وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات

معهد الترجمة

إشكالية ترجمة الفكاهة في النصّ السمعي البصري

فيلم "Il était une fois dans l'Oued"

"حكايات من الواد" للمخرج جمال بن صالح

أنموذجا

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

فرع: عربي/فرنسي/عربي

من إعداد الطالبة :

نايلة عمارني

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :

رضوان ظاظا

2019

و
١٤٢٨

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أعانني ووفّقني بعونه إلى إنجاز وإتمام هذه الدّراسة المتواضعة، فلله الشّكر أوّلا وأخيرا.

ويقتضي الوفاء أن أتوجه بجزيل الشّكر والعرفان إلى أستاذي القدير، الدكتور رضوان ظاظا، لقبوله الإشراف على هذه المذكّرة، كما أشكره على جميل صبره ودعمه بالنّصح والتّوجيه اللّذين لم يبخل بهما عليّ طوال إنجازي هذا البحث الذي آمل أن أستفيد منه وأفيد به.

عرفاني الكبير لأعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عناء قراءة المذكّرة ولتفانيهم في نقد عملي وتقييمه.

كما لا يفوتني أن أشكر كلّ من ساعدني وساندي وشجّعني من قريب أو من بعيد وأخصّ بالذّكر أسمهان وشهرزاد ولدمية ونينور والعمري.

وأتوجّه بالشّكر الخالص إلى زملائي وزميلاتي في الدراسة وفي العمل، الذين لم يبخلوا عليّ بمساعدتهم.

إهداء

إلى شعب ثار مبتسما...

فهرس المحتويات

مقـــدمـــة.....1

الفصل الأول: الترجمة السمعية البصرية

تمهيد 8
أولا : ضبط مصطلح الترجمة السمعية البصرية 9
ثانيا: ظهور الترجمة السمعية البصرية 12
ثالثا: النظريات المعتمدة في الترجمة السمعية البصرية.....17
1.3 النظرية الغائية.....17
2.3 نظرية أنواع النصوص Katharina Reiss (كاتارينا رايس) 18
3.3 المقاربة التداولية والترجمـــة.....21
4.3 نظريات النُظم المتعددة 27
5.3 النظريات اللغوية.....28
رابعا: أنواع الترجمة السمعية البصرية.....29
1.4 في اللغة ذاتها.....30
1.1.4 العنونة التحتية من أجل تعليم اللغات (للشباب والمهاجرين) 30
2.1.4 العنونة التحتية للصم وضعاف السمع.....31
3.1.4 الترجمة المباشرة.....32
4.1.4 الوصف الصوتي للمكفوفين وضعيفي البصر 32
2.4 ما بين اللغات.....34
1.2.4 ترجمة السيناريو (la traduction de scénarios) 34
2.2.4 العنونة التحتية من لغة إلى أخرى.....34
3.2.4 الدبلجة Le doublage 35
4.2.4 الصوت الأجهر أو الدبلجة النصفية (voice over) 36
5.2.4 التعليق الحرّ Le Commentaire Libre.....37
6.2.4 العنونة الفوقية le surtitrage 37
2.4.7 الترجمة ثنائية اللغة 38
8.2.4 الإنتاج المتعدد اللغات (la production multilingue) 38
9.2.4 عنونة الهواة Fansubs.....39
3.4 الترجمة السينمائية 40
خامسا: خصائص النص السمعي البصري 42
سادسا: سيميائية النص السمعي البصري 44
1.6 الأنظمة السيميائية للنص السمعي البصري.....45
1.1.6 النّظام اللّساني.....45
2.1.6 النظام شبه اللساني 46
3.1.6 النظام الموسيقي والمؤثرات الخاصة 46
4.1.6 نظام ضبط الصوت 46
5.1.6 النظام الايكونوغرافي.....46
6.1.6 نظام التصوير.....47
7.1.6 نظام التقاط المشاهد 47

8.1.6 نظام قواعد العرض 47
9.1.6 نظام الكتابة 47
10.1.6 نظام الحركة 47
سابعا: استراتجيات الترجمة السمعية البصرية 48
1.7 المكافئ الرسمي Équivalent officiel 48
2.7 الاستبقاء / الاحتفاظ Rétention 49
7.3 التخصيص Spécification 49
1.3.7 الشرح Explication 50
2.3.7 الإضافة Les Ajouts 50
4.7 الترجمة المباشرة Traduction Directe 51
5.7 التعميمGénéralisation 52
6.7 الاستبدال Substitution 52
7.7 الحذف Omission 53
ثامنا: العنونة التحتية تقنياتها قيودها ومراحلها 54
1.8 تقنيات العنونة التحتية 54
1.1.8 العنونة التحتية الميكانيكية والحرارية mechanical and thermal processes 54
2.1.8 العنونة التحتية الكيمائية/الضوئية 55
3.1.8 العنونة التحتية بالليزر 56
4.1.8 العنونة التحتية الإلكترونية 57
2.8 قيود العنونة التحتية 58
1.2.8 القيود التقنية 58
2.2.8 القيود اللغوية 59
3.2.8 القيود المهنية 62
3.8 مراحل العنونة التحتية السينماتوغرافية 63
1.3.8 مرحلة المعاينة Repérage 64
2.3.8 مرحلة الترجمة Traduction 65
3.3.8 مرحلة التعديل Adaptation 66
4.3.8 مرحلة المحاكاة / التنسيق Simulation 67
5.3.8 مرحلة الطباعة Impression 68
خلاصة الفصل 69

الفصل الثاني: الــفكاهـــــة وترجمتها

تــمــهـيـد 71
أولاّ: مفاهيم الفكاهة 73
1.1 الفكاهة وآثارها 73
1.1.1 التبسّم 75
2.1.1 الضحك 76
ثانيا: أنواع الفكاهة 77
1.2 الدعابة 78
2.2 السخرية Sarcasme, Ironie 78
3.2 التهكم 79
4.2 المزاح 80
5.2 النكتة 81
6.2 التورية 82
7.2 الهزل 83

8.2 المحاكاة 84
9.2 المحاكاة التهكمية الساخرة 85
10.2 السخرية من الذات 85
ثالثا: الكوميديا 87
1.3 تعريف الكوميديا 87
3.3 الفيلم الكوميدي في السينما 92
رابعا: وظائف الفكاهة 95
1.4 الوظيفة الاجتماعية 96
2.4 الوظيفة النقدية 96
3.4 الوظيفة الإدراكية 97
4.4 الوظيفة النفسية 98
خامسا: الفكاهة وعلاقتها بالمجتمع 98
1.5 الفكاهة عند المهاجرين المغاربة 98
2.5 ترجمة الفكاهة 100
سادسا: الصورة النمطية 108
1.6 مفهوم الصورة النمطية 108
2.6 ترجمة الصورة النمطية 110
سابعا: التعابير الثقافية أو المضامين الثقافية Les Realia 112
1.7 تعريف المضامين الثقافية 112
2.7 ترجمة المضامين الثقافية 118
3.7 ترجمة الفكاهة في النص السمعي البصري 123
4.7 تصنيف العناصر الفكاهية في المّادة السمعية البصرية 125
1.4.7 العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات 125
2.4.7 العناصر الخاصة بروح فكاهة مجتمع معين 126
3.4.7 العناصر الفكاهية اللّغوية 126
4.4.7 العناصر الفكاهية البصريّة 126
5.4.7 العناصر شبه اللّغوية 126
6.4.7 العناصر الفكاهية غير المحدّدة (Non-marked) 127
7.4.7 العناصر الصوتية 128
خلاصة الفصل 129

القسم التّطبيقي

الفصل الثالث

أوّلا: المدوّنة 133
تمهيد 133
1. المدونة 136
2. البطاقة التقنية للفيلم 140
3. أداء الأدوار 141
4. أحداث الفيلم 142
5. التعريف بمخرج الفيلم 145
6. أهم شخصيات الفيلم 147
ثانيا: دراسة أمثلة عن العنونة التحتية في المدونة وتحليلها 149
1. منهجية التحليل 150
2. أمثلة عن كوميديا الموقف 152
3. أمثلة عن كوميديا الحركات 164

4. أمثلة عن كوميديا التكرار 170
5. أمثلة عن كوميديا الطبع/الشخصية 174
6. أمثلة عن كوميديا الكلمات 183
خلاصة الفصل 244

الخاتمة 246

قائمة المصادر والمراجع 254

مقـدمــة

إنّ الترجمة أداة تواصل وتفاعل بين الحضارات والثقافات المختلفة وأداة تبادل المعارف وطريق إلى التقدم الحضاري، ولطالما عملت على تعزيز الروابط بين الشعوب. ولقد ازداد في أيامنا هذه الاهتمام بالترجمة السمعية البصرية وانتشرت الشاشات بمختلف أحجامها وأنواعها ومهامها بين شاشات العرض وشاشات الأجهزة الذكية وشاشات الحاسوب والألواح الرقمية، سواء للعمل أو الترفيه أو التعليم وحتى في الحياة اليومية البسيطة وفرضت نفسها في حياة الفرد الصغير والكبير. ولا يمكننا أن ننكر أنّ عصرنا هذا عصر السينما والتلفزيون والانترنت وبالتالي عصر الإنتاج السمعي البصري. إنّ التطور التكنولوجي الذي شهده هذا المجال سهّل التواصل بين الشعوب وبين الثقافات المختلفة ومكّن الفرد من الانفتاح على لغات أخرى وعلى قيم أخرى وأثّر في تشكيل آرائه وأفكاره وحتى في مشاعره وفي نمط عيشه ممّا جعل الاستغناء عن الشّاشات شبه مستحيل. وبالتالي تُعَّد الترجمة السمعية البصرية بالغة الأهمية في عصرنا ومن أحدث الحقول الترجمية وأكثرها خصوبة وهي الأداة الأكثر عملية والأسرع في نقل المعلومات والأخبار والمنتجات الثقافية المختلفة. أمّا بالنسبة للموضوع الذي يهمّنا في هذا المقام وهو ترجمة الأفلام السينمائية وبالأخص ترجمة الفكاهة في الأفلام السينمائية، فبين مؤيد ومعارض لقابلية ترجمة الفكاهة سنتعرّض في هذا البحث إلى خصائص وأساليب وتقنيات ترجمة الفيلم السينمائي وبالخصوص إلى تقنية العنونة التحتية وإلى العقبات التقنية والفنية التي تواجهها كعامل التزامنية بين الزمن والحركة وغيرها من العوامل التي تبين مدى حساسية العنونة التحتية، لذا يجدر بالمترجم في

هذا المجال أن يكون مُلِمًّا باللغتين ولديه مرجعية ثقافية وافية، فعمله لا يقتصر على نقل لغوي بسيط بل يتعداه إلى تكييف للوقائع. غير أنّ الدّراسات حول الترجمة السمعية البصرية تبقى نادرة، خاصة في العالم العربي أمّا في العالم الغربي فقد أخذت في التطور منذ سنة 1995 بمناسبة الذكرى المئوية للسينما، حسب Yves Gambier[1]. وما هو أكثر ندرة حتى لا نقول أنه شبه منعدم هو موضوع ترجمة الفكاهة وهذا لصعوبته وكثرة العقبات التي يواجهها.

وحتى يتيسّر فهم ترجمة الفكاهة في النصوص السمعية البصرية فمن الضروري معرفة العوامل المحددة للترجمة من جهة وللفكاهة من جهة وللنصوص السمعية البصرية من جهة أخرى. ولا يمكننا الحصول على عنونة تحتية جيدة إلاّ إذا ألممنا بثقافة المجتمع الذي أنجز فيه الفيلم وثقافة المجتمع الذي سيترجم له الفيلم. ولا يخفى أنّ الفكاهة تختلف من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، فلكلّ عاداته وقيمه فما قد يكون مقبولا في مجتمع ما مرفوض في مجتمع آخر وتلقّي الناس للفكاهة يختلف من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان مع أنّها قاسم مشترك بين أبناء الجنس البشري في قدرتها على انتزاع الضحكة أو على الأقلّ الابتسامة حتى في أقسى الظروف وقد لا يخلو أيّ بلد في العالم من مدينة أو شخصية تطلق عليها النكت، ففي الجزائر مثلا تطلق النكت على أهل مدينة معسكر وفي مصر على أهل الصّعيد وفي سوريا على أهل حمص وفي تونس على أهل سوسة وفي

[1] Yves GAMBIER, La traduction Audiovisuelle: Un genre en expansion, Meta. www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf

أمريكا على رعاة البقر في تكساس وفي فرنسا على جيرانهم البلجيكيين. ومع أنّ الفكاهة من أهمّ الوسائل المساعِدة على التنفيس والانبساط وإشاعة روح المرح والسرور والسعادة وكذلك في إنعاش الروح والتخفيف من المتاعب والمشكلات واسترداد النشاط وإزالة الانقباض والكآبة، إلاّ أنّها لا تحظى بحصة كبيرة في كتب التّراث العربي. إنّ للبعد الثقافي أهمّية بالغة في المادة السمعية البصرية لفهم الفيلم وقد لا تؤدي الترجمة الحرفية غرضها الفكاهي دائما وتؤدي أحيانا إلى حدوث خسارة للفكاهة المقصودة ولذلك يلجأ المترجمون إلى تغيير النصّ الأصلي عن طريق استخدام أساليب أو استراتيجيات مختلفة مثل الحذف والإضافة والتغيير وتقريب المعنى واستبدال العناصر الفكاهية في اللّغة المستهدفة لتحقيق الهدف المنشود من الترجمة والتقليل من خسارة العناصر الفكاهية.

وقع اختيارنا على فيلم "Il était une fois dans l'Oued" أو "حكايات من الواد" للمخرج الجزائري الأصل جمال بن صالح، لكونه فيلم فرنسي جزائري وللأسلوب الفكاهي الساخر من الذات الذي انتهجه المخرج لسرد قصّة شاب فرنسي مقتنع أنه جزائري ممّا دفعه إلى الهجرة بطريقة غير شرعية من فرنسا إلى الجزائر ليتزوج على الطريقة التقليدية علما أن الواقع معاكس تماما. وكذا لثراء الفيلم بالصور النمطية حول الجزائر وحول الجالية الجزائرية المقيمة بفرنسا.

حاولنا من خلال هذا البحث الإجابة عن الإشكالية التّالية:

إلى أيّ مدى يمكن نقل الأثر الفكاهي في النص السمعي البصري خلال ترجمة العناوين التحتية ؟

وعليه انبثق من خلال هذه الإشكالية الرّئيسية عدة تساؤلات لا يمكننا تجاهلها وهي كالآتي:

- ما هي العقبات التي تواجه المعنون التّحتي خلال عمله؟
- هل يمكن للمعنون التّحتي أن يجعل المشاهد يعيش التجربة الفكاهية ويتلقّاها مثلما يتلّقاها المشاهد في اللّغة الأصل مع اختلاف المرجعية الثقافية ؟
- كيف تعامل المعنون التّحتي مع الصّور النمطية حول الجزائر، المتواجدة في الفيلم ؟
- ما هي العوامل التي يجب اتخاذها بعين الاعتبار لترجمة النص السمعي البصري للمشاهد العربي وما هي المقاطع التي يحذفها المعنون التّحتي أو يضيفها أو يبدلها وما هي الاستراتيجيات التي يستخدمها للحصول على ترجمة ناجحة للفكاهة؟

ولتفحص النقاط التي طرحناها نقيم عددا من الفرضيات التي قد تعيننا على تحديد خطة بحثنا:

- لا يمكن للمعنون التّحتي أن يعتمد استراتيجية ترجمية واحدة فقط، كون النصَّ السمعي البصري نص يتسم بخصوصيات معيّنة.

- عدم إلمام المعنون التّحتي بثقافة المجتمع الذي أخرجت فيه النسخة الصلية للفيلم يؤثر سلبافي نقل الأثر الفكاهي.
- حرية المعنون التّحتي في تأويل العناصر الفكاهية في النّص السمعي البصري محدودة في إطار مقصودية مخرج الفيلم.

