرك أن الشاعرة حزينة ولكن ليس بذلك الألم المعبر عنه، ذلك أن الشاعرة كثيرا ما توظف فعل التذكر للتعبير عن الزيادة في الألم فالتذكر الطامة الكبرى التي حلت بها، ودمرت حياتها وحتى تؤكد تعلقها بأخيها الذى رحل إلى دار البقاء، وطالما ارتبط التذكر عندها بالبكاء، فقلبها يذوب من شدة المعاناة.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة ونقل الصورة كما عبرت عنها الشاعرة إلى اللغة الفرنسية وأوصلها بالدقة المنشودة إلى قارئه لما أحسن اختيار المكافئ الفرنسي للفعل " تغنت" gémir وأثرى لغته باستعارة أصيلة جديدة، هذا فيما يخص المعنى، أما المشاعر التي ستعتري قارئ الترجمة، حسب تخميننا، فستكون مشاعر حزن تقريبية يحول دون كونها مشاعر حزن شديدة مكافئة لتلك التي اجتاحت قارئ الأصل ترجمة البيت الشعري نثرا، ذلك أن وزن البيت استعانت به الشاعرة حتى تنفس عن كربها، وتخفف أحزانها فمظاهر الحزن والأسى التي اكتنفها بيتها تفصح عن المعاناة وتجسم الآلام التي تعانيها الشاعرة.

5-2-11 الأنموذج الحادي عشر:

أنشدت الخنساء ترثي أخاها صخرا:

ألا أيها الديك المنادي بسحرة هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا[1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 119.

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

خاطبت الخنساء في هذا البيت الديك كأنها تخاطب الإنسان، فدعته إلى القدوم وكأنه يجيب ويسمع ويتفاعل، فشكلت لغتها الشعريّة بعد أن بنتها على الاستعارة المكنية، وغايتها من ذلك بث همومها وأحزانها ليعلم بها جميع الخلق. وكان أسلوب النداء قوام هذه التشكيلة، إذ جعلت الديك، ذلك المشهور بالمناداة وقت السحر، طرفا حيا تناديه لتبث له أوجاعها فقالت: "هلم كذا أخبرك." وهي استعارة أصيلة أو إبداعية أو خاصة.

الترجمة الفرنسية

نقل المستشرق دي كوبييه هذا البيت من البحر الطويل نثرا إلى:

« Viens, Coq matinier, à la voix sonore,

Viens que je te conte mon malheur ! »[1]

تقنية الترجمة

نقل المترجم هذه الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تندرج التقنية المذكورة أعلاه ضمن استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة. (فكرة وخيال جديدان).

[1]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p195.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

خاطب المترجم هو الآخر الديك كأنه إنسان ودعاه إلى القدوم. ولحظنا أنه كرر فعل المناداة venir ربما ظنا منه أن الفعل "هلم" فيه إلزامية القدوم، ذلك أن " أصله لُمَّ، لمَّ الله سعثه أي جمعه، كأنه أراد لُمَّ نفسك إلينا أي أقرب، وها للتنبيه، وإنما حذفت ألفها لكثرة الاستعمال وجعلا اسما واحدا."[1] وإذا جمعنا ترجمتي صدر وعجز البيت نحصل على أسلوب بلاغي في اللغة الفرنسية وهو التكرار l'anaphore. وقد تصرف المترجم في نقل عبارة "ما بدا ليا" إلى mon malheur حتى يوضح الصورة أكثر للقارئ وماذا ستخبر الشاعرة الديك.

اعتماد الخنساء على جمادات البيئة العربية الصحراوية الجاهلية وحيواناتها وطيورها وما ترمز إليه وما تمثله بالنسبة للعربي الجاهلي حقائق قد تغيب عن قارئ الترجمة الفرنسية، نحو الحمامة والديك والنمر والفرس والليل والمس والقمر والماء والسماء وغيرها خصائص بيئية ثقافية لا يدرك مغزاها قارئ نشأ في بيئة مختلفة غير مطلع على إيحاءاتها. قد يستغرب القارئ الفرنسي من مخاطبة الخنساء للديك وبالتالي قد لا تصله الفكرة.

على الرغم من تعويض المترجم لخسارة إيقاع البيت الذي وردت فيه الاستعارة من خلال توظيف أسلوب التكرار l'anaphore، إلا أن ذلك لم يعوض حجم الخسارة الصوتية وإن قلل منها. محاولة المترجم التقليل من حجم الخسارة اجتهاد يثنى عليه ثناء عاطرا. وحسب تخميننا، لن تصل مشاعر الهلع والفزع إلى قارئ الترجمة بذلك الصدق المعبر عنه.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة وأثرى لغته باستعارة أصيلة جديدة لما نقل الصورة التي رسمتها الخنساء وتشخيصها للديك نقلا دقيقا، هذا فيما يخص المعنى، أما مشاعر الفزع والهلع التي عبرت

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج12، ص 618.

عنها الشاعرة واستعانت بالديك حتى تنقل انفعالاتها التي لا تستطيع كتمانها من شوق ويأس وهي ترى من تحب قد أخذته المنية فستكون مشاعر تقريبية عند قارئ الترجمة أي ليس بذلك الصدق المعبر عنه.

5-2-12 الأنموذج الثاني عشر

"قالت ترثي أخاها صخرا، حين مات ودفن في جبل عسيب بأرض بني سليم إلى جنب المدينة"[1]. وقيل بل أنشدت هذا في أخيها معاوية لما قتله بنو مرة [2]:

ألا مال عينك أم مالها وقد أخضل الدمع سربالها[3]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: السربال: القميص، أو الغطاء)[4]

استعارت الخنساء في هذا البيت" السربال "لجفن العين بجامع الستر، فكما أن السربال ستر لما عليه، كذلك" الجفن "ستار للعين، ثم المستعار منه، يوحي بغزارة الدمع وكثرته، فالجفن الصغير تحول سربالا كبيرا مغطى بالدموع. وهي استعارة تصريحية تحديدا استعارة محسوس لمحسوس. وهي استعارة أصيلة باعتبار اللفظ المستعار وهي ما كان المستعار فيها اسم جنس غير مشتق سواء أكان اسم ذات أي ما دل على شيء مجسم محسوس. وهي استعارة أصيلة أو خاصة من إبداع الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر المتقارب نثرا إلى:

« Qu'a donc ton œil, pourquoi donc

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 99.

[2]- ينظر: الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 111.

[3]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 99.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 99. (الهامش) وينظر: الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 111. (الهامش).

ses larmes inondent-elles sa paupière ? »[1].

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة الأصيلة " وقد أخضل الدمع سربالها" إلى غير الاستعارة " ses larmes inondent-elles sa paupière " مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية (إعادة الصياغة عند بروك).

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-تقديم صورة واضحة ومبسطة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه الاستعارة التصريحية العربية تفسيرا إلى اللغة الفرنسية، غير أن تفسيره لم يكن دقيقا لأنه لم ينقل الصورة كما رسمتها الخنساء. وردت ترجمته على هذا المنوال ses larmes inondent-elles sa paupière ? أي [هل أغرقت الدموع جفونها؟ (ترجمتنا)]، أي فسر السربال بالجفون محدثا خسارة دلالية ومهملا الصورة الخيالية (خسارة فنية) وإبداع الشاعرة. أضف إلى ذلك، أورد تفسيره استفهاما ربما محاولة منه لنقل الإيقاع.

كان بإمكانه الاستعانة بالترجمة الشارحة من خلال نقل الاستعارة حرفيا ثم شرحها للقارئ في الهامش. كأن ينقل السربال مثلا إلى voile ويقول في الهامش:

«La poétesse a comparé la paupière au voile que les larmes abondantes construisent. »

[1]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p162.

يحاول المترجم من خلال الترجمة الشارحة أن يعيد إنتاج شكل المادة الأصلية ومضمونها بأكبر قدر ممكن من الحرفية والمعنى. وبذلك تمثل الترجمة الشارحة التقنية التي ترتبط في العادة بالتكافؤ الشكلي. ويبين نايدا أن الترجمة من هذا النوع ربما تستلزم إدراج هوامش عديدة بغية جعل المادة مفهومة لقارئ اللغة الهدف. [1]

علاوة على ذلك، نجم عن ضياع "التصريع" في الترجمة (مالها/ سربالها) خسارة تلك النغمة الموسيقية التي تطرب أذن المتلقي والتي أكسبت الاستعارة الأصيلة رونقا وعذوبة فضلا عن خسارة الإيقاع (خسارة صوتية).

ستؤدي الخسائر التي شهدتها ترجمة هذه الاستعارة إلى إضعاف حزن الشاعرة الذي عبرت عنه فضلا عن حالتها النفسية المملوءة بالتفجع والإحساس برهبة الموت لاسيما أنها تفصح عن دهشتها من بكائها، فهي تحاول وصف مدى حزنها وحرقة بكائها من خلال تساؤلها واستفهامها (مال عينيك أم مالها) حتى توثر في نفس كل من يسمعها.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

وردت ترجمة هذه الاستعارة تفسيرا غير دقيق، إذ لم ينقل المترجم الصورة الإبداعية مثلما رسمتها الشاعرة أو قرب المعنى الصحيح إلى قارئه. وبالتالي أخفق في بلوغ غرضه. وحسب تخميننا لن تكون مشاعر الحزن التي سيشعر بها قارئ الترجمة مكافئة للمشاعر التي انتابت قارئ الأصل من حيث الشدة أي ستكون عواطف تقريبية.

[1]- ينظر: مارك شتلوريث وموبرا كووي، مرجع سبق ذكره، ص 144.

5-2-13 الأنموذج الثالث عشر

أنشدت الخنساء في مدح صخر:

وعطايا يهزها بسماح وطماح لمن أراد طماحا[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

أدت الاستعارة دورا كبيرا في إثبات كرم صخر، وإبرازه على الوجه الأكمل من خلال استعارة الخنساء "للاهتزاز" وهو تحريك الشيء للتوزيع أو العطاء. اشتقت الشاعرة اللفظ المستعار من الفعل" هزّ " والمراد به "وزع وأعطى" على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية. وتفيد الاستعارة أن عطاياه لا يخص بها أحدا دون غيره، بل هي عطايا يهزها لتقع في أي مكان كُتب لها الوقوع فيه، وعلى من كُتب له ذلك العطاء. وورد قولها: ب"سماح" لإبراز شيء قليل من هذا المعنى. ومتى عقبت الاستعارة بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه، سميت مرشحة. وهي استعارة أصيلة أو خاصة من إبداع الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل المترجم هذا البيت من البحر الخفيف نثرا إلى:

« Il répand les dons à pleines mains,

fier en face du fier. »[2]

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة الأصيلة " وعطايا يهزها بسماح" إلى غير الاستعارة " Il répand les dons à pleines mains " من خلال الترجمة التفسيرية (إعادة الصياغة عند بروك).

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 29.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p58.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه الاستعارة التصريحية العربية تفسيرا إلى اللغة الفرنسية، غير أن تفسيره لم يكن دقيقا لأنه لم ينقل الصورة كما رسمتها الخنساء (خسارة دلالية وخسارة فنية). وردت ترجمته على هذا المنوال Il répand les dons à pleines mains أي [ينشر العطايا بكلتا يديه (ترجمتنا)]، أي فسر الاهتزاز بالنشر مهملا معنى الصورة الأصلية وخيالها وإبداع الشاعرة، ذلك أن النشر غير الاهتزاز.

والاهتزاز في بيت الخنساء يصور لنا كرم صخر وعدم استئثاره بالعطايا بمثابة الشجرة التي تهتز فتصيب ثمارها أيّا من كان حولها دون تمييز، وهو معنى، كما نرى، غاب في الترجمة وغابت معه الصورة الفنية البديعة التي نسجتها الخنساء في بيتها الشعري. كما أن الشاعرة فضلت الفعل "هزّ" دون غيره لأن صوته له فاعلية في تأكيد دلالته لاشتماله على صوت "الهاء" وهو صوت حنجري رخو مهموس يُحدث عند نطقه حفيفا يُسمع في أقصى الحلق وكونه همسي فذلك زيادة في المعنى لأن مخرجه من أعماق الجهاز التنفسي، فكأن المرثي يقدم عطاياه بنية خالصة من أعماق قلبه. كما استعانت به الشاعرة للتنفيس عما يعتريها من حزن.

كان بإمكان المترجم الاستعانة بالترجمة الشارحة من خلال نقل الاستعارة حرفيا ثم شرحها للقارئ في الهامش. كأن ينقل الفعل "هزّ" إلى secouer. ويقول في الهامش:

« La poète a utilisé le verbe « secouer » afin de montrer que ces dons touchent quiconque et que ce geste sort du fond de son cœur. »

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تعبر عما يختلجها من أحاسيس الفخر والاعتزاز ممزوجة بالألم والتعب وتنقلها إلى سامعها. كما أسفرت الترجمة عن خسارة صوتية إثر ضياع صوت حرف الهاء الذي تضمنه الفعل "هز"، كما أشرنا سابقا، وصوت حرف "الحاء" الذي تكرر ذكره في البيت (سماح/ طماح/ طماحا) والذي يعد من الأصوات الحلقية المهموسة. أدى هذا الصوت دورا في إنتاج المعنى باعتباره حلقيا رخوا مهموسا مرققا فيه بحة وساهم في الكشف عما يكمن في النفس من أحاسيس لأن المهموس كلام خافض ضعيف وعند خروج هذا الصوت تتوقف الأحبال الصوتية تماما في حالة استرخاء وكأن الشاعرة استعانت به حتى تؤكد أن صفة الكرم في المرثي تجعله أكثر راحة وكأنها أيضا تنفس عن حزنها وألمها وتعبها.

ستسفر، حسبنا، هذه الخسائر التي شهدتها الترجمة عن إضعاف قوة التأثير العاطفي ذلك أن قارئ الترجمة سيستوعب أن الشاعرة تنتابها مشاعر الفخر والاعتزاز ولكنه لن يشعر بمشاعر الحزن والألم والتعب التي مُزجت بها. كما نشك في أن تصله مشاعر نية المرثي الصادقة المعبر عنها وإحساسه بالراحة النفسية.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

رسمت ترجمة هذه الاستعارة صورة غير دقيقة، إذ لم تنقل الصورة الإبداعية التي رسمتها الشاعرة لما لم تعبر بدقة عن فعل "الاهتزاز"، هذا فيما يخص المعنى، أما العواطف فستكون تقريبية أو بالأحرى ناقصة ذلك أن قارئ الترجمة، حسب تخميننا، ستصله مشاعر الفخر والاعتزاز ولكنه لن يشعر بما مُزج بها من مشاعر الحزن والألم والتعب. كما نشك في أن تصله مشاعر نية المرثي الصادقة المعبر عنها وإحساسه بالراحة النفسية. ويبدو أن المترجم حبذ تقديم ترجمة يسهل على قارئه فهمها، الأمر الذي جعله يغير الصورة وبالتالي أخفق في بلوغ غرضه المنشود وهو نقل الصورة تقريبيا.

5-2-14 الأنموذج الرابع عشر

ترسم الخنساء صورة استعارية جديدة تتعاضد مع سابقتها في تلاحم فني كل منهما بصورتها الجزئية لتُشكلا صورة ممتدة في خلايا النص الشعري كاملا، فتقول:

تلقى عيالهم نوافله فتصيب ذا الميسور والعسر[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

وردت هذه الاستعارة تشخيصا لعطايا صخر (نوافِله) (استعارة محسوس لمحسوس)، إذ شبهتها الشاعرة بالإنسان الذي يُقبِل، فيلتقي بها صغار الأرامل أو أي أحد تصله هذه العطايا بكل فرح. منحت الخنساء هذه العطايا دفقة حركية حياتية، فهي تلتقي بعيال القوم، يفرحون بها، ذلك أن اللفظ "تلقى" يدل على الحميمية، فتكون هذه العطايا من نصيب الغني والفقير. وفي هذا تذكير لقومها بكرم صخر، وشد انتباههم إلى صفة من صفاته الحميدة التي تلامس وجدان العربي. وهكذا، وردت هذه الاستعارة مكنية لذكر المشبه (العطايا) وحذف المشبه به (الإنسان) والإبقاء على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الفعل (تلقى). ووردت تبعية لأن اللفظ المستعار فعل (تلقى). وهي استعارة أصيلة من وحي الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الكامل نثرا إلى:

«Ses bienfaits vont le chercher lui et les siens,

ils s’épanchent sur le riche et sur l’indigent.»[2]

[1] – الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 52.

[2] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D’AL HANSA’, précédé d’une étude sur les femmes poètes de l’ancienne Arabie, p90.

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة "تلقى عيالهم نوافله" إلى استعارة أصيلة Ses bienfaits vont le chercher lui et les siens في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تندرج التقنية المذكورة أعلاه ضمن استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة. (فكرة وخيال جديدان).

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه الاستعارة المكنية العربية إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية Ses bienfaits vont le chercher lui et les siens [أي تبحث عطاياه عنه وعن أهله (ترجمتنا)]بعد أن جعل للعطايا صفة الذهاب، ولكنها وردت خاطئة لا تمد للاستعارة الأصلية بصلة من حيث المعنى ولا الصورة، ذلك أن المترجم أساء فهم المعنى لما جعل العطايا هي التي تبحث عن صخر وأهله كما أنها لم تعبر عن لُقيا الأطفال بالعطايا وفرحتهم بها. (خسارة فنية).

ونظن أن الترجمة الحرفية وحدها كانت ستفي بالغرض. ونقترح ترجمة الفعل "تلقى" ب accueillir.

رغم أن المترجم لجأ إلى ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية، إلا أن ترجمته لم تخدم الأطراف الأساسية في الترجمة؛ فلم تنقل فكرة وصورة الشاعرة التي تخيلتها ورسمتها لسامعها وقارئها.كما لا نظن أنها واضحة لقارئ الترجمة الفرنسية ونشك في إدراك قارئ الترجمة للمعنى الترابطي الذي يشكله تلاحم الصور الجزئية في تشكيل الصورة الكاملة لصفة العطاء التي يتسم بها المرثي.

سيؤدي تغيير المترجم للصورة وترجمته للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا (خسارة الإيقاع) إلى إضعاف قوة التأثير العاطفي أي أن مشاعر فخر واعتزاز الشاعرة بصفة كرم أخيها والممزوجة بمشاعر الحزن ومشاعر فرحة الأطفال بلقيا عطاياه لن تصل قارئ الترجمة.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

أخفق المترجم في تحقيق غرضه من ترجمة هذه الاستعارة وهو النقل التقريبي لها أي تقريب معناها إلى القارئ حتى يستوعبها وذلك لأنه أساء فهمها فقدم ترجمة خاطئة وغير الصورة تماما. كما ستحول ترجمة هذه الاستعارة دون وصول مشاعر فخر واعتزاز الشاعرة الممزوجة بمشاعر الحزن ومشاعر فرح الأطفال المشار إليهم في البيت.

5-2-15 الأنموذج الخامس عشر

أنشدت الخنساء باكية ترثي أخاها صخر:

لو أن الدهر متخذ خليلا لكان خليله صخر بن عمرو[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

وردت الاستعارة في قول الخنساء "لو أن الدهر متخذ خليلا"، إذ شبهت الدهر بالإنسان وألحقت به صفة من صفاته وهي المصاحبة، على سبيل الاستعارة المكنية. ذُكر المشبه "الدهر" وحُذف المشبه به " الإنسان"، وأُبقي على قرينة لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في خبر إن (متخذ). وهذه الاستعارة تبعية لأن اللفظ المستعار اسم مشتق (متخذ). وهي استعارة محسوس لمعقول باعتبار استعمالها.

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 44.

عمل البناء الاستعاري للدهر الذي اتخذ التشخيص قواما له على الجمع بين الحسي والمعقول وإحداث غرابة في المعنى، فما تخلقه الاستعارة من تجاوز للدلالات الحرفية، يُبعد اللغة من واقعها ويجعلها لغة تقوم على الغرابة، لغة تجمع بين ما لا يمكن جمعه، وبالتالي يتحقق الخيال. وهي استعارة أصيلة من إبداع الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الوافر نثرا إلى:

« Ah! Si le siècle se choisissait un ami,

son ami serait Ṣaḫr fils de ‘Amr. » [1]

تقنية الترجمة

ترجم الاستعارة المكنية في اللغة العربية "لو أن الدهر متخذ خليلا " إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية "Ah! Si le siècle se choisissait un ami" (تعد تشخيصا واستعارة فعلية أيضا). بعبارة أخرى، نقل الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

أنتج المترجم استعارة مقبولة وواضحة في اللغة الهدف بعد أن جعل للدهر إمكانية اختيار الصديق مشبها إياه بالإنسان Si le siècle se choisissait un ami. وهي في الوقت ذاته تنقل تقريبا الصورة الخيالية

[1]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D’AL HANSA’, précédé d’une étude sur les femmes poètes de l’ancienne Arabie, p77.

التي رسمتها الخنساء ذلك أن الفعل choisir الذي اختاره المترجم مكافئا للفعل "اتّخذ" لا يعكس دلالته بدقة، ذلك أن الاتخاذ في اللغة العربية هو" أخذ الشيء لأمر يستمر فيه مثل الدار يتخذها مسكنا، والدابة يتخذها قعدة."[1] وبالتالي أسفرت هذه الترجمة عن خسارة دلالية.

وتجدر الإشارة إلى إمكانية تعويض الفعل choisir الذي اختاره دي كوبييه مكافئا للفعل "اتخذ" ب "prendre à vie".

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تؤثر في سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي أي أن قارئ الترجمة سيدرك أن الشاعرة تفتخر بخصال أخيها فهو سيد قومه ورئيس عشيرته يتصف بالجرأة والجمال خلقة وخلقا، والكرم والعطاء الدافق، من أهل المجد صاحب نخوة، كل هذه الصفات تجعله مؤهلا أن يكون خليل الدهر مدى الحياة ولكن لن تصله بذلك الصدق وتلك الحرارة وقد لا يدرك أنها مشاعر ممزوجة بالحسرة والألم.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود في النقل التقريبي لهذه الاستعارة، لما قرب الصورة لقارئ الترجمة الفرنسية وقدم مرادفا للفظ المستعار "اتّخذ" (قدم مقابلا غير دقيق)، هذا فيما يخص المعنى. أما العواطف فستكون هي الأخرى تقريبية، حسب تخميننا، ذلك أن قارئ الترجمة سيدرك عموما أن الشاعرة تعتز بأخيها ولكن لن يصله ذلك الصدق المعبر عنه وتلك الحرارة المنبعثة من بيت الشاعرة كما نشك في إدراكه أن مشاعر الاعتزاز هذه ممزوجة بمشاعر الحسرة والألم.

[1]– أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 138.

5-2-16 الأنموذج السادس عشر

في رسم الخنساء لصورة أخرى للدهر، أنشدت:

فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب وحده يسدي ونيار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: نيار من نير الثوب أي جعله نيرا.)[2]

تقوم الاستعارة في هذا البيت على لفظين "يسدي ونيار"، وهما لفظان اقترضتهما الشاعرة من عالم الحياكة والخياطة، وكأن الدهر هو الحائك الذي يمتلك وحده القدرة على تشكيل الثوب أو نقضه. فوردت استعارة المحسوس للمعقول مكنيةً تبعيةً. ويزداد التشخيص بلاغة بالجمع بين الأضداد، إذ أن الدهر يمتلك فعلا الشيء وضده، فهو يخيط وينقض هذه الخياطة. فورد هذا التشخيص ليحاكي رؤية الخنساء المتمثلة في إفراد الدهر بفعل ما يشاء. وهي استعارة أصيلة عند نيومارك وديكنز واستعارة خاصة عند بروك.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Je l'ai dit : voilà que le siècle, sans qu'une voix

le flétrisse, tend les fils et ourdit la trame. »[3]

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة المكنية العربية "يسدي ونيار" إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية tend les fils et ourdit la trame.

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 47.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

[3]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p80

بعبارة أخرى، نقل الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه اللفظين الذين شكلا الاستعارة إلى tend les fils et ourdit la trame فتولدت الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية لذكر المشبه "الدهر" (siècle) وحذف المشبه به الإنسان وتكليف الدهر بالقيام بعمل لا يقوم به إلا الإنسان وهو تشكيل الثوب ونقضه. غير أننا نخشى عدم استيعاب أو فهم قارئ الترجمة لما أرادت الخنساء قوله من خلال هذا التشخيص للدهر. ولهذا، حبذا لو أضاف المترجم هامشا يشرح فيه مراد الشاعرة كأن يقول مثلا:

« La poétesse voulait dire : le siècle fait tout ce qu'il veut. »

علاوة على هذا، لاحظنا خسارة في خاصيتي الإيجاز والإحكام التي اتسمت بهما الاستعارة الأصلية بعد أن وظف المترجم فعلا متعديا (tend فعل + مفعول به les fils) كمكافئ للفعل "يسدي" وفعلا متعديا آخر (ourdit فعل + مفعول به la trame) كمكافئ للفعل نيار، فنجم عن هذا التوظيف خسارة نحوية.

أضف إلى ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تنقل مشاعر اللوم والسخط والغضب على الدهر إلى سامعها أو قارئها الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة لن يصله عمق مشاعر اللوم والغضب المعبر عنه في حالة إدراكه لمعنى الصورة. أما في حالة عدم استيعابه للصورة فلن تصله هذه المشاعر البتة.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

بدا جليا جهد المترجم المبذول في الحفاظ على الصورة التي شكلتها الشاعرة ومعناها رغم الخسارة النحوية التي تكبدتها الترجمة. أما فيما يخص العواطف فستكون تقريبية ذلك أن قارئ الترجمة، حسب تخميننا، لن يصله عمق مشاعر اللوم والغضب المعبر عنه في حالة إدراكه لمعنى الصورة. أما في حالة عدم استيعابه للصورة فلن تصله هذه المشاعر البتة. على العموم، حقق المترجم غرضه المنشود وأوصل صورة الشاعرة إلى قارئه.

5-2-17 الأنموذج السابع عشر

أنشدت الخنساء في رسم صورة أخرى للدهر:

تَعرَّقني الدهر نهسا وحزا وأوجعني الدهر قرعا وغمزا [1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: تعرقني: أي أخذ ما على عظمي من لحم بأسنانه. النهس: الأخذ بأطراف الأسنان. الحز: القطع. القرع: الضرب. الغمز: النخس باليد.)[2]

تُظهر الخنساء في هذا البيت بشاعة الدهر وكيف عجّل لها العذاب والهلاك. فأضفت عليه أفعال المحسوسات مُجرِّدة إياه من أبعاده المعنوية (تعرق، نهس، حز، قرع، غمز) وجاعلة إياه وحشا له أنياب ينتف بها لحم ضحيته وله يدين حادتين كالسكين قادرة على قطع لحم الضحية. ثم أكدت الشاعرة بشاعة هذا الوحش بفعلي الضرب (القرع) والعصر (الغمز). وهكذا أخذ تشخيص الدهر عند الخنساء في هذا البيت المعاني إلى

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 69.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش) وينظر: الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 78. (الهامش).

دلالات أجمل وأبعد، وشكل صورا مختلفة ما إن تجمع تدل على أن "الدهر نهكها وذهب بقواها بأصناف ضرباته".[1] وبناء على ما ورد ذكره وردت الاستعارة هنا مكنية تبعية. وهي استعارة أصيلة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر المتقارب نثرا إلى :

« Le Siècle a lacéré ma chair de ses morsures et de ses coupures,

il m'a criblée des coups de ses fouets et des piqûres de ses dards. »[2]

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة الأصيلة (البيت برمته عبارة عن استعارة) إلى استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

شخّص دي كوبييه هو الآخر الدهر وجعله وحشا من خلال توظيفه لهذين الفعلين lacérer (مزق) و cribler (خرق). وقد تخللت ترجمته الحرفية جملة من التغيرات والتدخلات فرضتها عليه طبيعة اللغة الفرنسية نحو ترجمة الفعل "تعرقني" إلى a lacéré ma chair من خلال إضافة مفعول به ma chair حتى يكون التركيب صحيحا والترجمة مفهومة في اللغة الفرنسية (خسارة نحوية). وترجمة الفعل أوجعني من خلال إضافة مفعولين به

[1]- الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 78. (الهامش).

[2]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 118.

"des coups" و "des piqûres". كما حول "نهسا" وهو حال منصوب إلى جملة من الجار والمجرور de ses morsures و"حزا "وهو حال أيضا إلى جار ومجرور de ses coupures والأمر ذاته بالنسبة ل"قرعا" de ses fouets و"غما" de ses dards على سبيل تقنية الإبدال transposition الأمر الذي جعل الترجمة أقل اقتصادا من الأصل (خسارة نحوية).

وعوض المترجم لفظ "الدهر" في الشطر الثاني من البيت بالضمير il حتى يتفادى تكريره كما فعلت الخنساء، غير أنه أخطأ في اتخاذ هذا القرار لأن تكرار الخنساء لهذا اللفظ لم يكن عشوائيا أو غير مدروس، ألا يبدو أن الخنساء تعبر من خلال هذا التكرار عن مشاعر الحقد والغضب إزاء الدهر لأنه آذاها وما أدراك ما أذية؟ ألا يبدو أنها تؤكد من خلال هذا التكرار أنه السبب الوحيد لحالتها المزرية؟ (خسارة دلالية).

