جامعة الجزائر2

كلية الآداب و اللغات

معهد الترجمة

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

ترجمة الصور البيانية من الفرنسية إلى العربية

رواية "Les Chercheurs D'os" لطاهر جاووت

و ترجمتها إلى اللغة العربية للدكتور جيلالي خلاص أنموذجا

– تحليل و مقارنة–

إعداد الطالبة:

حلحال فايزة

إشراف الدكتورة:

يمينة تومي سيتواح

السنة الجامعية:

2015/2014

كلمة شكر

بسم الله خالق الأكوان و رازق الأنعام، و الحمد لله و الصلاة و السلام على رسوله الكريم و بعد:

يشرّفني و يسعدني أن أتقدّم بهته الكلمة، الحاملة لأسمى عبارات الشكر و التقدير و والاحترام الى كل من سهر على تعليمي، و حرص على تلقيني ما ينفعني و يفيدني، وكل من بذل جهدا و لو بسيطا في سبيل نجاحي، انطلاقا من المرحلة الابتدائية الى غاية السّاعة، أساتذة و مدراء و عمّال.

أستاذتي المحترمة الدّكتورة (يمينة تومي سيتواح):

أشكرك جزيل الشّكر على صدقك معي و صبرك عليّ، وتقبّلي منيّ اسمى عبارات الاحترام و التقدير، و حفظك الله لنا، و دمتِ سنداً و عوناً للجميع– انشاء الله-

و اعلمي أنّ اشرافك على تخرّجي شرف عظيم لي أعتز و افتخر به الى آخر أيّام حياتي.

شكراً جزيلاً

إهداء

يشرّفني و يسعدني أن أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع لمن أنجباني إلى هذه الحياة الدنيا و سهرا على تربيتي و حرصا على تعليمي و إيصالي إلى ما أنا عليه الآن، لمن شجّعاني على إتمام هذا البحث و ساندني في اللّحظات الصعبة، إلى أعزّ شخصين على قلبي:

أبي و أمي

والداي العزيزين الذَين أرجو من الله –عزّ و جلّ– أن يطيل عمريهما و يحفظهما لي و يجعلهما دوما سنداً لي في حياتي.

كما أهديه إلى:

أختي الغالية "سميرة" التي طالما قاسمتني أسراري و أفراحي و آحزاني وشجّعتني كثيراً، كما ساعدتني في إنجاز هذا العمل.

أخواي العزيزين: "محمد" الذي طالما كان سنداً لي و "هشام" الذي يملأ حياتنا مرحاً.

رفيقة دربي الغالية "سهيلة".

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

شكراً

فهرس الموضوعات:

مقدّمة 01

الفصل الأوّل: الدراسة النظرية: الصور البيانية في اللغتين العربية و الفرنسية

المبحث الأول: الصور الأسلوبية في اللغة الفرنسية 07

I. الصور الأسلوبية أو البلاغية 07

1) مفهومها 07

2) أهمّيتها 09

II. أهم الصور المستعملة في الأدب الفرنسي..... 10

أ- التشبيه (La comparaison) 10

1. مفهومه 10

2. عناصره 12

3. أنواعه 13

1.3. تشبيه السخرية (Comparaison ironique)..... 14

2.3. تشبيه المثل (comparaison proverbiale)..... 14

3.3. التشبيه التخيلي(Comparaison visionnaire)..... 14

4.3. التشبيه السريالي (Comparaison surréaliste)..... 15

ب- الاستعارة (La métaphore)..... 16

1) مفهومها 16

2) من التشبيه إلى الاستعارة 18

3) الفرق بين الاستعارة و التشبيه 20

4) أنواع الاستعارة 21

2.4) الاستعارة بالتبديل(Métaphore par remplacement)....22
3.4)الاستعارة السياقية(Métaphore contextuelle)....23
ج- المجاز (La métonymie).....24
1) مفهومه 24
2) علاقاته 25
3) نظرية المجاز 27
1.3. المجاز و الاستعارة 27
2.3. علاقة المجاورة 28
4) أنواع المجاز 29
1.4. المجاز المرسل(La synecdoque).....29
2.4. المجاز العقلي(L'antonomase)....30
د- الكناية(La périphrase) 31
1) مفهومها 31
2) أساس الكناية 33
3) بعض الكنايات الشهيرة في اللغة الفرنسية 34
المبحث الثاني: الصور البيانية في اللغة العربية 35
I. مفهوم علم البيان 35
1) مفهوم علم البيان 35
أ- لغة 35
ب- اصطلاحا 35
II.الصور البيانية المستعملة في اللغة العربية 36
أ- التشبيه 36

1. تعريفه 36
2. أركانه..... 37
3. أدواته 38
4. وجه الشبه 38
5. أقسام التشبيه 39
1.5.من حيث الأداة 39
2.5.من حيث وجه الشبه 41
3.5. طرفا التشبيه 43
ب- المجاز و الاستعارة 45
1) تعريف المجاز 45
2) أنواع المجاز 46
1.2. المجاز العقلي أو الحكمي 46
2.2. المجاز اللغوي 53
ج- الاستعارة: 63
1) مفهومها 63
2) أنواع الاستعارة 65
1.2. الاستعارة التصريحية 65
2.2. الاستعارة التمثيلية 66
3.2. الاستعارة المكنية 67
3) الفرق بين الاستعارة و المجاز 67
4) الفرق بين الاستعارة و التشبيه 68
د- الكناية 68

1) مفهومها 68
2) أقسامها 70
1.2. الكناية عن صفة 70
2.2. الكناية عن موصوف 71
3.2. الكناية عن نسبة 71
3) بعض الكنايات العربية الشهيرة 74
هـ- الفرق بين التشبيه و المجاز و الكناية 75
المبحث الثالث: أساليب ترجمة الصور البيانية 76
I. الأسلوبية المقارنة في الترجمة الأدبية 76
II.أساليب الترجمة عند فيني و داربلني 77
1) أساليب الترجمة المباشرة 77
1.1. الاقتراض 77
1.2. المحاكاة 78
1.3. الترجمة الحرفية 78
2) أساليب الترجمة غير المباشرة 79
أ. الابدال ..... .79
ب.التطويع 80
ج. التكافؤ 81
د. التصرف 82
الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية: دراسة العيّنة
المبحث الأول: التعريف بالمدوّنة..... 85
1) تعريف الكاتب..... 85

2) عرض الرواية 90
3) شخصيات الرواية 92
4) نوع المدونة و أسلوبها 93
5) الترجمة 94
المبحث الثاني: نماذج الصور البيانية و ترجمتها 96
I. منهجية التحليل 96
II. نماذج الصور الأسلوبية في المدونة و ترجمتها 97
1) استخراج النماذج و تصنيفها 99
2) مقارنة بين النماذج و ترجماتها 105
أ. التشبيهات 105
ب. الاستعارات 110
ج. المجاز..... 115
د. الكنايات..... 117
المبحث الثالث: أساليب ترجمة النماذج 124
الأساليب التي استعملها المترجم 124
- الاقتراض 124
- المحاكاة 125
- الترجمة الحرفية 126
- الابدال 128
- التطويع 129
- التكافؤ 130
- التّصرّف 131

خلاصة 133
خاتمة 134
قائمة المصادر و المراجع 139

مقدّمـــــــــــــة

لعبت الترجمة دورا فعالا في تقارب الشعوب و نقل المعارف و الثقافات من لغة إلى أخرى في مختلف العصور فكانت كل حضارة جديدة تنبني علـى أسس حضارة سبقتها بعد أن تنتقل إليها عن طريق الترجمة. فهكذا استفاد العرب من العلوم اليونانية، و بنفس الطريقة نهل الأوربيون مما توصّل إليه علماء العرب. و قد جاء هذا بثماره حيث كان نقطة انطلاق ذات أهمية بالغة في المسار العلمي و التكنولوجي عند الغرب. و يعود الفضل طبعا إلى الترجمة التي طالما خدمت العالم و الشعوب في كل مكان و زمان، خاصة ترجمة الكتب التي تكتسي أهمية كبيرة و تتضمن انجازات عظيمة أو تحتوي على معلومات قيمة في كل مكان.

لكن عملية الترجمة أو النقل من لغة إلى أخرى لا تكون بطريقة سهلة و مباشرة، فالمترجم لا يقوم فقط باستبدال العناصر اللغوية للنص الأصلي بعناصر لغوية أخرى مماثلة و مطابقة لها في اللغة المترجم إليها، إنما هي عملية تكافؤ نتجاوز فيها الكلمات لنصل إلى المعنى. فان عدنا سواء إلى الدراسات البلاغية العربية أو إلى بعض الدراسات اللسانية الحديثة نجد أن معنى النص ليس هو مجموع الكلمات متفرقة إنما هو نتاج ترابطها و اتحادها و تفاعلها. مع العلم أن أسمى غاية يصبو إليها المترجم تتمثل في فهم هذا المعنى و القدرة على إعادة التعبير عنه باستعمـال اللغة التي ينقل إليها.

و لما كانت الترجمة الأدبية محل نقاش أزلي و محاولات عديدة عبر تاريخ الشعوب، و كونها شغلت ألباب الباحثين من العلماء و الأدباء و منظري الترجمة الأوربيين و العرب على حدّ سواء، ارتأينا أن ينصب بحثنا على هذه الترجمة "الحسّاسة" حيث نود من خلاله أن نجيب على تساؤل جوهري يتعلق بإشكالية ترجمة الصور البيانية في النصوص الأدبية فالصورة هي ذروة التعبير الأدبي، و هي أكبر دليل على تمكن الكاتب من اللغة، و أجمل تمثيل للأفكار التي تجول في خاطره و تداعب مخيلته.

فالنصوص الأدبيـة على اختلافها كالشعر و المسرح و القصة و الرواية و غيرها تعتبر أصعب من النصوص العلمية من ناحية الترجمة لأن النص الأدبي لا يمثل فكرة فحسب بل يحتوي كذلك على أحاسيس المؤلف و تخيلاته، و تستعمل الصور البيانية في اللغتين العربية و الفرنسية لكن لا يوجد تطابق تام بين اللغتين، فلكل منهما خصائصها و نظامها النحوي و البلاغي. فعند ترجمة إحدى هذه الصور نلمس عدم التشابه سواء في الصورة نفسها أو في المعنى الذي تحمله أو الوظيفة التي تؤديها. أو يمكن أن تعبر اللغتان عن الصورة نفسها لكن بطريقتين مختلفتين.أضف إلى ذلك أن المعنى يتغير حسب السياق الذي تتواجد فيه الصورة المجسّدة من خلال الايحاءات و الصور البيانية المختلفة حيث تعتبر جزء لا يتجزأ من النص الأدبي، لذلك كان لزاما على المترجم أن يأتي بنص مقابل يتوفر على ما يحمله النص الأصلي جمالية و إبداع و لا ينقص من قيمته في حدود الإمكان، فلكلِّ لغة جمالها و خصوصيتها.

و عليه تزداد ترجمة النصوص الأدبية تعقيدا كونها تحوي المعاني و الدلالات الخاصة التي ترتبط بمعطيات ثقافية و اجتماعية و سياسية و زمانية و مكانية محدّدة. لذلك فالمترجم المقدم على ترجمة النص الأدبي لا يكفيه التمكن من اللغتين الفرنسية و العربية فحسب بل عليه أن يغوص في أعماق النص الأصلي و أن يعرف قصد الكاتب و هدفه من انتاج هذا النص، تماماً مثلما عليه أن يدرك بوعي تام دور اللغة المترجم اليها(يكون متمكّناً منها) حتّى يَصُوغَ فيها أفكار النّص الأصلي .

لذا فمن الخطأ اعتبار الترجمة عملية آلية يتم فيها استبدال كلمات و عبارات بكلمات و عبارات مقابلة في اللغة الأخرى، لأنها تتطلب معرفة و دراية بالنص الأصلي من قبل المترجم إلى جانب فهم قصد الكاتب من انتاج هذا النص و القدرة على نقل أفكار الكاتب في اللغة الهدف.

فمن الواضح أن الصور البيانية على اختلافها تستخدم في كثير من الأغراض الشعرية و النثرية، فهي تعمل على تدعيم فكرة الكاتب و تزيد من تأثيرها في نفس القارئ. فكان للصور البيانية من تشبيه و استعارة و كناية و مجاز أهمية كبيرة في اضفاء الرونق و الجمال الى أسلوب الكاتب و زيادة في التأثير و التشويق لقارئ النص.

و لكن غالبا ما تطرح ترجمة هذه الصور البيانية من لغة إلى أخرى إشكالية لدى المترجم، بحيث يصعب عليه نقلها الى لغة الهدف و تكمن الصعوبة في الخصوصيات التي تتسم بها اللغات، كلّ لغة أسلوبها و قواعدها الخاصة و حتى الكلمات و الدلالات و الايحاءات تختلف. كما تختلف اللغات من حيث الأصل الذي انبثقت منه و من حيث المفاهيم الثقافية و الدينية التي تحكمها عوامل سياسية و اجتماعية و بيئية مختلفة، فاللغة الفرنسية تنتمي الى اللغات اللاتينية في حين تعود اللغة العربية بجذورها الى اللغات السامية.

و على هذا الأساس سنقوم بتسليط الضوء على اشكالية ترجمة الصور البيانية في النص الأدبي و ستشمل إشكاليتنا جملة من الأسئلة تتمثل جلّها فيما يلي:

- كيف يتعامل المترجم مع الصور التي استخدمها الكاتب في النص لكي يصل بقارئ النص العربي إلى تأثير مماثل للذي يثيره النص الأصلي؟
- كيف يتسنى له نقل مثل هذه الصور من لغة الى اخرى و من ثقافة إلى أخرى؟ خاصة و أنّ النقل يتم من و إلى لغتين مختلفتين كل الاختلاف سواء من حيث الأصل الذي تنحدر منه أو من حيث الاعتبارات الثقافية و الدينية التي تحكمها عوامل سياسية و اجتماعية و بيئية مختلفة.
- هل يمكن ترجمة هذه الصور رغم ما بين اللغتين العربية و الفرنسية من اختلاف؟
- و إذا كان هذا ممكنا فما هي الوسائل و الحلول التي يلجأ اليها المترجم في عملية الترجمة؟

كل هذه التساؤلات تضع المترجم أمام عدّة خيارات منها:

- هل يترجم ترجمة حرفية متوخيا من وراء ذلك تحقيق الأمانة الأدبية حتى و ان كان ذلك على حساب المعنى و الشكل؟
- هل يركز على إبراز المعنى قبل أي شئ؟
- هل عليه التّقيد بالنص الأصلي أم يطلق العنان لقلمه بالحذف و الاضافة كلما رأى ذلك ممكنا؟

- هل عليه الاتجاه الى استخدام وسائل أخرى في حالة عدم وجود المقابل في اللغة الهدف؟

و عليه سنقوم من خلال بحثنا هذا المعنون ب: "**ترجمة الصور البيانية من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية من خلال رواية Les Chercheurs d'Os لطاهر جاووت و ترجمتها الى اللغة العربية لجيلالي خلاص**" بمحاولة تقصي الحلول التي لجأ إليها المترجم في ترجمته للصور البيانية. و قد قمنا بحصر عملية التحليل و المقارنة في ترجمة بعض الصور المتمثلة في التشبيه و الاستعارة و المجاز و الكناية لما لها من أهمية خاصة في عملية ترجمة النصوص الأدبية.

و قد اعتمدنا في دراستنا على منهج يناسب موضوع البحث، فقد قمنا بوصف الصور البيانية و تحليل معانيها و ستعمالاتها في اللغتين من جهة، و قمنا بمقارنة الصور البيانية في اللغة الفرنسية مع مقابلاتها في اللغة العربية من جهة أخرى عن طريق تحليل الأمثلة المستخرجة من المدونة التي سنعمل عليها.

و قد ارتأينا تقسيم هذا البحث إلى فصلين: **نظري و تطبيقي**، تنضوي تحت كل منهما ثلاث مباحث.

ففي **القسم النظري** المعنون **بالصور البيانية** في اللّغتين العربية و الفرنسية سنتطرق إلى الصور البيانية في اللغتين العربية و الفرنسية، و كذا الأساليب المستعملة في ترجمة الصور. و هو مقسم إلى ثلاث مباحث: يتناول **المبحث الأول** الصور البيانية في اللغة الفرنسية بالتفصيل حيث اخترنا بعضا من الصور البيانية المستعملة بكثرة في اللغة الفرنسية و هي التشبيه و الاستعارة و المجاز و الكناية، و سندرس كل واحدة منها على حدى. بعدها سنتطرق إلى الصور البيانية في اللغة العربية و هو عنوان **المبحث الثاني**، و على غرار المبحث الأول سنقوم بدراسة الصور نفسها لكن هذه المرة في اللغة العربية دراسة مفصلة. و في الأخير سيتناول **المبحث الثالث** أساليب الترجمة التي يمكن للمترجم اللجوء إليها لترجمة الصور البيانية على ضوء الأسلوبية المقارنة.

أما في **الجانب التطبيقي** المعنون **دراسة العيّنة – تحليل و مقارنة–** ،فسنقوم بتقديم المدونة و الترجمة، و بعدها سنستخرج بعض النماذج للصور البيانية و نقوم بشرحها و مقارنتها بترجماتها، كما سنستخلص الأساليب المستعملة من طرف المترجم في ترجمة هذه النماذج. و يتضمن هذا الفصل ثلاث مباحث كسابقه، نقوم في المبحث الأول بتقديم المدونة و الكاتب و كذا الترجمة، أما في المبحث الثاني فسنستخرج بعضا من النماذج التي أثارت اعجابنا و لها قيمة جمالية و فنية كبيرة في النص و سنقوم بشرحها و مقارنتها بترجماتها. و سنقوم في المبحث الثالث بتبيان الأساليب التي لجأ إليها المترجم لترجمة تلك النماذج.

و قد أدرجنا قائمة من المراجع التي اعتمدنا عليها في انجاز هذا العمل، صنّفناها إلى: مراجع باللغة الفرنسية و أخرى باللغة العربية، أتبعناها بقائمة الرسائل و المذكرات كما استعنا ببعض المواقع الالكترونية أدرجناها ضمن قائمة مواقع الإنترنيت.

لقد تطلب منا هذا البحث أو العمل المتواضع – على بساطته – جهداً كبيراً، بذلنا فيه ما بوُسعنا بإخلاص و إتقان، و إن كنا ندرك أنّنا لم نعطه حقّه الوافي من الدّراسة و التحليل العلمي الدّقيق، لأنّه موضوع يتطلّب زادًا معرفيّا كبيراً و سعة اطّلاع. لذلك فقد نخطئ و قد نصيب، فان أصبنا فمن الله تعالى، و إن أخطأنا فمن أنفسنا، و الله من وراء القصد.

الفصل الأول:

الدراسة النظرية:

الصور البيانية

في اللغتين العربية و الفرنسية

المبحث الأول:

الصور الأسلوبية في اللغة الفرنسية

I. الصور الأسلوبية أو البلاغية:

1) مفهومها :

إن قواعد فن الكتابة التي دوّنها النحاة الغربيون لا تنحصر في المفردات فقط، فالأساليب المختلفة للكتابة تعرف في نفس الوقت بالنحو، أو بالأحرى **الصور "les figures"**.

وقد تركت البلاغة لعلم النحو "la grammaire " لمجال لمعالجة الدلالة و استعمال مختلف الصيغ النحوية و تصحيحها نما تهتم هي بكل ما له قيمة جمالية أو تعبيرية خاصة. فهي تمثل تحت اسم الصورة : "طريقة للكلام بحيوية أكثر من اللغة العادية، و تهدف إمّا الى جعل الفكرة أكثر حساسية عن طريق صورة أو تشبيه، أو جلب الانتباه أكثر و هذا باعتدالها أو بجمالها. و يبقى تعريفها غير دقيق".[1]

حاليا، يتفق الجميع على تعريف ورة الأسلوبية بأنها جهاز يقوم بإحداث جمل متنوعة في النص، و اخضاع مضمونه لعمليات خاصة مما يجبر القارئ على:

- ✓ عدم الاكتفاء بالعناصر الظاهرة (السطحية) في النص.
- ✓ وضع تفسيرات غامضة تطفو فوق تلك العناصر الظاهرة أو المفهومة.

هذا يعني اننا لسنا بصدد الحديث عن مجرد اقصاء مثلما يصوره علم المصطلحات التقليدي في تطرقه للمعنى الحقيقي و المعنى المجازي.

فالتأثير البلاغي مستمد من ذلك التبادل بين العناصر الواضحة و تلك التفسيرات المبهمة.

و لتوضيح هذه العملية نأخذ هذا المثال من حياتنا اليومية:[2]

فمثلا: تقول شابة متفائلة: " تزوجت مَلَاكًا" "j'ai épousé un ange"، فكلمة "ange" في هذا المثال لا يمكن أن تفهم بمعنى أن يكون زوجها " غير طبيعي أو يلعب دور

[1]- Pierre Guiraud, la stylistique, presse Universitaire de France, Paris, 1967, p19

2- Jean –Marie Klinkenberg, Sept Leçons de Sémiotique et de rhétorique, édition du Gref, Toronto, 1996, p 11.

رسول سماوي" (و هي العناصر الظاهرة أو المفهومة في الجملة)، لذا فالمتلقي لهذه الجملة لا يلاحظ فقط عدم التوافق الموسوعي بين فعل "épouser" – الذي ينتظر أن يتبعه مفعول يدل على كائن حيّ له جسد – و معنى المفعول الذي هو أمامه "ange" بل يذهب الى أبعد من ذلك، فيضع تأويلات غير واضحة للجملة تجعله يبذل جهدا فكريا للوصول الى المعنى المراد و هو كون الفتاة تزوجت من رجل له صفات "الملَاك" من صدق و أمانة و طيبة و غيرها من المعاني التي يوحي إليها هذا اللفظ.

حاولت البلاغة منذ القديم الكشف عن كل ما يمكن اعتباره نهجا أسلوبيا منظما في التنوع اللامحدود للخطاب، أي عن كل وسيلة يمكنها احداث أثر خاص في نفس المتلقي (سواء كان قارئا أو متلقيا أو محاورا). هذه المناهج أو الطرق التي كانت تسمى صور الخطاب (figures de discours) أصبحنا نطلق عليها حاليا الصور الأسلوبية (figures de style).

تخفي هذه التسمية حقائق متنوعة فالصور تختلف من واحدة لأخرى، للوسائل النحوية و المعجمية المستعملة من طرف الكاتب من جهة، و للأثر الذي تحدثه في ذهن القارئ من جهة أخرى.

و قد لاحظ البلاغيون القدامى أمثال أرسطو و لونجان، و البلاغيون اليونانيون و الرومان كشيشرون و كينتليان و أتباعهم هذا التنوع في الوسائل و الأثر و كان عليهم تسمية هذة الصور و تصنيفها في أنواع، و كانوا يضعون كل صورة يظهر لهم من خلالها أن الكلمة غيرت من معناها في صنف الصور المجازية (les tropes). و لا يزال هذا التمييز بين الصور المجازية و غير المجازية (non tropes) قائما الى يومنا هذا.[1]

[1]-Patrick Bacry, Les Figures de Style, Edition Belin, Paris, 1992, p 09.

2) أهميتها:

تعد الصورة قاعدة لنظرية "الزخرفة أو التنميق"، و يوجد نوعان من الزخرفة: الزخرفة السهلة أو البسيطة التي تستعمل " الألوان البلاغية " بمعنى الصور الخاصة بالبناء و الفكرة، و الزخرفة الصعبة المتميزة باستعمال "الصور المجازية".[1]

إن نظام عمل و استعمال الصور مدروس و محلل بدقة كبيرة، فالاستعارة مثلا تحصي لوحدها حوالي 09 أنواع، كما أنه توجد قائمات للكلمات القابلة للاستعمال كاستعارة إضافة إلى الوضعيات الملائمة لاستعمالها، و كذا درجة تميزها للأسلوب الذي تستعمل فيه عن غيره من الأساليب.

لقد تنامت أهمية استعمال الصور في الفترة الكلاسيكية التي كان الأدباء أثناءها يبحثون عن أسلوب نبيلٍ و راقٍ. فقد تم تدوين و تعداد كل الطرق المنتهجة للرفع من قيمة الاسلوب في الكتب القديمة، لأنه و كما ذكر ريفارول (Rivarol) في خطابه حول عالمية اللغة الفرنسية (Discours de l'universalité de la langue française) " إن الأساليب مصنفة في لغتنا كتصنيف المواضيع في مملكتنا، فالتعبيران اللذان يلائمان الشئ الواحد لا يملكان النظام نفسه، و بواسطة نظام الأساليب هذا يمكن الوصول إلى الذوق الرفيع."[2]

أي أن أساليب الكتابة حظ ، باهتمام كبير كونها الوسيلة الوحيدة للنهوض باللغة الأدبية و لترقية الذوق الفني في كتاباتنا، فقد تم تصنيفها بدقة متناهية لاختلافها من ناحية نظامها و دورها و أثرها في النص. فيمكن مثلا أن نجد تعبيرين مختلفين يدلان على معنى واحد.

تعد المفردات المنبع الأساسي للتعبير، و يعد مؤلّف(Le Traité de la Stylistique) ل "بالي" (Bally)دراسة معجمية ترتكز في مستوى المعاني على اشكالية الآثار الطبيعية و الآثار المستوحاة من الكلمات من جهة، و على إشكالية تغيرات المعنى، أي الصور التي تمس معاني الكلمات من جهة أخرى.

[1]- PIERE GUIRAUD, La Stylistique, p 21.

[2] - المرجع نفسه، ص 21.

هذه الصور تعد من أهم منابع القدرة على التعبير، فأهمية الصور المجازية معروفة في البلاغة القديمة و الحديثة. فقد لفتت المشاكل المتعلقة بأصل الاستعارة اللساني و النفسي و الاجتماعي، و تلك المتعلقة ببنيتها المنطقية و نجاعتها المعنوية و التعبيرية مثلاً انتباه الفلاسفة و علماء الاجتماع و الفنانين أكثر مما لفتت انتباه اللسانيين.[1]

II. أهم الصور المستعملة في الأدب الفرنسي:

من بين الصور الأكثر شيوعا و استعمالا في اللغة الفرنسية منذ القدم التشبيه، فهو قديم قدم لغة الانسان لأن المقارنة بين كائنين أو شيئين أمر طبيعي و عملية أساسية خاصة عند الانسان البدائي، بعدها سمحت التطورات التي طرأت على "علم التعبير" أو ما يعرف بالصور "les images " بالتمييز بين عدة صور منها: التشبيه "la comparaison"،و الاستعارة "la métaphore"، و الكناية "la périphrase " المجاز المرسل "la métonymie".

أ. التشبيه (La Comparaison)

1) مفهومه:

تقوم صور بلاغية عديدة على التقريب بين حقيقتين متشابهتين، و يعد التشبيه أكثر هذه الصور التي يطلق عليها صور المشابهة (figures de ressemblance) استعمالاً و وضوحاً.[2]

فهو صورة تعبر عن التشابه الموجود بين كائنين حيين أو شيئين بواسطة أداة ربط، و هو مستعمل بكثرة في اللغة الفرنسية رغم أن الاستعارة مفضلة غالبا خاصة منذ عصر الرومانسيين لأنه يمكّننا من استعمال كلمة أو مجموعة كلمات عادية استعمالاً فنيا الاّ أنّها غالبا ما تقوم على التشبيه الذي يساعد بقوة في تحسين نوعية الأسلوب اذا ما توازنت فيه الكلمات بفنّية.[3]

[1]- PIERE GUIRAUD, La Stylistique, p 62/63.

[2] - جوزف نعوم حجّار، دراسة في أصول التّرجمة، دار المشرق، بيروت، 1995، ص 199.

[3] - المرجع السابق، ص 199.

مثال: "Les gens couchés comme des bêtes"[1]

أي: "الناس نائمون كالبهائم "

يظهر التشبيه جليا في هذا المثال من خلال استعمال لفظ "comme" و هي أداة من أدوات التشبيه. لكن استعمال هذا اللفظ وحده لا يكفي للحصول على تشبيه بالمعنى البلاغي للكلمة، لأنه يملك معان أخرى في اللغة الفرنسية، فيمكننا استعماله للسببية أو للدلالة على الزمن.

كما يمكننا استعماله كظرف للدلالة على شدة الدّهشة و التَّعجُّب مثل قولنا: "**Comme** il est grand!".

أمّا في وظيفته التشبيهية فيمكن استعماله قبل ظرف دال على التشبيه دون أن تظهر الصورة المسماة بلاغياً "تشبيهاً" جليّاً مثل قول بروست (Proust) :[2]

" Naturellement, c'est **comme** avec moi, dit Odette d'un ton boudeur ....."

(Proust, Du côté de chez Swann).

أي: "..... **مثلما** الحال عندي، ....."

فهنا لا يمكن للقارئ ملاحظة وجود تشبيه إلاَّ إذا تمعَّنَ في الجملة و بذَلَ جهداً فكرياً في فَهْمِهَا، فمعنى "**comme**" هنا هو "مثل" أي أداة تشبيه.

إذن، للحصول على تشبيه جيّد علينا اجراء مقارنة غير متوقعة بين حقيقتين مختلفتين و غريبتين الواحدة عن الأخرى. ففي قصيدة "La Musique" "الموسيقى" لبودلار (Baudelaire) مثلا تُدخل كلمة "بحر mer" عنصرا جديدا فيها، فلا شيء يجعلنا نتوقع وجودها في ثنايا القصيدة لأنها لا تنتمي إلى الحقل الدلالي الذي تنتمي اليه كلمة "موسيقى musique" و هنا يكمن التشبيه. [3]

[1] - Emile Zola in Encyclopédie Encarta 2007.
[2]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 30.
[3] - المرجع نفسه، ص 31.

2) عناصره:

يتضمن التشبيه ثلاث عناصر ضرورية و أساسية هي: [1]

أ. **المشبه (le comparé)**: فهو الأمر الذي يراد الحاقه بغيره.

ب. المشبه به (le comparant): هو الأمر الذي يلحق به المشبه.

و هما طرفا التشبيه، و ركناه الأساسيان، ولا يكون التشبيه اذا غاب أحدهما، و إنما جيء بالمشبه به لإيضاح صفة في المشبه.

و يمكن لطرفي التشبيه أن يكونا:**حسِّيين** (concrets) أو **مجرّدين** (abstraits) أو **مختلفين** (أحدهما حسي و الآخر عقلي أو مجرّد).

ج. أداة التشبيه (moyen de comparaison): تتعدد الألفاظ المستعملة للتشبيه في اللغة الفرنسية، فنجد:

- ✓ **حروف الربط**: مثل: comme, ainsi, tel ...
- ✓ **جمل أو عبارات الربط**: مثل: ainsi que, tel que, de meme que, tant que, autant que, d'autant plus que, aussi que, moins que, plus que, selon que ....
- ✓ **الروابط (les corrélatifs)**:مثل: plus...plus, tant ... tant, . tel ... tel
- ✓ **الصفات**: مثل: pareil, semblable, identique ...
- ✓ **الظروف**: مثل: pareillement, semblablement ...
- ✓ **الافعال و الجمل الفعلية**: مثل: ressembler, faire figure de, on. dirait

و يجعل هذا التنوع في أدوات التشبيه احتمال إحداث تغيير في الجانب التركيبي للجملة وارِداً.

[1] - جوزيف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، ص 196.

هناك عنصر آخر للتشبيه يتمثل في وجه الشبه (le lien de comparaison) لم نذكره مع العناصر الأساسية للتشبيه لأنه يحذف في الغالب.

و كل تشبيه يوضع على الشكل التالي:[1]

Comparant(مشبه به) ⟶ Comparé(مشبه)

Mot de comparaison

(أداة التشبيه)

مثال: قول بودلار (Baudelaire) في قصيدة (La Musique):[2]

"La musique souvent me prend comme la mer!"

أي: "تحملني الموسيقى أحيانا كما يحمل البحر خيالي بعيدا"

فالمشبه هنا هو: الموسيقى (la musique).

و المشبه به: البحر (la mer).

أما أداة التشبيه فهي: (comme).

و يكمن وجه الشبه في "الابحار بعيدا" إما حقيقةً أو خيالاً، و معنى البيت أن الموسيقى تسبح بخيال الشاعر بعيدا كما تحمله أمواج البحر إلى آفاق بعيدة.

3) أنواعه:

يقسم علماء البلاغة التشبيه في اللغة الفرنسية الى عدة أنواع، و من بينهم Henri Suhamy الذي قسّمَ التشبيه إلى أربعة أنواع هي:[3]

- "تشبيه الاستهزاء أو السخرية la comparaison ironique ".
- "تشبيه المثَل la comparaison proverbiale ".
- "التشبيه التخيلي la comparaison visionnaire ".
- " التشبيه فوق الواقعي أو السريالي la comparaison surréaliste ".

[1] - Patrick Bacry, Les Figures de style, p 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 31

[3] - Suhamy Henri, Les Figures de style, Editions PUF, 1981

1.3. تشبيه الاستهزاء أو السخرية(Comparaison ironique) : الغرض منه السخرية من المشبه، مثل قولنا: "Il marche comme un canard" أي " فلان يمشي مشية البطة أو مشيته تشبه مشية البطة".

