

إمكانية ترجمة الصورة البلاغية

The possibility of translating the rhetorical image

أ. لعداوي نسيمه

تاريخ الاستلام: 2019-06-22

تاريخ القبول: 2020-07-12

الملخص: يطرح هذا البحث موضوع الصور البلاغية في النص الأدبي وترجمتها من اللغة الفرنسية نحو اللغة العربية. فنظرا لما لهذه الصور من تأثير بليغ في التصوص الأدبية، وما للترجمة من أهمية في نقل المنتجات الأدبية من لغة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، وما لهذا الموضوع من أهمية بالغة في الدراسات الأدبية والبلاغية والأسلوبية والنقدية الحديثة، سعينا في دراستنا إلى إبراز كيفية ترجمة الصورة البلاغية من تشبيه، واستعارة، وكناية ومجاز من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، مع التطبيق على رواية مولود فرعون وترجمتها إلى العربية (الدروب الوعة) و(الدروب الشاقة).

الكلمات المفتاحية: الترجمة؛ الصورة البلاغية؛ النص الأدبي.

Summary: This research presents the subject of rhetorical images in the literary text and their translation from the French language towards the Arabic language. In view of the great influence these images have on the literary texts, and the importance of translation in the transmission of literary products from one language to another and from one society to another. In literary, rhetorical, stylistic and modern criticism studies. This is why our study seeks to show how the rhetorical image was translated from metaphor, ..., from French to Arabic. With the

جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، البريد الإلكتروني: lanassima@yahoo.fr (المؤلف المرسل).

application of the novel of Feraoun Mouloud and its translation into Arabic (الدروب الشاقة) و(الدروب الوعرة) .

Keywords: rhetorical images; translation; literary products.

إضاءات: يتميز الخطاب الأدبي بمجموعة من الأصول الخطابية التي تختلف درجة استعمالها ونسبة تردها من نص إلى آخر، كما قد تكون متفاوتة العمق، والدقة في الدلالة، ونركز بالخصوص على اعتماده بصورة حتمية وأكيدة، أو تكاد تكون على هذا النسق على الصورة والمجاز، والتفنن في استعمال اللغة، والاشتغال بالألفاظ ومدلولاتها، وهذه كلها عناصر تمنحه عمقا في الدلالة، وقوة في التأدية والإيحاء إلى درجة الإبهام أحيانا إلى جانب سلاسة في الإيقاع والصيغة حتى أن بعض الصور قد تكون صعبة المنال بالنسبة للمستمع العادي أو القارئ البسيط. تعتمد شعرية النص الأدبي على بنائه اللغوي وتراكيبه الأسلوبية والبلاغية، وعلى كل ما يحيل على ثقافة المجتمع، ومحيطه، ومبادئه، وقيمه، وإلى جانب ما يملكه صاحبه من كفاءات ومهارات وهذا ما يسمى بالذخيرة، والملكات في أي ميدان كان إذ يؤثر ذلك لا محالة على إبداعه. فما اللغة أصلا سوى ترجمة أفكار وأحاسيس إلى كلمات وجمل بهدف التواصل مع الغير. وتؤدي اللغة الأدبية، هي أيضا، الوظيفة نفسها التي تؤديها اللغة عموما، غير أنها غالبا ما توجز وتعبّر إلى الكتمان من خلال مختلف أساليب البيان التي تضيف على الخطاب قوة في الإيحاء، وعمقا في الدلالة. ومع تعايش المجتمعات واحتكاك اللغات والآداب، أصبحت الحاجة ماسة إلى التواصل والتفاهم، ونقل ما ألفه وما أبدعه كل مجتمع إلى غيره. فقد صارت الترجمة من الضرورات الملحة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهلها، ولا الاستغناء عنها لأن لغات البشر متعددة ومتنوعة بينما يحتاج كل إلى غيره. ولما نحاول ترجمة النصوص، أيّا كانت طبيعتها، حتى وإن لم تكن أدبية وكانت خالية من البيان، فإننا قد نقع في انزياح في الدلالة أو الأسلوب أو غيرهما، وعادة ما نحاول تبريرها بنقص في اللغة أسلوبا أو نحوا أو معجما أو غيرها. فكثيرا ما أظهرت دراسات لمؤلفات مترجمة نقائص مثل النسخ الأسلوبية، والدخيل أو التداخل اللغويين، والإبدال المكاني وتقديم ما لا يجوز تقديمه، أو تأخير ما لا يحق تأخيره، وغيرها من ضروب الابتعاد والعدول عن محكم قوانين

اللغة. فكثيرا ما يجد المترجم نفسه أمام مواقف صعبة أثناء ترجمته للبلاغة في الرواية ذلك لأنه يجد نفسه أمام أساليب واستعمالات لغوية قد تكون جديدة غير مألوفة أو متباينة الاستعمال مقارنة مع اللغة اليومية للناطقين باللغة الهدف فلا يكون مخرجه سوى انزياحه عنها. كان للاحتلال الفرنسي وللثورة التحريرية الجزائرية وقع كبير في مجال الثقافة عامة، وفي الرواية على وجه الخصوص؛ فقد فجر في الأدباء، وفي غيرهم من عامة الناس، القريحة والحماس ليبعدوا شعرا ونثرا حول نضال الشعب الجزائري، والثورة القدوة التي خاضها من أجل كرامته، ومبادئه، وقيمه، وتحرير بلاده، فالحركة الأدبية في الجزائر تجربة تسمو نحو الآفاق الزاخرة، كما تسعى نحو المحافظة على انتصارات الثورة، والعمل على استمراريتها.