وقد لا يستوعب قارئ الترجمة الفرنسية أن هذه الصورة الجزئية للدهر تتلاحم مع الصور الجزئية الأخرى للدهر التي سبق ذكرها وغيرها لم نذكرها لتشكل صورة كاملة له. هذا التلاحم يشكل معنى ترابطي قد لا يدركه هذا القارئ.

وأسفرت ترجمة دي كوبييه أيضا لهذا البيت الاستعاري عن خسارة النغمة الموسيقية التي شكلها تجانس الأصوات، فاختيار الشاعرة لألفاظ هذا البيت لم يكن لغرض دلالي فقط بل بناءً على الصوت الذي تصدره أيضا، إذ وردت بحروف مهموسة ومجهورة فالمهموسة (الهاء والسين والحاء والقاف) تناسب مواقف الحزن والألم النفسي الداخلي والانكسار وتوحي بنفس قلقة والمجهورة (النون والميم والراء والزاي والعين والغين) للدلالة على الحدّة والقطع والاضطراب ووردت كلها بالشدة للتنفيس عن مشاعر الغضب، أضف إلى النغمة التي تشكلها عند التحامها (خسارة صوتية) والتأكيد الذي تضفيه على المعنى (خسارة دلالية)، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة لن يشعر بعمق وصدق مشاعر الغضب والسخط على الدهر.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

بدا جليا جهد المترجم المبذول في الحفاظ التقريبي على الصورة التي شكلتها الشاعرة ومعناها رغم الخسائر التي تكبدتها الترجمة. أما فيما يخص العواطف فستكون تقريبية ذلك أن قارئ الترجمة، حسب تخميننا، لن يصله عمق مشاعر الغضب المعبر عنه في حالة إدراكه لمعنى الصورة. أما في حالة عدم استيعابه للصورة فلن تصله هذه المشاعر البتة. على العموم، حقق المترجم غرضه المنشود وأوصل صورة الشاعرة بصفة تقريبية إلى قارئه.

5-2-18 الأنموذج الثامن عشر

كان للخيل حظ من نطاق الاستعارة عند الخنساء باعتبارها مظهرا من مظاهر التباهي والتفاخر والتنافس، فبها نزلوا ساحات المعارك ونالوا الغنائم وتفاخروا بفروسيتهم وقوتهم، أنشدت الخنساء قائلة فيها:

يعدو به سابح نهد مراكله إذا اكتسى من جواد الليل جلبابا[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: السابح: الفرس السريع في الجري. النهد: الفرس الحسن الجميل الجسم. المراكل: جمع مركل: والسيئ حيث تصيب الرجل من الدابة إذا ركلت، ويريد بذلك أن الفرس واسعة الجوف عظيمة المراكل.)[2]

ذهبت الخنساء تستعير صورة" السابح " للتعبير عن خفة حركة الخيل، فالعدو حركة سريعة على الأرض، والسباحة حركة في الماء، ولما كان حال الفرس في عدوه شبيها بحالة السابح السريع في الماء، استعارت له صفة (السابح). بعبارة أخرى، استعارت السبح لجري الفرس فذكرت المستعار منه (السابح) وحذفت المستعار له

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش).

(الفرس) على سبيل الاستعارة التصريحية. وهي استعارة محسوس لمحسوس. وهي استعارة معيارية عند نيومارك أو معجمية عند بروك وديكنز لأنها أقحمت في المعاجم وكانت متداولة بين الشعراء نحو معجم لسان العرب حيث ورد "سبح الفرس جريه وفرس سبوح وسابح يسبح بيديه في سيره."[1]

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى ما يلي:

« Sous lui volait un cheval au flanc robuste,

couvert des ténèbres de la nuit, comme d'un caparaçon. »[2]

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة المعيارية أو المعجمية " سابح " إلى استعارة معيارية أو معجمية" volait un cheval " تحمل ناقلا مختلفا في اللغة الفرنسية.

تعد هذه التقنية من تقنيات ديكنز في ترجمة الاستعارة المعيارية، وفيما يلي تفصيل في هذا القول:

نقل المترجم الاستعارة الكامنة في لفظ" سابح" إلى " volait un cheval" أي "فرس يطير (ترجمتنا)" للتعبير عن سرعة الفرس، فنتج عن عملية النقل هذه إلى اللغة الفرنسية الاستعارة المباشرة، ذلك أن الحصان لا يطير وإنما له سرعة تعادل سرعة الطائر. كما أن الفعل voler يُستعمل في اللغة الفرنسية للدلالة على "التنقل السريع والخطى السريعة والجري"[3] ولهذا اعتبرنا الاستعارة الناتجة معيارية أو معجمية لورودها في المعجم وتداولها وانتشارها بين الناس. هذا ويمكن اعتبار هذه الصورة مكافئا ديناميا.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التوطين.

[1]– ابن منظور، لسان لعرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص 470.

[2]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p34.

[3]- LAROUSSE Maxipoche, p 1466.

دوافع توظيف التقني

-تقديم صورة تعود عليها قارئ الترجمة الفرنسية حتى يتجنب شعوره بالغرابة إزاء الصورة الأصلية وفراره من الترجمة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

استعان المترجم في هذه العملية بتقنية الإبدال التي تُعرف بإحداثها تغييرات على المستوى النحوي، فنقل اسم الفاعل "سابح" إلى الفعل "volait ". ومن الجلي أن هذا المكافئ المقترح لا يعكس دلالة اللفظ الأصلي " سابح"، الأمر الذي يدل على أن المترجم غير الصورة ولم يكن وفيا للصورة التي تخيلتها الخنساء وأرادت من متلقي بيتها تخيلها (خسارة دلالية وخسارة فنية). ربما قام المترجم بهذا التغيير لأنه اعتقد أن الطائر أسرع من السابح فأراد أن يبالغ في الصورة أو لأنه فضل تقديم الصورة التي تعود عليها قارئه حتى يتجنب شعوره بغرابة الصورة الأصلية.

نظن أن الترجمة الحرفية كانت ستؤدي غرض نقل صورة الشاعرة مع إمكانية شرحها للقارئ كالقول مثلا: « La poétesse voulait dire que le cheval avait une rapidité incroyable. »

أضف إلى ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها حتى تؤثر في سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن قارئ الترجمة لن تصله مشاعر افتخار الشاعرة واعتزازها بفروسية وقوة المرثي بذلك الصدق وذلك العمق.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

رغم أن المترجم نجح في نقل الاستعارة التصريحية العربية إلى الاستعارة المباشرة في اللغة الفرنسية، إلا أنه لم يكن وفيا للصورة الأصلية التي رسمتها الخنساء وغيّرها بما يتناسب واللغة الهدف وبما يرضي قارئ الترجمة، هذا

فيما يخص المعنى. أما عواطف قارئ الترجمة فستكون تقريبية، حسب تخميننا، لا تحمل صدق مشاعر الفخر والاعتزاز التي عبرت عنه الشاعرة. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه المنشود وهو نقل صورة الشاعرة تقريبيا.

5-2-19 الأنموذج التاسع عشر

أنشدت الخنساء تعبيرا عن مدى ألمها بفقدان أخيها:

إني تذكرته والليل معتكر ففي فؤادي صدع غير مشعوب[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

استعارت الخنساء، في هذا البيت، "الصدع " وهو الشق في الشيء الصلب لتبيان أثر الحزن القاسي في فؤادها، فحولت الألم والحزن وهي من الأمور الوجدانية المتعلقة بالقلب إلى كسر وشق بارز، وتوهم بأن ذلك حقيقة في القلب لما قلت غير مشعوب؛ أي غير ملتئم وهو من خصائص" المستعار منه" لتجعل من استعارتها استعارة مرشحة. وتوحي هذه الاستعارة أيضا إلى ما هو أبعد من الصدع الكائن بالقلب الذي هو بمعنى أثر الحزن والألم، إذ توحي إلى ديمومة واستمرار هذا الألم مادامت الخنساء حية على وجه الأرض، ذلك أن الصدع أو الشق دائم لا يمكن إصلاحه أو محوه. إذن، وردت هذه الاستعارة تصريحية أصيلة.

الترجمة الفرنسية

نقل المترجم هذا البيت من البحر البسيط إلى:

« Je me suis souvenue de lui dans la nuit sombre,

En mon cœur est une blessure qui ne se ferme pas.»[2]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 18.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 43.

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة "ففي فؤادي صدع غير مشعوب" إلى غير الاستعارة "En mon cœur est une blessure qui ne se ferme pas" من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية التي استعان بها المترجم إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

-محاولة المترجم الحفاظ قدر المستطاع على الصورة الأصلية وبلاغتها رغم وجود استعارات معجمية (حسب تسمية بروك) أو استعارات رائجة أو معيارية (حسب تسمية نيومارك) مكافئة في اللغة الهدف، نحو avoir un cœur lourd، avoir un cœur brisé، avoir le cœur gros، avoir le cœur noir.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه هذه الاستعارة الكامنة في "الصدع" إلى en mon cœur est une blessure qui ne se ferme pas أي في قلبي جرح لا يلتئم (ترجمتنا).

إن اللفظ الذي اقترحه المترجم blessure بمثابة مكافئ للفظ "الصدع" لا يعكس الصورة التي أرادت الشاعرة إيصالها رغم اجتهاده في الحفاظ عليها، إذ أن الصدع يختلف عن الجرح، ذلك أن الصدع هو الشق في الشيء الصلب كالزجاج على سبيل المثال، بخلاف الجرح أو الإصابة التي تكون في جسم طري كجسم الإنسان أو الحيوان، الأمر الذي أسفر عن ضياع الصورة الفنية التي رسمتها الخنساء في بيتها الشعري (خسارة دلالية). أما الإيحاء الثاني المتمثل في ديمومة إحساسها بالألم فلم يعكسه لفظ blessure وإنما وضحته عبارة qui ne se ferme pas (لا يلتئم) لما ترجم دي كوبييه "غير مشعوب" فغطت عن عجز المكافئ المقترح للفظ المستعار.

ونقترح لفظ crevasse مكافئا للصدع.

« En mon cœur est une crevasse qui ne se réforme pas. »

كما كان بإمكانه أن ينقل هذه الاستعارة تشبيها كأن يقول مثلا:

« Mes maux et ma tristesse sont comme une crevasse dans mon cœur qui ne se réforme jamais. »

أضف إلى ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها وبالتالي قللت من مشاعر الألم والحرقة التي تعاني منها الشاعرة والتي أرادت إيصالها إلى سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي أي أن مشاعر الحزن التي سيدركها قارئ الترجمة لن تكافئ مشاعر الألم والحرقة التي شعر بها قارئ الأصل.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

لم يرسم المترجم صورة الشاعرة الأصلية بدقة رغم سعيه إلى تحقيق ذلك أي اكتفى بالنقل التقريبي للصورة، هذا فيما يخص المعنى. أما عواطف الحزن التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، تقريبية أيضا، ولن تكافئ مشاعر الألم والحرقة التي تلقاها قارئ الأصل. وبناء على ما ورد ذكره، يمكن الحكم على المترجم بأنه حقق غرضه المنشود من النقل التقريبي للصورة الأصلية.

5-2-20 الأنموذج العشرون

أنشدت الخنساء مُفتخرة بأخيها:

مشى السّبَنتي إلى هيجاء معضلة له سلاحان: أنياب وأظفار[1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 45.

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: السّبَنتي: الجري والصدر وهو في الأصل النمر)[1]

استعارت الخنساء لفظ "السّبَنتي" وهو اسم حيوان للدلالة على قوة ورباطة جأش صخر ذلك البطل المغوار. وأتبعت المستعار منه بمزايا يمتلكها تأكيدا لقوته وشراسته وهي "الأنياب والأظفار"، فجعلت استعارتها مرشحة. وصفت الشاعرة أخاها بالنمر لتبيان مشاركته صفاته الشرسة وانقضاضه على أعدائه دون رحمة أو شفقة، فهو ذلك الفارس الذي لا يُهزم. وبالتالي، وردت هذه الاستعارة تصريحية أصيلة.

الترجمة الفرنسية

نقل المترجم هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Il bondissait comme le tigre dans l'âpre mêlée,

ses armes sont ses dents aiguës et ses griffes tranchantes. »[2]

تقنية الترجمة

نقل المترجم هذه الاستعارة الأصيلة العربية "مشى السّبَنتي" إلى تشبيه " Il bondissait comme le tigre " في اللغة الفرنسية، إذ شبه الإنسان بالنمر في حركته وشراسته وطريقة هجومه لعدوه.

والتشبيه في اللغة الفرنسية كما ورد في قاموس لاروس LAROUSSE :

« Figure de style qui rapproche explicitement dans le discours deux réalités présentant des caractéristiques communes. » [3]

أي :

[1] – الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 45. (الهامش)

[2]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 79.

[3]- LAROUSSE Maxipoche, p.p 274, 275.

« أسلوب من أساليب البلاغة والذي يجمع بشكل صريح في الخطاب بين حقيقتين مبينا المزايا المشتركة بينهما. » (ترجمتنا)

ويُشترط في التشبيه في اللغة الفرنسية أن يتضمن ثلاثة عناصر المشبه (الضمير il الذي يعود على صخر) والمشبه به (tigre) وأداة التشبيه (comme). أما وجه الشبه بين الطرفين فهو صفة القوة والشراسة والغلبة. وبناء على ما ورد ذكره، تأكدنا أن نتاج الترجمة تشبيها.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-تجنب المترجم النقل الحرفي لهذه الاستعارة حتى لا يسيء قارئ الترجمة تأويلها فيعتقد أن الصورة حقيقية (le tigre bondissait) .

-بما أن الصورة تقوم على المشابهة أي تشبيه المرثي بالنمر رأى المترجم أنه من الأحسن جعل هذه المشابهة واضحة للقارئ حتى يستوعبها بسرعة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل المترجم الاستعارة التصريحية الكامنة في لفظ "السّبَنتي" وهو النمر تشبيها في اللغة الفرنسية:

Il bondissait comme le tigre.

ترجمة الاستعارة بالتشبيه أنقص من قوة الصورة، إذ أن ذكر "سبنتي" على سبيل الاستعارة إحالة لصخر أقوى دلالةً وإيحاءً وتأثيرا (وقعا) وعاطفةً من استعمال التشبيه "هو كالنمر" أو "هو كالسبنتي"، وإن كانت الصورتان تقومان على المشابهة وتشتركان في تبيان شجاعة المشبه (صخر) وقارئ الترجمة الفرنسية يفهم أن

المقصود إجمالا هو تبيان هذه الشجاعة. ولا يفضل نيومارك هذا الإجراء (ترجمة الاستعارة إلى تشبيه) لأنه يقضي على جمالية الصورة الأصلية.

"إن الاستعارة تمزج بين الشعور واللاشعور، ولما كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات الإنسانية، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات، وبما تمتلك من مساعدة على استيعاب العمل الفني، ومن ثم تكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية بما هي صدى اللاشعور"[1]، ومن ثمة فإن نقل الاستعارة حرفيا أو بصورة بيانية أدنى منها في الترجمة –كالتشبيه مثلا– من شأنه أن يضيع المزج بين الشعور واللاشعور الذي يختلج جوانب القصيدة في أصلها.

كما أن استعمال الخنساء لاسم سبنتي (وهو اسم قد يجهل معناه حتى العربي المعاصر غير المطلع على معاني السباع) له ربما وقع خاص على أهل البيئة الصحراوية الجاهلية آنذاك قد لا يجاريه وقع اسم tigre على قراء ترجمة نشأوا في بيئة مدنية غربية لم تألف التغني بالطبيعة وحيواناتها ولا المشاعر التي تربط السباع بالإنسان.

وكثيرا ما تتحدث الخنساء عن أخيها صخر من دون أن تذكر اسمه، ولذلك نعتقد أن الإحالة إليه في الترجمة الفرنسية بـ il قد يصعب الفهم على قارئ الترجمة أحيانا، إذ سيتساءل إن كانت ترثي معاوية أم صخرا. الأمر ذاته ينطبق على مخاطبة الخنساء لنفسها وكأنها تخاطب شخصا آخرا.

أضف إلى ذلك نقل المترجم الفعل "مشى" إلى "bondissait (bondir)" ومعناه " قفز ووثب"[2] ، وفي هذا النقل خسارة دلالية ذلك أن حركة المشي غير حركة الوثب.

ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها، وبالتالي قللت من مشاعر الفخر والاعتزاز والحماس الممزوجة بالألم والتي أرادت إيصالها إلى سامعها، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن مشاعر الفخر التي سيدركها قارئ الترجمة لن تكون

[1]– يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 206.

[2]- LAROUSSE Maxipoche, p 153.

بذلك الصدق الذي شعر به قارئ الأصل. أما مشاعر الألم والحسرة جراء فقدان الشاعرة لأغلى إنسان في حياتها الأمر الذي دفعها إلى تأبينه وتبيان خصاله الحميدة وشهامته وفروسيته فلن يدركها قارئ الترجمة، حسب تخميننا.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

من خلال ما تم عرضه تبين لنا أن المترجم بلغ غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة وهو النقل التقريبي لها، وما حال دون نقلها بدقة اقتراح مكافئ تقريبي للفعل "مشى" والاسم "السبنتي "، هذا فيما يتعلق بالمعنى. أما العواطف التي ستجتاح قارئ الترجمة فنتوقع أن تكون تقريبية إذ أن مشاعر الفخر التي سيدركها لن تكون بذلك الصدق الذي شعر به قارئ الأصل. أما مشاعر الألم والحسرة التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي فلن يدركها.

5-2-21 الأنموذج الواحد والعشرون

خاطبت الخنساء العين منادية إياها خمسا وثلاثين مرة وغايتها واحدة تمثلت في دعوتها إلى سكب الدموع فتارة تترجاها وتارة تحفزها على ذلك. وقد بنت أسلوب النداء على الأداة "يا " في الأغلب.

ويُرجع أحد الباحثين ميل الخنساء إلى حث عينها أو عينيها على سكب دمع غزير إلى ظاهرة عقدية كانت سائدة في المجتمع الجاهلي. رُوي عن العرب أنهم كانوا يعتقدون أن الموت "هو ذهاب لماء الحياة إذ يخرج من هامة القتيل طائر يطلب الماء سموه "هامة" دلالة على عطش الروح ورغبتها في الماء، واعتقدوا أن الروح تستقر في الماء."[1]

[1]- محمد خليل الخلايلة، التشخيص قراءة في ديوان الخنساء، ص.ص 26،27. بحث متوفر على الرابط:
file:///C:/Users/user/Desktop/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D8%AE%D9%8A%D8%B5.pdf
(تاريخ الدخول: 12 . 05. 2020 التوقيت: 12:12)

استمدت الخنساء كغيرها من الشعراء الجاهليين أفكارها وصورها من هذه الخلفية العقدية أو هذه الأسطورة وشكلت بنيتها الاستعارية الخاصة بها، فخاطبت عينها وشخصتها وجعلتها مصدرا لسقي الماء (الدموع) حتى تروي روح المرثي وتتغلب على آلامها وحزنها، إذ تنشد:

يا عين جودي بدمع منك مسكوب كلؤلؤ جال في الأسماط مثقوب[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

تنادي الخنساء في هذا البيت عينها وكأنها إنسان يسمع وتطلب منها أن تجود بالدموع، مسقطة بذلك فعلا يقوم به الإنسان وهو "جاد" على الجماد. فوردت هذه الاستعارة مكنية تبعية وهي مرشحة ذلك أن الشاعرة فصلت أكثر في عملية الجود بالدموع لما وظفت اللفظ "مسكوب" ولما شبهتها بفعل تناثر اللؤلؤ من السمط وهو "الخيط الذي تُنظم فيه الخرز واللآلئ."[2] وهي استعارة أصيلة أو خاصة من إبداع الشاعرة.

وقد جسدت الخنساء من خلال هذا التشخيص للعين ذلك المعتقد الجاهلي، "وما غايتها هنا إلا توالي الدمع النقي = الماء على موت صخر أي تأمين الماء له، وهو ماء نقي لم يختلط بشوائب الأرض وماء مسكوب لا انقطاع فيه، أي ديمومته، وفي ديمومة الماء محاولة لحفظ الحياة للميت."[3]

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

«Mon œil! Verse libéralement tes larmes,

comme des perles glissant sur les fils d’un collier.» [4]

---

[1]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

[3]– محمد خليل الخلايلة، مرجع سبق ذكره، ص27.

[4]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D’AL HANSA’, précédé d’une étude sur les femmes poètes de l’ancienne Arabie, p 43.

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة "يا عين جودي بدمع منك مسكوب" إلى غير الاستعارة " Mon œil! Verse libéralement tes larmes " من خلال الترجمة التفسيرية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-صعوبة مجاراة المترجم لخاصيتي الإحكام والإيجاز اللتين ميزتا لغة الخنساء إذ كانت تعبر عن فكرتها والصورة التي رسمتها في مخيلتها بالقليل من الألفاظ، الأمر الذي دفع المترجم إلى التفسير وإحداث تغييرات وإضافات حتى ينقل تلك الفكرة وتلك الصورة إلى قارئه.

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

ترجم دي كوبييه الاستعارة المكنية العربية تفسيرا إلى اللغة الفرنسية، إذ أضاف للمكافئ الفرنسي verser الذي اقترحه للفعل العربي " جودي" ظرفا "libéralement " حتى يحافظ على دلالته، ذلك أن الجود في اللغة العربية يحمل معاني "الكرم والسخاء والإطالة والغزارة."[1] "وجادت العين نجود جودا وجؤودا: كثر دمعها"[2].

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)،ج 3، ص.ص 136،137

[2]- المرجع نفسه، ص 137.

أما verser فمعناه "سكب و verser des larmes بكى "[1]. ويحمل الظرف libéralement معنى "بكرم" " avec générosité."[2] وقد اضطر دي كوبييه إلى هذه الإضافة لأن المكافئ الفرنسي المتوفر لا يحمل دلالة اللفظ الأصلي.

ولاحظنا أيضا أن المترجم حذف لفظ "مسكوب" أثناء الترجمة (خسارة دلالية) والذي أوردته الخنساء حتى تُؤكد صفة غزارة الدمع وتواصل انسكابه (تكرار دلالي)، ربما لأنه اعتبره إطنابا يمكن التخلص منه دون إحداث مشكلة في المعنى خاصة وأنه تصرف بحرية في نقل البيت الشعري نثرا، وهذا اعتقاد غير صحيح ذلك أن هذا التكرار هو سر جمال الصورة عند الخنساء. ويسمح نيومارك بهذا النوع من الحذف في الحالتين التاليتين: [3]

- درجة رسمية اللغة المصدر (أي كلما قلت رسمية النص، كثرت التغييرات اللغوية التي يمكن إجراؤها).
- معايير اللغتين المصدر والهدف.

ويبدو أن دي كوبييه رأى أن العبارة التي قدمها واضحة لا تحتاج إلى تأكيد، كما أن طبيعة اللغة الفرنسية تفرض عليه هذا الإجراء. وينبغي للمترجم أن لا يتخذ قرارات الاختزال أو الحذف دون مبررات، كما أن الحذف المتكرر دون البحث عن حلول أخرى للترجمة يعد تكاسلا من المترجم وخيانة للنص الأصلي. وكما سبق وأن أشرنا يتميز شعر الخنساء بأسلوب التكرار (التكرار الصوتي والتكرار الصرفي والتكرار الدلالي) الذي اتخذته وسيلة جمالية تساعد على تصوير مشاعرها والإلحاح على سرد تجربتها.

علاوة على ذلك، اختفاء التصريع عند الترجمة (مسكوب/ مثقوب) من شأنه أن يقضي على تلك الطاقة الصوتية التي ولدها في الصورة الأصلية وعلى الإيقاع المؤثر في سامعها، ذلك أن الخنساء وظفته غالبا في

[1]- Voir : LAROUSSE Maxipoche, p 1447.
[2]- Voir : Ibid, p 804.
[3]- Peter Newmark, A TextBook of Translation, p 210.

المطالع البكائية وجعلته يلازم أسماء وأفعالا تحقق غرض البكاء حتى تفرغ من خلال هذا التركيب كل الأحزان والآلام المكبوتة في قرارة نفسها (عين –انهمري – فيضي – عبرة – دمع– جودا (جودي)–...)، نحو:

ألا يا عين فانهمري بغزر وفيضي عبرة من غير نزر[1]

و

عينيّ جودا بدمع غير منزور وأعولا إن صخرا خير مقبور [2]

و

أنى تأوبني الأحزان والسهر فالعين مني هدوءا دمعها درر[3]

قارئ الترجمة الفرنسية ليس من السهل عليه أن يدرك العادات التي كانت تطبع البيئة العربية الجاهلية كاستمرار البكاء على الميت والدعاء بالسقيا وهو الدعاء للميت بالرحمة مع التوق إلى سقوط المطر وهو ما يعكس أيضا بيئة صحراوية متعطشة للغيث حتى تبقى الخضرة والندى على قبر المرثي والميت، وكأن في خضرة الحشيش الذي يعلو القبر مدّ له في حياته وجعله دائما حاضرا حيا يرزق، وهي حقائق لا تنقلها ترجمة المترجم بطبيعة الحال (خسارة ثقافية).

كما أن أسلوب حث العين على البكاء،" يولد تيارا فكريا وعاطفيا في متلقي الشعر المصدر، مما ينتج عنه إثارة انفعالاته التي تدخل في تركيب العاطفة"[4]، ذلك الانفعال الذي سنفتقده، حسب تخميننا، في متلقي الترجمة.

---

[1]– الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 43.

[2]– المصدر نفسه، ص 58.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: سليم بن ساعد السّلمي، الصورة الفنّيّة في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2009م،ص 112.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

قدم دي كوبييه ترجمة واضحة لقارئ الترجمة الفرنسية نقل من خلالها الصورة التي رسمتها الشاعرة. أما العواطف التي ستجتاح قارئ الترجمة فنتوقع أن تكون تقريبية أي لن تكون بذلك العمق الذي عبرت عنه الشاعرة. إذن يمكن الحكم على المترجم أنه بلغ عموما غرضه المنشود وأوصل صورة الشاعرة إلى قارئه.

5-2-22 و 5-2-23 الأنموذج الثاني والعشرون والأنموذج الثالث والعشرون (اشتمال البيت على استعارتين)

وفي تشخيص آخر للعين، أنشدت الخنساء ترثي أخاها صخرا:

أعيني فيضي ولا تبخُلي فإنك للدمع لم تبذُلي[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

تخاطب الخنساء مرة أخرى عينيها وكأنهما بشر وتطلب منهما البكاء مجددا وذرف الدموع من خلال الفعلين؛ فيضي ولا تبخلي. وبالتالي، تضمن هذا البيت استعارتين؛ الاستعارة المكنية التبعية الأولى حيث اللفظ المستعار هو الفعل "فيضي"، والاستعارة المكنية التبعية الثانية حيث اللفظ المستعار هو الفعل "لا تبخلي"، على أساس تشبيه العين بالإنسان ومطالبتها بأفعال يقوم بها هو. وكلتا الاستعارتين أصيلة. وتشكل الاستعارتين وهما مجتمعتين ظاهرة التوكيد المعنوي (فيضي/لا تبخلي) وهي تكرار المعنى دون تكرار اللفظ. هذا ويضفي التصريع (تبخلي/ تبذلي) نغمة موسيقية على البيت الذي يضم الاستعارتين.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الوافر نثرا إلى:

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 98.

«O mes yeux, yeux insensibles, épanchez,

épanchez vos larmes, redoublez vos pleurs! »[1]

تقنية الترجمة

نقل المترجم الاستعارة الأصيلة الأولى " أعيني فيضي" إلى غير الاستعارة " épanchez, épanchez vos pleurs تحديدا إلى أسلوب بلاغي في اللغة الفرنسية يندرج ضمن نطاق التكرار يدعى التكرار التام l'épizeuxe وهو أسلوب بلاغي يقوم على "تكرار اللفظ نفسه بشكل مجاور في الجملة نفسها. أسلوب بسيط وفعال يُستعمل عادة في الحوارات" [2].

أما الاستعارة الأصيلة الثانية "لا تبخُلي" فتُرجمت ترجمة تفسيرية redoublez vos pleurs.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنيتان المذكورتان أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-محاولة المترجم تقديم ترجمة بليغة وإثراء ترجمته للديوان بأساليب بلاغية مختلفة. (التقنية الأولى)

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية من خلال العدول عن نقل الصورة البيانية والاهتمام بإيصال المعنى لقارئ الترجمة. (التقنية الثانية)

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل المترجم الاستعارة الأولى الكامنة في الفعل "فيضي" إلى أسلوب بلاغي في اللغة الفرنسية يندرج ضمن نطاق التكرار، إذ كرر مكافئ "فيضي" الفرنسي حثا للعين على أداء الفعل وربما حتى يساهم في بناء

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 151.

[2] – 10 figures de style de répétition à connaitre absolument, article disponible sur ce lien: https://narrationetcafeine.fr/figures-de-style-de-repetition/ (consulté le 15.05.2020 à 23:00)

إيقاع داخلي أو إضفاء الجمال على الكلام. أما المكافئ الفرنسي للفعل "فاض" الذي يحمل معنى "كثُر"[1] في اللغة العربية فله دلالة معنوية أكثر منها ملموسة، ورد في قاموس لاروس LAROUSSE:

« Épancher : Donner libre cours à un sentiment. »[2]

أي: « أطلق العنان لشعور ما. » (ترجمتنا)

وبالتالي فالمكافئ الفرنسي يحمل معنى الإفصاح عن شعور أو أمر ما. فوردت الترجمة "أفصحا، أفصحا عن دموعكما (ترجمتنا)". أي أن هذا المكافئ لا يحمل معنى الكثرة الذي ركزت عليه الخنساء في حث الدموع على البكاء (خسارة دلالية).