فالمشبه هنا "Il" شبه ب "le canard"(مشبه به) باستعمال أداة التشبيه "comme"، أما وجه الشبه فهو طريقة المشي. و تستعمل هذه العبارة للسخرية من الاشخاص الذين يمشون ببطء.

2.3. تشبيه المثل(comparaison proverbiale) : يقصد به التشبيه الذي يصاغ على شكل مثل شعبي أو حكمة و يدخل في الاستعمال اليومي لعامة الناس، مثل: "être riche comme Crésus" أي "فلان لديه مال قارون"، و تجدر الاشارة الى أن تشبيه المثل في لغة ما يترجم بمقابله في اللغات الأخرى، أي حسب ثقافة المتلقي.

3.3. التشبيه التخيلي(comparaison visionnaire) : و هو ما يسميه Henri Morier بالصورة الانطباعية (image impressive). و يكمن في مقابلة كلمة معينة بمعناها الحقيقي بكلمة أخرى بمعناها المجازي.

من بين أدوات التشبيه المستخدمة في هذا النوع: on eût dit, comme si, sembler, paraître ...الخ

مثال ذلك قولنا: "Il était en colère, on eût dit un orage" أي: " يخيل اليك من شدّة غضبه و كأنّه إعصار".

فقد شبّهنا شخصا غاضباً –و هو المعنى الحقيقي- ب"orage"- هو المعنى المجازي- و تمثلت أداة التشبيه في عبارة " on eût dit".

4.3. التشبيه فوق الواقعي أو السريالي(comparaison surréaliste) : حيث يكون التشبيه حسب رغبة الكاتب و رؤيته فيخرق قاعدة التشبيه، و هذا مايؤكده قول Paul Eluard "بول إيلوار":[1]

"la terre est bleue comme une orange"

و هو تشبيه قائم على تشبيه صفة، فرغم أن صفة "bleue" لا تمت بصلة للمشبه به "orange"، لكن الصفة المشتركة بين المشبه و المشبه به هي "الاستدارة". و عليه فهو تشبيه غير حقيقي بل من نسج خيال الشاعر.

يقسم بلاغيون آخرون التشبيه في اللغة الفرنسية الى تشبيه تام و تشبيه ناقص:[2]

- **التشبيه التام(Comparaison complète)** : و هو ما ذكرت أركانه الأربعة، مثل: "il est malin comme un singe" أي "هو ماكر كالقرد".

فالمشبه "Il" شُبِّهَ بالقرد "singe" باستعمال أداة التشبيه "comme"، أمّا وجه الشّبه "المكر" و عُبِّرَ عنه بالصّفة "malin"

- **التشبيه الناقص(Comparaison elliptique)** : هو ما حُذِف أحد أركانه الأساسية من مشبه أو مشبه به أو أداة أو وجه الشبه، مثل: "Il est rusé" أي "هو ماكر".

فقد حُذِف المشبه به و تقديره "singe القرد" اضافة الى الأداة، بينما ذكر المشبه و وجه الشبه الدّال على المشبه به.

هذا التشبيه يمكن اعتباره " Métaphore استعارة" و هي الصورة التي سنتطرق إليها فيما يلي.

[1] - Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 37

[2] - سعدوني رشيدة، ترجمة بعض الصور التشبيهية من خلال ترجمتين لرواية Les chercheurs qui montent لمولود فرعون، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة الجزائر، 2009 ، ص 22 /23.

ب. الاستعارة (la métaphore):

1) مفهومها :

الاستعارة صورة أخرى قائمة بذاتها، لكنها تقوم كالتشبيه على علاقة المشابهة التي تميز المناهج الأسلوبية التي أطلق عليها صور المشابهة أو التشابه"figures de ressemblance" لكنها عكس التشبيه لا تستعمل اي أداة للتشبيه.[1]

يعرّف Henri Morier الاستعارة في قاموسه "Dicctionnaire de poétique et de rhétorique" نها تشبيه ناقص Comparaison elliptique، فهي مقابلة أو تقريب شيئين تربطهما علاقة تشابه مع حذف كل ما يشير إلى التشبيه كالأداة و المشبه... [2]

كما عرّف بأنّها التعبير عن شيء بشيء آخر تربطه به علاقة تشابه، فيمكننا القول انها تشبيه مختصر يستبدل عبارة "est comme" ب "est" مثل قولنا:

"Elle est [belle comme] une rose"

أو قولنا:

"L'œil [regarde comme on] écoute" فبحذفنا لأداة التشبيه و ما يلحقها نحصل على صورة أخرى هي الاستعارة.

لكن اذا كان التشبيه يتناول حقائق متجانسة فان اختصاره لا يعطينا استعارة و مثال ذلك:

"Pierre est [grand comme]un géant"

أو قولنا:

" Jean est [petit comme] un nain "

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 40.
[2] - Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Editions PUF, 5ème éd, 1998.

فهنا نكون بصدد انشاء صورة أخرى تمت صلة للاستعارة لكنها صورة قائمة بذاتها و هي المبالغة "l'hyperbole".

أمّا اذا قلنا: "Sophie est un glaçon"

أي " صوفي لديها مشاعر باردة" أو "بدون مشاعر".

فهنا لدينا تشبيه من نوع آخر لأن "صوفي" ليست من النوع الذي يتجمّد، فالتشبيه الذي قامت عليه الاستعارة هنا يتناول لفظين غير متجانسين. وعليه فيمكننا فهم الاستعارة عن طريق تشابه العلاقات بين اللفظين غير المتجانسين.[1]

بينما يعبّر التشبيه عن نقطة التشابه بين كائنين أو شيئين، تجعله الاستعارة ضمنيا. فهي لا تستعمل أدوات التشبيه لذا يكون من الصعب على القارئ ادراك هذا التشابه لأنه غير جلي.

وعرّفت أيضا أنها مجاز بالتشابه، فهي تقوم بمنح الكلمة معنى آخر على شكل تشبيه غير واضح.

و يمكن لعلاقة الاستعارة أن تربط بين حقيقتين حسّيتين، أو بين حقيقة محسوسة و أخرى مجرّدة و هو المستعمل عادة.[2]

بينما عرّفها بيتر نيومارك (Peter Newmark) بأنّها صورة مبنية على اجراء علمي يمكننا ملاحظته و هو: ادراك التشابه بين ظاهرتين، هما الشيئان أو العمليتان. و قد تكون الصورة مادية (مثل بطارية batterie) و لكن غالبا ما يكون اختيارها لإيحاءاتها و ليس لصفاتها المادية (كما في قطة chatte). و هناك مخالفة للواقع حين تربط الأشياء و العمليات المختلفة أحدها بالآخر، و هو ما ينتج تأثيرا انفعالياً لأوّل وهلة ثم يخفّف هذا التأثير تدريجيا حينما تتكرر الاستعارة في سياقات مختلفة، و يتولّد مصطلح جديد يصف الواقع بدقة أكثر مثل: "étonné" التي كان يمكن ترجمتها في القرن السابع عشر بكلمة "مصعق"، و لكننا نترجمها اليوم بكلمة "مندهش".[3]

[1]- Olivier REBOUL, Introduction à la rhétorique, presse universitaire de France, Paris, 4ème Edition, 2001, p 129.
[2]- Alise Lehman et Françoise Marthin-Berthet, introduction à la lexicologie – Sémantique et morphologie, 2ème édition, Nathan/VUEF, Paris, 2003, p 87/88
[3] - بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة – جوانب من نظرية الترجمة، **ترجمة د.** محمد اسماعيل صيني، درار المريخ للنشر، الرياض، ص 172.

تكون الاستعارة في بعض الأحيان مستمدة من اللاوعي كتلك التي دخلت في اللغة العامية مثل عبارة "le soleil se couche". لكنّها تستعمل عادة عندما يبحث الكاتب عن تأثير غريب و مستحضر، و في هذه الحالة يتدخل الذوق الفنّي كحَكَم قاسٍ، لذا علينا الحذر من استعمال الصور الخاطئة أو المبالغ فيها، أو غير المتناسقة أو المبالغ في متابعتها و هو الخطأ الشائع و المعروف في عبارة "filer la métaphore" بمعنى غزل أو فتل الاستعارة أي التنميق و المبالغة فيها.

2) **من التشبيه إلى الاستعارة:**

متنا للصورتين يمكننا القول أنهما متصاهرتين، فيمكن أن نجد في نفس النص تشبيها متناسقا مع استعارة و هذا لتوضيح هذه الأخيرة أو تحضيرا لقدومها (لولادتها)، و مثال ذلك قول شخصية من شخصيات موباسون "Maupassant" في قصة عنوانها " Auprès d'un mort" عن شوبنوي "Schopenhauer":

" cet homme ..... mordant et déchirant les idées et les croyances d'une seule parole (استعارة), comme un chien d'un coup de dents déchire les tissus avec lesquels il joue (تشبيه)."[1]

يمكن ان يظهر لنا الجزء الأول من جملة موباسون قبل فهم الصورة و التعمق فيها غير متناسق، فيستحيل أكل و تمزيق فكرة، فبدلا من هذين الفعلين كان بإمكاننا فهم فعل يناقش (discuter)، أو يرفض (contester)، أو يعارض (s'opposer) أو حتّى يناقض (contredire) أفضل.

لقد أَخذت الصورة بعض الكلمات التي نفهمها من السياق (رجل و أفكار)، لكن كلمتي (يعض و يمزق) أصبحت معقولة و ممكنة الاستعمال بفضل تشبيه غير جلي يفهم من السياق.

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 40.

فموباسون أراد القول أنّ الرّجل هاجم بعض الافكار بعنف جعله يفكّر في حيوان لاحم مشغول بأكل و تمزيق فريسته، لكن التشبيه هنا غير واضح.

إذن الاستعارة على عكس التشبيه لا تلجأ لأي كلمة خاصة (comme, ainsi que...) مثلاً للدلالة على وجودها.

على عكس التشبيه فان ذكر المشبه و المشبه به في الاستعارة غير ضروري، فمثلا عندما تُعَنوِنُ جريدة باريسية مقالاً بعنوان:

"l'Université neutralise les francs-tireurs de la pensée" نحسّ أنّ الكلمة المستعارة "francs-tireurs " هي المشبه به، لكن المشبه محذوف و على القارئ إعادة انشائه من خلال السياق أو المعنى الذي تمنحه كلمتي "جامعة" و "فكر"، ومن هنا نفهم أنّ "les francs-tireurs " هم الباحثون المنعزلون الذين يتخلصون من الضغوطات التي يفرضها عليهم الاطار الخاص بالجامعة بعملهم على هامشه.[1]

إذن يلعب السياق الذي يظهر فيه اللفظ المستعار دورا أساسيا في فهم هذه الصورة لان الاستعارة على عكس التشبيه لا تتضمن العناصر الثلاثة المتمثلة في المشبه و اداة التشبيه و المشبه به التي تسمح بعزلها و تحديدها. فالسياق هو الوحيد الذي يسمح لنا بفهم كلمة Francs-tireurs أنها مشبه به في تشبيه غير واضح، و المعنى المقصود منه هو أنّ: الباحثين المعزولين يظهرون كمحاربين يسمّون "francs-tireurs" الذين يعملون في الحرب بشكل مستقل خارج كل اطار منظّم لكل جيش قانوني.[2]

[1] - المرجع السابق، ص 40.

[2]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 41.

3) **الفرق بين الاستعارة و التشبيه:**

إن الاستعارة ليست مرتبطة على الدوام بتشبيه يوضحها، فعندما نصيح في وجه انسان وقح و كريه قائلين: "Quel chameau!" لا نستعمل سوى اللفظ المستعار أي المشبّه به، كما انّ السياق الذي يساعدنا على فهم هذه الجملة غائب الى جانب المشبه لأنه ينشأ عن الوضعية التي أحدثت ردّ الفعل، و هنا نكون بصدد الحديث عن السياق غير اللغوي (extralinguistique).

* إذن، بدلا من أن تتضمن الثلاثية (مشبه + اداة التشبيه + مشبه به)، لا تقدم الاستعارة سوى في شكل محدود بمشبّه به فقط يدخل في السياق اللغوي أو الخارج عن اللغة حسب النص، كشيء غريب جاء موضع آخر مثل: "جمل في وسط باريس" فالحقل الدّلالي الذي يظهر في السياق يدخل اذن في اصطدام مباشر مع اللفظ المستعار، على عكس ما يحدث في التشبيه حيث يكون التلاقي بين الحقلين الدلاليين ملطَّفاً بواسطة أداة التشبيه أو بالظهور الواضح للمشبه.[1]

و عليه فيمكن اعتبار الاستعارة **تشبيها بليغا** حذفت منه أداة التشبيه و المشبه في بعض الأحيان، و هو الفرق الوحيد بين الصورتين. فنتحدث عن الاستعارة اذن عندما يظهر المشبه الى جانب المشبه به بشرط ألاّ تربط بينهما أداة تشبيه.

تتلخص الاستعارة في الشكل التالي:

المشبه (اللفظ الحقيقي) + المشبه به (اللفظ المستعار)

أو عكس ذلك: اللفظ المستعار + اللفظ الحقيقي

ان الاستعمال الشائع لكلمة مشبه و مشبه به في الاستعارة غير مبرّر، فنحن لسنا بصدد الحديث عن مشبه و لا حتى عن تشبيه لأن الاستعارة تكتفي باستبدال كلمة مكان كلمة أخرى.

[1] - المرجع السّابق، ص 42.

لكن العديد من الكتّاب يستعملون لفظ استعارة للدلالة على مجموعة الصور التي تقوم على علاقة التشابه بين حقيقتين، اي الاستعارة بمعناها الحقيقي و التشبيه، خاصة الكتّاب الرمزيون الذين يخلطون بين الصورتين في كتاباتهم تحت التسمية العامة "صورة " "image".

4) أنواع الاستعارة:

1.4. الاستعارة بالترتيب(Métaphore par combinaison) : إن إنشاء استعارة يقوم كما سبق الذكر على اجراء اختيار غير متوقع على المحور الاختياري، لكن هذا الاختيار محدود بعلاقة المشابهة التي يجب أن تتوفر بين الكلمة العادية و الكلمة المختارة (المستعارة).

هذه العلاقة يمكن أن تكون جليّة لأن الاستعارة مثلها مثل التشبيه يجب أن تكون حقيقية و مثيرة للإعجاب حتى تكون لها قيمة فنّية في النّص. لذا فإذا كان السياق غير واضح بما فيه الكفاية، و اذا كانت العلاقة بين اللفظ المستعمل في معناه الأول و ذلك المستعار متباعدة فمن الضروري اذا أردنا أن تُفهم الصورة **اظهار الكلمتين معاً** في النص، و هذا ما فعله "Apolinaire" أبولينار في بيته الشعري عندما صوّر برج ايفل على أنه راعية لجسور باريس:[1]

" Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle se matin. "

ففي هذا المثال وضِّحت الاستعارة بالوضع (وضع كلمة على كلمة)، و نلاحظ أنّ الكلمة المستعارة تظهر أوّلاً (bergère)، و هي الكلمة التي توضع عليها الكلمة المستعملة في معناها الأول (tour Eiffel)، كما أنّه لا يوجد تبديل لكلمة بكلمة أخرى لأنّ كلاهما مذكور في الجملة و مترابط على محور المفردات.

لقد سمى بيتر نيومارك "Peter Newmark" هذا النوع من الاستعارة ب"**الاستعارة الشفافة الميتة**" هذا لكونها تتضمن الصورة و المدلول معًا، كما أنّ هناك آلاف الكلمات التي تدل على أشياء لا يمكن تحويلها "عادة" الى معنى مجازي اذا ابقينا على المعنى الحقيقي لها و هذه

[1] - Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 53.

استعارات ذات كلمة واحدة أو بالأحرى كنايات.[1] (الكناية صورة قائمة بذاتها سنتطرق اليها لاحقا).

2.4. الاستعارة بالتبديل(Métaphore par remplacement) :

إذا كان اللفظان (الحقيقي و المستعار) مطابقين لحقيقتين يظهر التشابه بينهما جلّيّاً، أو اذا كان هذا التشابه ظاهر من خلال السياق، فبامكاننا ذكر اللفظ المستعار فقط في النص، لانه سيفهم بسهولة أنه الاسم البديل لذلك المنتظر، و مثال ذلك إشارة Paul Vallery "بول فاليري" في قصيدته المعنونة " La Fileuse الغازلة " إلى " la quenouille المغزل" باستعمال لفظ " la chevelure الشَّعر " الذي يقع مفعولا به للفعل "يغزل filer"، و هنا لا نجد أيّ صعوبة في الفهم:[2]

Assise, la fileuse au bleu de la croisée

[….]

Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée.

Lasse, ayant du l'azur, de filer la câline

Chevelure, à ses doigts si faibles évasive,

Elle songe …

لقد ذكرنا سابقا الدور الذي يلعبه السياق في فهم بعض الصور خاصة المجازية منها، و هذا ما نلاحظه في هذا المثال، فالاستعارة المستعملة في بيت فاليري تفهم بفضل السياق اللساني، أي مجموعة الكلمات التي تحيط باللفظ المستعار "chevelure" لأن اللفظ المستبدل "quenouille" لا يظهر في النص، لكن السياق يوحي اليه بكلمات مثل: filer,

[1] ـ بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة – جوانب من نظرية الترجمة ـ، ص 164.

[2]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 55.

rouet, fileuse التي تنتمي كلّها الى **الحقل الدّلالي** للمعنى الحقيقي الذي يجب أن يظهر في ذهن القارئ وهو لفظ "مغزل".

إذن يستطيع الشاعر اللجوء الى التبديل – في وجود سياق يوحي الى اللفظ الحقيقي– دون الخوف من الغموض الذي يمكن ان يكتنف الجملة.

هذا الاستبدال ستنجم عنه استعارة **خالصة** (métaphore pure) لا يظهر فيها إلاّ الاسم المستعار، و عليه تكون الصورة على الشكل التالي:

الحقل الدلالي للاسم الحقيقي + الاسم المستعار

3.4.الاستعارة الضمنية أو السياقية(Métaphore contextuelle) :

بدلا من وجود ارتباط بين اللفظ المستعار و السياق العادي كما هو الحال في الأنواع السابقة الذكر، يمكن ان نجد أنفسنا امام ترتيب و ارتباط عكسي، أي أمام ترتيب و ارتباط بين اللفظ العادي و السياق الدلالي للفظ المستعار.

مثال: يكتب "Paul Eluard" بول ايلوار في قصيدته "La mort l'amour la vie" ما يلي: "l'espoir tendait sa voile"

معنى كلمة " espoir " هنا لا يظهر جليّاً اذا ما نظرنا الى ما سبقها:[1]

" j'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière/ la vie avait un corps …"

أما بالنسبة للكلمة المستعارة التي يمكن ان تحلّ محلّ كلمة "espoir" فهي لا تظهر بوضوح في البيت، لكنها تُسْتَوحَى من عبارة "tendre sa voile"، و من هنا نفهم أنّ الأمل شُبّه بسفينة "un bateau" ذات شراع.[2]

الاستعارة في هذا المثال غير مباشرة، فالسياق المحيط بالكلمة الحقيقية هو الذي يجسّد عناصر الاستعارة التي توحي بالصورة.

[1] -Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 55

[2] - المرجع نفسه، ص 56.

في هذه الحالة يكون السياق منتميا الى نفس الحقل الدلالي للفظ المستعار المضمر. و تكون الصورة على الشكل التالي:

اللفظ العادي + الحقل الدلالي للفظ المستعار

و يعد هذا النوع من الاستعارة الأكثر شيوعا.

ج- المجاز(la métonymie):

1. مفهومه:

على عكس الاستعارة، يقوم المجاز على العلاقة المرجعية، فهو عبارة عن صورة مجازية بالتناسب (par correspondance) تتمثل في تسمية شيء باسم شيء آخر بسبب التجاور بين هذين الشيئين، أي أنه يوجد انزياح دلالة شيء نحو الدلالة على شيء آخر.[1]

فعلى غرار اللغة العربية، يتمثل المجاز في اللغة الفرنسية في الاشارة الى الشخص أو الشيء باسم آخر لأن هذا الاسم له تأثير خاص فمثلاً: تسمية المسبِّب بدل المسبَّب، أو الجزأ بدل الكل ...

و مثال ذلك قول Voltaire فولتير:

Les vainqueurs ont parlé, l'esclavage en silence

Obéit à leur voix dans cette ville immense

فمعنى المثال أن الفائزين تكلموا في حين خضع العبيد في هذه المدينة الكبيرة لصوتهم بصمت.

و قد استعمل فولتير اسم "esclavage العبودية " للإشارة الى العبيد.

و هناك صورة اخرى شابهة للمجاز، أ ن القول أنها نوع من أنواعه و هي "la synecdoque" المجاز المرسل الذي يتمثل في استعمال المادة بدل الشيء، و الجمع بدل المفرد، و النوع بدل الجنس و العكس.[2]

[1]- Alise Lehman et Françoise Martin-Berthet, Introduction à la lexicologie – Sémantique et morphologie, p 90.

[2] - جوزف نعوم حجار، دراسة في اصول الترجمة، ص 255.

فهو يستعمل اذن للدلالة على شيء باسم شيء آخر شريك له في الصفات عادة، و تكمن قدرته الدلالية في تلك الخاصّة بالتسمية التي تُخرِج من الشيء المظهر الذي يهم المتلقي. و ذلك مثل العبارة المشهورة "le sabre et le goupillon " أي "الجيش و الكنيسة التي تستعمل في اللغة العامية للدلالة على اتحاد الجيش و الكنيسة و هذا للتقليل من قيمتهما، فهي تحصر الجيش في الابادة و الكنيسة في الخرافة.[1]

إذن يستبدل المجاز، على غرار الاستعارة، اللفظ الأصلي بلفظ آخر مجازي ويؤدي هذا الاستبدال إلى شذوذ في النص يساعد على اكتشاف الصورة، كن الشذوذ الذي يحدثه المجاز في النص يختلف عن ذلك الذي ينتج عن الاستعارة، فالاستعارة تحدث كما رأينا سابقا تصادما بين حقلين دلاليين مختلفين.

و من أمثلة المجاز الكثيرة ما استعمله Paul Eluard "بـول ايلـوار" في قصيـدة التي نظمها أناء الاحتلال و عنونها " le courage" "الشجاعة " و كتب فيها:" Paris a froid Paris a faim" (باريس تشعر بالبرد، باريس جائعة)، فلفظ باريس يدل على سكان المدينة و ليس المدينة في حدّ ذاتها.

و عليه نلاحظ أنّ اللفظ لمجازي (باريس) يأخذ مكان اللفظ الحقيقي (سكان باريس) و رغم أنّها لا تحدث تغييرا في المعنى إلاّ أنّها لا تـدل الحقيقة المألوفة (مدينة) و هذه الظاهـرة المزدوجـة تميّـز الصورتيــن المجازيين المتمثلين في الاستعارة و المجاز.[2]

[1]- Olivier REBOUL, Introduction à la Rhétorique, p 128.
[2]- Patrick Bacry, les Figures de Style, p81

2. علاقاته:

تختلف العلاقة التي يمكن ان توجد بين الكلمة الأصلية و الكلمة المجازية كثيرا و تتعدد، و سنذكر فيما يلي أهمّها:[1]

- **ذكر السبب للدلالة على الأثر (علاقة سببية):** فنقول مثلا "un Picasso" للدلالة على لوحة للرّسام بيكاسو.
- **ذكر الآلة للدلالة على مستعملها (علاقة آلية):** و مثال ذلك عبارة "trois jeunes tambours" للدلالة على مستعملي آلة الطبل "Tambour".
- **ذكر المادة للدلالة على الشيء:** كاطلاق لفظ "les cuivres" على الآلات الموسيقية أو الادوات المنزلية المصنوعة من النحاس.و كـذا عبارة "emporte un peu de laine" أي لباساً من الصوف.
- **ذكر المتضمَّن للدلالة على المضمون:** كاستعمال لفظ "amphi" للدلالة على الطلبة الموجودين فيه، أو عبارة "boire une bouteille" أو "prendre un verre" فقد استعمل لفظ "bouteille" "زجاجة" و "verre" "كأس" بدل "المشروب".
- **المكان للدلالة على الشيء (علاقة مكانية):** "le cantel" هو جبن يصنع في كانتل، و "le bourgogne" و هو خمر يصنع في مدينة "Bourgogne" بورغون الفرنسية.

يمكن ان تكون هناك علاقات أخرى، و يصعب تصنيف بعضها تصنيفًا دقيقاً، فمثلاً تدل عبارة " le papier du journaliste" على المقال المكتوب على الورقة و ليس الورقة في حدّ ذاتها.

ن ليس من الغريب أن تتوافق سلسلة من المجازات المتنوعة مع كلمة أصلية واحدة لأن أيّ ميزة لحقيقة يمكن أن تحل محلّها بطريقة مجازية، فلفظ "خمر" مثلاً تتوافق معه عدّة ألفاظ مجازية

[1]- Alise Lehman et Françoise Martin-Berthet, Introduction à la lexicologie – Sémantique et morphologie, p 90/91.

مثل"bouteille" (المتضمن)، أو " Bordeaux" (المكان الأصلي و يستعمل هذا اللفظ أيضا للدلالة على اللّون)، أو " rouge" (اللون).[1]

يه فلا يمكننا وضع قائمة شاملة لمختلف العلاقات المجازية، و ان وضعناها فستكون غير مجدية. و لا ينفع سوى وضع تعريف عام يسمح باكتشاف الصورة.

3. نظرية المجاز:

1.3. المجاز و الاستعارة:

تقوم كلمة "Métonymie" كما هو الحال بالنسبة للفظي "synonymie الترادف" و "homonymie الجناس" على الكلمة اليونانية "onuma " التي تعني "اسم"، و هو هنا مسبوق ب "-méta" الذي يعني "تبديل أو نقل" (كما ذكرنا في لفظ "métaphore")[2].

و عليه فأصل الكلمة لا يعطينا المعنى الحقيقي لها، فهو لا يوحي الا بتعريف جزئي للصورة، و هو أنّها تتمثل في تبديل اسم أو كلمة و هو المعنى الايتيمولوجي للاستعارة كذلك.

هذه التسميات لا تدلّ إلاّ على كون الصورتين مجازيتين (des tropes)، لكن التحويل الذي

المجاز يختلف عن ذلك الناتج عن الاستعارة، فالمجاز لا يقوم على علاقة مشابهة بين حقيقتين: فالزجاجة لا تشبه الخمر، و مدينة باريس لا تشبه سكّانها.[3]

إ ؛ وجود لأي تشابه في المجاز، بل هو يمثّل تقاربا في الاستعمال تُؤسِّسُهُ اللغة نفسها بين الكلمات المستعملة في نفس الميدان و التي تتواجد عادة جنبا الى جنب. و العلاقة التي تربط فظ الاصلي باللفظ المجازي هي علاقة مجاورة بسيطة، و من الطبيعي اذن وجودها متجاورة في أي نص: مثل "هذه الزجاجة تحوي خمراً ".

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p84.

[2] - المرجع نفسه، ص 84.

[3] Patrick Bacry, Les Figures de Style, p84.

و اذا كانت الاستعارة نتيجة للنظرة الخاصة للكاتب، فان المجاز الاصلي يقوم على علاقة المجاورة تي تمنحها اللغة في حدّ ذاتها، و الكاتب لا يبتكر شيئا، فامّا ان تكون المجاورة موجودة أو غير موجودة، و لا يمكن لايّ كاتب أن يقرّر وجود هذه المجاورة بدلا من اللغة.[1]

2.3. علاقة المجاورة:

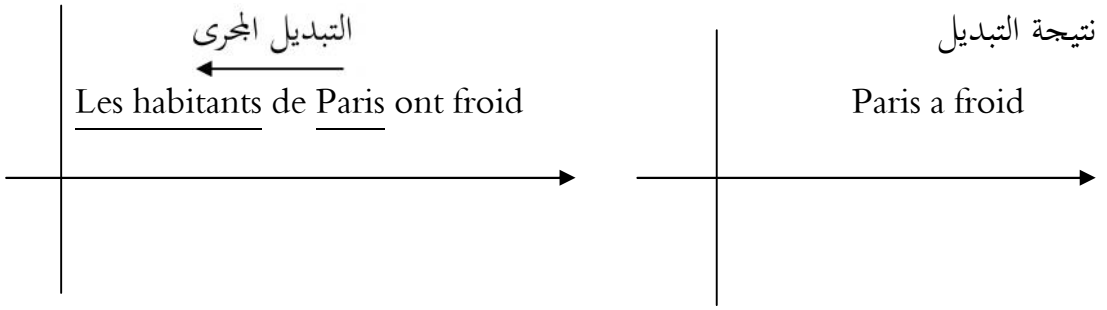
تتشكل الجملة عموما في غياب اي صورة بترتيب ألفاظها على محور التراكيب الذي يمنحها تناسقا دلاليا كما هو الحال في الجملة الآتية:[2]

"il mange de la confiture de fraise هو يأكل مربّى الفراولة "، و تنتمي الكلمات المرتبة الى نفس الحقل الدلالي، و من الطبيعي ان نجدها في نفس السياق و في نفس الجملة.

لكن هذا التجاور يمثل الميزة الأساسية للتبادلات المجازية ف(la maison Cacharel دار كاشارال مثلا تصنّع الملابس).

بعد المجاز اذن مثيلاً للاستعارة، فكلاهما يضعف البنية الأساسية للنص المتمثلة في: الترتيب و الاختيار و كلاهما يجري تبديلاً، فالاستعارة تجريه على المحور الاختياري (اختيار الألفاظ)أمّا المجاز فيجريه على المحور الترتيبي (ترتيب الألفاظ).

لنفهم ما يقصد من علاقة المجاورة علينا اللجوء الى الرسم البياني الذي يمثل المحورين الترتيبي الذي يقوم عليه التتابع الخطّي لكلمات الجملة، و الاختياري الذي يتم اختيار الكلمات على مستواه، و يظهر لنا التناظر بينه و بين ذلك الخاص بالاستعارة:[3]



[1] - المرجع السابق، ص 85.

[2]-- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 85

[3] - المرجع السابق، ص 86.

و هنا يظهر لنا أنّ المجاز يختلف عن الاستعارة في كونه يُوظّف كلمات متجاذبة فيما بينها، لكن هذه الألفاظ و إن كانت متناسقة دلاليا، لا تنتمي بالضرورة إلى نفس الطبقة التركيبية، و هذا لاختلاف الكلمات التي نجدها على المحور الاختياري، فهناك الفعل و الاسم ... و لا يمكن للمجاز استبدال فعل باسم أو العكس كاستبدال كلمة "خمر" بفعل "يشرب".[1]

4) **أنواع المجاز:**

1.4.المجاز المرسل (la Synecdoque): هو نوع من المجاز يعبّر عن شيء باسم شيء آخر تربطه علاقة ضرورة به، فالأول لا يمكن أن يوجد بدون الآخر. نقول مثلاً " cent têtes مائة رأس" للدلالة على مائة شخص (مجاز الجزأ من الكل)...[2]

لطالما اعتبرت la synecdoque: المأخوذ من اليونانية "sun" التي تعني "ensemble" أي "مجموعة"، و "ekdokhê" بمعني "الفهم أو التأويل"و معنى الكلمتين معا هو " التأويل أو الفهم الواسع") صورة مجازية قائمة بذاتها. فقد اعتبر Pierre Fontanier بيار فونتاني أنه جد ثلاث أنواع من الصور المجازية، و لخّصها في: الاستعارة (مجاز بالتشابه) و المجاز العقلي(مجاز بالمجاورة) و المجاز المرسل (مجاز بالارتباط).[3]

ىوي اللغة اليومية عدداً كبيراً من أمثلة المجاز المرسل المستعملة بدرجة كبيرة في الحياة اليومية، نذكر منها قولنا:[4] "on est à la recherche d'un toit" أي " نحن نبحث عن سقف" بمعنى أننا نبحث عن بيت أو شقّة (maison/appartement) فهنا ذكرنا الجزء و هو "السقف" للدلالة على الكل وهو "البيت"، و هذه علاقة من علاقات المجاز المرسل.

وكذا قولنا:

"on voit s'approcher une flottille de douze voiles"

"نحن نرى اسطولا من اثنى عشر شراعاً يقترب" أي اسطولا متكوّنا من اثنى عشر قارباً شراعيّاً.

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 87
[2]- Olivier REBOUL, Introduction à la Rhétorique, p 128.
[3]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 89.
[4] - المرجع نفسه، ص 89.

و عليه يمكن القول أن المجاز المرسل يتمثل عامّة في التعبير عن الكلّ بالجزء.

إن استعمال هذه الصيغة (الجزأ من الكل) محدود جدّا، لكننا نجد المجاز المرسل في عدّة حالات أخرى، فعلاقة التضمين (التي لا تنحصر في الجزء للدلالة على الكلّ فقط، بل هناك صيغ أخرى تتمثل في استعمال النوع للدلالة على الصنف مثلا أو العكس، و كذا استعمال المفرد للدلالة على الجمع و العكس...)هي التي تعرّف الصورة بشكل صحيح.

وقد اعتبر العلماء المحدثون المجاز المرسل حالة خاصة للمجاز العقلي لأنّ عمله هو عمل هذا الأخير نفسه، فالنّص مبني على المحورين الترتيبي و الاختياري و لا ثالث لهما.

