التوطين في ترجمة الاستعارة في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسيّة عند فكتور دي كوبييه

The Domestication in Translating Metaphor in the Poetry of Alkhansa to the French Language by Victor De Coppier

أ. بوشريط جوهرة *

أ.د بوقريقة عمار ♥

تاريخ الاستلام: 24 /09/ 2019 تاريخ القبـــول: 20 / 10/2019

ملخّص: تعد الاستعارة من أهم العوائق التّي تحول دون إقبال المترجم على ترجمة الشعر للدور الذي تؤديه في إضفاء الجمال على الشعر، وجعل القارئ يسبح بمخيلته بعيدا مستشعرا بما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس وانفعالات بعد أن يؤثر كليا فيه. ويبدو أن المستشرق فكتور دي كوبييه قد بذل قصارى جهده في ترجمة استعارات الخنساء كونها تعكس التّجربة التّي عاشتها الشاعرة وتضفيّ على ديوانها جمالا خاصا من خلال صور في قمة الإبداع والتّميز.

ويبدو أيضا أن المترجم قد أولى اهتماما بالغا بالمتلقيّ الفرنسيّ، الأمر الذي جعله يميل إلى إستراتيجيّة التّوطين في نقل الاستعارة العربيّة. نحاول في هذا المقال أن نبين مدى استعانة المترجم بهذه الإستراتيجيّة والنتائج المترتبة عن ذلك.

كلمات مفتاحيّة: الاستعارة؛ ترجمة الشعر؛ التّوطين؛ الصور؛ القارئ.

Abstract: The metaphor is considered as one of the most important obstacles that prevent the translator from daring translating the poetry because it plays an important role to render the poetry more beautiful and to push the reader to imagine and to sense the feelings and the emotions of the poet after being totally influenced.

* قسم التّرجمة، جامعة الاخوة منتوريّ، قسنطينة 1، الجزائر، البريد الالكترونيّ: jawhara.boucherit@gmail.com/ jawhara.boucherit@umc.edu.dz/ ، مخبر الانتساب: اللغات والتّرجمة، (المؤلف المرسل)

♥ جامعة الصديق بن يحيى، تاسوست، جيجل، الجزائر، البريد الالكترونيّ:boukrikaa@gmail.com

The Orientalist Victor de Coppier seems to have done his best to translate metaphors of Alkhansa as they reflect the experience of the poet and give her poetry a special beauty through their Creative and distinctive images. The translator also seems to have paid close attention to the French receiver , the fact that has led him to use the domestication strategy in translating the Arabic metaphor. So, we attempt to show the extent to which the translator has used this strategy and the results.

Keywords: metaphor; translation of poetry; domestication; images; reader.

مقدّمة: تتصدر الاستعارة بشكل كبير بناء لغة الشعر، "إذ تعد عاملا رئيسا في الحفز والحث وأداة تعبيريّة ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعاليّة 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 الوثائق بالإعجاز القرآني وأطنبوا فيها على اختلاف مذاهبهم وتنوع مناهجهم وتباين أغراضهم بدءا من أرسطو الذي جعلها أساس العمليّة التّخييليّة وعلى رأس الصور البيانيّة الأخرى بفضل ما فيها "من تركيز وإيجاز وتبلور"[4]، فباتت نقطة محيرة لدى الدّارسين 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]

ومما لا ريب فيه أن الاستعارة في ديوان الخنساء قد شكلت مشقة ومتاعب للمترجم فكتور دي كوبييه الذي نقلها إلى لغته الأعجميّة، ذلك لأن الشاعرة أبدعت في رسمها فأبقته حائرا في طريقة ترجمتها واعتراه الخوف من فرار قارئ عمله الفرنسي الذي قد يشعر بضعف ما اقترحه، الأمر الذي جعله يستعين بإستراتيجيّة التّوطين التّي تعرف كذلك بالتّطبيع في نقله لها. وبناءً على ما ورد ذكره، نحاول في هذا البحث أن نبين مدى اعتماد المترجم على هذه الإستراتيجيّة ومدى نجاعتها في نقل جمال الاستعارة ومعناها وقوة تأثيرها على القارئ الفرنسي في الوقت ذاته من خلال تحليل النماذج المنتقاة من ترجمة لدي كوبييه لديوان الخنساء باللغة الفرنسيّة. ونحن في تحليلنا لها لا نقلل من الجهد المبذول، فليس من اليسير ترجمة هذه الصورة البيانيّة، ذلك لأن لكل لغة عبقريتها في تشكيلها، الأمر الذي يجعل عمليّة اقتلاعها من لغتها وبيئتها وإعادة زرعها في لغة وبيئة أخرى أمرا عسيرا ومعقدا للغايّة.

الاستعارة في اللغة الفرنسيّة

2. 1 ماهيّة الاستعارة: لا يختلف مفهوم الاستعارة في الفكر الغربي كثيرا عن مفهومها في الفكر العربيّ،فعرفها البعض بأنها صورة مقتضبة من صور التّشبيه، وذهب البعض إلى أنها عمليّة نقل وتحويل وميز البعض الآخر بين المعنى المجازي الذي تؤديه والمعنى الحرفي. واعتبرها فريق ظاهرة لسانيّة بحتة بينما وصفها فريق آخر بأنها ظاهرة معرفيّة أو ادراكيّة.

ويعود أقدم تعريف للاستعارة لأرسطو Aristote الذي تناولها لأول مرة في كتابه "الشعريّة" " Poétique" فقال:

« 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. » [6]

أي:

" الاستعارة هي إعطاء الشيء اسما يعد غريبا عنه بالانتقال من الجنس إلى النوع ومن النوع إلى الجنس ومن النوع إلى النوع أو بعلاقة 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. » [7]

عندما لا تجد اللغة في جعبتها لفظا للتعبير عن فكرة ما أو لوصف شيء ما، تستعين بالاستعارة التّي اعتبرها شيشرون شكلا من أشكال الاقتراض، فتتمكن اللغة بفضلها من تعويض ذلك النقص الذي تعانيه وتكتسب اللفظة من خلالها معان جديدة كانت في وقت مضى غريبة عنها، وتصبح مع مرور الوقت مكونا أساسيا لمنظومتها الدّلاليّة والمعجميّة.