أما الاستعارة الثانية فنُقلت إلى غير الاستعارة من خلال تفسيرها باللغة الفرنسية. اقترح دي كوبييه عبارة redoublez vos pleurs بمثابة مكافئ فرنسي للفعل "لا تبخلي" مستعينا بتقنية التطويع modulation، إذ نقل الفعل الذي خاطبت به الخنساء عينيها وطلبت منهما الكف عن عمل يعملانه وهو البخل في ذرف الدموع "لا تبخلي" إلى فعل مؤكد لا تسبقه أداة نهي أو نفي. أما عن دلالة الفعل المكافئ المقترح redoubler فتتمثل "في تكرار البكاء والزيادة من حدته".[3] وعليه، غيّر المترجم الصورة التي رسمتها الشاعرة (خسارة فنية).

ونقترح ترجمة "فيضي" versez libéralement وهي ترجمة سبق وأن اقترحها دي كوبييه أو soyez généreux. و ne soyez pas radins ترجمة لـ "لا تبخلي".

تكرار ذكر العين والبكاء يدل على النفسية المفجوعة للخنساء. وقد لا يصل قارئ الترجمة إلى هذا المعنى الارتباطي بسهولة، كما أنه قد يستغرب أسلوب الخنساء التشخيصي في مخاطبتها لعينيها في مواضع عدة من قصائدها وحثهما على البكاء وكأنها تتعامل مع إنسان، وكأن عيني الخنساء منفصلتان عنها ولهما إرادة مستقلة عن إرادتها هي ولهذا فهي تلح في طلبها منهما ذرف الدموع والبكاء.

---

[1] – ابن منظور، لسان لعرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د,ت)، ج9، ص 210.

[2] - LAROUSSE Maxipoche, p 503.

[3] - Voir: ibid, p 1178.

إن "العاطفة عاطفة تفجعية، والتكرار من أسبابه التردد والحيرة الناتجة عن الحزن، فتضافرت العاطفة والتكرار على رسم تجارب يائسة مؤلمة، وتظهر نفسية الخنساء الحزينة من خلال ألوانها القاتمة وخطوطها المتشابكة."[1] ولهذا يحمل التكرار في طياته معنى ارتباطي يتمثل في الحيرة والحزن المخيمين على حياة الخنساء، وهو ما لا يدركه قارئ الترجمة الفرنسية، وقد لا يدركه أيضا القارئ العربي الذي ليست لديه ملكة في فهم الشعر العربي القديم. وقارئ الترجمة الفرنسية ليس من السهل عليه أن يدرك الروابط الاجتماعية التي كانت تطبع البيئة العربية الجاهلية كالحب الأخوي الصادق والعنيف والثأر وطول الحزن واستمرار البكاء على الميت والدعاء بالسقيا وهي حقائق لا تنقلها ترجمة المترجم بطبيعة الحال ولكنها تساعد على فهم نفسية الخنساء وشعرها.

علاوة على ذلك، اختفاء التصريع عند الترجمة (تبخلي/ تبذلي) (الخسارة الصوتية) من شأنه أن يقضي على تلك الطاقة الصوتية التي ولدها في الصورة الأصلية وعلى الإيقاع المؤثر في سامعها، الأمر الذي سيجعل عواطف الحزن التي ستجتاح قارئ الترجمة عواطف تقريبية تفتقد لذلك الصدق والتفجع والتردد والحيرة والذهول والصدمة النفسية القاسية التي أذهبت البكاء وجمدت العيون.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

نجح المترجم في بلوغ غرضه المنشود من ترجمة الاستعارة الأولى والمتمثل في إيصالها إلى قارئ ترجمته لما فسر معناها واجتهد في جعلها أسلوبا بلاغيا، أما مشاعر الحزن التي سيدركها قارئ الترجمة فستكون مشاعر تقريبية تفتقد لذلك الصدق والتفجع والتردد والحيرة وتماثل ولا تكافئ مشاعر قارئ الأصل.

[1]- سليم بن ساعد السّلمي، مرجع سبق ذكره، ص 31.

أما الاستعارة الثانية فقد أخفق المترجم في إيصالها إلى قارئه وبالتالي أخفق في بلوغ غرضه لما غير الصورة التي رسمتها الشاعرة. وفيما يتعلق بمشاعر الحزن التي سيدركها قارئ الترجمة فستكون مشاعر تقريبية تفتقد لذلك الذهول والصدمة النفسية القاسية وتماثل ولا تكافئ مشاعر قارئ الأصل.

5-2-24 و 5-2-25 الأنموذج الرابع والعشرون والأنموذج الخامس والعشرون (اشتمال البيت الشعري على استعارتين)

أنشدت الخنساء مخاطبة عينيها رثاء لصخر:

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

اشتمل هذا البيت على استعارتين؛ الاستعارة الأولى وهي مكنية تبعية حيث خاطبت الخنساء عينيها كأنهما إنسان ودعتهما إلى القيام بفعل لا يقوم به إلا هو والمتمثل في الجود والكرم والتكثير من الشيء، فطالبتهما بذرف دموع غزيرة وأن تكونا كريمتين في ذلك. ووردت الاستعارة الثانية مكنية تبعية أيضا حيث حذرتهما من توقف ذرف الدموع. وما غايتها من هذين التشخيصين إلا التعبير عن معتقدها الأسطوري، طالبة سقي صخر السخي والكريم ورافضة فكرة جفافه كي تحافظ على نداوته وحياته بعد موته. وكلتا الاستعارتين أصيلتين من إبداع الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر المتقارب نثرا إلى:

« O mes yeux, soyez prodigues, ne laissez point se figer vos larmes.

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 31.

Ne pleurez-vous pas sur Ṣaḫr, prodigue toujours de la rosée de ses bienfaits? »[1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة الأولى" أعيني جودا " إلى صورة بيانية "soyez prodigues" في اللغة الفرنسية تسمى التشخيصpersonnification لما كلف العين بفعل يقوم به الإنسان وهو "الإسراف".

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة الثانية "لا تجمدا " إلى غير الاستعارة ne laissez point se figer vos larmes من خلال الترجمة التفسيرية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية الأولى المستعان بها في نقل الاستعارة الأصيلة الأولى إلى استراتيجية التوطين. أما التقنية الثانية المذكورة أعلاه فتنتمي إلى فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-محاولة المترجم تقديم ترجمة بليغة وإثراء ترجمته للديوان بصور بيانية مختلفة. (التقنية الأولى)

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية والخضوع إلى طبيعة اللغة الفرنسية. (التقنية الثانية)

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه اللفظ المستعار "جودا" الذي سبق وأن تطرقنا إليه إلى soyez prodigues أي "كونا مسرفتين" (ترجمتنا). ومما لاشك فيه أن نتاج الترجمة شهد خسارة دلالية، ذلك أن الإسراف يترك أثرا سلبيا غير الجود الذي يُخلف أثرا إيجابيا. ربما تفادى المترجم اقتراح الترجمة السابقة ذاتها verser libéralement إذ سبق وأن تناولنا هذا الفعل في استعارة أخرى سابقة حتى يتفادى التكرار ظنا منه أن القارئ قد يسأم من ذلك وحتى يُقدم ترجمة ملونة.

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 61.

ونقل الاستعارة المكنية الثانية الكامنة في الفعل "لا تجمدا" إلى ne laissez point se figer vos larmes " لا تترك دموعك تتحجر (ترجمتنا)"، أي نقل لفظا واحدا إلى جملة من الألفاظ حتى يحافظ على دلالته من خلال زيادة بعض الألفاظ كالفعل laisser وزيادة المفعول به vos larmes وهي زيادات تستوجبها معايير اللغة الفرنسية. وعليه عبرت ترجمة الاستعارة الثانية عن فكرة الخنساء كما ينبغي ووردت واضحة لقارئ الترجمة رغم أنها لم تحتفظ بجمال الاستعارة الأصلية التي تزينت بالإيجاز.

والمتتبع للشعر العربي القديم تتجلى له "رابطة الأخوة جلية وأكثر انفعالا في رثاء الأُخت لأخيها، فهي تتصدى لندبه وتتفجع عليه بحكم عواطفها ومشاعرها الحساسة، اتجاه الأخ الذي كانت ترى فيه وجودها وصون عِرضها وكرامتها، ولذلك أبان الشعر الجاهلي عن مدى الحسرة واللّوعة التي تسيطر على قلبها؛ جراء فقدها من كانت تجد في بيته المأوى إذا ما عصفت بها عثرات الزمان."[1] هذه الرابطة الأخوية التي تعكس نسيجا اجتماعيا طبع البيئة العربية الجاهلية آنذاك لدرجة تغليب العاطفة على العقل في الانتصار للأخ والثأر له قد لا يدرك دلالاتها قارئ الترجمة الفرنسية الذي نشأ في مجتمع يفتقد مثل هذه الرابطة الأخوية وما لها من مغاز ودلالات.

كما أن تكرار المطالع البكائية لقصائد الخنساء قد يستغربه قارئ الترجمة الفرنسية (هذا إن لم يصدمه) غير المتعود على هذه الطريقة في عرض أغراض الندب والعزاء والتأبين التي تعج بها مراثي الخنساء وقد يحدث له أثرا عاطفيا ونفسيا غير الأثر الذي أحدثته القصائد في أصلها العربي على قارئها.

زد على ذلك، إن استعمال الخنساء المفرط لأسلوب الأمر (لاسيما وهي تأمر عينيها بالجود بالدمع) "لما يتصف به هذا الأسلوب من قيمة أسلوبية تأثيرية تسهم في جذب انتباه المتلقي؛ لتوكيد حقيقة ما، أو مطلب يشغل تفكير الشاعرة، ولما يكتنفه هذا الأسلوب من جذب ومتابعة يساعد الشاعرة في الدخول إلى

[1]- سليم بن ساعد السّلمي، مرجع سبق ذكره، ص36.

موضوعها، حينما تأمر عينها نفسها بالبكاء على أخيها"[1] أمر قد يستغربه قارئ الترجمة الفرنسية ولا ينفعل أو يتجاوب معه مثلما يفعل القارئ العربي المتعود على هذا النوع من الشعر.

علاوة على ذلك، اختفاء التصريع عند الترجمة (تجمدا/ الندى) (الخسارة الصوتية) من شأنه أن يقضي على تلك الطاقة الصوتية التي ولدها في الصورة الأصلية وعلى الإيقاع المؤثر في سامعها، أي أن مشاعر الحزن التي ستعتري قارئ الترجمة لن تكون مكافئة لمشاعر الحزن والذهول التي تمكنت من قارئ الأصل بالصدق نفسه والحرارة نفسها.

أضف إلى ذلك نبرة الشاعرة وهي تخاطب عينيها "أعيني" هي نبرة تودد وتلطف والطلب بصورة بعيدة كل البعد عن الشدة والعنف. وحسب تخميننا غير المترجم هذه النبرة لما استعمل أداة النداء " Ô" والتي تجعل النبرة حادة ذلك أنها، حسب ما ورد في قاموس لاروس، " تعبر عن شدة الإعجاب والدهشة والألم ."[2]

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه المنشود في النقل التقريبي للاستعارة الأولى وما حال دون نقلها بدقة استعماله فعل "أسرف" بدل "جاد" غير أن قارئ الترجمة سيدرك عموما أن الشاعرة تحث عينيها على البكاء. أما مشاعر الحزن التي سيدركها قارئ الترجمة فستكون مشاعر تقريبية تفتقد لذلك الصدق والتفجع وتماثل ولا تكافئ مشاعر قارئ الأصل.

أما الاستعارة الثانية فقد حقق المترجم غرضه المنشود في إيصالها إلى قارئ ترجمته لما فسرها بدقة غير أن مشاعر الذهول والحالة النفسية السيئة التي سيدركها قارئ الترجمة ستكون تقريبية وليست بذلك العمق المعبر عنه في البيت.

---

[1]– سليم بن ساعد السّلمي، مرجع سبق ذكره، ص.ص 38، 39.

[2]- LAROUSSE Maxipoche, p 953.

5-2-26 الأنموذج السادس والعشرون

أنشدت الخنساء:

إذا لاقى المنايا لا يبالي: أ في يسر أتاه أم بعسر[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

جعلت الخنساء في هذا البيت المنايا عنصرا يمكن الالتقاء به، وهذا اللقاء مستحيل لأنه لا يحدث إلا في الحقل الحياتي بين الإنسان والإنسان وبين الحي والحي، وهنا تبرز روعة التشخيص إذ نقلت هذا اللفظ (لاقى) من حقلها المعنوي إلى الحقل الحياتي الواقعي، فأكسبت هذه الاستعارة بما تمتلكه من قدرة إيحائية وقدرة تأثيرية البيت شعرية خاصة. وعليه، وردت هذه الاستعارة مكنية تبعية. وهي استعارة خاصة من إبداع الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الوافر نثرا إلى:

« Si la mort est devant lui, il n'en tient nul compte.

L'aisance et la détresse lui importent peu. »[2]

تقنية الترجمة

ترجم دي كوبييه الاستعارة الأصيلة " إذا لاقى المنايا "إلى استعارة أصيلة Si la mort est devant lui

في اللغة الفرنسية تحمل ناقلا مختلفا.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية التي استعان بها المترجم في نقل هذه الاستعارة إلى استراتيجية التوطين.

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 63.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 107 .

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة واضحة ومقبولة في اللغة الهدف وثقافتها وإثراء هذه اللغة بصورة جديدة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه الاستعارة التي جسدتها العبارة "لاقى المنايا" إلى Si la mort est devant lui "إذا كانت الموت أمامه (ترجمتنا)" من خلال تقنية التطويع التي سبق وأن أشرنا إليها والتي تقوم على إجراء تغيير لفظي دون تغيير المعنى، بعبارة أخرى الاستعانة بألفاظ مختلفة عن المصدر في اللغة الهدف لنقل الفكرة نفسها.

جعل المترجم الموت شيئا مرئيا محسوسا يمتثل أمام الإنسان، إلا أنه لحظنا حدوث خسارة دلالية؛ صحيح أنه نقل الفكرة لكن الصورة التي رسمتها الخنساء تختلف عن تلك التي اقترحها (خسارة فنية) وكان يكفي لو نقل العبارة حرفيا مستعينا بالفعل rencontrer.

ترجم دي كوبييه لفظ "المنية" إلى la mort، بيد أن ثمة من يفرق بين الموت والمنية ويعتبر المنية "رسولا يقبض الأرواح."[1] يعرفها خليل الرفوع ب:

« قدر حتمي تؤول إليها حياة البشر جميعا ولا تردها أي قوة إن أُرسلت لتنفيذ مهمتها، إنها القوة المطلقة التي تجلب الموت أينما وجدت، وإرسالها يكون من قوة أعظم منها لعلها قوة المعبود الذي يقدر قدرها ويأمرها بتخليص جسد العابد من الروح، فقوتها الغالبة تأخذ من مرسلها حتميتها القاهرة.»[2]

توظيف الخنساء للفظ "الموت" في موضع و"المنية" في موضع آخر دليل على دقة انتقائها لمواضع الألفاظ؛ دقة تغيب عن المطلع العربي على ديوانها غير المتعمق في اللغة العربية فما بالك بالمترجم المستشرق أو

[1]- ينظر: سليم بن ساعد، مرجع سبق ذكره، ص115.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها. (نقلا عن خليل عبد سالم الرفوع، المنية في الشعر الجاهلي"دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، المجلد3 ، العدد3 ، جمادي الآخرة، 1428 هـ /تموز 2007 م، ص130)

قارئ الترجمة الفرنسية. الأمر الذي يؤكد ضرورة أن يتسم المترجم بالدقة والتساؤل في كل مرة والبحث، مثلا، عن سبب استعمال لفظ المنية هنا وعدم استعمال لفظ الموت.

ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها، وبالتالي أضعفت صدق مشاعر الفخر والاعتزاز التي أرادت الشاعرة إيصالها إلى سامعها فالمنية مرعبة ومغرورة يتجلى غرورها في استهدافها ضحايا ذات شأن ولا تصيب إلا الشرفاء الأبطال. ونشك في أن يدرك قارئ الترجمة أن مشاعر الفخر والاعتزاز هذه ممزوجة بمشاعر الحزن الشديد والألم.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

لم يحقق المترجم غرضه المنشود من ترجمة هذه الصورة وهو إيصالها إلى قارئه بصفة تقريبية لما غيرها وإن كانت الصورة التي اقترحها تنقل الموت من عالمه المعنوي إلى عالم محسوس. أما عواطف الفخر والاعتزاز التي ستجتاح قارئ الترجمة فستكون تقريبية تفتقد لذلك الصدق المعبر عنه. كما لا نظن أنه سيشعر بمشاعر الحزن الشديد والألم التي دفعت الشاعرة إلى تأبين أخيها.

5-2-27 و 5-2- 28 الأنموذج السابع والعشرون والأنموذج الثامن والعشرون (اشتمال البيت على استعارتين)

خاطبت الخنساء أخاها صخر:

كنا كأنجم ليل، وسطها قمر يجلو الدجى، فهوى من بيننا القمر[1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 63.

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

وردت استعارتان في هذا البيت؛ الأولى في قول الشاعرة "وسطها قمر يجلو الدجى" وهي استعارة تصريحية، إذ شبهت الخنساء أخاها صخرا بالقمر، فذكرت المشبه به (القمر) وحذفت المشبه (صخر)، وأبقت على قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي "وسطها"، ومعناها أن الشاعرة وقومها كالنجوم اللامعة في الليل والتي تحيط بالقمر (صخر) وإن صخرا بنوره يزيل ظلام الليل وعتمته عنهم أي أنه كان يزيل كل المصاعب ويتحمل الأمور الجمة عنهم ولهذا شبهته بهذا التشبيه الجميل فهو كالبدر في علو مكانته بين أبناء عشيرته فهو سيدهم الذي يرعاهم ويحميهم، فكان غرض الشاعرة من هذه الصورة إبراز مكانة صخر العليا في عشيرته. وقد وردت هذه الاستعارة تصريحية مرشحة لأن الشاعرة ألحقتها بعبارة تصف فيها المستعار منه " يجلو الدجى". وهي استعارة أصيلة ذلك أنها من إبداع الشاعرة.

أما الثانية ففي قولها "فهوى من بيننا القمر" وهي استعارة تصريحية، إذ شبهت الخنساء أيضا أخاها صخرا بالقمر، فذكرت المشبه به (القمر) وحذفت المشبه (صخر)، وأبقت على قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي "وسطها"، ومعناها أن صخرا كان كالقمر بين أبناء عشيرته يكشف الظلمة فَسقط أي غاب عن أعينهم. وهي استعارة أصيلة ناتجة عن إبداع الشاعرة.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Nous étions comme les étoiles d'une nuit sereine, cortège d'une lune éclatante:

Elle illuminait les ténèbres; mais la voilà disparue du milieu de nous. »[1]

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p10 8.

تقنية الترجمة

نقل الاستعارة الأصيلة الأولى "وسطها قمر" إلى غير الاستعارة cortège d'une lune éclatante مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية.

نقل الاستعارة الأصيلة الثانية "فهوى من بيننا القمر " إلى غير الاستعارة la voilà disparue du milieu de nous من خلال الترجمة التفسيرية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنيتان المذكورتان أعلاه إلى فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-صعوبة مجاراة المترجم لخاصيتي الإحكام والإيجاز اللتين ميزتا لغة الخنساء إذ عبرت عن فكرتيها والصورتين اللتين رسمتهما في مخيلتها بالقليل من الألفاظ، الأمر الذي دفع المترجم إلى التفسير وإحداث تغييرات وإضافات حتى ينقل الفكرتين والصورتين إلى قارئه.

-تقديم صورتين واضحتين إلى قارئ الترجمة الفرنسية من خلال تفسيرهما.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه العبارة الأولى "وسطها قمر" إلى cortège d'une lune éclatante. ويبدو واضحا للعيان زيادة المترجم للفظ "ساطع" éclatante غير الموجود في العبارة الأصلية. ربما أراد المترجم أن يُلفت الانتباه أكثر إلى "البدر" لأنه أدرك أن "البدر" أساس صورة الخنساء. ونحن لا نحبذ مثل هذه الزيادات دون مبرر، ذلك أن الصورة الأصلية كانت واضحة لما جعلت الخنساء كل أفراد القبيلة نجوما وخصت صخرا فقط دون غيره بالبدر وفي ذلك دلالة على تميزه وتفرده في بعض الصفات كما أن الصورة التي شكلها تتمثل في أن النجوم تشكل موكبا للقمر. أما الاستعارة الكامنة في العبارة الثانية فنقلها من خلال التطويع لما كافأ البدر ب

la voilà"ها هي ذي" [ذلك أن البدر la luneمؤنث في اللغة الفرنسية]. ولعله قام بهذا الإجراء تفاديا للتكرار ومما لا شك فيه أنه غير موفق في هذا الإجراء ذلك أن تكرار القمر ورد لتأكيد مكانة صخر العليا وقيمته بين عشيرته. استعانت الخنساء كثيرا بهذا النوع من التكرار أي التكرار اللفظي (التكرار الدلالي) حتى تغني المعنى وتؤكد فكرة ما تسيطر على خيالها وشعورها وتكسبها قوة تأثيرية، فالتكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق، ويُعدّ وسيلة من وسائل تشكيل الموسيقى الداخلية. وظاهرة التكرار من الظواهر المهمّة والمثيرة في ديوان الخنساء .

أما الفعل هوى والذي يعني سقط أو بالأحرى مات فنقله من خلال تقنية الإبدال إلى صفة disparue، غير أن فعل السقوط وبلوغ الهاوية غير الاختفاء أي أن المترجم غيّر الصورة التي رسمتها الشاعرة، ذلك أن الاختفاء يحدث فجأة أما السقوط فيأخذ وقتا وأرادت الشاعرة من خلاله أن تعبر عن المرحلة التي كان المرثي مريضا فيها ويحتضر أي كانت الشاعرة تراه يموت رويدا رويدا.

علاوة على ذلك، اختفاء التصريع عند الترجمة (قمر/ القمر) (الخسارة الصوتية) من شأنه أن يقضي على تلك الطاقة الصوتية التي ولدها في الصورة الأصلية وعلى الإيقاع المؤثر في سامعها والذي تأثر أصلا عند ترجمة البيت الشعري إلى نثر.

بناء على ما ورد ذكره، نتوقع أن تصل قارئ الترجمة مشاعر الفخر والاعتزاز المعبر عنها في الصورة الأولى إذ اعتبرت الشاعرة أخاها مميزا وذا شأن عظيم ولكن ليس بذلك الصدق المعبر عنه. وستصله من خلال ترجمة الصورة الثانية مشاعر الذهول إذ كان القمر بينهم وفجأة اختفى وهي المشاعر التي لم ترسلها الشاعرة وإنما أرسلت مشاعر الجزع والتفجع والتي رافقتها طيلة مرض المرثي واحتضاره ذلك أنها استعملت الفعل "هوى" أي كان يسقط ويموت وهي تنظر وتتألم من ذلك المنظر.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرض النقل التقريبي للصورة الأولى لما غير فيها قليلا إذ جعل النجوم موكبا للقمر بينما الصورة الأصلية للشاعرة كانت واضحة جدا ذلك أن النجوم تحيط بالقمر. أما عن المشاعر التي ستعتري قارئ الترجمة فهي مشاعر فخر واعتزاز تقريبية لا تكافئ، حسب تخميننا، المشاعر التي اجتاحت قارئ الأصل.

ولم يحقق المترجم غرضه من ترجمة الصورة الثانية والمتمثل في إيصالها إلى قارئه ولو تقريبيا عندما غيرها تماما جراء تغيير اللفظ المستعار "الفعل هوى" الذي بُنيت عليه الصورة وبالتالي غيّر مشاعر الجزع والتفجع التي أرسلتها الخنساء إلى مشاعر الذهول.

5-2-29 الأنموذج التاسع والعشرون

أنشدت الخنساء تبكي أخاها صخر:

يوما بأوجد مني يوم فارقني صخر وللدهر إحلاء وإمراء[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: بأوجد: أكثر وجدا وحزنا)[2]

وردت في عجز هذا البيت استعارة مكنية حيث شبهت الشاعرة الدهر (أمر معقول) بالشراب (شيء محسوس) الذي يتصف بالحلاوة أو المرارة. وتريد أن الدهر يأتي بالمحبوب (الحلو) والمكروه (المر). وهذا البناء الاستعاري دلالة على عبقرية الشاعرة في نقل الألفاظ إلى غير ما وُضعت له في المعجم. وهي استعارة أصيلة من إبداع الشاعرة.

[1] – الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 46.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى :

« Non, la douleur de cette mère n'a point surpassé ma douleur au jour où je perdis mon Ṣaḫr! Ah! Le siècle verse dans nos coupes le doux et l'amer » [1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة "للدهر إحلاء وإمراء " إلى Le siècle verse dans nos coupes استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية أي "يصب الدهر في كؤوسنا الحلو والمر (ترجمتنا)".

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التوطين.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية وفي ذلك إثراء لها بصورة جديدة.

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة من خلال بعض الإضافات التي شهدتها عملية الترجمة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة "للدهر إحلاء وإمراء " إلى Le siècle verse dans nos coupes استعارة أصيلة في اللغة الفرنسية أي "يصب الدهر في كؤوسنا الحلو والمر (ترجمتنا)"، فنقل الدهر من عالمه المعنوي إلى العالم الحقيقي ومنحه صفة الإنسان وجعله يقوم بما يفعله الإنسان دون غيره وهو السكب في الكؤوس. أضاف الفعل verse الذي لم يرد ذكره في الصورة الأصلية والجار والمجرور " في كؤوسنا dans nos coupes" ربما توضيحا وتقريبا للصورة إلى القارئ الفرنسي. أدت هاتين الإضافتين إلى خسارة خاصيتي الإيجاز

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p79.

والإحكام اللتين تميزت بهما الصورة الأصلية (خسارة نحوية) وتغيير الصورة الأصلية للشاعرة (خسارة فنية) إذ لم تشبه الدهر بالإنسان وإنما شبهته بالشراب الذي يكون تارة حلوا وتارة مرا أي أن الدهر متقلب يأتي بالمحبوب حينا وبالمكروه حينا آخر .

ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها، وبالتالي أضعفت مشاعر العتاب واللوم على الدهر التي أرادت الشاعرة إيصالها إلى سامعها أو قارئ بيتها حتى تؤثر فيه.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

أثرى دي كوبييه اللغة الفرنسية بصورة بلاغية جديدة لما ترجم هذه الاستعارة، غير أنه غيّرها لما شبه الدهر بالإنسان بينما شبهته الشاعرة بالشراب، كما ستكون، حسب تخميننا، مشاعر العتاب واللوم التي ستعتري قارئ الترجمة تقريبية تفتقد لذلك الصدق المعبر عنه في البيت الأصلي. وعليه لم يحقق المترجم غرضه المنشود في إيصال الصورة تقريبيا إلى قارئه.

5-2-30 و5-2-31 الأنموذج الثلاثون والأنموذج الواحد والثلاثون (اشتمال البيت على استعارتين)

أنشدت الخنساء:

من الحرب ربّته فليس بسائم إذا مل عنها ذات يوم ضجروها[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

جمعت الشاعرة في هذا البيت بين شيء معقول (الحرب) وفعل محسوس(ربّته)، وهذا الجمع غير معقول، فالحرب لا يمكنها أن تربي إنسانا، بل التربية تكون فقط بين الأحياء، فأسندت الفعل ربته إلى الحرب

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 67.

على سبيل الاستعارة المكنية. وتريد القول أن صخرا تربى ونمى في ساحات المعارك، فهو متعود عليها منذ الصغر. وهي استعارة أصيلة كونها من إبداع من أنشدها.

كما جعلت الشاعرة الحرب شيئا ماديا من خلال قولها "فليس بسائم"، ذلك أن لفظ "سائم" من "السّوم بمعنى البيع"[1]، أي لا يبيع صخر الحرب لغيره. "تريد أنه لا يتخلى عنها إذا ما ضجر منها يوما غيره من الفرسان"[2]، فوردت هذه الاستعارة مكنية تبعية. وهي أيضا استعارة أصيلة من إبداع قائلتها.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الطويل نثرا إلى :

« Nourrisson de la guerre, il ne saurait la haïr,

quand y renonce le lâche aux abois. »[3]

تقنية الترجمة

نقل الاستعارة الأصيلة الأولى "من الحرب ربّته" إلى غير الاستعارة في اللغة الفرنسية Nourrisson de la guerre مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية.

نقل الاستعارة الأصيلة الثانية "فليس بسائم" إلى غير الاستعارة في اللغة الفرنسية il ne saurait la haïr مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنيتان المذكورتان أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

[1]– الأب لويس شيخو اليسوعي، مصدر سبق ذكره، ص 75. (الهامش).

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p117.

دوافع توظيف التقنية

-صعوبة مجاراة المترجم لخاصيتي الإحكام والإيجاز اللتين ميزتا لغة الخنساء إذ عبرت عن فكرتيها والصورتين اللتين رسمتهما في مخيلتها بالقليل من الألفاظ، الأمر الذي دفع المترجم إلى التفسير وإحداث تغييرات وإضافات حتى ينقل الفكرتين والصورتين إلى قارئه.