2.4.المجاز العقلي(l'Antonomase) : كلمة "antonomase" مشتقّة من اليونانية ("anti-" أي "في مكان" و "onoma" أي "اسم") و اطلقت هذه التسمية على المجاز المرسل الخاص الذي يتمثل في الاشارة الى الفرد بالصنف الذي ينتمي إليه – مثلا الاشارة الى شخص بجنسيّته- أي الصورة التي تستبدل اسم علم باسم عادي.[1]

مثل هذه الصور عديدة و شائعة الاستعمال عند الكتّاب و كذا الصحفيين، فكُتب مثلا في تقرير خاص بمحاضرة دولية للدبلوماسيين:[2]

"le Britannique prit la parole" " أخذ البريطاني الكلمة". فأُشير الى الشخص بجنسيّته.

صحافة في مقالاتها الى العالم السوفياتي أندريه سخاروف ب "le physicien" "الفيزيائي" .

و يمكن لهذه الصورة كذلك استبدال اسم الصنف باسم أحد أفراده، أو اسم فرد باسم فرد آخر ينتمي للصّنف نفسه، و هذه هي الصيغة الأكثر شيوعا لهذه الصّورة و التي لا تستبدل اسم علم باسم عادي أو العكس، بل تستبدل اسم علم باسم علم آخر.[3]

[1] - Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 90.

[2] - المرجع السابق، ص 91.

[3]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 91.

و قد استطاعت اللغة بفضل هذه الصورة ادخال ألفاظ جديدة لمعجمها مثل "un Gavroche" و "un Harpagon" التي هي في الأصل أسماء لشخصيات خيالية (قابروش في رواية "البؤساء" لفيكتور ايقو، و أرباقون في مسرحية "البخيل" لموليير) فبمنحها مجازات متكررة سامحة بالدلالة على (طفل من باريس أو عجوز بخيل) فقدت في الأخير حرف البداية الكبير (la majuscule) و ميزتها الأدبية في نفس الوقت.

د. الكناية(la périphrase) :

1)**مفهومها:**

ان كلمة "périphrase" اليونانية الأصل ترادف كلمة "circonlocution" ذات الاصل اللاتيني. و كلاهما تعني "الحديث حول"، لكننا لا نستعمل إلاّ اللفظ الأوّل للدّلالة على الصورة المتمثّلة في استبدال اسم العلم بعبارة غُيِّر مجراها للدّلالة على نفس الحقيقة. فنستطيع تسمية اليابان مثلاً: "le pays du soleil levant" أي " البلد الذي تشرق منه الشمس"، كما نقول "je vais aller retrouver Morphée" أي "سأبحث عن مورفي" بمعنى " je vais dormir" "سأنام" ف"Morphée" هو إلاه الأحلام في الثقافة اليونانية لذا يستعمل كناية عن النوم.[1]

قد عرّفها جوزف نعوم حجّار بأنّها التعبير بعدّة كلمات عمّا يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة، فمثلاً تعريف شيء بدل تسميته كقولنا: "la ville lumière مدينة الأضواء" بدلا من "باريس"، أو "le nerf de la guerre عصب الحرب" بدلا من "المال".[2]

الكناية عموماً أوسع و اكثر تطوُّرا و تعقيدا من التعبير الاصلي الذي تأخذ مكانه، و يبقى على السامع او القارئ ايجاد التعبير البسيط الذي يختفي وراءها، و يساعده في ذلك السياق الذي تتواجد فيه.

[1] - المرجع السابق، ص 100.
[2] - جوزف نعوم حجار، دراسة في اصول الترجمة، ص 213.

أمّا اذا كانت واضحة وشائعة الاستعمال، فيمكنها الدّلالة على الواقع الذي تهدف الى اظهاره دون غموض، على عكس ما اذا كانت مستعملة للدّلالة على شيء لا يملك اسماً آخر – و هي حالة خاصة – و هي الحالة التي يكون فيها اللّجوء الى هذه الصّورة ضروريا.[1]

فعندما اقتضى الأمر في القرن 19 مثلاً لمنح اسم للشيء المخترع آنذاك و الذي سمّاه الفرنسيون "ascensseur مصعد"، لجأ الالمان الى الكناية – على شكل اسم مركّب – فسمّوه "chaise qui va, qui se déplace الكرسي المتنقل" (fahrstuhl). و الشيء نفسه بالنسبة لآلة غسيل الأواني "machine à laver la vaisselle" و هي كناية تدل على ما كنّا نسميه "lave-vaisselle".[2]

لذا حرّر موليير "Molière" اللغة الفرنسية من الكنايات.

تثير الكناية مشاعر خاصّة لدينا لا يمكن للكلمة الخاصّة إثارتها، لكن يجب ألاّ تتحوّل إلى لغز أو أحجية لأنها ستصبح مضحكة أو مثيرة للسخرية.

و أمثلة الكناية لا تعد و لا تحصى، نذكر منها قول La Fontaine "لا فونتان":

Ce roi fit toutefois un tel bruit en tombant,

Que la gent marécageuse, (الضفادع)

Gent fort sotte et fort peureuse,

S'alla cacher dans les eaux.[3]

إذ استعمل عبارة " la gent marécageuse" ناية عن الضفادع كونها تعيش في المستنقعات.

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 100.

[2] - المرجع نفسه، ص 100.

[3] - جوزف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، ص 213.

2) **أساس الكناية:**

نظنا من خلال الأمثلة السابقة ما تدين به الكناية لعلاقات المجاورة: فالشمس تشرق على اليابان أوّلاً (هو اوّل بلد تشرق فيه الشّمس)، و مورفي هو إلاه الأحلام. فالكلمات التي تشكل العبارة المكنية تنتمي الى نفس الحقل الدّلالي للاسم المستبدل.

فيمكننا مثلاً الاشارة الى شخص بأحد أفعاله أو بالأعمال التي جعلته معروفاً فالجنرال دي غول "Du Gaulle " يكنّى ب "l'homme du 18 juin رجل 18 من جوان" و بالزاك "Balzac" ب"l'auteur de la Comédie Humaine كاتب الكوميديا الإنسانية" حتّى و ان لم تكن هذه التعابير مجازية بالمعنى الدقيق للكلمة فهي تقوم على علاقات مجازية.[1]

هذا ما نلاحظه في رواية "Le Lac البحيرة" عندما يسمّي Lamartine "لامارتين" القمر "l'astre au front d'argent""الكوكب ذي الجبين الفضّي" فهذه العبارة قائمة بالتأكيد على علاقة مجازية، ولفظ "front جبهة" هو لفظ مستعار.

و عبارة " l'astre d'argent" أو " l'astre argenté" (الكوكب الفضي) هي كناية دون استعمال الاستعارة لأنّ هذين التعبيرين يقومان بالدلالة على القمر بسلسلة من الميزات المجازية: النوع (كوكب) و اللون (فضي)، و هو ما أضاف الى القصيدة سياقا ليليا يسمح بفهم الصّيغة دون التباس.

رغم ذلك، من الخطأ التأكيد ى أنّ العلاقات المجازية هي الوحيدة التي تقوم على أساسها الكناية (حتى و ان كان الأساس المجازي الأكثر شيوعا)، فعبارة "Cristal des fontaines ألماس النّافورة" مثلا التي تشير بها احدى شخصيات "la Nouvelle Héloise" الى الماء هي استعارة حقيقية، كما هي تسمية "Roi des animaux" كناية عن الأسد.[2]

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 101.

[2] - المرجع السابق، ص 101.

ن، و مع انّها تعتمد على علاقة استعارة أو مجاز، تمثّل الكناية صورة خاصّة لا يمكن الخلط بها و بين الاستعارة و لا حتّى المجاز. فالتّحويل الذي تجريه الكناية للدّلالة على حقيقة ما يؤدي دوما الى الحصول على عبارة أكثر امتداداً، و اكثر تعقيدا من الاسم البسيط أحياناً.فالكناية اذن هي صورة قابلة للتّمدّد.[1]

3) **بعض الكنايات الشهيرة في اللغة الفرنسية:**[2]

La mère de tous les vices = البطالة	Les perles de l'aurore = النّدى
Le roi soleil =الملك لويس الرابع عشر	La ville aux sept collines = روما
L'exécuteur des hautes œuvres = الجلاّد	Le conquérant des Gaules = قيصر
L'airain sonore = الجرس	Le Dieu de la guerre = مارس
Le vainqueur d'Austerlitz = نابليون	Le Dieu de la treille = باخوس
Le النّوم = L'empire de Morphée	Le héros de l'Iliade = أشيل
séjour de pluton = مقرّ نفوس الأموات	Les messagères du printemps = السنونو
L'astre du jour = الشّمس	Le ravisseur d'Hélène = باريس
La reine des nuits = القمر	La fille ainé de l'église = فرنسا
Le père des Dieux = جوبِتار	Le vainqueur d'Hannibal = سيبيون
La gent ailée = الطيور	Le poète aveugle = هوميروس
Le long fruit d'or = الاجاص	Le fléau de Dieu = أتيلا
Le Roi des animaux = الأسد	La gent trotte-menu = الفئران
La machine ronde = كرة الأرض	Le législateur du Parnasse = بوالو
	La belle saison = الربيع

[1]- Patrick Bacry, Les Figures de Style, p 102.

[2] - جوزف نعوم حجّار، درلسة في أصول الترجمة، ص 218.

المبحث الثاني:

الصور البيانية في اللغة العربية

I. مفهوم علم البيان:

أ- **لغة:** إن لكلمة البيان اكثر من مدلول وذلك بحسب المراد منها، و ان كانت تلتقي عند اصل واحد.

فالبيان لغة هو الكشف و الظهور و الوضوح، والبيان في مثل قوله تعالى بعد بسم الله الرحمان الرحيم: " **عَلَّمَهُ البَيَانْ**" – الرحمان، 04-[1] هو القدرة الفائقة على الأداء الرفيع و التعبير المثير عن المشاعر والأفكار[2]،مع ضمان وضوح المعنى.

ب- اصطلاحا: هو الجانب التصويري في التعبير الأدبي جسده النقاد و البلاغيون في بحوث حَدَّدوها، تسهيلا لوصولها الى نفوس الناشئة و تصوراتهم، تنميةً لأذواقهم و اطلاقاً لأقلامهم في آفاق رحبة، اثراءً للأداء الفني الرفيع.[3]

اما **علم البيان** بمعناه الاصطلاحي، فهو العلم الذي يطلعنا على أساليب التعبير و التصوير، عن طريق التشبيه ،الاستعارة، الكناية والمجاز، مستعينا بالخيال الثري لأداء معاني الأديب وأفكاره و نقل مشاعره الذاتية.

كما أورد علماء البلاغة تعريفات أخرى تحدد مفهوم علم البيان، نذكر منها:

- هو أصول و قواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق يختلف بعضها عن بعض، في وضوح الدلالة العقلية على نفس ذلك المعنى.[4]
- علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه.[5]
- هو علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه

[1] -سورة الرحمان، الآية 04.
[2] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)،سوريا دمشق، براكمة، مقابل كرج الانطلاق الموحد، دحلة الحلبوني، دار العصماء، الطبعة الاولى، ص 103.
[3] - المرجع نفسه، ص 107 .
[4] -فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع، عمان،ص 142 .
[5] - المرجع نفسه، ص 142

و بالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المعنى المراد.[1]

- هو التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة وضوحا و خفاء.[2]
- البيان هو علم نستطيع به ايراد المعنى الواحد في صور مختلفة و تراكيب متفاوتة في درجة الوضوح. فاذا أردنا مثلا أن نصف شخصا بالكرم نقول: هو رجل حاتم أو كثير الرماد.[3]

II. الصور البيانية المستعملة في اللغة العربية:

أ- التشبيه:

1)مفهومه:

لغة:مشتق من الفعل شبَّه أي مثَّل، و التشبيه يقصد به التمثيل.

كما أن التشبيه لغة يقصد به التمثيل و المماثلة، يقال : شَبَّهتُ هذا بهذا تشبيهًا، أي مَثَّلتُهُ به، و الشِّبه و الشَّبه و الشَّبيه، كلها مصطلحات يقصد بها المِثْلُ،و الجمع أشْباه.[4]

اصطلاحا:

- التشبيه هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة أو أكثر ، و قد تكون هذه الصفة إمّا حسِّية أو مجردة.[5]
- هو أن تكشف عن صفة من المشبه عن طريق مشبه به اتضحت فيه هذه الصفة بشكل واضح و جلي، لهذا يجب أن تكون هذه الصفة المقصود ابرازها أكثر ما تميز ذلك المشبه به، من ذلك قوله تعالى ليلفت أنظارنا الى قدرته فيما سخره لنا من قوانين الطبيعة بْ قدرتها على حمل السفن، و لكي يدلنا على مدى ضخامتها، اذ اختارت الآية الكريمة لفظا واحدا عبر عن كل ما أُريد اظهاره في المشبه من ضخامة و وزن لا قِبَل لنا

[1] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع ، ص 142
[2] - المرجع نفسه، ص 142
[3] - جوزف نعوم حجار، دراسة في أصول الترجمة، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1995، ص 194.
[4] - د. يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة - مظور مستأف، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007 ، ص 15
[5] - المرجع نفسه، ص 15

بتصوره،ذلك هو لفظ المشبه به في قوله تعالى : " ***و له الجواري المنشآت في البحر كالأعلام*** "[1] الرحمان، الآية *24*.

فكلمة الأعلام و هي الجبال كافية بلا زيادة لتشير الى المطلوب منها، فالضخامة و الرسوخ و الثقل الهائل مع بقائها طافية فيه ظاهرة، هي أبرز صفات الجبال، و هل يحتاج كل هذا إلى دليل؟ انه حسن اختيار المشبه به.[2]

2) أركانه:

للتشبيه أربعة أركان و هي:[3]

- **المشبه و المشبه به:** و هما طرفا التشبيه، و ركناه الأساسيان، ولا يكون التشبيه إذا غاب أحدهما، و انما جيء بالمشبه به لإيضاح صفة في المشبه،و **المشبه به** هو الأمر الذي يلحق به المشبه.

أما **المشبه**، فهو الأمر الذي يراد الحاقه بغيره.

- **أداة التشبيه:** هي ركن في التشبيه و لا تعتبر طرفا فيه.
- **وجه الشبه،** هو الآخر ركن في التشبيه و لا يعد طرفا فيه.

مثال: محمد كالأسد في الشجاعة.

فمحمد يشترك مع الاسد في صفة الشجاعة و هو: المشبه.

و الأسد: المشبه به.

و الكاف: حرف التشبيه.

و الشجاعة: وجه الشبة.

[1] - سورة الرحمان، الاية 24.
[2] - د، محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 135
[3] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 146.

3) أدواته:

أدوات التشبيه هي: (**الكاف، كأن، شابهَ، ماثَلَ، مثل، شِبْه، حاكى، يضارع، يماثل**) و كل لفظ يدل على المماثلة.

إن التشبيه يضع ظاهرة ليقابلها بأخرى، مميِّزا التشابه فيما بينها بأمر من الأمور، وهذا التمييز يتّم في حدود العقل المحدّق بالأشياء من خلال الحواس، و أدوات التشبيه هي في معظمها أدوات وعي و تعقل، أدوات وضوح و تقرير تقرّب الاشياء بعضها الى البعض الآخر، لكنّها لا توحد بينها و لا تدمجها. أنظر الى امرئ القيس يقول:"و جيد كجيد الريم" انه يوعز بواسطة الكاف أن جيد الحبيبة يقترب بشكله من جيد الريم، لكنه ليس جيد الريم بالذات، فالكاف أداة تقريب بين الظاهرتين،

و في الوقت ذاته أداة فصل واضح بين ذاتيهما، و لذا نقول أن أداة التشبيه تمثل سلطة العقل الذي يأبى أن يوحّد الأشياء التي لا وحدة مادية علمية حسية بينها.[1]

أما اسقاط أدوات التشبيه فهي محاولة من الشاعر الى التعبير عن الرؤيا النفسية التي تحيا في ألفة، حيث تمّحي الحدود بين السماء و الأرض، فال"كاف" و "كأن" و غيرها هي وسيلة من وسائل التمييز الخارجي و نتيجة لرغبة الانسان في تحديد الأشياء و فصلها بعضها عن البعض الآخر فصلا تاما، أما الرؤيا الشعرية فهي نوع من الظِلال النفسية التي لا حدود فيها. [2]

4) وجه الشبه:

هو الوصف المشترك بين طرفي التشبيه، أو هو المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، و قد يكون وجود الصفة بين الطرفين وجودا حقيقيا مثل قولنا: شعر كالليل، هنا وجه الشبه (السواد) موجود حقيقة عند المشبه و المشبه به، أو يكون وجودها عند أحد الطرفين

[1] - غريب الشيخ، المتقن في علوم البلاغة(المعاني، البيان، البديع و العروض)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان،ص57.
[2] - المرجع نفسه، ص 57.

تخييلا، مثل قولنا: و أرض كأخلاق الرجال قطعتها، نلاحظ أن الصفة المشتركة بين الطرفين هي (السعة)، و هي موجودة في الأرض حقيقة و في الرجال تخييلا.[1]

و قد يأتي وجه الشبه مفردا،حين نشبه مفردا بمفرد، مثل: أنت كالليث في اقدامه.

و قد يأتي متعددا، كأن نشبه مفردا بمفرد له صفات متعددة، أي وجه الشبه له أكثر من أمر واحد من غير تركيب، مثل: يا شبيه البدر حسنا و ضياء و منالا، وجه الشبه هنا هو الحسن و الضياؤ و المنال.[2]

و قد يكون وجه الشبه مركبا، و هو ما كان صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور بطريقة مركبة، مثال ذلك قول الشاعر:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا و أسيافنا ليل تَهَاوَى كواكبه.

5) أقسام التشبيه:

يصح حذف أداة التشبيه أو وجه الشبه، اذا رأت حاسة البليغ أن في الحذف زيادة في قوة الشبه، و قد عمد البلاغيون الى وضع المصطلحات الدالة على كل حالة من هذه الحالات.

1.5.من حيث الأداة:

أ– التشبيه المرسل: هو تشبيه ذكرت فيه الأداة ، أي ترك و شأنه دون أن يمسه تغيير، و قد تكون أداة التشبيه اما اسما(مثْل، شبْه، مشابه....)، أو فعلا(يشبه، يماثل، يحكي.....)، أو حرفا(الكاف، كأن.....).

مثال: قال شاعر:[3]

كُنْ كالسُّؤالِ إذا طافَ الهمامُ بهِ في جحفلٍ كسوادِ الليلِ جرّارِ

[1] - فيصل حسين طحمير، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع،ص 141.
[2] - المرجع نفسه، ص 141.
[3] - د.محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 136.

ب– التشبيه المؤكد: هو تشبيه حذفت منه الأداة، فكأن في حذفها تأكيدا على أن المشبه في هذه الصفة مطابق للمشبه به، و كذا الأمر في وجه الشبه و هو الصفة المشتركة بين المشبه و المشبه به، فاذا شعر البليغ أن حذفه لا يورث غموضا، بل يكون التعبير أبلغ لقدرة السامع على ادراك تلك الصفة بداهة، جاز له حذفه، و الأمر كله عائد الى احساس الشاعر بحسن ذكره أو قوة تأثير حذفه.[1]

مثال ذلك قول أحد الشعراء:[2]

و الريحُ تعبثُ بالغصونِ و قد جَرَى ذهبُ الأصيلِ على لُجينِ الماءِ

ذهب الأصيل: أي الأصيل الذي كالذهب في الصفرة قد جرى على لجين الماء، أي على ماء كاللجين، أي كالفضة في الصفاء و البياض.

و التشبيه المؤكد قسمان هما:[3]

1) ما يقع فيه المشبه و المشبه به موقع المبتدأ و خبره المفرد، مثال:

-كلامك شعر.

-حديثك شهد.

-أنت كرم على درب.

2) ما يقع فيه المشبه موقع المبتدأ أو المشبه به موقع الخبر المفرد المكون من مضاف و مضاف اليه، مثال:

-أنت ملجأ المحرومين.

[1] - **المرجع السابق، ص** 136 .
[2] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة(**المعاني** - البيان – البديع و العروض)، **ص** 61
[3] - المرجع نفسه، **ص** 61 .

ج – التشبيه البليغ: و يكون بليغا اذا عمد الشاعر الى حذف الأداة و وجه الشبه معا،و في هذه الحال يكون المشبه قد بلغ من السمو منزلة تضاهي منزلة المشبه به، فكيف لا يكون التشبيه بليغا. و يشترط لكي يكون هذا التشبيه مقبولا أن يكون الشاعر صادقا في قوله، معقولا في اعجابه بالمشبه، مثال ذلك قول الشاعر:

عزماتهم قضب، و فيض أكفهم سحب، و بيض وجوههم أقمار.[1]

2.5. أقسام التشبيه من حيث وجه الشبه:

أ– التشبيه المفصل: و يكون كذلك اذا كان وجه الشبه مذكورا،مثال ذلك قولنا: يا شبيه البدر في الحسن، و قول الشاعر:

و خيلٌ تحاكي البرقَ لوناً و سرعةً و كالصخرِ إذ تهوِي و كالماءِ إذ يجرِي[2]

ب– التشبيه المجمل: و هو مجمل اذا حذف منه وجه الشبه، مثال ذلك قول الشاعر:

و الصبحُ مِنْ تحتِ الظلامِ كأنّهُ شِيبٌ بَدَا في لمةٍ سوداءِ[3]

لقد فُهِم البياض في الصبح و هو أبرز صفاته دون أن يعمد الشاعر الى ذكره، و أكد هذه الصفة المحذوفة كلمة (الشيب)، و البياض من أخص صفاته، و كم سيكون الآداء سقيما لو أن الشاعر عمد الى ذكره في مثل قوله:(...كأنه من بياضه شيب...).[4]

ج– التشبيه الضمني: قد تحذف منه الأداة و وجه الشبه، و هو تشبيه لا يوضع فيه شبه و المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان من التركيب،أي أنهما استترا خلف غلالة رقيقة تظللهما و لا تخفيهما، فيكون بذلك اثارة نفس القارئ و إيقاظ ذوقه، و دفع فضوله كي يستشعر اللذة في قليل من البحث عنهما، حتى إذا

[1] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 137.
[2] - المرجع نفسه، ص 137.
[3] - المرجع نفسه، ص 137 .
[4] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 137.

وجدهما و استقامت له الصورة بجوانبها و إ ءاتها، استشعر المتعة الفنية و تاقت نفسه لسماع المزيد[1].

و مثال ذلك قول المتنبي:[2]

و مِنَ الخيرِ بطءُ سيبِكَ عنّي أسرعُ السحبِ في المسيرِ الجَهامُ

السيب: العطاء/ الجَهام: السحاب الذي لا يحمل مطرا.

فالمتنبي يخاطب ممدوحه بقوله: إن تقصيرك في إعطائي و إكرامي لا يعد تقصيرا و إنما أرجو من ورائه خيرا كثيرا، فهذا يشبه السحب التي لا تحمل خيرا و لا مطرا بينما يأتي الخير العميم من تلك السحب البطيئة التي تسير متثاقلة بطيئة.[3]

د- التشبيه المقلوب: هو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى و أظهر، و يؤتى به لبيان الاهتمام به و اظهارا لشأنه، وقد يعمد الشاعر إلى تجاوز المألوف و مفاجأة خيال السامع بما لم يعهده، مما يدفع الى أن يفتح عينيه و فمه دهشة، و في هذا من الاثارة ما أراده الشاعر ، شريطة أن يكون صنيعه تعبيرا عن شعور صادق يملأ عليه نفسه،لكي تنتهي دهشة القارئ الى الرضى و التأثر، ثم مشاركة الشاعر في عواطفه الغامرة.[4]

و مثال ذلك قول الشاعر:

و بدا الصباح كأن غرَّته وجه الخليفة حين يُمتدح[5]

أي أنَّ تباشير الصبح تشبه في التلألؤ وجه الخليفة عند سماعه المديح، و المألوف أن يقال: ان وجه الخليفة يشبه الصباح، لكنه عكس و قلب المعنى.

فكأنما الشاعر هنا قلب ما اعتاد البلغاء على فعله من تشبيه الأدنى بالأسمى، و فاجأهم بما لم يألفوه، وحجته في ذلك أنه يرى الأشياء من خلال نفسه و شعوره،

[1] - **المرجع السابق**، ص 137.
[2] - غريد الشيخ، المتقن **في علوم البلاغة(المعاني**- البيان- البديع و العروض)، ص 64.
[3] - المرجع نفسه، ص 64.
[4] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 138.
[5] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة (**المعاني**- البيان- البديع و العروض)، ص 66 .

و يرى الشاعر خلف انبساط أسارير الخليفة جائزته المنشودة، فكيف لا يكون وجه الخليفة في نظره أبهى من كل صباح، و أشد ضياءً و نوراً من كل بدر.

هـ- التشبيه التمثيلي: ثم يطالعنا تصرف آخر للشعراء في حديقة التشبيه، انه أغناها بخطوطه و ألوانه و أكثرها حيوية و حركة، انه ليس تشبيها بسيطا يدور حول صفة واحدة، فلقد تعددت فيه الصفات المنشودة فضجت فيه الحركة،[1] كقول بشار بن برد في وصف المعركة:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا و أسيافنا ليل تهاوَى كواكبه[2]

نجد أن الشاعر يأتينا بصورة تخيلية يشبه لنا فيها صورة الغبار المتصاعد في أجواء المعركة-لونه أسود- بينما تلمع السيوف وسطه – بيضاء مشرقة متهاوية-فوق رؤوس الأعداء، فيشبه هذه الصورة بصورة أخرى مماثلة هي صورة الليل الدامس المظلم-الذي راحت كواكبه تتهاوى- بيضاء ساطعة، فوجه الشبه مأخوذ من أمور متعددة و هي: صورة الظلام و البياض و الاشراق معا؛ أي أن الشاعر يشبه لنا صورة بياض في سواد بصورة بياض في سواد أخرى مماثلة.[3]

3.5.طرفا التشبيه: للتشبيه باعتبار الطرفين(المشبه و المشبه به) قسمان:

- التشبيه باعتبار حسية الطرفين:[4] الطرفان الحسيان يدركان باحدى الحواس الخمس و هي: البصر، السمع، الشم، اللمس و الذوق، مثال (ظهرت كالبدر)؛ نعرف أن الفتاة الموصوفة و البدر يدركان بحاسة البصر.

قد يكون المشبه عقليا يُدرك بالعقل أو الوجدان، و المشبه به حسيا يدرك بحد الحواس الخمس، كتشبيه العم بالنور، فنقول: العلم كالنور.

[1] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 138.
[2] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة(المعاني- البيان- البديع و العروض)، ص 63.
[3] - المرجع نفسه، ص 63.
[4] - المرجع نفسه، ص 58- 59 .

كما يمكن أن يكون المشبه حسيا و المشبه به عقليا، كقول الشاعر و هو يشبه الليل(مشبه حسي) بالأمل(مشبه به عقلي):

رُب ليل كأنه أملي فيك و قد رحت عنك بالحرمان

- **التشبيه باعتبار افراد الطرفين و تركيبهما:**[1]

المفرد في البلاغة هو غير المركب، أما المركب فهو الصورة المكونة من خلوه من قيد الاضافة أو الحال، أو الظرف، فقد يكون اللفظ مطلقا أي خاليا من كل قيد- كالإضافة و الحال- و قد يكون مقيدا بها.

المفرد المطلق: هو الذي خلا من التقييد، مثل: كتاب،نجوم.

المفرد المقيد: هو الذي أُتُّبع باضافة أو وصف أو حال،مثال: السماء الصافية.

التشبيه ذو الطرفين المفردين[2]:مثل قولنا: شعر كالليل، خد كالورد.

التشبيه ذو الطرفين المركبين:مثال: قال الشاعر:[3]

و البدر يستر من الغيوم و ينجلي كتنفس الحسناء في مرآتها

فالشاعر هنا يشبه البدر مسترا بالغيوم ثم يظهر متلألئا بهيئة وجه الحسناء المشرق يستره تنفسا في المرآة، ثم ينجلي فيظهر الوجه وضاء في مرآتها المصقولة.

[1] - **المرجع السابق، ص 59-60.**
[2] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة(**المعاني**- البيان- البديع و العروض)، **ص 60.**
[3] - المرجع نفسه، ص 60.

ب- المجاز و الاستعارة:

1) تعريف المجاز:

لغة: جاز الشيء، يجوزه، إذا تعدّاه.

و قيل: مَفْعَلْ من جاز المكان يجوزه، اذا تعداه؛ أي تعدت موضعها الأصلي، و الظاهر أنه في قولهم: جعلت كذا مجازا الى حاجتي، أي طريقا له، على أن معنى "جاز المكان" سلكه، على ما فسره **الجوهري** غيره، فان المجاز طريق الى تصور معناه،و اعتبار التناسب في التسمية يغاير اعتبار المعنى في الوصف،كتسمية انسان له حمرة بأحمر، و وصفه بأحمر، فان الأول لترجيح الاسم على غيره حال وضعه له، و الثاني لصحة إطلاقه، فلا يصح نقض الأول بوجود المعنى في غير المسمى.[1]

اصطلاحا:

– هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة (و القرينة لفظية أو حالية، هي المانعة من ارادة المعنى الحقيقي)، مانعة من إرادة المعنى الوضعي.[2]

إ طلقنا في تعريف المجاز و بيانه مما يفعله في الكلام، قلنا: المجاز هو أن لا نستعمل كلمة بمعناها الأصلي الذي وضعت له، بل تتجاوز هذا المعنى الأصلي الى معنى آخر يناسب، و هذا التناسب المعنى الأصلي و المعنى المجازي هو الذي سوّغ لنا عمال المعنى المجازي للكلمة، و هذا التناسب بين المعنيين هو الذي يسمى(العلاقة) التي قد تكون التشابه بين هذين المعنيين، فان كانت العلاقة بين المعنيين هي التشابه أو المشابهة سمي المجاز استعارة، و ان كانت العلاقة غير المشابهة سمي مجازا مرسلا.[3]

– هو اللفظ الذي نقل من معناه الأصلي، و استعمل ليدل على معنى غيره يناسبه.[4]

[1] - فايز الداية، البلاغة العربية (البيان و البديع)، دراسات في البلاغة العربية القديمة، منشورات جامعة حلب، سوريا، ص 39.
[2] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 165.
[3] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 146.
[4] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 165.

– هو أن يعدل باللفظ عما يوحيه أصلا.[1]

– هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من

إرادة المعنى الحقيقي[2]، كقولنا: رأيت شمسا؛ أي فتاة جميلة مشرقة كالشمس.

2) – أنواع المجاز:

1.2.المجاز العقلي أو الحكمي(الاسناد المجازي):

أ– تعريفه:

– اننا هنا أمام نوع جديد من عبير المجازي لا يقل جمالا ولا اثارة عن سابقه، و ربما فاقه في هذا بما يحققه من جولات مع الخيال الخصب، اذ يقوم على الأفعال و الأفعال عنوان الحياة،و الحياة هنا تسري في كل شيء يطيف به طائف الخيال الذي يبث الحيوية و الحركة في جنبات الصور و المشاهد ، الأشياء، المجرد منها و المحسوس، فيكون منه اشراك الحواس في متعة فنية غامرة، تسري الى النفس فتملأها بالمعاني و المشاعر التي قصد الأديب إلى التعبير عنها.[3]

Õ المجاز العقلي يستعمل بما وضع له فعلا، فالمجاز فيه يكمن في الاسناد؛ أي في اسناد الأفعال الى غير فاعلها، و الذي يسوغ هذا الاسناد هو وجود علاقة بين الفاعل الحقيقي الفاعل المجازي مع قرينة تمنع من التسليم بهذا الاسناد، فحين نقرأ قولهم:(بنى الخليفة القلاع و الحصون)؛ ندرك أن الخليفة لم يفعل ، بل أمر بفعله، فالمجاز فيه هو اسناد الفعل الى الخليفة ، و الخليفة لم يكن الا سببا،ففي اسناد فعل البناء الى الخليفة مجاز

[1] - المرجع السابق، ص 165.
[2] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 165.
[3] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 181.

عقلي علاقته سببية، لأن المجاز العقلي هو اسناد الفعل أو فيما معناه من أشباه الفعل الى غير فاعله الحقيقيي لوجود علاقة تسوّغ هذا الاسناد مع وجود قرينة عقلية تمنع من التسليم بهذا الاسناد. [1]

Õ يكون المجاز العقلي في الإسناد: إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما وضع له، و سبب التسمية (**الاسناد المجازي**) يعود إلى أنه يتم في الاسناد لا في اللغة، و لما كان الاسناد يُدرك بالعقل لا الوضع سمي بهذا الاسم (**المجاز العقلي**).

و المقصود من عبارة "**ما في معنى الفعل**": المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم التفضيل. يوم الاسناد المجازي على اسناد الفعل الى غير صاحبه، و الاسناد من عمل العقل، و العقل هو الذي أسند أو أجاز الاسناد و هو يعلم الاستحالة، و انما فعل ذلك لغاية بلاغية.[2]

ب– علاقاته: للمجاز العقلي علاقات هي: السببية، الزمانية، المكانية، المصدرية، المفعولية، و الفاعلية.

