حوليات آداب عين شمس المجلد 53 (عدد يوليو – سبتمبر 2025)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

ترجمة الاستعارة البلاغية من العربية إلى الفارسية تطبيقًا على قصيدة "الزمان" لأدونيس

د. نهي محمد شاكر*
قسم اللغات الشرقية الإسلامية شعبة اللغة الفارسية، كلية الألسن، جامعة عين شمس
N_shaker@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2025/05/21
تاريخ قبول البحث: 2025/08/05
تاريخ النشر: 2025/09/30

المستخلص:

الاستعارة هى أحد الموضوعات الشائكة التي تحتاج إلى دراسة، خاصة في إطار الترجمة؛ للوقوف على ما يطرأ عليها من اختلافات عند ترجمتها إلى لغة أخرى؛ إذ تظهر ترجمتها براعة المترجم في نقل ما ترنو إليه إلى لغة الهدف بالإسقاطات والرموز نفسها، خاصة أنَّ القاسم المشترك بينها هو نقد الواقع في ظل الاحتلال. ويعد أدونيس من أبرع الشعراء الذين استطاعوا أن يعبروا عن خلجاتهم من خلال استخدام الاستعاره بمختلف أنواعها؛ للتعبير عن القضايا الشائكة ونقدها نقدًا بناء. وقد تطرق أدونيس في هذه القصيدة إلي قضية الوطن وويلات الاحتلال

يَهْدُفُ هذا البحث إلى دراسة مفهوم الاستعارة، وأنواعها، وخصائصها، وتصنيفاتها. والفرق بينها وبين الكناية، والمجاز. ونماذج من تقنيات ترجمتها وفقًا لنموذج "بيريني".

يعتمد هذا البحث على المنهج التحليلي وفقًا لنموذج "إليرسون و بيريني" الذي يصف مختلف المشكلات العلمية، وحلها. وينقسم إلى مقدمة ومبحثين، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدتُ عليها.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة البلاغية، أدونيس، الترجمة الحرفية، الحذف.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2025.

المقدمة

تُعَدُّ الترجمة الأدبية للنصوص الشعرية، أو القصصية، أو الروايات من الترجمات الشائكة على مستوى المعنى والمضمون لا سيما أنَّ المترجم لا بُدَّ أنْ يتمتع بذوق أدبي يُمَكِّنُه من فهم المراد من النص، والعمل على ترجمته ترجمة صحيحة من لغته إلى اللغة الهدف. هناك الكثير من المترجمين البارعين في هذا المجال، فمن الممكن أنْ تسهم الترجمة في شهرة عمل أدبي على غرار ما حدث مع رباعيات الخيام، وجلال الدين الرومي وغيرهم؛ وما ترتب على هذه الترجمة من شهرة واسعة، فاقت محليتها نحو العالمية، ومن هنا انقسمت الآراء حول وجوب امتلاك المترجم الأدبي الحس الشِّعْريِّ، والكفاءة التي تؤهله لهذه المهمة الصعبة.

لقد فتحت ترجمة الروائع من مختلف اللغات أفاقًا جديدة لتوحيد ثقافات العالم. فعندما تتسنى فرصة لشخص ما لقراءة كتاب ذات طابع كلاسيكي مكتوب بلغة مختلفة عن لغته الخاصة، فإنَّه يطلع على تلك الثقافة الغريبة، ويقارنها بثقافته. وهذا الفهم يجعله أقرب إلى أهل تلك الثقافة دون وعي. وهكذا فإنَّ الترجمة الأدبية مهيأة لتقريب شعوب العالم وثقافاتهم معًا، خاصة في الوقت الحاضر. فهي ظاهرة قديمة جدًّا، وقد تم استخدامها من قبل العلماء في مختلف أنحاء العالم؛ بهدف وحيد هو ترجمة الأعمال الكلاسيكية إلى لغتهم الخاصة، بحيث يمكن تلبية المعرفة المضمنة فيها لعامة الناس. وهذه العملية كانت موجودة منذ قرون مضت عندما لم يكن هناك ورق أو مطبعة. وكان العلماء يستخدمون سعف النخيل وأدوات القطع الحادة لكتابة النص بجهد كبير، لترجمة الملاحم وغيرها.

قد جعلت الترجمة الأدبية الأدب العالمي متاحًا باللغات الإقليمية، وتنقله باللغات الإقليمية إلى الجمهور في جميع أنحاء العالم. تتم ترجمة الكلاسيكيات من جميع البلدان إلى اللغات المحلية، ويتم ترجمة الكلاسيكيات إلى الإنجليزية واللغات الأجنبية الأخرى أيضًا، مما أتاح تبادل الأدب من بلد إلى آخر، وداخل البلد من دولة إلى أخرى– أمرًا واقعًا بمساعدة الترجمة (Agrawal, 2017, 3-5). ونقطة الخلاف الرئيسة بين المناهج المختلفة للترجمة الأدبية (سواء كظاهرة ثقافية) هي ما إذا كانت يتم تحفيزها بشكل رئيس من قبل قوى محددة محليًّا أو وطنيًّا، أو قوى دولية، أو حتى العالمية.

ومن هنا بذغت فكرة الربط بين الأدب والترجمة. "ويعد نهج الأنظمة المتعددة الذي طورته "إيتامار إيفين زوهار" هو أحد النماذج الأولى لدراستها، وهو السياق الأوسع فيما يتعلق بمعايير الترجمة؛ إذ إنَّ المبدأ الأساسي لهذه النظرية، هو العمل ضمن السياقات الأدبية متعددة الثقافة المستقبلة، الذي يعمل في حدِّ ذاته داخل النطاق الأوسع لنظام آخر متعدد السياقات يتعلق هو بدوره بأمور أخرى من بينها: النظم الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية" (Koster, 2014, 144).

وعند النظر في آليه عملية الترجمة الأدبية نجد أنَّ الترجمة – هى كما قال "بوتنهام"– "هي كناية عن الأصل، فهي بالنسبة له تقوم مقام الاستعارة؛ إذ يعرفها بأنَّها نوعٌ من انتزاع كلمة واحدة من موضعها الصحيح ووضعها في موضع أخر؛ مما يخلق نوعا الألفة أو الملاءمة مع المعنى الأصلي..."، وهذا ما تفعله الترجمة فعليًّا عند التعامل مع النصوص الأدبية، فهي تحمل معنى من لغة إلى أخرى. في الواقع، قد يُنظر إلى الترجمات على أنَّها عناصر "منتزعة" لا تزال

تحتفظ بشيء معين من "الألفة" مع مصدرها؛ إذ يقول "راباسا": إنَّ "الكلمة ليست سوى استعارة لشيء ما، أو لكلمة أخرى"، وهذه الترجمة هي شكل من أشكال التكيف؛ مِمَّا يجعلها في الواقع، إذا نظرنا إليها من هذا المنظور، نجدها كناية عن الأصل. وبالرجوع إلى تعريف أرسطو للمجازية التى يعتبرها هى الاستعارة نفسها "يتضمن إعطاء الشيء اسمًا ينتمي إلى شيء آخر، ويمكن القول بأنَّ الأصل هو، في جوهره، كيان غير معروف بالنسبة للثقافة الهدف مثل: ظاهرة غريبة، لدى المرء، ولا يحدث ذلك إلَّا عند الأصل، حيث تتم ترجمتها أي تسميتها بطريقة يمكن للمرء أن يترجمها)، عندما يمتزج النص مع الثقافة المستهدفة بشكل كامل. (Dukãte , 2007, 16-17)

فالاستعارة عند "عبد القاهر" هي مزية وفضل، بحيث تثبت المعنى للمستعار له، ويتم ذلك بطريقين: الطريق الأول– تضع فيه الاسم المستعار بدلًا من المستعار مباشرة، وتدعي أنَّ هذا هو ذلك، وفي هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة وميسرة، والطريق الآخر– يشبه الشاعر الشيء بغيره، ثم يخلف الشبيه، ويكني عنه بصفاته؛ أي أنَّ التشبيه قائمٌ في هذه الحالة، وإنْ كان مضمرًا، ويتحتم علينا كي نفهم هذا النوع أن نرد ثانيها على أولها؛ حتى تتضح المناسبة، وتظهر المشابهة؛ لأننا إزاء نوع أكثر تعقيدًا، وتطلبًا للخلق والمهارة في فهمه (الجرجاني، 1992، 71) (عصفور،1992، 241).

وقَسَّمَ علماء اللغة الاستعارة في العربية إلى الاستعارة النافعة وغير النافعة، فضلًا عن أنواعها الدارجة، وهي: الاستعارة المكنية، والتصريحية، والجامدة، والمشتقة. كما عني الغرب والعرب على حد سواء بدراستها، وحاولت المدرسة البنيوية والتفكيكية تطوير نظرية الجرجاني في دراستها.

سيدرس هذا البحث كيفية ترجمة الاستعارة البلاغية من العربية إلى الفارسية لدى "أدونيس" تطبيقًا على قصيدة "الزمان" من كتاب "الحصار"؛ للوقوف على تقنيات ترجمتها، والإشكاليات التي واجهت المترجم الفارسي فى أثناء الترجمة.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية هذا البحث من خلال محاولة الربط بين الدور الرئيس للأدب من خلال دراسة ترجمة الاستعارة في الشعر العربي المترجم إلى الفارسية، وما يتخللها من رموز وإسقاطات، يمكن أن تزيد من وضوح المعنى، أو أنْ تزيده نبوغًا؛ بهدف تلاقي الفكر والثقافة بين مختلف الثقافات والشعوب. ووقع اختياري على قصيدة "الزمان" لأدونيس؛ لكونها من أكثر القصائد المفعمة برموز جوهرية ورئيسة، ومختلف أنواع الاستعارات في دراسة قضية الوطن؛ إذ صاغ خلجاته من منظور شعري بالاعتماد على رموز بعينها؛ مثل: "البوم، والأبجدية، والعكاز". ويمكن استخلاصها فى عدة نقاط:

1– تسليط الضوءعلى إحدى أبرز مشكلات الترجمة الأدبية، وهى ترجمة الاستعارة.

2– تسهم الدراسة فى تحقيق فهم عميق للفروق الثقافية والبلاغية بين اللغتين العربية والفارسية.

3– أهمية القصيدة لما تحتويه من استعارات عديدة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1– ما المقصود بالاستعارة، وأنواعها، وخصائصها كل من العربية والفارسية؟

2- ما تأثير البعد الأدبي والمعنوي للاستعارة الإدراكية، والتشخيصية، والمكنية في عملية الترجمة من العربية إلى الفارسية؟

3- إلى أى مدى تسهم ترجمة الاستعارة من العربية إلى الفارسية في إظهار الإسقاط والرمز الشعري؟

4- ما التقنيات المستخدمة وفقًا لنموذج "لارسون وبيريني" في ترجمة الاستعارة لدى "أدونيس" من العربية إلى الفارسية؟

5- ما مدى نجاح الترجمة فى نقل البعد البلاغى والدلالى للنص الأصلى مع مراعاه الأمانة فى اللغة الهدف وجماليات؟

6- كيف يؤثر نقل الاستعارات من العربية إلى الفارسية على البنية الدلالية والجمالية للنص؟

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج التحليلي وفقًا لنموذج "لارسون وبيريني"، وهذا المنهج يقوم على تحليل الظواهر والمشكلات العلمية، ويحل المشكلات ويجيب على الأسئلة التي تقع ضمن دائرة البحث العلمي، من خلال تحليل البيانات التي تم جمعها. وهذا ما اعتمدت عليه البحث عند دراسة الاستعارة من العربية إلى الفارسية عند "أدونيس".

الدراسات السابقة:

- هناك دراسات تناولت الموضوع من منظور آخر، ومنها على سبيل المثال في العربية رسالة دكتوراه بعنوان: "أدونيس: شاعر التجديد في عالم العرب الحديث"، للباحث "عبد الغفور"، عام 2016م.
- وهناك رسالة أخرى بعنوان: "وعي الحداثة والتجربة الشعرية لدى أدونيس – مقاربة في الرؤيا والتشكيل"، للباحث "أحمد باقي" في عام 2017م، في كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر.
- وقد درس الفرس أشعار أدونيس، ومن بين هذه الأبحاث بحث بعنوان: "اندیشه آرمان شهری در اشعار "فریدون مشیری" و "آدونیس" و ترجمته " فكرة المدينة الفاضلة في شعر فريدون مشيري وأدونيس"، للباحثة "سحر يوسفي، محمد رضا بابايي المنشور في فصلنامه مطالعات ادبيات تطبيقى، عام 2012م.
- بحث بعنوان: " تجلّي قفنوس در اشعار ادونيس"، وترجمته :"تجليات الفينيق في شعر أدونيس". للباحثين " سيد آريادوست، هادى رضوان، المنشور في مجلة أدب عربي، عام 2012م.

خطة البحث:

ستدرس هذه الورقة البحثية النقاط الآتية:

- **مقدمة:** تتناول أهمية البحث، وهدفه، والمنهج المتبع، والدراسات السابقة، وخطته.
- **تمهيد:** التعريف بالشاعر أدونيس، والقصيدة موضع الدراسة، و التعريف بالمترجم.

ينقسم البحث إلي مبحثين:

- **المبحث الأول:** مفهوم الاستعارة عند العرب، والفرس، والغرب، وبيان أنواعها، وخصائصها، وتصنيفها، الفرق بين الاستعارة والكناية، والاستعارة والمجاز.

- **المبحث الثاني: تقنيات ترجمة الاستعارة البلاغية في قصيدة "الزمان" لأدونيس**

ثم ألحقت الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

تمهيد:

التعريف بالشاعر السوري أدونيس:

اسمه علي أحمد سعيد إسبر ولد في ليلة من ليالي كانون الثاني شهر يناير في عام 1930، وتم تسجيل ولادته في قرية قصابين قرية بسيطة وصغيرة تقع في الشمال السوري بجوار مدينة جبلة التاريخية في منطقة اللاذقية، أورد الشاعر اسمها مرات كثيرة في قصائده، ولا سيما في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع". نشأ في أسرة رقيقة الحال تعاني من سوء الحالة الاقتصادية، ولا غرابة في ذلك، فقد كان الجهل والفقر والمرض من سمات الحياة العامة في سوريا آنذاك لأسباب كثيرة. وعمل والده كمزارع من عائلة بسيطة، لكنه كان مجتهدًا في حياته، كان يعرف اللغة العربية معرفة شبه تامة، ويعرف الشعر العربي معرفة جيدة، ومتعمقًا في مسائل الدين والفقه، كانت والدته أمية حتى أنهم كانوا لا يملكون المنزل الذي يعيشون فيه. كان أدونيس يعمل منذ نعومة أظافره في الحقل، فلم يعش طفولته كأقرانه في هذا العمر. وأشار إلى هذا في ديوانه "أغنية إلى الطفولة". (بي، تي، 2016، 64-65).

كان يقرأ ويحفظ كثيرًا من القرآن الكريم على يد أبيه الذي كان يميل بالفطرة إلى الأدب والعلم والشعر، كما تعرف على نصوص نثرية من كتاب" نهج البلاغة" للإمام علي بن أبي طالب، وحفظ كثيرًا من قصائد شعراء العرب؛ مثل: المتنبي، والبحتري(بي، تي، 2016، 65-66).

ذهب أدونيس إلى كتاب القرية، لكنه لم يستفد منه كثيرًا، وكانت زيارة الرئيس السوري لقريته هي نقطة التحول في حياته عندما أصر الصبي الصغير على نظم قصيدة أمام الرئيس، وقد نشرت لاحقًا بالجرائد السورية، والذي أعجب به، ومنحه فرصة لاستكمال تعليمه في المدارس الحكومية على نفقه الدولة. وحصل على البكالوريوس 1950، وانتقل بعدها الى دمشق، ودخل كليه الحقوق، ثم انتقل إلى كليه الآداب، والتحق بقسم الفلسفة. حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة القديس يوسف في بيروت 1973. وكان موضوع أطروحته "الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب"(بي، تي، 2016، 66-68-73)

كانت حياته حافلة بالنشاطات الأدبية والثقافية؛ إذ عمل فترة في مجال التدريس والتعليم في أول الستينيات، وبدأ تدريس الأدب العربي في مدرسة زهرة الإحسان 1962، ثم تدريس مادة الفلسفة 1967، وفي 1971 بدأ بالتدريس في الجامعة اللبنانية في كلية التربية. غادر لبنان مع الأسرة إلى باريس. وعمل أستاذًا زائرًا في جامعه السربون، ثم عمل مندوبًا مساعدًا في البعثة الدائمة لجامعة الدول العربية لدى اليونسكو، وبقي في هذا المنصب حتى 1991، وتولى تدريس الأدب العربي في جامعة جنيف حتى عام 95، وكان أستاذًا زائرًا من 1997 في جامعة برنستن سيتن في أمريكا، وأمضى عامًا بوصفه باحثًا في معهد الدراسات المتقدمة في برلين 2001 دعي مرة ثانية إلى معهد الدراسات المتقدمة برلين(بي، تي، 2016، 74-75).

فبدأ ينشر شعره في مجلة "الإرشاد والقيثارة والآداب" والقصائد التي نشرت في هذه المجلات، نشرت بعد ذلك على شكل ديوان باسم قصائد أولى. ومع قصيدة الفراغ في سنة 1954م اكتسب شعره ملامح النصح، وفي تلك الفترة كتب قصائد؛ مثل: "مجنون بين الموتى"، و"السديم"، و"البعث والرماد"، ومع نشر أغاني مهيار الدمشقي ظهر مشروع شعري حقيقي عند أدونيس، وبعد وصوله إلى لبنان أسهم في تأسيس مجلة شعر (1957) مع يوسف الخال، وكانت بداية جديدة في تاريخ الشعر العربي، وكانت المجلة تقدم ندوة أسبوعية باسم "خميس شعر"، وكانت ساحة للهجوم والدفاع، وفي سياق تلك النقاشات تبلورت بعض المرتكزات النظرية للشعر الجديد. وبعد انفصاله من مجلة شعر قام بتدوين الشعر العربي، فأصدر ديوان الشعر العربي بثلاثة أجزاء مكشفًا الغطاء عن الكم الهائل من الآثار الشعرية، وفي عام 1968م قام أدونيس بإصدار مجلة ثقافية باسم "مواقف"(بي، تي، 2016، 80–84).

هناك عناصر كثيرة أثرت في تكوين الشخصية الأدونيسية، بداية من شخصية أبيه الذي كان صاحب الثقافة، الدينية، والأدبية، وشخصيات تاريخية؛ أمثال: المكزون السنجاري في موضوع الباطن والظاهر وابن عربي في فلسفته الكونية والخصيبي في حساسيته الشعرية وبعدد من الشعراء: كالمتنبي، وأبي تمام، والشريف الرضي، وكذلك أصحاب الفكرة الوجودية أمثال: نيتشه(بي، تي، 2016، 87–103).