عرف الأدب الجزائري إشكالية مثلت منعرجا في التحول هي الأدب المكتوب باللغة الفرنسية التي حسمها النقاد في نقاشات مطولة. إذا كان الحديث يدور حول الأدب المكتوب باللغة العربية، أو باللغة الفرنسية، أو باللغة الأمازيغية، فإن ذلك لا يعني بتاتا أن هناك آدابا منفصلة تتكلم بهذه اللغات، بل إن الأدب الجزائري يكون وحدة متكاملة ساعدت فئات الشعب المختلفة على خلقه، كما فرضت عليه الظروف الموضوعية الخاصة ليستخدم كأداة للتعبير عن هذه اللغة أو تلك، طالما أنها جزء لا يتجزأ من شخصيته نفسها. فهو أدب جزائري واحد وأصيل ألف بلغات مختلفة. فمعظم الأدباء الذين نبغوا في تلك الفترة قد أنتجوا إبداعاتهم الأدبية باللغة الفرنسية التي اتخذت سلاحا للنضال ضد المستعمر بنفس أسلحته، فاستمدوا منها قوتهم وطاقتهم. كما ساعدتهم على التعبير عن مختلف الموضوعات المتعلقة بالجانب الاجتماعي والسياسي والثقافي، وكذا عن قيمهم وأفكارهم وتقاليدهم، عكس ما كان يصبو إليه المستعمر في أن تخدم لغته مصالحه المتمثلة في سلب الهوية الجزائرية وتشويه قيمها وأعرافها. فقد وصف الروائي كاتب ياسين اللغة الفرنسية بغنيمة حرب نالها الجزائريون. فظهرت نخبة مثقفة من الجزائريين الذين اتسعت نظرتهم للعالم وانجلت بصائرهم عما يحدث في بلادهم، فاتخذوا من اللغة الفرنسية وسيلة للتحدث بلسان الشعب للدفاع عن حقوقه وتحصيل حريته من خلال مختلف الكتابات الروائية التي تحاكي الواقع، وتفضح زيف الإدارة الفرنسية في الجزائر. ومن بين الأدباء الذين

كتبوا باللغة الفرنسية نذكر: آسيا جبار، مالك حداد، مولود معمري ومولود فرعون وغيرهم. كأن يقول مولود فرعون: "خلال الحرب العالمية الثانية حدثت أشياء كثيرة شاركنا فيها نحن الجزائريون ف شعرنا على إثرها بتهيج وابتهاج أي خروجنا من المأزق ممكن وخرجنا من ذلك المأزق بالكتابة قبل أن نخرج منه في الواقع."¹ (أديب 1982) نظرا لأهمية هذا الأدب، المكتوب باللغة الفرنسية، ترجم معظمه إلى اللغة العربية فتباينت طرق الترجمة باختلاف المترجمين. استطاع مجموعة من المترجمين نقل مجموعة من الروايات إلى اللغة العربية مثل الرَبوة المنسية (La colline oublier) لمولود معمري وابن الفقير (Le fils du pauvre) والدروب الوعة (Les chemins qui montent) والأرض والدّم (La terre et Le Sang) لمولود فرعون وغيرها من الكتب والروايات. ويمكننا أن نتساءل حول طريقة ترجمة هذه الروايات وماذا ترجم منها، مع العلم أنها مجموعة من الإبداعات التي استثمرت الخيال الفني بمختلف الاشتغال البلاغي الحذق، ونلفت الانتباه إلى العلاقة الوطيدة والمعقدة في الوقت نفسه بين النصوص الإبداعية وترجمة صورها البلاغية، وقبل اللوج إلى كيفية صناعة مهارة الترجمة للصور نوضح بعض المفاهيم بإضاءات نظرية. قبل أن نتطرق إلى تبيان طريقة ترجمة الصورة، نود أولا تعريف الصورة البلاغية والترجمة.

رؤية الصورة من المنظور البلاغي الجديد: تعتبر دراسة الصورة البلاغية من بين القضايا المعقدة التي عجز الباحثون عن الاتفاق بشأن تصنيفها، وتحديد ماهيتها بدقة وتراوحت الأسئلة بين: هل هي ظاهرة إبداعية لسانية؟ أم معجمية سيميائية أم نحوية تركيبية؟ من المؤلف أن الصورة البلاغية تعرف بألفاظها التي تحوي بعض الغموض داخل تراكيب لم يعتدها القارئ والتي تمتد قائمتها وتزداد طولا، كلما أتى باحث جديد، وتدخل في إعادة تصنيفها وتضمينها مدلولات جديدة، يقول هانري سوهامي Suhamy H: "لا نعرف دائما في أي مجال معرفي ندرج الصور البلاغية: فمجال اللسانيات يبدو عاما، بينما نجد لها مكانا في الدراسات النحوية والمعجمية"². (Suhamy, 1981) فهذا السؤال ينقل لنا الحيرة والفضولية.

فالصورة، في مختلف الفنون، أساس محوري في جمع واكتناز وعرض أسرار كل إنتاج إبداعي فني، لأنّ الإنتاج الإبداعي لا يكون فنيا، إلّا إذا أنتج صورا تنعم بها الحواس سمعا وبصرا وتتلذذ بها، فتوقظ الخيال وتذهب به بعيدا، وتحرك المشاعر فتعود بها إلى جذور إنسانيتها وأصالتها. كذلك لا يكون الأدب أدبا بل كلاما تواصليا تبليغيا عاديا، إلّا إذا اكتنز صورا فنية تدهش القارئ والمستمع، فيتلذذ بجمالها ويستمتع، فتحرك مشاعره وتجول به مخيلته ليفهم تلك الصورة البلاغية فتتحرك مشاعره وتحيا، كأنّها تستقبل ذلك النوع من الصّور لأوّل مرة، لذا يرى باشلار أنّه: "على الفيلسوف أن ينسى ويتناسى كل ما يعرفه حينما يدخل في مجال الأدب" ³ (Bachelard, 1957). ويذهب مارك بونوم Bonhomme Marc في مفهوم الصّورة عند القدماء منذ أرسطو وصولا إلى المحدثين أمثال كانتيليا Quintilien ، وفانتانيي Fontanier أنهم متفقون جميعهم على مبدأ محوري فيها وهو أنّها تركز أساسا على الانزياح عن المألوف في الاستعمال اللغوي إذ: "أنّ إنتاج الصّورة عند الأغلبية من البلاغيين ولدى جماعة لا يستهان بها من البراغماتيين يتمثل في الابتعاد عن القالب العادي للاتصال للخلوص إلى شكل يظهر على أنّه انزياح مقارنة مع النظام اللغوي المتداول والمتفق عليه... إنّ إنتاج الصّورة يتمثل في خلق تباعد خطابي انطلاقا من المتفق عليه لغويا" ⁴ (Bonhomme, 2014)، وفي السياق نفسه، يرى مارمونتيل Marmentil أنّه: "كلما كانت العلاقة غير متوقّعة، كلما أضافت المفاجأة إلى الاستمتاع بملاحظتها" ⁵ (Marmontel, 1879)، لذا تثير الدهشة ويمكن أن يكون الفارق في نوعيّة الصّور وطريقة تكوينها وعددها في الخطاب الواحد، كأن يرى مارك بونوم: "... تحلل هذه النظرات البلاغية الصّور على أنّها انزياح عن المتداول، لكنّها مجبرة على مشاهدة هذا الانزياح كمكونات لهذا المتداول" ⁶ (Bonhomme, 2014). قد يبدو يسيرا وبديها إدراج دراسة الصّورة البلاغية في الدّراسات الأسلوبية، لكن يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أنّ مؤسسي هذا العلم (الأسلوبية) رفضوا الاهتمام بالصّور، خاصّة خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين، وبعدها فكروا في مصطلح البلاغة (Rhétorique).