- **العلاقة السببية: (الاسناد الى السبب)**

مثال: قولنا:"من وضعه عمله، لم يرفعه نسبه"، نتوقف لحظات نتأمل مثل هذا القول، اذ كيف يستطيع من لا يعقل أن يرفع أو يحط و عهدنا بالمجتمع أن مواضعاته هي التي ترفع قدر انسان و تحط من قدر آخر و نصل بنتيجة ذلك إلى الاعتقاد بأن في نسبة الرفع و الوضع الى النسب و العمل مجازا بلا ريب، و هو مجاز يعترض عليه العقل، فهو إذاً مجاز عقلي.

غير أننا نعود بعد لحظات الى توازننا السابق، بعد أن ترتسم في أذهاننا صورة وافية، تنطلق من الواقع القائم لهذا المرء–عائدة الى بدايته– انها صورة تجمع بين البداية و هذه النتيجة، عندها ندرك أن هذا القائل كان من بُعد النظر، بحيث لم يخدع بظاهر الأمور

[1] - **المرجع السابق، ص 181.**
[2] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في معاني و البيان و البديع، ص 167.

بل عاد بثاقب بصره و واسع خياله الى السبب الحقيقي الكامن وراء موقف المجتمع هذا، فنحمد له هذه القدرة على الاثارة المثمرة في أقل كلام ممكن في كشفه عن السبب الحقيقي عبر ضباب كثيف من الظواهر الباهرة، فهناك اذا علاقة بين سلوك المجتمع و بين عمل المرء، لقد كان عمله سببا في هذا الموقف الاجتماعي منه، مما يسوغ إسناد الرفع و الحط الى العمل و النسب، أي الى غير الفاعل الحقيقي، مما يُعَبَّر عنه بالقول: إن في إسناد الرفع و الوضع إلى النسب و العمل مجازا عقليا علاقته السببية.[1]

- **العلاقة الزمانية: (الاسناد الى الزمن)**

مثال: قال أحد الشعراء:

أبكاني الدهرُ و يَا رُبَّمَا أضحكني الدهرُ بِمَا يَرضَى

لقد تمكن الشاعر من أن يلخص أحداث حياته كلها،بحلوها و مرها، بكلمات قليلة استطاعت أن تثير خيالنا ليقيم صورا شتّى، مستمدا من تجاربنا المختلفة في السراء و الضراء، اعناءً لهذا التعبير المكثف الغني. و لو عدنا بالنظر المدقق، باحثين عن السر فيما بدا من قدرة الشاعر هذه على التعبير الحسن و التأثير الملموس في قوله: (أبكاني الدهر) لقلنا: إن ذلك كان ربما في قدرة الشاعر على هذا التحديد للجهة المسؤولة عما يصيب حياته، و ذلك بمنتهى الوضوح و الاختصار، دون أن يوجه مشاعرنا صوب جملة من الحوادث، ما يسبب بعثرة هذه المشاعر و يفقدها تأثيرها في نفس صاحبها، اضافة الى ما بدا في توفيقه في اختيار نوع الخصم الذي يقف له بالمرصاد،انه الدهر، ذلك المخلوق الهائل بجبروته و بطشه و سلطانه الذي لا يقهر، و يعجز الخيال عن محاولة الاحاطة به، و هذا يعكس شدة ما في نفس الشاعر من أسًى و حرقة و سخط على هذا الدهر الذي أنزل به ما أبكاه.[2]

[1] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فونتها(البديع و لبيبان)، ص 184-185.
[2]- المرجع نفسه، ص 181- 182.

لقد تمكن بهذا التهويل أن يملأ حواس السامع و يضمن عنده تمام التسليم و حرارة التأثر، غير أننا نشعر بعد هذه الجولة بأن هذا الأثر الذي أحدثه فينا قوله: (أبكاني الدهر)، لا يزال أوسع و أعمق مما قدّمنا من تحليل و تعليل، فنعود ثانية للنظر بحثا عما يكمن وراء هذا الآداء الفني من أسرار أخرى،فنحس أن ما بقي من تأثير كامن في تشخيص الدهر، مما أضاف الى هوله و جبروته عنصرا خطيرا يتمثل في اضفاء عليه صفات المعرفة و التمييز و إدراك ما يفعل، فضربات هذا الدهر الغشوم إذًا لم تكن مصادفة، لقد كان يستهدفني شخصيا عن قصد واع، يا للهول كيف النجاة من قبضته إذًا، و هل من سبيل إلى ذلك، وهكذا نشعر أننا تمكنا من معرفة تلك الوسائل الفنية القديرة المعبرة التي وصلت بالآداء الى هذه الدرجة من التأ ر،انها تتركز في اسناد الفعل الى غير الفاعل الحقيقي، لأن العقل يشهد بأن ما يحويه الدهر و الزمان من أحداث هي التي تنزل بالمرء فتسبب له ما يبكيه،ان هذا العقل لا يقنعه اسناد الفعل الى الدهر، غير أن ما يسوِّغ هذا الاسناد أنّ بين الدهر و حوادثه علاقة وثيقة، فلقد جرت الحوادث في ثنايا هذا الدهر و زمانه، ففي هذا السناد مجاز و هو عقلي علاقته الزمانية، و في وجود هذه العلاقة الدقيقة ما يمنح الموقف وضوحه.[1]

- **العلاقة المكانية: (الاسناد الى المكان)**

مثال: قولنا: "هطلت الأمطار فسالت الأودية". يمكننا أن نستعمل هذا التعبير حين ، في نزهة مثلا و نفاجأ بهطول أمطار غزيرة تجري لها السيول، فننفعل ونصف المشهد الذي يرسم في خيالنا من خلال جملة(هطلت الأمطار فسالت الأودية)، و حين يسمع المتلقي هذا التعبير تُرسم في خياله صورة الأرض و هي تندفع جارية مع المياه، مع ان الذي يجري في الحقيقة هي المياه وحدها، أما الأودية بوصفها أخاديد و مجاري في الأرض، فهي ثابتة لا تتحرك، و مع ذلك فان السامع يتقبل هذا الوصف و ترتسم

[1] - المرجع السابق، ص 182.

صورته في خياله كلوحة مثيرة. و لو نقف هنيهة لننظر في سر قبول السامع لما يرسمه خياله من صورة تجسد هذا ول مع أنها صورة تجانب الحقيقة، لرأينا أن الذي حببها اليه جملة من الأمور منها: نها تعكس ما غمر القائل من شعور امتلأت به نفسه و غلب على حواسه ففاض على لسانه، انه شعور الرهبة من رؤية السيل و هو يجرف كل ما يصادفه، و بذلك جعل السامع يرى الأشياء من خلال نفسه، وسبب قبوله هذه الصورة الحسية بما فيها من المبالغة، هو صدورها ملونة بمشاعره تلك. ففي اسناد الجريان الى الأودية نفسها مجاز لا يقبله العقل، غير أن الذي سوّغ هذا الاسناد وجود علاقة بين ه و أوديتهان و هي تخفى على الرؤى الحسية التي يرسمها الخيال، انها رابطة المكان هما، فالمياه تجري على أرض الأودية و لا يكون جريانٌ بدونها، مما يعبر عنه بالقول: إن في إسناد الجريان إلى الأودية مجازا عقليا علاقته المكانية.[1]

- **العلاقة المصدرية:(الاسناد الى المصدر)**

مثال: قال الشاعر طرفة بن العبد:

إني لمِنْ معشرٍ أَفنَى أوائلهم قيلُ الكماةِ ألاَ أينَ المحامون

لا نملك إلا أن نتأمل قوله بشيء من التمهل و العمق و ملكاتنا في حال يقظة و اهتمام، اذ كيف يكون هلاك القوم بقول؟ مهما كان نوعه، فالعقل يرفض هذا الادعاء و ينفي صحته، فنخرج من ذلك الى أن في إسناد الافناء إلى قول الكماة مجازا، وهو عقلي.وينفذ صبر الخيال فيبادر لتسلم زمام النفس، فاذا بنا نحلق مع مشهد غني في لمحات، انه يضم أبكالا بسلاحهم الكامل و هم في غمرة البأس، يستنجدون بمن يحميهم من عدوهم الغلاب، فتسيل عليهم شعاب الحي من رجال قوم الشاعر ملبين هادرين، دون أن يعرفوا عن المستغيث شيئا سوى أنه استنجد بمن يسمع، و يقتحمون أُتون المعركة بلا وجل أو تردد، و يتساقط منهم الكثير فلا يتزحزحون عما اندفعوا اليه تلبية للنداء،الى

[1] -د.محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 183- 184 .

تنجلي المعركة عن نصرهم المؤزر، بعد أن تكون عشرات المجندين منهم و من عدوهم قد غصَّت بها ساحات القتال، دون أن تمنعهم مثل هذه العواقب من اعادة الكرَّة كلما سمعوا مستغيثا، و بذلك ندرك أن في اسناد (الفناء) الى المصدر (قيلُ) الكماة، مجازا و هو عقلي، علاقته المصدرية.[1]

- **العلاقة المفعولية**: (**اسناد** ما **بني للفاعل الى المفعول**)

- **المثال**: حين ننصت الى الآية التي تحاطب –الرسول صلى الله عليه و سلم– بقولها:**{ و اذا قرأت القرآن، جعلنا بينك و بين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجابا مستورا}[2]الاسراء، الآية:45**.

نتوقف لحظة نتأمل قوله:(مستورا)، و الحاجب عادة يكون ساترا، فلمَ آثرت الآية هذا از؟ بتجاوزها اسم الفاعل الى اسم المفعول، فاذا تذكرنا أن غاية الآية هنا بثّ الطمأنينة في نفس النبي (ص) و أنه في أمان من الكافرين، أدركنا حسن هذا المجاز،فهي لمة التي ينتظرها السامع و يترقب ورودها،فجيء بها مريحة دون اطالة و لا تأويل، فليس هناك أفضل من الاسراع بتقديم ما يشيع الأمن و السكينة في نفوس المهتدين الخائفين،و كلمة(مستورا) أقرب الصيغ اتصالا بالمخاطب،على حين تأتي كلمة(ساترا) للدلالة على عموم الصيانة و الستر،كما أن (مستورا) تحمل بين طياتها ثقة القائل في قراره الفصل الذي نستشعر معه الحزم و القدرة الكاملة، اذ يتجاوز الوسيلة الى الغاية مباشرة.[3]

و المخاطب هنا متلهف لسماع ما يطمئنه بأوجز عبارة ممكنة، و قد تحقق هذا عن طريق هذا المجاز، باقامة اسم المفعول مقام اسم الفاعل. و هو مجاز يتوقف عنده العقل مترددا في اسناد اسم المفعول الى الحجاب، لكن الذوق يحيط بذلك كله، و يدرك أن ما وراءه

[1] - **المرجع السابق، ص 188.**
[2] - سورة الاسراء، الآية: 45.
[3] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 187.

عميق و مؤثر، و هو ما يعبر عنه بالقول: إن في إسناد (مستورا) إلى (الحجاب) مجازا عقليا علاقته المفعولية، و يصح أن تكون العلاقة هنا فاعلية، كما يرى كثير من المشتغلين بالبلاغة، أي معنى أُسند الى اسم المفعول و المراد به الفاعل، و الفيصل في ترجيح إحدى العلاقتين هو تذوق المتلقي و حسن تعليله لاختياره(حجابا مستورا صاحبه).[1]

- **العلاقة الفاعلية**:**(اسناد ما بني للمفعول الى الفاعل)**

مثال: نستمع الى الآية الكريمة التي تبشر من اتقى الله بقوله تعالى:**{ فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية}[2] القارعة،06**

فنستثار هنيهة في تمثل العيشة الراضية، لما في ذلك من مجانبة المألوف، و عهدنا بالإنسان هو الذي يبدي السخط أو الرضى على العيشة، و تغمرنا على الأثر مشاعر الارتياح لهذا الاستعمال، اذ ندرك مراد الآية الكريمة،و ما أفلحت في اشاعته في نفوس المتقين من السعادة بحسن المنقلب.غير أننا لا نلبث أن نستشعر رغبة ملحة للبحث عن سر نجاح أسلوب المجازي في اقامته اسم الفاعل مقام اسم المفعول،فنجد ذلك في أمور متعددة منها: أن كلمة (راضية)قد بثت الاطمئنان في نفوسنا حين أعلمتنا بأوجز عبارة و أقصر سبيل، بمآل المتقين، مما لو عبرنا عنه بالطريقة المألوفة لقلنا:(فهو في عيشة مرضي عنها، أو سيكون راضيا عنها)، و في هذا من اطالة القلق على المصير، و هذا ما تأبته الأساليب الرفيعة، اضافة الى الشعور بانصراف اهتمام العبارة الى شيء آخر غير المتقين بالدرجة الأولى،ففي هذا المجاز و ايجازه اراحة لنفس السامع اللهفى لمعرفة عاقبة سعيه، اذ أشعرته بسرعة حصول الجزاء، و أنه وحده موضع اهتمام الله سبحانه و تعالى، و ذلك بطريقة تعكس ثقة القائل بما يقول، و صولا الى الغاية من أقرب سبيل، تحقيقا للتأثير في السامع و إشاعة الرضى في نفسه.[3]

[1] - **المرجع السابق، ص 187.**
[2] - سورة القارعة، الآية: 06.
[3] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)،ص 185- 186.

ففي إسناد الرضى إلى العيشة إقامة لاسم الفاعل مقام إسم المفعول، و هو مجاز لا ينال قناعة العقل على حين تُطرب له الحاسة الفنية، مما يعبر عنه بالقول: إن في إسناد الرضى إلى العيشة مجازا عقليا علاقته الفاعلية، و يصح أن تكون العلاقة هي المفعولية كما يرى كثير من البلاغيين، أي أن المعنى أُسند الى الفاعل و أريد به المفعول، و يبقى ذوق المتلقي هو دليل الأخذ باحدى العلاقتين.[1]

2.2. المجاز اللغوي:

و يكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية الى معان أخرى بينها صلة و مناسبة، ذا المجاز يكون في المفرد، كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له.

و المجاز اللغوي نوعان: **المجاز المرسل و الاستعارة.**[2]

- **المجاز المرسل:**

تعريفه: مر بنا أن المجاز هو استعمال اللفظ لغير ما وضع له، اعلاقة هي تناسب بين المعنيين الحقيقي و المجازي مع قرينة تمنع من ارادة المعنى الأصلي، كما عرفنا أن هذه العلاقة اذا كانت المشابهة فالمجاز استعارة، أما اذا كانت غير المشابهة فهو مجاز مرسل.

- المجاز المرسل، هو مجاز تكون العلاقة فيه غير المشابهة مع وجود قرينة مانعة من ارادة المعنى الأصلي، وسمي مرسلا لأنه لا يتقيد بعلاقة واحدة، بل له علاقات كثيرة، ين يقول البلاغيون في تعريف المجاز أنه استعمال اللفظ لغير المعنى الذي وضع له، لوجود علاقة بين المعنييين الأصلي و المجازي، فقد أصابوا غير أنهم أتوا المجاز من نهايته من جهة و من دروبه الخلفية غير النظرة من جهة أخرى.[3]

[1] - المرجع السابق، ص 186.
[2] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة (المعاني- البيان- البديع و العروض)، ص 89.
[3] - فايز الداية، البلاغة العربية (البيان و البديع)، ص 167.

- هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه و ما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد اذا عملت في النعمة، لأن من شأنها أن تصدر عن الجوارح، و منها تصل الى المقصود بها، و يشترط أن يكون في الكلام اشارة الى المولي لها،فلا يقال:"اتسعت ابيد في البلد"، أو "اقتنيت يدا"،كما يقال: "اتسعت النعمة في البلد" أو "اقتنيت نعمة"، و انما يقال:"جلَّت يده عندي"و كثُرت أياديه لديّ"و نحو ذلك.[1]

و عندما نقول : رعت الماشية الغيث، نوقن حقيقة أن الماشية قد رعت النبات الذي تسبب عن سقوط الغيث، و أن الغيث سبب لانبات النبات، ليس هو الذي يُرعى، ونحن لا نرى أي علاقة بين الغيث و النبات، كتلك التي نراها في الاستعارة.[2]

Õ و هذا الضرب من المجاز يقع على (وجوه كثيرة) [3]منها:

– **تسمية الشيء باسم جزئه:** كالعين في الربيئة (طليعة الجيش) لكون الجارحة المخصوصة هي المقصود في كون الرجل ربيئة، إذ ما عداها لا يعني شيئا مع فقدها، صارت كأنها الشخص كلّه، و عليه قوله تعالى:**"قُمِ اللَّيْلَ إِلاَّ قَلِيلاً"[4] المزمل،02.** فلفظ**"قم"** هنا يعني: "صَلِّ".

– **تسمية المسبب باسم السبب:** كقولهم: رعينا الغيث؛ أي النبات الذي سببه الغيث، ومن ذلك أيضا قوله تعالى:**"فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم"[5] – البقرة،194–.**

– **تسمية السبب باسم المسبب:** كقولهم: "أمطرت السماء نباتا"، و عليه قولهم: "كما تدين تدان"؛أي كما تفعل تجازى. و كذا قوله تعالى:**"و ينزل لكم من السماء رزقا"[6] – فاطر،13–.**

[1] - غريد الشيح، المتقن في عاوم البلاغة (**المعاني**- البيان- البديع و العروض)، ، ص 40- 41.
[2] - المرجع نفسه، ص 89.
[3] - فايز الداية، البلاغة العربية (البيان و البديع)، ص 42- 43- 44 -
[4] - سورة المزمل، الآية:02.
[5] - سورة البقرة، الآية:194.
[6] - سورة فاطر، الآية: 13.

- **تسمية الشيء باسم ما كان عليه:** كقوله عز و جل:"**و آتوا اليتامى أموالهم**"[1] **– النساء،02–**

أي: الذين كانوا يتامى، إذ لا يُتْم بعد البلوغ.

- **تسمية الشيء باسم ما يؤول إليه:** كقوله تعالى:"**اني أراني أعصر خمرا**"[2] **– يوسف، 36–.**

- **تسمية الحال باسم محلّه:** كقوله تعالى:**{فليدع ناديه}**[3]**العلق، 17.**

- **أقسامه:**

لقد قسم الشيخ صاحب المفتاح المجاز المرسل الى خال من الفائدة و مفيد، وجعل الخالي من الفائدة ما استعمل في أعم مما هو موضوع له، كالمرسن في قول العجاج:

"و فاحما و مرسنا مسرّجا"

مستعمل في الأنف لا بقيد،كونه المرسون مع كونه موضوعا له، و بهذا القيد لا مطلقا، و كالمشفر في نحو قولنا:"فلان غليظ المشافر"، اذ قامت قرينة على أن المراد هو الشفة لا غير، و قال سمي هذا الضرب غير مفيد لقيامه مقام أحد المترادفين من نحو،"ليث أسد"و"حبس و منع".[4]

و أراد بالمفيد ما عدا الخالي عن الفائدة .

أما الشيخ عبد القاهر الجرجاني، فجعل الخالي من الفائدة ما استعمل في شيء بقيد مع كونه موضوعا لذلك الشيء بقيد آخر، من غير قصد التشبيه و مثّله ببعض أمثلة الشيخ صاحب المفتاح و نحوه، مصرحا بأن الشفة و الأنف موضوعان للعضوين المخصوصين من الانسان، فان قُصد التشبيه صار اللفظ استعارة، كقولهم في مواضع الذّم:" غليظ

[1] - سورة النساء، الآية: 02.
[2] - سورة يوسف، الآية: 36.
[3] - سورة العلق، اللآية: 17.
[4] - فايز الداية، البلاغة العربية (البيان و البديع)، ص 47.

المشافر"، فانه بمنزلة أن يقال:"كأن شفته من الغِلْظ مشفر البعير"،و عليه قول الفرزدق:[1]

فلَو كنتَ ضبيًا عَرفْتَ قَرابتِي و لكنْ زنجيٌّ غليظُ المشافرِ

أي: و لكنك زنجي، كأنك جمل لا يهتدي لشرفي.

و كذا قول الحطيئة يخاطب الزبرقان:[2]

قَرَوْا جارِكَ العيمانَ لماَّ جَفَوتَهُ و قلّصَ عنْ بَردِ الشّرابِ مَشافرُهُ

شرح:

- قروا: قدّموا القرى و طعام الضيفان.
- العيمان: العطشان إلى اللبن.
- قلص عن برد الشراب: سبب برودة ما يشربه و هو الماء الذي لا يجد غيره.
- مشافره: شفاهه.فانه و ان قصد نفسه بالجار، جاز أن يقصد الى وصف نفسه بنوع من سوء الحال، ليزيد من التهكم بالزبرقان، و يؤكد ما قصده من رميه بإضاعة الضيف و إسلامه للضر و البؤس.
- و كذا قول الآخر:[3]

سأمنعُهَا أو سوفَ أجعلُ أمرَها إلى مَلِكٍ أظلافُهُ لم تَشَقَّقِ

شرح:

- سأمنعها: سأمنع ناقتي و أحميها من تعب الركوع أو أترك أمر جزائها إلى الممدوح الذي جعله مَلِكًا، و هو غطفان بن قيس بن عاصم.
- الأظلاف: جمع ظِلف بالكسر و هو لذوات الحافر من الحيوان كالظفر للإنسان، و قد تجوز بالظلف عن الرجل كلها.

[1] - فايز الداية، البلاغة العربية (البيان و البديع)، ص 47.
[2] - المرجع نفسه،ص 48.
[3] - المرجع نفسه، ص 48.

– تشقّق: اصله تتشقق خفف بحذف احدى تائيه، و هو للأخطل، أو لغفقان القيسي.

– **علاقاته:**

– **العلاقة السببية:** فحين نقول مثلاً (أحيا الغمام الأرض) فهناك وثبة خيالية في الفضاء بين المُحيي الحقيقي للأرض و هو المطر، و بين الغمام. لان الغمام لا يشبه المطر أو يؤدي دوره حتى نستعيره ليقوم في العبارة مقام المطر ثمّ ننتظر منه أن يحقّق لنا من اغناء المعنى و توسيع آفاقه و ايحاءاته ما تفعله الاستعارة. ان بين الغمام و المطر صلة ما، وهذه الصلة هي التي سوّغت استعمال (الغمام) هنا، غير أنّ هذه الصّلة شيء آخر غير التشابه فالغمام يسبب المطر، فسوّغ هذا استعمال الغمام بدل المطر لوجود هذه العلاقة السببية بينهما.

إن هذه العلاقة تقرب الغمام في لوحة خيال السامع من المطر و تجعله يدرك المقصود به، بطا بهذا الاستعمال لما يضفيه من معان سابغة غامرة توحي بالخير العميم، و ذلك لأن الغمام الذي نراه يملا الفضاء و يسد الافق هو المصدر، و هو مصدر يبدو غنيّا مكدّساً لا ينضب، مما يبعث على الطمأنينة و يوحي بقدرته على ان يقدّم من الماء ما يحيي و ينبت و يثمر و يملأ الوديان.[1]

و من هنا جاءت اصابة البليغ في صدق احساسه و من هنا كذلك جاء ارتياح السامع المتذوّق الذي قد يستهجن للوهلة الأولى حتّى اذا تضامّت اجزاء الصورة في خياله، ن له وجه الصّواب، عادت نفسه الى اطمئنانها السّابق. و لكنه هذه المرّة اطمأنّ اطمئناناً مشفوعا بغير قليل من المتعة الفنّية الغامرة و الاثارة الخيالية المقبولة.[2]

[1] - محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 170.
[2] - المرجع نفسه، ص 170.

من هنا لا يصح أن يكون المجاز المرسل استعارة كلاهما يمتطي أجنحة الخيال، لكن الخيال في المجاز المرسل لا يُؤْثِر المعنى المجازي لمشابهته المعنى الحقيقي لارتباطه بروابط.[1]

- **العلاقة الكلية**: مثال ذلك قولنا: "**سرق اللّص المنزل**"، مع أنّ اللص في الحقيقة سرق ما في المنزل أو بعض ما فيه، لكن القائل الذي أثاره الحادث و ملأ عليه الوجود من حوله، لا يرضيه أن يحدّد للسامع بدقّة ما أقدم اللّص على فعله. انه لا يعبّر عن لحقيقة المجرّدة، بل عن هذه الحقيقة بعد ان تمرّ من خلال نفسه و شعوره الذي سيلوّنها بلونه الصّارخ و يُحمِّلها من انفعاله ما يجعلها بحجم ما في نفسه من غضب و جزع و اضطراب فاستعمل **الكل** و هو المنزل و هو يقصد **الجزء** (بعض ما فيه) و هو ما يُعبِّر عنه بالقول: انّ في قوله (سرق اللّص المنزل) مجازاً مرسلاً **علاقته الكلّية**.[2]

- **العلاقة الجزئية**: و حين نقرأ للشاعر قوله:[3]

كم بعثنَا الجيشَ جَرَّا راً و أَرسَلْنَا العيونَا

نُطْرَبُ في البداية و تثور مشاعرنا لتُواكِبَ هذا الجيش الجرّار، لكن هذا التّصوّر الحي سيجمُد فجأة أمام كلمة (العيون) إذ كيف يصحُّ هذا.

لكن هذه الدّهشة و ذلك الجمود لن يطول أمدهما اذ سرعان ما تنضَمُّ صورة هذه العيون و هي تتلامع يقظة و ذكاء الى لوحة الجيش الجرّار.لندرك دورها الكبير في رؤية الأشياء عند العدوّ، انها ترى و تفسّر و تترجم ما تفسّره، ليغدو سلوكا كبيراً شاملاً. عندها ندرك مدى حيوية حيال الشاعر و دقّة اختياره حين وجّه أنظارنا و اهتمامنا الى جزء محدّد من هؤلاء الناس، انه الجزء الذي يقيم لصاحبه هذا الوجود الخاص.

إنه العدسة العليمة التي يرسم من خلالها سلوك الجيش الجرّار، و بذلك ندرك أن استعمال الشاعر للعيون مجازٌ لم يُقْصَد لذاته، بل قُصِدَ أصحابه من جهة، و الايحاء

[1] - محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 171.
[2] - المرجع نفسه، ص 172.
[3] - المرجع نفسه، ص 172.

بالدور الكبير الذي يُؤدّيه هذا الجزء من جهة أخرى. أي أنّه استعمل **الجزء** و أراد به **الكل الكبير** ابرازاً لاهمّية هذا الجزء و فاعليتة و هذا ما يُعَبَّر عنه بالقول: (**انّ في كلمة (العيونا) مجازاً مرسلاً علاقته الجزئية**).[1]

- **اعتبار ما كان**:[2] و حين نسمع من يقول: "شربت برتقالاً". فان الذهن يستشار للوهلة الأولى في لحظات من التردّد بين تخطئة القائل من جهة أو البحث عن المراد من جهة اخرى، الى ان تتّسع الصورة في الخيال لتشمل هذا الشّراب منذ ان كان برتقالاً تزهو به أغصانه و اشجاره الى أن غدا شراباً، فترتاح نفس السّامع لاتّساع الصورة في خياله و غناها من جهة كما أنّه يستشعر الرّضى لما احاط به من معنى بأوجز عبارة ممكنة من جهة أخرى اضافة الى ادراكه شعور القائل تجاه الأصل و هو البرتقال بعد ذلك. فلولا أنّ القائل يستسيغ البرتقال قبل ان يغدو شراباً لما تاقت نفسه الى تجاوز حاله الأخيرة ليعود ثانية الى ذلك الأصل المحبّب.

ففي استعماله كلمة (برتُقالاً) اثارة للخيال في اعادته الى ما كان عليه العصير مستفيداً من هذه الرابطة بين الحالتين ، تلك التي عبّر عنها البلاغيون (باعتبار ما كان) ان هذه الرابطة هي التي أخذت بخيال السامع لإدراك المطلوب كما اتاحت للقائل مثل هذا المجاز من قبل. و هو ما يُعَبَّر عنه بالقول: (**"شربت برتقالا" مجازا مرسلاً علاقته اعتبار ما كان**).

- **اعتبار ما يكون**: و حين نسمع من يقول: "الأطفال جنود الوطن". نقف لحظات متردّدين في قبول هذا القول، اذ كيف يكون الأطفال في ضعفهم و صغر سنّهم جنوداً، الخيال الذي أثير بهذا التعبير ينطلق ليجمع لوحة واسعة غنية تصل بين الحاضر

[1] - محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 173.
[2] - المرجع نفسه، ص 174.

و المستقبل مرورًا بمراحل كثيرة لا يغفل الخيال عن جمع سريع غني لجزئياتها، تشكّل شريطا مصوّراً يصل بين الحاضر و المستقبل.[1]

و عندما يصل السامع الى هذه الحقيقة الجميلة، يَحْمَدُ للقائل خياله الطليق و تصوّره البعيد في مداه، الواثق في آدائه، في هذا الربط السريع بين أطراف الزّمن، ليجعل المستقبل ماثلاً للعيان مطّلِعاً السامع على ذات نفسه و آماله من خلال ما يعاني من جهة و ما يتمنى من جهة أخرى. بذلك تبرز لهذا المجاز اهميته التصويرية و دوره في حديثه عن تقبل و كأنّه حقيقة قائمة عن طريق المجاز في استعماله كلمة (جنود) و هو مجاز علاقته اعتبار ما يكون. و من ذلك أيضاً قوله تعالى في شأن زكريّا عليه السّلام:

"فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ " الصّافّات – 101 -.[2]

فاننا نتوقف مستغربين في بادئ الامر، اذ كيف تحقّق حلمه و هو لا يزال بشرى في ضمير الغيب، و سرعان ما يزول عَجَبُنا و نحن نذكر أنّ الله سبحانه و تعالى هو الذي يخبرنا بذلك، فنتساءل ثانية عمّا يجنيه السّامع من فائدة حين تُقَدَّمُ له مثل هذه الحقائق قبل وقوعها؟

الحق أنّ السامع المقصود بهذه الآية الكريمة كانت فرحته غامرة بكلمة (حليم) هذه، فقد بشّرته بما يستحق أن يستبشر بقدومه، و قد كان متلهّفا لمعرفة ذلك فكان في هذا تحقيق ادة زكريّا عليه السّلام، اذ ربط هذا المجاز الحاضر بالمستقبل بدءاً من البشرى في اللّحظة الحاضرة الى حِلم الغلام بعد ذلك.

ما أنّ في هذا النوع من المجاز اطلاعنا على ما في نفس السامع من آمال و تطلّعات لأن جعله في ذكر المستقبل يكشف لنا عن نوعية ما يطمح اليه في مقبل الايام ففي

[1] - محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 174.
[2] - سورة الصافات، الآية 101.

استعماله "حليم" مجاز مرسل يقرّ به الى النفس تلك الرابطة التي تصله بالزّمن الآتي التي يعبَّر عنها باعتبار ما يكون.[1]

كما تتحقق في نفس السّامع متعة فنية نجمت عن اثارة خياله ليرسم في لمحة خاطفة لوحة واسعة، حافلة بالجزئيات المعبّرة، تبدأ من لحظات البشرى و ما تركته على الوجوه المؤمنة اللّهفى من مظاهر السعادة الى المستقبل الذي رَسَم بوضوح صورة "الحليم الرضيِّ" ... مرورا بمراحل مصوّرة يدركها الخيال من سني حياة الغلام المختلفة.[2]

- **العلاقة الحالية**: حين نسمع قوله تعالى: " ففي رحمة الله هم فيها خالدون" – آل عمران، الآية 107-[3] نحسّ شعوراً عامراً من السّعادة في كياننا ، فتشمله في ومضة، نبحث عن مصدر هذا الشعور فنجده في ادراكنا مدى عناية الله بالمؤمنين و كأنّه سبحانه يقوم على رعايتهم بنفسه اذ يحيطهم برحمته، على ما في كلمة الرّحمة من معانٍ ية لا ندرك اكثرها غير أنّها توحي جميعها بكل معاني العناية و الرّعاية و توفّر اسباب السعادة و الرِّضى.[4]

و يزداد احساسنا بهذه السعادة الغامرة حين نعيد النظر في قوله، فالمؤمنون لم يُمنَحوا رحمة لله فقط، بل هم في جوف هذه الرّحمة تحيط بهم من كلّ جانب، و حين نعيد النّظر في العبارة مرّة أخرى بحثا عن سرِّ كلِّ هذه الاثارة نرى انّ ذلك كامن في هذا الاستعمال لمجازي (في رحمة الله) اذ لم تقل الآية (في جنّة الله حيث الرحمة) و في ذلك طمانة عاجلة للمؤمنين، في تقديم ما يشغل بالهم و يطمحون اليه في ايجاز معبّر غني لا مزيد عليه.[5]

[1] - محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 175.
[2] - المرجع السابق، ص 176.
[3] - سورة آل عمران، الأية 107.
[4] - محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 176.
[5] - المرجع نفسه، ص 176.