اهتمام الأدباء والمترجمين الفرس بأدونيس:

أدونيس هو أحد الشعراء العرب المعاصرين، يحتل مكانة خاصة في الشعر العربي. إنَّه شاعر مثقف، عالم، فصيح، وفي مجال الأدب، منظر معروف. كثيرًا ما يستخدم في قصائده معيار "الشعر الحر" الذي يعادل "قالب نيمايي". لا يعرف حدودًا للابتكار، ويسعي في أشعاره دائمًا إلى إلقاء نظرة جديدة على العالم من حوله؛ ولذلك تُعرف قصيدة أدونيس بأنها أفضل مثال للشعر الحديث في الأدب العربي. ويرى أدونيس أنه لا بد أن يكون هناك خلل في الأسس الثابتة التي تحكمنا اليوم، ويجب علينا التخلص من هذا الإرث الذي يعوق حركتنا، وإيجاد طريقة للخروج من هذا الوضع (يوسفي وآخرون، 1391، 74–75).

بدأ الاهتمام بترجمة الأعمال أدونيس إلى الفارسية في سبعينيات القرن الرابع عشر، وفي الأعوام التالية وفي الآونة الأخيرة، قام العديد من المترجمين والباحثين بالبحث وترجمة أعماله، على النحو الآتي، وقد وردت قائمة بهذه الترجمات بالترتيب التاريخي:

- مدخل إلى الشعر العربي (پيش درآمدي بر شعر عربي)، ترجمة كاظم برگ نيسي، طهران ١٣٧٦.
- أغاني مهيار الدمشقي (ترانه هاي مهيار الدمشقي) ترجمة كاظم برگ نيسي، طهران، كارنامه، ١٣٧٧.
- أوراق في مهب الريح (برگ ها در باد)، ترجمة حيدر شجاعي، دادار، طهران، ١٣٨٥.
- لمس الضوء (لمس كردن روشنايي)، ترجمة حميد كريمخاني، طهران، أغنية أخرى، 1385.
- هذا هو اسمي، (اين است نام من)، ترجمة حيدر شجاعي، طهران، الفهرس، ١٣٨٨.
- النص القرآني وآفاق الكتابة (متن قرآني وآفاق نگارش)، ترجمة حبيب الله عباسي، طهران، السخن، ١٣٨٨.
- الصوفية والسوريالية (تصوف و سورئاليسم)، ترجمة حبيب الله عباسي، طهران، سخن، ١٣٨٨.

- تنبأ أيها الأعمي (پیشگویي کن اي نابينا)، ترجمة حمزة كوتي، طهران، افروز، ١٣٨٩.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب (سنت وتجدد يا ثابت ومتحول پژوهشی نوآوری وسنت عرب)، ترجمة حبيب الله عباسي، طهران، 1390.
- ليس الماء وحده جواب على العطش (الماء وحده ليس هو الجواب على العطش)،((آب بـه تنهـايي پاسـخ تشـنگي نيسـت)، ترجمة حبيب الله عباسي، طهران، حكاية قلم نوين، ١٣٩٤.
- أوراق في مهب الريح (برگ ها در باد)، ترجمة محبوبة أفشاري، نيماژ، طهران، 2015.
- كتاب أمس المكان الآن (كتاب گذشته مكان اكنون) ترجمة أمير حسين الحياري.
- أول الجسد آخر البحر، البحـر (از پيكـر تـا دريـا)، ترجمة أصغر على كرمي، طهران، ١٣٩٦.

وكما يتبين، فإن ترجمة أعمال أدونيس إلى اللغة الفارسية لم تتوقف خلال العقود الثلاثة الماضية. وقد تم ذلك، هذا بالإضافة إلى كتابة عشرات الأعمال البحثية على شكل أطروحات ومقالات، ويحلل على وجه الخصوص قصائد وأفكـار هذا الكاتب الشهير. كما قام بعض المترجمين باختيار وترجمة المقطوعات الشهيرة لهذا الشاعر. وقد نشروا مـن بيـنهم ترجمات؛ مثل: "عشق "، (عاشقانه‌ای ادونیس– رومانسیات أدونيس) بقلم موسى بيدج(ستاره در دست – نجوم في اليد) (گزیده های تار اشعار ادونیس – مقتطفات من قصائد أدونيس) ترجمة موسى أسوار و (من از آینده میآیم)، أنا مـن المستقبل، ترجمة عبد الحسين فرزاد (شهبازي، 1400، 185–186).

مفهوم الشعر عند أدونيس:

يتبع أدونيس ماهية الشعر ومفهومه، وإسقاط الحداثة الغربية عليه بكل حمولتها، حيث خلص إلى أن "الشرق اليوم هو مفتاح التجربة الشعرية ككل"، بامتياز التطلع إلى المطلق، والتطلع إلى المجهول، للتعبير عما لا يعبر عنه؛ إذن، يمكن القول إنه إذا كان في الغرب ما يجدد الشرق على مستوى النص، فإن في الشرق ما يجدد الغرب على مستوى الكيان على مستوى الرؤيا الأكثر عمقًا، والتجربة الأكثر إنسانية، بعبارة أخرى، إن الشرق يتقدم في معرفة الذات، وأن الغرب يتقـدم في معرفة الشيء"(أحمد، 2017، 101).

السمات الشعرية لأدونيس:

يستخدم أدونيس كل الأدوات لتحريك المجتمع من حوله نحو المستقبل ليقود بشكل أكثر وضوحًا، رغم أن اليـأس والقنوط يغمرانه أحيانًا، لكن ليس على المدى الطويل أبدًا تعتمد مسيرته الأدبية، سواء في القصائد، أو في الأنشطة الأدبية الأخرى، على هذه الأفكار والمثل العليا. وأصل هذه الأفكار في قصيدة أدونيس هو المجال الخصب نفسه للأسطورة. فهي بين يدي أدونيس كالحجر الكريم، وبمساعدة الخيال المعالج، يخرج منه جسد جديد في كل مـرة. (آريادوسـت، 1391، 134). ولعل من أكثر الحيل البلاغية ظهورًا لديه هي حيلة القناع. فالقناع والسينمائية في العربية هما المعادل الفارسـي الكلمة الأجنبية persona، وفي القاموس يعني الحجاب، أو الستائر، أو الأقمشة التي يضعها ممثل المسرحية على وجهه. ويخفي بها الشكل الحقيقي لوجهه. يُستخدم القناع في الأعمال الدرامية اليونانية والرومانية القديمـة، ولـه العديـد مـن الوظائف، منها: أنه سمح للممثل لعب أدوار متعددة في المسرحية. جرت العادة في الفكرة الرئيسة حول استخدام القنـاع

هي طقوس الساحرات البدائية. وهي حالة الانحلال والتناسخ فيما بينهم، الآلهة وأبطال الأساطير. وتعتمد عملية الانحلال والتناسخ على الانفصال التام بين الشخصية والممثل. وكل منهما يتطلب وجود الآخر، ويؤثر كل منهما في الآخر(تبار وآخرون ، 1396، 182).

وفي الحيل البلاغية للقناع، يذوب صوت الشاعر في صوت الشخصية، والصوت المسموع من العمل الأدبي هو للشاعر؛ لأنَّ القناع شخصية مستعارة من الأسطورة أو التاريخ، والشاعر أيًا كان يريد أن يقتبس من كلامه؛ لأن الضمير البلاغي الذي يقنع به، ويتحدث – على الأقل بحسب ما هو مفترض – بصوت الشخصية نفسها إنه تاريخي. وعندما يختار الشاعر قناعًا يذوب فيه. وبالاعتماد على التفاعل بينه وبين قناعه يكشف عن تجربته الشعرية (تبار وآخرون ، 1396، 182–183)

وبهذه الطريقة، فالاتحاد بينهما دليل على الوجود المستقل للشاعر أو الشخصية، وهو نتاج هذا التفاعل وجود كيان جديد ومستقل للشاعر أو الشخصية بشكل منفصل. في الواقع، هذه الطريقة هي الأكثر فعالية، وهي أسلوب من أساليب الترميز يتصل فيه الشاعر بنهاية الميراث. يعبر من خلالها الإنسان عن أفكاره ومشاعره مع اختلاف الرمزية التقليدية؛ لأنها تحمل معاني متعددة، لكن القناع يحمل معنى واحدًا فقط. (تبار وآخرون ، 1396، 182–183)

كتاب الحصار والتعريف بالمترجم:

يقول "أدونيس" عن هذه القصيدة إنها مستوحاه من حصار إسرائيل لبيروت عام 1982، ويصف فيها معاناة الشعبين الفلسطيني واللبناني أثناء هذا الحصار، ويركز على الزمان، ومصير الأمة المجهول (أنظر أدونيس، 1401، 12).

وقد ذكر في ديوان الحصار أسماء أعلام كثيرة؛ مثل: قرقماس، وطهماز، والأمويين، وغيرها، رمز السيادة والهيمنة، وتكرر اسم "إسماعيل" أكثر من ثلاثين مرة، ولديه دلالات تاريخية ودينية تنطوي على الثقافة والأبوة العربية، و"إسماعيل" رمز لهذا المقطع (أدونيس، 1401، 12).

إن أصول وأسس التسليم العربي هي التي يجب أن يمر بها الإنسان العربي؛ لأن الشخصية إسماعيل، الذي ضحى بوالده، هو رمز للتقاليد والخضوع السياسي. كما يعد التاريخ عنصرًا أساسيًا في هذه المجموعة؛ إذ يقوم الشاعر بتقييمه وتحليله في سياق الأحداث التاريخية؛ مثل: العصر المغولي، والمملوكي، والعثماني، والسياق الحالي للعالم العربي (أدونيس، 1401، 12–13).

في هذا الديوان، يستخدم أدونيس إسماعيل كـ "قناع". بهدف من خلاله إلي تطهير نفسه وأمته، فيبدأ عملية التطهير والتحرر والقيامة من الأنقاض التي وضعت الأمة العربية في أدنى مرتبة ثقافية في العالم. قصيدة "إسماعيل" تصور بلد فلسطين المنكوب، وهي مستوحاة من الحادث المأساوي للهجوم الإسرائيلي على بيروت عام 1982. "إسماعيل" شخصية تاريخية دينية، ويستخدمه أدونيس في سياق رمزي وأسطوري، ومن خلال هذا المقطع يربط إسماعيل بالأحداث الجارية في العالم العربي، ويصور الهجوم الإسرائيلي المرير على بيروت ومعاناة الفلسطينيين. نعم إسماعيل هو تجسيد للأمة الفلسطينية (أدونيس، 1401، 13).

الدكتور صالح بوعذار شاعر ومترجم إيراني. قام بترجمة قصائد الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، ونشرها في المواقع الإلكترونية والمجلات والدوائر الأدبية، منها: مجلة پیاده رو، هفته نامه پراو، كتاب سال بابان، كتاب ما صد وچهار نفر، وغيرها. كما نشرت قصائده في مجلات عربية مرموقة؛ مثل: قب قوسين، المثقف، أنطولوجيا، مجلة مصباح دروب أدبية (الأحد، 2824/7/7 الساعة04 عصرًا،betadrij.ir).

المبحث الأول: مفهوم الاستعارة

العلاقة بين الأدب والترجمة:

الترجمة هي وسيلةٌ لنقل اللغات أيضًا بوصفها سفيرًا للثقافات، فهي تؤدي دورًا مهمًا في الاتصالات الدولية اليوم. لقد أعطت بالفعل زخمًا كبيرًا لتبادل الثقافات وتنمية البشرية، التي بدونها سيكون العالم مختلفًا. ويعتبر المترجم، باعتباره عنصرًا فاعلًا، بمثابة الوسيط بين النص المصدر والنص الهدف. وتتمثل مهمته في فك رموز العلامات الدلالية للنص الأصلي؛ ومن ثم إعادة ترميزها باللغة التي يستطيع المستقبل المستهدف فهمها.

وهو ما يطرح قضية أخرى من أقرب الاستراتيجيات لترجمة النص الأدبي، وهي: التدجين، والتغريب، الذي يناقشه العديد من العلماء اليوم، يمكن إرجاعه إلى "شلايرماخر"، الذي وصف التدجين: بأنَّه "طريقة ترجمة تترك القارئ في سلام، قدر الإمكان، وتحرك القارئ تجاه المؤلف"، والتغريب كأسلوب "يترك فيه المترجم الكاتب وشأنه، قدر الإمكان". (Suo, 2015,176) يقـــول "حفظية" نقلًا عن فيلسوف التأويل "بول ريكور": "هناك مدخلان يؤديان إلى الإشكالية المطروحة من منظور فعل الترجمة؛ أن نأخذ كلمة "ترجمة" بالمعنى الدقيق الذي يعني نقل رسالة لسانية من لغة إلى أخرى، أو نأخذه بالمعنى الواسع كمرادف لتأويل كل مجموعة دالة داخل نفس الجماعة اللغوية"(حفيظة، 2015، 235).

فيتابع "حفيظة" نقلًا عن "ريكور" واضعًا يده على جوهر كل ترجمة خلاقة، التي هي ترجمة لا ترضى بالاكتفاء بدور القناة السلبية التي تنقل الرسائل بين لغة وأخرى، بل تطمح في جوهرها إلى أن تكون تأويلًا حقيقيًا يصنع المعنى، والدلالة، ويعيد تشكيل اللغة والثقافة داخل المجموعة اللغوية المترجم إليها. إذن، فالعلاقة بين الترجمة والتأويل تتسم بالكثير من التعقيد والتداخل، حيث أصبحت مبادئ التأويل تهيمن على نظريات النص الأدبي، والعمليات الواقعة عليه بما فيها الترجمة، التي تبحث بدورها عن تحديد المعنى في هذا النص. ويمكن مرد ذلك إلى كون فعل "ترجم" هو أحد معاني المغروسة في صلب هذا التمزق الشديد بين العالمي والمحلي، والواحد والمتعدد، والكوني والخصوصي؛ لذلك كان لا مناص لها من أن تكون في عمق إشكالية التأويل المتعلقة بفهم هذه الهوية (حفيظة، 2015، 235).

إنَّ ترجمة الخيال الأدبي تتطلب أكثر بكثير من مجرد المعرفة. هي عملية أبعد من الإلمام بلغتين أو أكثر. فهي تتخطى القدرة على تحويل الكلمات حرفيًا، فالانتقال من لغة إلى أخرى هو المهارة الأساسية المطلوبة من أي مترجم؛ ولكن أولئك الذين يترجمون الخيال الأدبي يحتاجون إلى شيء أبعد من هذا – شيء أكثر إبداعًا وإشراقًا، فهم غريزي لطريقة الكلمات والعبارات. كما يقول الشاعر والصحفي الفلسطيني "محمود درويش" المترجم ليس مركبًا لمعنى الكلمات، ولكن منشئ شبكة علاقات جديدة منها، وهو ليس رسام الجزء الخفيف من المعنى، بل مراقب الظل، وما يوحي به (Paul, 2009, 8).

والخيال يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم البديع، الذي يطلق عليه فى الفارسية "بلاغت"؛ أي البلاغة والكلام النادر، والألغاز هو عبارة عن: مجموعة من الحيل التي تحول الكلمات العادية إلى كلمات أدبية. ويعمل على الارتقاء بالكلمات الأدبية. ويستفيد من كل الحيل على غرار: الكناية، والتشبيه، وغيرهما، فضلاً عن استخدم أساليب خيالية متنوعة، والخروج عن الابتكار، وأخذ مكانًا في علم التعبير (فلاحتي، 1391، 72).

والجدير بالذكر أنَّ تحليل بنية قصائد الشعراء ومحتواها من حيث مناهج النقد والأسلوب، اعتبرت أنها ذات مكانة وأهمية خاصة، ويمكن أن تقود الجمهور إلى الطبقات الداخلية والخارجية للقصيدة والأفكار وما إلى ذلك (فؤاديان، والياسى، 1394، 61).

دور البلاغة في النص الشعري وأبعاد علم الدلالة:

تُعَدُّ البلاغة في الفترة المعاصرة جزءًا لا يتجزأ من النص الشعري أو البلاغي، فهي لديها تأثير وفعالية في كل شيء بما في ذلك جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية، ولا تقتصر على البعد الجمالي وحده؛ ولذلك فهي تميل إلى أنْ تقدم علمًا واسعًا للمجتمع(أسعد وآخرون، 1398، 104).

ولهذا السبب فإنَّ دور البلاغة وتطبيقها في العصر المعاصر له أهمية كبيرة، سواء في مجال الجماليات، أو في المجال الاجتماعي. فاليوم، يرتبط هذا العلم بطريقة تفكير الناس؛ إذ يحدد مقصد الناس من الكلام؛ أو بعبارة أخرى، فإنَّ جميع العناصر البلاغية في النص لها دور في نقل المفهوم؛ ولهذه الحيل البلاغية الخفية مكان في علم المعاني(أسعد وآخرون، 1398، 104–105).

وفي علم الدلالة يتم ترتيب الكلام بناء على أفكار المستمعين لغرض ما. و"علم المعاني" ليس مقصده نوع المعاني التي تستعمل في مقابل الألفاظ، بل هو المعنى الذي تحمله معنى التركيبات والعبارات التي تتضمن مقصد المتكلم بشكل كلي. ويتبنى الشاعر التركيب الصحيح، لأغراض وأهداف بعينها؛ ليبني شكلًا متماسكًا يحقق الغرض منه، وبعبارة أخرى، فإنَّه لا يمكن تجاوز الكلمات غير المتسقة والمنتظمة على مستوى المعنى؛ لذا، تأخذ البلاغة في الاعتبار جانبين مهمين من الكلام في الوقت نفسه: أحدهما هو: إقناع الجمهور، والجانب الآخر هو: التفسير الدلالي للرسالة؛ إذ إنَّ الاستخدام الماهر لهذين الجانبين، من شأنه تقييم مدى تمكن الشاعر أو الكاتب بالتزامن مع عناصر تماسك النص. (أسعد وآخرون، 1398، 105).

وهذا يعني أنَّ علم الدلالة يدرس كيفية ملاءمة الخطاب مع متطلبات الموقف، ومكانة المتكلم، والجمهور، والمكان، والموضوع، والنوع الأدبي. ويبحث هذا العلم المعاني الثانوية للجمل وترجمتها داخل اللغة نفسها؛ إذ يشرح الجمل ضمنيًّا، التي لا بُدَّ أن تكون حسب الموقف والموقف(خاكيان، 1402، 97).

تُعَدُّ قوة الخيال هي أحد مظاهر الذوق الشعري لكل شاعر عظيم. فالشاعر المتمرس يمكنه خلق صور جذابة وخيالية من خلال التأثر بالظواهر من حوله، بروح حساسة وحنونة، وبعبارة أخرى: "إنَّ الخيال الشعري، بمساعدة عنصر الصورة، يتلاقى مع أمور عقلية كثيرة، وتساعد على ظهور خياله بهذه الطريقة التي يريد التعبير عنها (امان وآخرون، 1402، 62).

إنَّ تصوير الشاعر للصور الجميلة يجعل القارئ يتجه إلى التيارات التي تغطيها الروح، وينبغي للشاعر أن يقترب من الأشياء والمظاهر الطبيعية، وهو ما يمكن أن يكون على شكل أحد أشكال الخيال بحيث: "يعتبرهم "عبد القادر الجرجاني" حسب "امان" هم المراكز والمحاور التي تتولى المهمة، وتعود إلى معانيها (امان وآخرون، 1402، 62).

تُعَدُّ الصورة من أهم عناصر الشِّعْر؛ فليس هناك شعر بدون صورة، وهي جزءٌ مهمٌ؛ إذ يكمن تأثير الشعر في الصور الفنية. سحر الشعر يرجع في كثير من الحالات إلى إنَّه خيالٌ، وكما قال" پورسىفى"عن: "بيرين" أيضًا: "إنَّ الشعر يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالوزن واللحن الذي نستمع إليه"؛ إذ يشعرنا قراءتها بصوت عالٍ أنَّها تجذب انتباهنا، ولكن بشكل غير مباشر؛ فالصور تعني تقديم صورة خيالية لتجربة حسية تجذب الانتباه (پورسىفى، 1402، 10).