لذا تعتبر البلاغة الوسيلة الأساسية والسبيل الأمثل لتحقيق الدقة والغزارة في الأفكار والمقاصد والجمال اللغوي لما توفره من تشكيل وفضلها يحصل المتحدث على قوالب لغوية وأسلوبية جديدة تمكنه من التعبير عما كان عاجزاً عنه هو بذاته أو ما لم يتسن له بلغته جيداً، كي تحتويه وتعبّر عنه. ويمكن القول أنّ الأصل في اللغة هو الرمز والصورة والمجاز، لأنّها وضعت كإشارات صوتية ترمز لأشياء، فتعبّر عنها في ثانياً كلام مسموع، يعبر عن أفكار ومشاعر مجردة، ليس لها وجود سوى في ذات الشخص، الذي يعبر عنها بتلك الصيغة أو غيرها، لذا "الصورة البلاغية نظام يتمثل في إنتاج دلالات ضمنية..."⁷ (Pagnoullé, 2005) ويرى باشلار "bachelard" الصورة تجاوز لكل معطيات الحساسة⁸ (Bachelard, 1957). ويضيف: «وجدت الصورة قبل التفكير،.. إنّها ظاهرة فكرية، ظاهرة روحية»⁹ (Bachelard, 1957) لذا فهي مرتبطة بالأنساق الذهنية لمؤلفها. وبالاكتفاء عليها، فإنّ الأديب يثري خطابه ويبدع فيه، فيعجبه حسب هواه حتى يؤثر في ذهن المتلقي وروحه، سواء أكان ذلك في بنيتها المورفولوجية الشكلية أم في إدراكه الدلالي، ففوة الخطاب موجودة في مضمونه وفي صوره البلاغية، بمعنى أنّ جمال التركيب والعمق الدلالي للنص الأدبي يكمن في بيانه وفي صوره كاستعارة والتشبيه والمجاز وغيرها. وقد انبثقت هذه الصور من شتى مجالات الحياة والطبيعة (اجتماعية، دينية جغرافية، سياسية، اقتصادية...) لكن انعكاساتها وتأويلاتها قد لوحظت وربّبت حسب المناطق والمجتمعات بطرق مختلفة، حسب اختلاف الاعتقادات والثقافات والقيم وطرق المعيشة وغيرها، رغم وجود العديد من الرموز والصور التي تشير إلى الأمور نفسها في مجموعة من اللغات والمجتمعات أو كلّها، ونأخذ مثلاً على ذلك: القمر الذي يعتبر رمزاً للنور والجمال، والدّنب الذي يرمز إلى الخدعة والحيلة والخفة والأسد الذي يشير إلى القوة والشجاعة والهدام والهيبة، وغيرها من الرموز والإشارات.

2- رمزية الصورة: يتبادر إلى أذهاننا سؤال سيحدد لنا طبيعة رمزية الصورة المتمثل في: هل رمزية الشيء أسبق أم الصورة البلاغية؟ هل انطلق الإنسان من الشيء وما يرمز إليه ليعبر به بعد ذلك في صورة بلاغية، أم أنّه أتى بصورة بلاغية الصّقت الرمز بالشيء؟ وهي إشكالية يمكن أن تبدو صعبة المنال والتحليل، ونرى أن

الإجابة عن السؤال، قد تكون بالوسطية نظرا لتعقدها: نرى أنّ الرّمز أسبق، على مستوى المجتمع، من الصورة لأنّ الإنسان بمجرد ملاحظته للشيء أو إحساسه به أو تجربته له، يقدم له وصفا، أي أنّه يلصق به صفة ما أو مجموعة من الصفات، كأن ينسب للقمر النور والجمال، وللشمس النور والحرارة والدّفء وغيرها من الصفات الحسنة، وللثعلب والدّئب المكر والخديعة وللأرنب الخفة وما إلى ذلك من الصفات وتأتي الصورة البلاغية فيما بعد فنستعين بها لننسب من خلالها-جمال ما لاحظناه في الطبيعة لمخلوق ما، كأن ننسبه لفتاة نراها فانتة وبديعة الجمال. وبالطريقة نفسها ننسب خدعة الثعلب لإنسان ما فنشبهه به، وغيرها من الرّموز والصّور التي قد تكون حسنة ومستحبة مرغوبا فيها في حالات، أو خبيثة ومكروهة مرفوضة في حالات أخرى. إلّا أنّ الجزم هكذا بأسبقية الرّمز، يعني أنّ الصورة تكون نصف مئة منذ ولادتها ولا يمكن الحديث عن الصورة الحية التي يتحدث عنها بول ريكور (Paul Ricoeur) لأنّ رمزية الصورة -في هذه الحالة-معروفة قبل ولادتها. فحينما نقول عن الفتاة إنّها قمر فإنّ هذه الصورة البلاغية لا تتضمن أي احتمال أو تأويل، لأنّ الجميع يعلم مسبقا أنّ القمر رمز الجمال، فلا نرى غيره كوجه شبه بين العنصرين أو الطرفين. فالصورة الحية القويّة يجب أن تتوفر على جزء من الإبهام والغموض الذي يخلف شيئا من الحيرة في المتلقي، لأنّه لا يستطيع أن يفك الرّمز والصورة مباشرة أو إطلاقا. ونرى، من جانب آخر، أنّ الصورة البلاغية أسبق من الرّمز، وأنّ استعمال الرّمز يشير إلى شيء أو صفة أو صورة، فلا يكون إلّا نتيجة لاستعماله المسبق في صورة بلاغية تلصق به تلك الرمزية. وكمثال على ذلك، أن ننسب صفة الحنان والهدوء والليونة للقمر من بعد تشبيه فتاة ما به وذكر تلك الصفات كمشبه به. والنتيجة -في هذه الحالة-عكس ما ذكرناه آنفا-أثنا تأتي بصور بلاغية حية جديدة لم تعرف رمزيّتها من قبل ولم يتم استخدامها. يمكن أن نستنتج من خلال هذه الإشكالية أنّ الرّمز أسبق من الصورة البلاغية أحيانا لتكون مصدرا لها، في حين تكون الصورة أسبق من الرّمز في مواضع أخرى كالتّي ذكرناها سابقا، أو تحويل رمزية الصورة في مواضع أخرى. لكن هذا كلّه يكون على مستوى المجتمع. لكن يمكن أن نجزم أنّ

الرمزية أسبق من الصورة، لأن الأديب أو المتحدث يجمع بين الطرفين على مستوى ذهنه وتفكيره، قبل أن يطلق العنان للصورة التي أبدعها وأنتجها.