ولا تكاد معظم تعريفات المعاجم والموسوعات الفرنسيّة القديمة والحديثة تخرج عن المفهوم الكلاسيكي التّقليدي للاستعارة الذي يعدها مجازا لغويا ونوعا خاصا من أنواع الكلام فورد في قاموس الأكاديميّة الفرنسيّة:

« 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. » [8]

أي:

" أسلوب من أساليب البلاغة يشتمل على نوع من أنواع التّشبيه. ننقل من خلاله كلمة من معناها الخاص الطّبيعي إلى معنى آخر." (ترجمتنا)

وجاء في قاموسLAROUSSE:

« 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) » [9]

أي:

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

وقد تمكنت الاستعارة من الخروج من دائرة المفاهيم التّقليديّة بفضل الدّراسات الأدبيّة والنقديّة والبلاغيّة الغربيّة الحديثة والمعاصرة نحو النظريات المتعلقة ب"اللسانيات الإدراكيّة " أو المفهوميّة la linguistique cognitive التّي برزت في سنوات الثمانينات، ومنحت الاستعارة منظورا جديدا تبناه كتاب "الاستعارات التّي نحيا بها" لجورج لايكوف George Lackoff ومارك جونسون Mark johnson اللذين طورا مفهومها في إطار نظريتهما النظريّة التّفاعليّة la théorie fonctionnaliste وعداها آليّة أساسيّة لفهم كل ما يحيط بالإنسان من أشياء وآليات اشتغالها مؤكدين أنها تحمل كل ممارسته الاجتماعيّة والإيدولوجيّة والثقافيّة، وتعكس تفكيره، فهي أعمق من أن تعد مجرد زخرف لفظي أو وسيلة مجازيّة مادامت الاستعارة لا ترتبط بالجانب اللفظي أو اللغوي فحسب، بل تقترن بالذهن وبالعلاقات الفكريّة والتّخمينيّة التّي يقوم بها كل من المتلقي والمستمع. وقد لخصا المفهوم الجديد للاستعارة في قولهما:

" ...إن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليوميّة. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التّي نقوم بها أيضا. إن النسق التّصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعاريّة بالأساس." [10]

وتعد **النظريّة التّفاعليّة** من أهم نظريات الاستعارة، وأكثرها انتشارا، وهي تقوم على مجموعة من المبادئ نذكرها فيما يلي: [11]

- إن الاستعارة لا تتجلى في مبدأ الاستبدال، ولكنها تحصل من التّفاعل أو التّوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها. إن مثال "انفجر الرّئيس خلال المناقشة" يحتوي على استعارة، إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أيّة جملة استعاريّة (هنا كلمة انفجر)، وكلمة تستخدم على الأقل في

بقيّة الجملة بشكل حرفي. ويطلق على كلمة "انفجر" بؤرة الاستعارة وعلى بقيّة كلمات الجملة "الإطار المحيط بالاستعارة ".

- للتركيب الاستعاري موضوعان متميزان: الموضوع الرّئيس والموضوع الثانوي؛ هذان الموضوعان ينبغي أن يفهما على أنهما نظام أشياء، لا على أنهما أشياء.
- تعمل الاستعارة بتطبيق مبدأ تضمينات مشتركة على الموضوع الرّئيس، بحيث يكون هذا المبدأ مميزا للموضوع الثانويّ، ففي المثال "الإنسان ذئب"، يوجد موضوعان الموضوع الرّئيس (الإنسان) والموضوع المرتبط به (ذئب)، إلا أن هذه الجملة الاستعاريّة تعجز عن نقل المعنى لشخص يجهل كل شيء عن الذئاب إذ لا يكفي معرفة القارئ للمعنى المعجمي للفظ "ذئب"، بل أن يعرف ما يسمى بطريقة المواضع المتشابهة المشتركة.
- تعتمد التّضمينات المشتركة في الغالب على المواقع المشتركة المتعلقة بالموضوع الثانويّ، لكنها لا تستطيع في الحالات التّي تطرأ أن تعتمد على تضمينات متغيرة (غير ثابتة) يستعملها الكاتب، ومن هنا فإن الاستعارة تظهر، وتحذف، وتنظم، ملامح الموضوع الرّئيس، وهي تحيل إلى موضوعه مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي.
- تحصل الاستعارة من التّفاعل أو التّوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفيّة نهائيّة وإنما السياق هو الذي ينتجه.
- ليست المشابهة العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى. وإن للاستعارة أهداف جماليّة وتشخيصيّة وتجسيديّة وعاطفيّة ووصفيّة.

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

وإلى جانب النظريّة التّفاعليّة، وضعت نظريات أخرى لكل واحدة منها طريقتها ومبادئها الخاصة في تناول الاستعارة، نذكر من أبرزها:

- **النظريّة الإبداليّة أو الاستبداليّة:** تبدو هذه النظريّة 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 النظريّة للاستعارة خاصيّة تقوم على الاستبدال أي أن المعنى لا يتأتى بطريقة مباشرة بل يقارن ويستبدل بغيره على أساس من التّشابه وذلك بالنظر إلى طرفي الاستعارة إذ يحل طرف واحد محل الطّرف الآخر مستندا إلى العلاقة التّشاركيّة الشبيهة بالعلاقة التّي يقوم عليها التّشبيه.

وناقش أصحاب هذه النظريّة التّماثل الإيجابي والتّماثل السلبيّ، ويقصدون بهما أي شيء مشابه للآخر فهو يشابهه جزئيا (تشابه إيجابي) ويخالفه كذلك جزئيا (تشابه سلبي)، أي لا يماثله تماما وحتى يكون للتشبيه فاعليّة، فلابد أن يكون عنصر التّشابه أكثر وضوحا من عناصر الاختلاف مع ضرورة اللجوء إلى المعرفة الحرفيّة لكي تستنبط الطّرق التّي بها يتشابه ويختلف شيئان متناظران.

وترى النظريّة الاستبداليّة أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجميّة واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان: معنى حقيقيّ، ومعنى مجازي وتتحقق الاستعارة باستبدال كلمة مجازيّة بكلمة حقيقيّة. كما تشير هذه الزاويّة إلى أن كل استعارة تحتوي على تناقض ما، كالجمع بين الجامد والمحسوس وغيره، مثل وصف الجمل بسفينة الصحراء، ولفك هذا الغموض والتّناقض يحاول القارئ إيجاد مقابل مقبول ليخفف من حدة هذا التّناقض أو ليتخلص منه كالإتيان بالتّشبيه باستخدام الأداة.

أصحاب هذه النظريّة هم: لونجينسLonginues ، كونتاليانQuintilian ، فوغلFogole ، ليتش Leech سوزان ستبلن Susan Stebling .

- **النظريّة السياقيّة:** يمكن إجمال المبادئ الأساسيّة للنظريّة السياقيّة للاستعارة فيما يلي: [12]
  - الاستعارة شكل أساس في اللغة وليست مجرد حيلة لغويّة أو زخرفة لفظيّة.
  - في النظريّة السياقيّة اللامحدوديّة 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، حيث توجد حقول وبيئات فنيّة متعددة فمثلا كلمة فضاء تعني أشياء عديدة ومختلفة بالنسبة لعالم النفس، أوالفنان، أو الفيزيائيّ، أو الرّجل البدائي.
  - تظهر الاستعارة عندما تتصل كلمات من حقول أو بيئات فنيّة مختلفة في جملة معينة، ويمكن توضيح البيئات الفنيّة واختلافها بالمثال الآتي: "زيد أسد"، يلاحظ هنا أن زيدا له سياق أو بيئة فنيّة أخرى. و"زيد" معناه حرفي (عادي) بالنسبة للبيئة الفنيّة الخاصة به، والأسد معناه حرفي بالنسبة للبيئة الفنيّة الخاصة به. وبناء على ذلك فإن الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنيّة إلى بيئة فنيّة أخرى.
  - يطرأ التّغيير بالنسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة ومجالها ومداها، فالصفة أو الخاصيّة التّي تطبق على كلمة ما قد تنفصل بشكل فعال عن الحقل الأصلي الذي تنسب إليه أصلا

وتطبق وتستخدم في حقل غريب منظم ومرتب، ومن تم فإن هذه الكلمة تحمل معها إعادة تكييف وفقا للظروف والحقائق، لكي تتأقلم مع بقيّة الشبكة المشكلة للكلمة الأخرى في ذلك الحقل الغريب.