في كثير من الأحيان، يؤثر الشعر المتضمن الصور في عواطف الجمهور ومشاعره. ففي تعريف الصورة يعتبرونها في حد ذاتها فنًا، كما ينظرون أيضًا إلى اكتشاف العلاقة بين العناصر المختلفة وتأسيسها ويعتبرونها "الجزء الأساسي من الشعر والفصل الأساسي في الشعر"، وكذلك من خلال الإشارة إلى أهميتها باعتبارها "ذروة الحياة الشعرية"(پور سىفى، 1402، 10).

وتُعَدُّ الترجمة الشعرية من أصعب الترجمات؛ لما للشِّعْر من خصوصيات ثقافية، وبلاغية، تصعب من مهمة ترجمته؛ مثل: الصور البيانية بأشكالها المتعددة؛ مثل: الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، فضلاً عن صعوبة التوفيق بين ترجمة الشكل والمضمون بطريقة عادلة. فعادة ما يهتم المترجم بترجمة شكل النص بما يحتويه من محسنات بديعية، واستعارات، وكنايات(أمينة، 2021، 94).

ومن هذا المنطلق لا تعد الترجمة الأدبية طريقًا وحيد الاتجاه، بل نوعًا من أنواع الترجمة متعدد المنطلقات؛ إذ تنطلق من لغات وآداب معينة؛ لتصب في لغات وآداب أخرى (أمينة، 2021، 94). الترجمة هي فهم وتفسير الكلمات والمعاني والمفاهيم الخاصة باللغة المصدر، وإعادتها إلى اللغة الهدف. وتعد النماذج المختلفة التي قدمها منظرو الترجمة كمعيار مناسب يتم استخدامها في هذا المجال، ويتم تحديد مستوى قبول العمل الأدبي وفقًا لذلك (ايازي، ولوي، 1399، 181).

تُعَدُّ القصائد وقصص الرحلات الجذابة، والمقروءة، والنثر الطليق، والمختلط عاطفيًّا أنواعًا من النصوص الأدبية. فهذه الأنواع من النصوص، يحاول المؤلف والمترجم على حدٍّ سواء الربط بين التفكير والتأثير العاطفي في الجمهور، فإذا كنا نتعامل مع عقل الجمهور في النص العلمي فقط، فإننا في النص الأدبي نتعامل أيضًا مع عواطفه (سيد، 1395، 29). وترى الباحثة أنَّ الترجمة الأدبية لا تنطلق لتصب في لغات وآداب أخرى فحسب، بل وثقافات أيضًا. فالمحك الرئيس للترجمة هو الثقافة وما يتخللها من خصوصيات من شأنها خدمة النص والمتلقي أو العكس.

الثقافة التي نعنيها هنا ملك مشاع؛ ولذلك ينبغي أنْ نفرق بينها وبين ثقافه النخبة التي تقتصر على أصحاب الفكر والرأي. فالثقافة بمعناها الجامع هي كل ما يكتسبه الفرد في المجتمع، فيجعل من تصرفاته سلوكًا مقبولاً من الآخرين في المجتمع ذاته. وتضم الثقافة بهذا المدلول أنساقًا اجتماعية نشأت وتطورت عبر التاريخ، منها ما هو صريح، وما هو ضمني؛ فيها ما هو عقلاني، وغير عقلاني، تضافرت فصنعت دليلًا يهتدي به الناس في الحياة، وما يصلح من هذه

الأنساق لفترة زمنية معينة قد لا يصلح لغيرها، فهي كينون متغيرة. وبهذا تكون الثقافة سلوكًا تفرد به الإنسان، بالإضافة إلى المقاومات المادية المكملة لهذا السلوك. وعناصر الثقافة كثيرة، منها: اللغة، والدين، والعادات والتقاليد التابعة للمؤسسات الاجتماعية. ولكي تكون هذه العناصر مقبولةً من أفراد المجتمع يجب أن تكون ذات أنماط محددة، لكل وظيفة يؤديها. وتتألف هذه الأنماط من متغيرات؛ مثل: الفاعل، والفعل، والمكان، والزمان (البطل، 2007، 30–32).

وتصنف في وحدات دلالية: فهذه كيانات مادية وغير مادية. فهناك ثقافة يقبلها المجتمع، في حين لا يقبلها مجتمع آخر، وعند الاحتكاك بين الثقافات يجب أن تتوقع حدوث الكثير أو القليل من سوء التفسير. فالآخر حتمًا يرى الشكل أو الإطار، والشكل العام للنمط الثقافي في بعضه أو كله؛ ولكنه لا يفهم المعنى أو المغزى من ورائه، بعضه أو كله أيضًا. وهنا يأتي خطر التعميم وتطبيقه من وجهه نظر أحادية على ثقافة بأكملها. ولتلافي هذا الخطر المحتمل، لا بُدَّ من عرض الأنماط الثقافية، ونقلها الآخر بصورة تُمَكِّنُه من استيعابها من منظوره الثقافي(البطل، 2007، 30–32).

وترى الباحثة أنَّ الترجمة الأدبية هي من أدق أنواع للترجمة؛ لكونها تتعامل مع ترجمة عواطف الشاعر، ومشاعره، من لغته إلى لغة أخرى فحسب، بل تتعامل مع هذه العواطف والمشاعر المغلفة بثقافة مغايرة لثقافته الأم. ويتداخل في هذا النوع علم البلاغة بما يتضمنه من استعارات، وتشبيهات، وكنايات، ومجازات، على المترجم فهمها جيدًا قبل ترجمتها. فعنصر الخيال هو أحد المحركات الرئيسة في الترجمة الأدبية؛ لأنَّه يحدد مدى نجاح المترجم في مهمته.

تعريف الاستعارة، وأنواعها عند العرب:

يرى الجاحظ أنَّ ترجمة الشعر تفقد الكثير من جماله ومحاسنه، وهذا لا ينطوي على رأي الجاحظ برفضه لترجمة الشعر بوجه عام، ولكنه وضع شروطًا مشددة للترجمة؛ كي لا يتوهم المترجم، ويوهم الآخرين أنَّ النص المترجم معادل للنص الأصلي من الناحيتين الدلالية والجمالية. إلَّا إذا كان المترجم عبقريًّا ومبدعًا ومؤهلًا. الاستعارة عند البلاغين، تعني في **اللغة** مأخوذة من الجذر: (ع– و–ر) الذي يعني الاقتراض والاستعارة (ابن منظور، ١٣١٢هـ (٢/٢١٨). إنَّ كلمة "استعارة" مصدر واسم مرة. تم اشتقاقه من الفعل (عور / أعار / استعار). ويقصد بهذا المصطلح، نقل الشيء من حيازة شخص إلى آخر، حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه أو المستعير. والاستعارة لفظ له معنى مركز مضغوط في دلالاته، وإيحاءاته المعنوية، والثقافية، والنفسية الخاصة التي أضفاها الخيال، والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها أو بمعالمها (منظور، 2005، 334).

كثرت التعريفات المقدمة للاستعارة حتى تشعبت وتعقّدت. ورغم ذلك كله، هناك مجموعة من القواسم المشتركة؛ أي مجموعة من الأركان المتفق عليها، وإنْ كانت قليلة محدودة. وتتمثل هذه الأركان فيما يأتي:

1– تُعَدُّ الاستعارة، عند القدامى والمحدثين معًا، ضربًا من المجاز اللغوي الذي استعملت الكلمة فيه في غير موضعها الحقيقي؛ أي في غير ما وُضِعَت له أصلًا. "الاستعارة نقل اسم شيء إلى شيء آخر...".

2– الاستعارة عدول عن المألوف، وابتعاد عنه، وهذا ما يمنحها صبغتها الإيحائية والجمالية.

3- في الاستعارة علاقة مشابهة مع قرينة مانعة من إظهار المعنى الحقيقي الذي وضع اللفظ له. في الاستعارة زخرفة لفظية وقوة دلالية.

4- الاستعارة جمع بين علاقتين متناقضتين، هما: التشابه، والتباين؛ إذ إنَّ طرفي التشبيه؛ أي المشبه والمشبه به، مختلفان أصلًا، ولا يمت أحد منهما إلى الآخر بصلة، إلَّا من خلال التشبيه الذي تأتي به هذه الصورة.

5- فالاستعارة فرعٌ من المجاز والرمز؛ إذ تبنى، في لبها، على الانتقال من دلالة أولى إلى دلالة ثانية، على أن تجمع بينهما علاقة مشابهة. فالانتقال في الدلالة والمشابهة، إذن، هما الركنان الأساسيان للاستعارة (نسيمة، 2011، ص19-20).

واصطلاحًا: هي طريقة في فن التعبير تعني استخدام كلمة، أو عبارة، أو جملة بدلاً من شيء آخر بناء على التشابه بينهما. ولها أهمية كبيرة جدًّا في الأدب العالمي لدرجة أنَّ الشِّعْر يعد كلامًا مبنيًا على الاستعارة وصفتها. اعتبر الكثيرون وفقًا لقول "أرسطو" حسب "كدكنى": أنَّ الاستعارة هي تشبهية حذفت أداته (كدكني، 1375، 107). وقد اعتمد مؤلفو الفترة الإسلامية تقسيم التشبيه إلى التام والمحذوف. إنَّ الاستعارة هي التشبيه المحذوف الذي لا يذكر فيه سوى المشبه به، وأقدم تعريف للاستعارة بالمعنى السائد قد عبر عنه "الجاحظ" حسب "امرائي"، وذكره في كتاب "البيان والتباين": الاستعارة هي استدعاء لشيء ما باسم غير اسمه الأصلي، عندما يحل محل ذلك الشيء. وعرفها "الخطيب" أنها مجاز تتشابه فيه العلاقة بين المعنى الأصلي، وغير الأصلي (امرائي، 2023، 118).

الاستعارة مبنية على "تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار؛ لأنَّه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له. وملاكها – كما يقول "الجرجاني" حسب "يوسف" في الوساطة – تقريب الشبه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة. ويرى "عبد القاهر" حسب "يوسف" أنَّ الاستعارة ضربٌ من التشبيه، ونمطٌ من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول (يوسف، 2016، 362).

وذكر "يوسف" نقلًا عن ملاحظة "ابن قتيبة" للعلاقة بين المستعار له والمستعار منه، ويؤكد وجود الصلة المصوغة للنقل، معللًا أن: "العرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورًا لها، أو مشاكلًا ". والاستعارة تعد الوسيلة المثلى لتشكيل الصور؛ إذ أوضح ميشيل أنها: "الوسيلة الفضلى لخلق الصورة"؛ ولذلك اعتبرها أرسطو أساس الشعرية وعمود الموهبة: "فإذا كان بالإمكان نظم بحور عروضية، فإنَّه لا يمكن نظم الاستعارات" (يوسف، 2016، 362).

<u>أنواع الاستعارة:</u>

الجدير بالذكر هنا أنَّ الاستعارات طليقة في لفظها، وفي موضوعها. وبالاعتماد على كل ما يكونها شكلًا ومضمونًا، وموضوعًا، فقد تعددت تقسيماتها عند العرب وغيرهم.

التقسيـــم الأول:

اعتمد على المكونات اللفظيـــة للاستعارة. إن عدد الألفاظ التي تكون طرفي التشبيـــه؛ أي كلا من المشبـــه والمشبه به. وهو تقسيم معروف في العربية كالآتي:

أ. **استعـــارة مفـــردة:** يكون اللفظ المستعار فيـــها مفردًا، فتكون إما تصريحيـــة أو مكنيـــة.

ب. **استعـــارة مركبـــة:** فاللفظ المستعار فيـــها مركب، وتظهر في الاستعارة التمثيليـــة (نسيمة، 2011، 31–35).

التقسيـــم الثاني:

يرتكز هذا التقسيم على إظهار أو إضمار المستعـــار له أو المستعـــار منـــه. فينتج عن ذلك نوعان من الاستعارات.

أ. **الاستعـــارة التصريحيـــة:** وهي ما صرح فيـــها بلفظ المشبـــه بـــه دون المشبـــه.

أ.**1 الاستعارة التصريحيـــة الأصليـــة:** هي ما صرح فيها بلفظ المشبـــه بـــه دون المشبـــه، وكان اللفظ المستعار فيـــها اســـم جنـــس.

أ.**2. الاستعارة التصريحيـــة التبعيـــة:** هي ما صرح فيـــها بلفظ المشبـــه بـــه دون المشبـــه، وكان اللفظ المستعار فيها فصلاً أو حرفًا ذا معنى أو صفـــة مشتقـــة.

ب. **الاستعـــارة المكنيـــة:** هي التي غاب فيها لفظ المشبـــه بـــه، واكتفي بتعويضه بشيء من لوازمـــه دليلًا عليـــه مع الإبقاء على المشبـــه (نسيمة، 2011، 31–32).

التقسيـــم الثالـــث:

هو حســـب طبيعـــة المستعار والمستعار لـــه. تؤخذ الاستعارة من كل محيط الإنســـان الداخلي والخارجي: والمقصود **بالمحيـــط الداخلي:** ما في ذهنـــه من أفكـــار وخيـــال، ما في وجدانـــه من عاطفـــة وإحســـاس. أما **المحيط الخارجي:** فـــهو كل ما حولـــه من أشياء وكائنـــات، من مجردات ومحسوســـات، فتصل إحدى أو كل حـــواس الإنسان، فتكـــون مبصرات، أو مسموعات، أو محسوسات، أو غيـــرها. "يمكـــن جلبـــها من كل ما يحيـــط بنا مما تعرضـــه أمام أبصارنا السماء، والأرض، والطبيعـــة عامـــة، والمصنوعات الإنسانيـــة، ومن الكائنات الخياليـــة، والكائنات الذهنيـــة، والأخلاقيـــة".

توجد في الاستعارة علاقـــة بين المستعار والمستعار لـــه؛ إذ لا يمكن الجمـــع بيـــن طرفيـــن إلَّا إذا احتملـــنا أنَّ النتيجـــة مقبولـــة، لا نؤلف بين مستعار ومستعار لـــه إلَّا إذا كان ذلك الأمر غيـــر مخل بما يمكـــن لذهـــن الإنسان أن يتقبلـــه، سواء كان معقـــولًا أو متخيـــلًا؛ أي أننا ننظر إليـــها من زاويـــة الأشـــياء التي نتناول منـــها، والأشياء التي نضعـــها لـــها. فاختزلـــها "محمد الولي" Fantanier في خمســـة أصناف:

أ. **"استعارة شيء حي لشيء حي (شيء متحرك بمتحرك):** "هذا الرجل ثعلب".

ب. **استعارة شيء غيـــر حي ومادي لشيء غيـــر حي (شيء فيزيقي غيـــر متحرك بمجرد غيـــر متحرك):** "ربيع الحياة".

ت. **استعارة شيء غيــر حي لشيء حي (غيــر متحرك بشيء متحرك):** وباء المجتمع "هذا الوزير هو ركيزة الدولة".

ث. **استعارة شيء حي لشيء غيــر حي (شيء فيزيقي غيــر متحرك بشيء متحرك):** "هو فريسة الحزن".

ج. **استعارة نفسيــة من شيء حي لشيء غيــر حي (شيء ذهني متحرك بشيء غيــر متحــرك):** "أن الزمن هو الأنيس الكبير" (نسيمة، 2011، 32-33).

التقسيم الرابــع:

ويكون حســب الثبات: والمقصود بالثبات أوعدمــه مــدى استقلاليــة المتلقي في التدخــل في صياغــة استعارتــه والتصرف فيــها، أي خضوعــه للاحتفــاظ بصياغــة أصليــة للاستعــارة أو حريتــه في الإبداع، وتحريــر النص حسب هواه، وما يراه أنسب. اعتمدت "رفيقــة كرزازي" حسب "نسيمة" في تقسيــم الاستعــارة، على مدى جمودها وثباتــها، وإمكانيــة التدخــل في تشكيلــها. فتوصلــت إلى تحديــد ثلاث مجموعات، هي: الاستعارات الثابتــة، والاستعارات نصف الثابتــة، والاستعارات الحرة أو المبدعــة (نسيمة، 2011، 34).

ت. **الاستعارات الثابتــة:** إذا كانت التعــابير المجازيــة، بما فيــها الاستعارة، وسيلــة تمنح النص صبغــة غموض، فإنَّ الحال ليــس مثل ذلك بالنسبــة لكل هذه التعابيــر: قد يكون التعبيــر الاستعاري غامضًا؛ لأنَّــه جديد على قارئــه أو سامعــه الذي لم يألفــه لا في صياغته، ولا في معناه، مثلما قد يكون بسيطًا، وفي متناولــه إذا تعود على استعمالــه، مثلما هو الحال بالنسبــة للأمثال، والحكم، والألغاز، ومجموعــة أخرى من التعابيــر. فالاستعارات الثابتــة "استعارات لا يمكــن إخضاعــها لتغيــرات نقصانًا كانت أو زيادة؛ لأنَّ تطبيــق ذلك يمكن أن يغيــر من القيمــة المعنويــة للاستعــارة التي ستفقد إثرها، حتميتها، ثباتــها ... لا يمكــن المساس بالترتيــب النحــوي، ولا بالتناســق المعنــوي للاستعــارة الثابتــة"(نسيمة، 2011، 34).

ث. **الاستعارات الحرة:** يمكــن للمؤلف ألا يرتكــز على المخزون الاستعاري المتوفر في اللغة في تكوين خطابه الاستعاري، بل على قدراتــه الإبداعيــة فحســب. فيصــوغ تراكيــب ومعاني حسب ما يخدم نصــه، اعتمادًا على ما حولــها من سياقات. فالاستعارات الحــرة "استعارات خاضعــة للإبداع؛ إذ يتفنــن فيــها المبدع في جمــع وعرض عناصر الاستعــارة؛ كونــها متواصلــة من خلال السياق ككل"(نسيمة، 2011، 34).

ج. **الاستعارات نصف الثابتــة:** من الاستعارات ما هو وسط بيــن النوعيــن السابقيــن؛ إذ إنــَّه رغم تعودنا على صياغتــها، فإن المؤلــف حر في التصرف فيــها، زيادةً ونقصانًا، حتى يتسنى لــه إخضاعها للمقام واستعمالــها في المعنى المرغــوب. فالاستعارات نصف الثابتــة "استعارات مستعملة، ويمكــن أن تخضــع لتبديلات مثل الزيادات وغيــرها من خلال استخدامــها في سياقات مختلفــة"(نسيمة، 2011، 35).

الاستعارة عند الفرس ونظريات الغرب:

الاستعارة عند "مشهدى" نقلًا عن "شميسا" هي الموضوع الأكثر أهمية في علم المعاني. تمثل أعظم اكتشاف للفنان وأفضل أدوات الخيال في مجال اللغة، أنها فن لا يمكن إنكاره. الاستعارة هي الأداة الأكثر فائدة للخيال، إذا جاز التعبير "الرسم في الكلام" (شميسا، 1386: 155). تعددت النظريات التي تناولتها، لكن جميعها اتفقت أن المكانة الاسمي هي

للاستعارة؛ لأنها تحفز قريحة المتلقي، وتدفعه للتفكير والبحث عن المعني المفقود المتمثل في حذف المشبه به (مشهدي، وآخرون، 1397هـ.ش، 202).