تلك هي الأسئلة والفرضيات التي نطمح من خلال بحثنا هذا إلى إيجاد إجابات لها معتمدين المنهج النقدي التحليلي باعتباره أكثر المناهج ملائمة لتقصي المعلومات وسردها بغية ذكر كل الجوانب المساهمة في ترجمة كل ما هو منتوج سمعي بصري، وتبيان أبعاده التقنية واللغوية، .

ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، الأوّل والثاني نظريّان والثالث تطبيقي.

أمّا الفصل الأوّل "التّرجمة السّمعية البصريّة" فسنتناول فيه ضبط مصطلح التّرجمة السّمعية البصريّة وظهوره وأهمّ نظريات التّرجمة السّمعية البصريّة وأنماطها المختلفة، بعدها سنتطرق إلى النص السمعي البصري وخصائصه وسيميائيته ثمّ إلى استراتيجيات التّرجمة السّمعية البصريّة وأخيرا إلى العقبات التقنيّة واللّغوية للعنونة التحتية.

وأمّا الفصل الثّاني والذّي عنوانه "الفكاهة وترجمتها" فسنتطرق من خلاله إلى ضبط مصطلح الفكاهة أوّلا ثمّ إلى دلالاتها المختلفة، بعدها نأتي إلى مظاهر الفكاهة وأنواعها وكيف تطوّرت عبر الزّمن وما هي علاقتها بالإنسان والمجتمع ثمّ سنتناولها كظاهرة إنسانية عالميّة ونتطرق بعدها إلى الصورة النّمطية في معناها اللغوي والاصطلاحي ثمّ إلى تعريفها في السّياق الاجتماعي وإلى تعريف علماء النّفس لها. وفي الأخير سنتحدث عن السخرية من الذّات والتهكم على الواقع.

والفصل الثالث عبارة عن دراسة تطبيقية لما ورد من أبعاد تقنية ونظرية في الفصلين النظريين السّابقين على المدونة وسنستهلّه بالتعريف بالمدونة ثم بتحليل العناصر الفكاهية فيها وتطبيق استراتيجيات العنونة التحتية عليها وسنعلق قدر المستطاع على عمل المترجم كما سنقوم بتحليل الصور النمطية حول الجالية الجزائرية المقيمة في الخارج وحول عائلاتها المقيمة بالجزائر ومدى توفيق المترجم في نقلها للجمهور العربي.

الفصل الأول

الترجمة السمعية البصرية

تمهيد

تُعدّ الترجمة السمعية البصرية جزءا من حياتنا اليومية وبفضلها صارت الأفلام السينمائية والأفلام الوثائقية والبرامج التليفزيونية، في متناول فهم الجميع وذلك عبر مختلف الشاشات.

ويعود أصل هذا النوع الخاص من الترجمة إلى نشأة السينما الناطقة في نهاية العشرينيات وبالضبط سنة 1927 حيث تطورت هذه الأخيرة مع مرور الزمن بشكل ملحوظ بفضل تطور التكنولوجيا وظهور الأقمار الصناعية فتضاعف عدد المنتجات السمعية البصرية التي تحتاج إلى الترجمة.

في بداية الأمر لم يكن مترجمو الأفلام مختصين في هذا المجال حيث لم تكن لديهم الجاهزية الكافية لترجمة الأعمال السينمائية.

"La figura professionale del traduttore audiovisivo, infatti risale a tempi recenti, segno di una ricerca della qualità della traduzione"[2]

"أمّا الترجمة السمعية البصرية المحترفة فتعود إلى زمن ليس ببعيد ما يدلّ على تحرّي النوعية الجيّدة للترجمة" (ترجمتنا):

حيث تطور لدى الجمهور نوع من حسّ المقارنة بين الخطاب السمعي البصري وبين ترجمته وصار ينتقد نوعية الترجمة إلى درجة أنّه أصبح يرى أن الترجمة بعيدة عن المعنى الموجود في الخطاب.

[2] Elisa Perego, **la traduzione Audiovisiva**, Roma Carocci Editore, 2007, P.13.

وقد يعود هذا البعد إلى إشكالات قد تعترض المترجم، قد تكون لسانية أو ثقافية، فإلى جانب ازدواجية اللغة يجب أن يكون المترجم مزدوج الثقافة وقد تكون هذه الإشكالات تقنية.

أولا : ضبط مصطلح الترجمة السمعية البصرية

يخضع مصطلح "الترجمة السمعية البصرية" في اللغة الأجنبية إلى الترجمة الحرفية "Audiovisual Translation" فهذا المصطلح قديم متفق عليه وقد تَمَّ تداول استعماله على المستوى التطبيقي والنظري، ولا داعي لترجمته مرّة أخرى.

"Audiovisual translation refers to the translation of products in which the verbal dimension is supplemented by elements in other media"[3]

"فالترجمة السمعية البصرية يقصد بها الإنتاج الذي يُستكمل فيه البعد اللفظي بعناصر في وسائل إعلام أخرى." (ترجمتنا)

كما نقصد من هذه التسمية ترجمة نصوص سمعية بصرية مختلفة الأنماط (الأفلام) والنماذج (المتراكبة) للسينما أو التلفزيون أو الفيديو[4].

ويعرف غوتليب "Henrik Gottlieb" الترجمة السمعية البصرية كالآتي:

"The translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences"[5]

[3] Pavel Reich, **The Film and the Book in Translation,** Masaryk University, Faculty of Arts Department of english and American Studies, Brno 2006, P. 8.

[4] أمبارو أورتادو ألبير، **الترجمة و نظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، ترجمة علي ابراهيم المنوفي، الطبعة الأولى 2007، القاهرة، المركز القومي للترجمة. ص 100.

[5] Henrik Gottlieb, **Multidimensional Translation, Semantics turned semiotics**, Mutra 2005 P 13.

"ترجمة لنصوص متعددة الأنظمة السينمائية يتمّ عرضها على شاشة لجمهور عريض."(ترجمتنا)

أما دياز ثينتاس Diaz Cintas فيعرفه كما يلي:

" ...AVT is a scholarly field of study within the wider discipline of Translation Studies. Traditionally, it was considered to be a branch of translation parallel to literary or drama translation one of the downsides of this perception is that the whole area was equated with the translation of films and many scholars used to refer to it as Film Translation or Cinema Translation. However, this is clearly a terminological misconception AVT cannot be categorized only in terms of the genres it deals with i.e, films, as it is obvious that audiovisual translators work with a panoply of programmes such as documentaries, DVD extras, sitcoms, advertisements, cartoons, reality shows, etc. Nor can it be restricted to cinema, as there are many other media that also resort to AVT to make their programmes available to foreign audiences, namely but not solely television and internet…"[6]

"إن الترجمة السمعية البصرية حقل دراسي داخل نظام أوسع من دراسات الترجمة، عادة ما كانت تعتبر فرعا من الترجمة يوازي الترجمة الأدبية أو ترجمة الدراما، غير أن من سلبيات هذه الفكرة أنها ساوت بين هذا الحقل من الترجمة وبين ترجمة الأفلام أو ترجمة السينما. لكن من الواضح أنها خطأ مصطلحي فالترجمة السمعية البصرية لا يمكن تصنيفها فقط في الأنواع التي تتعامل معها، كالأفلام دون غيرها، إذ يتعامل مترجمو السمعي البصري مع مجموعة كاملة من البرامج مثل الأشرطة الوثائقية والأقراص المضغوطة "DVD"

[6] حوار أجرته Michaela Fisnar- Keggler سنة2010 بعنوان: "**The Importance of Audiovisual translation for Europe**" بتاريخ 2018/05/19 على 10سا00 من موقع http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Jorge.html.

والمسلسلات الهزلية والإعلانات وأفلام الرسوم المتحركة وبرامج الواقع وغيرها. كما لا يمكن حصرها في السينما، فهناك وسائل إعلام أخرى، كالتلفزيون والانترنيت على سبيل المثال لا الحصر، تلجأ إلى الترجمة السمعية البصرية لوضع برامجها تحت تصرف الجمهور الأجنبي." (ترجمتنا)

إضافة إلى ذلك:

"By way of definition, AVT is a translational practice that works with source texts that combine two communication channels audio and visual, and in this sense it stands in contradistinction with written translation or interpreting ."[7]

" تُعَرَّفُ الترجمة السمعية البصرية على أنّها ممارسةٌ تتعاملُ مع نصوصٍ أصلية توالفُ بين قناتين للتواصل هما القناة السمعية والقناة البصرية، وبهذا الشكل فهي تختلف عن الترجمة المكتوبة والترجمة الشفهية." (ترجمتنا)

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مصطلح الترجمة السمعية البصرية نظرا لاستعماله الواسع في الدراسات الأكاديميّة ولشموليته في ترجمات وسائل الإعلام وتضمينه للبعد السيميائي مثل ترجمة الأوبرا والمسرح والأفلام.

[7] حوار أجرتهMichaela Fisnar- Keggler سنة2010 بعنوان: «**The Importance of Audiovisual translation for Europe**» مرجع سبق ذكره.

ثانيا: ظهور الترجمة السمعية البصرية

إلى زمن قريب، لم تكن الترجمة السمعية البصرية محطّ اهتمام من قبل الباحثين في ميدان الترجمة، وبعد ذلك ظهرت دراسات وأبحاث في فرنسا في هذا المجال تعتني بالترجمة السمعية البصرية حيث بدأت عن طريق عقد مقارنات بين العنونة التحتية[8] والدبلجة من الجانب الإجرائي الترجمي، حيث تزامن ظهور الترجمة السمعية البصرية مع اختراع السينما، التي كانت في بدايتها صامتة.

"They started with what we now call intertitles: texts, drawn or printed on paper, filmed and placed between sequences of the film. They were first seen in 1903 as epic, descriptive titles in Edwin S. Porter's Uncle Tom's Cabin. (The technique may have been invented by cartoonist and filmmaker J. Stuart Blackton.)"[9]

"بدأت محاولات إدماج جمل (نصوص بينية intertitles) تكتب على ورق بين اللقطات المختلفة للفيلم توضيحاً للأفكار التي تحملها اللقطات الموالية وقد شاع استعمال هذه التقنية في الأفلام الصامتة، أشهرها أفلام شارلي شابلن، مع أنّ هذه الصور البينية شوهدت لأوّل

[8] للمفردة الفرنسية Sous-titrage عدة مقابلات باللغة العربية فمثلا نجد ثلاثا في كتاب "في الترجمة الأدبية" بريهمات، عيسى. في الترجمة الأدبية. الأغواط: مطبعة بن سالم، 2009. سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها. **التفريع العنواني** صفحة 40 **السترجة** صفحة 40 و41 و**العنونة** صفحة 45. ووظف مصطلح **الترجمة أسفل الشاشة** العميد، عبد الله. اقتراحات في سبيل إعداد أفضل لطلبة الترجمة. في: مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. ندوة تكوين مترجمي الغد، طنجة، 8 – 10 نوفمبر 2006. الموقع الإلكتروني: http://www.atida.org.

اعتمدنا في بحثنا هذا مصطلح **العنونة التحتية** لأنّنا نراه مناسبا وينقل المعنى بوضوح دون اللّجوء إلى التعريب. فالتفريع العنواني أو الترجمة أسفل الشاشة يبدوان مبهمان بعض الشيء أمّا العنونة فقد تُفهم على أنّها ترجمة باللغة العربية لمصطلح titrologie وبالتالي يمكن أن يحصل التباس في الفهم السليم للمصطلح.

[9] Jan Ivarsson, **"a short technical history of subtitles in Europe** " ***www.transedit.se/history.htm*** le 10-02-2017 à 20h00.

مرة سنة 1903 في فيلم "كوخ العمّ توم" "Uncle Tom Cabin" للمخرج إدوين س. بورتر Edwin S. Porter اخترعت هذه التقنية من قبل رسام الكارتون والمخرج ج.ستيوارت بلاكتون Blackton J. Stuart " (ترجمتنا)

وذلك حرصا على إيصال حوار الأفلام إلى الجمهور.

إضافة إلى التقنية التي سبق ذكرها هناك تقنية أخرى تتمثل أساسا في اتخاذ شخص يقوم بدور المترجم الفوري للنصوص البينية.

"A speaker was used to give a simultaneous interpretation of the intertitles, the French Bonimenteur"[10]

"كان يُتّخَذُ متحدث للقيام بترجمة فورية للنصوص البينية وهو ما يسمى ب: "the French *bonimenteur* (الفرنسيّ المُخْتَلِبُ = أي من يخدع بلَطيف الكلام) (ترجمتنا) والذي كان يتميز بعدة مهارات:

"Il pouvait changer de ton de voix plusieurs fois par prestation ou encore interpréter les répliques de chacun des personnages. Il pouvait lui arriver aussi de faire les bruitages du film... il est passé petit à petit au rôle d'interprète, cumulant ainsi les tâches de traducteur, acteur, pour devenir finalement le personnage clé du film."[11]

[10] Jan Ivarsson,**"a short technical history of subtitles in Europe "** مرجع سبق ذكره

[11] http://poc.uqam.ca/fr/cas/ le-bonimenteur-cor-en-byunsa, Le bonimenteur coréen (Byunsa), le 13/02/2017 à 19h00.

"كان يقوم بتغيير نبرة صوته عدة مرات خلال أدائه وكذلك شرح حوار كل شخصية. كما يقوم أحيانا بنفسه بالمؤثرات الصّوتية للفيلم... وشيئا فشيئا جمع بين دور المترجم والممثل ليصبح في النهاية الشخصية الرئيسية للفيلم." (ترجمتنا)

اختفت النصوص البينية مع بداية إدخال الصّوت على الأفلام حيث صار بالإمكان سماع أصوات الممثلين. أصبح الفيلم الواحد يصوَّر بلغات مختلفة وقد اعتمد على هذه التقنية المخرج السوري مصطفى العقّاد في فيلم "الرسالة" حيث صوّر نسخة عربية بممثلين عرب وأخرى إنجليزية بممثلين أجانب والفيلم الكوميدي "Pardon Us" "معذرة" للمخرج الأمريكي جيمس باروت James Parrott مع الثنائي" لورال وهاردي" Laurel and Hardy سنة 1931 حيث تم تصوير عدة نسخ من نفس القصة بلغات مختلفة وتحت عناوين مختلفة أيضا:

النسخة الفرنسية تحت عنوان Sous les verrous، النسخة الإسبانية تحت عنوان Los presi donios أو De Bot en Bot، النسخة الايطالية تحت عنوان Muraglie والنسخة الألمانية Hinter Schloss und Riegel.[12]

رغم نجاعة هذه التقنية في نقل الحوار إلى جمهور عريض، غير أنها جد مكلفة:

"However, some film producers and distributors found this technique complex and expensive. Why not use titles as before, inserting them in the picture? They thus became what we now call subtitles."[13]

[12] https://fr.wikipedia.org/wiki/Sous_les_verrous, **Sous les verrous,** le 15/02/2017 à 21h00.

[13] Jan Ivarsson, "**a short technical history of subtitles in Europe**" مرجع سبق ذكره

"في ذلك الوقت كانت إعادة تصوير الأفلام بلغة أخرى معقدة ومكلفة، الأمر الذي دفع بمنتجي الأفلام إلى التساؤل عن سبب عدم إدراج النصوص ضمن الفيلم كما كان الحال عليه في السابق، وهكذا ظهرت العنونة التحتية كما نعرفها اليوم." (ترجمتنا)

جرت الكثير من التجارب لإدخال الصوت على الفيلم ففي بعض الأفلام تم إضافة فواصل موسيقية منفصلة، وتم صنع أفلام قصيرة ناطقة. وأكثر من أولى اهتماما لهذا الاتجاه في السينما كان شركة (ورنور بروذرز) Warner Bros التي اشترت أجهزة تسجيل صوت، وفي عام 1926 أنتجت فيلم "دون جوان" Don Juan الذي احتوى على مؤثرات صوتية، وفي عام 1927 قامت (ورنور بروذرز) Warner Bros بعرض فلم "مغني الجاز" في صالات السينما وكان أوّل فلم روائي طويل ناطق بشكل كامل.