- 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 المعجميّة، فالكلمة لا تفهم إلا من خلال علاقتها مع الكلمات الأخرى.
- الاستعارة نوع من المقارنة المبنيّة على التّفاعل بين المستعار منه والمستعار له، إذ يعدل أحدهما من وجود الآخر، كما أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهميّة عن أوجه التّشابه، والمحصلة النهائيّة للتفاعلات بين المستعار له والمستعار منه وبين أوجه الشبه، وأوجه الاختلاف هي المعنى الكلي الذي تقدمه لنا الاستعارة.

من أنصار هذه النظريّة: نيلسون كودمانNelson Goodman ، يوربان Urban ، كرايسKrais.

ورغم أن اللغويات الحديثة قد أنتجت هذه النظريات النافذة في طبيعة الاستعارة، فإن الكثير من الدّارسين المعاصرين مازالوا يرددون الرّؤيتين القديمتين في الاستعارة، فالأولى ترى أن الاستعارة تزود القارئ برؤيّة عميقة لما وراء ظواهر الأشياء أو لماهيّة الأشياء وجوهرها، أما الرّؤيّة الثانيّة فتعتبر الاستعارة نوعا من الزخرفة اللغويّة المضللة للقارئ لأنها تحجب الواقع والحقيقة عنه، وعلاقاتها مصطنعة مضللة كونها بعيدة عن التّواصل المباشر ومنفصلة عن الواقع، بمعنى آخر تهاجم هذه الرّؤيّة الاستعارة وتحط من شأنها.

2,2 أركان الاستعارة: اختلف اللسانيون الغربيون في تحديد أركان الاستعارة فمنهم من يعتبرها اثنين نحو ماكس بلاك Max Black ومنهم من يعتبرها ثلاثة نحو ريتشاردز Richards ومنهم من جعلها أربعة نحو بيتر نيومارك Peter Newmark .

جعل ماكس بلاك للاستعارة ركنين اثنين 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 الرّكنين عندما تحدثنا عن مبادئ النظريّة التّفاعليّة التّي 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 الأرضيّة (le) motif (the ground) وهي أرضيّة التّشابه بين العنصر الموصوف والناقل أو حامل المشبه أي أوجه التّشابه. والاستعارة عند ريتشاردز لا تقوم بالضرورة على أوجه التّشابه بين المستعار له واللفظ المستعار (théme /phore) وإنما على أوجه الاختلاف أيضا.

أما أركان الاستعارة عند نيومارك فهي أربعة: فالرّكن الأول هو الموضوع (le thème) (the object) وهو العنصر الذي تصفه الاستعارة، والرّكن الثاني هو الصورة (l'image) (the image) وهو مايوصف به الموضوع، والرّكن الثالث المعنى (le sens) (the sens) وهو ما يظهر أوجه الشبه بين الموضوع والصورة والرّكن الرّابع الاستعارة (la métaphore) (the métaphore) وهو الكلمة أو الكلمات المأخوذة من الصورة، ففي المثال التّالي "ابتسامة مشرقة un sourire ensoleillé"، الموضوع هو un sourire الابتسامة، الصورة هي ensoleillé مشرقة، والمعنى يتجلى في مرح- سعيد، والاستعارة تكمن في Ensoleillé.

2- 3 أقسام الاستعارة: لم يتفق اللغويون والبلاغيون الفرنسيون على ضرورة تبويب الاستعارة وحصرها في عدد معين فتضاربت فيها الأقوال مثلها مثل الاستعارة في اللغة العربيّة. وأكثر الأقسام شيوعا ما سنذكره فيما يلي:

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

2- la métaphore directe : الاستعارة المباشرة : وتسمى أيضا la métaphore contextuelle أو métaphore in absentia أو métaphore indirecte : وهي الاستعارة التّي يحذف فيها أحد الطّرفين؛ المستعار منه والمستعار له. ففي المثال التّالي شبه الشاعر دو لامارتين De Lamartine الليل la nuit بالطّائر l'oiseau، فذكر الليل وحذف الطّائر ورمز إليه بشيء من لوازمه "الأجنحة" « les ailes »

« C'est une nuit d'été ; nuit dont les vastes d'ailes » [13]

وتتطلب هذه الاستعارة من القارئ التّركيز وإطالة النظر حتى يفهمها.

3- la métaphore filée: الاستعارة المعقدة أو الاستعارة المركبة: هي تلك التّي 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. » [14]

أي: سلسلة من الاستعارات المتصلة فيما بينها في نظم الكلام. تنتمي جميعها إلى الجملة نفسها أو البنيّة الرّوائيّة أو الوصفيّة 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 » [15]

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 الفنيّة واندمجت في اللغة حتى صار تمييزها صعبا نحو « courir un danger » التّي تعني « être exposer en danger » أي " هو معرض للخطر".

5- le cliché: الاستعار المبتذلة: وتسمى أيضا métaphore usée أو lieu commun أو métaphore figée: هي استعارة صارت تستعمل في الحياة اليوميّة وهي عادة ما تكون استعارة مبلغة métaphore annoncée

كقولنا : «Le temps c'est de l'argent » أي " الوقت من ذهب" أو « la vie est un voyage » أي "الحياة أسفار".

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 تذكر 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 ; » [16]

في هذا المثال لا يفهم أن الشاعر يتحدث عن سطح البحر الذي كانت تحجبه عن الأنظار الأشرعة البيضاء للقوارب إلا من خلال عنوان القصيدة " المقبرة البحريّة" « le cimetière marin » فقد 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 الحيّة: وهي تلك الاستعارة الجديدة التّي لم تصبح بعد جزءا من الاستعمال اليومي للغة.