وهناك خلطٌ بين مفهومي الكناية والاستعارة لدى البعض من الناس، قد يعتقد البعض أنَّ بإمكان إحداهما أن تحل محل الأخرى. لكن هذا مفهوم خاطئ، فهناك فرق واضح بينهما. فمصطلح الكناية مأخوذ من الكلمتين اليونانيتين "ميتا" أي (تغيير) و"أونوما" (كناية) أو الاستعارة؛ ولذلك فإنَّ المعنى والمفهوم الأول هو أن للكناية تحل محل اسم من العلامات التي يفترض أن تعطي معنى لها (نيازي، ويوسفي، 1397، 31).

لكن تعريف الاستعارة هو كما عرفها البعض هي: تشبيه مكثف، مثقل بالمعاني (رستمي، سجادي، 1393، 23). إن السمات الرئيسة والخاصة للاستعارة، التي على أساسها تستخدم في الخطاب الأدبي، هي "إزاحة الستار عن أمر خفي"، أو كما يعرفها "الصباغ": هي "إيضاح النقاط الغامضة وإظهار الحقائق". لم يذكر " كفاش زاده " نقلًا عن "الجرجاني" أنه لا يمكن الحديث عن الاستعارة ووظائفها، لكنه قال إن الاستعارة: هي نقل الاسم من معناه الأصلي إلى معنى آخر، بقصد المبالغة في التشبيه. يفهم من عبارة للمبالغة في التشبيه: "المبالغة في التشبيه" الذي يريده. حيث عني "كفاش زاده" نقلًا عن "الجرجاني" في كتابه القيم "أسرار البلاغة" منذ البداية بدور الاستعارة وأهميتها؛ وذلك بتقسيم الاستعارة إلى قسمين، وهي: المقيد، وغير المقيد. ويؤكد ضرورة وظيفة الاستعارة، ويحددها بشرط أن "يكون فيها منفعة، ومفهوم، وغرض" يحقق الإفادة منه. و(الأغراض) هي كما يأتي: "التعرف (التصور)، التوكيد، والمبالغة، شرح وتوضيح المعنى، وتوسيع معنى الكلمات والإيجاز(كفاش زاده وآخرون، 1399، 99).

وكلمة الاستعارة مأخوذة من "عارية"، وتعني حرفيًا: أن يستعير شخص شيئًا مؤقتًا من آخر. فالاستعارة عند أهل البلاغة هي استعمال اللفظ في معنى آخر؛ لما في ذلك من التشابه الموجود بين كليهما، مع وجود أدوات العطف المانعة لإرادة المعنى الأصلي. وربما يمكن القول إنَّ أول مَنْ قدَّم تعريفًا جامعًا للاستعارة هو "أبو الحسن علي بن عيسى الروماني (ت 348هـ)" مع أنَّ أمثال أبي عبيدة والجاحظ هم من استخدموا هذه الكلمة لأول مرة، وقد ذكر ابن الأثير معناه اللغوي، وذكر ارتباطه بالمعنى الاصطلاحي (خرميان، 1398، 146).

من وجهة نظر"خرميان" نقلًا عن "الرومي" و"الجعفري": فإنَّ الاستعارة هي ربط العبارة بمعنى لم يثبت له لفظ في الأصل، وينقل (المعنى) للتوضيح، عند "عبد القاهر الجرجاني" حسب "خرميان": الاستعارة هي نقل الاسم من أصله إلى شيء آخر بغرض التشبيه. وهو يعلم أنَّ ذلك يتم أيضًا إلى حد المبالغة. و يرى "الجرجاني" حسب "خرميان" أنَّ الاستعارة هي الخدعة اللغوية الأكثر جاذبية وأروع جماليات الموجودة في الكلمة (خرميان، 1398، 146).

ومن وجهة نظر البلاغيين يمكن تقسيم الاستعارة إلى أربعة أشكال:

1- **الاستعارة الصريحة والمكنية:** إذا حذف أحد ركني الاستعارة.

2- **الاستعارة الجامدة أو المشتقة:** وهي تنقسم إلى أصل وتابع.

3- **من ناحية الشمولية والجمع تنقسم إلى:** مجردة، ومطلقة، ومرشحة: وتنقسم إلى مفرد ومركب حسب الأفراد والجمع (خرميان، 1398، 146).

كما قسم "عبد القاهر" طبقًا لما ذكرته "فاطمه خرميان" الاستعارة إلى نافعة وغير النافعة.

والاستعارة النافعة: هي التي يستخدم اللفظ فيها لغرض معين غير موضعه، وإذا لم يوضع في ذلك الموضع لم تتحقق الاستعارة.

و**الاستعارة غير النافعة:** تستخدم اللفظ فقط لتوسيع الكلمة وملاحظة الخفايا والفروق الدقيقة في الاختلاف الدلالي لمعناها في المواقف المختلفة (خرميان، 1398، 146).

كما قسم الاستعارة إلى خمسة أنواع من حيث شمولية المستعار والمستعارة منه إلى الآتي:

1. استعارة محسوسة بمحسوس: توصف المحسوس بمحسوس.
2. استعارة المحسوس العقلية: تشارك في الوصف العقلي.
3. استعارة محسوس إلى معقول.
4. استعارة معقولة للمعقول.
5. واستعارة معقولة للمحسوس (خرميان، 1398، 146).

في كتب كبار علماء البلاغة العربية، يتم سرد العديد من الميزات والأغراض للاستعارة بعض هذه الأغراض تشمل:

1- شرح المعنى ووضوحه أكثر.
2- التعبير عن المحتوى الكثير بكلمات قليلة.
3- التصور والتوضيح المعقول.
4- تحديد المحتوى وتمييزه من أجل إعطاء الحياة للجماد وإعطائه وجه الحياة.
5- المبالغة و "التوكيد"، (عباسي وآخرون، 1398، 65).

ومن أهم السمات التي هي معيار وأساس الإنجاز في البحث موضع الدراسة هي تقديم ترجمة مقبولة ومناسبة للاستعارة، ستكون صفة التفسير الخاصة بالاستعارة أو "الريب"؛ أي عدم اليقين بالمعنى المقصود.

إنَّ أولى بوادر الاهتمام بتفسير الاستعارة يمكن العثور عليها في نظرية "المعنى" لعبد القاهر الجرجاني. وبالرغم من أن العديد من المفكرين؛ مثل: الجاحظ (255هـ)، وابن قتيبة (271هـ)، وعبد الجبار المعتزلي (415هـ) قد تناولوا هذه المسألة قبل عبد القاهر، وأبدوا آراء متفرقة حول المعنى الثانوي أو المعنى الثاني، ولكن "عبد القاهر" كان أول من جمع الآراء المتفرقة التي قبله، واخترع مصطلح: "معنى المعنى"، أو "تأويل المعنى". ويقول في شرح نظريته حسب"عباسي": ومعنى المعنى هو ما يفهم من ظاهر الكلمة، ونحصل عليه مباشرة، والغرض من معنى المعنى الدلالي هو المعنى الذي نحصل عليه من المعنى الأول. ويعني استنتاج المعنى الأول من النص أولاً، ثم ننتقل من ذلك المعنى إلى معنى آخر"(عباسي وآخرون، 1398، 65-66).

يقول "عباسي" نقلًا عن "الجرجاني" في وصف كلامه: "الكلمات نوعان:

1. **النوع الأول:** هو الكلمة التي يمكنك من خلال دلالة الألفاظ أن تفهم معناها؛ مثل:" بيرون رفتن زيد"؛ أي "خرج زيد". فمثلًا عندما تريد حقًا أن تخبر زيدًا أنه سيخرج تقول: (خرج زيد).

2. **النوع الثاني:** الكلمة التي لا تستطيع أن تصل إلى غرضها ومعناها بمجرد معنى الكلمات. [في هذه الحالة] فالمعنى يرشدك، ومن خلال هذا المعنى تصل إلى معنى ثانٍ، وهو غاية الكلمة وهدفها. وتشكل الكناية، والاستعارة، والتشبيه، والمجاز، أساس هذا الموضوع ومحوره. على سبيل المثال: عندما تقول "هو كثير رماد القدر"، أو "طويل النجاد" بالمعنى الحرفي لهذين اللفظين؛ أي "فلاني خاكستر زير ديگش بسيار است" يا "فلان حمايل شمشيرش بلند است" "فلان تحت مرجله رماد كثير"، عن كثرة الهموم والمشكلات، أو "فلان يحمل سيفًا طويلًا" لا تستطيع إيصال وجهة نظرك، لكن المستمع بعد التفكير والخوض في هذا الأمر، ويأتي ظاهر الكلمة إلى المعنى الثاني، وهو نيتك الحقيقية، فيفهم أن معنها هكذا (عباسي وآخرون، 1398، 66).

نظريات الاستعارة:

لم تحظ نظرية "الجرجاني" باهتمام كبير في المشرق، ولم يحفل بها العرب، بل احتفى بها الغرب وكان على رأسهم المدرسة البنيوية، والتفكيكية، اللتان أولتا هذه النظرية اهتمام كبير، وعملتا على تطويرها حتى وصلوا بها إلى مرحلة "عدم اليقين في المعنى"(عباسي وآخرون، 1398، 65-67).

"تم تقديم مفهوم عدم اليقين في المعنى لأول مرة من قبل الفينومينولوجي البولندي "رومان إنجاردن"، وقد استخدمت كأحد خصائص النصوص الأدبية"، إلا أن الوظيفة الجمالية تم شرحها وإبرازه من قبل المنظرين الجماليين. أحد هؤلاء المنظرين هو "فولفغالنغ آيزر" من خلال تقديم مقال بعنوان "عدم تحديد المعنى ورد فعل القارئ في الأدب النثري" طبيعة فعل القراءة بوصفها تفاعلًا بين القارئ والنص (عباسي وآخرون، 1398، 65-67).

ويرى" آيزر" أن هناك ثغرات في كل نص أدبي يملأها القارئ، ويعتمد المستوى الجمالي للنص على استجابة القارئ لهذه الثغرات، وبحسب ما قاله فإنَّ "المؤلف يسعى إلى هدف في كتابة النص، ويكتب النص بطريقة يكون فيها رد فعل". يُثير معنى معينًا لدى القارئ، لكن النص فيه ثغرات، أو عدم يقين في المعنى في بعض الأماكن؛ ومن ثَمَّ فإنَّ القارئ ليس أمامه خيار سوى المشاركة الفعالة في عملية اكتشاف المعنى، بحسب تجاربه الشخصية، والمعلومات الموجودة في النص، وكذلك بمساعدة خياله؛ لملء الفراغ أو تلك الفجوات؛ وللتوصل إلى معنى متماسك من النص(عباسي وآخرون، 1398، 66-67).

الاستعارة هي مثال واضح لتلك الفراغات أو المعاني غير المحددة في النص الأدبي الذي يميز النص. تمنح القارئ الفرصة؛ لخلق المعاني، والتفاعل مع الجوانب الجمالية، وقابلية التفسير. ما أثير هنا هو كيفية استخدام هذه الميزة المهمة في عملية ترجمة للاستعارة للحفاظ عليها؟ أي اختيار طريقة لترجمة الاستعارة يتم من خلالها الحضور الفعال للجمهور في استكمال المعنى، ويشعر بالصورة المجازية (عباسي وآخرون، 1398، 67).

عندما نستخدم الاستعارات في الواقع نحن ننقل نظام فكري من عنصر إلى آخر؛ عندما نقول: "جوانى بهار زندگى است" "الشباب ربيع الحياة"، بشكل أو بآخر، جزء من النظام المفهومي للربيع؛ مثل: الخضرة، والحيوية، والنضارة، والزوال. فعلى حد تعبير "قاسم زاده" فنحن ننقل الشباب؛ ولهذا السبب يمكن اعتبار الاستعارات امتدادًا للمعنى، أو مجموعة من المعاني التي توسعت عبر تاريخ البشرية وقابلة للتغيير والتحول أصبحت شكلًا ومضمونًا. في التصوف،

تتعامل الاستعارة ذات الوظيفة المعرفية مع تصور المفاهيم المجردة الصوفية؛ إذ يمكن للصوفي استخدامها؛ لوصف مشاعره وأفكاره الغامضة فضلًا عن توفير الإقناع للجمهور (علي وآخرون، 1396، 197-198).

فالوعي أو الإدراك هو نتيجة التفاعل بين الإنسان والبيئة، والذي يتجلى على شكل صورة ذهنية وخيالية. تصنيف التصورات والصور في العموميات الجديدة يطلق عليها المفهوم (concept)؛ إذ إنَّ العقل البشري يألف الكثير من المفاهيم منذ الصغر. فبداية دخول الطفل إلى مجال التصوير تكون عن طريق الإلمام بالكلام فمثلًا: إدراكه لمعنى الموت، والافتقار إلى الأشياء يعني أهميتها بالنسبة له؛ لأنه في هذه المرحلة تحل الكلمات (أو الرموز) محل الأشياء لديه؛ بمعنى آخر، عند تعلم أي كلمة في اللغة، يتم استبدال الكلمة لتدل على شيء ما؛ ولهذا فإنَّ للكلمة حضورًا مصنوعًا من الغياب. وفي هذه المرحلة يتعلم الطفل الكلمات والمفاهيم التي يمكن فهمها ليس بالحواس الخمس، بل عن طريق العقل. ولجعل هذه المفاهيم المجردة ملموسة، يطابقها عند الاستخدام بشكلها الفزيائي المادي المستقر في ذهنه. وهذه القوالب تخطيطية يطلق عليهم صورة المخطط؛ وبعبارة أخرى، يقول "الصفوي": يستنبط الإنسان من تجاربه في العالم الخارجي تركيبات مماثلة في ذهنه تنتقل من خلال اللغة بشكل تخطيطي، ومنها تنشأ الصورة(علي وآخرون، 1396، 198).

فهذه النظرية يتبناها "ديفيد لي" حسب "استاينبرگ"، وهو أحد العلماء المعاصرين الآخرين المتبنين الاستعارة كظاهرة معرفية قائلين: إنَّ "الاستعارة ظاهرة معرفية"؛ لأنَّ البشر يفهمون مجموعة من الظواهر، أو بعبارة أخرى، علاقة مجازية للغة؛ أي أنَّ الكلمة الواحدة يمكنها التعبير عن مفهوم مختلف للظواهر التي تنتمي إلى مجالات مختلفة. وبحسب ما قيل وبناء على نظرية المعنى لعلم النفس المعرفي "لجورج ليكوف وجونسون" حسب "استاينبرگ" يمكن القول إنَّ المعرفة اللغوية للإنسان ليست مستقلة عن التفكير والمعرفة. ووجهة النظر تلك تتعارض مع آراء اللغويين؛ مثل: "تشومسكي" إن المعرفة البنيوية وقواعد اللغة منفصلة عن العمليات العقلية البشرية الأخرى، بما في ذلك التفكير؛ إذ اعتبر "تشومسكي" علم اللغة هو أحد أفرع علم النفس المعرفي (استاينبرگ، 1391، 108).

"ليكوف وجونسون برين" حسب "طالبيان" أكدا أنَّ الاستعارة عنصر أساسي في تعاملنا مع العالم الخارجي والعمليات الفكرية؛ مثل: التصاميم البصرية، أو المساحات العقلية، وأمثالها. القضية الرئيسة هي أننا لدينا سلوكيات وتصرفات جديدة كل يوم، على سبيل المثال: نتحرك، ونأكل، وننام، ونفهم ما يحيط بنا، ونحن بهذه الطريقة ننشئ بنيات مفاهيمية أساسية، والتي تستخدم للتفكير في الأمور المجردة. هذه الإنشاءات المفاهيمية هي نفسها مخططات الصورة. هذه هي المخططات الأساسية التي تنبثق منها استعارات مفاهيمية، ولها ثلاثة مكونات: المصدر، والمسار، والوجهة. وبحسب تعريف"طالبيان" نقلًا عن "جونسون" فمخططات الصور: هي نمط متكرر لديناميكية تفاعلاتنا الإدراكية التي تعطي التماسك لتجربتنا، ويتم التعبير عنها بأبسط الكلمات، هي نوع من البناء المفاهيمي حسب تجربتنا من العالم الخارجي لتظهر لغتنا. وهي محل اهتمام نظرية الدلالات المعرفية (طالبيان، 1396، 52).

هناك أنواع مختلفة من مخططات الصور في بعض الأحيان يعتمد على مفهوم الحجم، والبعد، والارتفاع، يسمى مخطط الحجم، في بعض الأحيان تكون عبارة عن رسم تخطيطي لمسار الحركة يُطلق على مخطط الحركة، ويظهر أحيانًا القدرة على التحمل، ويسمى مخطط القوة. يتم تنظيم المخططات، من خلال إدراك مفهوم ما بمفهوم آخر، بشكل مجازي؛

إذن، تساعدنا هذه المخططات على فهم مفهوم آخر باستخدام مفهوم واضح ومعروف. ومن وجهة نظر علم اللغة، فإنَّ كل قول مجازي يتعلق بهذه المخططات؛ إذ تحتوي على مرجعين مرتبطين من خلال ارتباط ملموس؛ مثال: في جملة "او، مار است"؛ أي (هو حية): هناك مرجع أولي: "هو"، وهو ما يسمى "الموضوع"، وهناك مرجع آخر: "الثعبان" الذي يستخدم "حامل الاستعارة" (وهذه تعد استعارة تصريحية). إنَّ الارتباط المتبادل بين هذين المرجعين يخلق معنى جديدًا وهو "السياق أو رسم الخرائط" (علي وآخرون، 1396، 198–199).

وترى الباحثة أنَّ مفهوم الاستعارة واسع حيث يشمل نظريات كثيرة عند دراسته تعمل على تأهيل المترجم على فهم الاستعارة من وجهة نظر لغوية، بما يوهله لترجمتها عن ترجمة دقيقة داخل النص ككل. لكن هناك خلط بين مفهوم الاستعارة، والكناية، والتشبيه، فلا بد لنا من التميز بينهم.

الفرق بين الكناية والاستعارة:

والمراد بالاستعارة هنا هو الاستعارة المركبة التي يمكن الخلط بينها وبين الكناية، وليس الاستعارة المفردة؛ لأنَّ الكناية تكون دائمًا على شكل عبارات، وجمل وأحيانًا لا تكون على شكل كلمة واحدة. ولكن لأنهم لم ينتبهوا لهذه النقطة في الماضي، فقد درسوا الكناية في مقابل الاستعارة المطلقة. وعلى كل حال فإنَّ الفرق بين الكناية والاستعارة المركبة هو أنَّ الاستعارة المركبة جائز استخدامها في الجمل ذات القرائن شائعة الاستخدام، وتخبر القارئ أنَّ الجملة لم تستخدم بمعناها الأصلي؛ مثل: "الماء في قصف الهاون" «آب در هاون كوبيدن»، وهو أمر غير تقليدي أو عقلاني، أو "الاعتماد على الماء" «تكيه بر آب زدن» وهو أمر غير ممكن على الإطلاق. لكن في الكناية ليس هناك مقارنة بين قرينة شائعة الاستخدام تشير إلى معنى ثانوي؛ على سبيل المثال: عندما تقول: "باب فلان مفتوح" « فلانى در خانه اش باز است» قد يعني حقًا أنَّ أحدًا يفتح باب بيته (نيازي، ويوسفي، 1397، 32).