و الحقيقة أنّ المؤمنين سيكونون في جنّة الله التي تحلُّ فيها الرحمة، ففي قوله تعالى (في رحمة الله) مجاز مرسل علاقته الحالية، حيث يذكر الشيء حالاً في غيره لغايات جديرة وردت في ثنايا ما تقدّم.[1]

- **العلاقة المحلية:** حين نقرأ قوله تعالى: " وَاسْأَلِ القَرْيَةَ التِّي كُنَّا فَيهَا" – يوسف، الآية 82-[2]

نقف هنيهة دهشين، و هل يمكن هذا؟ و متى كانت الجمادات تنطق؟ و سرعان ما ندرك غاية المتكلّم، انه يقصد سكّان القرية و حين ندرك هذا يغمرنا شعور آخر من نوع جديد، شعور الاكبار للقائل انه ناجم عن ادراكنا مدى ثقته فيما يقول، ان هذه المبالغة في استعداده انّما تعكس في نفسه من شعور بالاطمئنان الكامل و الثقة الأكيدة و الصدق المطلق، فلقد قال ما قاله توخّياً للايجاز من جهة و تقديم أبعد ما يمكن أن تتوقّعه نفوسنا من عرض من جهة أخرى. و في هذا تحقيق لما يريد المتكلّم إحداثه في نفس السّامع من توثيق و تفخيم مما هو غاية المتكلّم الأولى.[3]

ا تَأَتَّى له ذلك في هذا الاستعمال المجازي لكلمة القرية، و هو يريد أهلها الذين يحلّون فيها. ففي كلمة "قرية" مجاز مرسل علاقته المحلّية حيث يذكر الشيء يحل فيه غيره. لك هو المجاز المرسل، و تلك أبرز علاقاته، فهو قدرة على التعبير الموحي محقّقاً جولة مثيرة مع الخيال ليقيم علاقات جديدة مع الواقع، واصلاً بخيط فنّي دقيق بين المعنى الواسع المراد و بين المعنى الحقيقي للكلام. ذلك الخيط الفنّي الدّقيق هو العلاقة التي لا بدّ منها حتّى لا ننسج المعاني في فضاء من التيه و الغموض.

[1] - المرجع السابق، ص177.
[2] - سورة يوسف، الأية 82.
[3] - د.محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 177.

ج– الاستعارة:

1) مفهومها:

لغة:

- أعرت الشيء أُعيره اعارة و عارة، و استعار المال إذا طلبه اعارة.[1]
- الاستعارة هي رفع الشيء و تحويله من مكان الى آخر. فيقال استعار فلان سهما من كنانته أي رفعه و حوَّلَهُ منها إلى يده. كما يمكن القول أنّ إنسانا استعار شيئا من انسان آخر. و بذلك ندرك أن عملية الاستعارة لا تتم إلاّ بين متعارفين تجمع بينهما صلة ما. فهي في رأي أمين بكري: "قمة الفن البياني، و جوهر الصورة الرائعة و العنصر الأصيل في الاعجاز"[2]

اصطلاحاً:

- قال أبو هلال العسكري: " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في اصل اللّغة الى غيره لغرض، و ذلك الغرض اما أن يكون شرح المعنى و فضل الابانة عنه أو تأكيده و المبالغة فيه، أو الاشارة اليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، و هذه والاوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أنّ الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضّمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً".[3]
- و عرّفت أنها استخدام كلمة في غير معناها الحقيقي بعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.[4]
- كما عرّفها الجاحظ على انّها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه. [5]

[1] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 170.
[2] - أمين بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد: علم المعاني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص 100.
[3] - فايز الداية، البلاغة العربية(البيان و البديع)، ص 54.
[4] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 170.
[5] - المرجع نفسه، ص 170.

- و عرّفها السّكاكيّ بأنّها: أن تذكر أحد طرفي التشبيه و تريد به الطّرف الآخر مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به و الاّ على ذلك باثباتك للمشبّه فيخصّ المشبّه به.[1]
- أمّا الرّازي فعرّفها على انّها ذكر الشيء باسم غيره أو اثبات ما لغيره له لاجل المبالغة في التّشبيه.[2]
- كما عرّفها بعض البلاغيون على أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون لّفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدلّ الشّواهد على انه اختص به حين وُضِع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو الاديب في غير ذلك الأصل و ينقله اليه نقلاً غير لازم.[3]

مثال تطبيقي لشرح حقيقة الاستعارة و تحليلها:

من خلال بيت الحماسة ل: تَأَبَّطَ شَرّاً:

إذا هزّه في عظم قرن تهلّلَتْ نَواجِذُ أفواهِ المنايا الضّواحِكُ

فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة انّه استعار لفظ النّواجد و لفظ الأفواه، لأنّ ذلك يوجب المحال، وهو ان يكون في المناياشيء قد شبّهم بالنّواجد، وشيء قد شبّهه بالأفواه، فليس الاّ أن نقول انه لما ادّعى انّ المنايا تُسرُّ و تستبشر اذا هو هزّ السيف و جعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك، حتّى تبدو نَوَاجِذُهُ من شدّة السّرور.[4]

فقد تبيّن من غير وجه أن الاستعارة انّما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقلُ الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنّها ادّعاء معنى الاسم للشيء علمت أنّ الذي قالوه من انّها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللّغة، و نقل لها عمّا وُضِعت له كلام قد تسامحوا فيه

[1] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 170.
[2] - المرجع نفسه، ص 170.
[3] - الامام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1401ه/1981م، ص 22.
[4] - المرجع السابق، ص 41/40.

لانّه اذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزَالاً عَمَّا وُضِعَ له، بل مقرّاً عليه.

- ستعارة اذن ضرب من المجاز اللغوي الذي تُستعمل فيه الكلمة في غير معناها الحقيقة. و تُطلَق الاستعارة على استعمال اسم المشبّه به في المشبّه، فيسمّى المشبه به مستعاراً منه، و المشبّه مستعاراً لهُ، و اللّفظ مستعاراً.[1]
- و عليه فأركان الاستعارة هي:[2]

المستعار منه: و هو المشبّه به.

المستعار له: و هو المشبّه.

المستعار: و هو اللّفظ المنقول.

2) أنواع الاستعارة:

الاستعارة في الحقيقة تشبيه حذف منه الاداة و وجه الشّبه و كذلك أحد طرفيه، و تنقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

1.2.الاستعارة التصريحية: فان حذفنا المشبه و أبقينا على المشبّه به، نكون قد صرّحنا بنيّتنا و رغبتنا في تغيير صورة المشبّه تغييراً تامّاً، بحذفه و استعارة صورة المشبّه به كلّها مكانه. و تسمّى الاستعارة عندها تصريحية.[3]

مثال: قول المتنبي:

و ألقَى الشرقُ مِنهَا في ثيابي دنانيرا تَفرُّ من البنانِ

شبّه المحذوف هو قطع النور التي تلقّي بها الشّمس من خلال أوراق الأشجار و المشبّه به هو (الدّنانير). فالاستعارة تصريحية، و قد جاءت حسنة، فقد وفّق المتنبي في اختيار المشبه به من وجوه متعدّدة تتعلّق بالشّكل المستدير و الحجم و اللّون و الحركة المتوثّبة.

[1] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة (**المعاني** – البيان – البديع)، ص 92.
[2] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسرة في المعاني و البيان و البديع، ص 171.
[3] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 148.

ثمّ فيما تثيره الدّنانير خاصّة من التفات المرء اليها. حتّى انه ليحاول التقاطها، وكلّما نسي لحقيقة عاد الى المحاولة، فهي صورة تضيف الى جمالها و ايحاءاتها تلك الحيوية المتجدّدة فيها، اضافة الى ما تؤكّده من جمال هذا الوادي في كثافة أشجاره بدليل ظلّها الوافر المثير.[1]

و تكون الاستعارة تصريحية اذا كانت في اللفظة المفردة أو لجملة كاملة.

2.2. الاستعارة التمثيلية: اما اذا كانت الاستعارة لجملة كاملة، فهي استعارة تمثيلية، لأن هذه الجملة تمثل لوحة تامة، تضم مشهدا حيا تتدفق الحياة من جنباته، موحيا بما قصد البليغ الى الايحاد به.و في هذه الحال لا تكون الا تصريحية، لأن المشبه به و هو الجملة المستعارة هو كل الستعارة، و من ذلك قولهم في الأمثال للتعبير عن عودة المجاهد:"عاد السيف الى غمده"؛ فقد استعار القائل هذه الصورة بكاملها، و هي صورة المشبه به، و هي صورة حية نابضة، فالسيف يعني القوة و المضاء و عودته الى غمده لا تني تخاذله و نكوصه، بل انها تشير الى امكانية عودته الى ميدان الجهاد بسرعة امتشاق الحسام من غمده، محتفظا بكل صفات القوة و العزيمة و المضاء، كاحتفاظ السيف و هو في غمده بهذه الصفات.[2]

فالاستعارة التمثيلية صورة غنية موحية، و هي صورة المشبه به، فهي اذن تصريحية دائما، و تكثر هذه الاستعارة التمثيلية في الأمثال السائرة كقولهم: "انك لا تجني من الشوك العنب"؛ يقال هذا لمن ينتظر خيرا من عمل الشر، فهذا المنتظر للخير من عمل الشر هو جانب المشبه، و الذي يريد أن يجني العنب من الشوك هو جانب المشبه به، فالستعارة التمثيلية كما أسلفنا تصريحية دائما، و هي أغنى من الاستعارة المفردة.[3]

[1] - المرجع السابق، ص 149.
[2] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 150.
[3] - المرجع نفسه، ص 150.

3.2.الاستعارة المكنية: اما اذا كان المحذوف هو المشبّه به و الباقي لدينا هو المشبه فتكون الاستعارة مكنية. و سمّيت كذلك لأن الشاعر عندما يحذف المشبّه به، يُكَنِي عنه بصفاته و من الجانب الذي يختاره ليكسو بها المشبّه، فيضفي عليه صورته و إيحاءاته.

و من أمثلة ذلك قول أبي ذئيب الهذلي:

و إذا المنيّةُ أَنْشَبَتْ أظفارهَا ألفَيتُ كُلَّ تميمةٍ لا تَنفَعُ

فقد أحسن الشّاعر اختيار الجانب المتوحّش من المشبه به المحذوف، فقد أضفى هذا الجانب صفاته على إلى المشبه (المنية) فظهرت – كما أراد لها – عاتية مخيفة لا تردّ صولتها، بعد أن زودها بمخالب الوحوش و ايحاءاتها الغاشمة.[1]

3) الفرق بين الاستعارة و المجاز:

لماذا لا يكون المجاز المرسل استعارة ما دام كلّ منهما من المجاز، و ما الفرق الدّقيق بينهما اذا كان كلّ منهما ساغ فيه استعمال اللفظ بمعناه المجازي بفضل وجود علاقة بين المعنيين؟

العلاقة بين معنيي اللفظ في الاستعارة هي المشابهة، اي قد تلاقى المعنيان الحقيقي و المجازي في المجال الواسع لمدلوليهما. و هذا التّشابه سوَّغ أن يقوم أحدهما بدل الآخر مستعيرا مكانه، فقد استعار مكانه لأنّه يصلح – سبب تشابههما بقدر ما في ساحة المدلول و الايحاء – أن يقوم مقامه قياما لا يتعدّى العبارة التي يحسّ الأديب فيها ارتياحاً باستعارة اللّفظ لهذا المعنى المجازي.[2]

[1] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 151.
[2] - المرجع نفسه، ص 169.

إمّا في المجاز المرسل، فالمعنيان بينهما رابطة ما غير أنّها ليست رابطة التّشابه اذ لا تشابه ا و لا تصح فيه استعارة اللفظ لأداء المعنى المجازي لتعذّر ادراك تشابه يقرّب بين معنى اللفظ الحقيقي و بين ما اريد منه على سبيل المجاز.[1]

4) الفرق بين الاستعارة و التشبيه:

لماذا تبدو الاستعارة مقبولة مثيرة تبعث في الأداء الفنّي طاقة تصويرية تزيدها حيوية و تأثيراً؟ ثمّ هل تفوق الاستعارة التشبيه؟ و لماذا؟

يقة الاستعارة أبلغ من التشبيه، لأنّها من حيث المبدأ تنفي وجود اثنين، بل تنصرف الى واحد يملأ لوحتها بما يحيط به من خطوط و ألوان توضّح صورته و تزيد في غناها و تأثيرها، كما أنّها تعني بالنّسبة للشّاعر وثبة مع الخيال تتجاوز مقدرة صاحب التّشبيه. انها تتجاوز الأشياء الى صورها و تتجاوز ظاهرة الصّورة الى مكنوناتها و ما ترمز إليه من بعيد الايحاء و رائع التّعبير.[2]

د- الكناية:

1) مفهومها:

لغة: الكناية لغة هي:[3]

هي مصدر لفعل كَنيتُ أو كنوتُ – تقول كنيتُ بكذا عن كذا – أي تكلّمت بما يستدل به عليه، أو تكلمت بشيء و أردت غيره، أي إذا تركت التّصريح به.

أوّل من عرض لها أبو عبيدة معمر بن المثنّى (ت.209 هـ) في كتابة "مجاز القرآن".

اصطلاحا: لقد تعددت تعريفات الكناية من بلاغي لآخر، نذكر منها:[4]

[1] - المرجع نفسه، ص 170.
[2] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 153/152.
[3] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة المسيرة في المعاني و البيان و البديع، ص 189.
[4] - المرجع نفسه، ص 189.

- لفظ أطلق و اريد به لازم معناه مع جواز ارادة المعنى الأصلي.
- كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له مع جواز ارادة المعنى الاصلي اذ لا قرينة تمنع هذه الارادة.
- اللفظ الدال على ما له صلة بمعناه الوضعي لقرينة تمنع من ارادة الحقيقة.
- أن يريد المتكلّم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له و لكن يجيء الى معنى هو مرادفه فيومئ الى المعنى الأوّل و يجعله دليلا عليه.
- لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز ارادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من ارادته.
- تعبير يساق و لا يراد لذاته بل يراد لازمه.
- سميت كناية: لأنّ تحت المعنى الظاهر معنى آخر هو المراد.
- التعبير يلازم المعنى المراد أداؤه، ليفهم بذكر هذا اللازم المراد نفسه.
- تأدية المعنى لازم من لوازمه.

فهي التعبير عن المعنى بطريقة تصويرية غير مباشرة تتناول تصوير أبرز المواقف الدالة على صحّة ذلك المعنى. فعندما أرادت الآية الكريمة ان تبين مدى قدرة الله تعالى: "السَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ" – الزمر، الآية 67 –، و هي صورة محسوسة لابرز المواقف الدالة على صحّة المعنى المراد، فقد بيّنت بطريقة تصويرية موجزة عظمة المدى الذي بلغته قدرة الله تعالى. هناك كلام يفي بهذه الكناية البليغة؟ و ايّ كلام يمكن أن يبيّن أنّ هذا الكون العظيم مما يقع منه تحت حواسّنا و مما لا تحيط به حواسنا القاصرة من السماوات السبع، و كل ذلك يهيمن عليه سبحانه هيمنة كاملة بأبلغ مما قالته هذه الكناية حين لنا بالطريقة التي نألفها السّماوات جميعا قد طويت كأنّها منديل في قبضة الله تعالى. و هل هناك تصوير لقوّة مسيطرة أدقّ و ابلغ من هذا التصوير.[1]

[1] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، ص 159.

و اذا عدنا بعد هذا الى اسلوب الكناية بالتّأملّ وجدنا أنّنا نطلق اللفظ دون أن نريد معناه الاصلي. فاذا قلنا مثلا: " أخوك نقيّ الثوب " فنحن لم نقصد نظافة ثوبه من الأوساخ (هذا اذا لم يكن طفلا)، و انّما كنّينا بذلك عن عفّته، و من هنا نستطيع أن نضع للكناية تعريفا آخر فنقول:(الكناية لفظ يراد به غير معناه الاصلي ، دون أن يمنع ذلك من ارادة المعنى الأصلي في بعض الكنايات). و من ذلك قول العرب: (فلانة بعيدة مهوى القرط) كناية عن طول عنقها، فكأنّ بعد المسافة بين شحمة الاذن الى الكتف دليل على طول العنق، فهذه الكناية و هي طول العنق لم تمنع صحّة المعنى الأصلي و هو بعد المسافة المشار اليه، غير أنّ هذا المعنى الأصلي قد لا يصحّ في بعض الكنايات كقولنا مثلاً: فلان مخروق الكتف) كناية عن تبذيره.[1]

و قد جاء في كتاب " دلائل الاعجاز في علم المعاني " للإمام الجرجاني:

" الكناية ان يريد المتكلّم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء الى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود، فيومئ به اليه و يجعله دليلا عليه، و مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد " يريدون طويل القامة، و "كثير رماد القدر" يعنون كثير القرى اي الضّيافة، و في المرأة " نؤوم الضّحى" و المراد انّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادو في هذا كلّه معنى ثمّ لم يذكروه بلفظه الخاصّ به، و لكنّهم توصّلوا اليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود و أن يكون اذا كان، أفلا ترى أنّ القامة اذا طالت طال النّجاد (حمائل السيف)، و اذا كثر القرى كثر رماد القدر، وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها رَدِفَ ذلك أن تنام إلى الضُّحى.[2]

2) أقسامها:

لاحظ البلاغيون أنّ المقصود بالكناية لا يكون الصفة دائما، فتارة يكون الصّفة و تارة يكون الموصوف، و تارة أخرى لا هذا و لا ذاك، و هو ما يسمّى بالكناية عن النسبة.

[1] - **المرجع السابق، ص 160.**
[2] - الامام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص 113.

1.2.الكناية عن الصّفة: في هذه الحال تكون الصفة غير مذكورة، و هي غاية الكناية كقولنا: "فلان طويل الباع" كناية عن نفوذه، و قد التفت القائل هنا الى ابرز صفة تؤكّد درة المرء في السيطرة على الآخرين، انّها اليد وسيلة القوّة و البطش، و طولها يسمح لصاحبها بممارسة مثل هذا الدّور بين أقرانه، فالتفت القائل بطريقة فنّية أشبه ما تكون بما يسمّى بالرّسم الكاريكاتوري الى هذا العضو من المرء، وجعله موضع اهتمامه و تصويره، مطمئنّا الى أنّه قد بلغ من ذلك الى نفوسنا ما يريد من معنى، ومن ذلك كذلك قول الخنساء في أخيها صخر:

طويلُ النَّجادِ رفيعُ العِمادِ كثيرُ الرّمادِ إذا مَا شتَا

فالكنايات الثلاث في البيت هي كنايات عن صفات، فالأولى كناية عن طول الفارع، و الثانية كناية عن سيادته في قومه، و الثالثة كناية عن كرمه، و كلّها قدّمت لفتات تصويرية محسوسة فيها ارضاء للحواس و تأكيد لصحة المعنى في آن واحد.[1]

2.2. الكناية عن موصوف: و هنا تكون الصّفة مذكورة و الموصوف هو المكنّى عنه، كقول البحتري:

فَأَتْبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضْلَلْتُ نَصْلَهَا بَحَيْثُ يَكُونُ اللُّبُ وَ الرُّعْبُ و الحِقْدُ

تحدّث الشاعر عن تلك الضربة التي سدّدها في قلب الذئب، و هو لم يقل انّه سدّدها الى قلبه و انما استعمل تعبيرا أجمل (بحيث يكون اللُّب و الرعب و الحقد) و لا يكون هذا إلاّ في القلب.[2]

و من ذلك قولنا:" ن النَّاطِقِينَ بالضَّاد نُنْشِدُ المَجْدَ " **فالنّاطقون بالضّاد** كناية عن الموصوفين و هم **العرب**، و قجد تناولنا هنا أبرز ما يميّز العرب و هي لغتهم من جهة،

[1] - د. **محمد علي سلطاني**، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 161.
[2] - غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة (**المعاني** – البيان – البديع و العروض)، ص120.

و أبرز ما تنفرد به هذه اللغة من حروف يعسر نطقها على غيره، و هي الضّاد من جهة أخرى. وبذلك وضعنا من السمات ما لا يوجد الاّ في العربيِّ دون تأويل و لا لُبْس.[1]

3.2. الكناية عن نسبة: و في هذه الكناية تكون الصفة مذكورة و معها ما له صفة بالموصوف، و الكناية هي في نسبة هذه الصّفة الى ما له صلة بالموصوف، و من ذلك قول الشّاعر:

اليُمْنُ يَتبعُ ظِلَّهُ و الجُودُ يمشِي في رِكَابِه

فالصّفة في الشطر الاوّل هي "اليُمنُ"، و "الظّلُ" ما له صلة بالموصوف، و الكناية هي "نسبة اليُمنِ إلى ظِلِّ الموصوف"، و كذا في الشّطر الثاني ف "الجود" هي الصّفة و "الرِّكاب" ما له صلة بالموصوف، و الكناية في "نسبة الجود إلى ركاب الموصوف".[2]

أقسامها باعتبار الوسائط المتّصلة:

- **التعريض:** التعريض لغة خلاف التصريح، أمّا اصطلاحاً فهو أن يطلق الكلام و يشار به الى معنى آخر يفهم من السّياق. مثلاً: نقول للمؤذي: "المسلم من سلم النّاس من لسانه و يده" (حديث شريف)تعريضا بنفي صفة الاسلام عن المؤذي.

قالت امرأة لقيس بن عبادة: " أشكو اليك قلّة الفأر في بيتي" فقال: ما أحسن ما وَرَّت عن حاجتها، املأوا لها بيتها خبزاً و سمناً و لحماً.[3]

- **التّلويح:** التلويح لغة أن تشير الى غيرك من بعد، أمّا اصطلاحا فهو الذي كثرت وسائطه بلا تعريض مثل قول الشّاعر:

و مَا يَكُ فِيَّ من عيبٍ فإِنَّنِي جَبانُ الكلْبِ مهزول الفَصيل

فالمقصود بقوله "جبان الكلب، مهزول الفصيل" أنّه كريم، فصفة الكرم تمّت عبر الوسائط التالية: جُبْنُ الكلب ناجم عن عدم دوام منعه عن النُّباح في وجه القادمين، ودوام منعه

[1] - د. محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها(البديع و البيان)، ص 162.
[2] - المرجع السابق، ص 162.
[3] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة المسيرة في المعاني و البيان و البديع، ص 192.

بسبب كثرة القادمين الى دار صاحبه و كثرة القادمين دليل سيادة و كرم صاحب الدّار.

و ايضا عبارة "مهزول الفصيل" دليل الكرم.

و قد تمّت هذه الصّفة عبر الوسائط التالية، فالفصيل ولد النّاقة، وهو هزيل لأنّه انقطع عن الرّضاع من أُمِّهِ، و أُمُّهُ امتنعت عن ارضاعه بسبب تغيّبها عنه، وتغيُّبها ناتج عن كون صاحبها قد نحرها لضيوفه بسبب طراوة لحمها.[1]

- **الايماء أو الاشارة**: هو الذي قلّت وسائطه مع وضوح اللّزوم بلا تعريض، مثل قول الشّاعر:

ما رأيت المجد ألقى رحله في آل طلحة ثمّ لم يتحوّل

كناية عن كونهم أمجاداً اجواداً – مع غاية الوضوح و قلّة الوسائط –[2]

- **الرّمز**: الرّمز لغة أن تشير الى قريب منك خفية بنحو: "شفة أو حاجب". أمّا اصطلاحا فهو الذي قلّت وسائطه مع خفاء في اللّزوم بلا تعريض نحو:[3]
  - "فلان عريض القفا":كناية عن بلادته و بلاهته.
  - فلان غليظ الكبد: كناية عن قسوته.
  - فلان عريض الوسادة: كناية عن بلادته و بلاهته.
  - فلان مكتنز اللّحم: كناية عن شجاعته.
  - فلان متناسب الأعضاء: كناية عن ذكائه.

[1] - **المرجع السّابق**، ص 192.
[2] - فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة المسيرة في المعاني و البيان و البديع، ص 193.
[3] - المرجع نفسه، ص 193.

6. بعض الكنايات العربية الشهيرة:[1]

كنايات تدل على شخص أو حيوان	كنايات تدلّ على حالة أو صفة أو عمل
– ملك الموت } الموت – قابض الأرواح (عزرائيل) }	– قرع فلان سِنَّه (ندم و تحسّر)
	– نديّ الكفِّ (ذو كرم)
– مالك الحزين (طائر البلشون)	– كثير الرّماد (كريم)
– ذو القرنين (الاسكندر الكبير)	– طاهر الذيل (ذو نزاهة)
– بنت الشفة (الكلمة)	– رحب الصدر (طويل الأناة)
– بنت اليمن (القهوة)	– قويّ الظهر (ذو اقتدار)
– بنت الحان، بنت العنقود،بنت الكَرْم (الخمر)	– رجع بخُفّي حُنين (رجع خائباً)
– ابن السبيل (المسافر)	– أصبحنا على الحضيض (أصبحنا فقراء)
– بنو آدم (البشر)	– قرّت عينه (فرح و ابتهج)
– بنات الدهر (الشّدائد)	– قلب له شفتيه (أظهر له الاحتقار)
– بنت صهيون (أورشليم)	– اسودّ وجهه (فعلا فعلاً قبيحاً فاستحقّ الذّم)
– أمّ عامر (الضّبع)	– صَعَّرَ خَدَّه (تكبّر)
– امّ الاختراع (الحاجة)	– استأثر الله به (أماته)
– أمّ العيوب (البطالة)	– قطع الطّريق (تَلَصَّصَ)
– أبو الصّوف (الخروف)	– نفخ في رماد (جدّ في أمر مستحال)

[1] - جوزف نعوم حجّار، دراسة في أصول التّرجمة، دار المشرق، بيروت، 1995، ص 216.

– أبو الطّب (بقراط) – ابو سرحان (الذّئب) – ملك الوحوش (الأسد)	– رأس الذنوب (الكذب)

أ. الفرق بين التشبيه و المجاز و الكناية:

التشبيه	المجاز	الكناية
– من أساليب الحقيقة. – فيه أداة التشبيه. – الدلالة على مشاركة أمر آخر في معنى من المعاني.	– لا يستعمل اللفظ في معناه الحقيقي و الاستعارة من أساليبه. – لا اداة للتشبيه مع ملاحظة التشبيه. – نقل اللفظ من معناه الاصلي الذي وضع له الى معنى آخر بينه و بين المعنى الاصلي ملابسة أو مشابهة لقصد المبالغة مثل: "رايت أسدا".	وسط بين الحقيقة و المجاز لجواز ارادة المعنى الحقيقي و الكنائي. – بعيدة عن اسلوب التشبيه. – تأدية المعنى المراد بذكر لازم من لوازمه: الكرم في أثوابه.

المبحث الثالث:

أساليب ترجمة الصور البيانية

يتناول هذا الفصل الأسلوبية المقارنة في الترجمة الأدبية حيث ارتأينا التطرق الى أساليب الترجمة من منظور فيني و داربلني، و مدى ارتباطها بترجمة الصور البيانية.

I. الأسلوبية المقارنة في الترجمة الأدبية:

ترتبط الترجمة الادبية بالأسلوبية المقارنة ارتباطا وثيقا من منطلق أن كلتاهما تعملان على مستوى لغتين كما أن دراسة الابعاد الاسلوبية لعملية الترجمة تدخل ضمن نطاق الترجمة الأدبية. و تعني دراسة الاسلوب البحث عن الكيفية التي يستعمل فيها شكل من اشكال اللغة لغرض جمالي معيّن، و عن الوسائل اللسانية الخاصة التي يتحقق بها هذا الغرض، و كلّ الدراسات حول الانواع الخاصة بالصور الشعرية و الخيارات الخاصة للمفردات و الاستعمالات التركيبية المتنوعة تدخل ضمن هذا الباب. و يعطيها المختصون تعريفا أكثر خصوصية حيث يقولون بأنها دراسة للعوامل العاطفية في اللغة التي تأتي كإضافات اختيارية لمعنى سبق تحديده.[1]

فالترجمة في طبيعتها هي عملية نقل المحتوى و الاسلوب معا، فالمحتوى يتشكل من المعاني أما الشكل فيحدده الأسلوب، لذاك يعد الاسلوب سمة هامة و أساسية في الترجمة و بخاصة ترجمة النصوص الادبية. فوظيفة الشكل في النص الادبي لا تقتصر على الوظيفة الترابطية فقط بل الوظيفة الجمالية أيضا.

لقد ظهرت الأسلوبية المقارنة لأول مرة في حقل الترجمة بواسطة ألفرد مالبان 1944، ثم تلى ذلك الاصدار الذي نشره كل من فيني و داربلني سنة 1958 بعنوان

[1] - خالف الجوهر، اشكالية الصورة في الترجمة الادبية دراسة تحليلية لحكاية سندباد البحري من "الف ليلة و ليلة"، جامعة الجزائر، قسم الترجمة، 2008، ص 99.

" stylistique comparée du français et de l'anglais" أي "الأسلوبية المقارنة للفرنسية و الإنجليزية" حيث تعرضا في هذا الكتاب الى دراسة أسلوبية مقارنة بين اللغتين الفرنسية و الانجليزية على مستويات عديدة مستخدمين الأساليب اللسانية الحديثة.لذلك ظهرت هذه الدراسة ضمن اطار الدراسات اللسانية حيث خرجت بحلول تساعد المترجم في عمله عند النقل من لغة الى أخرى. و قد ظهرت هذه الحلول على ثلاثة مستويات لغوية هي:

- **على مستوى المفردات lexique**
- **على مستوى التراكيب syntaxe**
- **على مستوى الرّسالة message**

II. أساليب الترجمة عند فيني و داربلني:

استُنبِطت من مؤلف فيني و داربلني المذكور آنفا سبعة مقاييس للترجمة مقسمة إلى فئتين، الأولى تسمى **بأساليب الترجمة المباشرة** و عددها ثلاثة هي الاقتراض و المحاكاة و الترجمة الحرفية. أما الثانية فهي **أساليب الترجمة غير المباشرة** و عددها أربعة هي الابدال و التطويع و التقابل و التصرف.[1]

1) أساليب الترجمة المباشرة:

1.1. الاقتراض l'emprunt: يلجأ المترجم الى هذا النوع عندما يفتقر إلى إيجاد مقابل في اللغة المستهدفة. و يظهر غالبا على مستوى المفردات، حيث تؤخذ الكلمة كما جاءت في اللغة الاصلية ثم اعادة كتابتها بأحرف اللغة المنقول اليها. و تضم الاسماء و الأعلام و المصطلحات الثقافية. كما يعد من أبسط أساليب الترجمة كما في الكلمات التالية: "تكنولوجيا" "technologie"، و "تقنية" "technique"، و كلمة "قلم" المأخوذة من

[1] - عبده أحمد منصر، آراء نظرية في صعوبة الترجمة الأدبية: الصور البيانية في "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل نموذجا. **دراسة** تحليلية مقارنة، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، قسم الترجمة، 2005/2004، ص 69.

الألمانية "kalamos" التي معناها **"قصبة"**. و غير ذلك من الكلمات الدخيلة على اللغة العربية. و في ذلك يشير ابراهيم انيس الى أن الاقتراض سمة من سمات عالمية اللغة العربية حيث يقول: " ي في اوج نهضتها قد رحبت بكثير من الالفاظ التي اقترضتها من اللغات الأخرى و استغلتها في المصطلحات العلمية و لغة الكلام".[1]

2.1. المحاكاة le calque: يقول فيني و داربلني في المحاكاة:[2]

" un emprunt d'un genre particulier: on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les élément qui le composent."

أي: أنّ المحاكاة نوع خاص من الاقتراض: نقترض من لغة أجنبية مقطعا لغويا، و لكن نترجم حرفيا العناصر التي تشكله.

و هذا ما يؤدي اما الى **محاكاة تعبيرية** un calque d'expression أو الى **محاكاة بنيوية** un calque de structure، ففي الأولى يحترم المترجم ترتيب عناصر جملة اللغة المترجم اليها و هذا ما يحدث بين اللغات غير المتجاورة، أما في الثانية فينتج عنها ترتيب في عناصر الكلام غير معهود و هذا يحدث عادة بين اللغات المتجاورة كما في عبارة science-fiction التي تستعمل في اللغتين الانجليزية و الفرنسية على حد سواء، و التي تترجم الى العربية ب **علم الخيال**.[3]

3.1. الترجمة الحرفية la traduction littérale: الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة هي الانتقال من لغة إلى أخرى و ذلك عن طريق استبدال عناصر النص الأصلي بنفس عدد الوحدات في النص الهدف للحصول على نص صحيح من الناحيتين

[1] - ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص 53.

[2] - Vinay J.P et Darbelnet J., Stylistique comparée du Français et de l'Anglais, 4ème édition, Dédier, Paris, p 47.

[3] - نعماني حفصة، أخطاء الطلبة أثناء الترجمة من الانجليزية الى العربية، دراسة تطبيقية و تحليلية، رسالة ماجستير، **قسم الترجمة، جامعة الجزائر**، 1998، ص 53.

التركيبية و الدلالية و دون الاخلال بمضمون النص الأصلي. و هذا ما يشير إليه فيني و داربلني بقولهما:[1]

" la traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correcte et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques".

بمعنى أن الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة هي ذلك النقل من لغة النص الأصلي إلى لغة النص الهدف الذي يؤدي إلى إنتاج نص صحيح و متعارف عليه دون أن يُعنى المترجم بشئ آخر غير الضغوطات اللغوية.