مثال: 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 النسبيّة وتسمى أيضا homologie :

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

9- **la personnification**: وهي الاستعارة التّشخيصيّة أي استعارات التّشبيه الإنسانيّ، وهي تلك التّي تضفي صفات بشريّة على ماهو غير بشريّ، 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, » [17]

10- **la métaphore verbale**: الاستعارة الفعليّة: تكون الاستعارة بالفعل عندما لا نلمح ملاءمة دلاليّة بين الفعل والفاعل أو بين الفعل والمفعول به، فيؤدي الانحراف الحاصل في العلاقة المنطقيّة بين الفعل والفاعل أو الفعل والمفعول به إلى اضطراب في فهم النص. ولا يسقط هذا الاضطراب إلا من خلال عمليّة عقليّة تقضي على الانحراف وهي التّشبيه الضمني. يعرفها ميشال مورات Michel Murat ب:

« 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. » [18]

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 امكانيّة مماثلة المستوى الثاني بالاسم المرتبط عادة بالفعل." (ترجمتي)

« Chaque instant te dévore un morceau de délice »

في هذا المثال، عدم الملاءمة الدّلاليّة بين الفعل والفاعل، فاللحظة أو الوقت لا يلتهم بوحشيّة وإنما الحيوانات المفترسة هي التي تقوم بذلك.

« Cet homme (..) mordant et déchirait les idées et les croyances d'une seule parole » [19]

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

11 –la métaphore nominale: الاستعارة الاسميّة: 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.

- 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 التّركيب l'appartenance أي الانتماء، نحو: les lèvres de la roche.

12- la métaphore conceptuelle: الاستعارة المفهوميّة: أطلق كل من لايكوف وجونسون على الاستعارة تسميّة الاستعارة المفهوميّة بعد أن عدّاها أمرا متصلا بالذهن، وحددا دورها في فهم الأفكار وفي عمليّة التّفكير ذاتها حين ينقل الإنسان ما يعرف عن الظّواهر الماديّة وكل ما يحيط به ليشكل مالا يعرف من الظّواهر غير الماديّة والتّجريديّة التّي يستحيل التّفكير فيها دون استخدام ما يعرفه عن الأمور الماديّة وتجاربه التّي مر بها. وبالتّاليّ، فالاستعارة ليست حكرا على الأدب، وإنما هي من الأمور التّي نحيا بها جميعا فجانب شاسع من تصوراتنا وتفكيرنا غير الواعيّ حول الظّواهر التّجريديّة تحكمه استعارات تصوريّة لا نلحظها عادة لكنها تحكمنا دون أن ندري.

وتندرج تحت هذه الاستعارة ثلاثة مفاهيم:

- **La métaphore structurelle: الاستعارة البنيويّة:** وهي إحلال تجربة ما في بنيّة، أو في مجال تجربة بنيّة أخرى وهذا في قالب مفهوميّ معين كما في مفهوم " الجدال حرب" حيث أحللنا الجدال في مجال الحرب، ووجه الشبه بينهما أنه يحتدم النقاش بين شخصين في قضيّة ما.
- **La métaphore d'orientation: الاستعارة الاتجاهيّة:** هي نسق كامل من التّصورات المتعالقة المرتبطة بالاتجاه الفضائي: عال- مستقل- داخل- خارج- أمام- وراء- فوق- تحت- عميق- سطحي- مركزي... تمنح الاستعارات الاتجاهيّة 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 الهاويّة- تنخفض معنوياتي- إنني منهار).
- **La métaphore ontologique:** وهو **الاستعمال الاستعاريّ** للألفاظ الدّالة على المجرد وغير المحسوس كالأحداث والنشاطات الفكريّة والأحاسيس والأفكار والنظر إليها على اعتبار أنها كنايات وأشياء ماديّة محسوسة concret، وذلك بغيّة جعلها ملموسة أكثر بالنسبة للعقل البشري. كما في المثال التّالي: ينبغي علينا مكافحة التّضخم، حيث اعتبر التّضخم كيانا قائما بذاته وجب علينا صده ومكافحته.

1. **الموازنة بين الاستعارة في اللغة العربيّة والاستعارة في اللغة الفرنسيّة:** بعد عرضنا للاستعارة في اللغة الفرنسيّة، توصلنا إلى النقاط التّاليّة:

- إن الاستعارة في اللغتين العربيّة والفرنسيّة ليستا بعيدتين إحداهما عن الأخرى، بل تتقاطعان في زوايا وتتوافقان في نقاط كثيرة، فتبنى كلتاهما على علاقة المشابهة والتّماثل بين طرفيهما وعلى الاستبدال، إذ يوضع عنصر لغويّ مكان عنصر لغويّ آخر، كما أن لهما أركان متشابهة وأقسام شبه متقاربة.
- تقاطع المفهوم اللغويّ والاصطلاحيّ للاستعارة عند العرب مع المفهوم اللغويّ للمعاجم والموسوعات الفرنسيّة والفكر الغربيّ قديما وحديثا، إذ لا يتعدى هذا المفهوم فكرة اعتبار الاستعارة ظاهرة لغويّة تقوم على علاقة المشابهة بين طرفيّ الاستعارة (المستعار له والمستعار منه أو المشبه والمشبه به).
- الاستعارة في اللغة العربيّة هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه وصرح بالآخر، بينما قد يصرح في الاستعارة باللغة الفرنسيّة بكل من المشبه والمشبه به مع حذف الأداة وهذا في حالة الاستعارة المبلغة la métaphore annoncée.

- لم يتطور المفهوم الدّلاليّ للاستعارة في الفكر العربيّ الحديث واقتصر فقط على إبراز أهميتها الفنيّة وقيمتها الجماليّة ودورها في التّأثير في المتلقيّ والسيطرة على أحاسيسه ودفعه إلى الاستجابة، في حين شهد تطورا ملحوظا في الفكر الغربيّ الحديث من خلال بروز عدة نظريات لكل واحدة طريقتها ومبادئها في معالجة الاستعارة التّي باتت عمليّة ذهنيّة ونسقا من الأنساق التّصوريّة الموجهة لفكر وسلوك الإنسان عند أصحاب النظريّة التّفاعليّة. وصارت عند النظريّة الإبداليّة تتعلق بكلمة معجميّة واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه ويكون لهذه الكلمة معنى حقيقيّ ومعنى مجازي. أما رواد النظريّة السياقيّة فيعرفون الاستعارة بأنها تحويل كلمة من بيئتها الفنيّة إلى بيئة فنيّة أخرى. وهي أيضا نوع من المقارنة المبنيّة على التّفاعل بين المستعار منه والمستعار له وأوجه الشبه وأوجه الاختلاف.
- تعد الاستعارة المباشرة la métaphore directe التّي يحذف فيها أحد الطّرفين في اللغة الفرنسيّة مكافئة للاستعارة التّصريحيّة والاستعارة المكنيّة العربيتين.
- أركان الاستعارة واضحة في اللغة العربيّة وقد أجمع البلاغيون على تسميتها فهي مستعار له ومستعار منه وجامع وقرينة تكون لفظيّة أو حاليّة تمنع من إرادة المعنى الأصليّ، بينما اختلف اللغويون الغرب في تسميّة هذه الأركان فهي إطار وبؤرة عند ماكس بلاك وفحوى وناقل وأرضيّة عند ريتشاردز وموضوع وصورة ومعنى واستعارة عند بيتر نيومارك.