وقد حصل هذا الفيلم على جائزة الأوسكار الخاصة التي ذيلت بعبارة: " لقاء إنتاج أوّل فيلم ناطق والذي أحدث ثورة في هذه الصناعة". وهكذا اعتبر فيلم "مغني الجاز" لمخرجه آلان كروسلاند Alan Crosland أوّل فيلم سينمائي ناطق رافقته موسيقى مسجلة على أسطوانة عبر الغراموفون ومنتجة بشكل يطابق الصورة.[14]

"The first attested showing of a sound film with subtitles was when The Jazz Singer (originally realized in the US in October 1927) opened in Paris, on January 26,1929, with subtitles in French. Later that year, Italy followed suit and

[14] مجلة الكترونية ثقافية، الكورنيش، من موقع:http://www.alcornish.com/node/755 بتاريخ 2018/05/21 على 11سا40.

on August 17,1929, another Al Jolson film, The Singing Fool, opened in Copenhagen, fitted with Danish subtitles."[15]

"وكان أول عرض لفيلم معترف به بالصوت مع عنونة تحتية هو"The Jazz Singer" "مغني الجاز" الذي تم إنتاجه في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1927 والذي افتتح به العرض في باريس بتاريخ 26 جانفي 1929 مع عنونة تحتية باللغة الفرنسية. وخلال السنة نفسها في أوت 1929 قامت إيطاليا بالشيء نفسه، وفي 17 أوت 1929 ظهر فيلم آخر لـ Al Jolson آل جولسن عنوانه "The Singing Fool" في كوبنهاغن، مع عنونة تحتية باللغة الدانماركية." (ترجمتنا)

أما في العالم العربي فكان أوّل فيلم ناطق باللغة العربية سنة 1932 بعنوان "أولاد الذوات" كما كانت هناك أفلام أجنبية تعرض في مصر في نفس الفترة تزامنت معها العنونة التحتية وكانت تلك قفزة كبيرة نحو الأمام. وقبل ذلك كانت تظهر العنونة التحتية على شاشة مستقلة متواجدة على يمين الشاشة التي يُعرض عليها الفيلم غير أنّ ذلك كان يُتعب المشاهد كونه كان ينظر تارة إلى الشاشة الكبيرة وتارة إلى شاشة الترجمة[16].

[15] Jan Ivarsson," **a short technical history of subtitles in Europe** " مرجع سبق ذكره

[16] جان الكسان ، **السينما في الوطن العربي** ،عالم المعرفة ،1982، ص 25.

ثالثا: النظريات المعتمدة في الترجمة السمعية البصرية

1.3 النظرية الغائية[17]

طوَّر هانس فيرمير (Hans J. Vermeer) النظرية الغائية (أو نظرية الهدف) في الترجمة، وهي نظرية تمكن المترجمين من وضع ترجمات تأخذ بعين الاعتبار النص الأصلي من جهة، والنص الهدف من جهة أخرى، لكنها تركز كثيرًا على الغاية المرجوة من الترجمة (الغاية/الهدف) وترى هذه النظرية أن هدف الترجمة النهائي هو الذي يحدد للمترجم سلفًا الإستراتيجية التي ينبغي عليه أن يتبعها في ترجمته، وليس غير ذلك من العوامل.

وقد يكون لترجمة ما، عدة أهداف تؤخذ كلها بعين الاعتبار وقت القيام بالترجمة. وينبغي على الزبون أو طالب الترجمة (demandeur de traduction) إشعار المترجم سلفًا بالهدف أو الأهداف skopi المتوخاة من الترجمة برسالة brief ترفق مع الطلب كي يتمكن المترجم من اختيار الإستراتيجية المناسبة في الترجمة لتحقيق ذلك الهدف أو تلك الأهداف المتوخاة من الترجمة.

وفي حال عدم وجود رسالة من الزبون تحدد هدف الترجمة فإنه ينبغي على المترجم أن يقوم هو بدور الزبون أو طالب الترجمة وبالتالي تحديد هدف الترجمة وبناء إستراتيجيته في تحقيقها على هذا الأساس.

[17] عبد الرحمان السليمان النظرية الغائية او نظرية الهدف في الترجمة الجمعية الدولية لمترجمي العرب، **http://www.atinternational.org** بتاريخ 2017/11/22على 19سا00.

2.3 نظرية أنواع النصوص Katharina Reiss (كاتارينا رايس)

تعتمد هذه النظرية على علم اللغة النصي المتمثلة في مناهج تحليل الخطاب Analyse du discours والمنهج السيميائي la sémiotique ولتطبيق المبادئ النظرية لهذه العلوم، على متعلم الترجمة أن يدرك مفاهيم البنيـة la structure والترابط La cohésion والاتساق la cohérence والالتحام النسيجي للنص La texture du texte .

فقد ميز اللساني الفرنسي إميل بنفينيست "Emile Benveniste" بين الجملة والنص، واعتبر أن تحليل النصوص لا يجري إلا في شكل ملفوظ énoncé، أي في وضعية اتصال خاصة. أما مايكل ألكسندر كيركوود هاليدي Michael Alexander Kirkwood Halliday ورقية حسن فيعتبران تميز النص بالترابط والاتساق ولحمة النسيج اللغوي في مستوى استعمال الروابط بين الجمل:

"C’est donc à une étude des liens de cohésion du texte qui participent à sa texture que nous invitent des linguistes Américains."

وبالتالي فإن التدرب على أنواع من النصوص، بتجزئتها إلى وظائف ضمن فعل الاتصال، يزداد فيها وعي متعلم الترجمة بوجود أدوات داخل النص كأدوات الربط مثلاً، وهذا انطلاقا من البنية السطحية والعميقة كما يرى تون أدريانس فان ديك Teun Adrianus Van Dijk متأثرا بنعوم تشومسكي Noam Chomsky مستعملا منهج نحو النص "la grammaire du texte"[18]

[18] الترجمة لسان العالم ،الترجمة واللسانيات،نظريات الترجمة وتقنياتها، ***www lissan.yoo7.com.*** بتاريخ 2017/11/24 على 22سا15د.

يكاد يكون النص الوسيلة التعليمية الوحيدة المتوفرة لأستاذ الترجمة في الجامعة، ومنها يشتق التمارين ويجسد التقنيات، ومن أهم ملامح الدراسات الترجمية بالعودة إلى النص، تلك التي جرت في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات في ألمانيا.

ولعل الدراسة النظرية التطبيقية وفق الخلفية الوظيفية ما أجرته كاترينا رايس Katharina Reiss عن أنماط النصوص les types de textes وعلاقتها بوظائف اللغة.

وكانت هذه الدراسة التي بنتها على مفهوم (التكافؤ) "L'équivalence" انطلاقاً هذه المرة من النص وليس الكلمة أو الجملة، هادفة إلى إضفاء الطابع المنهجي على دراسة النصوص، مستندة في ذلك إلى أعمال "كارل بوهلر" Karl Boehler الذي حدد بدقة وظائف اللغة. ولخصتها رايس على النحو التالي:

1. التوصيل البسيط للحقائق: مثل المعلومات والمعارف، ونمط هذا النوع من النصوص إخباري، حيث يكون المضمون هو بؤرة التركيز الأولى في التوصيل وله بعد منطقي وإحالي.

2. التأليف الإبداعي: ويستعمل المؤلف فيه البعد الجمالي للغة ويكون نمط النص فيه تعبيري.

3. طلب الاستجابة السلوكية: وشكل النص حواري ينصب على الدعوة، وهو النص الداعي للعمل، ويعتمد على الإقناع.

4. النصوص السمعية الوسائطية: مثل الأفلام والإعلانات، وهي التي تضيف إلى الوظائف الأولى الصور البصرية والموسيقى.

وتظهر أهمية هذا التقسيم لأنواع النصوص في مجال التحليل والترجمة؛ إذ يرتبط بكل نص آليات خاصة تختلف عن غيرها.

فأما النوع المعتمد عليه في الترجمة في الجامعة هو نص التوصيل البسيط للحقائق، لأن طبيعة النصوص المختارة إخبارية تقتصر على تقديم الحقائق وعلى البعد اللغوي المنطقي. وأسلوب الترجمة فيه هو النثري البسيط مع الإيضاح والتفسير explication إذا اقتضت الضرورة التي تفترض صعوبة المقابل اللغوي. على عكس النوع الثاني الذي يتطلب مقدرة جمالية إبداعية. وتبين هذه المفارقة أنواع النصوص الترجمية من وجهة نظر رايس.

ولكل نوع من النصوص معايير دراسة كالمعايير اللغوية الداخلية، وهي لفظية ودلالية ونحوية وأسلوبية والمعايير الخارجية عن اللغة كالإيحاءات الشعورية، ورغم الترابط بينهما فإن أهميتها تتفاوت وفقا لنمط النص.

فهدف رايس من وراء تحديد أنماط النصوص هو وضع استراتيجيات، يمكن انطلاقا منها، تطبيق نظرية عامة على جميع أنواع النصوص في إطار المنهج الوظيفي. وبالتالي فعملية تحليل النصوص تقود لا محالة إلى تفكيك الصعوبات اللغوية في مستوى الشكل والمضمون.

وهكذا تبدو نظرية أنواع النصوص، إذا ما قورنت بغيرها من النظريات، الأكثر ملاءمة لعملية تعليم الترجمة وتطبيقها؛ فمن وجهة النظر التعليمية هي أكثر النظريات فعالية،

لأنّها تنتقي النوع وتتعامل معه وفق أبعاد معينة، لأن المبادئ التي تقوم عليها أكثر انتظاما من النظريات التأويلية، فهي تساعد المبتدئ في الترجمة على التدرب في طرق حل الصعوبات[19].

3.3 المقاربة التداولية والترجمة

"la pragmatique textuelle, considère que la construction du texte n'est pas le résultat de l'application d'un certain nombre de règles, mais une activité un processus, qui obéit à des contraintes d'ordre essentiellement cognitif et communicationnel."[20]

"أمّا التداولية النصية "فتعتبر بناء النص ليس نتيجة تطبيق بعض القواعد، ولكنه نشاط وإجراء يخضع لضغوط معرفية واتصالية بشكلٍ أساسي" . (ترجمتنا)

إنّ المقاربة التداولية التي أسّسها "**جون أوستن**" John Austin في الفلسفة تجعل للغة وظيفة فعلية أكثر منها وصفية، فالفعل التداولي يدرس دور الكلمات ومرجعياتها في الخطاب.

تخلق الكلمة الواحدة حسب البعد التداولي معانيَ كثيرة، ووحده التأويل يصنع الترجمة الصحيحة من خلال استنتاج المعنى الإجرائي، وذلك بتفسير العلاقة بين العلامات اللغوية ومستعمليها، وعليه تقدم اللسانيات والتداولية خدمات كبيرة للمترجم في تعامله مع النص، وهذا يتطلب أيضا التدريب على مهارات اللغة ومهارات التفكير. فالترجمة تمثل بوضع فرضيات العقل حول الكليات اللسانية، وإزاحة الغموض يكون بمقاربة المستوى المعجمي

[19] موقع كتب مفيدة في الترجمة، **https:// kotob moufida tarjama.**، بتاريخ 23 اكتوبر 2017 على 11سا:30د

[20] موقع كتب مفيدة في الترجمة، مرجع سبق ذكره.

والتركيبي والتداولي الذي له علاقة بالمرجع في اختيار التأويل المناسب. ومثال على ذلك، ترجمة الخطاب الإشهاري المشفر لسانيا وتداوليا[21] "Maux de gestion... Merci IBM" حيث يعرض هذا الخطاب الإشهاري المصاحب لصورة الحاسوب وهو يسبح في كأس ماء يفور فيه كقرص للدواء الفعال "الأسبرين". يتناقض لدى المترجم الإحساس والتأويل بين الصورة المدهشة لهذا الحاسوب العملاق وحله لمشاكل التسيير وبين اختيار ترجمة للمادة الأصلية باللغة العربية بهذه الطريقة: "آلام التسيير شكرا "إ.ب. م" فإذا تجاوزنا إشكالية ضعف ترجمة المختصر العلمي إلى العربية، سنقع في إشكالية نقل التركيب الدلالي الذي غابت فيه الغاية بفعل الترجمة الحرفية، وضعف الاتساق. إذ لا علاقة تبرر ربط الوحدة الأولى بالثانية ذلك أن علامات الترقيم تنقل بطرق مغايرة بين اللغات. فالمقاربة الترجمية لمثل هذا الخطاب تفترض القراءة الواعية للصورة والرمز معا ومعاناة معرفية لإخراجه بهدفه في اللغة الأخرى، فلولا الصورة لما فهمنا سحر هذا الإشهار المحمل بعبق التكنولوجيا وبكل ما يمكن حمله من أبعاد الخطاب الأصلي. الصورة صامتة، ناطقة ومقاربتها بالقراءة تحتاج لأكثر من تأويل. ولكن المترجم العربي قد يعجز أحيانا عن الإمساك بكل هذا، إذ قد تكون أدوات لغته ووسائلها هي العاجزة عن تلقي أبعاد الخطاب في لغته الأخرى، خاصة فيما يتعلق بظلال المعنى[22].

ويرى "شارل بوتون" Charles Bouton أنّ :

[21] وقع كتب مفيدة في الترجمة، مرجع سبق ذكره.

[22] د .سعيدة كحيل، **الترجمة الإشهارية بين نقل المعمار المصطلحي وتأويل الصورة**، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية،4-2010 ص34-45 ص40

"La traduction a apporté plus à la théorie linguistique que la théorie linguistique n'a apporté à la traduction."[23]

"الترجمة قد قدمت الكثير للنظرية اللسانية أكثر مما قدمت النظرية اللسانية للترجمة."

(ترجمتنا)

وهذا يعني أن العملية الترجمية والإنتاج العملي الترجمي كان دوما محل انشغال وتفكير ثم تنظير في اللسانيات أكثر من تخصيص النظرية اللسانية حيّزا للترجمة في تعاملها مع اللغة فالتفاعل بين النظريات اللغوية في درس الترجمة حتمية علمية.

إنّ نظريات الترجمة ساهمت بقسط وفير في حل الصعوبات اللسانية والثقافية وقننت العمل الترجمي ووجهته نحو الإبداع. وتعدُّ نظرية التكافؤ من أهم نظريات الترجمة، بل إن نظرية الترجمة في المحصلة الأخيرة تدور حول التكافؤ équivalence . وفيما يلي استعراض خاطف لنقاط أساسية في هذا المجال :

حدد الأقدمون نوعين من الترجمة هما: الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة، وقالوا بأنه على اعتبار أن اللغة العربية مثلا لا تكافئ اللغة الانجليزية من حيث النظام النحوي والصرفي ومن حيث المفردات وغيرها، فيجب على الترجمة أن تكون حرة لا حرفية حيث إن الترجمة الحرفية تلتصق بالنص المصدر ولا تراعي قواعد لغة النص الهدف[24].

[23] Charles BOUTON, **Linguistique appliquée**, Paris, PUF, «Que Sais-Je?» 1978, P 9.

[24] موقع كتب مفيدة في الترجمة، مرجع سبق ذكره.