-تقديم صورتين واضحتين إلى قارئ الترجمة الفرنسية من خلال تفسيرهما.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة

نقل المترجم الاستعارة الأولى "الحرب ربّته" إلى Nourrisson de la guerre أي رضيع الحرب مستعينا بتقنية الإبدال، إذ نقل الفعل (ربى) إلى اسم (Nourrisson رضيع)، غير أن هذا النتاج، حسبنا، لا يعكس دلالة الفعل "ربى" الذي يعكس العلاقة الوطيدة بين صخر والحرب على مدى مراحل حياته المختلفة إلى أن بات فارسا مغوارا. نجم عن هذه الترجمة خسارة دلالية وخسارة فنية، إذ كان بإمكان المترجم أن يستعين بالترجمة الحرفية لأداء المعنى، وهي الطريقة التي نادى بها نيومارك وبروك في حال ترجمة الصور الإبداعية الأصيلة، ويُقصد بالأصيلة تلك التي رسمها وجاء بها كاتب أو شاعر ما دون غيره. فيكون النتاج la guerre l'a élevé. وبالتالي، كانت ترجمة دي كوبييه تقريبية.

ونقل المترجم الاستعارة الثانية "فليس بسائم" إلى il ne saurait la haïr أي " لا يستطيع أن يكرهها" مستعينا بتقنية الإبدال أيضا، إذ نقل اسم الفاعل "سائم " فعلا "haïr "، غير أن المترجم وقع في فخ التأويل الخطأ وأنتج ترجمة خاطئة معنويا faux sens، إذ أنه فهم أن سائم من سئم بمعنى ضجر وملّ دون العودة إلى شرح لويس شيخو لديوان الخنساء وهو النسخة التي استعان بها في الترجمة. وبالتالي، لم يُوفق في نقلها إلى اللغة الفرنسية البتة لأنه أساء التأويل. ومما لا شك فيه تعد عملية فهم الاستعارة أو التأويل مرحلة رئيسة قبل الشروع في الترجمة لأنه يتوقف عليها بشكل كبير طبيعة النتاج.

ونقترح الترجمة التالية اعتمادا على تقنية الترجمة التفسيرية، ذلك أن الترجمة الحرفية قد تؤدي إلى غموض في المعنى بالنسبة للقارئ، وهي إجراء أوصى به نيومارك في حالة تعذر النقل الحرفي: il ne l'abandonnera plus

وبناء على الترجمة المقترحة للاستعارتين، تكون ترجمة صدر البيت كما يلي:

« Tant que la guerre l'a élevé, il ne l'abandonnera plus. »

ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها، وبالتالي أضعفت عمق مشاعر الافتخار والتباهي التي أرادت إيصاله إلى سامعها. ونشك في أن يدرك قارئ الترجمة مشاعر الجزع والتفجع التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة

حقق المترجم غرضه من ترجمة الاستعارة الأولى والمتمثل في النقل التقريبي لها، لما قرب الصورة نوعا ما إلى قارئه وعبر عن أن المرثي ابن الحرب.

وأخفق في بلوغ غرضه المرجو من ترجمة الاستعارة الثانية وهو إيصالها إلى قارئه تقريبيا لما غير الصورة تماما جراء تأويله الخاطئ للفظ سائم.

ونتوقع أن تكون مشاعر الفخر والتباهي التي تعتري قارئ الترجمة تقريبية تفتقد لذلك العمق الذي شعر به قارئ الأصل ونشك أيضا في أن يدرك قارئ الترجمة مشاعر الجزع والتفجع التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

5-2-32 الأنموذج الثاني والثلاثون

أنشدت الخنساء:

إذا ما الحرب صلصل ناجذاها وفاجأها الكمات لدى البروق[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الاستعارة)

(شرح المفردات: ناجذاها: مثنى ناجذ، وهو أقسى الأضراس)[2]

وردت الاستعارة في صدر هذا البيت مكنية حيث شبهت الشاعرة الحرب بكائن حي له أضراس تصدر صوتا للتعبير عن اضطراب الحال وشدة الصراع بين طرفي الحرب؛ صخر وعدوه لذا استعملت لفظ "ناجذيها" في المثنى. وما يعمق فكرة هذا الصراع هذا الصوت الذي فيه ترجيع "صلصل" وهو فعل دال على الصوت الذي يُصدره وقع السيوف، ومن هنا تتجلى بشاعة الحرب.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الوافر نثرا إلى:

« Et quand les dents de la guerre ont grincé,

quand les braves fondent sur elle et font jaillir l'éclair, » [3]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 88.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

[3] - Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p143.

دوافع توظيف التقنية

-الحصول على استعارة أصيلة في اللغة الهدف وإثراء هذه الأخيرة بصورة فنية جديدة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارة.

نقل دي كوبييه الاستعارة المكنية "إذا ما الحرب صلصل ناجذاها " إلى الاستعارة المباشرة Et quand les dents de la guerre ont grincé أي " وإذا ما صرّت الحرب أسنانها (ترجمتنا)" مستعينا بالترجمة الحرفية، ذلك أنه شبه الحرب بكائن حي له أسنان فذكر المشبه (الحرب) وحذف المشبه به (الإنسان) وذكر شيئا من لوازمه **(les dents ont grincé).** وهي" الترجمة التي يسعى من خلالها المترجم إلى أن يظل أمينا في نقل مضمون النص الأصلي وشكله إلى أقصى حد ممكن."[1] فينقل المادة الأصلية، جملة كانت أم نصا، كلمة بكلمة لكن مع مراعاة قواعد وخصائص اللغة الهدف.

وقد لاحظنا أن اختيار المترجم للفظ dents "أسنان" مكافئا للفظ "ناجذيها" لم يكن دقيقا، ذلك أن النجذ كما سبق وأن أشرنا أقسى الأضراس، ولا شك أن له مكافئ في اللغة الفرنسية وهو molaires..

ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري الذي ضم الاستعارة نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة قصيدتها، وبالتالي قللت من مشاعر الفخر والاعتزاز التي أرادت إيصالها إلى سامعها. ونشك في أن يدرك مشاعر الحزن والألم التي اعترت الشاعرة والتي دفعتها إلى تبيان شجاعة وشهامة وفروسية وبطولة المرثي.

بلوغ الغرض من ترجمة الاستعارة.

حقق دي كوبييه غرضه المنشود من ترجمة هذه الاستعارة وهو النقل التقريبي لها وما حال دون نقلها بدقة اختيار لفظ dents مكافئا ل"ناجذيها" الأمر الذي أدى إلى تغيير طفيف في الصورة. أما المشاعر التي

[1]- ينظر: مارك شتلوريث وموبرا كووي، مرجع سبق ذكره، ص 98.

ستعتري قارئ الترجمة فنتوقع أن تكون مشاعر فخر واعتزاز تقريبية ينقصها الصدق والعمق. كما نتوقع عدم إدراكه لمشاعر الحزن والألم التي اعترت الشاعرة والتي دفعتها إلى تأبين المرثي.

3-5 خلاصة الفصل

لاحظنا من خلال عرض نماذج للاستعارة المنتقاة من ديوان الخنساء وترجماتها باللغة الفرنسية أن المستشرق دي كوبييه اعتمد في نقلها إلى اللغة الفرنسية على تقنيات مختلفة تندرج ضمن استراتيجية التغريب واستراتيجية التوطين واستراتيجية فئة التقنيات المحايدة، تمثلت فيما يلي:

- **تقنيات استراتيجية التغريب**

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى غير الاستعارة من خلال الترجمة الحرفية (سانسو ستريكتو عند بروك).

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال الترجمة الحرفية.

- **تقنيات استراتيجية التوطين**

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة تحمل ناقلا مختلفا.

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال التكافؤ.

-ترجمة الاستعارة المعيارية أو المعجمية إلى استعارة معيارية أو معجمية تحمل ناقلا مختلفا.

-التشخيص.

- **تقنيات الاستراتيجية المحايدة (فئة التقنيات المحايدة)**

-الترجمة التفسيرية.

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى تشبيه.

-ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى التكرار التام epizeuxe.

وكانت دوافع اتباع المترجم هذه التقنيات حسب اعتقادنا:

- التباين اللغوي والتباين الثقافي بين الديوان الشعري وقراء الترجمة الفرنسية.
- الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء؛ الإحكام والإيجاز والتكرار والانتقاء الدقيق للألفاظ وأصواتها.
- محاولته تقديم ترجمة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.
- إثراء ترجمته للديوان بصور بيانية مختلفة واقتراحات مختلفة ومتنوعة خاصة لما تتشابه الصور.
- الحصول على استعارة جديدة في اللغة الهدف وإثراء هذه الأخيرة بها.

وأدرج دي كوبييه التقنيات التالية حتى يحقق التقنيات السابقة:

- الترجمة الحرفية: الترجمة كلمة بكلمة مع مراعاة تراكيب اللغة الهدف وقواعدها.
- الإطناب أو الزيادة: من خلال إضافة ألفاظ لتوضيح الصورة.
- التطويع: تقنية تدعو إلى فهم المعنى وإعادة التّعبير عنه بطريقة مختلفة.
- الإبدال: تقنية تقوم على استبدال فئة نحوية بفئة نحوية أخرى دون تغيير المعنى.
- الحذف: نحو حذف التكرار المعنوي والتكرار اللفظي.

فكان نتاج ترجمة دي كوبييه لهذه النماذج المنتقاة:

- قد توصل الترجمة الحرفية للاستعارة صور وأفكار الخنساء إلى القارئ الهدف، ولكن قد يشعر بغموضها لأنه يجهل بيئة الشاعرة التي استمدت منها صورها.
- غالبا ما تحدث خسارة دلالية وخسارة فنية، ذلك أن المكافئ الذي يقترحه المترجم للفظ المستعار (الناقل) لا يعكس الصورة التي رسمتها الشاعرة، وإنما يقترح مكافئا تقريبيا (مرادفا حسب تسمية نيومارك) واضحا لقارئ الترجمة الفرنسية أو يغير الناقل تماما. كما تنجم خسارة معجمية عن تغيير الناقل الذي يعبر عن البيئة الصحراوية للشاعرة أو تعويضه بما يقاربه في البيئة الغربية.

- غالبا ما يهمل المترجم التكرار بأنواعه (التكرار الصوتي والتكرار الصرفي والتكرار الدلالي) الذي يميز صور الخنساء، الأمر الذي ينجم عنه خسارة صوتية وخسارة دلالية، ذلك أن توظيف الخنساء له لم يكن دون سبب وإنما لغرض تأكيد المعنى والتأثير.
- إهمال صيغ المبالغة التي وردت الاستعارات محملة بها من شأنه أن يحدث خسارة دلالية ويضعف من قوة التأثير العاطفي جراء الخسارة الصوتية.
- خسارة التناغم الموسيقي الناجم عن الانتقاء الصوتي الدقيق للألفاظ خاصة "التصريع" الذي أدى دورا صوتيا (له وقع في النفس) ودورا دلاليا فضلا عن خسارة الإيقاع الذي اختارته الشاعرة بدقة حتى تؤثر في سامعها. (خسارة صوتية وخسارة تأثيرية).
- قد ينجح المكافئ الذي يقترحه المترجم للفظ المستعار (الناقل) في نقل فكرة الشاعرة، لكن الصورة تختلف عن تلك التي تخيلتها الشاعرة (خسارة فنية).
- قد ينقل المترجم بإبداع الصورة التي رسمتها الشاعرة محافظا على جمالها وآخذا بعين الاعتبار قارئه وخصائص لغته، ولكن لا يحدث هذا إلا نادرا.
- قد يكون النتاج أطول من الأصل لصعوبة مجاراة صفتي الإيجاز والإحكام اللتين تتميز بهما استعارات الخنساء واعتقادا من المترجم أن النتاج الأطول يكون أكثر فهما (خسارة نحوية).
- نقل الاستعارة إلى غير الاستعارة أو إلى صورة بيانية أدنى منها في الترجمة –كالتشبيه مثلا– من شأنه أن يضيع المزج بين الشعور واللاشعور الذي يختلج جوانب القصيدة في أصلها من خلال استعاراتها.
- قد لا يستوعب قارئ الترجمة النتاج خاصة إذا كانت الصورة الأصلية تعكس عادة من عادات الجاهلي (خسارة ثقافية).
- يؤدي سوء تأويل الاستعارة إلى ترجمة خاطئة، لذا يستحسن الاستعانة بالشروح والمعاجم.

- مهما كان نوع الخسارة التي تتكبدها عملية النقل فهو يحول دون نقل عواطف الشاعرة بتلك الحرارة نفسها. (عاطفة الحزن- عاطفة الألم ...إلخ)
- عدم استعانة دي كوبييه بالهوامش والحواشي من أجل شرح ترجمة قد يصعب على القارئ فهمها لاسيما إذا اتبع تقنية النقل الحرفي، أو شرح عادة ما غريبة عن القارئ الأعجمي كعادة سقي القبور عند الجاهليين حتى تظل روح الفقيد ندية...

إن التعامل مع الاستعارة في الترجمة متشعب ومتباين أحيانا، فما بالك إذا تعلق الأمر باستعارات الشعر العربي القديم عامة والخنساء خاصة التي يعد ديوانها نموذجا راقيا في التصوير، فقد لا يدرك قارئ الترجمة الفرنسية، حتى ولو كانت الترجمة جيدة، دلالات جملة من الأمور اتسمت بها استعارات الخنساء نحو الروابط الاجتماعية التي كانت تطبع البيئة العربية الجاهلية كالروابط الأخوية المتينة لدرجة تغليب العاطفة على العقل في الانتصار للأخ والثأر له والتلاحم بين الصور الجزئية لتشكيل صورة كاملة لموضوع ما...إلخ. كما قد يستغرب تكرار المطالع البكائية ومخاطبتها لعينها والحيوان والطير...إلخ.

الفصل السّادس

دراسة تحليليّة نقديّة لترجمة الكناية

في ديوان الخنساء

إلى اللّغة الفرنسيّة

6-1 تمهيد الفصل

جعلت الخنساء الكناية قوتها الرمزية للدلالة على المعنى والتعبير عن أمور كانت لا ترغب في الإفصاح عنها، فنقلت بشكل غير مباشر مكنونات نفسها وعواطفها وهمومها، وهو ما تعجز اللغة العادية عن تصويره. أما عن المواضع التي وظفت فيها الشاعرة الكناية كثيرا فهي تلك التي تبكي فيها وتنوح على فقدان عزيز، وهذا ضرب من ضروب شعر الرثاء الذي تعد الخنساء من أبرز شواعر العرب فيه (الندب)، وتلك التي تذكر فيها فضائل هذا العزيز الميت وتعد محامده (التأبين).

ومما لا ريب فيه أن الكناية في ديوان الخنساء قد شكلت مشقة ومتاعبا للراغب في نقلها إلى لغة أخرى لأن الشاعرة أبدعت في رسمها فأبقته حائرا في طريقة ترجمتها واعتراه الخوف من فرار قارئ عمله لأنه قد يشعر بضعف ما اقترحه أو نقصه أو ربما رداءته. وبالرغم من أن الكناية عادة لا تتجاوز حدود اللغة التي نشأت فيها وما إن تتجرأ على ذلك يتغير معناها أو يضيع، فإن المترجم دي كوبييه قد بذل قصارى جهده في ترجمتها كأي صورة بيانية أخرى. هذا ما دفعنا إلى البحث فيها محاولين إماطة اللثام عن الاستراتيجيات والتقنيات الممكنة لترجمتها من خلال تحليل ونقد نماذج منتقاة من ترجمة لديوان الخنساء باللغة الفرنسية. ونحن في تحليلنا ونقدنا لها، نعيد ونكرر لا نقلل من الجهد المبذول، فليس من اليسير التعامل مع هذه الصورة البيانية خاصة وأنها متعلقة فقط باللغة العربية ولا توجد صورة تكافئها في اللغة الفرنسية ومستقاة من ثقافة هذه اللغة. أضف إلى أنها تُظهر معنًى واقعيًا صحيحًا قد تعتقد أنه المقصود وهي تُخفي من ورائه معنًى آخرًا هو المراد وهو الجوهر، فأي معنى سينقل المترجم؟

6-2 الدراسة التحليلية والنقدية للنماذج المنتقاة

6-2-1 و6-2-2 و 6-2-3 الأنموذج الأول والأنموذج الثاني والأنموذج الثالث (اشتمال البيت على ثلاث كنايات)

قالت الخنساء في صخر:

رفيع العماد، طويل النجا د ساد عشيرته أمردا[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

في هذا البيت **ثلاث كنايات** عن صفة، فالأولى في قول الخنساء " رفيع العماد" أي "كان بيته طويل العمد واسعا، أي هو شريف ورجل موسع، يُطعم تحته ويقري"[2]، وبالتالي فهي كناية عن شرف ومجد المرثي. والثانية في قول الشاعرة "طويل النجاد"، وهي كناية عن الطول، ذلك أن نجاد المرثي وهي حمائل سيفه كانت طويلة وهذا دليل على طول قامته التي كانت صفة محمودة عند العرب. والثالثة في "ساد عشيرته أمردا"، وهي كناية عن نجابته وكرم أخلاقه إذ أصبح سيدا مقدما في قومه ولحيته لم تنبت بعد.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه البيت الشعري من البحر المتقارب نثرا إلى:

« Au long baudrier, Aux tentes élevées,

Qui, imberbe, commandant à la tribu. »[3]

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 31.

[2]- ينظر لمزيد من الشرح الخنساء، الديوان، شرح ثعلب أبو العباس، ص.ص 143، 144.

[3]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p61.

تقنية الترجمة

ترجم المستشرق فكتور دي كوبييه الكناية الأولى "رفيع العماد" إلى Aux tentes élevées أي "خيامه عالية (ترجمتنا)" مستعينا بتقنية الترجمة الحرفية.

وترجم الكناية الثانية " طويل النجاد " إلى " Au long baudrier " معتمدا على الترجمة الحرفية.

ونقل الكناية الثالثة " ساد عشيرته أمردا" إلى Qui, imberbe, commandant à la tribu معتمدا على تقنية الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

عدم إدراك المترجم لوجود معاني مضمرة أو فضل ترجمة المعاني الظاهرة وضحى بالمعاني المضمرة ظنا منه أن القارئ سيدركها.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

فضل المترجم طريقة الترجمة الحرفية لما نقل الكنايات الثلاثة إلى اللغة الفرنسية. وهي طريقة تهتم بنقل شكل العبارات والجمل أكثر من اهتمامها بنقل المعنى مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف التراكيب بين الأنظمة اللغوية، أي صياغة جملة سلسة وواضحة ومتطابقة مع الأصل في الشكل لكنها خاضعة لقواعد اللغة الهدف. وقد أهمل ما تضمنته هذه الكنايات من معاني الشرف والكرم وقامة المرثي الطويلة وسيادته القبيلة منذ الصغر. بعبارة أخرى، نقل المعاني الإشارية (الظاهرة الواقعية) وأهمل المعاني الارتباطية (المضمرة).

ولم يرفق المترجم ترجمته بتعليق حتى يشرح من خلاله المعاني الضمنية التي تُخفيها هذه المعاني الظاهرة. ولعل هذا راجع إلى فهمه السطحي للبيت ولم ينتبه إلى وجود معاني ضمنية، أو إلى اتخاذ قرار نقل الكناية

حرفيا وترك خيار الفهم للقارئ، فلو فهم المعاني السطحية فهذا الفهم صحيح، ولو تمكن من تأويل المعاني الضمنية فهذا أحسن. ولا نظن أن قارئ الترجمة سيستنتج من تلقاء نفسه هذه المعاني المضمرة لأنه ليس على دراية بوجود الكناية في اللغة العربية ما دامت ليست موجودة في لغته. وحتى وإن أدرك وجود الكناية قارئ مثقف مطلع على اللغة فإننا لا نعتقد أنه سيتوصل إلى المعاني المضمرة لصعوبة التفطن لها.

استعملت الخنساء صيغة المبالغة "فعيل" في طول المرثي "طويل" والسعة في بيته "رفيع" لأنها كانت لا ترى أطول منه ولا أوسع من بيته ولا سيدا شابا غيره، وهذا جراء اجتياح مشاعر الفقدان والبعد، مشاعر زادت من صورة المرثي حسنا وبهاء، ولم يكن انتقاؤها لهذه الصفات عشوائيا بل شكلت حقلا دلاليا لمفهوم الرجولة في الجاهلية (طويل –رفيع– ساد– أمرد)، وهو المعنى الترابطي الذي لن يدركه قارئ الترجمة.

وحبذا لو أرفق دي كوبييه ترجمته بهامش حيث يشرح ما عنته الشاعرة بقولها هذا البيت، كأن يقول مثلا:

« La poétesse voulait montrer la gloire de son frère, qu'il avait une grande taille préférée par les arabes, et qu'il jouait un rôle important dans sa tribu depuis son plus jeune âge. »

ولا نظن أن تكرار استعمال الهامش كلما صادفتنا الكناية في الترجمة حل ناجع، ذلك أننا نجعل الديوان مثقلا بالشروح.

علاوة على ذلك، أضعف المترجم قوة التأثير العاطفي التي شهدناها في الأصل نظرا لاختفاء الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة بيتها ولخسارة وزن صيغ المبالغة "فعيل"الذي وظفته حتى تُضخم من شخص أخيها جراء الفقدان والبعد والحسرة والألم فيصبح الإنسان في مثل هذه الحالة يرى المساوئ محاسنا وهذا يعكس لنا مشاعر الخنساء؛ الجياشة مشاعر الحب الكبيرة. والتجانس الصوتي (رفيع/ طويل) (العماد/ النجاد) (الخسارة الصوتية)، أي أن مشاعر الفخر والاعتزاز والحب الأخوي التي ستصل قارئ الترجمة ستكون تقريبية تفتقد

لذلك الصدق المعبر عنه. ونشك في أن يدرك مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن النقل الحرفي للكنايات الثلاثة لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة "العماد الرفيعة" تدل على مجد الموصوف و"حمائل السيف الطويلة" تخفي وراءها معنى طول جسمه وأن لفظ "أمردا" يعبر عن صغر سنه، وبالتالي ضاعت الأفكار التي أرادت الشاعرة إيصالها ومعنى الرجولة الذي جسدته من خلال انتقاء هذه الصور. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل هذه الصور تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز وحب تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-4 و6-2-5 الأنموذج الرابع والأنموذج الخامس (اشتمال البيت على كنايتين)

قالت الخنساء وهي ترثي الفقيد وتظهر صفاته:

صلب النحيزة وهاب إذا منعوا وفي الحروب جريء الصدر مهصار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

(شرح المفردات: النحيزة، "الطبيعة وأصلها طريقة من الرمل سوداء ممتدة كأنها خط مستوية مع الأرض خشنة. مهصار: هو الذي يدق الأعناق ويهصرها"[2].

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 45.

[2]- الخنساء، الديوان، شرح ثعلب أبو العباس، ص 380 (الهامش). والخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 45.(الهامش)

تضمن هذا البيت كنايتين عن صفة، فلما قالت الشاعرة الجاهلية "صلب النحيزة" أرادت التعبير عن شدة المرثي وتماسكه لأنه كان صلبا بطبعه حادا ثابت القلب قويا مغوارا في حربه على أعدائه، ولما قالت جريء الصدر كناية عن شجاعته وجرأته.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Fort nature ! Donnant quand tous refusent ;

Cœur intrépide dans le combat, moissonnant les têtes. » [1]

تقنية الترجمة

ترجم المستشرق فكتور دي كوبييه عبارة "صلب النحيزة" إلىFort nature ، وترجم عبارة "جريء الصدر إلى Cœur intrépide، فاختار مرة أخرى طريقة الترجمة الحرفية عندما نقل الكنايتين إلى اللغة الفرنسية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

عدم إدراك المترجم لوجود معاني مضمرة أو فضل ترجمة المعاني الظاهرة وضحى بالمعاني المضمرة ظنا منه أن القارئ سيدركها.

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p78.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

أدى اتباع تقنية الترجمة الحرفية في نقل الكنايتين إلى حجب المعنيين المقصودين على القارئ باللغة الفرنسية الذي لن يفهم أن عبارة Fort nature هي وصف بطريقة غير مباشرة للمرثي وتعبير عن شدته وصلابته وأن عبارة Cœur intrépide هي تعبير عن شجاعته وشهامته.

وحبذا لو أرفق ترجمته بهامش حيث يشرح ما عنته الشاعرة بقولها هذه العبارة، كأن يقول مثلا:

« La poétesse voulait montrer que son frère était robuste et brave. »

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري نثرا أدت إلى خسارة الإيقاع الذي عبرت من خلاله الشاعرة عن مشاعر الفخر والاعتزاز وهذا ما سيؤثر لا محالة في قوة التأثير العاطفي وفي طبيعة استجابة قارئ الترجمة التي لن تكون مكافئة لاستجابة قارئ أو سامع النص الأصلي.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن النقل الحرفي للكنايتين لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة "صلب النحيزة" تدل على شدة وتماسك المرثي و"جريء الصدر" تخفي وراءها معنى شجاعته وجرأته، وبالتالي ضاع معنى الشهامة الذي جسدته الشاعرة من خلال انتقاء هاتين الصورتين. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل الصورتين تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-6 و6-2-7 و6-2-8 الأنموذج السادس والأنموذج السابع والأنموذج الثامن (اشتمال البيت على ثلاث كنايات)

قالت الخنساء واصفة أخاها صخرا في صور كنائية أبدعت في رسمه:

حمّال ألوية هبّاط أودية شهّاد أندية للجيش جرار [1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

في هذا البيت **ثلاث كنايات** عن صفة، فالأولى تجسدت في قول الشاعرة "حمّال ألوية" وهي كناية عن سيادته وتقدمه في الجيوش التي يقودها، ذلك أن الراية لا يحملها إلا من تقدم في الجيش. ووردت الكناية الثانية في قولها "هبّاط أودية" تعبيرا عن مغامراته وشجاعته في الحرب. أما الكناية الثالثة فتضمنتها عبارة "شهّاد أندية" ويراد بها علو مقامه لأنه يحضر مجالس الشورى ولا يتخلف عنها أبدا. ومن خلال هذه الكنايات، تبرز جمالية الكناية في التعبير عن المعنى بشكل غير مباشر.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى ما يلي:

« Il tient haut l'étendard, se jette dans la vallée sanglante,

Prend place aux assemblés, entraine les combats. » [2]

تقنية الترجمة

نقل المستشرق فكتور دي كوبييه الكناية الأولى "حمّال ألوية" إلى Il tient haut l'étendard "أي يحمل عاليا الراية (ترجمتنا)" مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية (تفسير المعنى الإشاري (المعنى الظاهر)).

[1] – الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 46.

[2]-Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p.p 79, 80.

ونقل الكناية الثانية "هبّاط أودية" من خلال الترجمة التفسيرية (تفسير المعنى الإشاري (المعنى الظاهر).) إلى se jette dans la vallée sanglante أي "يرمي بنفسه في وادي الدم (ترجمتنا)".

أما الكناية الثالثة "شهّاد أندية" فنقلها من خلال الترجمة التفسيرية أيضا (تفسير المعنى الإشاري (المعنى الظاهر)) إلى Prend place aux assemblés أي "يتخذ مكانا في مجالس الشورة (ترجمتنا)".

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء خاصة خاصيتي الإحكام والإيجاز إذ تعبر الخنساء عما يخطر في ذهنها بقليل من الألفاظ، الأمر الذي يدفع المترجم إلى إجراء زيادات وتغييرات حتى يحافظ على المعنى.

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

نقل المستشرق الأب فكتور دي كوبييه الكناية الأولى "حمّال ألوية" إلى Il tient haut l'étendard "أي يحمل عاليا الراية (ترجمتنا) مستعينا بتقنية الإبدال، إذ حول اسم الفاعل في صيغة المبالغة "حمّال" على وزن "فعّال" إلى الفعل tenir مصاحبا بالظرف haut " يحمل عاليا". وتجدر الإشارة إلى أن صيغة المبالغة تحمل في اللغة العربية دلالة الكثرة والمبالغة، أي أنها تدل على أن صفة الرّيادة والتقدم في الجيش ملازمة لصخر ولا تنقطع عنه ويمارسها بكثرة وبصفة مبالغ فيها كلما كانت هناك معركة. وهذا المعنى الدقيق قد غاب على المترجم نقله (خسارة دلالية)، فضلا عن المعنى الضمني (سيادة صخر).

ونقل الكناية الثانية "هبّاط أودية" من خلال الترجمة التفسيرية إلى se jette dans la vallée sanglante أي "يرمي بنفسه في وادي الدم (ترجمتنا)" تعبيرا عن عدم خوف صخر وعدم تردده من نزول

ساحة المعارك المليئة بالدماء، مستعينا مرة أخرى بتقنية الإبدال أي ترجمة اسم الفاعل في صيغة المبالغة "هبّاط" إلى الفعل se jette. وقد أهمل أيضا ما تدل عليه صيغة المبالغة من الكثرة والمبالغة في القيام بالشيء، أي أنها تدل على أن صفة الشجاعة والمغامرة والجرأة ملازمة لصخر ولا يتجرد منها. وهكذا، لم ينقل المترجم هذا المعنى بدقة (خسارة دلالية)، وتجاهل أيضا المعنى المضمر.