2. **طرائق ترجمة الاستعارة بين التّوطين والتّغريب:** تعد الاستعارة من أهم العوائق في عالم التّرجمة النظريّ والعمليّ، فالكثير من الاستعارات تحول دون قدرة المترجم على نقلها من لغتها وثقافتها الأصليّة إلى لغة وثقافة أخرى، وذلك راجع إلى جملة من العوامل اللغويّة والثقافيّة التّي شكلتها وغرست جذورها في بيئتها ولغتها، مما قد يجعل أمر ترجمتها إلى أي لغة أخرى صعبا جدا، إن لم مستحيلا أحيانا.

وقد اجتهد المنظرون في وضع إستراتيجيات ومبادئ قد تساعد المترجم في نقل الاستعارة إلى لغة أخرى غير لغتها نحو هاقستروم Hagstrom التّي اقترحت جملة من الطّرائق لترجمة الاستعارة، نذكرها فيما يلي: التّرجمة الحرفيّة التّي تنتج استعارة مقبولة في الثقافة الأخرى- ترجمة الاستعارة بالتّشبيه- ترجمة الاستعارة بالتّشبيه مع الشرح- التّرجمة التّفسيريّة- المكافئ الدّيناميكيّ وهو البحث عمّا يقابل الاستعارة في اللغة الهدف- الحذف- التّرجمة الحرفيّة مع الشرح. وفي هذه الطّرائق المقترحة مزج بين أساليب التّوطين والتّغريب.

والتّوطين هو "التّقليل من الانسياق وراء النص الغريب والاتجاه بدلا من ذلك نحو القيم الثقافيّة للغة المترجم إليها كي يحافظ المترجم على أسلوب لغة الهدف. "[20] بعبارة أخرى، إخضاع النص الأصليّ إلى جملة من العمليات ليتلاءم مع الصور النمطيّة المترسخة في ذهن القارئ الهدف، بينما يعرف التّغريب باعتماد تقنيات وأساليب تحافظ على غرابة النص المترجم وتحرره من الإكراهات الثقافيّة التّي تهدد

بخنقه، بمعنى آخر الاحتفاظ بالاختلاف الثقافيّ واللغويّ للنص المصدر من أجل صون مبدأ الأمانة في التّرجمة وإثراء اللغة الهدف وتجديدها وإخراجها من التّقوقع والانعزال والتّخلف عن ركب الحضارات الأخرى عند تقديم المفاهيم والقيم الثقافيّة التّي لا يمكن إبرازها إلا من خلال التّرجمة. وبالتّاليّ، يجد المترجم نفسه بين إستراتيجيتين فقط في التّرجمة؛ التّوطين إذا آمن بأن النص الهدف لابد أن يكون في قالب يناسب ثقافة قراء النص الهدف، والتّغريب إذا فضل الإبقاء على الرّوح الثقافيّة للنص المصدر، ناقلًا جوانبه الثقافيّة لدمجها في النص الهدف.

وفي اقتراح غير بعيد عما وضعته هاقستروم Hagstrom، حدد يوجين نايدا E.Nida الذي يعد من السباقين في إثارة اشكاليّة ترجمة الاستعارة جملة من الأساليب تندرج جميعها تحت استراتيجيّة التّوطين نذكرها باختصار في التّقاط التّاليّة:

- ترجمة الاستعارة إلى استعارة: أي باعتماد تقنيّة التّكافؤ الدّيناميكي: أكد "نايدا" أنه لا يمكن نقل استعارة ما من لغتها الأصليّة إلى لغة أخرى دون اللجوء إلى تعديلات ولو طفيفة. ومرد هذا التّعديل هو العوامل الثقافيّة واللغويّة التّي أدت إلى تشكيلها. ويستحسن أن تنقل الاستعارة إلى مثيلتها في اللغة المنقول إليها للحفاظ على قوة الإبداع وجمال الصورة؛
- ترجمة الاستعارة إلى تشبيه: تعد هذه الطّريقة الأفضل عند "نايدا" ويعدها حلا ناجحا لتفاديّ التّرجمة الحرفيّة، إذ أن ترجمة التّعابير خارجيّة التّمركز الدّلاليّ حرفيا قد ينتج عنه تشويش دلاليّ فتستوعب حرفيا ويكتفيّ القارئ بالمعنى الظّاهر دون الإلمام بالجزء الاستعاريّ فيها؛
- ترجمة الاستعارة إلى لا استعارة: ويقصد هنا نايدا ترجمة الاستعارة باستعمال تقنيتيّ التّفسير أو الشرح تفاديا للحصول على ترجمة غريبة غير مفهومة، فيضيع المعنى. لذا من الأفضل أن نشرح ونفسر لقارئ التّرجمة الصورة المرسومة؛
- ترجمة اللا استعارة إلى استعارة: يرى "نايدا" أن ترجمة الاستعارة إلى استعارة أو تشبيه أو لا استعارة قد يستوجب بعض الخسائر الدّلاليّة، أما نقل اللاستعارة الى استعارة فهو إبداع وفن.

وجاءت الاستراتيجيات التّي وضعها المنظّر بيتر نيومارك Peter Newmark، مطابقة لإستراتيجيات نايدا، غير أنه أضاف طريقة أخرى تكمن في استبدال الصورة الأصليّة بصورة نموذجيّة في اللغة الهدف، إذ لايحتفظ المترجم بصورة الاستعارة الأصليّة بل يستبدلها بصورة موجودة أصلا فى لغة الوصول.

3. ترجمة نماذج من الاستعارة في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسيّة عند فكتور دي كوبييه: تعود ترجمة النماذج التّي سنتناولها إلى المستشرق فكتور دي كوبييه Victor De Coppier الذي قام بنقل ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسيّة. وقد نشرت هذه التّرجمة لأول مرة سنة 1889م على يد الأب لويس شيخو، وتحمل عنوان LE DIWAN D'Al HANSA [21]

وأرفقها بملحق حيث ترجم بعض الأبيات الشعريّة للخرنق وهي شاعرة من شعراء الجاهليّة أخت طرفة بن العبد من أمه. وهناك طبعة أخرى في السنة نفسها ولكن جاءت هذه التّرجمة مسبوقة بدراسة قام بها دي كوبييه حول النساء العربيات الشاعرات وراح يترجم أبياتا من أشعراهن، فحملت هذه الطّبعة عنوان

« Le DIWAN d'Al HANSA précédé d'une étude sur les femmes poètes de l'Ancienne Arabie »

أي: "ديوان الخنساء مسبوق بدراسة حول النساء العربيات اللواتيّ أنشدن الشعر العربيّ القديم"

وليست هذه التّرجمة الوحيدة لديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسيّة، بل توجد أخرى لأنيسة بومدين نشرت عام 1987م بعنوان «Khansa moi , poète et femme d'Arabie »

أيّ " الخنساء: أنا، شاعرة، وامرأة عربيّة ".