الكناية: هي إحدى طرق التعبير والكلام الأكثر شيوعًا، التي نستخدمها غالبًا في حديثنا اليومي، نستخدم كلمات؛ مثل: "التحدث والأقدام في الهواء" « پا در هوا سخن گفتن». وهذا التعبير الأدبي في اللغة العربية يعني حرفيًا "التحدث وهو مغطى". وهذا التوجه الأدبي في الكلمة يعني "الكلام المغطى"« پوشيده سخن گفتن»، وفي اللغة: وهو أن يقول كلمة ويقصد منها المعنى الحقيقي بشرط الإرادة والمعنى الحقيقي جائز أيضًا؛ أي أنَّ الكناية هي التحدث في موضوع وقصد شيء آخر، يرتبط ضمنيًّا بشواهد الكلام والمكان (خضري وآخرون، 1396، 90)

ويُقال إنَّها: "هي استخدام الألفاظ بالمعنى المجازي، من خلال التشابه مع المعنى الحقيقي؛ ولذلك فإنَّ أصل الاستعارة مبني على التشبيه"؛ بمعنى أنَّه إذا ذكر أحد قطبي التشبيه في الاستعارة، يعتمد على كيفية عرض الصورة بشكل مختلف. وبناء على هذا تنقسم الاستعارة إلى نوعين: مصرحة، ومكانية.

وتنقسم الاستعارة المصرحة إلى ما يأتي:

- استعارهء مصرّحهء مجرّده؛ أي استعارة صريحة مجردة.
- استعارهء مصرّحهء مرشّحه؛ أي استعارة صريحة مرشحة.
- استعارهء مصرّحهء مطلقه؛ أي استعارة صريحة مطلقة.

- استعارهء مكنيه : غيرتشخيص؛ أي استعارة مكنية غير محددة.
- استعارهء مكنيه: تشخيص؛ أي استعارة مكنية محددة (مشهدي وآخرون، 1397هـ.ش، 204-208).
- استعارهء تخيلى (همايى،1389، 164).

وهناك نظرية الاستعارة المفاهيمية، التي ظهرت للمرة الأولى عام 1980م في كتاب "الاستعارات" التي قدمها "جورج ليكوف" و "مارك جونسون". وأكدوا حسب "كشاورز" أنَّ الاستعارة ليست مجرد أداة لغوية وأدبية؛ ولكن في الواقع هي وسيلة للتفكير. وفقًا لنظرية الاستعارة المفاهيمية فإنَّ النظام المعرفي البشري يقوم على أساسه التفكير والعمل، فهو في الأساس مجازي في جوهره، والمفاهيم الموجودة في أذهاننا، تشكل موقفنا تجاه العالم الخارجي ونوع التواصل الذي نجريه مع الآخرين في العالم الخارجي واللغة، لأنها نظام تواصل قائم على المفاهيم العقلية، مع التفكير وأعمالنا مترابطة، ويعتقد المؤلفون في هذا الكتاب أنَّ الاستعارة ليست مجرد أداة شعرية مخصصة للكتاب والشعراء؛ ولكن الاستعارة هي مفهوم أساسي في حياتنا اليومية (كشاورز، 1397، 141).

ولهذا السبب يعتقدون أنَّ الحياة بلا استعارة أمر مستحيل(زندگى بدون استعاره امكان پذيرفتن نيست)؛ ومن هنا جاءت تسميه الكتاب ليكون بعنوان "الاستعارات التي نعيش معها"«استعارههايى كه با آنها زندگى مىكنيم». على سبيل المثال، عبارة "ارتفع سعر الدولار" «قيمت دلار بالا رفت» هي عبارة شائعة تستخدم عدة مرات في اليوم، لكن هذه العبارة عند مؤلفي هذا الكتاب عبارة مجازية، كما سبق القول، فالذهاب هو حدث حركي ومادي، والسعر ليس جسمًا ماديًا يرتفع أو ينخفض؛ ولذلك فإنَّ ارتفاع الأسعار في هذه العبارة هو استعارة. يستخدمون هذه الاستعارات كاستعارات مفهومية (كشاورز، 1397، 141).

مع طرح نظريات "لايكوف وجونسون" اتسعت دائرة الاستعارة، فهما أثبتا أن الاستعارة حاضرة في شتى مجالات الحياة، وأنها ليست خاصية لغوية، كما يظنها البعض، بل هي موجودة في تفكيرنا وأعمالنا اليومية التي نقوم بها، وهي مبنية على التصور الاستعاري الذي يبنى على أساس المخططات الذهنية. ولفهم الاستعارة المفهومية، يجب معرفة حقل المبدأ والمقصد؛ لأنَّ «كل حقل مفهومي يحتوي على مجموعة منسجمة من التجارب والمشتمل على مفاهيم فيزيائية ومحسوسة تُدرك بها مفاهيم حقل المقصد، وهي انتزاعية في أغلبها» (اكبر وآخرون، 2024، 72-73).

هناك ثلاثة أقسام للاستعارة المفهومية حسب قول"اكبر" نقلًا عن "لايكوف وجونسون": «الاستعارة الاتجاهية التي ترتكز على التجارب الفيزيائية والثقافية، وتعطي للتصورات اتجاهًا فضائيًّا، وتتبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي عليه»، و«الاستعارة الأنطولوجية التي تعد التصورات الذهنية فيها أوعية»؛ إذ إننا نجعل تصوراتنا تتبلور في الأشياء والكيانات والمواد، و«الاستعارة البنيوية وهي التي تستعين بتصورات سهلة مفهومة لدى الإنسان لإقامة تصور آخر»؛ لأنَّ المفاهيم الذهنية غالبًا من الصعب فهمها، إلَّا إذا ما التمسنا لها طريقة محسوسة وقريبة من الإدراك، فهذه الاستعارة بدورها تقرب المعاني والمفاهيم من خلال تصور سهل يمكننا إدراكه واستيعابه بسهولة تامة (اكبر وآخرون، 2024، 72-73).

الفرق بين التشبيه والاستعارة:

التشبيه هي كلمة عربية، ومن الناحية المعجمية تأتي من الجذر (شبه)، وتعني مشاركة شيئين في معنى واحد. وقد ذكرت كتب العلماء عدة تعريفات للتشبيه. فعلم البيان ينطوي على التعبير عن موضوع ما ومعاني أنماط مختلفة. ولا شك أنَّ التشبيه يقع على رأس هذه الأنماط، ولعل التشبيه هو أوضح هذه المواضيع وأظهرها، وقد استخدم أكثر من غيره من المواضيع في جميع العصور على حد قول "شفيعي كدكني". وفي أسرار البلاغة يعرف "الجرجاني" على حد قول "همايي" التشبيه بأنه: التشبيه جعل شيء إلى شيء آخر يكون في صفة أو أكثر، بشرط أن يكون هذا التشابه مبنيًا على الباطل، ومصحوب بالمبالغة. التشبيه هو: تمثيل شيء مشابه لشيء ما بأدوات خاصة، به عبارة أخرى ذكر أوجه الشبه بينهما من خلال استخدام ألفاظ بعينها؛ مثل: «زيد چون شير»؛ أي زيد مثل الأسد. والمراد من التشبيه إثبات الصفة من المشبه إلى المشبه به؛ إذن على حد قول " همايي" نقلًا عن "فتوحي" فالمشبه هو الغرض من الكلام والمشبه به هو الأداة في خدمة ذلك الغرض. كل تشبيه يتكون من أربعة أركان، وهي: المشبه، والمشبه به، وجه الشبه، وأداة الشبه (همايى، 1389، 151–152)، فالمشبه يشبه شيئًا ما، تشبه صفات المشبه به، ووجه الشبه هو معنى يتم فيه تقاسم المشبه والمشبه به خيالي، أما أداة التشبيه فهي كلمة تدل على التشبيه؛ مثل: لأن، مثل، بوصفه، كأنه. والعنصران الأساسيان للتشبيه هما المشبه والمشبه به، وهما، على عكس وجه الشبه وأداة الشبه، لا يتم حذفهما أبدًا. إذا حذفت صفة وجه الشبة وأداة الشبه، ولم يبق إلَّا المشبه والمشبه به. مثل هذا التشبيه يسمى تشبيهًا بليغًا. وكذلك إذا لم يكن هناك سوى المشبه أو المشبه به بين عناصر التشبيه، تسمى الاستعارة مكنية أو التصريحية؛ لذا يجب أن ينصب اهتمامنا الرئيس في فهم التشبيه على المشبه به؛ لأنه وجه الشبه مأخوذ من المشبه به. وفي بعض الأحيان يعد الباحثون التشبيه والاستعارة واحدًا. يقول: "شميسا" في كتاب "البيان": التشبيه والاستعارة من الجنس نفسه، وفي الواقع يجب أن يكون لهم الاسم نفسه، لكن البعض الآخر يعتبرون الاستعارة مختلفة تمامًا. إن التشبيه يتبع مقارنة الأشياء، والاستعارة هي النسخ المتماثل للأشياء (شمسيا، 1370، 141–142)

أحد أنواع التشبيه التي تستخدم على نطاق واسع في النصوص النثرية، وخاصة النصوص الخيالية، هو إضافة التشبيه. وهو الذي يجتمع فيه المشبه والمشبه به، وهو في هذه الحالة تحذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه. ويطلق على هذا التشبيه نوعًا من التشبيه البليغ (كشاورز، 2022، 5–6).

وهذه الفروقات لا تعني عدم وجود سمات مشتركة بين الاستعارة والمجاز، والكناية، والتشبيه. فالاستعارة مرتبطة بالمجاز؛ لأنَّه يستخدم بمعنى آخر. واعتبر بعض العلماء، ومنهم: "العسكري" حسب "خرميان" أنَّ المجاز هو نفسه الاستعارة، بينما ترى"خرميان" نقلًا عن "الجرجاني" أنَّ التشبيه ليس مثل الاستعارة، ولكن الاستعارة هي نوع من التشبيه؛ ولذلك يرى "عبد القاهر" حسب "خرميان" أنَّ الاستعارات التي لها وجه تشبيه قوي مفيدة. ويقول: «والاستعارة نوع من التشبيه وطريقة تمثيل». شريطة أن تستعار من مكان آخر، ويجب أن يكون هناك ارتباط بين الكلمة المستعارة والمعنى المطلوب منها؛ ولذلك يسمى الاستعارة تشبيهًا إذا كانت المصلحة بينها وبين المعنى الحقيقي هي مصلحة التشبيه، وعلى دعوى التشبيه. والجنس متشابه، فقد ورد أحد وجهي التشبيه (خرميان، 1398، 147).

فالبعض أعد الاستعارة مجازًا عقليًّا، وآخرون أعدوها مجازًا لغويًّا. ويمكن استخدام التشبيه لأغراض كثيرة؛ مثل: التعبير عن إمكانية التشبيه، والتعبير عن قوة التشبيه وضعفه، وعرض حالة المشبه، وإمكانية وجوده، وإدانة مثله، والثناء عليه، وبينما تتمحور أغراض المجاز حول معانٍ؛ مثل: اليقين بالكلمة، والتوبيخ، والتأكيد، والإيجاز، وتجنب تأخير الكلمة، ونحو ذلك. إنَّ الاستخدام المسموح به للكلمات المجازية يخلق مخاوف داخلية بدلاً من فهم المعني؛ ولذلك، وبالنظر إلى العلاقة بين هذه الأنواع الثلاثة من الأشكال التعبيرية (خرميان، 1398، 147). وترى الباحثة أنَّ العلاقة بين الاستعارة، والمجاز، والتشبيه، والكناية– متشابكة ومتداخلة بعضها ببعض.

النص الشعري وأنواعه:

قال "أدونيس" نقلًا عن "قدامة بن جعفر" إن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، وإن دل هذا القول على شيء فإنَّه يدل على أنَّ" قدامة" مَيَّزَ الشِّعر عن النثر بقافية ووزن، ولم يتعد هذا المفهوم (أدونيس،1986، ص13)، أمَّا "ابن خلدون" حسب " أدونيس" فأعطى تعريفًا أشمل للشعر، فقال: الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة، والأوصاف، والمفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه، ومقصده عما قبله وبعده، وهو يضيف على ميزتي الوزن والقافية لدى قدامة ميزة أخرى؛ وهي اعتماد الشعر على أسلوب واستقلالية كل بيت عن الآخر بالمعنى، ويوضح "نيو مارك" حسب" أدونيس" أنَّ الحقيقة الدلالية أساسية في النصوص الشعرية، فالمعنى ليس أكثر أو أقل أهمية، بل هو مهم جدًّا حيث يعتبر من العوامل الجمالية الثالثة، كما يمكن أن تكون القافية العامل الأكثر عرضة للاستغناء عند تعرض النص الشعري للترجمة (أدونيس،1986، 16). (صابرين، أسابع، 2013، 2). وهناك أوزان شعرية مشتركة في شعر الغزل بين الشعر الفارسي والعربي؛ مثل: الهزج، والرمل، والمجتث، قد نظم بها الشاعر الفارسي" شيخ بهايي"(آهنگر وآخرون،2023، 76).

والجدير بالذكر هنا نقلًا عن "لقمان" تعرض "عبد القاهر الجرجاني" لمفهوم التصوير والصورة، وهو لم ينكر استفادته من الجاحظ حسب "لقمان" بقوله: "وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمَل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ حسب "لقمان" : وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير". وهنا يتضح المذهب النقدي الذي وضعه "عبد القاهر" هو ربطه المجاز بالتحليل الدقيق للمعاني وما يعتليها من الصورة الشعرية، والاستعارة، والتشبيه، والتمثيل. بينما يتضح مفهوم "الصورة" عند الغربيين، من خلال تعريف الشاعر الفرنسي "بيير ريفاردي" حسب "لقمان": "إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يُدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل" (لقمان، 2017، ص113).

"فالرمزيون" يرون أنَّ الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء الماديّة، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس؛ أي في المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الفائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلَّا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس، غير مستفيدة من العالم الخارجي، إلَّا بمقدار ما تمثله، وتتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير (لقمان، 2017، ص113).

أمَّا السريالية فترى أنَّ "الصورة" من نتاج الخيال الظاهر، ولكن لا بُدَّ من تأويله بباطن يشف هو وكثيرًا ما شبّهوا صور الشعر بصور الأحلام التي تكشف أحيانًا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها، وسذاجتها، حيث يصل المرء منها إلى منطقة أقرب إلى اللاشعورية، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك، لكنها عند الوجوديين، فالصورة عندهم وليدة الخيال، وهو وحده الجمال، ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء في الوجود (لقمان، 2017، ص113–114).

والصورة لها وجهان عند العرب المحدثين والقدماء على حد تعبير "لقمان" وهي: عند "عبد القادر": الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينْظِمُها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب، والإيقاع والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ، والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية، لتكون بذلك الصورة شكلاً فنيًا تتآزر فيه عناصرُ مختلفة، ومتآلفة لتعبر عن التجربة الشعرية، وكان رأس هذه العناصر الألفاظ والعبارات، ومهما يكن من مفاهيم متباينة، بشأن "الصورة"، لكن المفهوم القديم: لا يتعدى المجاز، والتشبيه، والكناية (لقمان، 2017، ص114).

وهذا الرأي يتوافق مع ما يراه "مينا باد": بعض الكلمات تأخذ معانيها من الكلمات المجاورة لها. حيث تتضح معانيها، مقارنة بالاسم أو الفاعل أو المفعول المقترن بها. بصفة رئيسة فإنَّ الأفعال والصفات تتمتع بهذه الخاصية (مينا باد، 1394، 19).

ترى الباحثة أنَّ الشاعر وكذلك المترجم لا يمكنه التعبير عن هذه الصور بمختلف أنماطها إلا من خلال الاستعانة بالكلمات، والأفعال، والصفات، وهو ما يوضح براعة كليهما في الإبداع. وحسب "بالمر" فما يعين المتلقي على فهم ما بين السطور من دلالات ومشاعر هو ما أشار إليه "مالينوفسكي" عالم الأنثروبولوجيا والعالم اللغوي "فيرث" بمصطلح سياق الحال ذهنيًا، وكلاهما كان معنيًا بإبراز المعنى بالنظر إلى السياق الذي تستخدم فيه اللغة، وإن اختلفت طرائق البحث عندهما (بالمر، 1995، 74).

وهناك نقطة أخرى يجب على مترجم الشعر مراعاتها؛ حتى يتمكن من العثور على كلمات مكافئة لما يرنو إليه الشاعر في قصيدته. فلا بد أن يكون على دراية بالموضوع الذي يحكم النص، وهذا يعني الانتباه إلى الفضاء الذي يرسمه الشاعر من خلال الاستعانة بتصوير المكان والزمان الذي يأخذه كنقطة ينطلق منها في قصيدته ووصولًا إلى مبتغاه ومقاصده لتهيئة المتلقي لهذا (لنگرودي، 1392، 29).

وقد ذكر "كورش" أنَّ ما يعين المتلقي على فهم الجملة في سياق ما هو ما يطلق عليه في الفارسية (بافت درون زبانى context / بافت بيرون زبانى context)؛ أي السياق اللغوى الداخلي والسياق اللغوى الخارجي. السياق اللغوى الداخلي هو كل ما يحيط بالجملة من معلومات، أما السياق اللغوى الخارجي فهو يتضمن كل الأشياء والملاحظات التي تحدث حول مرسل الرسالة ومتلقيها (كورش، 1385، 49).

كما نعلم فإن المكتوب والمقروء ليسا وجهان لعملة واحدة. فكل منهما له أسلوب خاص في التعبير، لكن يكمن القاسم المشترك بينهما وجود بعض الكلمات في العبارات المستخدمة التي تؤدي دورًا رئيسًا في فهم العبارة، والتي من خلال الاستفادة منها يمكننا ترجمتها بشكل دقيق؛ أي ترجمة العبارة كاملة بشكل دقيق (نصيري، 1390، 50).

وهذا ما يحيل الباحث في هذا المجال إلى التطرق لظاهرة أخرى؛ وهي ظاهرة ظهرت في مجال الدراسات الأدبية خاصة الشعرية منها، وما يرتبط بنواه البحث هنا هو: **الانزياح الاستبدالي** ـ وهو أحد مقومات الشعر وقد أعدوه بنية علائقية حول كيفية استخدام اللغة بطريقة مجازية"(حسانين، 2016، 2608)_: وهو أول ما وقف عليه النقاد قديمًا من ملاحظات في التغير الدلالي؛ بسبب التشبيهات، والاستعارات، والمجاز، والكناية، مثلما نجد في قصائد الشعر (حسانين، 2022، 2610).

وهو ما يخالف مفهوم النظرية القياسية في الترجمة حيث يتضمن ترتيب النظرية القياسية في الأساس مجموعة من القواعد النحوية، والدلالية، والصوتية المختلفة، ويتم استخدام كل مجموعة من هذه القواعد بطريقة منهجية؛ لتقديم وصف للغة أو ترميز للغة من جميع الجمل على مستوى أربعة مستويات مختلفة (استاينبرگ، 1391، 111).