أما الكناية الثالثة "شهّاد أندية" فنقلها من خلال التفسير أيضا إلى Prend place aux assemblés أي "يتخذ مكانا في مجالس الشورة (ترجمتنا)" مستعينا بتقنية الإبدال، إذ نقل اسم الفاعل في صيغة المبالغة إلى الفعل Prend. وقد أهمل أيضا ما تدل عليه صيغة المبالغة من الكثرة والمبالغة في القيام بالشيء، أي أنها تدل على صفة مواظبة صخر الحضور في مجالس الشورى (خسارة دلالية). كما ضاعت كذلك حقيقة أن النوادي كانت تعقد للفخر والمباهاة في البيئة العربية الصحراوية آنذاك وهو ما لا يدركه قارئ الترجمة الفرنسية الذي لا يعلم بهذه الحقائق البيئية والثقافية.

وهكذا، لم ينقل المترجم المعنى الظاهر (الإشاري) بدقة، وتجاهل أيضا المعنى المضمر (الارتباطي).

ونقترح إضافة ظرف للأفعال الثلاثة الذين اقترحهم المترجم بمثابة مكافئات لصيغ المبالغة حتى نحافظ على دلالتها نحو souvent أو toujours وغيرهما. أما المعاني المضمرة فنقترح الإشارة إليها في الهامش:

« La poétesse voulait dire que Ṣaḫr était un leader, courageux et toujours présent dans les assemblées. »

كما شهدت الترجمة خسارة نحوية ذلك أن النتاج أطول من الأصل في الحالات الثلاثة.

علاوة على ذلك، شهدت الترجمة خسارة صوتية إثر فقدان التجانس الصوتي الذي شكلته الألفاظ (حمّال/ هبّاط/ شهّاد/ جرّار) (ألوية/ أدوية/ أندية) وقوة الصوت المنبعثة من وزن صيغة المبالغة (فعّال) وإيقاع الفخر والاعتزاز، الأمر الذي سيضعف قوة التأثير العاطفي أي أن استجابة قارئ الترجمة ومشاعر الفخر والاعتزاز التي ستجتاحه لن تكافئ استجابة ومشاعر قارئ الأصل.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن تفسير المعنى الظاهر للكنايات الثلاثة عند ترجمتها لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة "حمّال ألوية" تدل على سيادة المرثي و"هبّاط أودية" تخفي وراءها معنى شجاعته و"شهّاد أندية" تدل على علو مقامه، وبالتالي ضاعت الأفكار التي أرادت الشاعرة إيصالها ومعنى القيادة الذي جسدته من خلال انتقاء هذه الصور. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل هذه الصور تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-9 و 6-2-10 الأنموذج التاسع والأنموذج العاشر (اشتمال البيت على كنايتين)

وتظهر الخنساء صفة الكرم في أخيها صخر في صورة كنائية، فتقول:

طلق اليدين بفعل الخير ذو فجر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

(شرح المفردات: طلق اليدين أي هو مطلق اليدين بالخير، ذو فجرات؛ ينفجر بالمعروف. ضخم الدسيعة أي عظيم الخلق والخطر، المحتمل لما حمل. والدسيع: الخلق العظيم الشريف." [2])

تضمن هذا البيت كنايتين عن صفة؛ صفة الكرم في قول الشاعرة "طلق اليدين" وأنه على خلق عظيم شريف في إدارة هذا الكرم بطريقة لا تحط من مشاعر الفقراء في قولها "ضخم الدسيعة".

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 48.

[2]- الخنساء، الديوان، شرح ثعلب أبو العباس، ص 390.

« Sa main s'ouvrait toujours pour bien agir, ses dons jaillissaient,

Il chargeait la table de l'hôte, il commandait tout bien. » [1]

تقنية الترجمة

ترجم المستشرق عبارة "طلق اليدين" إلى Sa main s'ouvrait toujours معتمدا على تقنية الترجمة التفسيرية (تفسير المعنى الإشاري).

ونقل المترجم الكناية الثانية "ضخم الدسيعة" إلى Il chargeait la table de l'hôte مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية (تفسير المعنى الإشاري).

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

-الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء (خاصيتي الإيجاز والإحكام).

-تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

ترجم المستشرق عبارة "طلق اليدين" بـSa main s'ouvrait toujours معتمدا على تقنيتي الإبدال والإضافة (الإطناب)، إذ نقل الصفة "طلق" إلى الفعل "s'ouvrait " وأضاف ظرف toujours للدلالة على ديمومة قيام المرثي بهذا الفعل. وقد أهمل الإشارة إلى المعنى الضمني مثلما هو بين (كرم صخر).

ويبدو أن المستشرق متمسك إما بالنقل الحرفي للكناية أو بتفسير المعنى الظاهر رغم وجود عبارات اصطلاحية في اللغة الفرنسية تدل على الجود والكرم نحو avoir un cœur d'or ، avoir un bon mouvement، desserrer les cordons de la bourse، faire largesse... وتُعرف الطريقة التي تبحث في

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 81.

اللغة الهدف عما يعبر عن الفكرة نفسها دون نقل المفردات بحرفيتها بالتكافؤ الدينامي، وهي كما سبق وأن أشرنا تقنية من تقنيات التوطين، وفرع من فروع"الترجمة التأويلية" la traduction interprétative التي تعرف بأسماء مختلفة من قبيل "الترجمة بتصرف" la traduction libre ou oblique أو "ترجمة المعنى" la traduction du sens أو" الترجمة الإبداعية" la traduction créative حيث يلتزم المترجم بالفكرة أو المعنى ويتصرف بطريقة حرة في أسلوب الكتابة وفي الألفاظ المستخدمة وفي الصور الجمالية، كما قد يضيف ألفاظا للإيضاح أو يحذف ما يراه غير ضروري. إلا أنه ينجم عن اعتماد المترجم على العبارات الاصطلاحية عند ترجمة الكناية ضياع جمالية الصورة التي شكلتها الخنساء (صورة شخص طلق اليدين) والدلالة الناتجة عن التحام المعنى الظاهر (طلق اليدين) والمعنى المضمر (الكرم).

ونقل المترجم الكناية الثانية "ضخم الدسيعة " تفسيرا إلى Il chargeait la table de l'hôte معتمدا على تقنية الإبدال، لما ترجم الصفة " ضخم " إلى الفعل chargeait مهملا المعنى المضمر المتمثل في خلق المرثي العظيم وشرفه وتقنية الإطناب لما أضاف الألفاظ التالية table و hôte حتى يستقيم المعنى.

ونقترح شرح هذه المعاني الضمنية في الهامش، كأن نقول مثلا:

« La poétesse voulait dire que son frère était munificent et vertueux. »

نقل المترجم الكنايتين معتمدا على الترجمة التفسيرية. ولا نعني أن المعاني الارتباطية هي التي فسرها المترجم باللغة الفرنسية، وإنما فسر المعاني الإشارية، فلحظنا عدم تقديمه ترجمة دقيقة إذ أهمل المعاني الارتباطية التي تتحد مع تلك الإشارية لتشكل جمالية الكناية. كما شهدت الترجمة خسارة نحوية ذلك أن النتاج أطول من الأصل في الحالتين.

علاوة على ذلك، أسفرت ترجمة البيت الشعري نثرا عن خسارة صوتية نتيجة خسارة الإيقاع الذي بنت عليه الشاعرة بيتها وبالتالي أضعفت قوة التأثير العاطفي، أي أن استجابة قارئ الترجمة، حسب تخميننا،

لن تكافئ استجابة قارئ الأصل. كما أن مشاعر الفخر والاعتزاز التي ستعتريه ستكون تقريبية تفتقد إلى ذلك العمق المعبر عنه. ونشك في إدراكه مشاعر ألم وحزن الشاعرة التي دفعتها إلى التغني بصفات المرثي الحميدة التي يعتز بها العرب آنذاك.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن تفسير المعنى الظاهر للكنايتين عند ترجمتهما لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة "طلق اليدين" تدل على كرم المرثي و"ضخم الدسيعة" تخفي وراءها معنى حسن خلقه وشرفه، وبالتالي ضاع معنى الجود الذي جسدته الشاعرة من خلال انتقاء هاتين الصورتين. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل الصورتين تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-11 الأنموذج الحادي عشر

أنشدت الخنساء تأبينا لأخيها:

لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة حين يخلي بيته الجار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

وردت الكناية في هذا البيت في قول الخنساء "لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة"، وهي كناية عن صفة العفة والمروءة والشهامة، فكان صخر عفيفا يحرس على شرف جاره إذا غاب، وحتى وجوده في الساحة لا يثير

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 47.

الشكوك أبدا. أرادت الخنساء من خلال هذه الكناية أن تبين جمال خلق أخيها العفيف المحافظ على حرمات القوم، فهو لا يدنس عرضه ولا عرض غيره بريبة، بل هو محافظ على بيت جاره في غيابه.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط إلى:

« Nulle voisine ne le vit roder dans sa cour, éveillant des soupçons,

alors que le voisin avait laissé sa maison vide. » [1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه عبارة " لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة" إلى Nulle voisine ne le vit roder dans sa cour, éveillant des soupçons, معتمدا كما يبدو للعيان على الترجمة الحرفية أي نقل العبارة لفظا بلفظ مع احترام قواعد تركيب الجملة في اللغة الفرنسية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

لم يدرك المترجم المعنى الارتباطي الذي أرادت الشاعرة إيصاله من خلال المعنى الإشاري.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

من المعروف أن الإنسان العربي الجاهلي كان معروفا بالغيرة على أهله والعفة وحفظ الشرف لدرجة أنه يقتل من أجله وبسببه، وهي إيماءات قد لا يدركها قارئ الترجمة الفرنسية الذي يجهل هذه الخصال. ومن ثمة وإن تمكن المترجم من ترجمة المعنى الإشاري sens dénotatif في صدر البيت إلا أن المعنى الارتباطي sens

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 80.

connotatif (غيرة العربي على أهله وحساسية الشرف وصونه) لم يُنقل في الترجمة الفرنسية. كما أن المترجم أساء فهم عجز البيت ومن ثمة نقله في معنى خاطئ، إذ فهم من عبارة يخلي بيته أن الجار يخلي منها ما فيها من متاع أو أغراض إلا أن الخنساء كما هو واضح تقصد من العبارة أن الجار هو من يغيب عن البيت، وهو ما قد يولد لدى قارئ الترجمة تأويلات خاطئة تتعلق بفهم معنى الكناية وغيرها من العناصر في البيت. التساؤل الذي يطرح كذلك هل كلمة "ساحة" تعني cour كما يعرفها قارئ الترجمة الفرنسية أم تحيل إلى شيء آخر في بيت الخنساء.

ونقترح على سبيل التنويع وتفاديا للاستعمال المكرر للهامش إقحام هذا المعنى الضمني في النص، على حد اقتراح نيومارك في ترجمة التورية، كأن نقحمه آخر الترجمة المقترحة بعد وضع فاصلة منقوطة؛ على سبيل شرح ما ورد في البيت، ذلك أن المترجم تصرف بحرية ونقل البيت الشعري نثرا، الأمر الذي يسمح باتخاذ هذا الإجراء، فنقول مثلا:

« …; il était connu par Chasteté, virilité et galanterie. »

علاوة على ذلك، اختفاء إيقاع البيت عند الترجمة من شأنه أن يضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن استجابة قارئ الترجمة، حسب تخميننا، لن تكافئ استجابة قارئ الأصل. كما أن مشاعر الفخر والاعتزاز التي ستعتريه ستكون تقريبية تفتقد إلى ذلك العمق المعبر عنه. ونشك في إدراكه مشاعر ألم وحزن الشاعرة التي دفعتها إلى التغني بصفة شرف المرثي التي يعتز بها العرب آنذاك.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن النقل الحرفي للكناية لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة "لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة" تدل على غيرة وعفة وشرف المرثي، وبالتالي ضاع معنى العفة الذي جسدته الشاعرة من خلال انتقاءها لهذه الصورة. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل الصورة تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ

الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-12 الأنموذج الثاني عشر

أنشدت الخنساء ترثي أخويها صخرا ومعاوية :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

وردت الكناية في هذا البيت في قول الشاعرة " قذى بعينك أم بالعين عوار"، وهي كناية عن صفة الحزن. والقذى مرض يصيب العين فلا تكاد تبصر النور، والمقصود أن عينها لم تعد تبصر أحدا بعد صخر ومعاوية من شدة الحزن. ثم أكدت حزنها لما استمرت في قولها "أم بالعين عوار"، والعوار هو وجع في العين وهو مثل الرمد. ثم تقول "إذ خلت من أهلها الدار"؛ إذ ترى أن الكون قد خلا من الناس بعد موت أخويها وهذا سبب حزنها الشديد، إذ أضحت وحدها.

مخاطبة الخنساء لنفسها فن أدبي يسمى "الجريد"، إذ جردت من نفسها إنسانا تخاطبه وتبكي له الحزن والألم حتى تخفف من لوعتها وحرقتها.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Ton œil est-il blessé? Est-il malade?

Ou bien épanche-t-il ses larmes quand tu es seule à la maison? » [2]

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 45.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 78.

تقنية الترجمة

نقل المترجم الكناية "قذى بعينك أم بالعين عوار " إلى Ton œil est-il blessé? Est-il malade? مستعينا بالترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

عدم إدراك المترجم للمعنى الارتباطي الذي أرادت الشاعرة إيصاله من خلال المعنى الإشاري.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

نقل المترجم الكناية "قذى بعينك أم بالعين عوار " إلى Ton œil est-il blessé? Est-il malade? مستعينا بالترجمة الحرفية، فكانت النتيجة أن أهمل المعنى المضمر، إذ أن القارئ الفرنسي لن يفهم أن الشاعرة تريد أن تقول "إن الحزن اعتراني". وقد لحظنا أن المترجم حذف أثناء الترجمة حرف العطف "أم"، ومثل هذا الحذف غير مسموح؛ ذلك أن استعمال الخنساء له ليس عشوائيا وإنما وكأنها تعطي السامع أو القارئ حق التخيير فيما أصابها.

ولاحظنا أيضا أن المترجم حذف التكرار اللفظي في عين (عينك/ عين) وعوضه بالضمير il، وهذا تصرف له آثاره البلاغية على الترجمة، ذلك أن التكرار في شعر الخنساء له غرض التأكيد والتأثير في المتلقي، والعين بالنسبة لها وسيلة للإفصاح عن حزنها من خلال البكاء.

كما نجم عن ترجمة البيت الذي تضمن الصورة نثرا خسارة "التصريع" (عوار/ الدار) الذي يعد أحد أركان التنغيم الموسيقي والغرض من توظيفه استحضار مختلف المشاعر واستثارة العواطف والدخول إلى القصيدة بإيقاع مؤتلف يزيد من العذوبة ويهيئ الإسماع.

ونقترح على سبيل التنويع وتفاديا للاستعمال المكرر للهامش إقحام المعنى الضمني في النص، وهذا ما اقترحه نيومارك في ترجمة التورية، فيما معناه ذكر المعنيين والفصل بينهما، كأن نقحمه آخر الترجمة المقترحة؛ على سبيل شرح ما ورد في البيت. وما يُساعد على اتخاذ هذه التقنية، تصرف المترجم بحرية ونقله للبيت الشعري نثرا، فنقول مثلا:

« … es seule à la maison? La tristesse m'a envahi. »

باختصار، اكتفى دي كوبييه بنقل المعنى الظاهر (الإشاري) إلى اللغة الفرنسية مهملا المعنى المضمر (الارتباطي). كما أهمل عنصرين تضمنتها الكناية وهما التكرار والتصريع وظفتهما الشاعرة حتى تنقل عواطف الحزن واليأس وتحقق التأثير أي حتى تحقق الغرض الإشاري والغرض الذرائعي. "ليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها."[1] ولهذا فأي إهمال لعاطفة الشاعرة أو الحركة التي وهبتها لأبياتها عند الترجمة هو خسارة للدلالة وخسارة لعامل التأثير. كما قد يستغرب قارئ الترجمة مخاطبة الخنساء لنفسها وكأنها تخاطب شخصا آخرا.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن النقل الحرفي للكناية لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة " قذى بعينك أم بالعين عوار" تدل على لوعة وشدة حزن الشاعرة، وبالتالي ضاع معنى الحزن الشديد الذي جسدته الشاعرة من خلال انتقاءها لهذه الصورة. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل الصورة تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف حزن تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه فالبكاء مصدره العاطفة التي تتفوق في بعض الأحيان على العقل وهو عند الخنساء تساؤلات تعطي لنا صورا شعرية قائمة على السؤال والجواب وكأنما الخنساء سألت حالها قديما وتسألنا الآن عما نعانيه من حزن وبكاء ومعاناة.

[1]- إليزابت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة ومؤسسة فرنكلين، بيروت، (د.ط)، 1961م، ص 89.

6-2-13 الأنموذج الثالث عشر

أنشدت الخنساء وهي تؤبّن أخاها صخرا:

ولا تراه وما في البيت يأكله لكنه بارز بالصحن مهمار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

شكل هذا البيت كناية عن صفة العطاء والكرم، إذ يُقبل صخر على ضيفه بكل ما ملكت يداه من أكل ولا يبخل عنه شيئا.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Il ne touche point aux aliments qu'il tient préparés à la maison,

mais sort, offrant le large plat des hôtes, toujours généreux. »[2]

تقنية الترجمة

ترجم دي كوبييه صدر البيت "ولا تراه وما في البيت يأكله" إلى Il ne touche point aux aliments qu'il tient préparés à la maison من خلال الترجمة التفسيرية (تفسير المعنى الظاهر). ونقل عجز البيت "لكنه بارز بالصحن" إلى mais sort, offrant le large plat des hôtes من خلال تقنية الترجمة التفسيرية أيضا (تفسير المعنى الظاهر).

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

الفئة التي تنتمي إليها التقنية المذكورة أعلاه هي فئة التقنيات المحايدة.

---

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 47.

[2]- Le P. De Coppier S.J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 80.

دوافع توظيف التقنية

تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

ترجم دي كوبييه صدر البيت "ولا تراه وما في البيت يأكله" إلى Il ne touche point aux aliments qu'il tient préparés à la maison من خلال الترجمة التفسيرية، إذ عبر عن الفعل "يأكله" بعبارة طويلة: ne touche point aux aliments qu'il tient préparés، أي أضاف ألفاظا ليجعل المعنى واضحا أكثر لقارئ الترجمة الفرنسية. ويسمح نايدا بهذا النوع من الإضافات ويُطلق عليه "التوسع من الوضع المفهوم ضمنا إلى الوضع الواضح المفهوم."كما يسمح لحالات أخرى من الإضافة هي:[1]

- ملء الفراغات بالتعابير المحذوفة: قد تحذف على وجه اللزوم اللغة الأصلية تعبيرا ما أو لفظا، ولا يجوز حذفه في اللغة الهدف بل يُضاف ويُترجم لزوما أيضا.
- التفصيل الإلزامي: ويقوم به المترجم لتفادي الغموض الموجود في بنيات اللغات المتلقية. أو لتجنب تضليل فهم القارئ.
- الإضافات التي تقتضيها إعادة البناء النحوي: نحو إجراء تحويلات في صيغ الأفعال، أو التحول من الحديث غير المباشر إلى الحديث المباشر.
- الإجابات على الأسئلة البلاغية.
- المصنفات: تستعمل لتعيين هوية أسماء العلم وشرح التعابير المستعارة.
- حروف العطف.

[1]- ينظر: يوجين نايدا، نحو علم الترجمة،ص. ص 435-443.

- أبواب لغة المتلقي: عندما تملك لغة المتلقي أبوابا معينة ليس لها وجود في النص المكتوب بلغة المصدر، سواء أكانت هذه الأبواب إلزامية أو اختيارية، فمن الضروري إضافة الأبواب الإلزامية ووزن مدى الرغبة في إضافة الأبواب الاختيارية.
- التعابير اللغوية المكونة من مفردتين متماثلتين مستمدتين من أصل واحد: في هذه الحالة يجب أن يُدخل المترجم التعبير التكميلي المناسب في النص المترجم إلى لغة المتلقي.

وما هو جلي أن استعانة المترجم بالترجمة التفسيرية ليس لإظهار المعنى المكنى عنه، وإنما تفسيرا للمعنى الظاهر الواقعي.

ونُقل عجز البيت "لكنه بارز بالصحن" إلى mais sort, offrant le large plat des hôtes من خلال تقنية الترجمة التفسيرية للمعنى الظاهر وليس المكنى عنه، إذ نُقل "الصحن" وهو لفظ واحد إلى جملة من الألفاظ le large plat des hôtes حتى يقدم ترجمة واضحة لقارئه. وقد ساعد لفظ "مهمار" الذي أضافته الشاعرة لتأكيد المعنى المكنى عنه، ويعني "كريما وجوادا" في جعل هذا المعنى في الترجمة واضحا لما نقله دي كوبييه إلى toujours généreux. وهذا يدفعنا إلى الاستنتاج أنه في حالة إضافة لفظ يؤكد المعنى المكنى عنه في العبارة الأصلية، فإن نقله حرفيا يجعل المعنى المكنى عنه في الترجمة واضحا للقارئ.

علاوة على ذلك، اختفاء إيقاع البيت عند الترجمة من شأنه أن يضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن مشاعر الفخر والاعتزاز التي ستجتاح قارئ الترجمة، حسب تخميننا، لا تكافئ تلك المشاعر التي اجتاحت قارئ الأصل. كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن الشديد التي دفعت الشاعرة إلى تبيان خصال أخيها الحميدة والتغني بها.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

نقل دي كوبييه الكناية تفسيرا، ولكنه نجح في نقل المعنيين معا (الظاهر والمضمر) من خلال نقل اللفظ الذي ورد بعد العبارة المكنى بها ليؤكد المعنى المكنى عنه، وبالتالي حقق هذه المرة غرضه المنشود من نقل الصورة وهو إيصال صورة العطاء والكرم إلى قارئه ولو على حساب الإيجاز الذي طبع أصل القصيدة. أما مشاعر قارئ الترجمة فستكون مشاعر فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نتخوف من عدم إدراكه مشاعر الحزن الشديد التي دفعت الشاعرة إلى تأبين أخيها.

6-2-14 و6-2-15 الأنموذج الرابع عشر والأنموذج الخامس عشر (اشتمال البيت على كنايتين)

أنشدت الخنساء:

جهم المحيا تضيئ الليل صورته آباؤه من طوال السمك أحرار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

وردت في هذا البيت كنايتان؛ الكناية الأولى في قول الشاعرة "جهم المحيا"، أي عابس الوجه[2]، وهي كناية عن صرامة وجدية المرثي.

أما الكناية الثانية فوردت في قولها " آباؤه من طوال السمك"، وهي كناية عن النسب الرفيع.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط إلى:

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 47.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

« Terrible est son aspect, la nuit s'illumine devant sa face.

Guerriers à la taille haute, tous ses pères furent libres. »[1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الكناية الأولى " جهم المحيا" إلى Terrible est son aspect أي "رهيب في منظره (ترجمتنا)" مستعينا بتقنية الترجمة الحرفية.

ونقل الكناية الثانية " آباؤه من طوال السمك" إلى "Guerriers à la taille haute " مستعينا بتقنية الترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

عدم إدراك المترجم للمعنى الارتباطي الذي صاحب المعنى الإشاري، ولهذا اهتم فقط بنقل المعنى الإشاري ظنا منه أن قارئ الترجمة سيدرك المقصود من الصورة.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

نقل دي كوبييه الكناية الأولى " جهم المحيا" حرفيا إلى Terrible est son aspect أي "رهيب في منظره (ترجمتنا)"، وبهذا النقل أوصل المعنى الإشاري فقط إلى قارئ الترجمة. ونقل الكناية الثانية " آباؤه من طوال السمك" حرفيا أيضا إلى "Guerriers à la taille haute "، إلا أنه نقل لفظ آباؤه إلى Guerriers مع أن الشاعرة لم تذكر هذا اللفظ مطلقا في بيتها، وتصرف كهذا غير مسموح لما أحدثه من تغيير في الصورة التي رسمتها الشاعرة، كما يعد خيانة. أضف إلى ذلك، توظيف الخنساء للفظ " آبائه " في ذلك الموضع تحديدا

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 80.

كان لغرض تبيان أن المرثي من عائلة مرموقة معروفة لها هيبتها في قبيلتها وليس توظيفا عشوائيا، بالرغم من أن المترجم استدرك وأشار إليه فيما بعد حتى يعطي جمالية للصورة غير أنه غير فكرة الشاعرة.

ونقترح إضافة هامش للتعبير عن المعنى المكنى عنه كالقول مثلا:

« La poétesse voulait dire que Ṣaḫr était sévère, appartenait à une famille digne et connu ayant une haute place dans la tribu. »

علاوة على ذلك، ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري نثرا تضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن ردة فعل قارئ الترجمة لن تكافئ ردة فعل قارئ الأصل وستكون مشاعر الفخر والاعتزاز التي ستعتريه تقريبية مع إمكانية عدم إدراكه حزن الشاعرة الشديد الذي دفعها إلى تأبينه.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

نقل دي كوبييه الكنايتين حرفيا واكتفى بإيصال المعنى الإشاري فقط إلى قارئ الترجمة الفرنسية وبالتالي ضيع عليه فرصة إدراك المعنى الارتباطي. وعليه،لم يحقق غرضه من ترجمة صورتي الجدية والنسب الرفيع وإيصالهما تقريبيا إلى قارئ ترجمته الذي نظن أن عواطف الفخر والاعتزاز التي ستنتابه عواطف تقريبية تفتقر إلى ذلك الصدق ونشك في إدراكه مشاعر الحزن الشديد التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-16 الأنموذج السادس عشر

كررت الخنساء الكناية التي ذكرناها أخيرا وليس آخرا في موضع آخر في قولها:

كل امرئ بآثافي الدهر مرجوم، وكل بيت طويل السمك مهدوم[1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 105.

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

وردت الكناية في هذا البيت في قول الخنساء "وكل بيت طويل السمك"، وهي كناية عن شرف العائلة التي تقطنه، أي أنه بيت العز والشرف.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Tout homme est frappé par les pierres brûlantes du Siècle,

toute maison au faîte superbe s'écroule. »[1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه هذه الكناية "وكل بيت طويل السمك" إلى " toute maison au faîte superbe" مستعينا بالترجمة الحرفية.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى استراتيجية التغريب.

دوافع توظيف التقنية

عدم إدراك المترجم للمعنى الارتباطي الذي جاء المعنى الإشاري لتبليغه أو اهتم فقط بنقل المعنى الإشاري ظنا منه أن قارئ الترجمة سيدرك المعنى الارتباطي.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

نقل دي كوبييه هذه الكناية "وكل بيت طويل السمك" إلى " toute maison au faîte superbe" مستعينا بالترجمة الحرفية ومكتفيا بإيصال الصورة الظاهرة إلى قارئه.

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 173.

قدم المترجم ترجمة تقريبية نقل من خلالها المعنى الإشاري فقط وهذا دليل على صعوبة مجاراة الكناية الأصلية التي تضطلع بدور فعال "في استكشاف المعاني وتصويرها بأدق أوفى تعبير، يتمثل في قوة الدلالة الوجدانية وكشفها عن الجوانب الخفية من النفس الإنسانية، أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي الذي لا يتطلب مزيد تأمل وقوة استيحاء؛ لذلك إن الكناية تقوم على أساس تداعي الصور."[1]

علاوة على ذلك، اختفاء التصريع والتجانس الصوتي (مرجوم/مهدوم) من شأنه أن يضعف قوة التأثير العاطفي، أي أن مشاعر الفخر والاعتزاز التي ستصل قارئ الترجمة ستكون تقريبية تفتقر إلى ذلك الصدق المعبر عنه.

نقترح تعويض عبارة au faîte superbe بعبارة de dignité للترجمة التي اقترحها دي كوبييه حتى ننقل المعنى المضمر، على النحو التالي:

« Toute maison de dignité s'écroule. »

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن النقل الحرفي للكناية لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب أن عبارة " كل بيت طويل السمك " تدل على أن المرثي ينتمي إلى بيت العز والشرف، وبالتالي ضاع معنى مكانة العائلة المرموقة الذي جسدته الشاعرة من خلال انتقاءها لهذه الصورة. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل الصورة تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نتخوف من عدم إدراكه مشاعر الحزن الشديد الذي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

[1]- جليل رشيد فالح، الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1985 م، ص107.

6-2-17 و6-2-18 الأنموذج السابع عشر والأنموذج الثامن عشر (اشتمال البيت على كنايتين)

أنشدت الخنساء تبرز خصال صخر الحميدة:

لا يمنع القوم إن سألوه خلعته ولا يجاوزه بالليل مرّار [1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

ورد صدر البيت كناية عن صفة في قول الخنساء " لا يمنع القوم إن سألوه خلعته "، أي أن صخرا كان سخيا كريما لا يبخل بأي شيء يملكه عن السائل. ووردت الكناية الثانية في عجز البيت في قول الشاعرة " ولا يجاوزه بالليل مرّار "، وهي كناية عن حسن ضيافته واستقباله لكل من يمرون ببيته ليلا.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Il donne à qui le lui demande ce qu'il a de meilleur.

Il ne permet point au voyageur égaré dans la nuit de dépasser sa demeure. »[2]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الكناية الأولى " لا يمنع القوم إن سألوه خلعته "إلى Il donne à qui le lui demande ce qu'il a de meilleur من خلال الترجمة التفسيرية. (تفسير المعنى الظاهر).