3- قيمة الصورة البلاغية ووظائفها: للصورة مجموعة من القيم والوظائف خاصة

التي في الاستعارة والكناية، فأما قيمها فكبيرة تتجلى في شكل النص وجماليته وفي مضمونه ودلالته، وسبيل التعبير عنه. ووظائف وقيم الصور كبيرة لا تخص طرفا واحدا وحسب، بل تخص الخطاب في ذاته، وأخرى تخص اللغة، وأخرى تفيد المتحدث والمتلقي، وأخرى تخص الثقافة والمحيط العام الذي تتولد فيه وتستخدم فيه. ومن وظائفها نذكر:

- وظيفة تأثير وإقناع وهي خارقة وقوية، مألوفة وغير معهودة في آن واحد، من خلال ما تتضمنه من قوة في الدلالة وتحفيز للخيال وإيقاظ للمشاعر، وكذا من خلال التصوير الذي يضع المحسوس موضع الموجد المرئي، أمام مسمع أو مرأى المتلقي وكأنه يلمس الموجد. يرى دومارسي Dumarsais: "إن للصور أفضلية لبأسها أعني تغيراتها الخاصة، الذي يفيد في لفت الانتباه، في الإعجاب، وفي التأثير"¹⁰ (Dumarsais, 1977). وذكرت فرانسواز توباري Françoise Thau-Baret "إن هذه الصور ليست مجرد عناصر زخرفية...، سجلت في لب النص وعمقه ما لعب فيه وما سيلعب..."¹¹ (Thau-Baret, 2005). وهنا تكمن أهمية الصور. إلى جانب أنها تسمح بالتعبير عن أفكار جديدة بطريقة أكثر غزارة وأكثر أصالة من التعبيرات التي تركز على كلمات عادية وعلى دلالات مألوفة، وذلك بالخروج بالكلمات إلى معان جديدة لم تكن متداولة ولم يتعود عليها أصحاب اللغة، لأن اللغة قدرة هائلة على التأقلم إذ لها القدرة على منح الكلمات معاني غير تلك التي وضعت لها من قبل. لذا يرى الفيلسوف باشلار أن الصورة الأدبية معنى جديد في سن ولادته... إذ تعني شيئا آخر وتجعلنا نحلم بطريقة مغايرة"¹² (Bachelard, 1957).

وتمكن الصورة من المردودية الكبيرة لأنها تسمح بالاقتصاد اللغوي، الذي يسعى إليه كل متحدث وفي كل لغات العالم، إذ تمكن المتكلم من الحديث عن أفكاره ومشاعره -أيا كان حجمها -وفي أقل عدد ممكن من الكلمات والعبارات، لما تحويها

من إيجاز ورمزية وتكون الصورة أكثر فعالية وتأثيرا وبأقل جهد ممكن، لأنها تمكن من تقليص الكلام وتحديد حجمه مع توسيع مضمونه¹³ (Martinet, 2008).

كما تسمح أيضا بالتعبير عما تعجز اللغة العادية عن التعبير عنه لكونها محرما أو مرفوضا عرفا أو عقائديا أو ايدولوجيا، لأن الصورة وسيلة تواصل واتصال غير مباشر، خاصة حين تكون جديدة لم يسبق استعمالها في خطابات سابقة، لذا فإن الصورة عند (غايس) حسب ما لاحظته مارك بونوم: "قريبة من الأكذوبة.. إن الانزياح لا يكون إلا مظهرها لأن المتلقي يعمل بكل ما في وسعه من أجل تقليص هذا الفارق والتباعد الصوري حتى ينجح الحديث الحالي... وعليه فإن إشكالية الانزياح تكبر: فالانزياح لم يعد لغويا وحسب بل يتعداه إلى التواصل لأن المتحدث يسمع غير ما يريد قوله"¹⁴ (Bonhomme, 2014). كما جاء عن جماعة مو U أن المظاهر البلاغية تؤدي دورا محوريا في البناء الشعري.¹⁵ (Dubois, 1982).

- الوظيفة الجمالية: تتجلى في شكل الإنتاج الأدبي ومظهره وأحيانا في مضمونه حيث تمنحه الصورة بهاء يجعله يكون جذابا للقارئ والسامع. إنها لأولوة التعبير والخطاب؛

- وظيفة التلذذ والاستمتاع عند كل من المبدع والمتلقي، إذ يبدع الأول ويستمتع بجمال وعمق أفكار إنتاجه، فيحس بعلو مركزه وفنه، ويتلذذ الثاني بهذا العمل الإبداعي المثير والمؤثر. يؤكد مارك بونوم أن: "الوظيفة الجمالية المنسوبة للصور... كمصدر للاستمتاع الفني عند المتلقي"¹⁶ (Bonhomme, 2014) فهو بطبعه يميل إلى كل ما يجلب الجمال ويتلذذ به، لذا يؤكد فانتاني أن التأثيرات العامة للصور هي الزخرفة اللغوية والإعجاب من خلال تلك الزخرفة¹⁷ (Fontanier, 1968). تمنح الصورة للمعنوي والمجرد وجها ماديا مرئيا يحس به القارئ والمستمع، فيفهم أكثر ويستمتع ويتلذذ. وفي ذلك يرى دومارسي ويقول: "تمنح التعبيرات المجازية أناقة للخطاب لأنها تقدم جسما للأشياء الأكثر معنوية، وتجعلها تلمس تقريبا بالأصبع والعين، بفضل الصور التي تخلفها في الخيال"¹⁸ (Dumarsais, 1977). كما تنتج الصورة الخروج عن المألوف للخوض فيما هو غير معتاد دالا ومدلولا وتركيبا، فالإنتاج الفني ليس تقليدا أو تسلسلا أو تبعة

طبيعية لسابقة، ولا تحويلا لما فيها، بل هو إبداع خاص لملكية فكرية خاصة وملكية لغوية خاصة أيضا، أو صياغات وإبداعات جديدة. ف"الصورة الأدبية انعكاس مباغت وفوري للذهن ... الصورة الأدبية غير خاضعة للضغط، وليست صدى للماضي، بل العكس: لمعان الصورة هو الذي يخلق صداه في الماضي"¹⁹ (Bachelard, 1957). وفي الأخير يمكننا القول إن الصورة البلاغية من أهم وأبرز المسائل الأدبية واللغوية التي شغلت الترجمة وأكثرها تعقدا، خاصة في ميدان اللسانيات الحديثة والسميائيات. ومن ثم تشعبت القضية ودخلت مجالات علمية لغوية أخرى مثل علم اللغة الاجتماعي، وتحليل الخطاب، والأسلوبية، والنقد..