وعلى هذا ترى الباحثة أنَّه نظام يقترب أكثر من الترجمة الآلية التي قد يعتقد الكثير من الناس أنَّها معجزة يمكنها أن تترجم نصًا من لغة إلى لغة أخرى دون تدخل الإنسان، وفي وقت قصير جدًّا. إلَّا أنها من وجهة نظرها لا يمكنها أن تحل محل المترجم ذا خبرة. ولا تصلح لكل أنواع الترجمة، وحسب "كورش" فالفيصل هنا هو أسلوب اختيار المكافئ لترجمة أي جملة، يمكنها أن تكون أهم سبب في دراسة نشاط الذهن في التعامل مع معلومات مختلفة وفي النهاية، تتم عملية الترجمة (كورش، 1392، 51-52).

فإذا كان للمؤلف على حد قول" ناظميان" الحق في إعادة النظر فيما كتبه من عدة جوانب، وهي: المحتوى، والأسلوب، والدقة، والنظام، والعلاقات القواعدية والكتابية. (ناظميان، 1393، 203). فيتعين على المترجم حسب رؤية " فرح زاد" أن يطالع في البداية النص المراد ترجمته؛ ومن ثم يجتهد أن يترجمه بدقة إلى اللغة الهدف. فالفهم الصحيح للنص يرتبط بعاملين: الأول- الاستفادة من القواعد اللغوية، والآخر- الاستخدام السليم للمعاجم اللغوية وكافة المراجع (فرح زاد، 1395، 14).

وشاركها "جلال الدين" الرأي، فالنص الذي يراد ترجمته في البداية لا بُدَّ من قراءته بشكل متمعن؛ أي قراءته جيدة، والوقوف على إشكالياته، ودقائقه على غرار: فهم الكلمات، والجمل، والمصطلحات، والمفاهيم؛ من ثم تتم عملية الترجمة. وبعد الترجمة لا بُدَّ من إعادة النظر في النص سطر بسطر وكلمة بكلمة. ومطابقته بالنص الأصلي؛ لكي تتفادى فهم جملة بشكل خاطئ أو إسقاط كلمة من النص الأصلي في أثناء الترجمة (جلال الدين، 1387، 29).

وأحيانًا يلجأ المترجم إلى استخدام معانٍ دقيقة ومناسبة تعادل المعنى الأصلي الوارد في النص الأصلي قد لا ترد في القاموس اللغوي بالمعنى نفسه. فالقاموس اللغوي يعرف الكلمات بشكل ثابت، لا يقبل التأويل. (ناظميان، 1393، 209). ومعرفة المصطلحات، وكيفية دخولها إلى اللغة، وتحديد العلاقة بين المعنى الاصطلاحي واللغوي والمعرفي من

خلال الاستعانة بمعجم مصطلحات العلوم المختلفة– له أهميته الكبري في علم الترجمة، واختيار المكافئ المناسب لهذه المصطلحات له تأثير بالغ في أسلوب الترجمة (ناظميان، 1393، 97).

ولا يمكننا إغفال الصور الخيالية فهي مقياس تقييم الفن الشعري. وظل هذا المفهوم هو المفهوم السائد منذ العصور القديمة وحتى الوقت الحاضر، وقد تم مراعاة عنصر الخيال في بنية الشعر إلى حد طرح هذا السؤال على لسان "كدكني"، وهو: "هل يمكن كتابة قصيدة دون التفكير في المفاهيم الموجودة، ودون وجود عنصر الخيال؟" يدخل الشعراء دائمًا إلى ذهن القارئ من خلال الخيال. "العنصر الروحي في الشعر هو نفسه في كل اللغات وكل العصور، وأسلوب الشاعر في التعبير عنه؛ بهدف إظهار الحقائق المادية والمعنوية، والموضوع الرئيس للقصيدة يتحدد وفق عقليته. ويشكل الخيال مجموعة واسعة من التشبيهات، والاستعارات، والكناية، والمجاز (اميري، 1398، 84).

المبحث الثاني: تقنيات ترجمة الاستعارة البلاغية في قصيدة "الزمان" لأدونيس

حظيت ترجمة الشعر الفارسي باهتمام كبير لدى العرب منذ ستينيات العقد الماضي (الدهني، 2014، 41). فاستراتيجية التكافؤ أو التشابه بين النص الأصلي والنص المترجم، هي أحد المفاهيم الأساسية في دراسات الترجمة، وفي الواقع هي حجر الزاوية في الترجمة. ومن أجل إقامة التوازن بين النص المصدر والترجمة، لا بد من الحفاظ على "صفات النص الأصلي"؛ أي يعني ذلك أنه ينبغي الحفاظ على المحتوى، والأسلوب، والأداء وما إلى ذلك، وانعكاسه في الترجمة على الأقل قدر الإمكان. وضرورة الحفاظ على الأسلوب المميز لكل نص، وانعكاس هذا في الترجمة، والتعرف على السمات والمعايير وتصنيفها. والأدب هو الحاكم فيه، وبالطبع "هذا النوع من المساواة في النصوص الأدبية يعني الاعتراف بالخصائص الجمالية، وأسلوب كتابة مؤلف النص الأصلي"(عباسي وآخرون، 1398، 67).

ومن الآثار الجمالية المهمة في النصوص الأدبية، إنها استعارات. وفي ترجمة الاستعارة كبنية جمالية، يعد التوازن الجمالي مهمًا. هذا يعني نوع من التوازن يتم على أساسه نقل السمات الجمالية للاستعارة إلى النص المترجم؛ إذ إن جزءًا مهمًا من جمال الاستعارة يعتمد على حضور القارئ الفاعل في تفسير المعنى، وإتمامه وصورتها هي أن النجاح في الترجمة المجازية يتطلب أيضًا الحفاظ على هذه الميزة في نص الترجمة. ونقصد من هذا هو التوازن الجمالي بين الاستعارة وترجمتها؛ مِمَّا يخلق المساواة في رد فعل قارئ النص الأصلي وقارئ الترجمة. ورد الفعل هذا يتطلب من المترجم أن يعطي فرصة للقارئ، مثل الفرصة التي منحها المؤلف له، ويمنح قارئ النص الأصلي فرصة؛ لفك رموز الاستعارة وتحليلها، وقراءة النص الأصلي وتفسيره (عباسي وآخرون، 1398، 67).

في الحقيقة إنَّ واجب المترجم ليس ملء الفجوات في النص؛ (أي وصف الاستعارة وتفسيرها)، بل "الصياغة"، وكجسر بين المؤلف والقارئ، فمن واجبه أن يجعل جمهوره للاستفادة قدر الإمكان من متعة اكتشاف معنى الاستعارة وخلقها، وبشكل عام فرصة التفاعل معها. ونقطة أخرى هي أنَّ أهمية الاستعارة والحفاظ على معالمها الجمالية تعتمد على النص الذي تُستخدم فيه. على سبيل المثال، في النصوص البلاغية، من المهم جدًا الحفاظ على وظيفة الاستعارة؛ لأنَّ مؤلفها يستخدم جميع أنواع الأدوات اللغوية والترتيبات الناضجة؛ لتوصيل معناها للجمهور بأفضل طريقة ممكنة، وتشجيعه على اتخاذ رد الفعل المطلوب (عباسي وآخرون، 1398، 67–68).

ومن أجل تقييم الترجمة التشبيهية، يقوم الباحثون أحيانًا بفحص الترجمة دون استخدام نموذج محدد. ويستخدم الكثير منهم هذا الأسلوب بشكل خاص في ترجمة التشبيهات في القرآن. ولكن من أجل تحقيق نتائج أكثر دقة، يمكنك استخدام الأنماط المحددة المتوفرة لترجمة التشبيهات والاستعارات التي اقترحها بعض منظري الترجمة، بما في ذلك "إليرسون وبيريني"، فقد اقترحا في مجال ترجمة التشبيه والاستعارة عددًا من التقنيات والاستراتيجيات. وأشار "إليرسون" حسب "كشاورز" إلى عدد مشترك من الاستراتيجيات بين ترجمة الاستعارة والتشبيه شائع استخدامها (كشاورز، 2022، 6). وهي:

1. استبدال التشبيه بمثله في اللغة الهدف.
2. حفظ التشبيه وشرحه.
3. إزالة التشبيهات والإشارات وذكر معناها.

وبما أنَّ هذه الاستراتيجيات ليست كاملة لدى "إليرسون"؛ فيمكن استخدام النموذج الذي أعدته "بيريني": استراتيجيات بيريني لترجمة التشبيه والاستعارة، هي:

1- ترجمة حرفية.
2- استبدال المماثل بمثله.
3- اختزال التشبيه في مفهوم.
4- الإبقاء على التشبيه بالإضافة إلى ذكر التشبيه.
5- بدائل مشابهة للوصف.
6- إزالة التشبيه.

ومع ذلك، فإنَّ النموذج الذي قدمه بيريني هو أحد النماذج الأكثر اكتمالًا في الترجمة التشبيهية، ولكن هذا النمط أيضًا يحتاج إلى تغييرات؛ ليكون أكثر كفاءة لتحليل ترجمة التشبيه والاستعارة من الفارسية إلى العربية. على سبيل المثال، وينبغي إضافة استراتيجيات أخرى إلى هذا النموذج حتى يكتمل (كشاورز، 2022، 6-7).

وهناك بعض علماء اللغة الذين أجمعوا على عدم إمكانية ترجمة الشعر، معللين ذلك بالتغيرات التي يمكن أن تطرأ على النص الشعري المترجم من اختلاف الوزن، والقافية، والإيقاع العام للشعر؛ مِمَّا يؤدي إلى فقدان النص الشعري رونقه. وتبنى عدد منهم نظريات محورها توحيد الوزن والقافية في ترجمة الشعر التقليدي، والكلاسيكي. وما اقترحه خزاعي فر هو وآخرون من استراتيجيات وتقنيات لترجمة الشعر الكلاسيكي عبارة عن (مزرعه وآخرون، 2020، 98):

1- **ترجمة تحت اللفظ (لترجمة الحرفية):** تتم ترجمة كلمات النص المصدر فقط، والأحرف الأساسية فقط، والعواطف المختبئة في قلب الكلمة تجد طريقها إلى النص المقصود، دون أساس شعري. الذي يجمع بين مجموعة الكلمات لها قافية شعرية، دون النظر إلى اللغة الشعرية المقصودة التي تمنح المتلقي شعورًا مغايرًا عند قراتها.

2- **ترجمة الشعر إلى كلام موزون:** هنا يسعى الشاعر فقط إلى أن يضيف وزنًا جديدًا للكلمات ولحنًا. دون النظر إلى الوزن والقافية في الشعر الكلاسيكي. ومن هنا يمكن الأبيات أن تتباين بين الطول والقصر، ويطرأ على تركيب الجملة تغيرات.

3- **الترجمة الشعر إلى النثر:** هذه الطريقة رائجة جدًا في ترجمة الشعر الكلاسيكي، يعتمد فيها المترجم على نقل المعنى فقط دون النظر إلى بنية الشعر، والتلاعب بالألفاظ، والموسيقى الشعرية. وأغلب دراسات الشعر التي تتم عبر اللغات تتم عن طريق هذه الطريقة.

4- **الترجمة المنظومة:** هذه الطريقة هي الأكثر استخدام؛ إذ يتم فيها التركيز على بنية القصيدة اللغوية، في سبيل إدراك المعنى الخفي بها. فهنا يعتمد المترجم على ترجمة القصيدة الشعرية بأخرى لها السمات نفسها (مزرعه وآخرون، 2020، 98-99).

المثال الأول:

حاضنًا **سنبلة الوقت ورأسي برج نار:**

ما **الدم الضارب في الرمل**، وما هذا الأفول؟

قُل لنا، **يا لهب الحاضر**، ماذا سنقول؟

مزق التاريخ في حنجرتي

وعلى وجهي أمارات الضحية

ما أمر اللغة الآن **وما أضيق باب الأبجدية.**

حاضنًا سنبلة الوقت ورأسي برج نار:

الترجمة:

برم خوشهء زمان و سرم، برجی از آتش:

چیست این خون ژرفاژرف فروخزیده در ماسه ها و چیست این افول؟

ما را بگوی، **ای شراره های کنون**/ چه بگوییم؟

در حنجره ام پاره های تاریخ و **نشان قربانی، بر چهره ام.**

ایٰنک «زبان» چه تلخ است و **الفبا چه نارسا.**

در برم خوشهء زمان و سرم، برجی از آتش:

من خلال قراءة الأبيات السابقة نستشعر قيام المترجم الاعتماد على استراتيجية الترجمة المنظومة، وهي التي تترجم الشعر إلى شعر مناظر له في اللغة المقصد بالاعتماد على البنية اللغوية؛ بهدف توصيل المعنى ذاته بين الثقافتين.

وعند مطالعة الأبيات السابقة نجد أنَّ الشاعر تراء له التنويع في استخدام الاستعارات، وجاءت كالآتي: بين استعارات معنوية بأخرى مادية: **در برم خوشهء زمان و سرم، برجی از آتش.** حاضنًا **سنبلة الوقت ورأسي برج نار** هنا استعار الشاعر وكذلك المترجم السنبلة وهي شيء مادي من الواقع، وربطها بالوقت وهو شيء معنوي. كما استعار

رأسًا وهي شيء مادي شبهها بشيء معنوي وهي النار، وخلال الترجمة اعتمد المترجم على تقنية استبدال التشبيه بمثله في اللغة الهدف، ولم يغير شيئًا.

مادية بمعنوية **وما أضيق باب الأبجدية– الفبا چه نارسا مزق التاريخ في حنجرتي– در حنجره ام پاره هاى تاريخ– وعلى وجهي أمارات الضحية – نشان قربانى، بر چهره ام،** هنا يستعير الشاعر استعارات حرة في وصفه للأشياء، فعندما يستعير صفة الضيق ليصف بها الأبجدية، وصفة التمزيق لشيء معنوي وهو التاريخ، وملامح الوجه لنفسه، يضفي على النص بعدًا جديدًا، فهي تشبيهات لا يستوعبها العقل. وهنا شرع المترجم في استخدام التقنية نفسها، وهي الإبقاء على التشبيه بنظير له في اللغة الهدف مع الترجمة الحرفية له معنوية بأخرى معنوية: **يا لهب الحاضر– اى شراره هاى كنون** مادية بمادية: **ما الدم الضارب في الرمل – چيست اين خون ژرفاژرف فروخزيده در ماسه ها** في الأبيات السابقة نجد الشاعر ينوع الاستعارات بين المعنوية بالمعنوي والمادي بمادي معتمدًا على تقنية الترجمة نفسها مع المزاوجة بينها وبين الترجمة الحرفية. فاستعار من النار صفت اللهيب، ونسبها إلى الحاضر، وكلاهما معنوي.

يستخدم أدونيس كل الأدوات لتحريك المجتمع من حوله نحو المستقبل ليقود بشكل أكثر وضوحًا، والأسطورة والرمز من وجهة نظري هما المحرك الرئيس في شعر أدونيس. فعادة كان استخدامه لطائر الفينيق، وهو مظهر النار في قصيدة أدونيس، فهو الأكثر استخدامًا بين الأساطير لديه، لكنه هنا يستخدم النار صريحة، لكن أسطوريتها في كون رأسه هي برج النار– ويا لهب الحاضر، حتى أنَّه مع استخدام تقنية القناع. وهي إحدي التقنيات الشعرية لدى أدونيس، ومن خلال قراءة شعره التي ظهرت هنا مع استخدامه للرمز: **سنبلة الوقت، لهب الحاضر، الدم الضارب، باب الأبجدية، مزق التاريخ في حنجرتي، والتي ترجمت إلى الفارسية من خلال تقنية الترجمة الحرفية إلي: خوشهء زمان، شراره هاى كنون ، الفبا چه نارسا، خون ژرفاژرف فروخزيده، در حنجره ام پاره هاى تاريخ،** نصل على حد قول "آريا دوست" إلى هذه النتيجة العامة أنَّ أكبر هموم أدونيس هو مجتمعه وأرضه التي يواجهها بلامبالاة منهم، يحاول باستمرار توجيههم، ودفعهم إلى مجتمع حرره من الجهل والتخلف، ورسم له أفقًا أوسع وغدًا أكثر إشراقًا، وذلك بالابتعاد بالواقع الذي يسيطر على المجتمعات العربية إلى عالم الأسطورة، ومحاولة تحقيقها (آريادوست، 1391، 135). ويلاحظ أنَّ المترجم لم يكتفِ بترجمة الاستعارات كما هي، لكنه ترجم الرمز والأسطورة بداخلة. كما كتب الدكتور "عز الدين إسماعيل" في كتاب "الشعر العربي المعاصر" بخصوص الرمز" أنه ليس إلَّا وجهًا (شكلًا) مغطى أو متنكرًا بوسائل التعبير دون صورة"، فهو أفضل صورة ممكنة لشيء غير معروف. من يدري أنه لا يمكن إظهاره بشكل أكثر وضوحًا. ويوصف الرمز بالسر بأنه دنيوي واستمرار لمظهر القداسة (في الأساطير). ويرى الدكتور "غطاس كرم" حسب "مرتضي" : "أنه رمز للأجساد التي وصلت للمرحلة الأخيرة". توصل خبير علم الرموز إلى النتيجة التالية: "الرمز هو شيء صنعته بفضل جهودك". فالرموز تم استقبالها وتجربتها من خلال تدفق الحواس غير المنظمة من الجهود غير الراضية والمعدومة، أو المحسوس منها، أو غير ذي معنى باستثناء معناه المباشر والتقليدي: غير المشروط. ولا يجوز أن يكون المرجع مبنيًا على عقد، وذلك المفهوم لا يحتاج إلى معنى واحد، معنى محدد. (مرتضي، 1395، 266).