ونقل الكناية الثانية " ولا يجاوزه بالليل مرّار" إلى Il ne permet point au voyageur égaré dans la nuit de dépasser sa demeure مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية. (تفسير المعنى الظاهر).

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى فئة التقنيات المحايدة.

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص 48.

[2]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 81.

دوافع توظيف التقنية

تقديم ترجمة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

نقل دي كوبييه الكناية الأولى "لا يمنع القوم إن سألوه خلعته "إلى Il donne à qui le lui demande ce qu'il a de meilleur نقلا تفسيريا للمعنى الظاهر مستعينا بتقنية التطويع لما نقل الفعل المنفي "لا يمنع" إلى فعل غير منفي Il donne . وترجم الاسم "خلعته" إلى عبارة طويلة ce qu'il a de meilleur أي لفظا واحدا إلى جملة من الألفاظ شرحا.

ونقل الكناية الثانية " ولا يجاوزه بالليل مرّار" إلى

Il ne permet point au voyageur égaré dans la nuit de dépasser sa demeure، وقد أقحم عليها مثلما هو ظاهر إضافات كثيرة على سبيل الإيضاح.

ونقترح وضع فاصلة منقوطة في نهاية ترجمة العجز وإضافة شرح بسيط كالقول مثلا:

« …sa demeure; il l'accueille chaleureusement. »

نقل دي كوبييه كلتا الكنايتين إلى اللغة الفرنسية معتمدا على تفسير المعنى الإشاري. وإن كانت ترجمة الكناية الأولى قد تجعل القارئ الفرنسي يُدرك عموما صفة الكرم التي يتصف بها صخر وأنه لا يرد سائلا. فإن ترجمة الكناية الثانية لا تعكس المعنى المكنى عنه والمتمثل في حسن ضيافة صخر وإلزامية تقديم إكرامية الضيافة لكل من يمر به.

نستبعد ربما أن يفهم قارئ الترجمة أن الصورة والبيت الشعري عموما يحيلان إلى حقيقة وهي أن الجود والسخاء من الصفات الحميدة التي كان يتحلى بها العربي الجاهلي ويتهافت لكي ينال من خلالها المناقب وعزة الشرف في قومه، ومن ثمة لن يتلفت قارئ الترجمة في اعتقادنا إلى حقيقة أن الخنساء إنما ذكرت هذه

المنقبة لأنها مطلب العربي الجاهلي الذي يتسابق من أجلها ويهتز لها، وقد يثأر لمن كانت فيه وقتل، وهو حال صخر هنا. ومن ثمة ضاع المعنى الارتباطي (الذرائعي) في الترجمة.

علاوة على ذلك، ترجمة البيت الشعري نثرا تنقص من قوة مشاعر الافتخار والاعتزاز التي تريد الشاعرة إيصالها إلى سامعها.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

إن نقل الكنايتين تفسيرا للمعنيين الظاهرين لن يمكن قارئ الترجمة باللغة الفرنسية من استيعاب المعاني المضمرة المتمثلة في الكرم والعطاء وحسن الضيافة، كما قد يستغرب قارئ الترجمة لماذا تتغنى الشاعرة بهذه الصفات لأنه يجهل أنها من الصفات المطلوبة في الجاهلي وتستدعي التباهي بها، وبالتالي ضاعت المعاني التي جسدتها الشاعرة من خلال انتقاءها لهاتين الصورتين. وعليه، لم يحقق المترجم غرضه في نقل الصورتين تقريبيا. أما العواطف التي ستعتري قارئ الترجمة فستكون، حسب تخميننا، عواطف فخر واعتزاز تقريبية ينقصها ذلك الصدق المعبر عنه كما نشك في إدراكه مشاعر الحزن والألم والفقدان التي دفعت الشاعرة إلى تأبين المرثي.

6-2-19 الأنموذج التاسع عشر

أنشدت الخنساء:

فرع لفرع كريم غير مؤتشب جلد المريرة عند الجمع فخّار[1]

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

(شرح المفردات: فرع لفرع: رأس لرأس. المؤتشب: المخلوط الحسب)[2]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص47.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها. (الهامش)

وردت في هذا البيت كناية في صدر البيت في قولها "فرع لفرع كريم غير مؤتشب"، وهي كناية عن النسب الأصيل. ثم أتبعت الخنساء تأبينها صخرا في قولها "جلد المريرة " للدلالة على صرامة رأي صخر في اتخاذ القرارات ورجاحة عقله، وهو بذلك فخّار أي كثير الفخر في مجلس الشورى .

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر البسيط نثرا إلى:

« Rejeton de noble souche, pur de toute mésalliance,

ferme en ses décisions, les assemblées l'entendent redire ses exploits. »[1]

تقنية الترجمة

ترجم دي كوبييه الكناية " فرع لفرع كريم غير مؤتشب" إلى Rejeton de noble souche, pur de toute mésalliance مستعينا بتقنية الترجمة التفسيرية (تفسير المعنى الارتباطي).

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

تقديم ترجمة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

ترجم دي كوبييه الكناية " فرع لفرع كريم غير مؤتشب" إلى Rejeton de noble souche, pur de toute mésalliance مستعينا بتقنية التطويع لما ترجم "غير مؤتشب" إلى pur "نقي" ولما عبر عن "فرع لفرع كريم" بطريقة مختلفة لكن بالمحافظة على المعنى نفسه Rejeton de noble souche "أي منحدر من سلالة

[1]- Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 81.

نبيلة". في هذه المرة، فسر المترجم المعنى المضمر، إذ أظهر للعيان المعنى المكنى عنه الذي عبرت عنه الخنساء بصورة "فرع لفرع كريم غير مؤتشب"، وبذلك أهمل المترجم هذه الصورة الظاهرة التي تؤدي معنى جمالي. الأمر الذي يدل على أن ترجمة المعنى المكنى عنه وإهمال المعنى الظاهر يقضي على جمالية الصورة التي أبدعت الشاعرة في رسمها.

لقد استخدمت الخنساء الكناية للتعبير بشكل غير مباشر عن مشاعرها وعواطفها ومكنونات نفسها والأزمات والهموم التي تعيشها، وقد برزت بشكل جلي عند الشاعرة، ذلك أنها وجدت فيها قدرة رمزية في الدلالة على المعنى، ومكنتها من التعبير عن أمور تتجنب الإفصاح عنها، "فالكناية من الفنون الجميلة التي تَمس حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حس لغوي مرهف، ذكي، يختار المعنى ثم يخفيه مشيرا إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المترتبة عليه، اللازمة له لزوما منطقيا أو عرفيا أو ابتكاريا من صنع الفنان نفسه."[1] ولا شك أن عدول المترجم عن ترجمة المعنى الظاهر واكتفاءه بترجمة المعنى المكنى عنه هو ترجمة لغير المباشر بالمباشر، وهو ما من شأنه أن يقضي على القدرة الرمزية في الدلالة على المعنى من خلال التلميح المقصود كونه يفصح مباشرة عن أمور تحاشت الخنساء الإفصاح عنها.

اختفاء الإيقاع عند ترجمة دي كوبييه للبيت الشعري نثرا والوسيلة التي اتخذتها الخنساء لنقل عواطف الفخر والاعتزاز الممزوجة بالحزن وألم الفراق بطريقة غير مباشرة من شأنه أن يؤثر في استجابة قارئ الترجمة الفرنسية التي لن تكافئ استجابة قارئ أو سامع الأصل. امتازت الخنساء بانفرادها في بيان أوصاف المرثي بطريقة تؤثر بعمق في قلوب السامعين أو القارئين حتى يشعروا بأعماق عاطفتها وانفعالها وحزنها الشديد كما أثرت البيئة العربية التي ترعرعت فيها في رسم صورها مثل اعتزاز العرب بصفات الشرف والعز والشجاعة

[1]- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي الكناية والتعريض، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002 م، ص101.

والكرم والنجدة والصلابة في المحن والتفوق في القتال وحسن الخلقة والسيادة، كل هذه الأمور عند نقلها إلى لغة أخرى وثقافتها لا تصل كاملة وقد لا يستوعبها القارئ الأجنبي.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

نقل المترجم المعنى المضمر مهملا المعنى الظاهر الذي استعانت به الشاعرة حتى تلمح إلى المعنى المضمر بطريقة عبقرية وفنية أي أهمل الصورة التي نسجتها حتى تنقل معنى العزة والنبل والشرف بطريقة غير مباشرة. وبالتالي لم يحقق غرضه المنشود من ترجمة هذه الصورة وهو إيصالها تقريبيا إلى قارئ الترجمة.

الحزن شيء معنوي يسري إلى القلب، ويعبر عنه بوسائل مختلفة وطرائق متعددة، للتنفيس عن كرب الشعراء، ولتخفيف أحزانهم فمظاهر الحزن والأسى التي اكتنفتها قصائد شعراء العرب تفصح عن المعاناة وتجسم الآلام التي يعانيها شعراء الرثاء وقد استعانت الخنساء هنا بالكناية والتأبين حتى تنفس عن أحزانها ومشاعر الشوق التي لا تكاد تبرحها. الاحتفاظ بأحد المعنيين وإهمال الآخر من شأنه أن يؤثر في طبيعة استجابة قارئ الترجمة التي ستفتقر إلى الصدق والحرارة.

6-2-20 الأنموذج العشرون

أنشدت الخنساء:

وخرت السماء على الأرض فطبقت ومات جميعا كل حاف وكل ناعل[1]

[1]- الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص95.

تحليل الأصل (شرح معنى الكناية)

وردت الكناية في هذا البيت في قول الشاعرة "كل حاف وكل ناعل". "كل حاف" هي كناية عن الفقير، أما "كل ناعل" فهي كناية عن الميسور الحال وكلا الكنايتين تجتمعان للدلالة على أن الموت مصير كل كائن حي ولن ينجو منها أحدا.

الترجمة الفرنسية

نقل دي كوبييه هذا البيت من البحر الطويل إلى:

« Que la voûte du ciel se brise et couvre la terre de ses débris!

Que tout noble et tout vilain périsse! »[1]

تقنية الترجمة

نقل دي كوبييه الكناية الكامنة في "كل حاف" إلى" tout vilain " من خلال الترجمة التفسيرية، إذ نقل المعنى المكنى عنه وأهمل المعنى الظاهر أي ترجم غير المباشر بالمباشر.

ونقل الكناية الكامنة في "كل ناعل" إلى" tout noble" من خلال الترجمة التفسيرية تحديدا الترجمة المباشرة للمعنى المكنى عنه وأهمل المعنى الظاهر أي ترجم غير المباشر بالمباشر.

الاستراتيجية أو الفئة التي تنتمي إليها تقنية الترجمة

تنتمي التقنية المذكورة أعلاه إلى فئة التقنيات المحايدة.

دوافع توظيف التقنية

تقديم ترجمة واضحة إلى قارئ الترجمة الفرنسية.

[1] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'AL HANSA', précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie, p 154.

مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الكناية

أهمل المترجم المعنى الظاهر واهتم بنقل المعنى المضمر، الأمر الذي أسفر عن خسارة في جمال الصورة وخسارة في الشحنة الدلالية الناجمة عن اتحاد المعنى الظاهر والمعنى المضمر، ذلك أن الشعر " تركيب لفظي له رسالته بمعنى أن الشاعر لا يعطينا زخرفة جرسية فقط، ولكن يبلغنا رسالة هي خلاصة تجاوبه الذاتي مع الحياة، وكلا الأمرين لا ينفصم عن الآخر."[1]

وفي نقل غير المباشر إلى المباشر أيضا خسارة في العاطفة التي أفصحت عنها الشاعرة بطريقة غير مباشرة، عاطفة صادقة مصدرها الحزن الذي وصل إلى درجة النواح والتفطن إلى مصير كل كائن حي على الأرض فمزجت بين، عاطفة الحزن، وعاطفة اليأس أو بالأحرى الاستسلام إلى قضاء الله وقدره محاولة التأثير في الآخرين، بما تشعر وتحس به.

أحيانا في ترجمة الكناية تضيع ملامح البيئة الجغرافية والزمن الذي ظهرت فيه هذه الصورة، فمثلا ترجمة المعنى المكنى عنه من "كثير الرماد" وهو "السخاء أو شدة الكرم" إلى الفرنسية بـ généreux يفقد الصورة الجمالية التي تكتنف التعبير العربي المعبر عن خصلة حميدة من خلال تعبير غير مباشر، وزيادة عليه، فهي تفقد مظهرا من مظاهر الحياة البدوية الجاهلية البسيطة التي تحملها الصورة في طياتها وهي طريقة طهي العربي الجاهلي للطعام، أين كان يعتمد على إشعال الحطب للقيام بذلك، مخلفا رمادا من عملية الإشعال، وكثرة الرماد تدل على كثرة الأكلة ومن ثمة على سخاء من طها لهم الطعام. وبالتالي تكون الترجمة قد قضت على هذا الجانب البيئي والزماني أيضا، زيادة على إضاعتها للمعنى الظاهر.

[1]- إليزابت درو، مرجع سبق ذكره، ص 105.

بلوغ الغرض من ترجمة الكناية

نقل المترجم المعنى المضمر مهملا المعنى الظاهر الذي استعانت به الشاعرة حتى تلمح إلى المعنى المضمر بطريقة عبقرية وفنية أي أهمل الصورة التي نسجتها حتى تنقل المعنى المضمر بطريقة غير مباشرة. وبالتالي لم يحقق غرضه المنشود من ترجمة هذه الصورة وهو إيصالها تقريبيا إلى قارئ الترجمة. كما أن عواطف الحزن والاستسلام إلى قضاء الله وقدره والتي ستجتاح قارئ الترجمة ستكون عواطف تقريبية تفتقر إلى ذلك الصدق المعبر عنه.

6-3 خلاصة الفصل

أدت الكناية في شعر الخنساء دورا فعالا في تصويرها المعاني في أدق وأوفى تعبير، وفي تجسيد قوة الدلالة الوجدانية وكشفها عن الجوانب الخفية من نفس الشاعرة، أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي الذي لا يتطلب مزيد تأمل وتدقيق.

وبدا جليا الجهد الذي بذله المستشرق في نقل الكناية إلى لغته من خلال استعانته بتقنيتين؛ فاستعان بالترجمة الحرفية (استراتيجية التغريب)، مكتفيا بنقل المعنى الإشاري ومسقطا المعنى الارتباطي الذي كانت الشاعرة تنوي إيصاله إلى متذوق عملها. ولعل ذلك راجع لفهمه السطحي للعبارات التي وردت كنايات وعدم انتباهه لوجود معاني مخفية هي المراد إيصالها لأنه لو كان انتبه إليها لأشار إلى ذلك في الهوامش أو الحواشي التي عادة ما يرفق ترجمته بها ليشرح فيها بعض الألفاظ الغريبة أو ليبين الظرف الذي دفع الشاعرة إلى قول هذا أو ذاك البيت أو ليقترح ترجمة أخرى، أو ظنا منه أن قارئ الترجمة الفرنسية سيستوعب المعنى الضمني.

واستعان بالترجمة التفسيرية (فئة التقنيات المحايدة) والتي اتخذت وجهين؛ أولهما تفسير المعنى الظاهر وبالتالي إهمال المعنى المضمر، وثانيهما تفسير المعنى المضمر وجعله واضحا للعيان كأن ينقل مباشرة، على سبيل المثال، عبارة "طويل النجاد" إلى"il est grand de taille"، الأمر الذي يسفر عن ضياع جمال الصورة التي

أبدعت الشاعرة في رسمها وضياع في الشحنة الدلالية الناجمة عن اتحاد المعنى الظاهر مع المعنى المضمر والعاطفة التي عبرت عنها الشاعرة بطريقة غير مباشرة. كما لاحظنا أن ملامح البيئة الصحراوية والزمن الذي ظهرت فيه الصورة المعبرة قد تضيع في الترجمة.

اتباع المترجم لتلك التقنيات المشار إليها حالت دون تحقيقه لغرضه المنشود من ترجمة صور الديوان وهو إيصالها إلى قارئ ترجمته تقريبيا.

هذا وأهمل المترجم ما تضمنته الكنايات من تكرار دلالي وتصريع وصيغ المبالغة والتي تضطلع بوظيفتين، وظيفة إشارية ووظيفة ذرائعية.

كما وظف التقنيات التالية: التطويع والإبدال والزيادة والحذف.

وخلصنا أن المترجم قد ينقل المعنيين الظاهر والمكنى عنه إذا أُلحقت الكناية الأصلية بلفظ أو عبارة تصف المعنى المكنى عنه وتثبته.

وخلصنا أيضا إلى تقنيتين لترجمة الكناية استنتجناهما من توصيات نيومارك لترجمة التورية؛ إما الإشارة إلى المعنى المكنى عنه في الهامش شريطة أن لا يُكثر المترجم من هذا الإجراء لأنه يجعل الترجمة مُثقلة بالحواشي أو التفسيرات، أو يُدرجه في الترجمة مع اختيار الموضع المناسب لذلك.

وخلاصة القول أن الحفاظ على جمال الصورة الكنائية ومعناها وقوة تأثيرها في الوقت ذاته عند نقلها إلى لغة أخرى أمر صعب جدا .

خاتمة البحث

إن ترجمة الشعر، رغم أنها عملية معقدة جدا، إلا أنه لابد منها لأنها تؤدي دورا تنويريا بامتياز، فالثقافة الإنسانية مختزنة في الآداب عامة والأشعار خاصة. كما تساهم في ترسيخ ثقافة الأمة وتحقيق التكامل وتجسيد الحوار بين الثقافات من خلال فهم ثقافة الآخر. لذا وجب على المترجمين الأدبيين تجاهل فكرة استحالة ترجمة الشعر ورفع شعار التحدي مثلما قام به المستشرقون العجم الذين لم تمنعهم بلاغة ورقي شعرنا العربي من ترجمته، بل تغلب عليهم حب معرفة الآخر وتملكتهم الرغبة في الإبداع. أما عن كيفية نقله فيتبعون تلك التي يدركون أنهم سيبدعون من خلالها.

تصرف المستشرق دي كوبييه بذكاء عند نقله ديوان الخنساء لما استهل ترجمته بفصل تمهيدي حيث تحدث عن الظروف التي كانت تحيط بالمرأة العربية في العصور القديمة والدور الذي كانت تؤديه في التأثير على قبيلتها ودعوتها إلى الأخذ بثأر من فُقدوا في الحرب من خلال أشعارها بعد بكائها وعويلها عليهم حتى يجعل القارئ الأعجمي متأهبا لتقبل شعر الخنساء من خلال تكوين خلفية حول الظروف التي كانت سائدة في تلك الفترة وحول البيئة الصحراوية وحياة العرب وحياة المرأة بصفة خاصة وإن لم يشر إلى كل شيء. أمور كهذه ستساعده على فهم الديوان فيما بعد وتخفف من حدة انصدامه بالوقائع والأحداث.

وكنا قد طرحنا جملة من التساؤلات في مقدمة هذه الدراسة واقترحنا جملة من الفرضيات، وفيما يلي إثبات الفرضيات الواحدة تلوى الأخرى أو نفيها والإجابة بدقة عن التساؤلات:

-**التساؤل الأول: ما هي التقنيات التي يكون قد اعتمد عليها فكتور دي كوبييه في ترجمته للاستعارات والكنايات؟** وكنا قد اقترحنا **الفرضية** التالية: نتوقع أن يكون فكتور دي كوبييه قد وظف التقنيات التي اقترحها منظرو الترجمة لنقل الصور البيانية، اختيارا أو اضطرارا، كترجمة الاستعارة إلى استعارة والاستعارة إلى تشبيه والاستعارة إلى غير الاستعارة وترجمتها حرفيا وتفسير معناها وعدم نقل المجاز أصلا وغيرها من التقنيات.

وردت هذه الفرضية صحيحة فيما يخص ترجمة الاستعارة إذ استعان المترجم بالتقنيات التي اقترحها المنظرون الذين تناولناهم (نايدا ونيومارك وبروك وديكنز) إلا بعضها. تمثلت هذه التقنيات في: ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى غير الاستعارة من خلال الترجمة الحرفية (سانسو ستريكتو عند بروك)، ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال الترجمة الحرفية، ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال التكافؤ، ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة تحمل ناقلا مختلفا، ترجمة الاستعارة المعيارية أو المعجمية إلى استعارة معيارية أو معجمية تحمل ناقلا مختلفا (تقنية ديكنز)، التشخيص (هذه التقنية لم يشر إليها المنظرون الذين تناولناهم)، الترجمة التفسيرية (إعادة الصياغة عند بروك)، ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى تشبيه، وترجمة الاستعارة الأصيلة إلى التكرار التام Epizeuxe (هذه التقنية لم يشر إليها المنظرون الذين تناولناهم).

أما الكناية فلم نعثر على نظرية تناولت إشكالية ترجمتها وقد حاولنا استخلاص تقنية لنقلها من خلال تطبيق ما اقترحه نيومارك لترجمة التورية والتي مفادها عدم إهمال أحد المعنيين في الترجمة؛ الإشاري (الظاهر) والارتباطي (المضمر) والإشارة إلى المعنى الارتباطي في الهامش-شريطة أن لا يُكثر المترجم من هذا الإجراء لأنه يجعل الترجمة مُثقلة بالحواشي أو التفسيرات-، أو يُقحمه في الترجمة مع اختيار الموضع المناسب لذلك. ولم يعتمد دي كوبييه على هذه التقنية وكان يهمل في كل مرة أحد وجهي الكناية مستعينا بتقنيتين؛ الترجمة الحرفية، وهكذا اكتفى بنقل المعنى الإشاري وأسقط المعنى الارتباطي الذي كانت الشاعرة تنوي إيصاله إلى متذوق عملها، والترجمة التفسيرية والتي اتخذت وجهين؛ أولهما تفسير المعنى الظاهر وبالتالي إهمال المعنى المضمر، وثانيهما تفسير المعنى المضمر وجعله واضحا للعيان وإهمال المعنى الظاهر.

-التساؤل الثاني: هل التقنيات المعتمدة في ترجمة الاستعارات والكنايات تنتمي إلى استراتيجية التغريب، أم إلى استراتيجية التوطين، أم إلى فئة التقنيات المحايدة، أم أنها جمعت بين أكثر من فئة؟ وكنا قد اقترحنا

الفرضية التالية: بما أن نقل الاستعارة والكناية عملية شائكة، فإننا نتوقع أن يجمع المترجم بين تقنيات تنتمي إلى أكثر من فئة واحدة (استراتيجية التغريب واستراتيجية التوطين وفئة التقنيات المحايدة).

وردت هذه الفرضية صحيحة، إذ وظف المترجم المستشرق الاستراتيجيات الثلاثة في ترجمة الاستعارة؛ استراتيجية التغريب (ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى غير الاستعارة من خلال الترجمة الحرفية (سانسو ستريكتو عند بروك)، وترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال الترجمة الحرفية)، واستراتيجية التوطين (ترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة تحمل ناقلا مختلفا، وترجمة الاستعارة المعيارية أو المعجمية إلى استعارة معيارية أو معجمية تحمل ناقلا مختلفا (تقنية ديكنز)، والتشخيص، وترجمة الاستعارة الأصيلة إلى استعارة أصيلة من خلال التكافؤ)، وفئة التقنيات المحايدة (الترجمة التفسيرية (إعادة الصياغة عند بروك)، وترجمة الاستعارة الأصيلة إلى تشبيه، وترجمة الاستعارة الأصيلة إلى التكرار التام Epizeuxe).

أما في نقله للكناية فقد استعان بهاتين الاستراتيجيتين؛ التغريب من خلال الترجمة الحرفية للكناية، وفئة التقنيات المحايدة من خلال الترجمة التفسيرية للكناية.

-التساؤل الثالث: ما دوافع توظيف فكتور دي كوبييه لتلك التقنيات؟ وكنا قد اقترحنا **الفرضية** التالية يمكن عزو توظيف فكتور دي كوبييه لتلك التقنيات إلى التباين اللغوي والتباين الثقافي بين الديوان الشعري وقراء الترجمة الفرنسية من جهة، وإلى الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء من جهة أخرى.

فرضية صحيحة، إذ بدا جليا أن المترجم المستشرق بذل ما في وسعه في نقل الاستعارة والكناية من خلال الاعتماد على أكثر من تقنية يدفعه إلى اختيارها التباين اللغوي والتباين الثقافي بين الديوان وقراء الترجمة الفرنسية، إذ قد تبدو بعض الاستعارات، مثلا، غامضة بالنسبة لقارئ الترجمة خاصة إذا كانت تعكس عادة من عادات القبائل العربية في العصر الجاهلي أو طابعا يتعلق بالبيئة الصحراوية خاصة إذا ورد اللفظ المستعار (الناقل) حاملا لهذا الطابع، الأمر الذي يدفع المترجم إلى اختيار تقنية الترجمة التفسيرية أو تغيير الناقل بما

يتناسب واللغة الهدف وثقافتها. كما أن الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء كانت دافعا لاختياره تقنية ما وإهماله أخرى في ترجمة استعارة معينة نحو اختيارها الدقيق للألفاظ المشكلة للصورة والتي تتمتع بأصوات متجانسة تساهم في تشكيل دلالة الصورة. وثمة دافع آخر وهو دافع الإبداع نحو تغيير الناقل في ترجمة بعض الاستعارات الأصيلة رغم إمكانية الاحتفاظ بالناقل الأصلي ذاته أو دافع إثراء اللغة الهدف باستعارة أصيلة جديدة ناجمة عن الترجمة الحرفية للأصل. وثمة أيضا دافع تقديم صورة واضحة إلى قارئ الترجمة. أما فيما يخص الكناية فإلى جانب ما ورد ذكره من دوافع نعتقد كذلك أن فهمه السطحي لصورة ما وعدم إدراكه لمعناها المضمر أو ترك إدراكه لقارئ الترجمة دافع لاختياره النقل الحرفي للكناية.

-التساؤل الرابع: ما مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارات والكنايات؟

وكنا قد اقترحنا **الفرضية** التالية: نتوقع وقوع خسائر دلالية (نقل جزئي للمعاني في الترجمة) وفنية (عدم تماثل التصوير الفني بين الأصل والترجمة) وتأثيرية (عدم ترك أثر عاطفي على قراء الترجمة يكافئ الأثر الذي تكون قد تركته الاستعارات والكنايات على قراء الأصل) في ترجمة الاستعارات والكنايات.

فرضية صحيحة، أسفرت ترجمة أغلب الاستعارات والكنايات التي تناولناها عن خسارة دلالية من خلال اقتراح المترجم لمكافئ تقريبي للناقل الأصلي في حالة ترجمة الاستعارة أو تغيير الناقل تماما، ومن خلال إهماله لصيغ المبالغة التي وردت الاستعارات والكنايات محملة بها وأسلوب التكرار وحذف ما لا يجب حذفه...إلخ. كما نجمت خسارة معجمية لما غير الألفاظ ذات الطابع البدوي الصحراوي بما يتوافق والبيئة الغربية.

الترجمة الجزئية للناقل أو تغييره أو ترجمة الاستعارة من خلال تقنية الترجمة التفسيرية أو ترجمتها إلى تشبيه تقنيات من شأنها أن تضيع الصورة الفنية البديعة التي نسجتها الشاعرة في أبياتها الشعرية. كما أن عدول المترجم عن ترجمة المعنى الظاهر للكناية واكتفائه بترجمة المعنى المكنى عنه هو ترجمة لغير المباشر بالمباشر، وهو ما

من شأنه أن يقضي على القدرة الرمزية في الدلالة على المعنى من خلال التلميح المقصود كونه يفصح مباشرة عن أمور تحاشت الخنساء الإفصاح عنها.

كما نجمت خسارة نحوية لما اقترح المترجم ترجمات أطول من الأصل ذلك أنه وجد صعوبة في مجاراة خاصيتي الإحكام والإيجاز اللتين ميزتا صور الديوان وخسارة صوتية لما أهمل المترجم الإيقاع والتصريع والتجانس بين أصوات ألفاظ الصور.

أما الخسارة التأثيرية فنجمت عن عوامل عديدة لعل أهمها صعوبة نقل عاطفة الشاعرة التي لم تعتمد فقط على دلالة الألفاظ في نقلها وإنما على أصوات الألفاظ وتلاحم هذه الأصوات فيما بينها و"التصريع" والشد من خلال صيغ المبالغة نحو "فعّال". نقل الاستعارة حرفيا أو بصورة بيانية أدنى منها في الترجمة – كالتشبيه مثلا– من شأنه أن يضيع المزج بين الشعور واللاشعور الذي يختلج جوانب القصيدة في أصلها من خلال استعاراتها. كما قد لا يستوعب قارئ الترجمة الروابط الاجتماعية التي كانت تطبع البيئة العربية الجاهلية والتي جسدتها في صورها كالحب الأخوي الصادق والعنيف والثأر وطول الحزن واستمرار البكاء على الميت والدعاء بالسقيا وهو الدعاء للميت بالرحمة (خسارة ثقافية)...إلخ، والروابط الأخوية المتينة لدرجة تغليب العاطفة على العقل في الانتصار للأخ والثأر له والتلاحم بين الصور الجزئية لتشكيل صورة كاملة لموضوع ما...إلخ. كما قد يستغرب تكرار المطالع البكائية ومخاطبتها لعينها والحيوان والطير...إلخ.