وقد اكتفى آخرون بترجمة بعض أبيات الدّيوان وليس كله كرونيّ باسيت René Basset لما ألف كتابه " la Poésie Arabe Anté-islamique " أيّ " الشعر العربيّ في فترة ما قبل الإسلام"، وألبيرت لونتين Albert Lentin حين وضع كتابه " les plus beaux textes arabes" أي " أجمل النصوص العربيّة" ونيكولاس بورون Nicolas Perron الذي أشار إلى بعض أبيات الدّيوان بعد ترجمتها في كتابه Femmes arabes avant et depuis l'islamique " أيّ " النساء العربيات في عصور ما قبل الإسلام وما بعد الإسلام".

وقد وقع اختيارنا على ترجمة فكتور دي كوبييه كونه أول من ترجم هذا الدّيوان في فترة لم يكن المستشرقون الفرنسيون يهتمون بنقل الشعر العربيّ القديم، بل صبوا كل اهتمامهم في المذهب المالكيّ فنقلوا إلى لغتهم موطأ الإمام مالك ومدونة سحنون ورسالة ابن أبي زيد القيروانيّ في الفقه المالكيّ... واقتصرت ترجمة الشعر العربيّ القديم آنذاك على المستشرقين الألمان فقط. والأمر الذي لفت انتباهنا في ترجمته أنه أشار في مقدمة كتابه إلى هدفه النبيل من نقل هذا الدّيوان العربيّ وهو منحه فرصة التّحليق في سماء بيئة غير بيئته لأنه يستحق ذلك، وتمكين القارئ الفرنسيّ من" تقدير هذا الشعر الذي تتدفق منه الأعماق الصميمة للروح حيث تطغى عبقريّة اللغة البالغة التّأثير على الفن الأدبيّ 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. »[22]

الأنموذج الأول: قالتّ الخنساء وهي ترثيّ أخاها صخرا مشخصة الهموم التّي تهاجمها بعد غيابه:

دهتنيّ الحادثات به فأمست علي همومها تغدو وتسري[23]

شرح البيت: الحادثات: النائبات / تسريّ الهموم علي أي تغشانيّ ليلا.[24]

تبرز الخنساء في هذا البيت الهموم التّي تتهافت عليها ليلا مشبهة إياها بالإنسان، فالهموم لا تغدو ولا تسريّ وإنما هذه الحركات يقوم بها الإنسان الذي ميزه الله بالعقل، فذكرت المشبه " الهموم " وحذفت المشبه به " الإنسان " وأبقت على قرينة لفظيّة تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ والمتمثلة في الفعلين " يغدو ويسريّ " على سبيل الاستعارة المكنيّة، فأبدعت من خلال هذا التّشخيص في رسم الأبعاد الفنيّة للخواطر والأحاسيس وفي زعزعة وإيقاظ الشعور الساكن الخامد عند المتلقي.

التّرجمة:

« En lui le malheur m'a frappé,

Les soucis m'assiègent soir et matin. »[25]

تحليل التّرجمة: استعان المترجم بالفعل "assiéger " لترجمة الصورة التّي عبرت عنها الخنساء، وإن كان يؤديّ المعنى المراد لأنه يستعمل أدبيا في اللغة الفرنسيّة بمعنى "تتبع ولحق" إلا أنه لا يحمل بلاغة الفعلين اللذين جمعتهما الشاعرة ولا يدل على الحركة التّي أبدعت في رسمها. أما عن الطّريقة التّي استعملها فهي التّكافؤ الدّيناميكيّ أيّ نقل الاستعارة في اللغة العربيّة إلى استعارة في اللغة الفرنسيّة لأن الهموم لا تتبع ولا تلحق بل هي حركة يقوم بها الكائن الحي. ويعد التّكافؤ الدّيناميكيّ آليّة من آليات التّوطين، ونوع من التّرجمة المائلة traduction oblique أو كما تعرف بالتّرجمة غير المباشرة traduction indirecte، يستنسخ الموقف نفسه الموجود في النص الأصليّ بينما يستخدم صياغة مختلفة.

الأنموذج الثاني: قالتّ الخنساء لغرض إظهار الحزن والأسى:

أعين ألا فأبكيّ لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت[26]

شرح البيت: "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."[27]

استعارت الخنساء في هذا البيت الدّر من در اللبن لتعبر عن كثرة الدّمع وغزارته وكبر حجمه وحركته فأبقت على المستعار منه "الدّر" وحذفت المستعار له "الدّمع" على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

التّرجمة

« Pleure donc, mon œil, pleure Sahr !

Que tes larmes coulent abondantes, quand les chevaux rentrent de la razzia lointaine, harassés. » [28]

تحليل التّرجمة: تخلى المترجم عن نقل جمال الصورة حفاظا على المعنى واكتفى بتعويض الصورة التّي رسمتها الخنساء بالصفة abondantes غزيرة) أيّ أسقط عند التّرجمة لفظ "درة" وعوضه بالصفة abondantes التّي وإن دلت على غزارة الدّمع إلا أنها لا تدل على كبر حجمه وحركته أيّ لا تحمل روح وبلاغة اللفظ الأصلي. وعليه استعمل تقنيّة التّطويع modulation وهي آليّة من آليات التّوطين تقوم على فهم المعنى وإعادة التّعبير عنه بطريقة مختلفة، كما استعمل الإبدالtranspositon لما ترجم الاسم "درة" بصفة "غزيرة" والإبدال أيضا أحد طرائق التّوطين، يقوم على استبدال فئة نحويّة بفئة نحويّة أخرى دون تغيير المعنى. كما استعمل تقنيّة أخرى من تقنيات التّوطين وهي التّبسيط simplification لما بسط الصورة الفنيّة للقارئ باللغة الفرنسيّة ذلك لأن القصيدة برمتها التّي احتوت هذا البيت ترسم هيكلا تاما للناقة التّي جعلتها الشاعرة رمزا لوصف ما خلفته الحرب من أضرار وخيمة وبهذا قضى المترجم على جمال الصورة وقوة التّعبير.

الأنموذج الثالث: أنشدت الخنساء في مدح معاويّة:

ألا لا أرى في الناس مثل معاويّة إذا طرقت إحدى الليالي بداهيّة[29]

شرح البيت: بداهيّة أيّ أشد الليالي

تبرز الخنساء في هذا البيت شهامة معاويّة في مساعدتها في الشدائد والمصائب التّي 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 لفظيّة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمتمثلة في الفعل " طرق " على سبيل الاستعارة المكنيّة، فأبدعت من خلال هذا التّشخيص في رسم الأبعاد الفنيّة للخواطر والأحاسيس وفي زعزعة وإيقاظ الشعور الساكن الخامد عند المتلقي.