يعدّ هذا الأسلوب من أبسط و أسهل أساليب الترجمة، و يتحقّق عندما يكون استبدال ستبدال كلمة بكلمة في اللغة الأخرى ممكنًا دون تجاوز قواعد اللّغة المستهدفة، غير أنّها تبقى حالات نادرة، اللّهمّ إلاّ اذا كانت اللّغتان شديدتي التقارب و تنتميان الى ثقافة و حضارة واحدة.[2]

2) أساليب الترجمة غير المباشرة:

1.2. الابدال la Transposition: تكمن هذه التقنية في استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر دون تغيير معنى الرسالة، و يمكن أن يطبّق هذا الأسلوب سواء داخل لغة معيّنة أو في اطار التّرجمة، و الابدال في هذه الحالة يكون بين الفئات النحوية لكلا اللّغتين.[3]

فهو تغييرات شكلية على مستوى الفئات النحوية تفرضها خصوصيات اللغة المنقول اليها بحيث تعوّض وحدة نحوية في اللغة من اللغة المنقول منها بوحدة نحوية مغايرة في اللغة المنقول اليها. و الابدال حسب فيني و داربلني نوعان: **ابدال اجباري** يضطر المترجم الى استعماله

[1] - Vinay J.P et Darbelnet J., Stylistique comparée du Français et de l'Anglais, p 48.

[2] - انعام بيّوض، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، منشورات ANEP، الأبيار، الجزائر، 2003، ص 78/77.

[3] - المرجع نفسه، ص 88.

عندما لا تقبل العبارة إلا صيغة وحيدة في اللغة المنقول اليها بينما تتوفر على صيغتين في اللغة المنقول منها، كأن نقول مثلا: "**أنا مقدّر عمله**" أو "**انا أقدّر عمله**"، فهاتان الجملتان باللغة العربية تقبلان صيغة وحيدة في اللغة الفرنسية هي: "**j'estime son travail**".[1]

و **ابدال اختياري** يستعمله المترجم عندما تتيح له اللغتين صياغة العبارة بأكثر من طريقة، مثلا عبارة: "**après qu'il sera revenu** " باللغة الفرنسية تترجم الى العربية بصيغة:" **بعد أن يعود**" و تدعى العبارة الأساسية أو "**بعد عودته**" و تدعى العبارة المبدّلة.[2]

2.2. التطويع أو التحوير la Modulation: هو تغيير يتم على مستوى الرسالة بفعل تغيير في وجهة النظر أو تغيير في العناصر الفكرية. و عادة ما يلجأ اليه المترجم اذا لاحظ أنّ الترجمة الحرفية أو الابدال قد يؤدّيان الى عبارة صحيحة من الناحية التركيبية لكنها تتنافى مع طبيعة اللغة المنقول اليها.[3]

يميز فيني و داربلني بين نوعين من التطويع هما: **التطويع الاختياري** و **التطويع الاجباري**. و من الأمثلة التي ذكراها في النوع الأول عبارة"...**it is not difficult to show**" الانجليزية التي يمكن التعبير عنها في اللغتين الفرنسية و العربية بحذف عبارة النفي كما يلي: " ... **il est facile de démontrer**" و بالعربية " **من السهل أن نبيّن** ....."، أما مثال النوع الثاني فهو عبارة "... **the time when**" التي تقابلها في اللغة الفرنسية عبارة " ... **le moment où**" و في العربية عبارة " **في الوقت الذي** ...".[4]

[1] - عبده أحمد منصر، آراء نظرية في صعوبة الترجمة الأدبية: الصور البيانية في "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل نموذجا. **دراسة** تحليلية مقارنة،ص 69.

[2] - Vinay J.P et Darbelnet J., Stylistique comparée du Français et de l'Anglais, p 50.

[3] - **المرجع السابق، ص 51.**

[4] - **عبده احمد منصر**، آراء نظرية في صعوبة الترجمة الأدبية: الصور البيانية في "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل نموذجا. **دراسة** تحليلية مقارنة، **ص 74.**

3.2. التكافؤ أو التقابل l'Equivalence: يمكن لنصين أن يتفقا في التعبير عن موقف متماثل باستعمال وسائل أسلوبية و بنيوية تختلف اختلافا كليا. لذلك يهتم التكافؤ بمعالجة الموقف و المعنى العام فقط. و لا يمكن استخلاصه من فك الرموز اللغوية انما يرتكز على المعرفة الجيدة للغتين.

و غالبا ما تكون طبيعة التكافؤات متعلقة بالتركيب التعبيري اذ تشمل كل الرسالة لذلك، فان معظم التكافؤات ثابتة و تنتمي الى مدونة كلامية من التعابير الاصطلاحية و العبارات المألوفة (clichés) و الأمثال و الحكم التي تجسد هذا الأسلوب أفضل تجسيد، كنقل المثل العربي "**رجع بخفي حنين**" الى اللغة الفرنسية كالآتي: "**rentrer bredouille**".[1]

يميّز **نايدا** بين نمطين من التكافؤ، التكافؤ الشكلي الذي عرّفه بما معناه أنّ ترجمة ذات تكافؤ شكلي تتّجه أساساً نحو النّص الأصلي، فهي تسعى الى اعادة تشكيل عدد من العناصر الشكلية التي تشمل: الوحدات النحوية، و الشحنة أو الكثافة التي ينطوي عليها استعمال الكلمة، المعاني كما وردت في السياق الأصلي.[2]

و تعرّف "هلال" "Hellal" التكافؤ على انه مجموعة من التحويرات المتراكبة، تحدث تاثيرا اجماليا بعيدا كل البعد من الناحية اللسانية (دلاليا و بنيويا) عن الأصل، أي أنه العقبة التي يتخطّى فيها الفكر الحرف بمراحل كبيرة.[3]

لكن "لادميرال" "Ladmiral" يرى أن مفهوم التكافؤ واسع جدّا، و مجال تطبيقه عام الى حدّ بعيد بحيث يميل للاشارة الى كلّ عملية ترجمة.[4]

[1] - خالف الجوهر، اشكالية الصورة في الترجمة الادبية دراسة تحليلية لحكاية سندباد البحري من "الف ليلة و ليلة"، ص 106.
[2] - انعام بيّوض، الترجمة الادبية مشاكل و حلول، ص 118.
[3] - Hellal.y, la Théorie de la Traduction: approche thématique et pluridisciplinaire, Alger, O.P.U, 1986, p 09.
[4] - Ladmiral, J.R, Traduire: théorèmes pour la traduction, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989, p 20.

و على ضوء آراء هؤلاء المنظرين نستنتج أن استخدام هذا الاسلوب يتطلب من المترجم ثقافة عميقة و واسعة في اللغتين، ذلك أنّ المعرفة اللسانية و اللغوية ليستا كافيتين برغم أهميتهما و أن المسألة في التكافؤ هي مسألة بحث عن الوضع الموازي.

4.2. التصرف أو التكييف l'Adaptation: يكننا بهذا الأسلوب بلوغ الحد الاقصى للترجمة، و يطبق هذا المعيار على الحالات التي لا يمكن ايجاد مقابل للموقف الذي تحيل اليه الرسالة في اللغة المستهدفة، فهو تغيير تام لوضعية في اللغة المنقول منها بوضعية في اللغة المنقول اليها نظرا لعدم وجودها في ثقافة من الثقافتين أو لأنها لا تؤدي المعنى.

و هو عدد من التنويعات التي تصبح ضرورية عندما لا يتمّ الانتقال من اللغة المتن الى اللغة المستهدفة بصفة مباشرة، و تعتمد هذه التنويعات على تغيير في وجهة النّظر، و ينحصر تطبيقها على فئات فكرية.[1]

فالتكييف اذن حالة خاصة من التكافؤ و هي تكافؤ الوضعيات، و يلجأ اليه المترجم عندما يتعذر عليه نقل بعض المعطيات الثقافية بحذافيرها من اللغة الأصل الى اللغة المستهدفة لكونها تتنافى مع أخلاق و تقاليد متكلمي اللغة الهدف.[2]

لرجل الانجليزي عن حبه العميق لابنته بعد طول فراق بهذه العبارة: " **he kissed his daughter on the mouth**" معبرا عن اشتياقه لها، و لا يجد في ذلك حرجا أو ضررا. لكن مثل هذا التعبير لا يوجد في الثقافة الفرنسية، و بالتالي يقترح فيني و داربلني ترجمة هذه العبارة بهذا الشكل:

"**il serra tendrement sa fille dans ses bras**"

[1] - انعام بيّوض، الترجمة الادبية مشاكل و حلول، ص 88.
[2] - خالف جوهر، اشكالية الصورة في الترجمة الادبية دراسة تحليلية لحكاية سندباد البحري من "الف ليلة و ليلة"، ص 107.

و عدم ترجمتها حرفيا بهذا الشكل: il embrassa sa fille sur la bouche""، و ذلك لعدم اتفاقها مع عادة و ثقافة المجتمع الفرنسي. أما لو اردنا ايجاد مقابل لها في ثقافتنا العربية لحصلنا على هذه العبارة: "**قبل ابنته على جبينها أو وجنتيها**".[1]

ان استعمال التكييف في الاعمال الأدبية شائع جدا لكونه من مفاتيح الترجمة الإبداعية، فاختلاف الصور الفنية بين المجموعات الثقافية المتباينة يجعل الترجمة المباشرة لها تؤثر سلبا على :تها حيث أن أي نسخ ثقافي أو ترجمة حرفية سيقودان حتما الى مغالطة بين الثقافتين أي إلى موقفين متعارضين و الى وصف موقف مبهم لدى قارئ اللغة المنقول اليها فلا يتذوقه و لا يتمتع به كانجاز أدبي.

إن ما يمكن استخلاصه هو أن تقنيات فيني و داربلني للترجمة غير المباشرة هي حلول تخدم اشكالية ترجمة الصورة باعتبارها تعمل على تحقيق التقارب بين لغتين مختلفتين على جميع المستويات و خاصة المستوى الثقافي مما يجعل المترجم عموما و المترجم الأدبي خصوصا يعتمد على ثقافته العامة و مدى تمكنه في اللغتين و براعته في ربط العوامل اللسانية و الميتالسانية بالواقع المعاش و استحضارها وقت الحاجة و بشكل محكم. و عليه يمكن اعتبار هذه التقنيات ناجعة لبعض المواقف الحرجة في الترجمة و المواقف الكبرى هي بين القول باستحالتها و القول بإمكانيتها إلى حد ما، بناء على ما يلاحظ من وجود عقبات عديدة متنوعة من حضارية و ثقافية و لغوية و نصية و حتى تواصلية تدل على أن الترجمة عملية نسبية.

[1] - **منصر عبده محمد**، آراء نظرية في صعوبة الترجمة الأدبية: الصور البيانية في "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل نموذجا. **دراسة** تحليلية مقارنة، ص 76.

الفصل الثاني:

الدراسة التطبيقية:

دراسة العيّنة -تحليل و مقارنة -

المبحث الأول:

التعريف بالمدوّنة

يتناول هذا الفصل التعريف بالمدونة حيث إرتأينا قبل الشروع في تحليل مدونة "Les Chercheurs d'Os" التي نشرت عام 1983 أن نقوم بتقديم نبذة مختصرة عن شخصية و حياة الكاتب **الطاهر جاووت** مشيرين الى الظروف السياسية و الاجتماعية التي عاشها خلال كتابته روايته هذه و رواياته الأخرى.

ثم سنقوم بعد ذلك بعرض أحداث القصة المتكونة من 03 أقسام حتى نعطي فكرة عامّة عن طبيعتها و مضمونها، و بعد ذلك سنبين نوع المدونة كون ذلك يساعد في تحديد طبيعة أسلوبها و كيفية تسلسل أحداثها. ثم سننتقل إلى استعراض شخصيات الرواية.

في الأخير سنقوم بتقديم الترجمة و هي من انجاز الدكتور **جيلالي خلاص** المنشورة بتاريخ **جانفي2007** الصادرة عن دار القصبة للنشر بالجزائر و ختمنا هذا المبحث بخلاصة لما تم تقديمه.

1) تعريف الكاتب :

طاهر جاووت صحافي و شاعر و كاتب جزائري، ولد في **11 يناير 1954** ببلدة آيت شافع الساحلية ضواحي أزفون، في منطقة القبائل و يعد أحد المثقفين الفرنكوفونيين في الجزائر. في سنة 1964 انتقلت عائلته إلى الجزائر العاصمة، و في سنة **1971** درس في ثانوية عقبة. تحصل على شهادة البكالوريوس في الرياضيات سنة 1974، و أحرز شهادة ليسانس في الرياضيات من جامعة الجزائر العاصمة ليتعرف بعد ذلك على الشاعر **حميد تيبوشي**.

مع الصحافة

دخل **الطاهر جاووت** مهنة الإعلام لحاجته اليها لكسب عيشه، قبل أن يتخصص في الكتابة الصحفية السياسية. و غداة منع "مثله الأعلى" **مولود معمري** من تنشيط محاضرة حول الشعر القديم بجامعة تيزي وزو سنة 1980، دخل الكاتب الطاهر جاووت المرحلة الحاسمة الأولى في حياته بانضمامه **لصحيفة "المجاهد"**، وكان مساهما منتظما في ملحقها الثقافي طيلة سنتي 1976 و 1977. جُنِّد في الخدمة الوطنية ثم سُرِّحَ عام 1979، وأخذت مقالاته في جريدة المجاهد تبرز و تتعدّد.

عمل كمسؤو ، على القسم الثقافي في المجلة الأسبوعية **الجزائر الأخبار** بين سنتي 1980 و 1984 ونشر العديد من المقالات عن الرسامين والنّحّاتين. بعدها تلقّى منحة دراسية لمواصلة دراسته في باريس عام 1985 ، فانتقل اليها و استمر يدرس علوم المعلوماتية. واستقر مع زوجته "فروجة" وبناته في شقة صغيرة للغاية بمنطقة ليلاس.

و في سنة 1987 عاد مرة أخرى إلى الجزائر العاصمة واستأنف تعاونه مع مجلة "الجزائر الأخبار" ، في حين انه استمر في العمل لرفع وعي الفنانين الجزائريين و المغتربين الجزائريين في المهجر.

في سنة 1992 غادر مجلة **"الجزائر الأخبار"** ليُأسِّس مع رفاقه السابقين **ارزقي مترف** و **عبد الكريم جعاد** " **أسبوعية القطيعة** " و يصبح مديرها فيما بعد في **16 يناير 1993**.

الطاهر جاووت والمخابرات:

في بداية سنة 1993 كانت المخابرات في أزمة كبيرة، وكانت الضغوط الدولية لما بعد الانقلاب تتطلب تعبئة واسعة لقوة جديدة وجبهة قادرة أن تحوي الردود السلبية الآتية من الخارج وكذا من الداخل، إن "**جبهة الدفاع عن قيم الجمهورية**" والتي ستسمى فيما بعد "**بالمجتمع المدني**" كانت تحتاج إلى قوى محركة تستطيع خلق دفع في اتجاه السياسة التي يريدها الجنرالات. خلال هذه الفترة قطع **سعيد سعدي** و **خالدة مسعودي** شوطا كبيرا في

تحقيق مثل هذا المشروع وذلك بقيادة الحركة من أجل الجمهورية (**MPR**)، ولكن كان يجب ضمان انضمام أكبر عدد من المثقفين الفرانكونيين طبعا لإعطاء مصداقية أكبر للحركة، إن الغرب بصفة عامة وفرنسا بصفة خاصة هو أكثر حساسية بالنسبة لنداء المثقفين ذوي الثقافة الفرنسية، لهذا السبب ركز **إسماعيل العماري** جهوده على هذه الطبقة الخاصة من المثقفين القادرة على تصدير الأطروحات السياسية بسهولة .

شارك كثير من المثقفين طبيعيا في هذه التعبئة الكبيرة لأسباب مبدئية أو قرابة سياسية، **فرشيد بوجدرة** و **رشيد ميموني** وآخرون شاركوا في هذا المعرض "للحفاظ" على الديموقراطية، ولكن كثير منهم بقوا على الهامش مفضلين متابعة الأحداث عن بعد خلال هذه الفترة المضطربة. انتقل **الطاهر جاووت** من الحقل الأدبي إلى الحقل السياسي بعد ظهور الجبهة الإسلامية للإنقاذ (الفيس)، فقد ترجم جيدا على الورق ذهنية المعركة التي يحضرها جنرالات وزارة الدفاع، والفرق الوحيد أن جاووت يفكر كشاعر ويكتب بسذاجة وبكل المشاعر التي يمكن أن تجتمع عند شاعر. بالنسبة له فإن القطيعة يجب أن تكون مع كل صور التسلط سواء الديني منه أو العسكري، فقد كان ينوي حتى إنشاء جمعية للدفاع عن حرية الصحافة بسبب التضييقات المفروضة على نشر الأخبار.

كان جاووت معروفا لدى مصالح المخابرات، و توجهه المثالي هو الذي كان يطرح إشكالا، لقد تم الاقتراب منه من قبل لكنه رفض كلية التعاون مع المخابرات، فتقرر أن يتابع ملفه إسماعيل العماري شخصيا. أمر هذا الأخير بفتح بتحقيق دام عدة أسابيع لمحاولة إيجاد وسيلة لاقناع جاووت لكن دون جدوى. لذا كلّف إسماعيل عونا آخر "قبائلي" لجسّ النّبض ومحاولة جلب **الطاهر** إلى المعركة، لكن جواب هذا الأخير كان نهائي "**أتصرف حسب ما يمليه ضميري**".أمّا بالنسبة لإسماعيل فإن جاووت ورقة رابحة في كل الأحوال و"مادام رفض التعاون مع المخابرات حيا فسيفعل ذلك ميتا".

اغتياله:

لقد تقرر تصفيته على جناح السرعة عندما حانت الفرصة وذلك بنشر مقال يوم 25 ماي 1993 تحت عنوان "العائلة التي تتقدم، العائلة التي تتأخر"، فبنشر هذا المقال فقد أعطى جاووت الفرصة الذهبية لإسماعيل عماري لاعتبار القتل عملا إرهابيا.

في صباح 26 ماي 1993 المبكر، أخليت كل ضواحي حي **"بينام"** من بائعي السجائر الصغار وعمال الورشات المجاورة من طرف الفريق المكلف بالعملية، إنه كومندوس من كتيبة الموت (الفريق 192 الشهير) الذي يقف على الساعة العاشرة أمام سيارة **الطاهر جاووت** (الواقفة أمام عمارته)، عندما صعد في سيارته أطلق رجل محترف النار عليه بعد أن ناداه باسمه للتأكد من هويته، ولتمويه الجريمة أخرج القاتل الجسد المدمى من السيارة وطرحه أرضا، و أخذ السيارة وغادر الحي كأن شيئا لم يكن. لقد وجدت السيارة طبعا مهملة ليس بعيدا عن بينام. و توفي **الطاهر جاووت** يوم **02 يونيو 1993** بعد أن قضى اسبوعا في غيبوبة ودفن بمسقط رأسة يوم 04 جوان 1993.[1]

من أعماله:

بدأ الطاهر جاووت مسيرته الأدبية بالشعر حيث صدرت له مجموعة شعرية لينتقل إلى الرواية، ولعل ما نلمسه خلال مطالعتنا لنصوص جاووت ذلك النبذ الشديد لكل ما هو سلطة سواء كانت إلاهية دينية، سياسية أو اجتماعية كما أن كتابات الأديب كانت مرتكزة على محورين أساسيين هما تقصي التاريخ وتقفي أثره والبحث المتواصل عن الهوية الحقة لكامل منطقة شمال إفريقيا.

خلف هذا الروائي و الشاعر الكبير عددا من الاعمال الرائعة التي تستحق الدّراسة، نذكر منها الى جانب الرّواية التي بين أيدينا:

- جاءت روايته الأولى **"المسلوب"** وفية لهذين المحورين، الرواية التي تعتبر أكبر عمل للكاتب حسب رأي النقاد، وكذا بالحكم الشخصي لصاحبها، حيث قال في هذا الصدد

[1]- http://fr.wikipedia.org/w/index.php, le 19/05/2013, à 10:30.

" ول مولود لي تصادف صدورها مع ميلاد ابنتي البكر". بالرغم من أن ولادة الرواية كانت عسيرة في تلك الفترة، فالرواية التي كتبها جاووت بين عامي 1974 و1976 لم تر النور إلا في العام 1981 ، ويعود الفضل في وصولها إلى رفوف المكتبات إلى الأديب والصحفي **رشيد ميموني** الذي عين في فترة سابقة كعضو في لجنة القراءة التابعة للمؤسسة العمومية للنشر بصفته أديبا وصحفيا لخلق نوع من التوازن داخل المؤسسة.

- إلا أن البحث عن الهوية في ثنايا التاريخ كان المحور الأساسي لأعماله الموالية. فرواية **"الباحثون عن العظام"** الصادرة عام 1983 كانت الأحداث تدور فيها حول شخصية رئيسية قدمت نفسها للقراء على هذا النحو" "أنا ابن المطماطا الصبي الباحث عن العظام..."، هذا الصبي الذي كان ضمن بعثة خاصة موجهة للبحث عن عظام من سقطوا في ساحة الوغى خلال الثورة التحريرية الجزائرية، حيث تكون تلك العظام بمثابة إثبات لمشاركة المنطقة في الثورة المجيدة وإعطائها شرعيتها التاريخية

- الصيف الأخير للعقل "le Dernier Eté de la Raison" (رواية) و هي آخر رواياته والتي نشرت في العام 1999 بعد ست سنوات من اغتياله، وهي ذات بعد إنساني تتناول التطرف و العنف، حيث يرصد لنا الكاتب فترة تصاعد العنف التطرفي في الجزائر بداية التسعينيات .
- وتأتي رواية **"اختراع الصحراء"** "l'Invention du Désert" (قصة قصيرة) مهووسة بمحور تعقب التاريخ، ولكن هذه المرة بلمسة خيالية، وكانت الفكرة الأساسية لهذا النص هي "الوقت هو الله"، حيث يعرض فيها جاووت مواجهة بين بيئتين صحراويتين، صحراء باردة متجسدة في تلك المدينة الباريسية، والصحراء الأخرى هي الصحراء الفعلية من الجزائر إلى الصحراء العربية الكبرى، حيث يستهدف الكاتب اغتيال الوقت ومن خلاله اغتيال الله، إلا أن الوقت القاتل في هذه الرواية مختلف فهو وقت الإمبريالية الرأسمالية التي فرضت نفسها كإله عالمي جديد.
- العصافير المعدنية "L'oiseau Minérale" (قصائد) .[1]
- الانقلاب على الجدار الشائك " Solstice barbelé" (قصائد) .

[1] - (وردت ترجمة عنوان هذه الرواية بتصرف، فالعنوان جاء بصيغة الجمع بينما تُرجِمَ بصيغة المفرد)

2) **عرض الرواية:**

رواية "**les chercheurs d'os**" "**البحـث عـــن العظام**" للروائي و الصحافي الجزائري **الطاهر جاووت** المنشورة عام 1984، هي من الروايات التي تعالج الوضعية الاجتماعية للجزائرين ابّان الفترة الاستعمارية و غداة الاستقلال.

تحكي الرّواية قصّة طفل جزائري أجبر بعد حصول الجزائر على الاستقلال كغيره من أبناء قريته على البحث عن رفاة أخيه الذي استشهد ابّان الثورة التحريرية و دفن في مكان يجهله أهله.

و يعود بنا الكاتب على لسان الصبي الى الحقبة الاستعمارية واصفا الظروف المزرية التي كان يعيشها الجزائريون آنذاك خاصة سكان القرى و المداشر الذين عانوا الأمرين بسبب عزلتهم من جهة، و ما فرضته عليهم الحرب من أوزار من جهة أخرى.

فالصبي يروي لنا طفولته القاسية بتفاصيلها الدّقيقة، من فصل الصيف الحار حيث لا يجد مكانا يأوي اليه للاختباء من الحرارة الحارقة، إلى فصل الشتاء القارس حيث لا يجد ما يدفئه من برده اللاذع، مرورا بفصلي الربيع و الخريف الذين يخرج فيهما للرعي مع أخيه و اللعب مع أبناء جيرانه ليشعر أن الحياة عادت اليه و الطبيعة ابتسمت له، فقد كان صغيرا و لم يكن يدرك ما يدور حوله.[1]

من جهة أخرى يصوّر الكاتب حال أهل القرية من نساء و رجال و شيوخ كعيّنة عن الشعب الجزائري الذي عاش ظروفا قاسية لا تكاد تتحمّلها الجبال. فهو يصف لنا شيوخ القرية و أعيانها الذين لا عمل لهم سوى الجلوس في الجامع (مصلى القرية) و الحديث عن السياسة التي لم يفهموا يوماً معناها ، وعن العدو و الثورة التي أشعل فتيلها أبناءهم و فلذات أكبادهم. أمّا الكهول فيذهبون كلّ صباح الى الحقول بحثا عن قوت يسدّون به رمق أسرهم.

[1]- Tahar Djaout, les Chercheurs d'Os, Edition du Seuil, Paris, 1984.

بينما تنشغل النسوة بأعمـال البيـت و تربية الأطفال كما يساعدن الرّجال في جني الزيتون و غيرها من الأشغال الشاقة عليهن.

و يصف لنا شقيق الصبي الذي كان مجرّد راع للغنم في أسرته و لم يكن أحد يهتم لأمره، فقد كان هادئا و قليل الكلام، يقوم بعمله دون تذمر، و يتحمل انتقادات والده اللاذعة لأنه لا يكتفي بما يفعله فهو يطلب منه دائما المزيد. إضافة إلى أنه كان حنونا و لطيفا مع أخيه الصّغير فكان يأخذه معه للرعـي و لاصطيـاد الطيـور. و بعد اندلاع الثورة التحريرية قرّر "لتحاق بصفوف المجاهدين، فغادر دون أن يُعلِم أحدا و لم يعرف الصبي ما حلّ بأخيه إلاّ بعدما جاء لزيارتهم بعد فترة من ذهابه و هو يرتدي زيّا عسكريّا، فهنا فهم الطّفل الصغير أنّ أخـاه أصبـح عسكريّا و اصبح يملك السلاح الذي طالما حلم بالحصول عليه.

كنه لم يعد لزيارتهم بعد ذلك اليوم، فقد استشهد في احدى المعارك شأنه شأن العديد من شباب قرية "ايقوجال" و العديد من أبناء الجزائر.

بعد الاستقلال قرّر أهل القرية الذهاب للبحث عن رفاة أبنائهم و اعادة دفنها في القرية التي ولدوا و ترعرعوا فيها، و لم يكن في عائلة الصبي من يذهب للبحث عن رفاة أخيه غيره، و رغم صغر سنّه فقد كلّفه والده بالذهاب رفقة أحد الجيران و هو رابح وعلي للبحث عنها.[1]

في هذه الرّحلة التي جاب فيها الصبي رفقة جاره و الرجل الذي سيدلهم على قبر الشّهيد، و كذا الحمار الذي حملوا عليه أمتعتهم عددا من ولايات الجزائر من ساحل و تلّ و صحراء لأنهم لم يكونوا يعرفوا المكان الذي دفن فيه بالضّبط، يصوّر لنا الكاتب جمال الجزائر و سحرها، و اختلاف أهلها من إقليم لآخر.[2]

في الأخير وصل الصبي الى قبر أخيه، حيث أخرج الجار رفاته ووضعوها في كيس يحمله ـار، و عادوا بها الى القرية التي لم يحبّها الشهيد قطّ. ففي طريق العودة كان الطفل

[1]- Tahar Djaout, les Chercheurs d'Os, Edition du Seuil, Paris, 1984.
[2]- Tahar Djaout, les Chercheurs d'Os, Edition du Seuil, Paris, 1984.

يتساءل عمّا اذا كان أخوه سعيداً بالعودة إلى هذه القرية المعزولة بين الجبال أم أنّه كان يفضّل البقاء في المكان الذي دُفِن فيه.

3) شخصيات الرواية:

الشخصية الرئيسية:

الصبيّ: و هو الشخصية التي تحكي الرواية، فهو يصف مرحلة طفولته التي عاشها أثناء فترة الاستعمار في قرية معزولة بجبال القبائل، ثم يحكي لنا عن رحلته للبحث عن رفاة أخيه الشهيد بعد الاستقلال لاعادة دفنها في القرية التي ترعرع فيها.

الشخصيات الثانوية:

الأخ: و هو الشهيد الذي ذهب الصبي للبحث عن رفاته. شاب هادئ و كتوم، كان يرعى الغنم لكنه لم يكن سعيدا في حياته فقد كان يحلم بالسفر الى مدينة قريبة من قريته إلا انه لم يستطع .لك الى أن اندلعت الثورة التحريرية فالتحق بصفوف المجاهدين و نال الشهادة في شبيل الدفاع عن شرفه و وطنه.

حند أوزروق: أحد رجال القرية، متمرد على العادات و التقاليد التي وضعها شيوخ القرية، يخاصم من يشاء، و يواجه أيا كان من أولئك الرجال الذين يفرضون هيبتهم على الجميع.

رابح واعلي: رفيق حند أوزروق، أصغر سنا منه و شخصيته أكثر تعقدا في الوقت نفسه، هو أقل جرأة من رفيقه، لكن نكته تدخل البهجة و السرور في نفوس أهل القرية و صبيانها.و تربطه رابطة قرابة بوالد الصبي.

علي أماوش: صاحب الحمار المستعار لتُحمَل عليه رفاة الشهيد. رجل يهتم بدوابه أكثر من اهتمامه بأولاده.

أحمد و الطيب و محند أرزقي: أصدقاء الصبي، كان يقاسمهم أسراره و أحلامه في امتلاك دراجة أو سيارة أو حتى سلاح ناري.

موح أبشير: رجل كريم و طاعن في السن، قام بعزيمة الشاب و رابح وعلي الى بيته أثناء رحلتهما للبحث عن رفاة الشهيد.

شيوخ القرية: أو الجماعة، و هي مجموعة من كبار السن في القرية يجتمعون دوما في جامع القرية، لا عمل لهم سوى الحديث عما كان يحدث في فترة الاستعمار دون أن يحركوا ساكنا، بينما يدفع شباب القرية ارواحهم مقابل تحرير وطنهم من نير الاستعمار.

4) **نوع المدونة و أسلوبها:**

المدونة التي بين أيدينا تنتمي إلى النوع الأدبي المسمى "la nouvelle" أي "الرواية" و هي نوع من أنواع سرد القصص، تتضمن شخصيات عديدة لكل منها اختلاجاتها وتداخلاتها وانفعالاتها الخاصة. و تمثل الرواية النوع الأحدث بين أنواع القصة، والأكثر تطوراً وتغييراً في الشكل والمضمون بحكم حداثته ذلك إنَّ ما احتواه هذا الفن من قواعد فنية يرجع إلى عهد قريب حين تعرف العرب على هذا النوع الأدبي وأصوله كما ظهر مع بدء القرن الماضي إذ ترجمت الكثير من القصص والروايات العالمية من الشرق والغرب.

تتناول الرواية مشكلات الحياة ومواقف الإنسان منها في ظل التطور الحضاري السريع الذي يشهده المجتمع الإنساني خلال هذا القرن.

و الأسلوب المستعمل في سرد وقائع الرواية هو الأسلوب القصصي الذي يقوم على سرد وصف أحداث القصة بطريقة تصويرية تجعل القارئ يتخيل المشاهد و كأنّها تحدث أمامه.

و ما يسمح للروائي بتجسيد الوقائع في ذهن القارئ هو استعمال الصور البيانية التي تمكنه من تصوير المجرّد و تجسيده، كما تمنح للنص قيمة أدبية و جمالية و تجعل المتلقي متشوّقا لقراءته.

5) **الترجمة:**

جاءت ترجمة المدونة من طرف الدكتور **جيلالي خلاص** (المولود سنة 1952 عين الدفلى) المنشورة عن دار القصبة للنشر بالجزائر في جانفي 2007 منتمية الى نفس النوع الأدبي، فقد استعمل المترجم أسلوب السرد و الوصف القصصي محافظا بذلك على القيمة الجمالية و الفنية و الأدبية لأسلوب الروائي **طاهر جاووت**.

فبقراءتنا للترجمة نلمس حسا أدبيا كبيرا في النص لدرجة أنّه يخيّل الينا أن النص مكتوب باللغة العربية في الأصل و ليس منقولا اليها من اللغة الفرنسية.

فجاء النص المنقول زاخراً بالأساليب و الصور البيانية المختلفة بين المنقولة عن الروائي في بعض الأحيان، و أخرى جاءت من ابداع المترجِم الخاص في أحيان أخرى. فالدكتور **خلاّص** لم يتقيّد بأسلوب الكاتب في بعض الأحيان بل اطلق العنان لخياله لينتج عن ذلك صوراً بيانية لم توجد في النص الأصلي.

غير أن المترجم لم يوفق في نقل بعض الصور بمعانيها و فنيتها اذ جعلها في بعض الأحيان أكثر غموضاً و ابهاماً رغم أن البيان هو الايضاح كما ذكرنا آنفاً.

كما أن لجوءه للتصرف في الترجمة جعله ينقل معانٍ خاطئة لم تَرِد في النص الأصلي، بينما جعله الاعتماد على الترجمة الحرفية في أحيان عدّة ينقل بعض الأخطاء التي وقع فيها كاتب الرواية.