–التساؤل الخامس: هل تمكن المترجم فكتور دي كوبييه من بلوغ هدفه من الترجمة في نقله للاستعارات والكنايات؟ وكانت **الفرضية** التي اقترحناها كالتالي: رغم توقعنا لوقوع خسائر دلالية وفنية وتأثيرية في ترجمة الاستعارات والكنايات، إلا أننا نعتقد أن المترجم فكتور دي كوبييه سيتمكن عموما من بلوغ هدفه من الترجمة في نقله للاستعارات والكنايات، ذلك أن هدفه – كما صرح في تقديمه لترجمته – يكمن في تقريب المعنى والصورة لقارئ الترجمة الفرنسية، لا نقلهما بدقة.

فرضية لم تكن في محلها، ذلك أن المستشرق رسم غرضه من ترجمة الديوان وعبّر عنه في مقدمة ترجمته وهو إيصال الثقافة العربية الصحراوية السائدة في ذلك العصر وصور وإبداع وعواطف الشاعرة للقارئ الفرنسي وجعلها تحلق في سماء أخرى غير سماء بيئتها العربية بصفة جزئية وكأنه اعترف بطريقة غير مباشرة بأن ترجمته تخللتها خسائر لا محالة. تمكن المترجم في ترجمته لبعض الاستعارات التي تناولناها من تحقيق غرضه المنشود والمتمثل في نقلها تقريبيا إلى قارئ الترجمة الفرنسية وما كان يمنعه من تحقيق النقل بشكل تام غالبا ذلك التلاحم بين المستويات اللسانية؛ الصوت والصرف والتركيب والمعجم وعواطف الشاعرة الجياشة واقتراح مرادف (مقابل غير دقيق) للفظ المستعار (الناقل) في اللغة الهدف. كما نجح في إيصال بعضها كما رسمتها الشاعرة. ولم يحقق غرضه في ترجمة استعارات أخرى والسبب في ذلك تغييره للصورة من خلال، وفي غالب الأحيان، تغيير الناقل وسوء تأويل الصورة الأصلية أحيانا. أما في حالة ترجمة الكناية فقد أخفق في تحقيق غرضه المنشود في معظم النماذج التي انتقيناها لأنه كان يكتفي بإيصال معنى مهملا المعنى الآخر إلا في حالة نقل المعنيين معا؛ الظاهر والمضمر، إذا أُلحقت الكناية الأصلية بلفظ أو عبارة تصف المعنى المضمر وتثبته فقد حقق غرضه.

وتتمثل حدود هذه الدراسة في عدم اعتمادنا على استبيانات تمكننا من معرفة ردة فعل قراء الترجمة الفرنسية وإفصاحهم عن مدى تأثير الترجمة عليهم، وصعوبة قياس الأثر المكافئ في حد ذاته في الترجمة، مما جعل تحليل المدونة في هذا الجانب يعتمد فقط على تخميننا لمدى فهم قراء الترجمة الفرنسية وتأثرهم بالترجمة.

مكنتنا هذه الدراسة من الخروج بجملة من النتائج وهي كالتالي:

– إن الاحتفاظ بمعنى الصورتين البيانيتين "الاستعارة" و"الكناية" وتصويرهما الفني وقوتهما التأثيرية في الوقت نفسه أمر صعب جدا وإن وقع ذلك فهو نادر.

– قد تسفر استراتيجية التغريب في نقل الاستعارة عن صورة غامضة بالنسبة لقارئ الترجمة خاصة إذا كانت تعكس عادة من عادات قبائل العصر الجاهلي أو طابعا للبيئة الصحراوية. أما في حالة ترجمة الكناية فتسفر

عن ضياع المعنى الارتباطي الذي تحاشت الشاعرة التصريح به وذلك التلاحم الدلالي والتكامل بين المعنى الإشاري والمعنى الارتباطي.

– اختيار مكافئ تقريبي للناقل (اللفظ المستعار) في حالة ترجمة الاستعارة إلى استعارة من شأنه أن يسفر عن خسارة دلالية وتغيير للصورة.

– تغيير الناقل في حالة ترجمة الاستعارة إلى استعارة من شأنه أيضا أن يحدث خسارة دلالية وتغييرا للصورة وإن وردت الترجمة واضحة لقارئ الترجمة.

– تغيير الناقل الذي يحمل طابعا بدويا صحراويا إلى ذلك الذي يتوافق والبيئة الغربية يؤدي إلى خسارة معجمية.

– ينجم عن الترجمة الحرفية للاستعارة مع الاختيار المناسب والدقيق للناقل ترجمة جيدة شريطة أن لا تكون غامضة بالنسبة لقارئ الترجمة.

– نقل الاستعارة إلى تشبيه أو ترجمتها تفسيرا من شأنه أن يقضي على جمال التصوير.

– نقل الكناية من خلال تفسير المعنى الارتباطي من شأنه أن يسفر عن خسارة جمال الصورة التي أبدعت الشاعرة في رسمها وخسارة في الشحنة الدلالية الناجمة عن اتحاد المعنى الإشاري والمعنى الارتباطي وضياع العاطفة التي أفصحت عنها الشاعرة بطريقة غير مباشرة.

– اتباع استراتيجية نيومارك في ترجمة "التورية " عند ترجمة الكناية والمتمثلة في الإشارة إلى المعنى المكنى عنه (الارتباطي) في الهامش شريطة أن لا يُكثر المترجم من هذا الإجراء لأنه يجعل الترجمة مُثقلة بالحواشي أو التفسيرات، أو يُقحمه في الترجمة مع اختيار الموضع المناسب لذلك.

– تتميز الاستعارة والكناية في ديوان الخنساء بصفتي الإيجاز والإحكام الأمر الذي صعب من عملية ترجمتهما ودفع المترجم إلى الإطناب.

– إهمال المترجم لما ورد في الاستعارات والكنايات من صيغ المبالغة والتكرار بأنواعه من شأنه أن يحدث خسارة دلالية وخسارة تأثيرية في النقل.

– وردت الاستعارات والكنايات في ديوان الخنساء محملة بعواطف الشاعرة (الحب الأخوي– الألم– الحسرة– الوحدة– الغضب– الفخر...) والتي عبرت عنها من خلال الانتقاء الدقيق للألفاظ ذات الأصوات التي تعكس هذه العواطف (النغمة الناجمة عن تسلسل الألفاظ ذات الأصوات المتقاربة والمتجانسة في البيت الشعري– التصريع– صيغ المبالغة– التكرار) وللإيقاع الأمر الذي شكل عائقا عند نقلها.

– ضرورة استعمال الهامش لشرح صورة ما قد تبدو غامضة أو شرح عادة من عادات العرب في عصر الجاهلية أو طابع صحراوي ما أو شرح المعنى الارتباطي في حالة ترجمة المعنى الظاهر للكناية.

– ضرورة اللجوء إلى الشروح والمعاجم والقواميس لتفادي سوء التأويل وبالتالي تقديم ترجمة خاطئة.

أسهمت نتائج هذا البحث في المجال البحثي الترجمي في لفت الانتباه إلى مسألة ترجمة الشعر العربي القديم وضرورة منح ترجمات الدواوين الشعرية حقها من الدراسة والتحليل. كما بينت الصعوبات التي يواجهها المترجم في نقل الاستعارة والكناية الشعريتين والتي تندرج ضمن صعوبات نقل المعنى والتصوير الفني والتأثير والمتمثلة في خاصيتي الإيجاز والإحكام وأصوات الألفاظ التي تؤدي دورا إشاريا ودورا ذرائعيا والعواطف الجياشة المحملتين بها. كما أحاطت بالخسائر التي تنجم عن ترجمة الاستعارة والكناية الشعريتين وبعض الحلول للحد منها.

وتتشابه النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة مع نتائج دراسة موحد نور السالم Mohd Nour Al Salem التي أشرنا إليها في المقدمة في بعض النقاط نحو اختيار التقنية غير المناسبة في النقل يؤدي إلى ترجمة مشوهة، والاحتفاظ بالناقل عند الترجمة من شأنه أن يسفر عن ترجمة جيدة ولكننا أضفنا شرط الوضوح في الصورة الناتجة، وصعوبة فهم المترجم للصورة الأصلية ولهذا اقترحنا ضرورة اللجوء إلى الشروح والمعاجم. وتختلف

عنها في عدم تحديده لخصائص الاستعارة في قصائد محمود درويش وصعوبات نقلها إذ اكتفى بذكر صعوبة ترجمة الاستعارة المكنية كما لم يخرج بنتائج عن الخسائر التي تتكبدها عملية نقل الاستعارة أو عن حلول للحد منها واكتفى بالإشارة إلى الجانب الإيجابي من ترجمة الاستعارة إلى استعارة وهو إثراء الثقافة الهدف بصور جديدة.

وتشترك نتائج هذه الدراسة مع نتائج دراسة Hisham T.B.Obeidet هشام. ت.ب. عبيدات في نقطة واحدة وهي إمكانية الحصول على ترجمة غامضة من خلال الترجمة الحرفية للاستعارة.

أما عن الدراسة الثالثة التي أشرنا إليها في المقدمة والتي تعود إلى Sara Ben Larbi سارة بن لعربي فلم نتمكن من الحصول عليها كاملة حتى نبين بدقة ما اختلفت فيه نتائج دراستها عن نتائج دراستنا أو نقاط التشابه بينها. وكانت قد أشارت في ملخصها أن مترجمي الاستعارة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية ومن اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية قد واجهتهما المشاكل نفسها تتمحور حول دقة اختيار الألفاظ، فإن كان الأمر كذلك قد نشترك في نقطة "اختيار الناقل المكافئ".

يفتح هذا البحث ونتائجه آفاقا لإمكانية خوض باحثين آخرين لأبحاث في مواضيع تمد لبحثنا هذا بصلة وتنطلق من حيث انتهى، وعلى هذا الأساس، ندعو الباحثين إلى البحث، على سبيل المثال، في الآثار العاطفية التي تتركها ترجمات ديوان الخنساء على قرائها أو مدى فهمهم لصوره الفنية والبيانية بالكشف عنها بطريقة أكثر عملية وعلمية من خلال استبيانات توزع عليهم قصد سبر فهمهم للمعاني والعواطف والمشاعر التي تولدت لديهم من قراءتهم لترجمة الصور الفنية والبيانية أو غيرها من الجوانب البحثية الأخرى، وبالمقابل تُوزع استبيانات على قراء عرب لسبر فهمهم لتلك المعاني وعواطفهم ومشاعرهم التي تولدت لديهم من قراءتهم لأصل تلك الصور الفنية والبيانية، ومن ثمة المقارنة بين ردة فعل قراء الأصل وقراء الترجمة وأثر هذين الأخيرين على قرائهما.

في الأخير، ننصح المترجمين في حالة مصادفتهم في الترجمة للاستعارات والكنايات خاصة الشعرية بالإحاطة التامة بالشاعر وخصائص شعره وأسلوبه التصويري الفني حتى يحدوا من صعوبة نقلها، وأن يأخذوا بعين الاعتبار الطرفين الرئيسين في الترجمة دون إهمال أحدهما؛ الاستعارات والكنايات الأصلية وقارئ الترجمة.

.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم

المدونة

-الخنساء، **الديوان**، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة 2، 2004م.

-Le P. Victor De Coppier , **Le Diwan d'Al-Ḫansa' précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'ancienne Arabie**, Imprimerie Catholique S. J, Beyrouth, 1889.

- Le P. Victor De Coppier, **le Diwan d'Al- Ḫansa' traduit par le P. De Coppier S. J. et suivi des fragments inédits d'Al Hirniq sœur du poète Tarafat**, Imprimerie Catholique S. J, Beyrouth, 1889.

بقية المصادر

1- الأب لويس شيخو اليسوعي، **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1888م.

2- الأب لويس شيخو اليسوعي، **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1895م.

3-الخنساء، **الديوان**، تحقيق أنور أبو سويلم، شرح ثعلب أبو العباس أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحوي، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة 1، 1988م.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

1)- الكتب

1- ابن رشيق أبي علي حسن القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والطباعة، الطبعة 5، 1981م، الجزء 1.

2- أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، **زهرة الآداب وثمرة الألباب**، فصله وضبطه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة 4، دون تاريخ، الجزء 1.

3- أبو بكر الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 2، دون تاريخ.

4- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، **كتاب دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، الطبعة 3، 1992 م.

5- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، **أسرار البلاغة في علم البيان**، صححها محمد عبده وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا منشئ المنار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1409 هـ_1988 م.

6- أبو الحسن الحازم القرطاجني، **منهج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة 3، 2008م.

7- أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري اليسابوري، **صحيح مسلم**، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة 1، 2006م، الجزء 1.

8- أبو السعود سلامة أبو السعود ورمضان خميس القسطاوي، **الأدب العربي في مختلف العصور**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، 2007م.

9- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، **شرح مقامات الحريري**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دون طبعة، 1992 م، الجزء 4.

10- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، الطبعة 1، 1423هـ-2002م.

11- أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المزرباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1995م.

12- أبو عبيدة المثنى، **مجاز القرآن**، عارضه وعلق عليه محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، الطبعة 2، 1390 هـ-1970 م.

13- أبو عباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، إصدارات وزارة الشؤون الاسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، دون طبعة، دون تاريخ، مجلد 2.

14- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة 7، 1998 م، الجزء 1.

15- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،**كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطبعة 2، 1385 هـ- 1965م، الجزء 1.

16- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطبعة 2، 1385 هـ- 1965م، الجزء 3.

17- أبو فرج قدامة بن جعفر، **كتاب نقد الشعر**، طبع في مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302 هـ.

18- أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، كلمات هنداوي عربية للترجمة والنشر، دون طبعة، دون تاريخ.

19- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1406 هـ-1982 م.

20- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، الطبعة 2، 1973 م.

21- أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **الفروق اللغوية**، حققه وعلق عليه محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

22- أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، عيسى بابي الحلبي وشركاه، الطبعة 1، 1371هـ-1952م.

23- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلق غليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 2، 1987 م.

24- أبو يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، الطبعة 1، 1992م، الجزء 1.

25- أحمد أمين، **فجر الإسلام**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة 10، 1969م.

26- أحمد حسين الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

27- أحمد درويش، **الاستشراق الفرنسي والأدب العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، 1997م.

28- أحمد صالح الطامي، **من الترجمة إلى التأثير**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 2013 م.

29- أحمد عبد السيد الصاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين**، منشأة المعارف، الإسكندرية، دون طبعة، 1988م.

30- أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند الجرجاني**، دار طلاس للنشر، دمشق، دون طبعة، 1986م.

31- أحمد مصطفى المراغي، **علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 3، 1993 م.

32- إليزابت درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة ومؤسسة فرنكلين، بيروت، دون طبعة، 1961م.

33- أمبارو أورتادو ألبير، **الترجمة ونظرياتها مدخل إلى علم الترجمة**، تر. علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2007م.

34- امرؤ القيس، **الديوان**، اعتنى به وصححه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة 2، 2004م.

35- أنطوان برمان، **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، تر.عز الدين الخطابي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة 1، 2010 م.

36- إنعام بيوض، **الترجمة الأدبية مشاكل وحلول**، دار الفارابي ،بيروت، لبنان، الطبعة 1، 2003 م.

37- إيكو أمبرتو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، تر. الأصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 2005 م.

38- إميل بديع يعقوب، ميشيل عاصي، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1987م، الجزء 1.

39- البحتري، **الديوان**، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 3، دون تاريخ، مجلد1.

40- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، الطبعة 1، 2014م.

41- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، الطبعة 1، 2014م.

42- بنت الشاطئ، **الخنساء**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 2، 1963م.

43- بول ريكور، **الاستعارة الحية**، ترجمه وقدم له د. محمد الولي، مراجعة وتقديم جورج زيتاني، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة 1، آذار 2016.

44- جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر. الولي محمد ،العمري محمد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة 1، 1986 م.

45- جواد علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، جامعة بغداد، الطبعة 2، 1993م، الجزء 9.

46- جورج لايكوف ومارك جونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر. عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الطبعة 2، 2009 م.

47- جورجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دون طبعة، 2012م.

48- جوزيف نعوم حجار، **دراسات في أصول الترجمة**، دار المشرق، بيروت، الطبعة7، 2002م.

49- الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1424هـ- 2003 م.

50- دريد بن الصمة، **الديوان**، تحقيق عمر عبد الرسول، دار المعرف، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

51- ديفيد صمويل مرجوليوث، **نشأة الشعر العربي**، ضمن كتاب: **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، تر. عبد الرحمان بدوي، دار العلم للملايين، الطبعة 1، 1979م.

52- رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، منشأة المعارف، الإسكندرية ، جلال حزى وشركاه، الطبعة 2، دون تاريخ.

53- الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، الطبعة 3، 1976 م.

54- سليمان معوض، **مدخل إلى الأدب العربي**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دون طبعة، 2008م.

55- سوزان باسنت، **دراسات الترجمة**، تر. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دون طبعة، 2012م.

56- سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، **بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية**، تر.محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2015م.

57- السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ضبط وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، الطبعة1 ، 1999 م.

58- شحاده الخوري، **الترجمة قديما وحديثا**، دار المعرف، سوسة، تونس، الطبعة 1، 1988 م.

59- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي**، دار المعارف، مصر، الطبعة 7، دون تاريخ.

60- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 11، دون تاريخ.

61- شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 9، دون تاريخ.

62- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي بطانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة 2، دون تاريخ، الجزء 2.

63- عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، الطبعة 1، 2004م، الجزء 2.

64- عبد الرحمان حسن جنكة الميداني، **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها**، دار القلم دمشق، درا الشامية، بيروت، الطبعة 1، 1416 هـ-1996 م، الجزء 2.

65- عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية علم البيان**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دون طبعة، 1985م.

66- عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة 3، 2006 م.

67- عبد القادر بن عمر البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة 4، 1997م، الجزء 1.

68- عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة 1، 1984م.

69- عبد الكبير الشرقاوي، **شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 2007.

70- عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، مطبعة حكومة الكويت، الطبعة 2، 1989م، الجزء 2.

71- عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، مطبعة حكومة الكويت، الطبعة 2، 1989م، الجزء 3.

72- عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة ، الطبعة 3، 1974 م.

73- عز الدين بن الأثير الجزري، **اللباب في تهذيب الأنساب**، مكتبة المثنى، بغداد، دون طبعة، دون تاريخ، الجزء 3.

74- عمرو بن كلثوم، **الديوان**، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1991م.

75- كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، تر. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 5، دون تاريخ، الجزء 1.

76- كارل نالينو، **تاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)**، تقديم طه حسين، دار المعارف، مصر، الطبعة 2، دون تاريخ.

77- كثير عزة، **الديوان**، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دون طبعة، 1983م.

78- كريستيان نورد، **الترجمة بوصفها نشاطا هادفا مداخل نظرية مشروحة**، تر. أحمدعلي، مر. محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2015م.

79- المتنبي، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، 1983 م.

80- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، الطبعة 1، 2003 م.

81- محمد حمدي زقزوق، **الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري**، دار المنار للطباعة والنشر،القاهرة، الطبعة 2، 1989م.

82- محمد الدسوقي، **البنية التكوينية للصورة الفنية**، دار العلوم والإيمان، مصر، دون طبعة، 2009م.

83_ محمد الرازي فخر الدين، **تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1981م، الجزء 21.

84- محمد العمري، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دون طبعة، 2001.

85- محمد عناني، **فن الترجمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، الجيزة، مصر، الطبعة 5، 2000م.

86- محمد عوني عبد الرؤوف، **تاريخ الترجمة العربية بين الشرق العربي والغرب الأوروبي**، مراجعة وتقديم إيمان السعيد جلال، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة 2، 2012م.

87- محمد مصطفى هدارة، **في البلاغة العربية علم البيان** ،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1989م.

88- محمد مندور، **في الميزان الجديد**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دون طبعة، 2004 م.

89- محمد الولي، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، دار الأمان، الرباط، دون طبعة، 2005م.

90- محمود فاخوري، **موسيقى الشعر العربي**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م.

91- محمود مقداد، **تاريخ الدراسات العربية في فرنسا**، عالم المعرفة، الكويت، دون طبعة، 1992م.

92- منير سلطان، **الصورة الفنية في شعر المتنبي :الكناية والتعريض**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002م.

93- ميخائيل نعيمة، **الغربال**، نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة 15، 1991م.

94- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة 3، 1967م.

95- ياسمين فيدوح، **إشكالية الترجمة في الأدب المقارن**، دار صفحات للدراسة والنشر، سورية، الطبعة 1، 2009م.

96- يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني، **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، طبعة المقتطف، مصر، 1914 م، الجزء 1.

97- يحي الجبوري، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة 5، 1986 م.

98– يوجين.آ. نايدا، **نحو علم الترجمة**، تر. ماجد النجار، مطبوعات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، دون طبعة، 1976.

99- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الطبعة 1، 1997 م.

100- يوسف أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة 1، 2007م.

2)– المجلات والدوريات

1- بشير البكر، **خيانة الشعر**، مجلة بيت الشعر، مجلة شهرية تصدر عن بيت الشعر في أبو ظبي، نادي تراث الإمارات، العدد 8، كانون الثاني/ يناير 2013، الصفحات المخصصة للبحث صفحة واحدة، ص 3.

2- جيمس جويس، **موسيقى الحجرة**، ترجم القصيدة من الفرنسية نضال نجار، **مجلة رسائل الشعر**، مجلة أدبية فصلية تعنى بالشعر تصدر عن مؤسسة رسائل للنشر، العدد8، تشرين الأول 2016، ص.ص 91-95.

3- رجائي الخانجي ونرجس الناصر، **تطويع اللغة والثقافة في الترجمة الأدبية**، ترجمة إحسان عباس لرواية موبي ديك أنموذجا، من: **الترجمة بين تجليات اللغة وفاعلية الثقافة**، تحرير محمد فرغل وعلي المناع، سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب، العدد3، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن، الطبعة 1، 2013 م، ص.ص 229 – 245.

4- سعيد محمد فايق، **العولمة والترجمة والتثاقف**، في: **الترجمة بين تجليات اللغة وفاعلية الثقافة**، تحرير. محمد فرغل، علي المناع، سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب والنقد، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن، الطبعة 1، 2013م، ص.ص 65 - 75.

5- كو أون، **شعر متروك**، قصيدة باللغة الانجليزية، تر. رامي زكريا، **مجلة رسائل الشعر**، مجلة أدبية فصلية تعنى بالشعر تصدر عن مؤسسة رسائل للنشر، العدد 9 ،كانون الثاني 2017م، ص.ص 104-107.

6- مليكة بوراوي، **بلاغة التكرار في مراثي الخنساء**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، مارس 2006.

3)- المعاجم والقواميس

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان لعرب**، دار صادر، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ، الأجزاء: 2، 3، 4، 6، 9، 12، 14، 15.

2- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، **معجم التعريفات**، تحقيق ودراسة محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

3- مارك شتلوريث وموريا كووي، **معجم دراسات الترجمة**، تر. جمال الجزيري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2008 م.

3)- رسائل جامعية

1- جليل رشيد فالح، **الصورة المجازية في شعر المتنبي**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1985م.

2- سليم بن ساعد السّلمي، **الصورة الفنِّيَّة في شعر الخنساء**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2009م.

3- ميلود بوخال، **نقد الترجمات عند العرب من التأسيس إلى التأصيل**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة، قسم الترجمة، الجامعة السانية وهران، 2012-2013.

ثالثا: المراجع باللغات الأعجمية

1)- كتب

1- Aristote, **Poétique**, Le livre de poche classique, Paris, 1990.

2- Benjamin, Walter, **The Task of the Translator**, in : Illuminations. Harcourt, Brace and World Inc, New York, 1968.

3- Blachère, Régis, **Le Coran**, C-P MAISONNEUVE & LAROSE éditeurs, Paris, 1966.

4- Boase-Beier, Jean**, Poetry**, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha, Routledge, London and NewYork, ed. 2, 2011.

5- Burnshaw, Stanley and Others, **the Poem Itself**, Arkansans: University of Arkansas Press, 1995.

6- Cicéron(Trad.M.Nisard), **Rhétorique à C.Hérrenius** , Œuvres Complètes, , 1ére édition, 1864, tome1.

7- De La Fontaine, Jean, **les fables de Jean de La Fontaine**, Livre Cinquième, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec ADL, Agence du Livre, Montréal, Québec.

8- De Lamartine, **Œuvres Complètes de Lamartine**, Chez l'auteur, Paris, tome2.

9- De Maupassan, Guy**, Œuvres Complète De Guy de Maupasant**, Œuvres POSTHUMES, LOUIS CONARD, LIBRARIE-Editeur, Paris, 1910.

10- Derida, Jacque**, L'écriture et la Différence**. Collection Tel Queb, Aux éditions du Seuil, Paris, 1967.

11- Dickins, James, Hervey, Sandor & Higgins, Ian, **thinking Arabic translation , a course in translation method : Arabic to English**, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, second edition, 2017.

12- Hugo, Victor, **La Légende Des Siècles**, MICHEL LEVY Frères- HETZEL, Paris, 1859, Tome 1.

13-Masson.D, Essai d'interprétation du Coran Inimitable, Dar Al-Kitab Allubnani, Beyrouth, 1980.

14- Newmark, Peter, **Approaches to Translation**, Pergamon press, 2001.

15- Newmark, Peter, **A Text Book of Translation**, Prentice Hall, New York, 1988.

16- Nida, Eugine, **Language, culture and translation**. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2005.

17- Péguy, Charles, **La Tapisserie de notre Dame**, Œuvres Complètes de Charles Péguy, Nouvelle revue française, Paris, 1916, volume 6.

18-Redouane, Joelle, **LA TRADUCTOLOGIE, Science et Philosophie de la Traduction**, Office des publications universitairse , Ben-Aknoun, Alger, ed 11, 1985.

19- Riffaterre, Michael**, La production du texte**, Seuil, Paris, 1979.

20- Valéry, Paul, **Œuvres de Paul Valéry**, édition du Sagitaire, Paris, 1933, volume 3.

21- Venuti, Lawrence, **The Translator's Invisibility: A History of Translation**, Taylor & Francis e-Library, 2004.

22- Vinay, J. P &. Darbelnet, J, **stylistique comparée du français et de l'anglais**, Didier Paris, 1972.

2)– المجلات والدوريات

1- Broeck, Raymond Vanden, **The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation**, **Poetics Today**, **Translation Theory and Intercultural Relations**, Vol. 2, N° 4, Summer – Autumn 1981, p.p 73-87.

2- Murat, Michel, **Poétique de l'analogie**, (article) en **Information Grammaticale**, vol 26, n 1, 1985, p.p 41-46.

3 - Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir, Translation **Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach**, Meta Journal des traducteurs, 47 (4), December 2002, p.p 498–512.

4- Tisgam, Khalida H., **Translating Poetry: Possibility or Impossibility?** J. Of College Of Education For Women, vol. 25 (2), 2014, p.p 511-524.

3)– المعاجم والقواميس

1- **Dictionnaire de l'Académie Française**, édition e_Books, France, 5éme édition, 1798.

2- Dubois, Jean, Giacomo, Mathée et d'autres, **DICTIONNAIRE De Linguistique**, Editions LAROUSSE, Paris, 2002.

3- **LAROUSSE Maxipoche**, Direction du département Dictionnaires et Encyclopédies, Carine Girac Marinier, Paris, 2012.