4- إمكانية ترجمة الصورة البلاغية: تعرف الترجمة، عموما، بأنها إدخال أو نقل من لغة إلى لغة أخرى، كما تتمثل أيضا في استيراد المنتج اللامادي لثقافة أو حضارة ما في اتجاه ثقافة أو حضارة أخرى، تمثل الترجمة لقاء بين ثقافتين أو أكثر من خلال نص. إنها حوار وتعايش بين اللغات، ومسلك لحوار الثقافات وتحويلها. ومن هذا المنطلق، فإن في كل ترجمة تحويلا لرأس مال وثروة أدبية أو علمية أو غيرهما. وبإمكانها، أيضا، أن تسهم في إثراء أسس ورأس مال اللغة المستقبلية (اللغة الهدف)، ف"الترجمة وسيلة بإمكانها إدخال أجناس أدبية ومصطلحات جديدة قد تسهم في تجديد أدب بلد ما، مثلما تسهم في تفتح العقول والقراء نحو عوامل أخرى وثقافات مختلفة"²⁰ (N.Aregger, 2009). ويؤكد هودغر (HEUDEGGER) أنه "يتم نقل التفكير نحو روح لغة أخرى، من خلال الترجمة، فيخضع إثرها حتما لتغيير لا مفر منه"²¹ (Heudegger, 1968).

اختلفت وتنوعت نظريات الترجمة وطرائقها وهذا ما جعل المترجم يواجه مشاكل تجعل الترجمة مستعصية إلى حد أنه قد يغض الطرف عن جملة أو فقرة، فيتناساها ولا يترجمها لأنه لم يتمكن من فهمها، أو لم يجد لها في لغة الترجمة الكلمات والعبارات المناسبة المؤدية للمحتوى، أو يحاول ترجمتها فيقدم ترجمة خاطئة لا صلة لها بالنص الأصلي دائما للأسباب نفسها، أو ينحرف بلغة الترجمة فيكتب أشياء لا أساس لها في اللغة لخروجها عن قواعدها الصرفية أو النحوية أو التركيبية أو غيرها، فتبقى مبهمة، وغامضة، لأنه اعتمد فيها على النسخ من لغة الانطلاق إلى

لغة الوصول. فإذا كان التأليف فنا كتابيا أو تعبيريا، فإن الترجمة أيضا هي فن تعبيرى وكتابى، يبدأ بالتفنن في فهم الصورة وتفكيكها ورصد كل دلالاتها وإحياءاتها ثم في إعادة بنائها وتركيبها وفقا لمعايير لغوية وثقافية وترجمانية.

تعتبر الصورة البلاغية وسيلة تواصلية شاملة للتعبير عن المجرى والمحسوس بطريقة رمزية: تشترك كل اللغات والثقافات في العالم في مجموعة منها -حسب تشابه واختلاف المحيط الطبيعي وغيره- رغم الاختلاف فيما ترمز إليه الأشياء من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، ارتكازا على اللغة وقدراتها، وعلى المعتقدات الاجتماعية وكل ما يجمع ويفرق أفراد المجتمع الواحد، لذا يرى البعض أنه من الأجدر نقلها حرفيا، بينما يرى آخرون أن الترجمة الحرفية تؤدي إلى نتائج مبتذلة وخالية من أي معنى، كأن ترى فرنسوا باري: "إن هذه الصور ليست مجرد عناصر زخرفية...، سجلت في لب النص وعمقه ما لعب فيه وما سيلعب: إنه من الضروري - إذن - أن تترجم" ²² (Thau-Baret, 2005). وليبيان ذلك قمنا بدراسة رواية Les chemins qui montent، للأديب الجزائري مولود فرعون، المترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية: الدروب الوعة (ترجمة حنفي بن عيسى، 1984)/الدروب الشاقة (ترجمة حسن بن يحيى 2005) واستخرجنا ما فيها من الصور البلاغية (استعارة، كناية، تشبيه، ومجاز) وحولنا معرفة سبل ترجمتها إلى اللغة العربية. يعبر الأديب الجزائري عن الطبيعة الثقافية والاجتماعية والدينية والعائدية والسياسية التي عاشت فيها منطقة القبائل في عصره، أي خلال الحقبة الاستعمارية وإلى وقت ليس ببعيد. فهي رواية اجتماعية تحوي جانبا تاريخيا، لأنها تروي أحداثا ماضية عاشها المجتمع الجزائري عامة والقبائلي خاصة خلال فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وتصف مجتمعا حدث فيه بعض التغيير منذ الاستقلال وتغيرت ظروف معيشته. وعليه، فإن الكتابة الأصلية، أي النص الذي ألفه مولود فرعون باللغة الفرنسية، يمكن أن يعتبر في حد ذاته ترجمة من لغة ومن ثقافة جزائريتين إلى لغة بعيدة عنها أصلا وتركيبا، على أن الاختلاف بين التأليف والترجمة يتمثل في أن لصاحب النص الأصلي حرية كبرى في الكتابة والإبداع لأنه كان يؤلف انطلاقا من تفكيره هو ومن مشاهد وأحداث عاشها وعاشها في محيطه الاجتماعي،