المرحلة الثانية المؤثرة في نظريات الترجمة، هي ظهور بيتر نيومارك Peter Newmark الذي قال بما معناه أن الترجمة الحرفية هي الأصل ويجب ألا نستغني عنها بشرط أن تكون مراعية ومحققة لشروط النص المصدر البراغماتية (أي المتعلقة بالسياق) والاتصالية (أي فحوى الرسالة المراد إيصالها) لكن نيومارك آثر على تسمية الترجمة الحرفية Semantic Translation والترجمة الحرة Communicative Translation. وبالرغم من الانتقاد الموجه إلى هذا التصنيف حيث إنّ المرء قد يفهم خطأ أنّ الترجمة الحرفية لا توصل المعلومة كالترجمة الحرة وهذا يتعارض مع فكرة نيومارك الذي قدم الإنجازين الهامين في عالم الترجمة:

1- فرق نيومارك بين الترجمة من نوع word for word (كلمة بكلمة) والترجمة الحرفية، وصحح بذلك نظرة الأقدمين للترجمة الحرفية فقال إنّ ما كانوا يعتبرونه خطأً في الترجمة ليس استخدام الترجمة الحرفية بل الترجمة كلمة بكلمة وحتى هذه الترجمة الأخيرة مفيدة في الدراسات التقابلية كأن تعلم الطلبة الفرق في ترتيب الكلمات في الجملة بين العربية والانجليزية، مثال The big dog is chasing the small cat الكبير كلب يطارد الصغير قط بدلاً من: يطاردُ الكلبُ الكبيرُ الهرَّ الصغير.

2- النقطة الهامة هي أنّ نيومارك تمكن من إبعاد نظرنا الضيق حول الترجمة باعتبارها إما حرفية أو حرة فقال أن الترجمة تقع في طيف متواصل يبدأ بترجمة كلمة بكلمة word for

word وينتهي بالتكييف أو الإحلال المرجعي adaptation وبينهما الترجمة الدلالية semantic والترجمة التوصيلية communicative .

ثالث تطور هام في نظريات الترجمة يكمن في قدوم"يوجين نايدا" Eugene Nida الذي تمثل انجازه الرئيسي في إزاحة التركيز في الترجمة. فبدلا من التفكير في طريقة الترجمة وجب التفكير الآن في الأثر الذي تقوم به الترجمة، وقال إن التكافؤ موجود في الأثر وبذلك ميز بين ظاهرتين هما التكافؤ الشكلي formal equivalence والتكافؤ الديناميكي dynamic equivalence وقال نايدا إن الترجمة تقع بين هاتين فشيء منها شكلي formal وشيء منها ديناميكي dynamic وبنسب متفاوتة حسب النص.

بعد يوجين نايدا كانت هنالك تطورات كبيرة في علم اللغة بشكل عام كالآتي :

-في البداية كان اللغويون يطردون المعنى من علم اللغة، ولأن علم اللغة يقع في صلب الترجمة كانت الترجمة خارج إطار علم اللغة.

- ظهر Bronisław Kasper Malinowski "برونيسلاف كاسبر مالينوفسكي" عالم الإنسان (في الثلاثينيات) والغريب في الأمر أن دراسته عن الحضارات البعيدة جغرافيا نشأت في ذهن "مالينوفسكي" المترجم حيث كان يريد أن يعرف كيف يترجم لغة الحضارات البعيدة وتبين له أنه إذا استخدم الترجمة الحرفية فقد المعنى وإذا ترجم ترجمة حرة فقد الثقافة الأصل وبالتالي وجد أن الحل الأنسب يكمن في الترجمة شبه الحرفية مع التعليقات والحواشي السفلية commentaires + footnotes.

إنّ الحاجز الأساسي أمام إيجاد دراسة خاصة في الترجمة كانت تكمن في رفض النحويين التقليديين الخروج عن مستوى الجملة رفضا قاطعا، ممّا أدّى إلى طرد المعنى من سياق الدراسات اللغوية.

بعد الأعمال التي قام بها الباحثون في ميدان الترجمة ظهر روبرت دي بوجراند. Robert de Beaugrand وولف. جانج. دريسلر Wolfgang Dressler وحدّدا سبع قواعد رئيسية للنص في كتابهما Introduction to Text Lingusitics "مدخل إلى علم لغة النص" وفي نفس الفترة بدأ الحديث عن كل قاعدة منها فجاء كتاب "Cohesion in English" لـ"هاليدي وحسن" عن التماسك اللفظي.

يفيد جورج شتاينر George Steiner من التراث الهرمنيوطيقي الألماني في كتابه الموسوم "ما بعد بابل" الصادر في 1975، وهو عبارة عن وصف هائل للترجمة الأدبية، والذي جعل الترجمة في حينه محط اهتمام العديد من غير المختصين. وتتفحص "حركته الهرمنيوطيقية" تفسير المعنى[25].

وتؤكد ترجمات عزرا باوند Ezra Pound وتقوده الطريقة التي تستطيع بها اللّغة أن تنشط نص ما من خلال الترجمة، بينما تتحدث دراسة فالتر بنجامن Walter Benjamin "مهمة المترجم" "The Task of the Translator" "الموسومة بكثافة وشاعرية حول إطلاق لغة "نقية" من خلال الترجمة "الحرفية". وأخيرا "يقوض" دريدا Derrida بعض تقنيات الترجمة بما فيها

[25] موقع كتب مفيدة في الترجمة، مرجع سبق ذكره.

التعارض بين لغة المصدر ولغة الهدف وثبوتية العلامة اللغوية. ويثير هذا التدقيق لمبادئ نظرية الترجمة اللغوية قضايا تتعلق بنظام جديد لدراسات الترجمة[26].

4.3 نظريات النُظم المتعددة

من روادها إيفن زوهار Even Zohar وجيديون توري Gideon Toury. لقد كانت النظرية متعددة النظم تطورا جذريا، ذلك أنّها أبعدت الانتباه عن المناقشات الجافة حول الأمانة والتكافؤ، إلى دراسة وظيفة النص المترجم في سياقه الجديد. والأهم، أنّ هذا فتح المقام لأبحاث أخرى في تاريخ الترجمة، وقاد أيضا إلى إعادة تقويم أهمية الترجمة بوصفها قوة للتغيير والابتكار في التاريخ الأدبي.

نشر جيديون توري في عام 1995 كتاب "دراسات الترجمة الوصفية وما بعدها" "Descriptive Translation Studies – and beyond"، وهو كتاب أعاد تقويم الطريقة المتعددة النظم التي كرهها بعض الباحثين لأنها تركز كثيرا على النظام الهدف. لكن توري دافع عنها: بما أن الترجمة مصمَّمة أساسا لتلبي حاجة في الثقافة الهدف، فمن المنطقي أن يكون النظام الهدف موضوع الدراسة.

ملأت نظرية تعدد النظم الهوة التي فتحت في سبعينيات القرن العشرين بين علم اللغة والدراسات الأدبية، وقدمت الأساس الذي يمكن أن تبنى عليه دراسات ترجمة جديدة بين النظم. ومن هنا ظهر ما يسمى دراسات وصفية في الترجمة. وبدأت دراسات الترجمة تتحرك

[26] موقع كتب مفيدة في الترجمة، مرجع سبق ذكره.

في فضاء خاص بها، وبدأت تبحث عن أصولها الخاصة، وتسعى لإثبات استقلالها بوصفها مجالا أكاديميا متخصصا[27].

5.3 النظريات اللغوية

شهدت خمسينيات وستينيات القرن العشرين ظهور محاولات في التصانيف الموسعة للتغييرات اللغوية الصغيرة changes, shifts بين الأزواج اللغوية. ويستمر تصنيف فيني وداربلنيه Vinay & Darbelnet في إحداث التأثير لحد اليوم، وكان مفيدا في إبراز مدى واسع من تقنيات الترجمة المختلفة. مع ذلك، وكشأن كاتفورد J.C. Catford الذي طبق في الستينيات منهجا لسانيا مقارنا Contrastive Linguistics بصورة نظامية على الترجمة، فإن نموذجهما يعدّ نموذجا لغويا جامدا.

إنّ تشوّش حدود الصنف والحساب الذاتي للتغييرات هي مشاكل استمرت بالتأثير على المحاولات اللاحقة مثل محاولة فان لوفن زفارت Van Leuven-Zwart الذي يحاول من خلال نموذجه أن ينظم تقييم زوج لغوي (لغة مصدر ولغة هدف) ويربط التغييرات بمستويات الخطاب العليا.

[27] سوزان باسنت **دراسات الترجمة** ترجمة د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة – دمشق 2012 م ص ص 19، 20.

ويأتينا المدخل الآخر لتحليل التغييرات من تشيكوسلوفاكيا في الستينيات والسبعينيات حيث اعتنى كل من ليفي Levy وبوبوفيتش Popovič و مايكو Miko عناية بالغة بترجمة الأسلوب[28].

رابعا: أنواع الترجمة السمعية البصرية

لقد اختلف الكثير في تصنيف أنواع الترجمة السمعية البصرية وإيجاد تصنيف موحَّد لها يتفق عليه الجميع كونها مجال حديث حداثة التكنولوجيا المسخّرة لها.

فأوّل من تعرض لموضوع الترجمة السمعية البصرية نظريا كان سايمون لاكس Simon Laks في كتابه "le Sous-titrage de films sa technique, son esthétique" (عنونة الأفلام، تقنيتها وجماليتها). كما أنّ الأنواع التي جاء بها مجموعة من الباحثين في هذا المجال أمثال إيف غامبيي Yves Gambier وتيريز انغ Therese Eng وزوي بوتي Zoë Petit كانت ولا تزال مرجعا هاما لهذا التخصص.

وقد حصر أغلب المنظرين أنماط الترجمة السمعية البصرية في اثني عشر(12) إلى ستة عشر(16) نوعاً وقد تتداخل تعريفاتها من منظّر إلى آخر.

إلاّ أنّ التنصيف المتفق عليه من قبل أغلبية الباحثين الأكاديميين هو تصنيف الأستاذ إيف غامبيي Yves Gambier الذي صنّفها في أحد عشر نوعا: ترجمة السيناريوهات، العنونة

[28] موقع كتب مفيدة في الترجمة، مرجع سبق ذكره.

التحتية في صلب اللغة الواحدة والعنونة التحتية من لغة إلى لغة أخرى والعنونة التحتية المباشرة والدبلجة والترجمة الفورية والاستعلاء الصوتي والتعليق والعنونة الفوقية والترجمة المنظورة والوصف السمعي. كما قسّم Yves Gambier[29] الترجمة السمعية البصرية إلى مجموعتين: الأولى في اللغة ذاتها والثانية مابين اللغات.

واعتمدنا في هذا البحث على التصنيف الآتي:

1.4 في اللغة ذاتها

إنّ ترجمة الأفلام (subtitling) التي تسمى أحيانا ترجمات بنفس اللغة، هي تحول من النمط المنطوق للتبادل اللفظي في فيلم أو برنامج تلفزيوني إلى الوسط المكتوب للترجمات. هناك غرضان رئيسيان لاستخدام الترجمات المصاحبة في داخل اللغة:

1.1.4 العنونة التحتية من أجل تعليم اللغات (للشباب والمهاجرين)

القناة الخامسة باللغة الفرنسية (TV5)، قناة البي بي سي الرابعة باللغة الإنجليزية (BBC4)، التلفزيون السويدي الرابع باللغة السويدية (STV4) كلّها أمثلة على القنوات التي تجعل من الممكن تعلم لغة جديدة أو تحسين التّمكن منها، وتعزيز مهارات القراءة لجميع المشاهدين.

وغالبا ما تكون ترجمة الأفلام داخل اللغة خيارا على التليفزيون التليتكست (teletext)، وهي تقنية بث المعلومات عبر جهاز التلفزيون ويطلق عليها أيضا، ولا سيما في أمريكا، تسميات

[29] Yves GAMBIER, La traduction Audiovisuelle: Un genre en expansion,Meta, Volume 49, N° 1, Avril 2004. En ligne sur: En ligne sur : www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf

توضيحية مغلقة (closed captions)، بدلا من التسميات التوضيحية المفتوحة (أي الترجمات التي لا يمكن إلغاؤها). ومع ذلك، فإنّ التسميات التوضيحية المغلقة ليست مرادفة تماما لترجمات الأفلام الداخلية، حيث يمكن استخدام هذه التسميات التوضيحية أيضا على أقراص الفيديو الرقمية وقنوات التلفزيون للترجمات بين اللغات.

2.1.4 العنونة التحتية للصم وضعاف السمع

يختلف هذا النوع عن النوع السابق، فالعنونة التحتية من أجل تعليم اللغات لا تنقل الضوضاء، أو رنين الهواتف، أو أصوات الأبواب، أو الصراخ، وما إلى ذلك، عكس العنونة التحتية للصم أو ضعاف السمع، فعادة ما تحول المواد السمعية اللفظية وغير اللفظية إلى نص وذلك بغرض إدماج اجتماعي ولغوي أفضل لهذه الفئة من المجتمع. وتميل هذه الترجمات إلى ترجمة كل شيء حرفيا. وهي، مثل ترجمة الأفلام بين اللغات، تخضع لقواعد أوقات العرض، وقيود سرعة القراءة وكثافة الترجمة. ومع ذلك، وفي تعارض مع ترجمة الأفلام بين لغتين وأقرب إلى الدبلجة، فإنّه يحترم درجة معينة من التزامن، ويتبع إلى حدّ معين كلمات وتراكيب الخطاب الأصلي، لأن العديد من ضعاف السمع يستخدمون قراءة الشفاه كمصدر إضافي للمعلومات. وفي الواقع فإن ضعاف السمع ليسوا مجموعة متجانسة: فمدى ونوع وعمر ظهور الصمم يختلف اختلافا كبيرا بين الأفراد. واحتياجات اللغة

والاتصالات للذين يعانون من الصم الخلقي ليست هي نفسها مثل احتياجات المشاهد الأصم بسبب سمات مرضية أو العمر[30].

3.1.4 الترجمة المباشرة

التي تسمى أحيانا إعادة الكلام، للنقل داخل اللغة، ولكنها قد تظهر أيضا في شكل بين لغتين. وتحتاج عند القيام بها، في الوقت الحقيقي، للبث المباشر (مثل الأحداث الرياضية، أخبار التلفزيون) إلى الدعم الفني. ففي بعض الأحيان يتم استخدام نمط ظاهري خاص من لوحات المفاتيح (بمقاطع وليس بحروف) لتسريع الكتابة، وغالبا ما يتم اليوم استخدام برامج التعرف على الصوت. ويقوم المترجم بتكرار أو إعادة صياغة ما يقال على الشاشة ليقوم البرنامج بترجمة الكلام القصير إلى سطور مكتوبة. الفاصل الزمني قصير جدا. كما يمكن للمترجم الفوري أن يترجم ويلقن ما يقال وتصبح جمله القصيرة ترجمات على الشاشة. ومن الواضح أن مثل هذا العمل مرهق، وجودة المنتج النهائي مشكوك فيها، لأنّه لا يكاد يكون هناك وقت أو موارد، للتدقيق في مخرجات البرنامج قبل بثها[31].

4.1.4 الوصف الصوتي للمكفوفين وضعيفي البصر

والذي يمكّنهم من الوصول إلى الأفلام والمعارض الفنية والعروض المسرحية، إلخ. ويمكن أن يكون داخل اللغة أو بين لغتين. وهو يتضمن قراءة المعلومات ووصف ما يجري على الشاشة (الفعل، لغة الجسد، تعبيرات الوجه، والأزياء، وما إلى ذلك)، والمعلومات التي

[30] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** على موقع http://academiworld.org بتاريخ 2018/05/27 على 10سا00.