المثال الثاني: أصديق صار جلادًا؟ أجار

قال: ما أبطأ هولاكو؟ من الطَّارق؟ أجاب؟

أعطه الجزْيَة .. أشكال نساء

ورجال ... **صور تمشي** / أشرنا

وتَسارَرْنا ، – **خُطانا خيط قتل /**

الترجمة: دوستی شد آیا جلادی؟

و همسایه ای گفت:

چه دیر می آید هلاکو؟ کیست بر در کوبنده؟

خراج گیرنده؟ جزیه را به او بده

شمایل زنان و مردان/

چونان تصوی‌رهای‌ی می‌روند

اشارت کردند و نجوا

باری‌کەء قتلی بود گام های‌مان

يتضح هنا بالنظر إلى العبارات الآتية: تمشي/ أشرنا. وتَسارَرْنا، – خُطانا خيط قتل/ وترجمتها: **چونان تصوی‌رهای‌ی می روند** اشارت کردند و نجو. **باری‌کەء قتلی بود گام های‌مان** أن أدونيس يعتمد في اختيار استعارته على رسم صور شعرية متكاملة؛ بهدف معايشتها بشكل كامل. فاستعار من الإنسان صفة الحركة، ومنحها للجامد وهي الصور، وهذه استعارة مكنية. الصور الشعرية لأدونيس هي نتيجة عملية الكتابة التي تشبه الحلم، إنه مجهول متصل يرتبط بعالم غير معروف يصبح أكثر غموضًا كلما تقدمت فيه أكثر. وهذا ليس نتيجة للمقارنة والتباين، بل هو مزيج من شيئين متضادين وعالمين بعيدين عن بعضهما البعض. كما اعتبر أدونيس نفسه البعد الجمالي للكتابة الصوفية أو كتابة الأحلام أساسه المفارقة والتناقض ويقول: "كل شيء يصبح واضحًا وذا معنى فقط في تناقضه؛ الموت في الحياة، الحياة في الموت، النهار في الليل، الليل في النهار، هكذا يكون الأمر الحركة والسكون، الحقيقة والخيال، الغريب والعجيب، الوضوح والغموض، الداخل والخارج في نفس الوقت اجتمعوا وتوحدوا. وهذا من المبادئ الجمالية في الكتابة الصوفية (قيصري وآخرون، 1397، 12). وعند ترجمتها ترجمها المترجم باستخدام تقنية الترجمة الحرفية من خلال استخدام التشبيه بما يماثله في اللغة الهدف مستخدمًا أداة تتشبيه في الفارسية، وهي **چونان: مثل، نظير، ك (عميد، 1375، 904).** وفي الاستعارة الثانية وهي أيضًا مكنية نجد أدونيس يعكس الأمر، فاستعار الخطى وهي فعل حركي للإنسان، لكنها جامدة، وتعد اسم معنى، وجدلها في تشبيه مستفيدًا من فكرة تسلسل الخطى، وشبهها بخيط قتل، كما كان يحس الإنسان على إدراك صورة ذهنية أسطورية لاستعارة المرئي بغيرة، فالخيط يمكن رؤيته بالعين المجردة، ويسمح بوصله بآخر وتتبعه، فأراد أن يستعير منه صفته هذه، ويضيف لها فعلًا إنسانيًّا حركيًّا ديموميًّا. وعند ترجمتها إلى الفارسية قام المترجم بالاعتماد على تقنية إعادة الصياغة من خلال التقديم والتأخير؛ فبدأ بالخيط وانتهي بالخطى؛ مما يعمل على نقل الغرض

المعنوي نفسه بين الاستعارتين، لكن بما يناسب الثقافة الهدف. والمترجم اعتمد هنا على ذكر الإبقاء على التشبيه وشرحه من خلال التقديم والتأخير. وتخير هنا المفردة الفارسية "**باريكه**" وتعني: خيط، شيء متناهي في الرقة (عميد، 1391، 298) وليس "**طناب**".

المثال الثالث: فانحنى قوسًا من الرعب على أيامه المنحنيه.

– لي أخ ضاع، أبٌ جُنَّ، وأطفالي ماتوا

من أرجي؟ هل أضم الباب؟ هل أشكو إلى سجادة؟

داخ، هاتِ الحَقَّ وَامْنَحْهُ الشَّفاة

من عطوس الفقهاء .

جُثث يقرؤها القاتلُ كَالطَّرْقة / أهْرَاءُ عِظام،

رأس طفل هذه الكتلة، أم قطعة فحم؟

جسد هذا الذي أشهد أم هيكل طينٍ؟

الترجمة: خمید چونان کمانی از دلهره بر روزگاران خمیده اش.

مرا برادری ست گم گشت و پدری مجنون/

مردند کودکانم

و به که امید بندم؟ آیا در آغوش کشم در را؟

آیا به یکی سجاده شکوه برم؟

سرش دوران گرفت بده قدح و

ارزانی اش کن شفا را از عطسه فقیهان

پیکرهایی که می خواندشان قاتل چونان لطیفه ای

پوسیده استخوان هایی

این گوشت باره سر کودکی است یا تکه اخگری؟

این که می نگرم پیکری است با کالبدی گلین؟

یقول الدكتور" شفيعي كدكني" عن أدونيس: "إنَّه أكثر شاعر العرب تغريبًا بالمعنى الطيب للكلمة، وأكثرهم ابتكارًا، وفي عالمي الشعر والنقد الشعري – خاصة بمعايير الحداثة – الغرب – اليوم هو فريد ولا مثيل له. إنَّه أحد أكثر الكتاب الذين أعرفهم ثقافة في مجال أدب الشرق الأوسط. ويقول أيضًا عن بعض أوجه التشابه بين الشعراء الإيرانيين المعاصرين وأدونيس، عن العربية، أتصور أنَّ أدونيس مزيج من "شاملو"؛ بسبب خبرته اللغوية واكتشافاته اللغوية، و"فروغ"؛ بسبب حالاته ولمحات حياتية لمبدع عصرنا، و" سپهري"؛ بسبب غرابة التعبير وانحرافه عن القاعدة الناعمة (أدونيس، 1401، 11). يتجلى إبداع أدونيس هنا في استعارته لصفات معنوية من جماد؛ مثل: الانحناء من القوس في قوله: **فانحنى قوسًا من الرعب على أيامه المنحنيه– وترجمته إلى خمید چونان کمانی از دلهره بر روزگاران خمیده**

اش. وإضفاء الحياة عليها، فصفة الرعب هي صفة بشرية كيف لقوس أن ينحني رعبًا؟ ورمزية أيامه المنحنية، فالمترجم هنا اتبع المنهج نفسه؛ وهو ترجمة الاستعارة باستخدام أداة التشبيه **چونان** مع الإبقاء في الترجمة على الاستعارة المكنية، وترجمتها بما يماثلها في الفارسية، ولعل مفرداته هي خير دليل، وهي: خميد وتعني: منحني، مقوس، أعوج (سياح، 1386، 303) دلهره: تخوف، اضطراب (معين، 1382، 1902) وعند ترجمته للاستعارة في: **جثث يقرؤها القاتلُ كَالطَّرْفَة /پیکرهای که می خواندشان قاتل چونان لطیفه ای** أبقى المترجم على التشبيه والكناية داخل للاستعارة، فالاستعارة هنا هي جعل الجثث وهي شيء مادي تقرأ إلى تحويلها شيء آخر مادي لكن بصبغة معنوية كأخبار تقرأ في صحيفة بتشبيهها بالطرفة؛ أي كاريكاتور كناية عن سوء الوضع الذي وصل إليه الأمر. والقناع هنا في هذه القصيدة عند أدونيس مغاير لما ذكره "جابر عصفور"، إن الشاعر المعاصر يستخدم القناع ليلقي نبرة الموضوعية المحايدة على صوته الشعري، ويتجنب الغليان المباشر لضميره ونفسه الداخلية. دون إخفاء الرأي التي توضح موقف الشاعر من عصره؛ وفي كثير من الأحيان، يتمثل رمز القناع في شخصية تُروى القصيدة من لغتها، وتكشف القصيدة عن هذه الشخصية بشكل جميل من خلال القناع، وعالم هذه الشخصية من خلال التعبير عن وجهات النظر والمواقف والاهتمامات، ونوع يكتشف العلاقة التي تربطه بالآخرين، ثم تهيمن هذه الشخصية على القصيدة، وتتحدث بضمير المتكلم حتى نظن أننا نسمع صوت تلك الشخصية، وكأننا ندرك شيئًا فشيئًا أن الشخصية في القصيدة ليست أكثر من قناع يتحدث من خلاله الشاعر، ويوجه مباشرة صوت الشخصية مع الصوت الضمني للشاعر يتردد ويضحكنا. لكن القناع هنا هو الرمز المقصود من وراء الاستعارة الأولى في قوله: أيامه المنحنية؛ أي روزگاران خميده اش، وهي ترمز إلى المستقبل المنكوب؛ أي الكهل. وعلى مستوى الاستعارة الثانية ترمز إلى الاستهانة بقداسة الموت وهو حدث جلل. فاجتهد المترجم في المثالين باستخدام المفردات الفارسية التي تنقل الاستعارة الرمزية فاستخدم مفردات؛ مثل: لطيفه ، قاتل.

المثال الرابع: انحني، **ارتق عينين، وأرفو خاصره**

ربما يسعفني الظن وتهديني ضياء الذاكرة

غير أني عبثًا أستقرئ الخيط النحيل

عبثًا أجمع رأسًا وذراعين وساقين، لكي

أكتشف الشخص القتيل

- **لمن النملة تعطي درسها ؟**

ولم الدهشة؟ شعر

صرخت بومة عراف على مئذنة

نسجت من صوتها قوس قزح

وبكت مخنوفة حتى الفرح

الترجمة: می خمم؛ **چشمان می دوزم و پهلوی را رفو**

چه بسا یاری ام کند گمان و ره بنمایدم روشنی حافظه

لیک من به عبث و با فراست درنگ میکنم در آن باریکهء نخ

به عبث گرد می آورم سری، دو بازو و دو ساق؛

تا بشناسم و بکاوم مقتول را

که را می دهد مورچه آموزه ء خویش؟

و شگفتی از چه روست؟

یکی شعر؛

جیغ زد بوف غیب دانی بر گلدسته ای

از صدای خویش رنگین کمانی بافت و

خموشانه گریست تا نهایت شادمانی.

في الأبيات السابقة نجد أنَّ المترجم ينتهج المنهج نفسه في مجاراة الشاعر عند ترجمة الاستعارة، يستعير مجموعة من الصفات المتفرقة، ويمنحها للإنسان بين صفات مادية ومعنوية، فيستعير من الخياط صفة الحياكة؛ ليحيك الجثث بدلًا من الثياب، وعبر عنها بـ: **چشمان می دوزم و پهلوی را رفو، ومنح الظن** صفة إنسانية لمهنة بشرية أخرى وهي الإسعاف فكيف للظنون التي تحير الإنسان أن تهديهم، ومنح الذاكرة صفة الهداية وهي صفة غير بشرية، بل إلهية، وعبر عنه في الفارسية ب **چه بسا یاری ام کند گمان و ره بنمایدم روشنی حافظه**، وكان اختيار موفق للمفردات، وهي كالآتي: ما الفائدة (https://abadis.ir7/) وعند ترجمته للاستعارة الثانية وهي: **لمن النملة تعطي درسها؟** بتقنية الإبقاء على الاستعارة مع شرحها، فجاءت كالآتي: **که را می دهد مورچه آموزه ء خویش؟ فجاءت ترجمة درس ب آموزه؛ أي العبرة والعظة**، فأبقى على النملة مضيفًا عليها رمزًا للعقل، والحكمة، والكياسة.

وعند ترجمته لهذه الأبيات

صرخت بومة عراف على مئذنة

نسجت من صوتها قوس قزح

وبكت مخنوقة حتى الفرح

ب

جیغ زد بوف غیب دانی بر گلدسته ای

از صدای خویش رنگین کمانی بافت و

خموشانه گریست تا نهایت شادمانی.

هنا نجد في هذه الأبيات الشعرية استعار الشاعر صفات بشرية منحها لطائر "البومة"، وهي: **صرخ- نسج- بكى**، المترجم إلى: **جیغ زدن- بافتن- گریستن**، علاوة **على** ترجمة التشبيهات داخل الاستعارة، وجاءت كالآتي: نسجت من **صوتها قوس قزح**، وبكت **مخنوفة حتى الفرح** - ب **صدای خویش رنگین کمانی** بافت - خموشانه گریست **تا نهایت شادمانی.**

ومن وجهة نظر السيميائية اللامحدودة، لا ينبغي أن يقودنا ذلك إلى استنتاج مفاده أن التفسير لا يملك أي معيار، بل الهدف الأسمى هو الدلالة اللامحدودة، وعند "بيرس" حسب " سوادجاني" هو تحقيق الشيء محل علامته؛ ومن ثم الربط بين العلامات ليس لديه اعتباطية، بل أدوات مبنية على العادة؛ لأن تكوين العادة هو الشيء الوحيد الذي يمكنه تثبيت تدفق التفسير، ومنع الإنتاج السرطاني لانزلاق المعنى، أيها المجتمع المنعزل ستكون هناك مواضيع يمكنها إيقاف الإنتاج الدائم للتفسيرات مؤقتًا. ولهذا السبب فكر "بيرس وإيكو" في القراءة التفسيرية للعلامة، والتي ترتبط في الأساس بثقافتها الشعرية والحساسية الاجتماعية للأمر. ويعرف المؤلف أن القراء لن يفسروا نصه وفقًا لنواياه. وسوف يعتمد تفسير القراء على استراتيجية معقدة من الإجراءات المتبادلة، متضمنًا قدرتهم على اللغة ككنز اجتماعي لا يقتصر فحسب على لغة خاصة مكونة من مجموعة من القواعد النحوية؛ وهو نتيجة الأفعال اللغوية، ولكن كنز الموسوعات كلها هو الثقافة التي خلقتها هذه اللغة وتاريخ التفسيرات السابقة للعديد من النصوص فيها يتم إنتاجها بهذه اللغة، بما في ذلك النص الذي يدرسه القارئ (سوادجاني و آخرون، 1402، 11).

المثال الخامس: حاضنًا سنبلة الوقت ورأسي برج نار:

..../ كشف البهلول عن أسراره

أن هذا الزَّمَنَ الثَّائرَ دُكَّانُ حِلِي ،

أنه مستنقع من أنبياء

كشف البهلول، عن أسراره

أين مفتاحك يا أبهة الطوفان ؟

الترجمة: در برم خوشهء و سرم، برجى از آتش:

هويدا كرد ابزار خويش بهلول

دكان زيورهاست **اين روزگار خشمگين و عصيانگر؛**

همانا با تلاقى ست از پيمبران.

هويدا كرد اسرار خويش بهلول

كجاست كليدت اى شكوه طوفان؟

نجد هنا الاستعارات الواردة تحمل التشبيهات في طياتها، فالاستعارة هنا: **أن هذا الزَّمَنَ الثَّائرَ دُكَّانُ حِلِي، //دكان زيورهاست اين روزگار خشمگين و عصيانگر** اعتمد في ترجمته للاستعارة على ترجمتها بما يماثلها في اللغة الهدف مستخدمًا أسلوب التقدم والتأخير؛ إذ استعار صفة معنوية من الإنسان، ومنحها للزمن وهو عنصر غير عاقل؛ من ثم أردف في ترجمة التشبيهات الأخرى الواردة بدكان الحلي، ومستنقع أنبياء؛ من ثم عمد إلى ترجمة للاستعارة الثانية الواردة في أسلوب استفهام غرضه الاستنكار، وجاءت كالآتي: **أين مفتاحك يا أبهة الطوفان؟ // كجاست كليدت اى شكوه طوفان؟ فنجد** الاستعارة هنا كعادة أدونيس في رمزية ما تشير إليه فكيف أن يكون للطوفان مفتاح؟ وماذا سيصنع بالمفتاح؟ فـ"المفارقة" أو "متناقضة" هنا التي يمكن أن يكون المعادل الفارسي لها " ناسازواره". اعتبرت أنها التكامل بين

طرفين متعارضين على أساس اتحاد الأضداد، ويمكن رؤية آثار التناقض أينما جرت محاولة للتفسير، حيث يمكن العثور على تجارب متعالية. ومن هنا جاءت النصوص التي تفسر هذه التجارب بعيدًا عن الحلم، فإن الساحة الحقيقية ستكون لظهور المفارقة (قيصري وآخرون، 1397، 12). فيفهم من هذه المفارقة الواردة في الاستعارة أن الشاعر يوجه حديثه إلى إنسان، لكن هناك نبرة استنكار، وتعجب في حديثه، وقد ترجمها المترجم بتقنية الترجمة الحرفية بالأسلوب الاستفهامي نفسه كما وردت في الأصل. وهذا النوع من الاستعارات يمكن أن يطلق عليه الاستعارة التشخيصية، وهي كما يعرفه "اليكوف" حسب "خيري": مقولة عامة تغطي عددًا كبيرًا ومتنوعًا من الاستعارات؛ إذ تنتقي كل منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقًا مختلفة للنظر إليه. وما تشترك فيه كل هذه الاستعارات أنها تمثل (صدقات) extensions لاستعارات أنطولوجية، وأنها تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمها اعتمادًا على محفزاتنا، وأهدافنا، وأنشطتنا، وخصائصنا" (خيري، 2021، 838).

المثال السادس: لم تعد تذكر ما تلفظه الأمطار، ما يكتبه حبر الشجر،

لم تعد تسمع إلا

معدنًا يصرخ : ها صَدْرُ المدينة.

قمر يَنْشَقُ مربوطًا إلى سرة

غُولٍ من شَرَرْ

لم تعد تعرف أن الله والشاعر طفلان ينامان **على خد**

الحجر.

الترجمة: دگر به یاد نمی آورد آنچه که بر زبان می آورند باران ها آنچه را که مي نویسد دودهء درختان

و نمی نگارد مگر یکی مرغ دریایی/

که می افکندش موج بر طناب کشتی ای

و نمی شنود جز فلزی که فریاد بر می آورد:

هان اینک سینه شهر؛

ماهی ست شکافته می گردد و

بند است به نام غولی از شرر

دگر نمی داند همانا خدای و شاعر؛

دو کودک اند می خسبند **بر رخسارهء سنگ.**

نجد هنا أنَّ الشاعر يستعير صفات إنسانية، ونسبها تارة إلى المطر، وتارة إلى الحجر، فاستعار من الإنسان الفعل الكلامي، ونسبه إلى المطر، وورد في الفارسية ب: **بر زبان می آورند باران ها**، والفعل الحركي الكتابة، ونسبه إلى الشجر وهو في الفارسية: **آنچه را که مي نویسد دودهء درختان، ونسب فعلًا حسيًّا آخر وهو الصراخ إلى المعدن، وترجم كما يأتي: ونمی شنود جز فلزی که فریاد بر می آورد.** وجاءت ترجمة الاستعارات السابقة بالمنهجية نفسها في

ترجمتها بما يماثلها في اللغة الهدف؛ **ليوضح مدى سوء الوضع، وقتامته؛** من ثم نجد الشاعر يلجأ مرة أخرى إلى الاستعارة التشخيصية التي ترد هنا في غول من شرر، وخد الحجر، وترجمة في الفارسية إلى **غولی از شرر- بر رخسارهء سنگ** حيث استعار في الأولى صفة حسية من النار، ونسبها لكائن خرافي، والآخر استعار عضو بشري، ونسبه للحجر، وهذا تناص مع قوله تعالي: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾[البقرة: 74] مستخدمًا المعنى المنطوي على الرحمة.

المثال السابع: نسيت نفسي أشياء هواها

ولذا يرعبني الظل – الغد المرتسم

ولذا يملؤني الريب ويستعصي على الحلم

أرق الليل / **(خطى الليل وحوش ...)**

ومرارًا قلت للشعر الذي يرسب في ذاكرتي :

أي منشار على عنقي، يملي

آية الصمت؟ لمن أروي رمادي؟

الترجمة: از خاطر برد روحم انسانى شيدابى خويش

ازین رو می ترساندم سایه_ فردای نگاشته شده/

از این رو می آکند مرا گمان و بر من می شورد خواب

قسمت كردم شب بيدارى را/

گام های شبه دداننـد_

بارها گفته ام شعر به نشين شده در حافظه ام را:

کدامین اره بر گردنم

تقرير می كند آيهء سكوت را بر من؟

نجد في الأبيات السابقة أيضًا تظهر الاستعارة في منحه للظل، والحلم، والغد، والريب، صفات إنسانية، وهي: الرعب، والمرتسم، والاستعصاء، يملي، بينما نجده يزاوج بفعل آخر ليس له السمات الإنسانية؛ وهو يملأ، فهو يطلق على الجماد، وليس الإنسان. وتبع المترجم الإستراتيجية نفسها في الترجمة، فجاءت الاستعارات مماثلة شكلًا وموضوعًا لما ورد في الأبيات الأساسية: ازین **رو می ترساندم سایه_ فردای نگاشته شده / از این رو می آکند مرا گمان و بر من می شورد خواب. وجاء الجزء الآخر من** الاستعارات كلها تصوير لليل، والمنشار، والشعر بإنسان تارة له شموخ في خطاه؛ أي مهيب، وتارة جعل الشعر إنسان يمكنه أن يحاور، وتارة جعل المنشار مبدعًا يكتب أشعارًا، وجاءت ترجمتها كالآتي: **گام های شبه دداننـد بارها گفته ام به شعر– کدامین اره بر گردنم.**

الخاتمة

النتائج التي توصل إليها البحث:

درست في هذا البحث ترجمة الاستعارة البلاغية من العربية إلى الفارسية تطبيقًا على قصيدة "الزمان" لأدونيس"، وخرجت الدراسة بعدة نتائج على النحو الآتي:

1- تنوعت الاستعارات المستخدمة عند أدونيس بين التصريحية، والمكنية، والتشخيصية؛ في محاولة لعكس الواقع المرير الذي عايشه الشاعر، وتمكن المترجم من ترجمتها بما يماثلها في لغة الهدف.