لا من قراءة غيره. إنَّ التَّرجمَتين قد أدبنا من قبل مترجمين جزائريين، يقاسمان المؤلف الأصلي الوطن والثقافة. فمن المفروض أن تكون التَّرجمَتان صائبتين ناجحتين نظرا لهذا الانتماء الواحد، لكن يجب أن نشير وأن نركز على كون لغة الكتابة الأصلية للنص أي اللغة الفرنسيّة، مختلفة عن لغة التَّرجمة، وبعيدة عن اللغة الأم للمؤلف وثقافته أي القبائليّة التي لا تمتّ بأية صلة إلى الفرنسيّة، وكذا لغة وثقافة المترجمين. وقد يكون الرّوائي الأصلي قد تأثر، بذاته وبلغته الأم، أي القبائليّة، فنقل منها أفكارا أو صيغا أسلوبية غير معروفة في الفرنسيّة لغة ومجتمعاً. لكن ذلك لا يعني أنّه لا يتقن لغة كتابته وأنّه غير متمكن من ثقافة الغرب، بل قد يكون انزياحه متعمداً ليمنح مؤلّفه صبغة أصليّة ونكهة لا يعرفها الغرب ولا لغتهم لأنّ "ممارسي التَّرجمة يعلمون بوجود مثال أو مبتغى، يتمثل في ترجمة كل شيء... لكننا نعمل حالة بحالة، وأنّه يجب علينا غالبا الاكتفاء بتنازلات وباحتمالات" ²³ (Suhamy, 2005).

سنحاول إبراز مزايا الصّورة البلاغية وقيمتها في الرّقي بالنّص الأدبي والخطاب الوارد فيه في الشّكل والمعنى حتى يكون أكثر جدة وعمقا، وأكثر تأثيرا في العقل والوجدان. وسيمكننا هذا من التّعرف على السّبل التي اعتمدها في ترجمة هذه الصّورة. وقد نجد لذلك تفسيراً في قدرات لغة الكتابة على احتوائها والتّعبير عنها، أو في ثقافة المؤلّف ومحيطه، وإذا ما أخذنا مثلاً الاستعارة -على خلاف ما يرى الكثيرون- ليست مجرد نقل صفة أو صفات من العنصر (أ) إلى العنصر (ب)، بل هي أكبر وأعمق من ذلك بكثير، إذ هي أداة تحتوي ثقافة المجتمع وعاداته ومحيطه ولغته وهي ناقلة للحياة كما ذهب إلى ذلك لاكوف Lakoff وجونسون Janson ²⁴ (لاكوف وجونسون، 2009) في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها": "وتعبر عنها إلى درجة أنّه من الصّعب تحديد تعريف دقيق لها. فهي إذن نقل لتلك القيم وإعادة صياغتها من خلال لغة الوصول ومحيطها مع مراعاة ما تزخر به هذه اللغة. ونستدل على ذلك بهذه الأمثلة التي من خلالها نبين إحدى سبل ترجمة الصّورة البلاغية.

(Feraoun, 1992)²⁵ Nana Melha, respecta sa douleur

في هذا النّص استعارة في شطره الثّاني (respecta sa douleur) من خلال استخدام هذا الفعل (احترمت) مع الاسم (وجع/ألم). فهو تشخيص للمعنوي (الألم)، إذ

قام صاحب النص بتشبيه الألم (مجرد) بإنسان يحترم، وهو محسوس وعاقل. وقد حذف هذا الطرف الأخير (الإنسان) وعوض بإحدى لوازمه (احترمت). فهي إذن استعارة مكنية. أما الترجمتان، فقد جاءتا على نسقين مختلفين تمام الاختلاف حيث نلاحظ ترجمة بصورة في الدروب الشاقة وأخرى بنص عادي في الدروب الوعرة:

ننه مألحة تتفهم معاناتها، د. ش: 26 (فرعون، 2005)

جاءت هذه الترجمة لصيقة بالنص الأصلي من حيث شكله ومن حيث محتواه: فقد نقلت الصورة الواردة في الرواية الأصلية بكلماتها -وبنفس عددها وترتيبها- ودلالاتها إلى العربية. فهي -إذن- ترجمة حرفية. جاءت هذه الصورة البلاغية استعارة مكنية مثلما هو الحال في نص الانطلاق، إذ شخصت المعاناة وشبهت بإنسان تفهمته واحترمته. وقد حذف المشبه به وعوض بالفعل (تتفهم). أما تركيبها، فهي جملة فعلية أيضا كما في النص الأصلي. إن الاختلاف الوحيد بين النصين موجود في زمن الفعل حيث جاء في زمن مضى في النص الأول ونقل إلى المضارع في هذه الترجمة. أدركت ننه مألحة ما يعتل في نفسها من حزن وألم، د. و: 27 (فرعون 1984). ونجد في هذا النص ترجمة بنص مختلف كثيرا عن النصين السابقين من حيث الصيغة: جاء النص الأصلي والترجمة الأولى على شكل جملة اسمية مختومة بفعل أو جملة فعلية خبرية، بينما استبدلت الصياغة هنا بجملة فعلية أتت أكثر طولا لما فيها من توابع وذكر المرادفين (حزن) و(ألم). أما عن الصورة البلاغية، فإنها موجودة في هذا النص -أيضا- باستخدام الفعل (أدرك) مع المفعول به (حزن) ومعطوفه المرادف له (ألم). وانطلاقا من ذلك شبه هذا المفعول - وهو مجرد ومعنوي - بالشيء الذي يرى ويلاحظ، وذلك باستخدامه مع الفعل (أدرك) الذي يفيد معنى الملاحظة، لأن ما ليس ملموسا لا يبصر لعدم امتلاكه لأي كيان أو وجود مادي، فهي -إذن- استعارة مكنية. وجاءت الترجمة الأولى حرفية، مطابقة تماما للنص الأصلي في نوع الصورة وطبيعتها وعدد كلماتها ودلالاتها إذ شخص المترجم المجرد وأصبح ملموسا. بينما أتت الترجمة الثانية مختلفة في شكلها رغم تشابه الدلالة والصورة (استعارة مكنية) إلا أن المشبه هنا شيء مرئي ملموس وليس تشخيصا، أي إنسانا. وفي هذا المثال:

Elle se sentit diminuée de se voir considérée comme un fruit bon à savourer²⁸ (Feraoun, 1992).

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

(لقد مسّها في الصّميم حينما اعتبرها كالفاكهة التي يتمتع بها. (د.و)²⁹ (فرعون، 1984). (وأحست بالإهانة حينما اعتبرها الشاب المتكلم فاكهة لذيذة المذاق.... (د.ش)³⁰ (فرعون، 2005). في هذا المثال أيضاً، نقل التشبيه بمثله في التّرجمات مع عرض الصّورة نفسها ويوجد اختلاف في صياغته وفي نوعه.