[31] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

تضاف إلى الموسيقى التصويرية للحوار أو إلى دبلجة حوار فيلم أجنبي، بدون تدخل من المؤثرات الصوتية والموسيقية. إنّ جعل البصري سمعيا ممكن فقط إذا كانت الأفلام لا تحتوي على كمّ كبير جدا من المعلومات السمعية مثل الحوار السريع، والمؤثرات الصوتية المتكررة، وما إلى ذلك. هذا النوع من الترجمة البصرية أو الدبلجة المزدوجة يعتبر أكثر فعالية لبعض الأنواع، مثل الدراما والأفلام وبرامج الحياة البرية والأفلام الوثائقية، منه في الأخبار أو برامج الألعاب التي على أية حال لديها محتوى كلامي كافٍ لتتبعها من قبل ضعاف البصر. يمكن أن تكون الدبلجة الصوتية مباشرة للأوبرا والمسرحيات المسرحية، أو مسجلة للأفلام المحلية والأجنبية، والأدلّة السمعية في المتاحف، وما إلى ذلك.

فكما هو الحال مع الصمّ، فإنّ مجتمع المكفوفين ليس متجانسا. فالأشخاص الذين يولدون عمياً ليس لديهم ذاكرة بصرية يمكن الاعتماد عليها، في حين أن المسنين ذوي الإعاقة البصرية أو المرضى الذين يعانون من انخفاض تدريجي في الرؤية فيتذكرون التلفزيون والأفلام، وربما يعرفون بعض مصطلحات السينما. النوع الأول لديهم القليل أو لا مصلحة في لون شعر شخص ما، ووصف الملابس. أمّا الأخير فقد يفهم مصطلحات مثل مشهد طويل أو زاوية خلفية.

تعتبر ترجمة المرئيات الصوتية مفيدة للأشخاص الذين يعانون من عسر القراءة، وكبار السن، وضعاف البصر وأي شخص لا يستطيع أن يقرأ بسرعة كافية. وفي هذا الخصوص

هناك برامج تحويل النص إلى كلام التي تقوم بقراءة الترجمات بصوت عال. وهي خدمة يمكن أن تُحسّن إمكانية الوصول إلى وسائل الإعلام السمعية البصرية[32].

2.4 ما بين اللغات

1.2.4 ترجمة السيناريو (la traduction de scénarios)

ترجمة السيناريو هي ترجمة غير مرئية لكونها لا تنشر غير أنها مهمة لتمهيد الطريق لمشاريع الإخراج السينماتوغرافي أو التلفزيوني وهناك حاجة إلى ترجمة السيناريو من أجل الحصول على الإعانات والمنح والدعم المالي الآخر للإنتاج المشترك أو للبحث عن الممثلين والفنيين وما إلى ذلك[33].

2.2.4 العنونة التحتية من لغة إلى أخرى

تسمى أيضا بالترجمة التحريرية للأفلام، وفيها يظل النص السمعي البصري كما هو، ويضاف إليه نص مكتوب يتم بثه فوريا وبشكل متزامن مع أداء الممثلين على الشاشة. تتطلب هذه الترجمة مواصفات خاصة تتعلق بالتوافق الزمني، وهي مواصفات مزدوجة، فمن ناحية نجد تطور الأحداث المنطوقة على الشاشة، ومن ناحية أخرى نجد سرعة العين البشرية في التقاط النص المترجم، وهذا ما يدفع المترجم إلى القيام بالمزيد من الجهد

[32] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

[33] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

للإيجاز، الذي يعتبر أكثر خطورة عندما يكون هناك تدخل سريع ومتلاحق بين عدد من الممثلين على الشاشة.

هناك ملمح آخر مهم لهذا الصنف من الترجمة، له علاقة بعملية الانتقال من الصيغة الشفهية إلى الصيغة التحريرية، حيث نجد أنه على المترجم أن يقوم "بالتعبير كتابة" عن عناصر متعلقة بالاتصال الشفهي، وأن يتم الإتيان بالمؤثرات ذات الأهمية (المنبثقة عن الحركات والإيقاع الصوتي والنبرة)[34].

3.2.4 الدبلجة Le doublage

الدبلجة هي المسح الكامل للأصوات الحوارية الأصلية في العمل الأصلي وإعادة إنتاج نفس العمل بأصوات ولغات أخرى، ويعرفها كاراميتروغلو Karamitroglou كالآتي:

"Dubbing or lip-sync dubbing as a specific technique attempts to cover entirely the spoken source text with a target text adjusted to fit the -visual-lip movements of the original utterances."[35]

"إنّ الدبلجة أو الدبلجة المتزامنة شفويا، عبارة عن تقنية تسعى إلى تغطية نص الحوار الأصلي بالكامل واستبداله بنص الحوار المستهدف، مع مراعاة تزامنه مع حركة شفاه التلفظ الأصلي" (ترجمتنا). كما تعرفها جوزفين درايز Josephine Dries على أنها :

"the process in which the foreign dialogue is adjusted to the mouth movements of the actor in the film"[36]

[34] ألبير أمبارو أورتادو ، **الترجمة و نظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، مرجع سبق ذكره ص 104.

[35] Yan Chang **Theory and Practice in Language Studies**, Vol. 2, No. 1, January 2012 ACADEMY PUBLISHER Manufactured in Finland. P 73.

"هي العملية التي يتم من خلالها ضبط حوار اللغة الهدف مع حركة شفاه الممثل في الفيلم" (ترجمتنا).

تعتمد الدول الأوروبية الكبرى كفرنسا وإيطاليا وإسبانيا هذا النمط حفاظا على لغتها وثقافتها خاصة إذا علمنا أن أغلبية الأعمال المدبلجة هي الأعمال الأمريكية. أما الدول العربية فتعودت على عنونة الأفلام.

4.2.4 الصوت الأجهر أو الدبلجة النصفية (voice over)

في هذا النوع من الدبلجة تكون الترجمة قد أُعدّت من قبل وتكون متزامنة مع الصورة حيث تُقرأ هذه الترجمة من قبل الممثلين (مثلا في القنوات البولندية والروسية)، يُسمع صوت المدبلج بينما يتم خفض صوت المتحدث الأصلي وهي لا تسعى إلى التطابق مع حركة الشفاه ولا يُسمع صوت القارئ إلاّ بعد ثوان من انطلاق الصوت الأصلي. يسمى هذا النوع من الدبلجة أيضا بالتمثيل الصوتي، أو الأصوات المركبة وتعتبر هذه الصيغة شديدة القرب من الدوبلاج، غير أنها تنفذ فقط بشكل متزامن مع العنصر البصري. أما في الدوبلاج فإننا نجد أنّ العنصر المرئي يظل على حاله بدون تغيير، ويتم إحلال الترجمة الشفهية محل النص الشفهي الأصلي[37].

[36] Mark Shuttleworth and Moira Cowie. **Dictionary of Translation Studies**. Manchester, St. Jerome Publishing, 1997. P 45.

[37] ألبير أمبارو أورتادو ، **الترجمة و نظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، مرجع سبق ذكره، ص 102.

5.2.4 التعليق الحرّ Le commentaire libre

هو أحد أقدم أشكال إعادة الصوت (revoicing). ومن الواضح أنه تكييف لجمهور جديد، مع الإضافة والحذف، والإيضاحات والتعليقات. تتم المزامنة مع الصور على الشاشة بدلا من الصوت. ويُستخدم هذا لبرامج الأطفال، والأفلام الوثائقية وأشرطة الفيديو التجارية[38].

6.2.4 العنونة الفوقية le surtitrage

حسب خورخي ثينتاس دياز Jorge Cintas Diaz، فقد طورت هذه التقنية شركة الأوبرا الكندية في تورنتو Canadian Opera Company وكان أول إنتاج قُدّم في العالم هو عرض Elektra في جانفي 1983 حيث كانت تقدم ترجمة الكلمات التي تُغَنّى والتي يمكن تشبيهها بالعنونة التحتية في السينما وبالرغم من أن العنونة الفوقية بدأت في دور الأوبرا في الثمانينات، إلاّ أنّها انتشرت بعدها في المسرح وفي العروض المباشرة عامة ولإيصال ذلك إلى أكبر عدد ممكن من الناس طورت العنونة الفوقية ما بين اللغات للعديد من العروض المباشرة.

تُعرض العنونة الفوقية بواسطة جهاز عرض ذو صمامات ثنائية (Diodes) تضيء كهربائيا عادة ما تكون فوق المسرح، والكثير من المختصين يسمونها بالعنونة التحتية، إمّا تبسط من اليمين إلى اليسار أو دفعة واحدة في سطرين أو ثلاثة، وفي الآونة الأخيرة تزودت بعض قاعات الأوبرا والمسرح بشاشات عرض صغيرة الحجم متصلة بحاسوب وتثبت على ظهر

[38] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

كل معقد في القاعة تسمى شاشة ظهر المقعد (Ecran de dossier) وهي تمكن المشاهد من الحصول على عناوين تحتية في عدّة لغات.

بما أن هذا النوع من العنونة يتم على المباشر فإن مشكلة تموضع العناوين تعد نقطة حساسة.

يؤدي هذه المهمة تقني على المباشر حتى يتسنى له تتبع تزامنية العناوين مع الخطاب الأصلي[39].

7.2.4 الترجمة ثنائية اللغة

وضمن ترجمة المواد المرئية بين اللغات، عادة ما تقدم الترجمة ثنائية اللّغة، كما تمارس في فنلندا وإسرائيل مثلا، في دور السينما، ولكن ليس في التلفزيون. وتستخدم الترجمة الفورية أو المرئية، من نص برمجي أو مجموعة أخرى من الترجمات المصاحبة المتوفرة بالفعل بلغة أجنبية (لغة محورية)، خلال بعض المهرجانات السينمائية وفي أرشيفات الأفلام (cinémathèques)[40].

8.2.4 الإنتاج المتعدد اللغات (la production multilingue)

في هذا النوع من الترجمة يتم إخراج الفيلم في نسخة مزدوجة double version كل ممثّل يؤدي دوره في لغته ثم تتم دبلجة الفيلم كليّا في لغة واحدة وهو نوع من التخصيص بتغيير

[39] Jorge Diaz Cintas **Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique** dans **La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage** P 39.

[40] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

اللغة وإلى حد ما الحبكة أيضا، بكل قيمها وافتراضاتها، والشخصيات والسياق الثقافي. وإذا كانت معظم الطبعات الجديدة في الفترة من 1930 إلى 1950 أفلام أمريكية معاد إنتاج سياقها في أوروبا ولأوروبا، فإنه منذ ثمانينيات القرن الماضي تم عكس هذه الخطوة، حيث تم إعادة إنتاج الأفلام الأوروبية الناجحة في الولايات المتحدة الأمريكية. والأفلام المتعددة اللغات (التي نفذت بعدة لغات) ليست جديدة تماما في تاريخ السينما، حيث تمكنت السينما مرارا وتكرارا من تمثيل التنوع اللغوي، والاتصالات اللغوية والصراعات، والهوية اللغوية، وأيضا تمثيل المترجم التحريري والشفوي كشخصيات، في معارضة مباشرة لصورة هوليوود السلبية التي لن تخلق سوى عالم أحادي اللغة. تعد النسخ اللغوية أحادية اللّغة ومتعددة اللغات في الأفلام استراتيجيتان مختلفتان لمواجهة "مشاكل" اللغة في السينما[41].

9.2.4 عنونة الهواة Fansubs

إن تطور التكنولوجيا أثّر كثيرا في عالم الترجمة السمعية البصرية ويسّر إمكانية الوصول إلى وسائط الإعلام وبالتالي لاقت برامج العنونة التحتية بمساعدة الحاسوب رواجا كبيرا خاصة بين فئة الشباب وهذا ما أدى إلى ظهور ما يسمى بـ fansubbing أو عنونة الهواة.

Les origines du fansubbing datent des années 1980 lorsqu'ils sont apparus pour rendre populaires les dessins animés japonais : les mangas et les anime… la philosophie de ce type de sous-titrage est la diffusion gratuite sur internet de ces programmes.

[41] أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

"انتشر هذا النوع من الترجمة في الثمانينيات بغرض جعل الرسوم المتحركة اليابانية أكثر شعبية (Anime et Mangas) وإنّ فلسفة هذا النمط من العنونة التحتية هو البث المجاني على شبكة الانترنت."[42] (ترجمتنا)

3.4 الترجمة السينمائية

يرى "يوجين نيدا Eugène Nida" أنه إذا كان مترجم الشعر أو الأغاني مطوقا بقيود أداة عملية الإيصال، فإن مترجم الأفلام السينمائية يخضع لقيود أكثر صرامة في بعض الأحيان. فبعض الأشخاص يعتبرون الترجمة للسينما عملا بعيدا عن مركز عملية الترجمة وليست له أهمية كبيرة مع أنّها تتطلب مواهب ومهارات فعلية وتقتضي إبداعا ذوقياّ وعقليّا، على حدّ قول بيير فرانسوا كايي Pierre-François Caillé[43] . وتعتبر عملية الترجمة الناجحة للأفلام السينمائية أمراً متزايد الحيوية بالنسبة لصناعة السينما إذ إنّ ثلاثة أرباع صيغ الإيصال من لغة الفيلم الأجنبي تعتمد على ما إذا كان الفيلم ترجم ترجمة وافية[44].

يمكن اعتبار المترجم كوسيط ثقافي، ويعرفه الطبيب النفسي الأسترالي تافت Taft كالتالي:

"Un mediatore culturale è colui che facilita la comunicazione, la comprensione e l'interazione tra individui o gruppi che si differenziano per il linguaggio e la cultura. Il ruolo del mediatore viene svoltointerpretando le espressioni, le

[42] Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban **La *traduction audiovisuelle* : *Approche interdisciplinaire* du *sous-titrage***, De Boeck ,18 septembre 2008 Bruxelles, P 41.

[43] Pierre-François CAILLE, (1960) : **Cinéma et traduction : le traducteur devant l'écran**. *Babel*. 6(3):103-109.

[44] يوجين أ نيدا، **نحو علم الترجمة** ،ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، العراق، 1976 ص 342.

intenzioni, le percezioni e le aspettative di ogni gruppo culturale verso l'altro, vale a dire stabilendo e bilanciando la comunicazione tra di loro. Per agire come tramite in questo senso, il mediatore deve essere in grado di prendere parte in qualche misura ad entrambe le culture, un mediatore deve dunque essere in un certo qual modo biculturale."[45]

"الوسيط الثقافي هو الشخص الذي يسهّل التواصل والتفاهم والتفاعل بين الأفراد أو المجموعات التي تختلف في اللغة والثقافة ويتجلى دور الوسيط من خلال تفسير تعبيرات ونوايا وتصورات وتوقعات كل مجموعة ثقافية تجاه الأخرى أي عن طريق خلق التواصل وإضفاء الاستقرار على عملية التواصل بينهما. ولكي يعمل الوسيط كوسيط بهذا المعنى، عليه أن يكون قادرا على أن يكون جزءا من كلا الثقافتين ولذلك يجب أن يكون بطريقة ما مزدوج الثقافة." (ترجمتنا)

على الوسيط اللغوي أن يتّسم بصفات هي:

1. conoscenza della società, della sua storia, del suo folklore, delle sue tradizioni, delle sue usanze ecc.
2. doti comunicative a livello scritto, orale e persino non verbale.
3. doti tecniche quali la conoscenza del computer.
4. doti sociali come la conoscenza delle norme che regolano le relazioni sociali.[46]

1. معرفة المجتمع وتاريخه وفولكلوره وتقاليده وعاداته ... إلخ

2. مهارات الاتصال الكتابية واللفظية وحتى غير اللفظية.

[45] Cité par, ELIA ROLLO, Claudia. **La traduzione per il doppiaggio : analisi dei dialoghi italiani della sitcom How I Met Your Mother**. Maîtrise : Univ. Genève, 2013 P 20.

[46] Claudia ELIA ROLLO, Ibid, P 20.

3. مهارات تقنية كمعرفة الحاسوب.

4. مهارات اجتماعية كالدراية بالقواعد والأعراف التي تحكم العلاقات الاجتماعية. (ترجمتنا)

يجب أن تكون للمترجم رؤية ثنائية الثقافة تسمح له بالتخلص من العقبات التي تتعلق بالفوارق الموجودة بين الثقافيتين وعلى قراءته أن تكون نقدية من أجل توضيح النص لقارئ اللغة المستهدفة.