رابعا: المواقع الالكترونية

1-http://ar.wikipidea.org. (17:00 التوقيت: 06.04.2020 (تاريخ الدخول:

2-http://maaber.org/issue.february09/ littérature7. Html(20 :21 التوقيت 18.07.2017:تاريخ الدخول)

3-https://narrationetcafeine.fr/figures-de-style-de-repetition/(consulté le 15.05.2020 à 23:00)

4-http://www.nizwa.com . (20:06 التوقيت 18.07.2017 تاريخ الدخول)

5– file:///C:/Users/user/Desktop/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D8%AE%D9%8A%D8%B5.pdf

(تاريخ الدخول: 12. 05. 2020 التوقيت: 12:12)

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ل
الباب الأوّل: الدّراسة النّظريّة	
الفصل الأوّل: الاستعارة والكناية في اللّغة العربيّة واللّغة الفرنسيّة	
1-1 تمهيد الفصل.....	3
2-1 الاستعارة	4
1-2-1 الاستعارة في اللغة العربية	4
1-1-2-1 تعريف الاستعارة في اللغة العربية	5
1-1-1-2-1 الاستعارة لغة:	5
2-1-1-2-1 الاستعارة اصطلاحا:	7
➢ تعريف الاستعارة اصطلاحا عند القدماء:.....	7
➢ تعريف الاستعارة اصطلاحا عند المحدثين:.	12
2-1-2-1 أركان الاستعارة في اللغة العربية	13
3 -1-2-1 أقسام الاستعارة في اللغة العربية	14
2-2-1 الاستعارة في اللغة الفرنسية	22
1-2-2-1 تعريف الاستعارة في اللغة الفرنسية:	22
2-2-2-1 الفرق بين الاستعارة والتشبيه في اللغة الفرنسية.....	29
3-2-2-1 أركان الاستعارة في اللغة الفرنسية	30
4-2-2-1 أقسام الاستعارة في اللغة الفرنسية	31
3_1 الكناية:	39
1-3-1 الكناية في اللغة العربية:	39
1-1-3-1 تعريف الكناية في اللغة العربية:	39
1-1-1-3-1 تعريف الكناية لغة :.....	39
2-1-1-3-1 تعريف الكناية اصطلاحا:.....	40
➢ تعريف الكناية اصطلاحا عند القدماء:	40
➢ تعريف الكناية اصطلاحا عند المحدثين:.....	46
2-1-3-1 أركان الكناية في اللغة العربية:	46

1-3-1-3 أقسام الكناية في اللغة العربية:	47
1-3-2 الكناية في اللغة الفرنسية:	51
1-4 خلاصة الفصل:	54
الفصل الثّاني: الشّعر العربيّ القديم وترجمته إلى اللّغات الأعجميّة	
2-1 تمهيد الفصل:	57
2-2 الشعر العربي القديم:	57
2-2-1 تعريف الشعر العربي:	58
2-2-2 نشأة الشعر العربي:.....	60
2-2-3 مراحل تطور الشعر العربي القديم:	64
2-2-3-1 الشعر الجاهلي:	64
2-2-3-2 شعر صدر الإسلام:.....	70
2-2-3-3 شعر العصر الأموي:.	74
2-2-3-4 شعر العصر العباسي:.....	76
2-2-3-5 الشعر الأندلسي:	78
2-3 ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية:	80
2-3-1عناصر الشعر العربي القديم وما يناظرها في اللغة الفرنسية:.	80
2-3-2 نبذة عن ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية:	85
2-3-2-1 الاستشراق وترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية:.....	85
2-3-2-2 ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية حسب مراحل تطوره:.....	97
2-3-2-2-1 من العصر الجاهلي حتى قيام الدولة الأموية:	97
2-3-2-2-2 العصر الأموي:	103
2-3-2-2-3 العصر العباسي:.....	103
2-3-2-2-4 العصر الأندلسي:	104
2-4 خلاصة الفصل:	106
الفصل الثّالث: آراء تنظيريّة في ترجمة الاستعارة والكناية والشّعر ومفاهيم نظريّة	
3-1 تمهيد الفصل:	108
3-2 مفاهيم نظرية:	108
3-2-1 التباين اللغوي والتباين الثقافي في الترجمة:	108

3-2-2 الخسارة في الترجمة:.....	113
3-2-3 تقنيات الترجمة:	118
3-2-4 استراتيجيات الترجمة:	130
3-2-5 الأثر المكافئ والأثر المماثل في الترجمة:.....	141
3-2-6 غرض الترجمة:	143
3-3 آراء تنظيرية في ترجمة الاستعارة والكناية:.....	144
3-3-1 آراء تنظيرية في ترجمة الاستعارة:.....	144
3-3-1-1 أوجين نايدا:.....	144
3-3-1-2 بيتر نيومارك:.....	150
3-3-1-3 رايموند فان دان بروك:.....	156
3-3-1-4 جايمس ديكنز:.....	162
3-3-2 آراء تنظيرية في ترجمة الكناية:.....	168
3-4 آراء تنظيرية في ترجمة الشعر:.....	173
3-5 خلاصة الفصل:.....	190
الباب الثّاني: الدّراسة التّطبيقيّة	
الفصل الرّابع: مدوّنة البحث ومنهجيّة التّحليل	
4-1 تمهيد الفصل:	195
4-2 ترجمة عن الخنساء:	196
4-3 ديوان الخنساء:.....	204
4-3-1 أغراض الرثاء في ديوان الخنساء:.....	208
4-3-1-1 الندب:.....	209
4-3-1-2 التأبين:.....	211
4-3-1-3 العزاء:.....	213
4-3-2 الأسلوب والتصوير الفني في ديوان الخنساء:.....	214
4-3-3 العاطفة في ديوان الخنساء:.....	220
4-4 مكانة شعر الخنساء عند المستشرقين:	221
4-5 دي كوبييه وترجمته الفرنسية لديوان الخنساء:.....	223
4-5-1 ترجمة عن دي كوبييه:	224

4-5-2 قراءة في ترجمة دي كوبييه الفرنسية لديوان الخنساء:.....	224
4-5-3 غرض دي كوبييه من ترجمة الديوان:	233
4-6 المنهج المتبع في تحليل ترجمة دي كوبييه ونقدها:	236
4-7 خلاصة الفصل:	245
الفصل الخامس: دراسة تحليليّة نقديّة لترجمة الاستعارة في ديوان الخنساء إلى اللّغة الفرنسيّة	
5-1 تمهيد الفصل:.....	248
5-2 الدراسة التحليلية والنقدية للنماذج المنتقاة:	248
5-2-1 الأنموذج الأول: يا عين مالك لا تبكين تسكابا؟ إذ راب دهر، وكان الدهر ريابا	248
5-2-2 و5-2-3 الأنموذج الثاني والأنموذج الثالث: (اشتمال البيت الشعري على استعارتين): يعاتبها في بعض ما أذنبت له، فيضربها، حينا، وليس لها ذنب	253
5-2-4 الأنموذج الرابع: كم من مناد دعا والليل مكتنع نفست عنه حبال الموت مكروب	259
5-2-5 الأنموذج الخامس: فاليوم أمسيت لا يرجوك ذو أمل لما هلكت وحوض الموت مورود	261
5-2-6 الأنموذج السادس: دهتني الحادثات به فأمست علي همومها تغدو وتسري	264
5-2-7 الأنموذج السابع: أعين ألا فأبكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت	267
5-2-8 الأنموذج الثامن: ألا لا أرى في الناس مثل معاوية إذا طرقت إحدى الليالي بداهية	270
5-2-9 الأنموذج التاسع: فمن للحرب إذا صارت كلوحا وشمر مشعلوها للنهوض	273
5-2-10 الأنموذج العاشر : تذكرت صخرا إذ تغنّت حمامة هتوف على غصن من الأيك تسجع	276
5-2-11 الأنموذج الحادي عشر: ألا أيها الديك المنادي بسحرة هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا	278
5-2-12 الأنموذج الثاني عشر: ألا مال عينك أم مالها وقد أخضل الدمع سربالها	281
5-2-13 الأنموذج الثالث عشر: وعطايا يهزها بسماح وطماح لمن أراد طماحا	284
5-2-14 الأنموذج الرابع عشر: تلقى عيالهم نوافله فتصيب ذا الميسور والعسر	287
5-2-15 الأنموذج الخامس عشر: لو أن الدهر متخذ خليلا لكان خليله صخر بن عمرو	289
5-2-16 الأنموذج السادس عشر: فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب وحده يسدي ونيار	292
5-2-17 الأنموذج السابع عشر: تَعرَّقني الدهر نهسا وحزا وأوجعني الدهر قرعا وغما	294
5-2-18 الأنموذج الثامن عشر: يعدو به سابح نهد مراكله إذا اكتسى من جواد الليل جلبابا	297
5-2-19 الأنموذج التاسع عشر: إني تذكرته والليل معتكر ففي فؤادي صدع غير مشعوب	300
5-2-20 الأنموذج العشرون: مشى السّبَتي إلى هيجاء معضلة له سلاحان: أنياب وأظفار	302
5-2-21 الأنموذج الواحد والعشرون: يا عين جودي بدمع منك مسكوب كلؤلؤ جالَ في الأسماط	306

مثقوب	
5-2-22 5-2-23 الأنموذج الثاني والعشرون والأنموذج الثالث والعشرون (اشتمال البيت على استعارتين) : أعيني فيضي ولا تبخُلي فإنك للدمع لم تبذُل	311
5-2-24 و 5-2-25 الأنموذج الرابع والعشرون والأنموذج الخامس والعشرون (اشتمال البيت الشعري على استعارتين) : أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟	315
5-2-26 الأنموذج السادس والعشرون: إذا لاقى المنايا لا يبالي: أفي يسر أتاه أم بعسر	319
5-2-27 و 5-2-28 الأنموذج السابع والعشرون والأنموذج الثامن والعشرون (اشتمال البيت الشعري على استعارتين): كنا كأنجم ليل، وسطها قمر يجلو الدجى، فهوى من بيننا القمر	321
5-2-29 الأنموذج التاسع والعشرون: يوما بأوجد مني يوم فارقني صخر وللدهر إحلاء وإمراء	325
5-2-30 و5-2-31 الأنموذج الثلاثون والأنموذج الواحد والثلاثون (اشتمال البيت على استعارتين) : من الحرب ربّته فليس بسائم إذا مل عنها ذات يوم ضجروها	327
5-2-32 الأنموذج الثاني والثلاثون: إذا ما الحرب صلصل ناجذاها وفاجأها الكمات لدى البروق	331
5-3 خلاصة الفصل:	333
الفصل السّادس دراسة تحليليّة نقديّة لترجمة الكناية في ديوان الخنساء إلى اللّغة الفرنسيّة	
6-1 تمهيد الفصل:.....	338
6-2 الدراسة التحليلية والنقدية للنماذج المنتقاة:.....	339
6-2-1 و6-2-2 و 6-2-3 الأنموذج الأول والأنموذج الثاني والأنموذج الثالث (اشتمال البيت على ثلاث كنايات): رفيع العماد، طويل النجا د ساد عشيرته أمردا	339
6-2-4 و6-2-5 الأنموذج الرابع والأنموذج الخامس (اشتمال البيت على كنايتين): صلب النحيزة وهاب إذا منعوا وفي الحروب جريء الصدر مهصار	342
6-2-6 و6-2-7 و6-2-8 الأنموذج السادس والأنموذج السابع والأنموذج الثامن (اشتمال البيت على ثلاث كنايات): حمّال ألوية هبّاط أودية شهّاد أندية للجيش جرار	345
6-2-9 و 6-2-10 الأنموذج التاسع والأنموذج العاشر (اشتمال البيت على كنايتين): طلق اليدين بفعل الخير ذو فجر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار	348
6-2-11 الأنموذج الحادي عشر: لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة حين يخلي بيته الجار	351
6-2-12 الأنموذج الثاني عشر: قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار	354
6-2-13 الأنموذج الثالث عشر: ولا تراه وما في البيت يأكله لكنه بارز بالصحن مهمار	357
6-2-14 و6-2-15 الأنموذج الرابع عشر والأنموذج الخامس عشر (اشتمال البيت على كنايتين): جهم المحيا تضيئ الليل صورته آباؤه من طوال السمك أحرار	360

6-2-16 الأنموذج السادس عشر: كل امرئ بآثافي الدهر مرجوم، وكل بيت طويل السمك مهدوم	362
6-2-17 و6-2-18 الأنموذج السابع عشر والأنموذج الثامن عشر (اشتمال البيت على كنايتين): لا يمنع القوم إن سألوه خلعته ولا يجاوزه بالليل مرّار	365
6-2-19 الأنموذج التاسع عشر: فرع لفرع كريم غير مؤتشب جلد المريرة عند الجمع فخّار	367
6-2-20 الأنموذج العشرون: وخرت السماء على الأرض فطبقت ومات جميعا كل حاف وكل ناعل	370
6-3 خلاصة الفصل:.....	373
خاتمة البحث.....	375
قائمة المصادر والمراجع	386
فهرس الموضوعات	402
ملخص البحث	409
ملخص البحث باللغة الفرنسية	413
ملخص البحث باللغة الإنجليزية	417

ملخص البحث

ملخص البحث

ترجمة"الاستعارة والكناية"في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتور دي كوبييه

هدفت الدراسة إلى لفت الانتباه إلى مسألة ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية والتحديد الدقيق للاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمد عليها المترجم في نقل الاستعارة والكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية والصعوبات التي واجهها في ذلك والتي تندرج ضمن صعوبات نقل المعنى وجمال الصور وقوة التأثير وتحديد طبيعة الخسائر التي تتكبدها عملية ترجمة الاستعارة والكناية في ديوان الخنساء بصفة خاصة والشعر العربي القديم بصفة عامة.

وكنا قد طرحنا **التساؤلات** التالية:

– ما هي التقنيات التي يكون قد اعتمد عليها فكتور دي كوبييه في ترجمته للاستعارات والكنايات؟

– هل التقنيات المعتمدة في ترجمة الاستعارات والكنايات تنتمي إلى استراتيجية التغريب، أم إلى استراتيجية التوطين، أم إلى فئة التقنيات المحايدة، أم أنها جمعت بين أكثر من فئة؟

– ما دوافع توظيف فكتور دي كوبييه لتلك التقنيات؟

– ما مآل المعاني والتصوير الفني وقوة التأثير العاطفي في ترجمة الاستعارات والكنايات؟

– هل تمكن المترجم فكتور دي كوبييه من بلوغ هدفه من الترجمة في نقله للاستعارات والكنايات؟

وكنا قد اقترحنا **الفرضيات** التالية حتى نجيب عن التساؤلات السابقة:

– نتوقع أن يكون فكتور دي كوبييه قد وظف التقنيات التي اقترحها منظرو الترجمة لنقل الصور البيانية، اختيارا أو اضطرارا، كترجمة الاستعارة إلى استعارة والاستعارة إلى تشبيه والاستعارة إلى غير الاستعارة وترجمتها حرفيا وتفسير معناها وعدم نقل المجاز أصلا وغيرها من التقنيات.

– بما أن نقل الاستعارة والكناية عملية شائكة، فإننا نتوقع أن يجمع المترجم بين تقنيات تنتمي إلى أكثر من فئة واحدة (استراتيجية التغريب واستراتيجية التوطين وفئة التقنيات المحايدة).

– يمكن عزو توظيف فكتور دي كوبييه لتلك التقنيات إلى التباين اللغوي والتباين الثقافي بين الديوان الشعري وقراء الترجمة الفرنسية من جهة، وإلى الخصائص المتفردة لأسلوب الخنساء من جهة أخرى.

– نتوقع وقوع خسائر دلالية (نقل جزئي للمعاني في الترجمة) وفنية (عدم تماثل التصوير الفني بين الأصل والترجمة) وتأثيرية (عدم ترك أثر عاطفي على قراء الترجمة يكافئ الأثر الذي تكون قد تركته الاستعارات والكنايات على قراء الأصل) في ترجمة الاستعارات والكنايات.

– رغم توقعنا لوقوع خسائر دلالية وفنية وتأثيرية في ترجمة الاستعارات والكنايات، إلا أننا نعتقد أن المترجم فكتور دي كوبييه سيتمكن عموما من بلوغ هدفه من الترجمة في نقله للاستعارات والكنايات، ذلك أن هدفه– كما صرح بذلك في تقديمه لترجمته – يكمن في تقريب المعنى والصورة لقارئ الترجمة الفرنسية، لا نقلهما بدقة.

وقبل أن نكتشف الاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمد عليها المستشرق في نقل هاتين الصورتين البلاغيتين والنتائج المترتبة عن ذلك، وازنا، من خلال **الفصل الأول**، بين الاستعارة والكناية في اللغة العربية وما يناظرهما من أساليب بلاغية في اللغة الفرنسية، مناظرة مكنتنا من تحديد أوجه الشبه والاختلاف بينها وساعدتنا كثيرا في تحديد طبيعة نتاج الترجمة إن كان أسلوبا بلاغيا أو غير ذلك.

وتطرقنا، **في الفصل الثاني**، إلى ترجمة الشعر العربي القديم إلى اللغات الأعجمية بعد أن أحطنا بكل ما يتعلق بالشعر العربي القديم تعريفا وتاريخا (من نشأته حتى العصر الأندلسي) وبيئة ولغة.

وورد **الفصل الثالث** توضيحا لبعض المفاهيم النظرية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بمسألة ترجمة الصور البيانية وترجمة الشعر؛ التباين اللغوي والتباين الثقافي، والخسارة في الترجمة، واستراتيجيات الترجمة وتقنياتها، والأثر

المكافئ والأثر المماثل، وغرض الترجمة. وورد أيضا تحديدا لبعض الآراء التي قيلت تنظيرا في ترجمة الاستعارة وترجمة الكناية وترجمة الشعر.

وورد **الفصل الرابع** تمهيدا للجانب التطبيقي حتى نحيط بكل ما يتعلق بدراستنا التطبيقية، فتناولنا أولا الخنساء والمحطات الرئيسة في حياتها والتي كان لها تأثير عليها وعلى لغة شعرها وغرضه ومكانة شعرها عند المستشرقين. وتناولنا أيضا سيرة مقتضبة عن المترجم المستشرق دي كوبييه وما تضمنته ترجمته. ثم تطرقنا بالتفصيل إلى منهج بيتر نيومارك في تحليل ونقد الترجمات والذي اخترناه لوضوحه وصرامته ودقته وانطلقنا منه في رسم مراحل تحليلنا ونقدنا للنماذج المنتقاة، كما قررنا إقحام النظرية الغرضية بعد أن استنتجنا غرض المستشرق من الترجمة، حتى نرى إذا ما وصل إلى الغرض الذي حدده.

واكتشفنا، من خلال **الفصل الخامس**، الاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمد عليها دي كوبييه في ترجمة نماذج من الاستعارة انتقيناها من ديوان الخنساء. وحرصنا على اختيار نماذج تكون تقنيات ترجمتها مختلفة حتى نحيط بأكبر قدر ممكن من التقنيات المعتمدة وحللنا ترجماتها وانتقدنا ما ينبغي انتقاده.

ومكننا، **الفصل السادس**، من معرفة الاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمد عليها هذا المستشرق في ترجمة الكناية إلى اللغة الفرنسية وتحليل ونقد النتائج الناجمة عن ذلك النقل.

وتوصلنا في **نهاية البحث** إلى صعوبة المحافظة على معنى استعارات وكنايات ديوان الخنساء وجمال التصوير فيها وقوتها التأثيرية في الوقت ذاته عند ترجمتها، إذ غالبا ما ينجم عن عملية نقلها خسارة دلالية وخسارة معجمية وخسارة نحوية وخسارة صوتية وخسارة فنية وخسارة تأثيرية وخسارة ثقافية. كما أن المترجم لم يحقق حينا غرضه المنشود من نقل هذه الصور والمتمثل في النقل التقريبي لها ونجح حينا آخر في تحقيقه.

ملخص البحث باللغة الفرنسية

Résumé

La Traduction de la Métaphore et de la Périphrase ou de l'Euphémisme dans le Diwan d'Al-khansa en Langue Française par Victor De Coppier

L'étude **visait** à attirer l'attention sur la question de la traduction de la poésie arabe classique en langues étrangères et à identifier avec précision les stratégies et les techniques utilisées par le traducteur afin de traduire la métaphore et la périphrase ou l'euphémisme du Diwan d'Al-khansa et les difficultés confrontées, et qui relèvent des difficultés de transmettre le sens, la beauté des images et l'intensité de l'effet, et à déterminer la nature des pertes dues à la traduction de la métaphore et de la périphrase ou de l'euphémisme dans la poésie d' Al-Khansa en particulier et la poésie arabe classique en général.

Nous avions soulevé les **questions** suivantes:

-Sur quelles techniques Victor de Coppier s'est-il appuyé pour traduire les métaphores et les périphrases ou les euphémismes?

-Les techniques adoptées afin de traduire les métaphores et les périphrases ou les euphémismes appartiennent-elles à la stratégie d'étrangéisation, à la stratégie de domestication, à la catégorie des techniques neutres, ou combinent-elles plus d'une catégorie?

-Qui est-ce qui a poussé Victor De Coppier à s'appuyer sur ces techniques ?

-Que s'est il passé aux sens, l'image esthétique et l'intensité de l'effet émotionnel après la traduction des métaphores et des périphrases ou des euphémismes?

-Le traducteur Victor de Coppier a-t-il pu atteindre son objectif de traduction (le skopos) après la traduction des métaphores et des périphrases ou des euphémismes?

Nous avions proposé **les hypothèses** suivantes pour répondre aux questions précédentes:

-Nous prévoyons que Victor de Coppier utiliserait les techniques proposées par les théoriciens de la traduction afin de transmettre les figures de style, par choix ou par contrainte, telles que la traduction de la métaphore par une métaphore, la traduction de la métaphore par une non métaphore, la traduction de la métaphore par une comparaison, la traduction littérale, la traduction du sens (La conversion de la métaphore en une explication de son sens), l'Omission et d'autres techniques.

-La transmission de la métaphore et de la périphrase ou de l'euphémisme étant un processus épineux, nous prévoyons que le traducteur combinerait des techniques qui appartiennent à plus d'une catégorie (l'étrangéisation, la domestication, la catégorie des techniques neutres).

-L'utilisation de ces techniques par Victor de Coppier est liée, d'une part, à la différence linguistique et culturelle entre le Diwan et les lecteurs de la traduction française, et, d'autre part aux caractéristiques particulières du style d'Al-Khansa.

-Nous pensons qu'il y aurait une perte sémantique (la transmission grossière du sens), une perte esthétique (les images esthétiques obtenues ne seront pas identiques aux images originales) et une perte de l'effet (ne pas avoir un effet sur le lecteur de la traduction équivalent à celui effectué par l'original sur son lecteur) dans la traduction des métaphores et des périphrases ou des euphémismes.

-Bien que nous prévoyions des pertes sémantiques et des pertes esthétiques et des pertes de l'effet dans la traduction des métaphores et des périphrases ou des euphémismes, nous pensons que le traducteur Victor de Coppier pourrait généralement atteindre son objectif de traduction dans son transmission des métaphores et des périphrases ou des euphémismes, car son objectif - comme il l'a déclaré dans l'introduction de sa traduction - est d'offrir une traduction approximative du sens et de l'image au lecteur non arabisant, et ne pas les transmettre parfaitement.

Avant de découvrir les stratégies et les techniques sur lesquelles l'orientaliste s'est appuyé pour transmettre ces deux images rhétoriques et les résultats de cet acte, nous avions comparé, à travers **le premier chapitre**, la métaphore et la périphrase ou l'euphémisme en langue arabe avec les styles rhétoriques équivalents dans la langue française. Cette comparaison nous a permis d'identifier les similitudes et les différences entre eux et nous a beaucoup aidés afin de déterminer la nature du produit de la traduction, qu'il s'agisse d'un style rhétorique ou non.

Dans **le deuxième chapitre**, nous avons abordé l'histoire de la traduction de la poésie arabe classique en langues étrangères après avoir présenté tout ce qui concerne la poésie arabe classique ; ses définitions, son 'histoire (de sa parution jusqu' à l'époque andalouse), son environnement et sa langue.

Le troisième chapitre a pour but l'explication de certains concepts théoriques étroitement liés à la question de la traduction des figures de style et de la poésie ; la différence linguistique, la différence culturelle, la perte en traduction, les stratégies et les techniques de la traduction, l'effet équivalent et l'effet similaire et le skopos, et l'identification de certaines théories de la traduction de la métaphore et de la traduction de la périphrase ou de l'euphémisme et de la traduction de la poésie.

Le quatrième chapitre se considère comme étant une introduction à la partie pratique afin d'avoir connaissance de tout ce qui concerne notre étude pratique. Donc, nous avons abordé la biographie d'Al-khansa et ces circonstances marquées qui l'ont affectée ainsi que la langue de sa poésie et son thème, et le statut de sa poésie chez les orientalistes. Ensuite, nous avons mentionné une courte biographie du traducteur orientaliste Victor De Coppier et le contenu de sa traduction. En outre, nous avons enrichi ce chapitre par une étude bien détaillée sur l'approche de la critique des traductions de Peter Newmark, que nous avions choisie en raison de sa clarté, son organisation constructif et sa perfection, et

de laquelle nous avons déduit le plan de l'analyse et de la critique des modèles sélectionnés. Nous avons aussi décidé d'introduire la théorie de Skopos après avoir identifier la visée de l'orientaliste à travers cette traduction afin que nous puissions juger s'il est parvenu au but désiré.

Nous avons découvert, à travers le **cinquième chapitre**, les stratégies et les techniques utilisées par De Coppier dans la traduction des exemples de la métaphore que nous avons bien choisis afin de saisir différentes manières utilisées. Nous avons analysé les traductions proposées et critiqué ce qui devait être critiqué.

Le sixième chapitre nous a permis de découvrir les stratégies et les techniques utilisées par cet orientaliste afin de traduire la périphrase ou l'euphémisme en langue française, et d'analyser et critiquer les résultats de cet acte traduisant.

Nous sommes parvenus, **à la fin de cette recherche**, à la difficulté de maintenir le sens des métaphores et des périphrases ou des euphémismes du Diwan d' Al-Khansa, la beauté de leurs images et l'intensité de leur effet en même temps lors de la traduction car cet acte traduisant entraîne souvent une perte sémantique, une perte lexicale, une perte grammaticale, une perte phonique et prosodique, une perte esthétique, une perte de l'effet et une perte culturelle. En outre, le traducteur n'a pas parfois atteint son objectif désiré de transmettre approximativement ses images et a réussi parfois à le réaliser.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Abstract

The Translation of the Metaphor and the Periphrasis or the Euphemism in the Diwan of Al-khansa to French Language by Victor De Coppier

The study aimed to draw attention to the issue of translating classical Arabic poetry into foreign languages and to identify precisely the strategies and the techniques used by the translator in order to translate the metaphor and the periphrasis or the euphemism of Diwan of Al-Khansa and the difficulties faced, and which are related to the difficulties of conveying the meaning, the beauty of the images and the intensity of the influence, and to determine the nature of the losses caused by the translation of the metaphor and the periphrasis or the euphemism in the poetry of Al -Khansa in particular and classical Arabic poetry in general.

We have raised the following **questions**:

-What are the techniques used by Victor de Coppier to translate metaphors and periphrases or euphemisms?

-Do the techniques adopted in order to translate metaphors and periphrases or euphemisms belong to the strategy of foreignization, to the strategy of domestication, to the category of neutral techniques, or do they combine more than one category?

- What prompted Victor De Coppier to rely on these techniques?

-What happened to the senses, the aesthetic image and the intensity of the emotional effect after the translation of metaphors and periphrases or euphemisms?

-Has the translator Victor de Coppier been able to achieve his translation objective (the skopos) after the translation of the metaphors and periphrases or euphemisms?

We have hypothesized the following answers to the previous questions:

-We hypothesized Victor de Coppier would use the techniques proposed by theorists of translation in order to transmit figures of speech, by choice or by constraint, such as the translation of the metaphor by a metaphor, the translation of the metaphor by a non-metaphor, the translation of the metaphor by a comparison, the literal translation, the translation of the meaning (conversion of metaphor to sense), Omission and other techniques.

-As The transmission of metaphor and periphrasis or euphemism is a thorny process, we expect the translator to have combined techniques that belong to more than one category (foreignization, domestication, the category of neutral techniques).

-The use of these techniques by Victor de Coppier is linked, on the one hand, to the linguistic and cultural difference between the Diwan and the readers of the French translation, and, on the other hand, to the particular characteristics of the style of Al-khansa.

-We supposed that there would be semantic loss (the approximate transmission of meaning), aesthetic loss (aesthetic images obtained will not be identical to the original images) and loss of effect (not having an effect on the reader of the translation equivalent to that realized by the original on its reader) in the translation of metaphors and periphrases or euphemisms.

-While we anticipated semantic and aesthetic losses and a loss of effect when translating metaphors and periphrases or euphemisms, we thought that the translator Victor de Coppier would generally be able to achieve his translation goal in his transmission of metaphors and periphrases or euphemisms, because his goal - as he mentionned in the introduction of his translation - is to bring meaning and image closer to the non-Arabic reader, and not to convey them perfectly.

Before discovering the strategies and the techniques on which the orientalist relied to transmit these two rhetorical images and the results of this act, we compared, through **the first chapter**, the metaphor and the periphrasis or the euphemism in Arabic language with the equivalent rhetorical styles in the French language. This comparison allowed us to identify the similarities and differences between them and helped us a lot in determining the nature of the product of translation, whether it was a rhetorical style or not.

In **the second chapter**, we tackled the history of the translation of classical Arabic poetry into foreign languages after presenting everything relating to classical Arabic poetry; its definitions, its' history (from its appearance till Andalusian times), its environment and its language.

The third chapter aims to explain certain theoretical concepts closely related to the question of the translation of the figures of speech and the poetry; linguistic difference, cultural difference, loss in translation, strategies and techniques of translation, equivalent effect and similar effect and skopos, and the identification of some theories of the translation of the metaphor, the translation of the periphrasis or the euphemism and the translation of poetry.

The fourth chapter is considered to be an introduction to the practical part in order to know all that concerns our practical study. So, we touched on the biography of Al-khansa and the marked circumstances in her life that affected her as well as the language of her poetry and its theme, and the status of her poetry among orientalists. Then we mentioned a short biography of the orientalist translator Victor De Coppier and the content of his translation. In addition, we have enriched this chapter with a very detailed study of the approach of translation criticism of Peter Newmark which we had chosen for its clarity, constructive organization and perfection and from which we have deduced the plan of analysis and criticism of the selected models. We also decided to introduce the Skopos

theory after identifying the Orientalist's aim through this translation so that we can judge whether he has achieved the desired goal.

We discovered, through the **fifth chapter**, the strategies and the techniques used by De Coppier in the translation of the examples of the metaphor that we chose well in order to grasp the different ways used. We analyzed the proposed translations and criticized what should be criticized.

The sixth chapter allowed us to discover the strategies and the techniques used by this orientalist in order to translate the periphrasis or the euphemism in the French language, and to analyze and criticize the results of this translating act.

We concluded, **at the end of this research**, that it is so difficult to maintain the meaning of the metaphors and periphrases or euphemisms of the Diwan of Al-Khansa, the beauty of their images and the intensity of their effect at the same time in translation because this translating act often results a semantic loss, a lexical loss, a grammatical loss, a phonic and a prosodic loss, an aesthetic loss, a loss of effect and a cultural loss. Also, the translator sometimes did not achieve his desired goal of translating approximately these images and sometimes managed to achieve it.

تمّ هذا البحث والحمد لله