جاءت التّرجمة الأولى (د. و) (لقد مسّها في الصّميم حينما اعتبرها كالفاكهة التي يتمتع بها). ترجمة حرفية حيث احترم المترجم ترتيب الجمل ونوع التشبيه ومضمونه: شبهت ذهبيّة (الضمير المتصل ها) بالفاكهة، وألحق بهذين الطرفين وجه الشبه (يتمتع بها)، كما أضاف رابطاً يتمثل في الأداة (الكاف)، مقابلة الأداة الواردة في النص الأصلي (comme). إنّ تشبيه تام مثل الأصل. أمّا ترجمة الدّروب الشّاقة (وأحست بالإهانة حينما اعتبرها الشاب المتكلم فاكهة لذيذة المذاق...) فقد اختلفت قليلاً عن النصين السابقين: ورغم البقاء على المشبه والمشبه به ووجه الشبه، فقد استغني عن أداة التشبيه. ولذلك، فهو تشبيه مؤكد في هذا النص. لكن نلاحظ في النصوص الثلاثة استخدام ما يقارب أداة التشبيه هذه فيجعل من كل النصوص تشبيهاً تاماً، ويتمثل في الفعل (اعتبرها considérée) الذي قلل من قيمة التشبيه لأننا حين نعتبر شيئاً مثل آخر فمعناه أنّه ليس بتلك الصّفة لأنّه مجرد اعتبار. كما نلاحظ اختلافاً بين الأصل والتّرجمات في جنس كلمة المشبه به التي جاءت مذكرة

في الفرنسية ومؤنثة في العربية. وليس هذا خلا لا في التشبيه ولا في اللغة بل هو أمر طبيعي عادي في كل اللغات لأن كل لغة طليقة في تسمية المسميات مثلما ذكرناه آنفا. وفي هذا المثال:

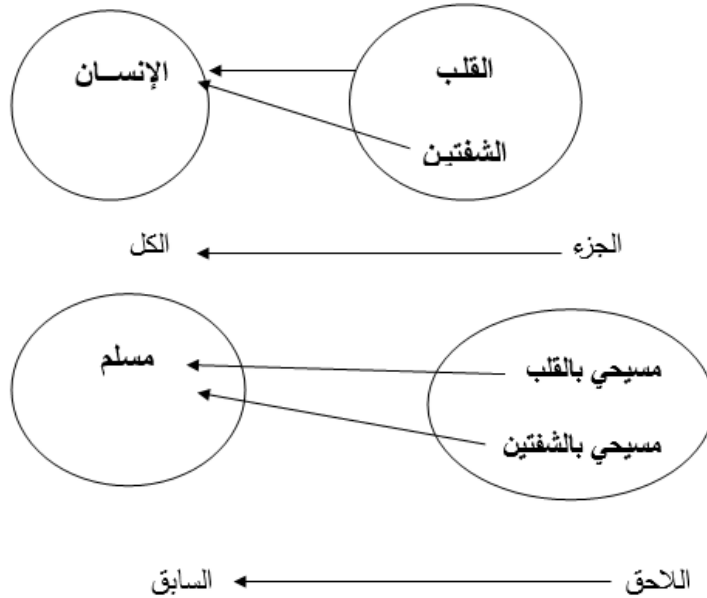
Cela ne m'empêche pas d'être chrétienne du fond du cœur, tandis que d'autres le sont du bout des lèvres...³¹(Feraoun,1992).

ولأول وهلة، يبدو لنا هذا النص خاليا من أية كناية أو صورة أخرى. لكننا نلاحظ كنايتين: أولاها في الفاصلة الأولى وثانيهما في الثانية.

D'être chrétienne du fond du cœur كناية الجزء عن الكل لأن الإيمان يكون لا بالقلب وحسب بل بكل الجوارح، والأحاسيس والأعضاء والتصرفات. فالقلب ليس سوى جزء من الإنسان بأكمله. وفي الإيمان بالقلب كله كناية أخرى عن عمق الإيمان وقوته.

D'autres le sont du bout des lèvres كناية من نفس جنس الكناية السابقة، الجزء عن الكل، وهي كناية عن ضعف الإيمان وعن التفاق أيضا.

وفي النص بأكمله كناية السابق واللاحق إذ إن الوضعية الحالية في إيمان هؤلاء الناس وتدينهم بالمسيحية أمر مستجد، لأنهم لم يكونوا هكذا بل كانوا على ديانة أخرى، هي الإسلام. وتخليهم عن الإسلام هو الذي جعل بعضهم يتظاهرون بالمسيحية.



لكن ذلك لا يمنعني من أن أكون مسيحية من صميم القلب، بينما الآخرون ليس لهم من المسيحية سوى الاسم.³² (فرعون، 2005)...

لا يمنعني أن أكون مسيحية من صميم القلب لإيماني، لا مسيحية باللسان كالآخرين...³³ (فرعون، 1984).

لكن ذلك لا يمنعني من أن أكون مسيحية من صميم القلب، بينما الآخرون ليس لهم من المسيحية سوى الاسم.³⁴ (فرعون، 2005).

...لا يمنعني أن أكون مسيحية من صميم القلب لإيماني، لا مسيحية باللسان كالآخرين...³⁵ (فرعون، 1984). أمّا عن ترجمة هذه الصورة فقد جاءت حرفية ناقلة للنص الأصلي كلمة ومضمونا سوى في كلمة "اسما" التي نابت عن الشفتين في ترجمة الدروب الوعرة. وهو تعبير شائع في المنطقة وفي الجزائر عامة أن نذكر مثل هذا التعبير.