خامسا: خصائص النص السمعي البصري

تتسم النصوص السمعية البصرية بتلاقي وسيلتين في التعبير: اللغوية والمرئية، وأحيانا تدخل الموسيقى كوسيلة ثالثة، وهناك العديد من الأصناف السمعية البصرية ولكل صنف منها مواصفاته الخاصة به. وقد تولى أغوست Agost (1996–1999) تصنيف هذه الترجمة على النحو التالي: درامية (الأفلام والمسلسلات) وإعلانية (الإعلانات والحملات الإعلامية الرسمية أو الخاصة بالهيئات والتحقيقات الإعلامية والدعاية الانتخابية) والتسلية الاجتماعية (المسابقات والطالع)[47].

يتكون النص السمعي البصري من عناصر سمعية وأخرى بصرية كما يتضمن عناصر شفوية وأخرى مكتوبة.

1. The acoustic-verbal: dialogue, monologue, songs, voice-off.
2. The acoustic-nonverbal: musical score, sound effects, noises.

[47] ألبير أمبارو أورتادو ، **الترجمة و نظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، مرجع سبق ذكره . ص 101.

3. The visual-verbal: inserts, banners, letters, messages on computer screens, newspaper headlines.

4. The visual-nonverbal: image, photography, gestures[48].

"يقصد بالعناصر **السمعية الشفوية** الحوارات والأغاني والمونولوج والأصوات الأخرى غير أصوات الممثلين.

أما العناصر **السمعية غير الشفوية** فهي الموسيقى والتأثيرات الصوتية والضجيج.

بينما العناصر **البصرية الشفوية** يقصد بها اللقطات المدرجة واللافتات الإشهارية والرسائل على شاشات الحاسوب وعناوين الصحف.

أما **العناصر البصرية غير الشفوية** فهي الصور والصور الفوتوغرافية والإيماءات." (ترجمتنا)

وهي قد تحمل من الدلالة أكثر ممّا تحمله الكلمات أحيانا فهي لا تفرض قيودا على المشاهد وتساعده على فهم النص.

يتكون المنتج أو الأداء السمعي البصري من عدد من أنظمة الرموز الإشارية التي تعمل في وقت واحد لإنتاج المعنى. ويفهم المشاهدون والمترجمون سلسلة الرموز المشفرة التي يربطها المخرج (التأطير والتصوير) والمحرر (التنقيح) بطريقة معينة. يتم تنظيم هذه الرموز بطريقة تجعل معنى الفيلم، الشريط الوثائقي أو السلسلة أكثر من مجرد إضافة معانٍ لكل عنصر أو كل رمز سيميائي. وتستخدم جميع الوسائل اللفظية وغير اللفظية لتحقيق الاتساق والقصد

[48] Delabastita cité par Jorge Díaz Cintas **Audiovisual translation comes of age dans between text and image**: **updating image on screen translation** 2008 P 3.

والمعلوماتية والتداخل النصي والملاءمة وقواعد الحوار (تجنب الغموض، والتنظيم، والإعلام بقدر الضرورة، وما إلى ذلك). ويمكن تطبيق نماذج دلالية مختلفة ونماذج مختلفة من التفاعل على الصور المتحركة، من تلك المقترحة في علم اللغة النصي، وفي البراغماتية، إلى تلك المقترحة في تحليل الخطاب وعلم الدلالة السيميائي.

أحد التحديات الرئيسية للبحث في الترجمة السمعية البصرية هو تحديد أنواع العلاقات بين الإشارات اللفظية وغير اللفظية. إذ يجري العديد من العلماء في الترجمة السمعية البصرية تحليلاتهم كما لو كانت الإشارات المختلفة تعمل على طول خطوط متوازية، بشكل مستقل تقريبا. فهم يدّعون أوّلا أنّ الفيلم هو كيان متعدد الإشارات، ثم يحلّلون البيانات اللغوية بشكل منفصل، متناسين تعقيد وديناميكية عملية المعنى. وقد تفسر عوامل مختلفة هذا الموقف، الذي يعكس السبب في عدم اعتبار ترجمة الأفلام ودبلجتها في بعض الأحيان ترجمة، حيث أنّه كان هناك شعور بأن الترجمة "يجب" أو "ينبغي" أن تتعامل حصريا مع الكلمات. إن الوضع آخذ في التغيّر، ولكن لا تزال هناك مشاكل منهجية قوية فيما يتعلق بكيفية معالجة تعدد الإشارات، ويعتبر النهج المتعدد الوسائط أحد الحلول الممكنة[49].

سادسا: سيميائية النص السمعي البصري

يقصد بالسيميائية كلّ العلامات والرموز بوصفها عناصر في السلوك التواصلي كاللّغة والحركات واللباس والإشارات والموسيقى والإضاءة حيث تعمل السيميائية على تحليل الرموز

49 أ. فرج محمد صوان **الترجمة السمعية البصرية** مرجع سبق ذكره.

في سياق معين فلا يمكن تحليل النص السمعي البصري إلا بالاستعانة بالسيميائية للوصول إلى تحليل وافٍ للنص وتقول Zoë Petit في هذا الصدد:

"Le message verbal est accompagné par d'autres signes qui peuvent avoir une grande importance au niveau de la signification du message. Le traducteur cherche à rendre les énoncés de la bande son originale dans une autre langue en tenant compte du rapport entre les mots, l'image, la musique, les bruits, le tout véhiculé au moyen de la caméra et transmis à l'écran."[50]

"ترافق الرسالة اللفظية علامات أخرى قد تكون ذات أهمية كبيرة في تبليغ معنى النص. يحاول المترجم نقل محتوى الشريط الصوتي الأصلي إلى لغة أخرى من خلال مراعاة العلاقة بين الكلمات والصورة والموسيقى والأصوات المختلفة والتي تنقل كلّها عن طريق الكاميرا وتبث على الشاشة." (ترجمتنا)

1.6 الأنظمة السيميائية للنص السمعي البصري

يتألف النص السمعي البصري من أنظمة سيميائية دالة وهي كالآتي :

1.1.6 النّظام اللّساني

هو أهمّ نظام يتعامل معه المترجم في المادة السمعية البصرية سواء أكان مكتوبا أم شفويا.

[50] Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban **La *traduction audiovisuelle*: *Approche interdisciplinaire* du *sous- titrage***, P 103.

إنّ اشتراك بلدين في نظام لساني واحد لا يعني اشتراكهما في الثقافة فالفرق مثلا يبدو جليا بين الثقافة البريطانية والأمريكية وبلدان غيرها ناطقة باللغة الانجليزية فليس لديهم بالضرورة نفس العادات في الكلام.

2.1.6 النظام شبه اللساني

هناك مجموعة من الرموز متداولة في المجال السمعي البصري على المترجم معرفتها جيدا كاستعمال الشَّرطة مثلا (–) إذا كانت طويلة فهي تدلّ على حوار بين متحاورين كما تعبر الكلمات المكتوبة بحروف كبيرة en majuscules على ارتفاع في نبرة الصوت.

3.1.6 النظام الموسيقي والمؤثرات الخاصة

إنّ الموسيقى عنصر هام في المادة السمعية البصرية لكن الأغاني غالبا لا تترجم إلاّ إذا توقف فهم قصة الفيلم عليها.

4.1.6 نظام ضبط الصوت

مثله مثل الموسيقى يتوقف النظام على ما إذا كان الصوت جزءا من قصة الفيلم أم لا.

5.1.6 النظام الايكونوغرافي

يخص هذا النظام كل الإشارات والرموز والإيقونات التي قد لا يفهمها المشاهد وبالتالي يتم شرحها شفويا أو يشار إليها بطريقة أو بأخرى.

6.1.6 نظام التصوير

يتعلق هذا النظام بالتغيرات التي تطرأ على الأضواء أو في استعمال الألوان والذي قد يؤثر على نمط الكتابة في العنونة التحتية.

7.1.6 نظام التقاط المشاهد

يخص هذا النظام المشاهد خاصة منها المقربة حيث تظهر حركة الشّفاه، ويتطلب ذلك دقة أكبر لتزامن الكلام مع حركة الشفاه في الدبلجة.

8.1.6 نظام قواعد العرض

يتعلق هذا النظام بتسلسل المشاهد وعلاقتها مع بعضها البعض ومكانتها في تطور أحداث الفيلم وكذا علامات الوقف المستعملة.

9.1.6 نظام الكتابة

يتعلق هذا النظام باللغة المكتوبة على الشاشة من عنونة تحتية وعناوين بينية ونصوص.

10.1.6 نظام الحركة

هذا النظام خاص بالعلامات غير اللّسانية كالحركة وحركة الجسم بطريقة خاصة كتحريك الرأس للتعبير عن الرفض أو عن القبول، وعلى المترجم أخذ ذلك بعين الاعتبار في اختيار ألفاظه لنقل ذلك إلى المشاهد[51].

[51] ناصر الجيلالي، **إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية** ، 2013-2012 جامعة وهران كلية الأدب و اللغات و الفنون قسم الترجمة دكتوراه ص ص 92-93.

سابعا: استراتجيات العنونة التحتية

ليس من السهل ترجمة العناوين التحتية إذا أخذنا بعين الاعتبار الجانب التقني وعوائقه زيادة إلى الصعوبات المتعلقة بفهم النص واختصاره في عناوين تحتية وغالبا ما يلجأ المترجم إلى الإبداع في إيجاد حلول مناسبة حتى يتسنى للمشاهد أن يتلقى المعلومات الموجودة في النص الأصلي وفيما يلي أهم الاستراتجيات[52] اللغوية المستعملة في الترجمة السمعية البصرية أو بالأحرى في العنونة التحتية.

1.7 المكافئ الرسمي Équivalent officiel

"The strategy of using an Official Equivalent is different in kind from the other strategies, in that the process is bureaucratic rather than linguistic […] some sort of official decision by people in authority over an extralinguistic cultural references. Apart from "the executive decision", an Official Equivalent may come into existence as a "standard translation. A typical example of this would be the fact that 'Donald Duck' is called 'Kalle Anka' in Swedish, and there is no translation-related reason for rendering 'Donald Duck' in any other way."[53]

"تختلف استراتيجية استخدام المكافئ الرسمي عن الاستراتيجيات الأخرى، حيث أن العملية بيروقراطية وليست لغوية […] وهي عبارة عن قرار رسمي صادر عن سلطة إدارية بخصوص مراجع ثقافية غير لغوية. بصرف النظر عن "القرار التنفيذي"، قد يأتي المكافئ الرسمي إلى حيز الوجود كـ "ترجمة قياسية" […] ومثالا على ذلك أن دونالد داك " Donald

[52] **www.Euroconferences.info**: Jan pedersen, Mutra 2005-Challenges of Multidimensional Translation : Conference proceedings le 17-12-2016 à 20h00.

[53] Jan Pedersen MuTra 2005 – **Challenges of Multidimensional Translation**: Conference Proceedings P 3.

Duck" يُسمى "كالي أنكا" "Kalle Anka" باللغة السويدية، ولا يوجد سبب متعلق بالترجمة لتقديم "Donald Duck" بأي طريقة أخرى." (ترجمتنا)

2.7 الاستبقاء / الاحتفاظ Rétention

"Retention is the most SL-oriented strategy, as it allows an element from the SL to enter the TT. Sometimes the retained ECR is marked off from the rest of the TT by quotes and occasionally by italics It is however not the most felicitous way of solving an ECR crisis point that involves a Monocultural ECR , as it offers no guidance whatever to the TT audience […] Retention would be the strategy that displays the most fidelity towards the ST, as the translator is true not only to the spirit, but indeed every letter of the ST."[54]

"هي من أكثر الاستراتجيات حفاظا على لغة المصدر فهي تبقي الكلمات كما هي بكتابتها بين علامتي اقتباس وأحيانا بحروف مائلة وتستعمل غالبا في ترجمة الكلمات ذات الشحنة الثقافية، غير أنّ الجمهور المستهدف قد لا يستوفي حقّه من الفهم بالرغم من أن هذه الإستراتيجية هي الأكثر أمانة للنص المصدر." (ترجمتنا)

3.7 التخصيص Spécification

"Specification means leaving the ECR in its untranslated form, but adding information that is not present in the ST, making the TT ECR more specific than the ST ECR. This is done in one of two ways: either through Explicitation or Addition."[55]

[54] Jan Pedersen ibid PP 3- 4.

[55] Jan Pedersen ibid p 4.

"معنى التخصيص في العنونة التحتية هو ترك الكلمة ذات الشحنة الثقافية كما هي، وإضافة معلومات لتمكين الجمهور المستهدف من فهمها ويتم ذلك بطريقتين إمّا بالشرح أو بالإضافة." (ترجمتنا)

1.3.7 الشرح Explication

"Explicitation could be seen as any strategy involving expansion of the text, or spelling out anything that is implicit in the ST. Examples of this are the spelling out of an acronym or abbreviation to disambiguate an ECR for the Target Culture (TC) audience."[56]

"تستخدم هذه الإستراتيجية لتمديد وتوضيح النص أو الكلمات الموجودة في النص الأصلي، وكلّ ما هو ضمني في النص المصدر، وتستعمل هذه الإستراتيجية مثلا في توضيح المختصرات التي قد لا يتسنى فهمها من قبل الجمهور المستهدف." (ترجمتنا) فتنقل على سبيل المثال OMS بـ "المنظمة العالمية للصحة".

2.3.7 الإضافة Les Ajouts

"This means that the added material is latent in the ECR, as part of the sense or connotations of the ECR. By using this strategy, the translator intervenes to give guidance to the TC audience. […] The drawback of this strategy is that it is space consuming."[57]

"هذا يعني أن المادة المضافة كامنة في العنصر ذي الشحنة الثقافية، كجزء من معناها أو دلالاتها. وباللجوء إلى هذه الإستراتيجية يتدخل المترجم من أجل مساعدة الجمهور

[56] Jan Pedersen ibid PP 4-5.

[57] Jan Pedersen ibid P 5.

المستهدف على فهم المادة السمعية البصرية ذات الشحنة الثقافية المتضمنة في الكلمة، ومن سلبيات هذه الإستراتيجية أنها تشغل مكانا ومساحة أكبر." (ترجمتنا).

وكمثالٍ على ذلك ترجمت آية قرآنية في فيلم الرسالة إلى اللغة الانجليزية كما يلي: "**فأرسلنا إليها روحنا** فتمثل لها بشرا سويا" (مريم:17 آية)

"then, we sent to her Our Rouh Gabriel" [58]

لجأ المترجم إلى الإستبقاء فيما يتعلق بكلمة "روح"، وهذا لأن معناها يختلف عن الذي تعطيه المسيحية لها، ولجأ إلى الإضافة فيما يتعلق بكلمة "**Gabriel**" (جبريل) مع أنها غير واردة في النص الأصلي، وهذا بغرض تقريب المعنى إلى الجمهور المستهدف.

4.7 الترجمة المباشرة Traduction Directe

"This strategy could hardly be used on proper names, but it is not uncommon for rendering the names of companies, official institutions, technical gadgetry etc. Unlike the strategies of Specification and Generalization, the semantic load of the ST ECR is unchanged: nothing is added, or subtracted. There is no effort made to transfer connotations or guide the TT audience in any way."[59]

"تصعب ترجمة أسماء الأعلام بهذه الإستراتجية ولكنها تستعمل في ترجمة أسماء الشركات والهيئات الرسمية وغيرها. وعكس إستراتيجيتي التخصيص والتعميم فإن الشحنة الدلالية للنص لا تتغير لأنّه لم يضف ولم يحذف شيء من النص المصدر ولا داع لنقل الإيحاءات أو مساعدة الجمهور المستهدف." (ترجمتنا)

[58] ناصر الجيلالي، **إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية** مرجع سبق ذكره. ص 45.