نستنتج مما ذكر أن الكاتب كان مهتمّاً بتاريخ الجزائر و البحث عن الهوية الوطنية في ثنايا الزخم الذي خلّفه الاستعمار فجاءت معظم أعماله مجسِّدة لهذا التوجه على غرار المدونة التي بين أيدينا، فهي تتضمن تصويرا و وصفا لما عاشه الجزائريون خلال فترة من الزمن كانوا يعانون فيها تحت نير الاحتلال، و لفترة تلتها كانوا يبحثون فيها عن هويتهم التي كادت تضيع منهم. و جاءت الترجمة لتنقل نفس الروح الوطنية للكاتب، بأسلوب يحاكي أسلوبه و أفكار نُقِلت بأمانة في بعض الأحيان و بتصرف في أحيان أخرى، و هذا راجع لكون المترجم جزائري

يقاسم الكاتب الشعور بالوطنية و البحث عن الهوية، لكنّ هذا لم يمنعه من التّصرف في بعض الأحيان لكون الكاتب يملك ثقافة فرانكفونية جعلته يستعمل ألفاظاً و أفكاراً نابعة من الثقافة الغربية (الفرنسية)، هذا ما جعل المترجم يحاول التعبير عن تلك الأفكار بما يلائم الثقافة العربية الجزائرية.

المبحث الثاني:

دراسة العيّنة

(دراسة تحليل و مقارنة)

يعد هذا المبحث دراسة تحليلية و مقارنة للمدوّنة، و قبل القيام بعملية التحليل و المقارنة إرتاينا عرض منهجية التحليل التي اتّبعناها خلال هذه العملية. فسنتناول في هذا المبحث ترجمة بعض الصور البيانية التي وقع عليها اختيارنا، كما سنقوم بمقارنتها بأصلها و سنُبيّن الأساليب المستعملة في ترجمة كلّ منها.

I. منهجية التحليل:

لقد اعتمدنا في عملية المقارنة على استخراج الأمثلة من النص الفرنسي ثم اتباعها بترجماتها كما وردت في النص المترجم مع وضع خط تحت العبارات التي تحمل الصورة من تشبيه أو استعارة أو مجاز أو كناية في كل من النص الأصلي و المترجم.

و عليه سنقوم من خلال استعراض هذه التصنيفات المختلفة بالوقوف على الكيفية التي قام المترجم باستعمالها و السبل التي لجأ اليها عند القيام بعملية الترجمة. لذا سنعمد في تحليلنا للمدونة الى تقديم مجموعة من الأمثلة تخص كل صنف من الأصناف المدروسة في الجانب النظري من بحثنا هذا، مع الاشارة إلى أننا سنقدّمها في سياقها اللغوي مع ذكر الصفحة التي ذكرت فيها.

بعد ذلك سنقوم بعرض ترجمة الدكتور جيلالي خلاّص لكلّ مثال مقترح مع شرحها و تحليلها و تبيان قصد و هدف الكاتب من استعمالها.

II. نماذج الصور الأسلوبية في المدوّنة و ترجمتها:

إن النص الذي بين أيدينا عبارة عن رواية غلب فيها الأسلوب الوصفي التصويري، هذا ما جعل الكاتب يلجأ إلى استعمال عدد من الصور البلاغية لتصوير المشاهد و تجسيد شخصيات الرواية، و كذا لإيصال أفكاره بطريقة أوضح و أجمل. فقد زادت هذه الصور التي يزخر بها النص من ثرائه و جماليته، فهي تجعل القارئ لهذه الرواية يعيش الأحداث و كأنّه جزء منها و شخصية فيها، و ما هذا الاّ دليل على حسن اختيار الكاتب للصور المناسبة لنصّه و الأكثر تأثيرا في نفس القارئ.

و نظرا لغنى النص بالصور، قمنا في هذا المبحث باستخراج بعضها كعيّنة و قمنا بترتيبها و تصنيفها كل حسب النوع الذي تنتمي إليه. كما قمنا بمقابلتها بترجماتها.

هذا ما يوضّحه الجدول التالي الذي يضمّ الصورة و نوعها و الصفحة التي ظهرت فيها، إضافة إلى الترجمة و الصفحة التي ذكرت فيها، و نوع الصورة المتحصل عليها في اللغة الهدف.

و قد اعتمدنا في دراستنا التطبيقية للعيّنة على المنهجية التالية:

1. **الجرد:** بعد قراءتنا للمدوّنة و ترجمتها قمنا باستخراج كل الصوّر البيانية الواردة في النّص الأصلي و النص المترجم و دوّناها في بطاقات خصّصناها لها، تضم كل واحدة منها الصورة (السياق الواردة فيه) و نوعها ، و الصفحة الواردة فيها ليسهل علينا تصنيفها و مقارنتها فيما بعد.
2. **التصنيف:** بعد جرد العيّنة قمنا بتصنيفها، فجمعنا الصور المنتمية لكل صنف على حدى (تشبيهات، الاستعارات، المجاز، الكنايات) و رقّمناها ليتسنى لنا إحصاؤها.
3. **الإحصاء:** لقد اخترنا من الصور المستخرجة من النص الأصلي، عشرون 20 نموذجاً (فليس بالإمكان دراستها كلّها لكثرتها) منها 05 تشبيهات و 06 استعارات و 03 نماذج من المجاز (لأن استعمالها قليل في النّص الأصلي) و في الأخير 07 كنايات.

4. **الترتيب في الدراسة**: لقد رتّبنا العيّنة في الجدول التالي حسب الصفحات الواردة فيها، أمّا فيما يخص دراستها فقمنا بترتيبها حسب الدراسة النظرية. فبدأنا الدراسة بالتشبيهات و تلتها لاستعارات ثم المجاز و أخيراً الكنايات.

5. **الدراسة**: لقد قمنا بدراسة العيّنة اعتمادا على منهج التحليل و المقارنة، فبدأنا في دراستنا لكل نموذج بعرض "الصورة في سياقها النّصي" و تحليلها ثم عرض ترجمتها متبوعة بالتحليل و المقارنة.

1) جرد النماذج و تصنيفها:

الرقم	النموذج	ص	النوع	ترجمة النموذج	ص	النوع
01	"Les cigales, écrasées sous l'enclume de la canicule, somnolaient en silence sur l'écorce des frênes".	09	استعارة	" ... في أشدّ ساعات النّهار قيظاً، وقت يسحق سندان الحرّ الصّراصير فتخلد لسبات عميق ملتصقة بقشور أشجار المرّان."	05	استعارة
02	" le cimetière aménagé de façon onéreuse pour ces restes de héros était si impressionnant que maints vieillards avait rêvé avec jubilation d'une mort charitable qui les couchaient à côté de ces squelettes heureux".	13	كناية مجاز مجاز	" كانت المقبرة التي أُعِدّت بعناية كبيرة لرفاة هؤلاء الأبطال تسلب العقول بحيث أنّ العديد من الشيوخ كانوا يحلمون في غبطة كبيرة بموت رحيم يهدهدهم بجوار هذه الرّفات السّعيدة."	09	تعبير عادي مجاز مجاز

الرقم	النموذج	ص	النوع	ترجمة النموذج	ص	النوع
03	" Les discussions de la djemaâ tournent désormais toujours autour de ces jeunes hommes tombés au champ d'honneur".	18	كناية	" ..... موت لا يستحق تلك الاحتفالات الصّاخبة التي تثيرها كلّ يوم ذكرى ذلك الشباب الذي حصدته الحرب في أوج ريعانه.	13	كناية
04	" Je vois les vieillards dodeliner de la tête et respirer avec effort comme des crapauds sur le point de passer dans l'au-delà des bêtes hideuses".	19	تشبيه	" فأرى الشيوخ يحرّكون رؤوسهم و يتنفّسون بصعوبة مثل ضفادع توشك أن تتحوّل الى حيوانات بشعة."	14	تشبيه
05	" Il rigole [……]mais il sait se montrer conciliant lorsque les choses tournent au vinaigre".	20	كناية	" صحيح انّه يمزح و يقهقه ..... لكنه يعرف كيف يضبط نفسه و يصالح خصمه كلّما تأزّمت الأمور."	15	تعبير عادي

الرقم	النموذج	ص	النوع	الترجمة	ص	النوع
06	" je me demande comment les gent tiennent le coup, jouent la comédie durant toute une vie sans éclater,étalant leurs tripes, leurs humeurs et leurs indignation "	25	كناية	" اني أتساءل كيف يصبر الناس و يمثّلون المهزلة طوال حياتهم دون أن ينفجروا، فيتقيّؤون من الغيظ مدسوس مصارينهم."	19	كناية
07	" Et, comble de dérision, même ceux qui sont allés mourir ailleurs, sous des cieux plus cléments".	25	كناية	" و يا للمهزلة، فحتّى أولئك الذين ذهبوا ليموتوا بعيداً تحت سماوات أكثر رحمة قبالة البحر أو وسط الشّساعة الهادئة لصحاري (العرق) أو سهول(الحمادة) ....."	19	كناية
08	" Montagne, rabat tes crêtes".	29	استعارة	" يا جبل هَبَّطْ رَاسَكْ"	24	استعارة
09	" Montagne, soit clément pour les garçon couchés parmi tes pierre".	29	استعارة كناية	" يا جبل ارحم أولادنا، اللي رقدوا تحت حجارك."	24	استعارة كناية

الرقم	النموذج	ص	النوع	الترجمة	ص	النوع
10	"L'été impitoyable a mis le feu à la générosité des hommes ".	33	مجاز مرسل	" لكأنّ الصيف الذي لا يرحم قد ألهب بناره كرم النّاس".	28	مجاز مرسل
11	" Mais, depuis que la mer nous accompagne, la canicule s'est comme dissoute, happée par l'immense ventre bleu".	46	كناية	" بيد أنه منذ أن حاذينا البحر، تراجعت الحرارة كأنها ذوت و قد ابتلعها البطن الأزرق الشاسع".	40	تشبيه
12	" C'est Chérif Oumeziane, un vérétable obsédé de l'estomac."	52	كناية	" أن شريف أومزيان، ذلك الرجل الذي يشبه (**أشعب**) الأزمنة المعاصرة ..."	46	تشبيه
13	" on a découvert maintes décoctions odorantes … c'est une véritable armée d'herbes, d'huiles, de légumes et même de sucreries qui vient soutenir ses sauces étranges."	53	تشبيه	" لو قلت لكم أسماء بعض تلك التوابل لتلويتم من الضحك ..... انها جيش عرمرم من الأعشاب المغموسة في الزيوت و الخضر و حتى السكريات السابحة في مراقي غريبة".	46	تشبيه

الرقم	النموذج	ص	النوع	الترجمة	ص	النوع
14	" Les trois étrangers [...]attendant dans un silence nerveux l'attention tendue à se rompre vers le plat de couscous et le chevreau qui arrivait trop lentement vers leurs mâchoires de carnassiers".	55	استعارة	"كان الغرباء الثلاثة الذين أثاروا سخطي و كراهيتي الحالكة العميقة، يكادون يفقدون صبرهم و هم ينتظرون بشغف وضع جفنة الكسكسي المزدان بقطع اللحم الكبيرة أمام مجلسهم و قد كادت انيابهم تخرق شفاههم بشراسة لا تعادلها إلا شراسة الحيوانات آكلة اللحوم".	48	تشبيه
15	" Dans la vaste cour de l'autel, la transe gronde comme un orage dans la poitrine des fidèles".	68	تشبيه	" في ساحة صحن الحرم الواسعة، كانت حلقات (الجدب) ترعد كزوبعة تنبعث رعودها من صدور الأتباع".	60	تشبيه
16	"... la salle de classe vomit la masse des villageois".	94	استعارة	" ... فتقيّأت قاعة الدّرس جهمرة القرويين".	84	استعارة

الرقم	النموذج	ص	النوع	الترجمة	ص	النوع
17	" … lorsque la nuit commença à descendre et que des bébés orchestrèrent un concert de pleurs…".	100	استعارة	" … حتّى اذا طفق الليل يخيّم بظلامه مصحوبا بعويل الرّضع الجوعى الهلعين….".	90	تعبير عادي
18	"Maintenant nous avons les os. Ils s'entrechoquent comme des pièces de monnaie".	147	تشبيه	" هي ذي العظام بحوزتنا الآن. انها ترنّ كقطع نقدية كلّما تعثّر الحمار…".	133	تشبيه
19	" Mon esprit ne cesse de malaxer et de broyer des os comme un moulin infatigable".	152	تشبيه	" …. غير أنّ عقلي لا يني يصهر العظام و يعجنها كما الطّاحونة التي لا تتعب."	138	تشبيه
20	" Je sais que le village sera là-haut …avec ses secrets bien murés et son regard de pierre"	154	كناية	" … انّني موقن أن القرية ما تزال قائمة لم تتغير في غيابنا و قد راحت تكتم أسرارها و تبحلق بعيون باردة كالصّخر الذي لا يجعده أيّ صيف."	141	استعارة تشبيه

2) مقارنة النماذج بترجماتها:

أ. **التشبيهات:**

النموذج الأول:

" Je vois les vieillards dodeliner de la tête et respirer avec effort comme des crapauds sur le point de passer dans l'au-delà des bêtes hideuses".[1]

و جاء التشبيه هنا **تاماً**، فقد ذكرت كلّ عناصره من مشبه و مشبه به و أداة تشبيه و وجه الشبه.

شبّه الكاتب في هذه الصورة كبار السِّن (les vieillards) في القرية –الذين يوشكون أن يصيروا أكثر بشاعة من الحيوانات البشعة (des bêtes hideuses) في حد ذاتها– بضفادع (des crapauds) كون جلودهم صارت منكمشة كجلد الضفادع، و صاروا يتنفسون بصعوبة لدرجة أنهم يكادون يقضون نحبهم.

فذكر كلّ اركان التشبيه من مشبّه (les vieillards الشيوخ)، و مشبّه به (des crapaudsالضفادع)، و أداة التشبيه (comme) و كذا وجه الشّبه المتمثّل في (respirer avec effort التنفس بصعوبة).

و قد قام المترجم بنفس الشيء فأتى بتشبيه متكامل تظهر فيه كلّ عناصره (تشبيه مرسل)، فترجم النموذج كالآتي:

" فأرى الشيوخ يحرّكون رؤوسهم و يتنفّسون بصعوبة مثل ضفادع توشك أن تتحوّل الى حيوانات بشعة...".[2]

نلاحظ أن ترجمة هذا النموذج لا تنقل المعنى المراد في النص الأصلي، فالمعنى المراد: تشبيه الشيوخ التي توشك أن تتحول الى حيوانات بشعة بالضفادع.

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, Seuil, Paris, 2005, p 19.

[2] – الطاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، دار القصبة للنّشر، الجزائر، جانفي 2007، ص 14

بينما ما يُفهم من الترجمة أن: الضفادع –و هي حيوانات بشعة في الأصل- توشك أن تتحوّل الى حيوانات بشعة.

و عليه فهذه الترجمة خاطئة، و كان بالإمكان ترجمة النموذج كالآتي:

"فأرى الشيوخ الذين يحرّكون رؤوسهم و يتنفّسون بصعوبة كالضفادع، يوشكون أن يتحوّلوا إلى حيوانات بشعة".

النموذج الثاني:

" Dans la vaste cour de l'autel, la transe gronde comme un orage dans la poitrine des fidèles".[1]

هو عبارة عن **تشبيه ناقص** حذف فيه وجه الشبه، شبّه فيه الكاتب " la transe حلقات الجدب" بإعصارorage" تنبعث رعوده من صدور المخلصين لهؤلاء الرّجال، لكنه حذف وجه الشبه "الصوت الذي تثيره حلقات الرقص" الشبيه بهزيم الرعد.

نلاحظ في هذا النموذج الاستعمال الخاطئ للفظ "autel" أي "مذبح الكنيسة" و قد يعني "الكنيسة " اذا كُتِب ب("A" majuscule)، هذه الفكرة مأخوذة من الثقافة الغربية (الديانة المسيحية) و هو غريب عن الثقافة العربية الاسلامية لكنها مستعملة كثيراً في الكتب و الروايات و الشعر خاصة عند المسيحيين. و الأصحّ استعمال لفظ "mosquée" أي "مسجد" و هو ما يتناسب و ثقافة القارئ العربي المسلم عامة و الجزائري خاصة.

أمّا المترجم فنقل هذه الصورة بصورة مشابهة لها ذكر فيها جميع أركان التشبيه عدا وجه الشبه محاكيًا بذلك أسلوب الكاتب.فجاءت الترجمة كالآتي:

" في ساحة صحن الحرم الواسعة، كانت حلقات (الجدب) ترعد كزوبعة تنبعث رعودها من صدور الأتباع".[1]

[1]- Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p 68.

نلاحظ من خلال هذه الترجمة أن المترجم حاول التصرف لكي لا ينقل الخطأ الوارد في النص الأصلي، فقد حاول نقل الفكرة بما يتلاءم و ثقافة المتلقي –جزائرياً كان أو عربياً– فترجم لفظ "autel" ب"الحرم" أي "المسجد" لكن كلمة "حرم" في اللغة العربية لديها استعمالات أخرى فنقول "الحرم المكي" أي محيط الكعبة، "الحرم الجامعي" ...الخ، لذا كان من الممكن استعمال لفظ "مسجد" لإيضاح المعنى أكثر.

أما ترجمة لفظ "fideles" ب"الأتباع" فيُعدُّ خطأً، لأن "التبعية" في اللغة العربية توحي بمعانٍ أخرى: التبعية السياسية، أوالاقتصادية، أو الفكرية ...الخ أي ""la dépendance" و كان بالامكان استعمال لفظ "المؤمنين أو المخلصين أو الأوفياء".

و الملاحظ أيضاً تصرّف المترجم في ترجمة لفظ "orage" اذ استبدله بكلمة "زوبعة" أي "tempête" و هذه ترجمة خاطئة، فلفظ "زوبعة" لا يحمل معنى " الإعصار" (الزوبعة عبارة عن رياح قوية هوجاء لا تصاحبها رعود في معظم الأحيان) كما أنّه كان بالامكان ترجمة فعل "gronder" بفعل "يُدَوِّي".

النموذج الثالث:

"Maintenant nous avons les os. Ils s'entrechoquent comme des pièces de monnaie".[2]

و تتمثّل هذه الصورة في **تشبيه ناقص** أيضا، فقد شبّه الصبي العظام (رفاة أخيه) التي كان يحملها الحمار بقطع نقدية تتصادم فيما بينها كلّما تعثّر الحمار، و وجه الشبه هنا محذوف لكنه يفهم من السياق الذي وردت فيه الصورة، و يتمثل في الصوت الذي تُحدِثُه العظام عند تصادمها ببعضها و هو شبيه بصوت النقود.

[1] – الطاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 60.

[2] – Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p147.

و قد ارتأى المترجم نقل نفس الصّورة لما تثيره من مشاعر في نفس القارئ، لكنه ذكر وجه الشبه، فترجمها بتشبيه **مفصّل** ذكر فيه المشبه و المشبه به و الأداة و وجه الشبه و هو "الرَّنين"أي صوت تصادم العظام، فجاءت الترجمة كالآتي:

" هي ذي العظام بحوزتنا الآن. انها ترنّ كقطع نقدية كلّما تعثّر الحمار...".[1]

تعد ترجمة فعل "s'entrechoquer" تصرُّفاً من قبل المترجم، فالفعل في اللغة الفرنسية يحمل معنى "التصادم و التلاطم" و لا يحمل معنى الرنين، و ما جاءت الترجمة بهذا الشكل إلاّ لإثارة مشاعر القارئ فهناك علاقة بين "الرفات" و "الرنين" ذلك أن الرنين قد يحمل معنى الحزن في بعض الاحيان، هذا ما لم يَرِد في النص الأصلي.

النموذج الرابع:

" Mon esprit ne cesse de malaxer et de broyer des os comme un moulin infatigable".[2]

هو **تشبيه تام** استوفى جميع عناصره، فقد شبّه الصبي عقله كثير التفكير في رفاة أخيه بطاحونة"moulin" لا تكل و لا تمل من الطحن "broyer" و العجن "malaxer "، كما شبّه العظام بالطحين في تشبيه ضمني يفهم من سياق الكلام.

لكن الملاحظ في هذا النموذج هو استعمال فعل "malaxer " أي "العجن" في غير محلّه، فالأداة "moulin " أي "الطاحونة" لا تقوم بفعل "العجن" بل ينحصر دورها في طحن الحبوب و لا يتعداه.

و جاءت ترجمة الصورة بالأسلوب ذاته:

" .... غير أنّ عقلي لا يني يصهر العظام و يعجنها كما الطّاحونة التي لا تتعب".[1]

[1] – الطاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 133.

[2] – Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p152.

و هو تشبيه مفصل ذكرت فيه كل العناصر يتضمّن تشبيها ضمنيا يتمثل في تشبيه العظام بالطحين.

كما يعدّ ترجمة حرفية للنموذج و نقلاً للخطأ الوارد فيه (استعمال فعل "يعجن")، أمّا ترجمة فعل "broyer" بفعل "يصهر" فهو خطأ في الترجمة لأن مقابله في اللغة العربية "يطحن" (طحن الحبوب)، أمّا "الصَّهر" فهو خاص بالمعادن و لا يتم بواسطة الطاحونة.

النموذج الخامس:

" on a découvert maintes décoctions odorantes ... c'est une véritable armée d'herbes, d'huiles, de légumes et même de sucreries qui vient soutenir ces sauces étranges."[2]

هو تشبيه ناقص يضم مشبها و هي التوابل و مشبه به و هو الجيش "armée"، ربط بين هذين العنصرين بكلمة "c'est" أي فعل "être" و حذف فيه وجه الشبه و هو كثرة العدد و التنوع، فلكثرة التوابل التي كانت تفوح رائحتها و تنوعها شبّهها الصبي بجيش من النباتات و الزيوت و الخضر و الحلويات.

و لا يلائم هذه الصورة في اللغة العربية إلاّ التشبيه البليغ، و هو ما قام به المترجم، فقد جاء بتشبيه بليغ ذكر فيه طرفي التشبيه و هما المشبه و المشبه به و حذف الاداة و وجه الشبه، فنتجت الجملة التالية:

" لو قلت لكم أسماء بعض تلك التوابل لتلويتم من الضحك ..... انها جيش عرمرم من الأعشاب المغموسة في الزيوت و الخضر و حتى السكريات السابحة في مراقي غريبة".[3]

[1] – الطاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 138.

[2] – Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p53

[3] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 46.

تعد هذه الترجمة نقلاً واضحاً لما ورد في النّص الاصلي كون المترجم لم يحاول ايجاد المقابل في اللغة العربية، فترجم كلمة "armée" بلفظ "جيش" رغم أنّ هذا التعبير غير مستعمل في اللغة العربية و لا يستسيغه الذوق الفنّي (كلمة "جيش" غير مناسبة للتعبير عن كثرة التوابل).

ان الصورة المنقولة هنا لم تضف أيّ جمال للنّص المترجم، بل جعلت أسلوبه ركيكاً لا يصل بذوق القارئ لما يهدف اليه البيان في اللغة العربية.

ب. **الاستعارات:**

النموذج الأول:

"Les cigales, écrasées sous l'enclume de la canicule, somnolaient en silence sur l'écorce des frênes".[1]

هذه الصورة هي استعارة، فقد استعار لفظ "enclume" أي "السندان"الخاص بالحدادة و الحقه بالحر، أي أن الحر يملك سندانا تُسحَقُ تحته الصراصير فتنام ملتصقة بقشور الأشجار. فقد مزج بين حقلين دلاليين متباعدين و مختلفين هما "الحدادة" و "الحر" لكنهما يشتركان في صفة السحق، فالحداد يسحق الحديد و الحر يسحق الصراصير.

إن الملاحظ من خلال هذا النموذج أنّ الكاتب استعمل لفظ "enclume" أي "سندان للدلالة على "marteau" أي "المطرقة" لأن المطرقة هي التي يُدق أو يُسحق تحتها الحديد، أمّا السندان فهو طاولة يوضع فوقها الحديد ليُدقّ. و عليه فقد جاء استعمال لفظ "enclume" خطأً من قبل الكاتب، و كان الأجدر به استعمال لفظ "marteau" أو استبدال ظرف المكان "sous تحت" ب "sur فوق" ليكون المعنى صحيحاً.

و قد نقل المترجم الصورة بالأسلوب نفسه، فأنتج استعارة مشابهة لتلك التي وضعها الكاتب:

" ... في أشدّ ساعات النّهار قيضاً، وقت يسحق سندان الحرّ الصّراصير فتخلد لسبات عميق ملتصقة بقشور أشجار المرّان".[1]

[1] - tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os,p09.

و هي **استعارة مكنية** حذف فيها المشبه به "الحدّاد" و ذكرت بعض لوازمه "السندان"، هذا ما يُظهِر بوضوح قوة و شدة الحر في سحق الصراصير الشبيهة بقوة و شدة الحدّاد حين يقوم بطرق الحديد فوق السندان.

لقد نقل المترجم الخطأ الوارد في النّص الأصلي، فترجم لفظ "enclume" ب"السندان" و أبقى على ظرف المكان "sous أي تحت"، رغم أنه كان بإمكانه التّصرف في الترجمة و تصحيح الخطأ باستعمال لفظ "مطرقة" بدل "سندان" أو باستبدال ظرف المكان "تحت" ب "فوق" فتصبح الترجمة أصحّ: " وقت تُسحق الصراصير **فوق** سندان الحرّ" أو "وقت تُسحق الصراصير تحت **مطرقة** الحرّ".

النموذج الثاني:

" Montagne, rabat tes crêtes". [2]

شبه الكاتب في هذه الصورة "montagne الجبل" و هو جماد ب"إنسان"، فصوّر "الجبل" كشخص تطلب منه النسوة خفض رأسه لرؤية أبنائهم الذين دفنوا تحت حجارته، فمزج بين "الجماد و الحركة" أي بين الحقل الدلالي للفظ "جبل" و ذلك الذي ينتمي إليه لفظ "رأس"، و هذه الاستعارة **بالتبديل "métaphore par remplacement"** لم يذكر فيها إلا اللّفظ المستعار أما الأصلي فيُفهَم من سياق الكلام.

و جاءت الترجمة بالأسلوب نفسه:

" يا جبل هَبَّطْ رَاسَكْ".[3]

و هي **استعارة مكنية** ذُكِر فيها المشبه و هو "الجبل" و حُذِف المشبه به "الإنسان" مع ذكر أحد لوازمه "الرأس".

[1] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 05.

[2] – Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p29.

[3] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 24.

الملاحظ في هذه الترجمة استعمال اللغة العامية، بينما كان بإمكان المترجم استعمال لغة أفصح لتكون الترجمة أبلغ، فمن الممكن ترجمة فعل "rabat" بفعل "طأطئ" لتصبح الترجمة: "يا جبل طأطئ رأسك".

النموذج الثالث:

" Montagne, soit clément pour les garçon couchés parmi tes pierre".[1]

تتضمن هذه الصورة استعارة في شقّها الأول، فهي تشبه "الجبل" ب"إنسان" كما ورد في النموذج السابق و تلحق به صفة "clément رحيم" فهي امتداد للصورة السابقة، بينما تضم صورة أخرى في شقّها الثاني تتمثّل في الكناية عن الدّفن، فأولاد هؤلاء النّسوة استشهدوا في ميدان الحرب و دُفنوا تحت حجارة الجبل دون أن يعرفن قبورهم.

و كما هو الحال في الصورة السابقة، ترجمت هذه الصورة بالأسلوب نفسه:

" يا جبل ارحم أولادنا، اللي رقدوا تحت حجارك."[2]

و هما صورتان تتمثل الأولى في **استعارة مكنية** ذكر فيها المشبه و حذف المشبه به، و **كناية** في الشق الثاني من الجملة حيث يُكنَّى عن دفن الشهداء ب"النوم بين حجارة الجبل".

و قد جاءت ترجمة هاتين الصورتين باللغة العامية كون الكلام منقول عن شخصيات في الرواية و هنّ النسوة اللائي يخاطبن الجبل الذي يفصل القرية التي يعيشون فيها عن غيرها من القرى، مطالبينه بخفض رأسه ليتمكنّ من رؤية أبنائهم الذين استشهدوا خلال الثورة التحريرية و دفنوا تحت حجارته. و ربما جاءت الترجمة على هذا النحو بغية نقل المشاعر الحقيقية لتلك النسوة و ايصالها للقارئ بطريقة أسهل.

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p29.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 24.

لكن كان بإمكان المترجم –كما ذكرنا آنفاً– استعمال اللغة الفصيحة في ترجمة هذين النموذجين، فتكون الترجمة كالآتي: " يا جبل ارحم أبناءنا، النائمين تحت حجارتك".

النموذج الرابع:

" Les trois étrangers [...]attendant dans un silence nerveux l'attention tendue à se rompre vers le plat de couscous et le chevreau qui arrivait trop lentement vers leurs mâchoires de carnassiers"[1].

هنا استعير لفظ "carnassiers" أي "الضارية" و استعمل في غير معناه الحقيقي، فهؤلاء الرجال ليسوا بحيوانات، بل استعير هذا اللفظ للدلالة على شراهتهم و نهمهم.

أما الترجمة فجاءت **بتشبيه مؤكد:**

" كان الغرباء الثلاثة الذين أثاروا سخطي و كراهيتي الحالكة العميقة، يكادون يفقدون صبرهم و هم ينتظرون بشغف وضع جفنة الكسكسي المزدان بقطع اللحم الكبيرة أمام مجلسهم و قد كادت انيابهم تخرق شفاههم بشراسة لا تعادلها إلا شراسة الحيوانات آكلة اللحوم".[2]

فقد شبّه المترجم أولئك الغرباء بحيوانات آكلة للحوم لهم أنياب تكاد تخرق شفاههم لشدة شراستهم، لكنه حذف أداة التشبيه للتأكيد على أن المشبه و المشبه به متطابقان لدرجة كبيرة، أي لمنح التشبيه أكثر قوة.

لكن، كان من الأحسن استعمال لفظ "حيوانات ضارية" بدل "آكلة اللحوم" و هو الأبلغ في اللغة العربية. و الملاحظ أيضا اللجوء إلى صورة أخرى لم ترد في النّص الأصلي في عبارة "كراهيتي الحالكة"، و هي **استعارة مكنية** شبّه فيها المترجم كراهيته لأولئك الأشخاص بالظلام الحالك و ذلك للدلالة على شدّة الكره، فحذف اللفظ المستعار "الظلام أو الليل" و ترك أحد صفاته "الحالك".

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p55.

[2] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 48.

النموذج الخامس:

"... la salle de classe vomit la masse des villageois". [1]

في **استعارة بالتبديل**، ظهر فيها اللفظ المستعار و هو فعل "vomir" للدلالة على خروج أو تدفق القرويين من قاعة الدرس التي ضاقت بهم ذرعا، فشبّه خروجهم بالتقيؤ، لأن الانسان لا يتقيأ سوى الأشياء التي لا تقبلها معدته.

فاستعمال فعل "vomir" جاء للدلالة على عدم استيعاب القاعة لذلك الحشد الكبير من القرويين، و عليه فقد نسب الكاتب للقاعة صفتين لا تنتميان لحقلها الدلالي هما "التقيؤ" و "عدم التحمّل".

و ترجم الدكتور خلاص هذا النموذج على النحو التالي (**استعارة مكنية**):

" ... فتقيّأت قاعة الدّرس جهمرة القرويين".[2]

فقد شبّهت قاعة الدّرس "بإنسان"، لكن المشبه به حُذِف و ترُكت بعض لوازمه، أي صفة "التقيؤ".

و جاءت الترجمة صحيحة و ناقلة للمعنى الوارد في النّص الأصلي، لكن كان بالإمكان استعمال فعل "لفظت" بدل "تقيّأت" ليصبح الأسلوب أكثر بلاغة.

النموذج السادس:

" ... lorsque la nuit commença à descendre et que des bébés orchestrèrent un concert de pleurs...".[3]

هذه الصورة تمثل استعارة بالتبديل، استعار فيها الكاتب فعل "orchestrer يعزف" ليصف به بكاء الأطفال الذي يتناغم كسنفونية من البكاء و ليس من الألحان، و هنا مزج الكاتب بين الحقل الدلالي لكلمة "بكاء" و الحقل الدلالي لكلمة "عزف"، فجمعهما في جملة واحدة رغم أنهما مختلفان،

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p94.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 84.

[3] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p100.

ذلك أنّ هناك صفة مشتركة بينهما تتمثل في "التناغم" الذي يحدثه الرضع عند بكائهم و ذلك الذي يصنعه عازفو الأوركسترا.

أمّا المترجم فارتأى نقل الفكرة بتعبير لم يلجأ فيه لأي صورة بيانية، فجاء التعبير كالآتي:

" ... حتّى اذا طفق الليل يخيّم بظلامه مصحوبا بعويل الرّضع الجوعى الهلعين...."[1].

ج. **المجاز:**

النموذج الأول:

" le cimetière aménagé de façon onéreuse pour ces restes de héros était si impressionnant que maints vieillards avait rêvé avec jubilation d'une mort charitable... ".[2]

تضم هذه الجملة نوعين من الصور: فالشطر الأول **كناية**، فعبارة (بقايا الأبطال) استعملت كناية عن رفاة الشهداء، كما تضم هذه الصورة **مجازاً مرسلاً** علاقته اعتبار ما يكون و هذا في عبارة "une mort charitable" (موت رحيم)، فالموت ليس رحيما بل ما سيكون بعد الموت هو الرّحمة لهؤلاء الشيوخ منظراً لما يعانونه من بؤس و عزلة و تهميش في قريتهم.