إنّ ما نستنتجه من ترجمة هذه الصورة البلاغية أو غيرها، هو متفق عليه بين العام والخاص، وبين أهل العلم في هذا المجال، هو أنّ الترجمة خيانة، لأنّ الانتقال من لغة إلى لغة أخرى ليست عملية آلية وميكانيكية، بل تتطلب حتما الانزياح ولو بقليل عن النص الأصلي. فحتى على مستوى اللغة الواحدة، فلما نقوم بعملية الشرح أو نحاول تقديم كلمة مرادفة لكلمة أخرى، وهو أمر يمكن مقارنته بالترجمة، فإننا نأتي بترادف جزئي بحيث أنّ الترادف الكلي يكاد يكون مستحيلا لأنّ كل كلمة تتضمن مجموعة مفتوحة من السيمات ولا يمكن أن تكون متقاسمة كلها مع كلمة أخرى وعليه فاستعمالات الكلمتين في غير ذلك السياق الذي تترادفان فيه لن يكون بالطريقة نفسها بل جزئيا فقط. والشيء نفسه، بل أكثر، يقال بالنسبة للكلمة الدخيلة التي تترادف مع كلمة أصلية في اللغة، وهي متضمنة لبعض الخلفيات اللغوية والثقافية والدينية للغة الأصلية. فإذا كانت الترجمة، بصفة عامة، بهذا القدر من الصعوبة والانحراف، فإنّ ترجمة الصور البلاغية التي تتركب من مدلولات أعمق، وأوسع، وأكثر ارتباطا بمحيطها وسياقها، ستكون -حتما- بمشقة كبرى وستتطلب -لا محالة- ملكات وقدرات خاصة، لكن المتحكّم في الترجمة قد يتبنى، عوضا من الطريقة الواحدة العديد من السبل والطرائق التي ستمكنه من الاقتراب إلى أبعد حد من الإتيان بالمدلولات الواردة

في النصوص المترجمة، دون المساس باللغة الهدف في أسلوبها وتركيبها... فمثل هذه الترجمة التي تنقل الأصل فتحتفظ به دون أن تحدث فيه خلا ولا في لغة الوصول، هي تلك التي لا تفرض على نفسها أغلالا تقيد بها بطريقة واحدة وحسب من طرق الترجمة، بل تلك التي تسبح بحرية تامة، مركزة أحيانا على النص الأصلي، وأحيانا أخرى على النص المترجم، مع التفكير دائما في المحيط الذي ستوجه إليه ومدى قابليته للأفكار والصيغ التي نرغب في نقلها إليه. لكن ما قد يعكّر الترجمة أكثر أنها ليست مجرد نقل أفكار من اللغة أ إلى اللغة ب، بل هي نقل لتأويل المترجم وما فهمه وهو يقرأ أو يسمع النص الأصلي. فقد يكون فهمه صائبا مثلما قد يكون خاطئا، لأنّ التأويل رغم كونه جماعيا خاضعا لقيم الثقافة والمجتمع والدين واللغة وغيرها، فإنّه فردي بالدرجة الأولى لأنّه خاضع أولا وقبل كل شيء لقدرات المترجم وملكانته في مختلف المجالات وإلى ذوقه الخاص. ويعتبر تحليل التعبيرات المجازية بمقابلاتها في لغة الوصول -مثلما يحدث في الترجمة- من السبل المائعة التي تمكن القارئ والدارس من التمتع التام بها، وبما فيها من دلالات، لأنّ ذلك يمكن حقا من الوصول إلى المعاني والمضامين الخفية التي يصعب منالها على القارئ العادي. وفي الأخير نقول أنّه مهما تباينت طرائق الترجمة ومحتوياتها، إلّا أنّها قد تسعى لتحقيق الهدف نفسه المتمثل في جعل قارئ اللغة الهدف لا يحس أنّه أمام كتاب مترجم نظرا لما في نصه هذا من أصالة وإبداع، بل يتلذذ بإبداع حقيقي في لغته لأنّ الترجمة بهذا المستوى هي إبداع على إبداع، تكون قد حافظت على روح النص وأضفت عليه جماليات أخرى هي من صميم اللغة المترجم إليها، فما أشبه المترجم بالنحاة الذي يظل رهين الواقع الأصلي لينحت إبداعه بشكل راق.

الهوامش

¹ أديب بامية عايدة: تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1982 ص 25.

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

³ Bachelard G. La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1957, P.2.

⁴ Bonhomme Marc, Pragmatique des figures du discours, Editions Champion, Paris, 2014, p 15.

⁵ Marmontel J-F., Eléments de littérature, Firmin-Didot, Paris, 1879 P. 329.

⁶ Bonhomme Marc, 2014, P. 20.

- ⁷ Pagnoullé Christine, « La force du mi-dit : Figures de style dans le roman de Lawrence Scott, Witchbroom », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 86.
- ⁸ Bachelard G, 1957, P. 15
- ⁹ Ibid, P. 4
- ¹⁰ Dumarsais C.C., Traité des tropes, Le nouveau commerce, Paris, 1977, p.14.
- ¹¹ Thau-Baret Françoise, « De l'inquiétante étrangeté des métaphores et de leur traduction dans Wuthering Heights », in : Palimpsestes 17 : Traduire la figure de style, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005 p. 72
- ¹² Bachelard G, 1957, P. 45.
- ¹³ Martinet A. Eléments de linguistique générale, Editions Armand Colin, Paris, 2008, P. 45.
- ¹⁴ Bonhomme Marc, 2014, P. 18.
- ¹⁵ Dubois J. et all, Rhétorique générale, Editions du Seuil, 1982, p. 8.
- ¹⁶ Bonhomme M., 2014 p. 163.
- ¹⁷ Fontanier P., Les figures du discours, Flammarion, Paris 1968, P. 464.
- ¹⁸ Dumarsais C.C., 1977, p. 36.
- ¹⁹ Bachelard G, 1957, P-P. 1-2.
- ²⁰ N. AREGGER BARRAGANE, 2009, p193
- ²¹ HEUDEGGER, Questions I, Editions Gallimard 1968, p10
- ²² Thau-Baret Françoise, 2005, p. 72.
- ²³ Henri SUHAMY, « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle » in : Palimpsestes 17 (Traduire la figure de style », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005 p. 58.
- ²⁴ جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ط2 دار توبال للنشر، المغرب: 2009، ص68
- ²⁵ FERAOUN M, Les chemins qui montent, Editions ENAG, Alger 1992 p07.
- ²⁶ مولود فرعون، الدروب الشاقة، ترجمة حسن بن يحي، دار صالح تلا نتيقيت للنشر الجزائر، 2005، ص03
- ²⁷ مولود فرعون، الدروب الوعة، ترجمة حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984، ص09
- ²⁸ FERAOUN M, Les chemins qui montent p21.
- ²⁹ مولود فرعون، الدروب الوعة، ص76.
- ³⁰ مولود فرعون، الدروب الشاقة، ص63.
- ³¹ FERAOUN M, Les chemins qui montent, p25.
- ³² مولود فرعون، الدروب الشاقة ص33
- ³³ مولود فرعون، الدروب الوعة، ص27.
- ³⁴ مولود فرعون، الدروب الشاقة ص33
- ³⁵ مولود فرعون، الدروب الوعة، ص27.