2- أوضحت الدراسة أنَّ التقنيات المستخدمة في ترجمة الاستعارة من العربية إلى الفارسية عند "أدونيس" تنوعت في ترجمتها بين الترجمة الحرفية، وإعادة الصياغة باستخدام أداة التشبيه "چونان"، وجاءت في البحث في مواضع سبق الإشارة إليها.

3- لم تظهر تقنيات الحذف والإضافة أو الشرح في ترجمة الاستعارة عند "أدونيس".

4- تم توظيف الرمز والأسطورة في ترجمة الاستعارة عند أدونيس؛ بهدف الإسقاط على أبعاد سياسية، وتاريخية. واتضح في استعارته للبومة، الأبجدية، العكاز.

5- اتبع المترجم منهجية ترجمة الشعر بشعر أو ما يطلق عليه الترجمة المنظومة، بالاعتماد على نموذج "بيريني" للترجمة.

6- تنوعت الاستعارات لدى "أدونيس" بين المفرد المركب، استعارة الحي لغير الحي، والعكس، الجماد للعاقل والعكس.

Abstract

Translating rhetorical metaphor from Arabic into Persian as applied to Adonis's poem "Time"

By Noha Mohamed Shaker

Metaphor is one of the thorny topics that needs to be studied, especially in the context of translation; to stand on the differences that occurred when translated into another language. Its translation shows the translator's skill in transferring what they aspired to into the target language with the same projections and symbols, especially since the common denominator between them is the criticism of reality under occupation.

This research aims to study the concept of metaphor, its types, characteristics, and classifications, the difference between it and metonymy and metaphor, and examples of its translation techniques according to the "Berini" model and its problems.

This research relies on the analytical method according to the "Ellerson and Berini" model, which describes and solves various scientific.

It is divided into an introduction, two chapters, a conclusion, and a list of sources and references that were relied upon.

Keywords: rhetorical Metaphor, adonis, literary translation, deletion.

قـائـمـة الـمـصادر والـمـراجـع:

أولًا– المصادر والمراجع العربية:

الكتب:

- ابن منظور، 2005. لسان العرب، ط3، 4، المجلد 9 و 10، دار صادر، بيروت، لبنان.
- أدونيس. (1986). زمن الشعر. ط5. دار الفكر. بيروت. لبنان.
- أدونيس. (1996م). كتاب الحصار. ط2. دار الآداب. بيروت. لبنان.
- بالمر، ف.ر. (1995). علم الدلالة إطار جديد. ترجمة صبري إبراهيم السيد. د.ت. دار المعرفة الجامعية. القاهرة. مصر.
- البطل، محمد. (2007م). فصول في الترجمة والتعريب. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. القاهرة. مصر
- الجرجاني، عبد القادر. (1992م). دلائل الإعجاز في علم المعاني. ط3. مطبعة المدني. القاهرة. مصر.
- عصفور، جابر. (1992م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط3. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان.

الرسائل العلمية:

- باقي، أحمد. (2017م). "وعي الحداثة والتجربة الشعرية لدى أدونيس – مقاربة في الرؤيا والتشكيل". رسالة دكتوراه كلية الآداب واللغات والفنون– من جامعة جيلالي اليابس – سيدي بلعباس، الجزائر.
- بي، تي، عبد الغفور. (2016م). " أدونيس: شاعر التجديد في عالم العرب الحديث". رسالة الدكتوراه. جامعة عليكره، الهند.
- نسيمة، لعداوي. (2011م). "ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية: الدروب الوعرة والدروب الشاقة أنموذجًا". رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة مولود معمري، تيزي وزو. الجزائر.

الأبحاث والدوريات:

- اكبري، الهام . خضري، علي. شيرازي، سيد حيدر. (2024/2023). " الاستعارة المفهومية في ديوان الماء في النهر لناصر البدري على ضوء نظرية جونسون واليكوف". مجلة بحوث اللغة العربية لكلية اللغات بجامعة أصفهان. 15(29): 69-99.
- امرائي، محمد حسن. (2023م). " الاستعارة في القرآن الكريم واستراتيجية ترجمتها إلى الفارسية على ضوء نظرية بيتر نيومارك ترجمة (محمد يزدي ومكارم الشيرازي لسورة البقرة نموذجًا). دراسات في العلوم الإنسانية. 2(30): 115-136.
- أمينة، محمودي إيمان. (2021م). " الترجمة الشعرية بين الاستحالة والمكانية من خلال ترجمة الاستعارة في الشعر الأندلسي العربي إلى اللغة الإسبانية لديوان المعتمد بن عباد ترجمة ماريا خيسوس روبيرا ماتا". مجلة معالم: 2 (39): 105/93.
- حسانين، محمد السبع فاضل. (2022م). " الانزياحات التركيبية والاستبدالية في القصيدة الفارسية عند فريدون توللي". مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم (اللغويات والثقافات المقارنة).1(14): 2598-2683.
- حفيظة، بلقاسمي. 2015م. "الترجمة الأدبية وسؤال التأويل". مجلة الترجمة واللغات الجزائر. 14(1): 242-231.
- خيري، شيرين. (2021م). "الاستعارة الإدراكية في شعر فريدون مشيري". Research in Language Teaching: 2(16): 809-899.
- الدهني، نسرين. (2014م). "ترجمة شعر فروخ فرخزاد في الوطن العربي". مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. 30: 41-59.
- صابرين، خمسين. سهيلة، أسابع. (2013م). "ترجمة الشعر بين الاستحالة والإمكان ترجمة أحمد رامي للصورة الشعرية في رباعيات الخيام من الإنجليزية إلى العربية نموذجًا ". 1(16): 11-18.
- لقمان، شاكر. (2017م). "أنماط الصورة في شعر المعتمد بن عباد". 1(3): 113-129.
- يوسف، أحمد عبد العزيز. (2016م). " استعارات أبي تمام في ضوء عمود الشعر". مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد. 7: 333-408.

ثانيًا- المصادر والمراجع الفارسية:

الكتب:

- آدونيس، (1401ه.ش). كتاب محاصره. چاپ 1.انتشارات روزانه. تهران. ايران.
- استاينبرگ. دنی. (1391 هـ.ش). در آمدی بر روانشناسی زبان. ترجمهء ارسلان گلفام. چاپ 1 سازمان مطالعه وتدوين كتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت). تهران. ايران.
- جلال الدين اعلم. امير.(1387هـ.ش). دربارهء ويرايش وترجمه. چاپ 2. مؤسسه انتشارات امير كبير. تهران. ايران.
- شفيعي كدكني، محمدرضا.(1375ه.ش). صور خيال در شعر فارسي. چاپ 6. انتشارات آگاه. تهران. ايران.
- شميسا، سيروس. (1370 هـ.ش). بيان. چاپ 1، چاپخانه رامين. تهران. ايران.
- صفوی. كورش. (1392هـ.ش). هفت گفتار درباره ی ترجمه. چاپ 12. چاپ جباری. تهران. ايران.
- صفوی، كورش. (1385 هـ.ش). آشنايي با معنی شناسي. چاپ 1. چاپخانه كامياب. تهران. ايران.
- فرح زاد. فرزانه. (1395هـ.ش). نخستين درسهای ترجمه. چاپ 22. سمت. مركز نشر دانشگاهی. تهران. ايران.
- محمد جواد. سيد. (1395 هـ.ش). راهنماي روزمانه نگاري وخبر نويسي. چاپ 1. مركز بين المللی ترجمه ونشر المصطفی. تهران. ايران.
- ميناباد. حسن هاشم. (1394 هـ.ش). آموزش ترجمه. چاپ 1. مركز نشر دانشگاهی. تهران. ايران.
- ناظميان. رضا. (1393 هـ.ش). روشهايي در ترجمه از عربي به فارسي. چاپ 8. چاپ گلها. قم. ايران.
- نصيري. حافظ. (1390 هـ.ش). روش ارزيابي وسنجش كيفي متون ترجمه شده از عربي به فارسي. چاپ 1. سمت. تهران. ايران.
- همايي، جلال الدين. (1389 هـ.ش). فنون بلاغت و صناعات ادبي. چاپ1. انتشارات اهوار. تهران. ايران.

المعاجم:

- انوری، حسن. (1381هـ. ش). فرهنگ بزرگ سخن. جلد4. كتابخانهء ملی ايران. تهران. ايران.
- جر، خليل. (1391هش). فرهنگ لاروس عربی-فارسی. چاپ 12.انتشارات امير كبير. تهران. ايران.
- دهخدا، علی اكبر. (1373هـ.ش). لغت نامه. جلد6، چاپ 1، مؤسسه انتشارات چاپ دانشگاه، تهران، ايران.
- سياح، أحمد. (1386ه.ش). فرهنگ دانشگاهي فارسي به عربي. چاپ3. انتشارات فرحان. تهران. ايران.
- عميد، حسن. (1360- 1391 ه.ش) فرهنگ فارسی عميد. جلد1-2. چاپ 31. مؤسسهء انتشارات امير كبير. تهران. ايران.

- معين، محمد. (1382 ه.ش). فرهنگ فارسي معين . جلد1. چاپ 1. چاپخانه حيدري. تهران، ايران.
- نژاد، عنايت الله فاتحی. (1387 هـ.ش). فرهنگ معاصر فارسي –عربي. چاپ 1. مؤسسه فرهنگ معاصر. تهران. ايران.

الأبحاث:

- اسعد، فيروز. ميرزايي، فرامرز. نيكوبخت، ناصر. دری، نجمه. (1398ه.ش). "كاربست شگردهای علم معانی در شعر فارسی و عرب (مطالعهء موردی مضمون اندرز در شعر نيما يوشيج و نازكالمالئكه). پژوهشنامهء نقد ادبی و بلاغت: 8(5): 99 تا 118.
- امان، پرنيا. حيدری نيا، هادی. صادقزاده، محمود. (1402ه). "بررسي انواع تشبيه در شعر معاصر عرب با رويكرد به سرودههای نازكالمالئكه". فصلنامه زيبايیشناسی ادبی: 14(57): 61– 84.
- اميري، ليلا. زمين، زهرا. (1398ه.ش). "بررسي تناسب اجزاي تشبيه و استعاره با موضوع در شعر فارسی". فصلنامه علمی تفسير و تحليل متون زبان و ادبيات فارسی (دهخدا): 11(42): 83–104.
- ايازي، ناهيد. ولوی، سيمين. (1399ه.ش). "نقد و بررسي ترجمهء عربی مثنوي (دفتر چهارم) بر اساس نظريه كتفورد (مطالعه موردی ترجمهء علی عباس زليخه)": 10: 181–200.
- آريادوست، سيد. رضوان، هادي. (1391ه.ش). " تجلّي ققنوس در اشعار ادونيس". ادب عربي، 3(4): 117–138.
- آهنگر، بهزاد. زاهد، رضا. عبادي، رسول. محمدزاده، مريم. (2023م). "بررسی تطبيقی سبک شناسی اشعار فارسی و عربی شيخ بهايی در ساختار و محتوا". نشريه علمی سبكشناسی نظم و نثر فارسی: 2041(21): 71–89.
- پور سيفی، فاطمه. (1402ه). "سيمين بهبهانی و نوگرايی در تصوير شعري". فصلنامه زيبايیشناسی ادبی: 14(57): 9– 28.
- تبار، محمد عامری. عباسي، حبيب. صديقي، نعيمه. (1394ه.ش). " گذری بر نقاب های أدونيس". ادب عربي: 2(7): 179– 199.
- خاكيان، نصرت اهلي. (1402ه). "بررسی و تحليل سی غزل بيدل دهلوي از منظر علم معانی(اطناب)". فصلنامه نقد وتحليل وزيباشناسي متون: 6(2): از ص97– 115.
- خرميان، فاطمة. شال، علي. فالحتي، صغری. ناعمي، زهره. (1398ه.ش). " لايه هاي پنهان استعاره در دفتر شعر »إمراة بال سواحل« اثر سعاد الصباح". زبان و ادبيات عربی (دو فصلنامه علمی): 11(2): 143–157.
- خضري، علي. بالوي، رسول. مقدم، معصومه. (1396ه.ش). "مطالعه تطبيقی ساختار كنايه در زبان فارسی و عربی". پژوهشنامهء نقد ادبی و بلاغت:6: (1): 93–106.
- سجادي، سيد. رستمي، ناصر. (1393ه.ش). " اشعار تي. اس. اليوت در زبان فارسي: بررسي مورد ترجمهء استعارها در "سرزمين بي حاصل". فصلنامه مطالعات زبان وترجمه دانشكده زبان وعلوم انساني: 1: 19–36.
- سوادجانی، نرگس. اصغری، جواد. رستم، پور ملكی. (1402ه.ش). " انتقال نشانه هاي شعر ادونيس در سطح جوهر بياني به زبان فارسي (با تكيه بر ديدگاه امبرتو اكو)". Language Related Research: (14)4: 1-30.
- شهبازی، علی اصغر. (1400ه). " ارزيابي برگردان كتاب الشعرية العربية با رويكرد نقد مقابلهاي ترجمه". پژوهشنامه انتقادي متون و برنامه هاي علوم انساني، پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي ماهنامه علمي (مقالة علمي ــ پژوهشي): 21(2): 181–204
- طالبيان، يحيی. نصيری، پريسا. (1396ه.ش). "بررسی استعارهاي جهتگيرانه و طرح وارههای تصويری در اشعار ناصرخسرو با تكيه بر رويكرد معنی شناسی شناختی جورج ليكاف و جانسون". دوفصلنامه علمی بالغت كاربردی و نقد بلاغی: 2(2): 45– 65.
- عباسي، نوذر. ضيغمي، علي. اصغری، بهنوش. خورسندي، محمود. (1398ه.ش). "حفظ زيباشناسی مبتنی بر تفسيرپذيری استعاره در فرآيند ترجمه (بررسی تطبيقی روشهای نيومارک در استعاره هاي خطبة شقشقيه)". فصلنامه پژوهشنامه نهج بالغه: 7(25): 61 –80.
- علی، آرزو. زاده، جواد غالم علی. آبادی، فائزه. 1396ه.ش. "بررسی تطبيقی استعاره مفهومی عشق در اشعار ابن فارض و سلطان ولد". پژوهشنامه ادب غنايی دانشگاه سيستان و بلوچستان: 12(29): 193–210.
- فلاحتي، صغرا. (1391ه.ش). "نحوه به كار گيري آرايههاي ادبي عربي در زبان فارسي ". پژوهشنامه انتقادي متون و برنامه هاي علوم انساني، پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي: 12(2): 69–89.
- فؤاديان، محمد. الياسي، حسن. (1394ه.ش)." نگاهی به برخی ويژگيها و ظرافتهای اشعار عربی سعدی". فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب): 8(2): 61–81.
- قيصري، مهديه. مقدسي، ابو الحسن. (1397ه.ش)." واكاوی كاركرد »رؤيا« در سرودههای ادونيس". ادب عربی: 10(2): 1–20.
- كشاورز، حبيب. (1397ه.ش). " معادليابی استعارههاي مفهومی در ترجمهء عربی رمانهء«چشمهايش» بر اساس الگوي آلوارز". مجلهء علمی انجمن ايرانی زبان و ادبيات عربی: 56: ص –158 137.

- كشاورز، حبيب. (2022م)."تكنيكهای ترجمه تشبيه در برگردان عربی رمان ثريا در اغما بر اساس الگوی پيرينی". التنظيرات و النقد فی الأدب العربی: 1(4): 1-14.
- كفاش زاده، علي. ناظری، حسين. عرب، عباس. (1399ه.ش). "بازخوانی ترجمه فارسی عبارت قرآنی» نفخت فيه من روحي« حجر: 29(با تكيه بر كاركرد استعاره واژه »نفختُ«". زبان و ادبيات عربی (دو فصلنامه علمی): 12(2): 97- 111.
- لنگرودي، عبد العلي آل بويه. (1392ه.ش). "چالشهاي ترجمهء شعر از عربی به فارسی با بررسی اشعاري از نزار قبانی، بدر شاكر سياب و نازك الملائكه) ". فصلنامهء پژوهشهای ترجمه در زبان وادبيات عربی: 3(7): 13-40.
- مرتضي، امير. صدقي، حامد. (1395ه.ش). "دنياي متفاوت نمادهای طبيعی در شعر ادونيس". ادب عربی: 2 (8): 263-282.
- مزرعه، الهام. ديباجي، سيد. شهررضا، رسول. (2020م). "چالش های موسيقی داخلی شعر نو عربی در ترجمه به فارسی". فصلنامه پژوهشهای ترجمه در زبان و ادبيّات عربی:10(22):97-120.
- مشهدي، محمدامير. رضايي، رضا. اتحادي، حسين. (1397ه.ش). " نقد و تحليل و تصوير استعاری در اشعار عربی سعدی". پژوهشنامهء نقد ادبی و بالغت: 7(1): 201-220.
- نيازي، شهريار. يوسفي، عطيه. (1397ه.ش). "روش شناسی ترجمهء »كنايه« در ترجمه های عربی بخشی از غزليات حافظ به قلم ابراهيم الشواربی و عمر شبلی". پژوهشهای تطبيقی زبان و ادبيات مِلل: 4 (3): 27-48.
- يوسفي، سحر. بابايي، محمد رضا.(1391ه.ش).‘‘اندیشه آرمان شهری در اشعار "فريدون مشيری" و "ادونيس". فصلنامه مطالعات ادبيات تطبيقی: 6(23): 71- 82.

ثالثًا- المراجع الإنجليزي:

- Koster, C. (2014) “Literary Translation”J. House (ed.), Translation: A Multidisciplinary Approach.
- Paul, G. (2009) “Translation in Practice”.Amanda Hopkinson, First Edition, Library of Congress.

الأبحاث والدوريات والرسائل الإنجليزية:

- Dukãte, A. 2007.Manipulation as a specific phenomenon in translation and interpreting. Doctoral dissertation. University of Latvia Faculty of Modern Languages.
- Suo, Xuxiang. 2015. A New Perspective on Literary Translation Strategies Based on Skopos Theory. Theory and Practice in Language Studies. 5 (1). pp. 176-183.

رابعًا- المواقع الإلكترونية:

- https://www.asjp.cerist.dz/en/articl
- www.osOu.ca.in
- https://betadrij.ir/writer/saleh-booazar/
- https://www.iranketab.ir/profile/32355-saleh-booazar
- https://abadis.ir7(/