لكن المترجم هنا ترجم الشق الأول باللفظ الصريح " رفات هؤلاء الأبطال":

" كانت المقبرة التي أُعِدّت بعناية كبيرة لرفات هؤلاء الأبطال تسلب العقول بحيث أنّ العديد من الشيوخ كانوا يحلمون في غبطة كبيرة بموت رحيم ...". [3]

ا المجاز فترجم بصورة مماثلة أي بمجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون "موت رحيم" أي أن الموت يخلّصهم من معاناتهم خاصة بعدما رأوا المقبرة الفاخرة المعدّة لهؤلاء الشهداء. الملاحظ في هذا المثال ترجمة عبارة "de façon onéreuse" بعبارة "بعناية كبيرة" و هذا يعدّ خطأً في الترجمة،

[1] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 90.

[2] – Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p13.

[3] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 09.

فلفظ "onéreuse" يعني مكلفة و المعنى المراد هو صرف أموال باهظة لتهيئة تلك المقبرة، و الترجمة الأصحّ: "كانت المقبرة المكلفة المعدّة لرفات هؤلاء الأبطال ....".

النموذج الثاني:

"... maints vieillards avait rêvé avec jubilation d'une mort charitable qui les couchaient à côté de ces squelettes heureux". [1]

و هنا أيضا لجأ الكاتب الى استعمال تعبير مجازي بدل الحقيقي، فعبارة " squelettes heureux الهيكل العظمي السعيد" **مجاز مرسل** علاقته اعتبار ما يكون، فالسعادة لا تنالها الرفات بل سينالها أصحابها في الجنة.

و قد نقل المترجم هذه الصورة بالطريقة نفسها:

"... بحيث أنّ العديد من الشيوخ كانوا يحلمون في غبطة كبيرة بموت رحيم يهدهدهم بجوار هذه الرّفات السّعيدة."[2]

النموذج الثالث:

"L'été impitoyable a mis le feu à la générosité des hommes ".[3]

تمثّل الصورة **مجازاً مرسلا** علاقته المسبّبية، فقد أراد الكاتب القول أنّ حرارة الصيف أحرقت كرم الناس"a mis le feu à la générosité des hommes" ، و المقصود هو أن القيظ ب الناس بالخمول فأصبحوا لا يبالون بهؤلاء "الباحثين عن العظام"لشدّة تعبهم، فلم يجد الباحثون أحداً لاستقبالهم أو استضافتهم جراء الحر الشديد المصاحب لفصل الصيف في المناطق الجبلية و الصحراوية.

و قد ترجمت الصورة بأسلوب نقل العنى كما ورد في النص الأصلي:

" لكأنّ الصيف الذي لا يرحم قد ألهب بناره كرم النّاس".[1]

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p13.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 09.

[3] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p33.

د. **الكنايات:**

النموذج الأول:

" Les discussions de la djemaâ tournent désormais toujours autour de ces jeunes hommes tombés au champ d'honneur".[2]

استعمل الكاتب عبارة " tombés au champ d'honneur" أي "سقطوا في ميدان الشرف " كناية عن الشهادة. و هي عبارة مستعملة كثيرا في اللغتين الفرنسية و العربية.

لكن المترجم ارتأى نقلها بطريقة أخرى، فجاءت الصورة كما يلي:

" ..... موت لا يستحق تلك الاحتفالات الصّاخبة التي تثيرها كلّ يوم ذكرى ذلك الشباب الذي حصدته الحرب في أوج ريعانه". [3]

فقد كنّى عن الشباب المستشهد بمن "حصدته الحرب"، كما كنى عن الشباب ب"أوج الريعان". و يعد هذا تصرّفاً من المترجم إذ كان بإمكانه استعمال لفظ "استشهدوا" أو "سقطوا في ميدان الشرف" و هو الشائع، كما أنه أضاف عبارة "في أوج ريعانه" للتأكيد على صغر سنّ هؤلاء الشباب و هذا ما لم يرِد في النّص الأصلي الذي اكتفي بذكر لفظ "jeunes hommes" أي "الشباب".

[1] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 28.

[2] – Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p18.

[3] – طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 13.

النموذج الثاني:

" Il rigole [……]mais il sait se montrer conciliant lorsque les choses tournent au vinaigre".[1]

استعملت العبارة "tourner au vinaigre" كناية عن تأزم الأمور، و هي صورة شائعة الاستعمال في اللغة الفرنسية (العامية langage familier) مثل قولنا "la discussion tournait au vinaigre" أي "وصل الحديث الى باب موصد".

لكن المترجم نقل الصورة بتعبير آخر كونه لم يجد ما يقابلها في اللغة العربية، فترجمها كالآتي:

" صحيح أنّه يمزح و يقهقه ..... لكنه يعرف كيف يضبط نفسه و يصالح خصمه كلّما تأزّمت الأمور."[2]

لقد تصرّف المترجم في هذا النموذج و لم ينقل الصورة بصما يقابلها كون اللغتان (المترجم منها و المترجم إليها) مختلفتان و لا يمكن ايجاد مقابل لكل الصور المستعملة في النّص الأصلي فقد يجد المترجم نفسه أحياناً مضطرّاً لحذف صورة ما و استبدالها بتعبير آخر.

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p20.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 15.

النموذج الثالث:

" je me demande comment les gens tiennent le coup, jouent la comédie durant toute une vie sans éclater, étalant leurs tripes, leurs humeurs et leur indignation".[1]

استعملت عبارة " étalant leurs tripes يفرغون مصارينهم ....." كناية انفجار الناس من شدة الغيظ.

فهم يعيشون في مجتمع قاسٍ لا يوجد فيه تبادلٌ طبيعي بين أفراده، فكل يجري وراء مشاغله و لا يكترث للآخرين و لجفاء ظاهر بينهم و لا يستطيعون اظهار عواطفهم، فالأب مثلا يخفي محبّته لأولاده و هذا ما تعوّد عليه الناس و ما جعل الصبي يتعجّب من كون أهل قريته استطاعوا تحمّل هذا الوضع طيلة سنين. لكن عندما يقرِّرون البحث عن رفاة أبنائهم فهم يكشفون عن حقيقة مشاعرهم. و الظاهر أنّ المترجم لم يفهم هذه الصورة جيّداً و ربما يرجع هذا لتعارض ثقافته مع ثقافة الكاتب، فترجمها كالآتي:

" إ أتساءل كيف يصبر الناس و يمثّلون المهزلة طوال حياتهم دون أن ينفجروا، فيتقيّؤون من الغيظ مَدْسوسَ مصارينهم."[2]

فهو لم ينقل الفكرة المراد إيصالها من خلال النّص الأصلي، بل اكتفى بالترجمة الحرفية "يتقيؤون مدسوس مصارينهم" و هذه العبارة لا توحي بالمعنى الحقيقي للعبارة. لكن كان بإمكانه التّصرف لنقل المعنى الأصحّ.

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p25.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 19.

النموذج الرابع:

" Et, comble de dérision, même ceux qui sont allés mourir ailleurs, sous des cieux plus cléments... voici qu'on décide de reprener leurs restes et leurs souvenirs dans ce village tyrannique".[1]

كما استعمل الكاتب الصورة نفسها في ترجمة هذه الجملة (**الكناية**) ، فقد جاءت عبارة (des cieux plus cléments أي سماوات أرحم) للدلالة على المدن الأكثر غنىً و تطوّراً. فهي توفر للفرد كل متطلّبات الحياة الكريمة، و تظهر في هذا النموذج ثقافة الكاتب الفرانكفونية من جديد، ف"الرحمة" في الديانة الاسلامية من صفات "الله تعالى" و ليس "السماء".

و جاءت الترجمة مماثلة للصورة الواردة في النموذج:

" و يا للمهزلة، فحتّى أولئك الذين ذهبوا ليموتوا بعيداً تحت سماوات أكثر رحمة قبالة البحر أو وسط الشّساعة الهادئة لصحاري (العرق) أو سهول(الحمادة) ....."."[2]

نلاحظ من خلال هذه الترجمة أن المترجم لجأ إلى الترجمة الحرفية فنقل الفكرة كما جاءت في النص الأصلي دون تصرف محاكيا بذلك تركيب اللغة الفرنسية، فترجم لفظ "plus cléments" بلفظ "أكثر رحمة" بينما المستعمل في اللغة العربية صيغة التفاضل "أرحم".

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p25.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 19.

النموذج الخامس:

" Mais, depuis que la mer nous accompagne, la canicule s'est comme dissoute, happée par l'immense ventre bleu".[1]

استعمل الكاتب في هذه الصورة عبارة "l'immense ventre bleu البطن الأزرق الواسع" كناية عن البحر، فكأن القيظ اختفى بعدما التَهَمَهُ البحر، و ما يدل على البحر هو صفة "bleu أزرق" و "immense واسع".

و جاءت الترجمة حرفية كالآتي:

" د أنه منذ أن حاذينا البحر، تراجعت الحرارة و كأنها ذوت و قد ابتلعها البطن الأزرق الشاسع".[2]

فقد نقل المترجم الصورة بالألفاظ نفسها: "البطن الأزرق الشاسع"كناية عن البحر، يضم هذا النموذج استعارة في عبارة "ابتلعها"، فقد شبّه البحر بحيوان يلتهم فريسته.

النموذج السادس:

" C'est Chérif Oumeziane, un véritable obsédé de l'estomac".[3]

في هذه الصورة كَنَّى عن شراهة و نهم "شريف أومزيان" بعبارة " obsédé de l'estomac" .

في حين لجأ المترجم إلى التشبيه لنقل هذه الفكرة كونه لم يجد مقابلاً لهذه العبارة في اللغة العربية:

" أن شريف أومزيان، ذلك الرجل الذي يشبه (**أشعب**) الأزمنة المعاصرة ...".[4]

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p46.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 40.

[3] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p52.

[4] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 46.

فقد شبّه ذلك الرجل الشَّرِه ب "أشعب" و هو شخصية عربية مشهورة بالشراهة مستعملا الفعل "يُشبِهُ" كأداة للتشبيه و هو تشبيه مجمل حذف فيه وجه الشبه "الشراهة"، و يعتبر هذا تصرّفا من المترجم كون الثقافة العربية تختلف عن الثقافة الفرنسية، فاستعمال شخصية "أشعب" يوضّح المعنى أكثر للقارئ العربي، لكن شخصية "أشعب" عند العرب مرتبطة أيضاً بالطرافة و النوادر (يقال نوادر أشعب) و قد أصاب المترجم في استعماله هذه الكناية لأن شخصية "شريف أومزيان" في الرواية هي توحي بشيء من الطرافة.

النموذج السابع:

" Je sais que le village sera là-haut …avec ses secrets bien murés et son regard de pierre" [1]

استعمل الكاتب في هذه الصورة عبارة "regard de pierre" كناية عن النظرة الباردة أو القاسية لسكان القرية الذين يعانون العزلة، و هذا ما يؤكّد ما ورد في شرح النموذج الثالث (ص...) فالعلاقات التي تربط أهل القرية جافة يخفون فيها مشاعرهم و عواطفهم و طباعهم غليظة لانّهم لا يعبّرون عن أحاسيسهم بسهولة.

ما وردت في هذا النموذج صورة أخرى هي المجاز في عبارة "le village" للدلالة على سكان القرية.

و قد قسّم المترجم التعبير إلى صورتين أيضاً:

" ... إنّني موقن أن القرية ما تزال قائمة لم تتغير في غيابنا و قد راحت تكتم أسرارها و تبحلق بعيون باردة كالصّخر الذي لا يجعده أيّ صيف."[2]

[1] - Tahar Djaout, Les Chercheurs d'Os, p154.

[2] - طاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاص، ص 141.

أولاهما **مجاز مرسل** علاقته المحلّية في قوله "ما تزال القرية قائمة تُبحلقُ بعيونها" فهو يقصد سكان القرية و ليس القرية نفسها، أمّا القسم الثاني فهو **تشبيه مؤكد** في قوله "تبحلق بعيون باردة كالصخر الذي لا تجعده حرارة الصيف" فقد شبّه عيون أهل القرية بالصخر في برودة نظراتها.

غير أن هذه الترجمة جعلت الصورة غامضة و غير مفهومة، رغم أن الهدف من البيان هو الايضاح و البلاغة. فعندما نقرأ عبارة "الصخر الذي لا يجعّده أي صيف" لا نفهم قصد المترجم منها، فهل يجعل الصيف الحجر مجعّداً؟ و اذا افترضنا أنّها استعارة فلا نفهم دلالتها و سرّ استعمالها في ترجمة هذا النموذج. فالمقصود من الصورة هي النظرات الباردة التي تنمّ عن جفاء النّاس و عن صعوبة التعبير عن العلاقات الودّية بينهم.

خاتمة:

لقد حرصنا في بحثنا هذا على تقديم جملة من المفاهيم و التوضيحات المحيطة بموضوع دراستنا "ترجمة الصور البيانية من اللغة العربية الى اللغة الفرنسية" على ضوء مدوّنة الكاتب الجزائري "طاهر جاووت" و ترجمتها إلى اللغة العربية للدكتور "جيلالي خلاّص" الذي حاولنا تناوله معتمدين منهجية التحليل و المقارنة.

أبرز هذه المفاهيم مفهوم البلاغة و أساليبها في اللّغتين العربية و الفرنسية باعتبارها تضم مجموعة من الأساليب الأدبية الخاصّة بكلّ لغة على حِدىً.

انطلاقا مما سبق، يمكن استنتاج أن ترجمة النصوص الأدبية بوجه عام تختلف عن ترجمة غيرها من النصوص نظرا لما تنفرد به من خصائص و ميزات متنوعة. فهي نقل للمشاعر و الأحاسيس نكار في قالب يكثر فيه استخدام الأساليب البلاغية و المجازية و الايحاءات و تعدد المعاني.

و على مترجم مثل هذه الأساليب التي تُبنَى عليها أفكار الكاتب إلى جانب كونها تُعدُّ من الوسائل التي تُمكّنُه من عملية التبليغ و إيصال الرسالة إلى المتلقي و التأثير فيه توخي الدّقة في فهم معانيها و نقلها بصور فنية مماثلة لتلك الواردة في النّص الأصلي أو تفوقها جمالاً إذا أمكنه ذلك.

فالمترجم لا يترجم كلمات و جملا بل يترجم نصوصا. و من هنا تبرز أهمية توظيف لسانيات النصوص في الترجمة، فهي تنظر إلى النص كوحدة متكاملة من العناصر تعمل جميعها في تكامل لتشكيل ما يسمى بالخطاب.

فالنص الأدبي يمتاز بخصائص و سمات أهمّها احتوائه على مختلف الصور البيانية التي تعد جزءً لا يتجزّأ من أسلوب الكاتب لما لها من قوّة تصوير و تأثير في مشاعر المتلقي، و ما يجب على المترجم الوقوف عليه عند ترجمة أي نص أدبي هو معرفة أنّ ترجمته موجهة لفئة القُرّاء مثلما أرادها الكاتب في النص الأصلي. و عليه يلتقي الكاتب و المترجم في نقطة واحدة هي المقصودية.

و من خلال عملية المقارنة و التحليل للمدونة تحصلنا على جملة من الاستنتاجات يمكن تلخيصها فيما يلي:

- لقد لمسنا في حديثنا عن وجوه البلاغة البيانية أنّ كلّاً منها له من الخصائص ما يجعله متميّزا عن غيره من الوجوه سواء في لغة واحدة أو في اللّغات الأخرى، وهذا يعني أنّ الكاتب قد يلتمس من وجوه البلاغة ما تتفق أو تتقارب خصائصه الفنّية، ليكون تعبيره منسجما مع ذاته و مشاعره عند آدائه ما يريد من معانٍ. إذ ليس من الطّبيعي أن يستخدم من وجوه البلاغة ما تتعارض فيها خصائصه ، دلالتها و ايحاءاتها، و من هنا نستطيع القول أنّ هناك أوجهاً بلاغية قد تغلب على نصّ دون آخر.

كما أنّ المنظار الفنّي الذي يقدم الأديب نصّه من خلاله لا يجمع المتناقضات، فموضوعات الطّبيعة عمومًا تذكّي الخيال، لتتجلّى فيها أساليب التصوير و ما يراد نقله بالإيقاع الصوتي للتأثير في حسّ المرء و عاطفته.

و نلاحظ تبايُناً اً في الميدان الواحد، فمن يُؤْثِر التشبيه لا يُظهِرُ المجاز لرغبته الخفيّة في الابقاء على أصول المعنى نفسه، و من يميل إلى الاستعارة المكنية يحتفظ بصورة المشبّه مكتفيا باثراءها، كما يَندُر أن يَقرِنها باستعارة تصريحية تدعوه إلى التّخلي عن صورة هذا المستعار له.

و الأمر نفسه بالنسبة للغّتين العربية و الفرنسية فهما لا تختلفان كثيرا في تركيب و استعمال هذه الصور، فالأديب الذي يكتب باللغة الفرنسية يختار هو كذلك الصور المناسبة لنقل أفكاره و توضيحها، و كذا لتنميق نصّه.

و نخلص إلى القول أنّ الموضوع يفرض على الأديب اختيار الوسائل و الوجوه البلاغية التي يَستنجد بها للتّعبير عنه.

و بعد تطبيقنا لما ذكرناه في بداية بحثنا على المدوّنة موضوع الدّراسة (رواية البحث عن العظام للروائي الجزائري (الطاهر جاووت) حظنا أنّها جاءت محمّلة بالصور الأسلوبية، كما أنّها جاءت متنوّعة ممّا جعل النّص يبدو في حلّة مزركشة، حيث جعل استعمال الروائي لهذا الكمّ من

الصور في لرواية و كأنّها تدور في خيال القاريء حقيقة و كأنّه يعيش أحداثها، فيشعر أنّه يتجوّل بين ثنايا القصّة، و يستحضر كل خياله و مشاعره و هو يتنقل بين أسطرها. و الأكيد أنّ تصوير المشاهد بهذه الطّريقة يجعل القارئ يسبح في عالم الرواية كأنّه أحد شخصياتها.

الأمر ذاته بالنسبة لترجمة المدوّنة التي جاءت ثرية بالصور البيانية أكثر من النص الأصلي، فالمترجم الدكتور جيلالي خلاّص لجأ في عديد من الاحيان لإنتاج صور لم ترد في النصّ الأصلي بغية توضيح المعاني أكثر، لكن ذلك لم يكن ناجعاً في بعض الأحيان كونه جعل بعض الأفكار أكثر غموضاً رغم وضوحها التام في النّص الأصلي.

أمّا أهمّ النتائج التي توصّلنا اليها في نهاية بحثنا هذا فنجملها فيما يلي:

- تساعد الصور البيانية في كلّ اللّغات على رسم صور فنّية جميلة ومؤثّرة دون الحاجة إلى ألوان و لا ريشة، بل يكفينا أن نطلق العنان لخيالنا و نستلهم من مشاعرنا، ونعبّر عمّا يجول في خواطرنا فنصوّر أفكارنا بطريقة بلاغية فنّية.
- من المهم توظيف الصور البلاغية المختلفة في التعبير عن مكنونات خواطرنا، لكن بصورة عقلانية. فلا يجوز المبالغة في استعمالها حتّى لا نفقد المعنى المراد، و حتّى لا تفقد الصورة ها فكلّما زادت مبالغتنا في الصورة فقدت جمالها و تأثيرها لأنها تصبح غامضة و غير مفهومة.
- ترجمة الصور البيانية تطرح اشكالا كبيرا لدى المترجمين و تخضع لقواعد خاصّة، فعلى المترجم فهم الصّورة أوّلا و بدقة حتّى يتمكن من نقلها صحيحة و واضحة كما وردت في النص الأصلي دون أن تفقد شيئا من قيمتها أو جمالها و حتّى تؤدي المعنى المراد في اللّغة المنقول منها بكلّ وضوح.
- هناك عدّة وسائل لترجمة الصور البلاغية مثل الاقتراض و المحاكاة و الإبدال، و قد نلجأ في بعض الأحيان إلى التّرجمة الحرفية كما ذكرنا في مقارنتنا للنماذج التي عملنا عليها بترجماتها.

- يمكن للنّص المترجم أن يكون أغنى بالصور البيانيـة من النّص الأصلي، و هذا راجع لبلاغة المترجم و قدرته التعبيرية و الخيالية.

فما يمكن قوله عن ترجمة النصوص الأدبية بشكل عام هو أن يكون المترجم المقدم على ترجمتها مُلّماً إلماماً كبيراً باللُّغتين (لغة النص الأصلي و اللغة الهدف)، و أن يكون مُلِمّاً أيضا بالثقافة الخاصة بكل منهما آخذاً في الحسبان العوامل المتعلّقة بكاتب النص. و أن يكون ذو حسٍّ فنّي مُرهف. فيجب أن تكون ترجمته بأسلوب صحيح و سليم و متفقٍ مع النص الأصلي متفاديا أخطاء الترجمة. فالترجمة الحرفية للصور مثلاً تكون في بعض الأحيان أسلم من المغامرة باستحداث صور أخرى أو البحث عنها في اللغة المستهدفة لإيجاد المكافئ لها. و عليه فقد يكون من الأفضل إجمالا في ترجمة النصوص الأدبية ذات الجودة العالية باللجوء إلى الترجمة الحرفية للصور البيانية، إلا إذا كان ذلك يؤدي إلى نتيجة تتنافى مع ثقافة اللغة المستهدفة. و في هذه الحالة يكون على المترجم الاتجاه إلى البديل و هذا لا يَتَأَتَّى إلاّ بالتطويع أو الابدال أو الاقتراض أو غير ذلك حسب الضرورة.

إن النصوص الأدبية تضع المترجم أمام جملة من الخيارات قد لا تكون سهلة التعيين. لكن بفطنة المترجم و براعته و تمرسه في حقل الترجمة يستطيع أن يحافظ على رونق الأصل و يحقق شروط الترجمة الأدبية و على رأسها الأمانة في النقل إلى جانب اجتهاده في نقل خصائص أسلوب النص الأدبي من صور أو أساليب بلاغية متنوعة.

في الأخير، نشير إلى أنّه من خلال بحثنا هذا البسيط و المتواضع لاحظنا أنّ المراجع الدارسة للبيان في اللغة العربية متوفّرة، فالدّراسات البلاغية كثيرة و متنوّعة و قد أَوْلَى الدّارسون البلاغيون اهتماماً كبيراً لهذا النّوع من الدّراسات، فتعدّدت الأبحاث و تنوّعت، كما أنّ الاستشهاد بآراء و أقوال البلاغيون كان معظمه من الشعر الجاهلي و العباسي، و بدرجة كبيرة من القرآن الكريم، فليس هناك ابلغ من كلام الله عزّ و جلّ.

أمّا تلك الخاصّة بالصور البيانية في اللغة الفرنسية فهي غير متوفّرة بكثرة، و يصعب علينا الوصول إليها لقلّتها في مكتباتنا الجامعية منها خاصّة.

المراجع و المصادر باللغة العربية:

أ. قائمة المصادر:

1) القرآن الكريم

2) الطاهر جاووت، البحث عن العظام، ترجمة جيلالي خلاّص، دار القصبة للنّشر، الجزائر، جانفي 2007.

3) الامام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (1401هـ – 1981م).

4) الامام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، شرحه و علّق حواشيه محمد رشيد رضا – دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، 1978م.

5) الامام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، شكله و شرح غامضه و خرج شواهده و قدّم له و وضع فهارسه د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (1424هـ- 2003م).

ب. قائمة المراجع:

1) ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980.

2) أحمد بن أمين الشنقيطي، شرح المعلّقات العشر و أخبار شعرائها، اعتنى بجمعه و تصحيحه الأستاذ أحمد بن أمين الشنقيطي، قدّم له د.فايز ترحيني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (1331هـ – 1913م).

3) أمين بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد: علم المعاني، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

4) انعام بيّوض، الترجمة الادبية مشاكل و حلول، منشورات ANEP، الأبيار، الجزائر، 2003.

5) بيتر نيومارك، اتّجاهات في التّرجمة – جوانب من نظرية الترجمة–، ترجمة الدّكتور محمود اسماعيل صيني، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1981.

6) جوزف نعوم حجّار، دراسة في أصول الترجمة، دار المشرق، بيروت، 1995م.

7) غريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة (المعاني – البيان – البديع و العروض)، دليل شامل و مبسّط للطّلاب و المعلّمين، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان.

8) فايز الدّاية، البلاغة العربية (البيان و البديع)، دراسات في البلاغة العربية القديمة، صنّفها و قدّم لها د. فايز الدّاية، منشورات جامعة حلب (كلية الآداب و العلوم الانسانية)، سوريا.

9) فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسّرة في المعاني – البيان – و البديع، مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع، عمان.

10) د. محمّد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها (البديع و البيان)، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1.

11) د.يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة – منظور مستأنف –، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007.

المراجع باللغة الفرنسية:

1) Tahar DJAOUT, les Chercheurs d'Os, Seuil, Paris, 2005.
2) Alise LEHMAN et François MARTIN-BERTHET, Introduction à la lexicologie – Sémantique et morphologie-, Nathan/VUEF, Paris, 2003, 2eme édition.
3) Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Editions PUF, 5ème ed, 1998.
4) Henri Suhamy, Les Figures de style, Editions PUF, 1981.
5) Jean –Marie KLINKENBERG, Sept Leçons de Sémiotique et de Rhétorique, édition du Gref, Toronto, 1996.
6) J.P. Vinay et J.Darbelnet, Stylistique comparée du Français et de l'Anglais, 4ème édition, Dédier.
7) J.R. Ladmiral, Traduire: théorèmes pour la traduction, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989.
8) Olivier REBOUL, Introduction à la Rhétorique, Presses Universitaire de France, Paris, 4eme édition, 2001.
9) Patrick BACRY, les Figures de Style, Ed. Belin, Paris, 1992.
10) PIERRE GUIRAUD, La Stylistique, Presse Universitaire de France, paris, 1967.

11) Y.Hellal, la Théorie de la Traduction: approche thématique et pluridisciplinaire, Alger, O.P.U, 1986.

الرسائل و المذكرات:

1) خالف الجوهر، اشكالية الصورة في الترجمة الادبية دراسة تحليلية لحكاية سندباد البحري من "ألف ليلة و ليلة"، جامعة الجزائر، قسم الترجمة، 2008.

2) سعدوني رشيدة، ترجمة بعض الصور التشبيهية من حلال ترجمتين لرواية مولود فرعون على ضوء الأسلوبية المقارنة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة الجزائر، 2009.

3) عبده أحمد منصر، آراء نظرية في صعوبة الترجمة الأدبية: الصور البيانية في "مزرعة الحيوان" لجورج أوريل نموذجا. دراسة تحليلية مقارنة، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، قسم الترجمة، 2005/2004.

4) نعماني حفصة، أخطاء الطلبة أثناء الترجمة من الانجليزية الى العربية، دراسة تطبيقية و تحليلية، رسالة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة الجزائر، 1998.

5) د. يمينة تومي سيتواح، مظاهر التداخل اللّغوي في أخبار التّلفزة الجزائرية "تأثير اللّغة الفرنسية في اللّغة العربية"، رسالة دكتوراه دولة في اللّسانيات، جامعة الجزائر، 2007 .

المواقع الالكترونية:

- http://fr.wikipedia.org/w/index.php, le 19/05/2013 à 10:30.
- Encyclopédie Encarta 2007 (le 15/08/2014 à 15:00).

الملخص

باللغة الفرنسية

Résumé :

Le roman est un genre littéraire où l'auteur exprime ses idées, ses penchants ainsi que ses expériences personnelles.

L'usage de l'imagination dans le but de convaincre le lecteur, est l'une des caractéristiques principales du roman, en plus du renforcement du sens et des idées exprimées. Et en comparaison du texte scientifique, on trouve dans le texte littéraire, présents sans cesse, la métaphore, la comparaison, la métonymie, la périphrase et d'autres images de la rhétorique. Ce qui lui procure un style et une langue agréable qui n'ont rien de commun avec le texte scientifique. C'est alors que le lecteur trouve un plaisir dans la lecture du texte littéraire pour ce qu'il englobe de prestigieux et de sensationnel, tout en découvrant les péripéties du roman ainsi que les personnages qui l'animent.

L'auteur du roman diversifie l'usage de la rhétorique. Il met en exergue la comparaison, exprime une métaphore ou une allégorie. Tout ceci, pour assembler les caractéristiques des genres littéraires, organiser les mots et en trouver la bonne formule qui a de l'effet sur le lecteur. Ce dernier aura moins de difficultés à comprendre le sens général du roman et à lier les idées qu'il englobe. Parfois, l'usage de la rhétorique dans le roman, ne passe pas inaperçu et le lecteur s'efforce de comprendre, d'analyser et d'approprier le sens. Ce qui confirme que le roman n'est pas seulement une terre fertile où pousse un bon nombre de comparaisons, de

métaphores, de métonymies et même de périphrases mais aussi un domaine où l'auteur et le lecteur se retrouvent en catimini et partagent les actions et les personnages, tout en faisant des efforts pour contourner l'idée générale et les difficultés du roman.

De ce fait, la traduction de la comparaison, de la métaphore et de tout autre image de la rhétorique, pose un problème majeur, pour ce que chaque langue possède une culture propre à elle. Les questions qui peuvent être posées sont :

- Peut-on traduire les figures de style d'une langue à une autre sans aucun changement dans le sens ?
- Une image de rhétorique a-t-elle un sens unique dans toutes les langues? Si ce n'est pas le cas, comment le traducteur peut-t-il rendre le sens tout en considérant la langue source et la langue cible ?
- Le traducteur peut-t-il transmettre au lecteur du texte traduit ce que l'auteur a transmis au lecteur du texte source ?
- Comment le traducteur traduit les images qui comportent une culture, un environnement et une religion d'une langue spécifique, vers une autre langue qui possède une culture, un environnement et une religion propres à elle ?
- Le traducteur peut-t-il être fidèle en traduisant les figures de style d'une langue vers une autre langue, tout en sachant que la notion de fidélité en traduction ne se présente pas sous le même angle chez tous les traducteurs. C'est-à-dire que la traduction est un processus compliqué

qui exige du traducteur une maîtrise parfaite de la langue source et de la langue d'arrivée. La tâche est plus dure encore lorsqu'il s'agit de littérature où les images forment l'essence même du texte littéraire. Le traducteur fournit doublement d'efforts pour la traduction des comparaisons et des métaphores et des autres images que dans la traduction d'une autre expression commune.

C'est pour toutes ces raisons, qu'on a choisi le thème de la traduction des figures de style du français vers l'arabe, avec tous les obstacles que rencontre le traducteur dans le processus de traduction.

Pour cela, on a choisi un corpus où ces figures de rhétorique sont visiblement très présentes. Il s'agit du roman de l'écrivain algérien Taher Djaout, intitulé **« Les Chercheurs d'Os »** et la traduction de ce roman réalisée par le Docteur Djillali Khallas.

A travers la traduction, on a pu mettre en exergue les différentes techniques utilisées pour la traduction des images évoquées dans le roman dans sa version originale.

Les techniques de Vinay et Darbelnet ont été une grande aide dans l'analyse des figures ainsi que dans leurs explications.

Après avoir consulté différents ouvrages et sites Internet en rapport avec le sujet choisi, on a pu délimiter le plan du travail comme suit :

Tout d'abord, on a divisé notre recherche en deux parties : théorique et pratique et pour chaque partie on a consacré trois chapitres. Deuxièmement, on a divisé chaque chapitre en sous-titres selon le besoin.

C'est ainsi qu'on a divisé la première partie portant sur les figures de style dans les deux langues en trois chapitres où on a définit les figures de style dans la langues française: la comparaison, la métaphore, la métonymie et la périphrase. On a également présenté celles de la langue arabe ainsi que les techniques de la traduction littéraire. Ces dernières élaborées par les linguistes Vinay et Darbelnet, sont en nombre de 7 : la traduction littérale, le calque, l'emprunt, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation. Ces techniques révèlent la capacité du traducteur à cerner le sens du mot et à trouver des « solutions » là où des difficultés se dressent devant lui. Elles permettent aussi de diversifier les méthodes de traduction.

Dans la deuxième partie, on a présenté, dans le premier chapitre, le corpus sur lequel on s'est basé dans notre recherche, en l'occurrence « Les Chercheurs d'Os» de Taher Djaout. On a

également consacré une partie pour la vie personnelle et professionnelle de cet écrivain. On a ensuite exposé le corpus dans son contexte. On a, en outres, présenté la traduction qu'on a mentionnés plus haut. Dans la partie suivante, on a exposé la méthode d'analyse du corpus selon le plan élaboré.

On a consacré le deuxième chapitre à l'étude analytique et comparative du corpus, en se basant sur la traduction. Pour cela, on a cité les exemples choisis, ensuite on les a classé selon leurs genres, on les a étudié et comparé à leurs traductions.

En fin, dans le troisième chapitre on a étudié les procédés de traduction utilisés par le traducteur.

On a terminé notre recherche par une conclusion globale. En plus, on a cité les ouvrages en langue arabe et en langue française ainsi que les thèses , les mémoires et les sites Internet qu'on a pu consulté.

A la fin, on peut dire que cette recherche nous a permis d'apprendre davantage sur la rhétorique dans la langue française comme dans la langue arabe. Cela nous a encouragé à découvrir les richesses des langues à travers la littérature qui ne cesse jamais de faire connaître les peuples et leurs différentes cultures.