التّرجمة:

« Non, il n’est pas de guerrier pareil Mu’awiyat,

Quand, la nuit, le danger fond sur nous. »[30]

تحليل التّرجمة: استعان المترجم بالفعل "Fondre " لترجمة الصورة التّي رسمتها الخنساء، والذي إذا أرفق بالظّرف sur صار يعني "تسارع " أو "انقض"، أيّ صارت الاستعارة في اللغة الفرنسيّة "تنقض علي الشدائد" فاستعان بذلك بطريقة نقل الاستعارة إلى استعارة أيّ تقنيّة التّكافؤ الدّيناميكيّ، لأن الشدائد لا

تنقض بل هي حركة يقوم بها الكائن الحيّ، مع أنه توجد خسارة دلاليّة، إذ أن الفعل الفرنسيّ المقترح لا يحمل دلالة الفعل العربيّ الأصليّ. ويعد التّكافؤ الدّيناميكيّ كما سبق وأن أشرنا آليّة من آليّات التّوطين.

الأنموذج الرّابع: تقول الخنساء في وصف بشاعة الحرب:

فمن للحرب إذا صارت كلوحا وشمر مشعلوها للنهوض[31]

شرح البيت: جاءت الاستعارة في هذا البيت في "كلوحا"، ذلك لأن صفة الكلاحة تطلق على من امتلك وجها عابسا، فيقال وجه كالح أي عابس وزاد عبوسه. وهنا نقلت الخنساء هذه اللفظة من حقلها الإنسانيّ إلى الحقل المعنويّ على سبيل الاستعارة المكنيّة، إذ ذكرت المشبه الحرب وحذفت المشبه به الإنسان وتركت قرينة تدل على المعنى المراد "كلوحا" حتى تصور هذه الحرب المرعبة.

التّرجمة:

« Qui maintenant affrontera la guerre,

Quand sa face s'assombrit,

Quand ses fauteurs se ceignent pour la lutte ? »[32]

تحليل التّرجمة: استعان المترجم بالفعل s'assombrir الذي يحمل معنى "صار داكن اللون" أو "صار مظلما"، في محاولة لنقل اللفظ الأصليّ، حسب ما تقتضيه الخصائص اللغويّة والمعنويّة للغة الفرنسيّة فنقل الاستعارة إلى استعارة ذلك لأن السواد والظّلام يوحيّ إلى شيء مرعب، فشبه الحرب بشيء قابل للسواد. وبالرّغم من أن المترجم نجح في تحويل الاستعارة إلى استعارة، إلا أنه لم يتمكن من نقل دلالة اللفظ الأصلي. كما استعمل تقنيّة الإبدال la transposition عندما نقل خبرا صار "كاحلا" إلى "الفعل" "s'assombrir". وبالتّاليّ نقل استعارة هذا البيت باعتماد استراتيجيّة التّوطين.

الأنموذج الخامس: قالتّ الخنساء تذكر أخاها صخرا:

تذكرت صخرا إذ تغنت حمامة هتوف على غصن من الأيك تسجع[33]

شرح البيت: تكمن استعارة هذا البيت في الفعل "تغنت"، إذ أن الغناء صفة من صفات الإنسان، لكنها نقلتها من عوالم الإنس إلى عالم الطّير، ذلك لأنها من ألم فراق أخيها صخر صارت تتخيل الحمامة تغني؛ غناء يجعل ذاتها تتخبط ألما. وبناءً على ما ورد ذكره، فإن هذه الاستعارة مكنيّة.

التّرجمة:

« J'ai pensé à Ṣahr en entendant une colombe gémir, modulant sur un rameau touffu son roucoulement plaintif. »[34]

تحليل التّرجمة: استعان المستشرق دي كوبييه مرة أخرى بتقنيّة التّوطين في ترجمة هذه الاستعارة العربيّة التّي نقلها إلى استعارة أخرى في اللغة الفرنسيّة بعد أن ترجم الفعل "غنى" الذي يعد "بؤرة

الاستعارة" إلى الفعلgémir، فأبدع في هذا النقل، ذلك لأن هذا الفعل الفرنسيّ يعني" التّعبير عن الحسرة والألم بأصوات مبهمة غير مفهومة"

« Gémir : exprimer sa peine, sa douleur par des sons inarticulés. »[35]

الأنموذج السادس: قالتّ الخنساء ترثيّ أخاها صخرا

ألا أيها الدّيك المناديّ بسحرة هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا[36]

شرح البيت: خاطبت الخنساء في هذا البيت الدّيك كأنها تخاطب الإنسان، فدعته للقدوم إليها وكأنه يجيب ويسمع ويتفاعل، فشكلت لغتها الشعريّة بعد أن بنتها على الاستعارة المكنيّة، وغايتها من ذلك بث همومها وأحزانها، وكان أسلوب النداء قوام هذه التّشكيلة، إذ جعلت الدّيك طرفا حيا تناديه لتبث له أوجاعها فقالتّ: "هلم كذا"

التّرجمة:

« Viens, Coq matinier, à la voix sonore,

Viens que je te conte mon malheur ! »[37]

تحليل التّرجمة: اعتمد دي كوبييه تقنيّة التّصرف بالزيادة لنقل هذه الاستعارة، إذ كرر الفعل "هلم" الفرنسيّ viens مرتين، مستعينا بذلك بتقنيّة التّوطين.

4. خاتمة: إن الاستعارة في اللغتين العربيّة والفرنسيّة ليستا بعيدتين إحداهما عن الأخرى، بل تتقاطعان في زوايا وتتوافقان في نقاط كثيرة، فتبنى كلتاهما على علاقة المشابهة والتّماثل بين طرفيهما وعلى الاستبدال، إذ يوضع عنصر لغويّ مكان عنصر لغويّ آخر، كما أن لهما أركان متشابهة وأقسام شبه متقاربة.

وقد أولى المستشرق دي كوبييه اهتماما بالغا في نقله لاستعارات الخنساء، وكان ذلك واضحا من خلال إبداعه في نقلها مستعينا بآليات التّوطين المختلفة من التّكافؤ الدّيناميكيّ لما نقل الاستعارة العربيّة إلى استعارة فرنسيّة. وقد لاحظنا أن هذه الآليّة قد تحدث خسائر دلاليّة، ونادرا ما نحصل على مكافئ يحمل الشحنة الدّلاليّة الأصليّة نفسها. كما استعمل آليّة الإبدال التّي تقوم على استبدال فئة نحويّة بفئة نحويّة أخرى دون تغيير المعنى. واستعان بآليّة التّطويع التّي تدعو إلى فهم المعنى وإعادة التّعبير عنه بطريقة مختلفة، إضافة إلى آليّة التّبسيط وآليّة التّصرف بالزيادة.

إن التّعامل مع الاستعارة في التّرجمة متشعب ومتباين أحيانا، فما بالك إذا تعلق الأمر باستعارات الشعر العربيّ القديم عامة والخنساء خاصة التّي يعد ديوانها نموذجا راقيا على التّصوير والتّخييل. وقد أقر المترجم دي كوبييه بتصارع خصائص وأساليب وثقافة اللغتين المنقول منها والمنقول إليها، ففضل المعالجة الدّقيقة مع ضرورة التّشديد على خصوصيّة لغته وثقافته وقارئه مستعينا بالتّوطين وآلياته.