[59] Jan Pedersen ibid P 5.

5.7 التعميم Généralisation

"This strategy means replacing an ECR referring to something specific by something more general. Typically, this involves hyponymy […] There are similarities between the strategies of Generalization and of Addition, in that the information added in Addition often is a hyperonym."[60]

"تتمثل هذه الإستراتجية في استبدال اسم مشمول hyponyme باسم شامل hyperonyme وهناك تشابه بين إستراتيجيتي التعميم والإضافة فما يتم إضافته يكون من قبيل الأسماء الشاملة وتكون الترجمة في النص المستهدف أقل منها في النص الأصلي." (ترجمتنا)

كأن نعوض مثلا الأب والأم بـ"الوالدين"، وابن العم، وابن الخال، وابنة الخالة بـ "الأقارب"، والكراسي والطاولة والخزانة بـ "الأثاث".

6.7 الاستبدال Substitution

"The strategy of Cultural Substitution means that the ST ECR is removed, and replaced by a different ECR This strategy involves rephrasing the ECR, either through “reduction to sense”, or by completely removing all trace of the ECR and instead using a paraphrase that fits the context."[61]

وتتم بطريقتين: "إمّا بالاستبدال الثقافي أي استبدال لفظة أو عبارة ما ذات مرجعية ثقافية بأخرى لا تحمل نفس الشحنة المعنوية وتؤدي المعنى نفسه أو بإعادة صياغة العبارة ذات المرجعية الثقافية إمّا بترجمة المعنى فحسب أو بإزالة كلّ أثر للعنصر الثقافي وإعادة صياغته بطريقة تتناسب مع السياق." (ترجمتنا)

[60] Jan Pedersen ibid P 6.

[61] Jan Pedersen ibid P 6.

7.7 الحذف Omission

"it simply means replacing the ST ECR with nothing. There are circumstances that make Omission the only viable option ,but it may also be opted for out of laziness. […] a translator may choose omission responsibly, after rejecting all alternative strategies, or irresponsibly, to save him/herself the trouble of looking up something s/he does not know." [62]

"تتمثل هذه الإستراتيجية ببساطة في استبدال كلمة أو عبارة من النص المصدر ذات شحنة ثقافية معينة بلا شيء. ثمة حالات يكون فيها الحذف الخيار الوحيد الممكن، لكن قد يكون ذلك بدافع الكسل [...] يمكن أن يكون الحذف اختيارا مسؤولاً من طرف المترجم بعد رفضه للاستراتيجيات البديلة كما قد يكون عكس ذلك، حتى لا يكلف نفسه عناء البحث عن شيء لا يعرفه." (ترجمتنا)

8.7 التكثيف Condensation

"Condensation would seem to be the typical strategy used, that is, the shortening of the text in the least obtrusive way possible"[63]

"يبدو أنّ التكثيف هو الإستراتيجية المستخدمة عادة، وهو تقصير النص مع الحدّ قدر الإمكان من التدخل" ترجمتنا.

أي الاحتفاظ بما هو مهم واختزال ما يمكن اختزاله وذلك دون الإخلال بالمعنى أو المساس بالمضمون.

---

[62] Jan Pedersen ibid P 9.

[63] Farid Ghaemi and Janin Benyamin **Strategies Used in the Translation of Interlingual Subtitling** JOURNAL OF ENGLISH STUDIES Islamic Azad University, Science & Research Branch, 1(1), 39-49, Winter 2010 p42.

ثامنا: العنونة التحتية تقنياتها قيودها ومراحلها

تختلف أنواع الترجمة السمعية البصرية حسب اختلاف المستويات السيميائية والمقاربة التي يتبنّاها الدارس في هذا المجال الحديث حداثة التكنولوجيا المسخرة له، حيث نميز في العنونة التحتية ما يلي:

1.8 تقنيات العنونة التحتية

1.1.8 العنونة التحتية الميكانيكية والحرارية mechanical and thermal processes

تم استعمال هذه التقنية سنة 1930 من طرف مخترع نرويجي اسمه لايف إريكسن Leif Eriksen تحصل على براءة الاختراع بقيامه بطبع العناوين مباشرة على صور شريط الفيلم، حيث تعتمد هذه الطريقة على طباعة العناوين التحتية عن طريق التسخين (à chaud) وذلك بدءاً بتبليل الطبقة الحساسة وانتهاء بتليينها فكان يتم تنضيد العناوين وطبعها على الورق ثم تصويرها لإنتاج حروف مطبعية صغيرة لكل عنونة تحتية حيث لا يتجاوز ارتفاع كل حرف 0.8 مم. وبعدها في سنة 1935 اخترع المجري أ. تورتشاني O. Turchànyi طريقة يتم بها تسخين الرقاقات الفضية في درجة حرارة مناسبة لصهر الطبقة الحساسة. لكنّ الطريقتين لم تعطيا نتائج مُرضية كون العناوين التي تم طباعتها لا تظهر واضحة على الشاشة[64].

[64] Jan Ivarsson**,"a short technical history of subtitles in Europe"** *www.transedit.se/history.htm* le 12-02- 2017 à 21h00.

2.1.8 العنونة التحتية الكيمائية/الضوئية

ظهرت هذه التقنية سنة 1932 وتتمثل في طبع العناوين التحتية مباشرة على الصور المتعاقبة على شريط الفيلم وهو ما يسمى بـ Sous titrage optique/le contretypage، حيث قام كل من ر.روشكا "R. Hruska" في بودابست وأوسكار أ.أرناس "Oscar I.Ernaes" في أوسلو (لاحقا في ستوكهولم) بطبع العناوين مباشرة على نسخ الفيلم، طبقة رفيعة جدا من شمع البارافين على ألواح الطباعة والتي توضع في آلة الطباعة حيث يتم تسخينها إلى أن تص درجة حرارة قرابة المائة ممّا يؤدي إلى ذوبان طبقة البارافين المتواجدة تحت الأحرف. بعدها يغمس الشريط في حمام حمضي لفترة وجيزة ممّا يؤدي إلى تآكل طبقة مستحلب التصوير الفوتوغرافي غير المحمية بطبقة شمع البارافين في مواضع حروف العناوين التحتية، وبفضل العنونة التحتية الكيميائية تظهر الكتابة على الشاشة بشكل مقروء وواضح بما فيه الكفاية رغم وجود بعض العيوب والنقائص العرضية[65].

ومن أجل ذلك حاول العديد من المخترعين الأوروبيين إيجاد طرق أخرى لتحسين قراءة العناوين بطبعها بطريقة أفضل على الصورة:

وكانت تحديداً تقنيات مستوحاة من الطباعة التي تم ضبطها للعنونة التحتية. وتكون العناوين التحتية مثل نصوص الجرائد أو الكتب على شكل حروف متسلسلة وعلامات ترقيم مصنوعة من معدن الزنك ثم توضع على شريط الفيلم. وتعايشت تقنية العنونة التحتية البصرية

[65] Jan Ivarsson**, "a short technical history of subtitles in Europe"** Ibid.

le contretypage مع العنونة التحتية الكيميائية من 1932 إلى نهاية الثمانينات (بقي استعمال العنونة التحتية البصرية إلى يومنا هذا)[66].

3.1.8 العنونة التحتية بالليزر

في مطلع الثمانينات ومع تطور برمجيات الإعلام الآلي، طوّر دوني أوبوايي Denis Auboyer مع "تيترا فيلم" "Titra film" في باريس وبروكسل، تقنية جديدة مستعملا أشعة الليزر لحرق أو تبخير مستحلب التصوير الفوتوغرافي من مواضع الحروف وقد حققت نجاحا تجاريا كبيرا منذ أواخر الثمانينيات. يتحكم الكمبيوتر في حزمة ضيقة جدًا من أشعة الليزر، تمامًا كما هو الحال في آلة التنضيد الحديثة، أي أن حزمة أشعة الليزر تكتب النص بطريقة تؤدي إلى تبخير المستحلب دون إتلاف فيلم الأسيتات الموجود تحته. يستغرق شعاع الليزر أقلّ من ثانية لكتابة عنوان فرعي يتكون من سطرين[67].

"يكون التوافق الزمني مثاليا بفضل هذه التقنية وتكون هذه الحروف دائما باللون الأبيض أي بلون الشاشة التي تُسقَطُ عليها ممّا يسمح بتسهيل قراءة النص ووضوح حواف الحروف، وكونها مطبوعة مباشرة على شريط الفيلم فهي تبقى ثابتة لا تتحرك خلال البث"[68].

---

[66] Jean François Cornu, **Pratique du sous-titrage en France des années1930 à nos jours, dans " La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage"** Jean Marc LAVAUR, Adriana SERBAN de Boeck University 2008, 1ere Edition, P 11.

[67] Voir: Gilbert Fong, C.F., K.L.Kenneth (2009). **Dubbing and Subtitling in a World Context**. Hong Kong: The Chinese University Press, P 7.

[68] Voir:**"La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage"** Jean Marc LAVAUR, Adriana SERBAN de Boeck University 2008, 1ere Edition, P 37.

أمّا بالنسبة للتكلفة، فإنّ تقنية الليزر تُحقّق أعلى جودة بأفضل سعر:

"Laser subtitling is cheaper than the chemical process, but requires costly investment in equipment. However, the method is highly automated and needs very little personnel."[69]

"إنّ هذه التقنية أقل تكلفة من التقنية الكيميائية رغم أنها تتطلب استثمارا مكلفا في المعدات غير أن كونها آلية فهي لا تحتاج إلى عدد كبير من العمّال للقيام بها." (ترجمتنا)

4.1.8 العنونة التحتية الإلكترونية

آخر التقنيات في هذا المجال هي التقنية الإلكترونية:

تتيح العنونة التحتية الإلكترونية مجموعة كبيرة ومتنوعة من الترجمات للفيلم نفسه، وتعطي إمكانية عرض ترجمات بأي لغة وبأي لون (عادة ما تكون بيضاء أو صفراء)، وهذا دون الإضرار بالشريط الأصلي للفيلم.

هذه التقنية أقل تكلفة من تقنية النقش بالليزر وتستخدم أساسا في مهرجانات السينما. وبما أن العناوين التحتية مستقلة عن البرنامج السمعي البصري، يمكن تغييرها أو إعادة صياغتها بسهولة أثناء العروض السينمائية[70].

[69] Jan Ivarsson, "**a short technical history of subtitles in Europe**" ***www.transedit.se/history.htm*** Ibid.

[70] Voir: Jorge Diaz Cintas **Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique dans la traduction audiovisuelle approche interdisciplinaire du sous-titrage**, Jean Marc Lavaur Adriana Serban, de Boeck University 2008 P 37.

تكمن الميزة الأساسية لهذه التقنية إذاً في كون العناوين التحتية مركبة على الشاشة بدلا من أن تكون مطبوعة على الصورة وتستعمل هذه التقنية نظام تشفير زمني يسمح بإظهار النص بالتزامن مع الفيلم.

2.8 قيود العنونة التحتية

1.2.8 القيود التقنية

أهم القيود التي تمليها العنونة التحتية هي قيود تقنية بالدرجة الأولى، وترى سارة راموس بينتو Sara Ramos Pinto أنّ العنونة التحتية نوع خاص من الترجمة تستلزم أخذ القيود التي تعترضها بعين الاعتبار ألا وهي:

a) Space limitation: two lines from 30 to 35 characters each;
b) Exposure time: There is an agreement that 6 to 8 seconds is the optimum exposure time for a two-line subtitle and 4 seconds for a one-line subtitle (dictated by three factors: amount of text, the average reading speed of the viewers, the constant minimum interval between subtitles);
c) Synchrony with the image (if a subtitle is retained on screen during a shot or scene change it, will result in an effect known as "overlapping").[71]

أ. **فضاء العرض:** لا تتعدى العناوين التحتية سطران ويتراوح عدد الحروف في السطر الواحد من 30 إلى 35 حرفا.

[71] Sara Ramos Pinto, **Theatrical Texts vs Subtitling Linguistic variation in a polymedial context, audiovisual translation scenarios: conference proceedings** - Mutra 2006 P 2.

ب. زمن العرض: هناك اتفاق على أنّ الزمن الأمثل لعرض عنوان تحتي مكوّن من سطرين هو من 6 إلى 8 ثوان و 4 ثوان لعنوان من سطر واحد (تملي هذا الاتفاق ثلاثة عوامل: حجم النص وسرعة القراءة المتوسطة للمشاهدين والزمن الأدنى بين كل عنوان تحتي وآخر)

ج. التزامن مع الصورة: إذا بقي العنوان التحتي على الشاشة عند تغيير المشهد، يحدث ما يسمى بالتداخل.

2.2.8 القيود اللغوية

نظرا للفضاء الزمني والمكاني المحددين لا يمكن للمترجم أن يترجم جلّ العبارات وعليه أن يقلص العناوين التحتية ويجعلها سهلة للفهم قدر الإمكان فيقلص ويغير مواضع الكلمات ويحذف البعض منها إلى غير ذلك من الاستراتيجيات التي يستعين بها المترجم عادة والتي سبق ذكرها.

يقسّم Kovačić كوفاتشيتش العناصر اللغوية التي يمكن الاستغناء عنها إلى ثلاثة مستويات:

- The indispensable elements (that must be translated).
- The partly dispensable elements (that can be condensed).
- The dispensable elements (that can be omitted) [72]
- العناصر التي لا غنى عنها (يجب أن تترجم).

[72] I. Kovačić **subtitling and contemporary linguistic theories dans** : M. Jovanovič Ed translation a creative profession: proceedings XII th word congress of FIT- Belgrade 1990 (Belgrad: Prevodilac.1991): P 409.

- العناصر التي يمكن الاستغناء عنها جزئيا (يمكن تكثيفها).
- العناصر التي يمكن الاستغناء عنها (يمكن حذفها) (ترجمتنا)

1. العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها وهي العناصر التي تتعلق بعقدة الفيلم والتي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم الفيلم لذا يجب ترجمة كل هذه العناصر.

2. العناصر التي يمكن الاستغناء عنها جزئيا: وهي العناصر التي تكون أقل أهمية من سابقتها ويمكن للمترجم أن يحذف منها أو يبسطها في ترجمته مع الحفاظ على المعطيات التي يحتويها الأصل.

3. العناصر التي يمكن الاستغناء عنها تماما: وهي العناصر التي يمكن حذفها تماما دون الإخلال بالمعنى مثل !Ah/ Oh للتعجب.

على المترجم التحتي أن يلتزم ببعض القواعد للتعامل مع القيود التقنية واللغوية معاً، وقد لخّصها خوسيه كاسترو رويج Xosé Castro Roig فيما يلي :

- عدم فصل عناصر الوحدة النحوية الواحدة عن بعضها كفصل الصفة عن الموصوف مثلا أو كتابة حرف جر في آخر السطر والإسم المجرور في سطر آخر ...الخ
- عدم تماثل السطر الأول مع السطر الثاني من العنوان التحتي وعادة ما يكون السطر الثاني أطول.
- التقليل من استعمال الحروف الكبيرة وهذا لا يخص الحروف العربية وغالبا ما تستعمل الحروف الكبيرة (majuscules) للتعبير عن الغضب أو الصراخ... لكن هذا ليس

ضرورياً بالنسبة للمشاهد فتعابير الوجه والجسد تفي بالغرض، غير أنها تستعمل لترجمة اللائحات واللافتات وفي ترجمة عنوان الفيلم كذلك.