5. قائمة المراجع:

- باللغة العربيّة:

1- أبو العدوس، يوسف(1997)، الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث، الأهليّة للنشر والتّوزيع المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمان.

2- الجرجانيّ، عبد القاهر (1988)، أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، صححها محمد عبده وعلق على حواشيه السيد محمد رشيد رضا منشئ المنار، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

3- الخانجيّ، رجائيّ والناصر، نرجس (2013)، ط1، العدد3، تطويع اللغة والثقافة في التّرجمة الأدبيّة ترجمة إحسان عباس لروايّة موبي ديك أنموذجا، من كتاب التّرجمة بين تجليات اللغة وفاعليّة الثقافة، سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتّزيع والتّرجمة لندن.

4- الخنساء (2004)، الدّيوان، ط2، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت لبنان.

5- الخنساء (1988)، الدّيوان، ط1، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحي بن سيار الشيبانيّ النحويّ حققه أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن.

6- الدّسوقيّ، محمد (2009)، البنيّة التّكوينيّة للصورة الفنيّة، د.ط، دار العلوم والإيمان، مصر.

7- ضيف، شوقيّ (د.ت)، في النقد الأدبيّ، ط9، دار المعارف، القاهرة.

8- كوهن، جان (1986)، بنيّة اللغة الشعريّة، ط1، تر. الولي محمد، العمري محمد، دار توبقال للنشر الدّار البيضاء، المغرب.

9- لايكوف، جورج وجونسون، مارك (2009)، الاستعارات التّي نحيا بها، ط2، تر. عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر.

-باللغة الأجنبيّة:

1- Aristote (1990), Poétique, Le livre de poche classique, Paris.

2- Cicéron(Trad.M.Nisard) (1846), Rhétorique à C.Hérrenius , t.1, Œuvres Complètes, 1ére édition.

3- De Coppier S.J (1889), LE DIWAN D'AL HANSA, suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, BEYROUTH IMPRIMERIE CATHOLIQUE S.J.

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

5- Dictionnaire de l'Académie Française (1798), édition e_Books, France, 5éme édition.

6- Dictionnaire LAROUSSE MAXIPOCHE (2012), Direction du département Dictionnaires et Encyclopédies, Carine Girac Marinier, Paris.

7- Guy De Maupassant (1910),Œuvres Complète De Guy de Maupasant, Œuvres POSTHUMES, LOUIS CONARD, LIBRARIE-Editeur, Paris.

8- 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.

9- Michael Riffaterre(1979), La production du texte, Seuil, Paris.

10-Michel Murat(1985), Poétique de l'analogie, (article) en Information Grammaticale , vol 26, n1.

11-Paul Valéry(1933), Œuvres de Paul Valéry, volume 3, édition du Sagitaire, Paris.

12- Victor Hugo (1859), La Légende Des Siècles, Tome 1, MICHEL LEVY Frères-HETZEL, Paris.

8. هوامش:

[1]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهليّة للنشر والتّوزيع، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمان، ط1، 1997 م ص 11.

[2]- محمد الدسوقيّ، البنيّة التّكوينيّة للصورة الفنيّة، دار العلوم والإيمان، مصر، د.ط، 2009م، ص 179.

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

[4]- شوقي ضيف، في النقد الأدبيّ، دار المعارف، القاهرة، ط 9، د.ت ، ص 171.

[5]- عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة في علم البيان، صححها محمد عبده وعلق على حواشيه السيد محمد رشيد رضا منشئ المنار، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1409 ه_1988 م، ص 32.

[6] - Aristote, Poétique, Le livre de poche classique, Paris, 1990, p.139.

[7] - Cicéron(Trad.M.Nisard), Rhétorique à C.Hérrenius , t.1, Œuvres Complètes, 1ére édition, 1864, p.218.

[8] - Dictionnaire de l'Académie Française, édition e_Books, France, 5éme édition, 1798, p. 1989.

[9] -Dictionnaire LAROUSSE MAXIPOCHE 2012, Direction du département Dictionnaires et Encyclopédies, Carine Girac Marinier, Paris, p. 882.

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

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

[12]- ينظر: المرجع السابق، من ص 99 إلى ص 126 .

[13] – De Lamartine, Œuvres Complètes de Lamartine, tome2, Chez l'auteur, Paris, p.387.

[14] – Michael Riffaterre, La production du texte, Seuil, Paris, 1979, p. 218.

[15] - Victor Hugo, La Légende Des Siècles, Tome 1, MICHEL LEVY Frères- HETZEL, Paris, 1859, P.40.

[16] - Paul Valéry, Œuvres de Paul Valéry, volume 3, édition du Sagitaire, Paris, 1933, p.p157- 158.

[17] – 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.

[18]– Michel Murat, Poétique de l'analogie, (article) en Information Grammaticale , vol 26, n1, 1985, p.p 41-46. P. 43.

[19] – Voir : Guy De Maupassant, Œuvres Complète De Guy de Maupasant, Œuvres POSTHUMES, LOUIS CONARD, LIBRARIE-Editeur, Paris, 1910, p.143.

[20]- رجائي الخانجي ونرجس الناصر، تطويع اللغة والثقافة في التّرجمة الأدبيّة، ترجمة إحسان عباس لروايّة موبي ديك أنموذجا من كتاب التّرجمة بين تجليات اللغة وفاعليّة الثقافة، سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتّزيع والتّرجمة، لندن، العدد3، ط1، 2013 م، الصفحات المخصصة للبحث 229- 245، ص. 230.

[21]- أشار المترجم قبل أن يعرض ترجمته للأبيات الشعريّة للخنساء إلى كيفيّة كتابة الحروف العربيّة إذا نقلت بعض الألفاظ نقلا صوتيا إلى اللغة الفرنسيّة في جدول فرمز لحرف الخاء ب H تحتها حيز صغير وحرف الألف ب حيز .

[22] - De Coppier S.J , LE DIWAN D'AL HANSA, suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, BEYROUTH IMPRIMERIE CATHOLIQUE S.J. 1889, p. 28.

[23] الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004 م، ص44.

[24] الخنساء، الديوان، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحويّ، حققه أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن ط1، 1988 م، ص 189.

[25] De Coppier S.J , LE DIWAN D'AL HANSA, p. 77.

[26]- الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، ص 21.

[27]- ينظر لمزيد من الشرح الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحويّ، ص 190 .

[28] - De Coppier S. J . LE DIWAN D'AL HANSA, p.48.

[29]- الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، ص 120.

[30] – De Coppier S. J . LE DIWAN D'AL HANSA, p.197.

[31]– الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، ص 76.

[32] – De Coppier S. J . LE DIWAN D'AL HANSA, p.128.

[33]- الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، ص 80.

[34] – De Coppier S. J . LE DIWAN D'AL HANSA, p.135.

[35] –DICTIONNAIRELAROUSSE MAXIPOCHE, p. 622.

[36]- الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، ص119.

[37]– De Coppier S. J . LE DIWAN D'AL HANSA, P.195.