- تستعمل الحروف المائلة عند ترجمة ما لا تتلفظ به إحدى الشخصيات قد تكون فكرة أو خاطرة في ذهن شخصية ما، لكن لا يتلفظ بها مباشرة. كما تستعمل الحروف المائلة في ترجمة العبارات المنطوقة بلغة أجنبية عن لغة الفيلم الأصلية.
- قد يضطر المترجم إلى اللجوء إلى الاختصارات abréviations لدواعي التكثيف. لكن يجب استعمال الاختصارات الأكثر شيوعا نحو (Madame. Mme), (Monsieur. M) حتى لا يصعب على المشاهد فهمها.
- استعمال علامات الاقتباس الانجليزية (" ") عوضا عن الفرنسية (« ») لأنها تشغل مكانا أقل على الشاشة.
- عدم استعمال علامة الحذف (Points de suspension) في بداية الجمل أو في نهايتها. قد يلجأ إليها في حالة لحظة صمت تسبق الحوار أو في حالة حذف.
- الأرقام من صفر إلى تسعة تكتب حرفيا ومن عشرة إلى ما فوق تكتب رقميا، غير أنه لا يجب أن يكون رقما غير حرفي في بداية العنوان التحتي.

– ليس من الضروري ترجمة بعض العناصر التي تفهم من قبل الجميع مثل عبارة التحية أو "ألو" للردّ على الهاتف أو العبارات الدّالة على الترحيب وكلّ العبارات التي يمكن الاستغناء عن ترجمتها[73].

3.2.8 القيود المهنية

خلال لقاء مع المترجمة غيال روسي Gaëlle Rousset [74] لخصت القيود المهنية فيما يلي:

"Le traducteur devrait recevoir, en plus d'une copie du film, une liste des dialogues comprenant la retranscription de l'ensemble des répliques, un glossaire des termes difficiles (termes techniques, argot, régionalisme, etc.)

Le fait de ne pas bénéficier de ces outils précieux limite la qualité du travail du traducteur et lui fait perdre du temps alors que les délais dont il dispose sont déjà très courts. Le délai généralement accordé au sous-titrage d'un film, toutes étapes confondues, est d'environ deux semaines.

Il arrive aussi que, par manque de temps, le client fasse appel à plusieurs traducteurs pour traduire et adapter chacun des passages différents du film, entrainant inévitablement un manque d'homogénéité de style des sous-titres.

Les faibles revenus tirés de l'activité du sous-titrage amènent certains spécialistes à se tourner vers d'autres genres de traduction." [75]

[73] Tijani ABERKAN. **L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar**. Maîtrise : Univ. Genève, 2012 PP 19, 20, 21.

[74] Gaëlle Rousset مترجمة فرنسية مستقلة متخصصة في الترجمة السمعية البصرية

[75] Tijani ABERKAN. **L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar**. Maîtrise : Univ. Genève, 2012 PP 22, 23.

"ينبغي أن تسلّم إلى المترجم نسخة من الفيلم مع قائمة الحوارات مدونة بالكامل، ومسرد للمصطلحات الصعبة (التقنية، العامية التي يتداولها الشباب Argot أو المصطلحات الخاصة بإقليم معين Régionalisme... إلخ)

إنّ عدم الاستفادة من هذه الأدوات القيمة يؤثر سلبا على نوعية الترجمة ويجعل المترجم التحتي يضيع وقتا ثمينا، علما أن المدة الزمنية المتاحة جدّ قصيرة. فعادة ما تمنح مهلة أسبوعين لعنونة فيلم بجميع مراحله.

وقد يستعين الزبون بخدمات مترجمين مختلفين لترجمة العناوين التحتية لفيلم واحد وذلك لضيق الوقت ممّا يؤدي حتما إلى عدم تناسق أساليب العنونة التحتية فيما بينها.

إنّ الدخل الضعيف الذي يتلقاه المترجم في ميدان العنونة التحتية يجعله يتجه نحو أنواع أخرى من الترجمة". (ترجمتنا)

3.8 مراحل العنونة التحتية السينماتوغرافية

حتى يتسنى للمشاهد الاستمتاع بالنسخة الأصلية للفيلم، يجب الاضطلاع بعدة مهام يقوم بها متخصصون تقنيون ولغويون في مجال العنونة التحتية متّبعين نسقاً معينا. تلخص أهمّ المراحل التي يتبعها المتخصصون بالعنونة التحتية في المعاينة repérage

والترجمة traduction، والتعديل adaptation، والمحاكاة simulation وأخيرا الطباعة impression.[76]

1.3.8 مرحلة المعاينة Repérage

أولى المراحل وأهمّها يتمّ من خلالها مشاهدة نسخة من الفيلم كاملة ثم يتمّ إخضاع الفيلم لنظام التقطيع الزمني فيقطّع إلى جمل قصيرة تحدّد بدايتها ونهايتها بدقة شديدة ويكون ذلك بعد تغيير بنية النص من بنية منطوقة إلى بنية مكتوبة مع حذف كل ما يمكن التخلي عنه لجعل الجمل أقصر حتى تتماشى مع مساحة العرض وزمنه. كما تتم خلال هذه المرحلة عملية ترقيم الحوارات وتحديد طول كلّ عنوان تحتي حسب عدد المشاهد واللّقطات مع مراعاة عنصر الوضوح وعنصر الفهم، وتشمل عملية المعاينة حسب لوسيان مارلو Lucien Marleau عدة مهام هي:

1. في حالة عدم تقديم الحوارات التي يتضمنها الشريط الصوتي من طرف المنتج، يتم نسخها كاملة بأمانة.

2. في حالة توفر قائمة الحوارات كاملة، فعلى المعاين مراجعتها والتأكد من مطابقتها للأصل.

3. تحديد بداية ونهاية كل جملة من الحوار في النسخة الأصلية للفيلم.

[76] Tijani ABERKAN. **L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar**. Maîtrise : Univ. Genève, 2012 P 7.

4. تحديد أهمية كل جملة جزئية، بدءاً بالجمل ذات الأهمية القصوى إلى الجمل الأقل أهمية فإلى الجمل التي ليس لها أي أهمية.

5. تكثيف الحوارات لجعلها أقصر وذات دلالة معنوية، وحذف بعضها لتفادي التواتر السريع لعناوين تحتية قصيرة وغير منتظمة، دون التأثير على وضوح الفيلم أو الإخلال بمعناه.

6. إذا كانت الجمل طويلة، يجب تجزئتها مع الأخذ بعين الاعتبار علامات الترقيم المناسبة وطول الفترة الزمنية الفاصلة بين الجزء الأوّل والجزء الثاني.

7. استخدام نظام ترقيم الحوارات المنطوقة مع العناوين التحتية المقابلة لها.

8. تحديد طول كل عنوان تحتي حسب عدد المشاهد أو اللقطات[77].

2.3.8 مرحلة الترجمة Traduction

"Cette phase de traduction ne débute qu'une fois le travail de repérage réalisé (…) Si le traducteur n'a pas lui-même réalisé l'opération du repérage, il doit passer par une étape préalable de visionnage. Sans cette phase de visionnage, il est en effet difficile de s'imprégner de l'atmosphère du film et donc de traduire correctement les dialogues.

Le travail de traduction consiste ensuite à traduire l'ensemble des répliques figurant sur la liste de dialogues. Le traducteur ne doit pas tenir compte pour l'instant des limites de longueur pour chaque sous-titre, ni de la relation à l'image, etc. Il doit se contenter de traduire la liste de dialogues comme il le

[77] Lucien Marleau, « Les sous-titres... un mal nécessaire », in Meta, vol. 27, n°3, 1982, PP. 281- 282.

ferait pour tout autre texte. Lorsqu'à chaque réplique est associée sa traduction, le traducteur peut alors passer à la phase suivante."[78]

"لا تبدأ مرحلة الترجمة إلاّ بعد الانتهاء من مرحلة المعاينة، (...) وإن لم يكن المترجم نفسه هو من قام بمرحلة المعاينة فعليه مشاهدة الفيلم كخطوة مسبقة ليستوعب القصة وينسجم مع جو الفيلم حتى يتسنى له ترجمة الحوارات بطريقة صحيحة. تتمثل هذه العملية في ترجمة كل محتوى قائمة الحوارات دون الأخذ بعين الاعتبار طول العناوين التحتية أو تطابق الترجمة مع الصورة...إلخ. بل عليه أن يكتفي بترجمة الحوار كما قد يفعله مع أي نص آخر. ولما يتم ربط كل عبارة بترجمتها، يمكن للمترجم أن ينتقل إلى المرحلة التالية". (ترجمتنا)

3.3.8 مرحلة التعديل Adaptation

خلال هذه المرحلة يتم تعديل الحوارات المترجمة وجعلها عناوين تحتية، وعلى المعنون التحتي أو المعدّل adaptateur أن يتأكد من أنّ كل عنوان تحتي يحترم المساحة والزمن اللذين حُدّدا له خلال مرحلة المعاينة والعمل على جعلها تتوافق مع طول النص وزمن عرضها. وتتمثل الوظائف الرئيسية للمعدِّل في:

- adapter les dialogues en sous-titres.
- réécrire au besoin certaines phrases.
- Faire concorder les sous-titres avec le dialogue parlé, dans l'espace et le temps disponible.
- modifier, au besoin, le repérage pour améliorer le synchronisme.

[78] Tijani ABERKAN. **L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar**. Maîtrise : Univ. Genève, 2012 P 15.

La qualification principale que l'on pourrait exiger de l'adaptateur est qu'il soit un écrivain, un auteur.[79]

- تعديل الحوارات بشكل عناوين تحتية.
- إعادة صياغة بعض الجمل إذا استدعى الأمر ذلك.
- العمل على مواءمة العناوين التحتية والحوار المنطوق في الفضاء والزمن المتاحين.
- تغيير المعاينة لتحسين التزامن، إذا لزم الأمر.

المؤهل الرئيسي الذي قد يشترط في المعدّل (l'adaptateur) هو أن يكون كاتبا ومؤلّفا. (ترجمتنا)

4.3.8 مرحلة المحاكاة / التنسيق Simulation

"Ultime étape du processus de sous-titrage, elle consiste à lire le film ou le programme en présence du réalisateur, du traducteur, et bien entendu du sous-titreur. Cette dernière phase a pour but de vérifier que les sous-titres s'enchainent correctement et qu'aucune erreur de traduction n'a été commise.
Dans le cas d'une traduction en plusieurs langues, la simulation s'effectue à plusieurs reprises en présence des différents traducteurs.
Si des erreurs sont mises en relief, intervient une étape intermédiaire de correction. Sinon, le film est prêt à être vu dans plusieurs langues". [80]

[79] Lucien Marleau, ibid, P 282.

[80] **www. apprendre -le-cinema.fr/le-soustirage** le 12/10/2017 à 21h00.

"هي آخر خطوة في العنونة التحتية تتمثل في مشاهدة الفيلم بحضور كل من مخرج الفيلم، والمترجم، والمعنون التحتي. والهدف من هذه المرحلة هو التحقق من تسلسل العناوين التحتية على وجه صحيح ومراجعة الترجمة لتفادي الأخطاء المحتملة.

وفي حالة ترجمة متعددة اللغات، يعاد إجراء المحاكاة بعدد اللغات المترجم إليها وذلك بحضور جميع المترجمين وفي حالة وجود أخطاء يَلزم اللجوء إلى مرحلة وسيطة وهي مرحلة التصحيح وإن لم تكن هناك أخطاء فيصبح الفيلم صالحاً للمشاهدة بعدة لغات". (ترجمتنا)

5.3.8 مرحلة الطباعة Impression

ساعدت التقنيات الرقمية الحديثة على توفر إمكانيات جديدة للترجمة السمعية البصرية، ففي حالة تقنية DVD (Digital Video Disk) (القرص الرقمي للفيديو) يمكننا أن نصل إلى 32 مساحة طباعية Bandoy (الأمر الذي يهيئ لنا الإمكانية الخاصة بالترجمة إلى 32 لغة)، وإلى ثماني دبلجات، بالإضافة إلى أن الهوامش الخاصة بمكان الترجمة تتغير، وبالتالي يمكن أن يزيد عدد الكلمات في كل سطر[81].

خلال هذه المرحلة الأخيرة تطبع العناوين التحتية على شريط الفيلم وتتم في أيامنا هذه العملية تقريبا دوما باستعمال الليزر ويكون الفيلم بذلك جاهزا للعرض.

[81] ألبير أمبارو أورتادو ، **الترجمة و نظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**،مرجع سبق ذكره ص 105.

خلاصة الفصل

في ختام هذا الفصل نخلص إلى أن حقل الترجمة السمعية البصرية هو حقل يتطور بسرعة كبيرة في مجال دراسات الترجمة، وذلك من خلال عدد الدراسات والمقالات والمؤتمرات التي أعدت في هذا المجال وعليه يمكن تلخيص ميدان الترجمة السمعية البصرية في ما يلي:

- تركيبها السيميائي، مع تكرار أكثر أو أقل بين الأنظمة المختلفة للرموز.
- فهم الجمهور وإدراكه ممّا يجعل من الصعب تغيير الشكل المهيمن للترجمة السمعية البصرية، على سبيل المثال، الانتقال من الصوت الفوقي إلى ترجمة المواد السمعية البصرية (فالناس يحبذون ما تعودوا عليه).
- المهمة المهنية.
- كفاءة الترجمة.

ومع ذلك، يمكن الجمع بين حقول فرعية أخرى، مثل توطين البرامج والمواقع وألعاب الفيديو. فهي لديها، على الأقل، أربع ميزات مشتركة. أولا، كلا النوعين من الترجمة هما نتائج عمل فريق. ثانيا، العمل على النصوص المتقلبة والمتوسطة (نص الإنتاج، قائمة الحوار، وثائق على الإنترنت قيد التقدم، والبرمجيات قيد الإنشاء، والنصوص التي يتم تحديثها بانتظام)، وهذا يتجاوز التقسيم التقليدي الثنائي بين النص المصدر والنص الهدف، ويتطلب التشكيك في فكرة الأصلي. وثالثا، فإن معايير الجودة لا تقتصر على المقبولية، بل ينبغي أيضا أن تأخذ في الحسبان سهولة الاستيعاب وإمكانية الوصول وإمكانية الاستخدام. ثم إن كل هذه

الميزات الثلاث لها آثار على التدريب، وتطمس بشكل أكبر وأكبر الفجوة بين الأوساط الأكاديمية والحياة العملية، وبين الأشكال المكتوبة والشفوية، وبين الرموز اللغوية والرموز السيميائية الأخرى. هذا التقارب قد يغير عاجلا أو آجلا كلاًّ من اسم وموقف الترجمة السمعية البصرية.

الفصل الثانـي

الـفكاهـــة وترجمتها

تـمـهـيـد

تُعدّ الفكاهة جزءا من حياتنا اليومية ولا تخلو منها أي حضارة، لكن غالبا ما يُعتقد أنّها غير قابلة للتصدير على الرغم من الكمّ الهائل من الأعمال الكوميدية التي نتلقّاها على شكل أفلام سينمائية أو مسلسلات تلفزيونية أو مسرحيات هزلية بعد مرورها على مرحلة الترجمة. فالترجمة عنصر أساسي لنشر الثقافات والمعرفة في جميع أنحاء العالم.

إلاّ أنّ عملية الترجمة صعبة، خاصة عندما يتعلق الأمر بالنص الفكاهي، فعلى المترجم أن يكون مُلمًّا ليس فقط باللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها، بل وأيضا بثقافة المجتمعين. والثقافة كما عرّفها مالك بن نبي في مؤلَّفه "مشاكل الثقافة": "مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثّر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي وُلد فيه. فهي المحيط الذي يُشكّل فيه الفرد طباعه وشخصيته"[82]. وفصل بين العلم والثقافة قائلا: "إنّ العلم يعطي المعرفة، إنّه يعطي اللّياقة والمهارة، وفقا للمستوى الاجتماعي الذي يتمّ عليه البحث العلمي، والعلم يعطي امتلاك القيم التقنية التي تُولّد الأشياء، والثقافة تعطي العلم، تعطي السلوك والفنّ الذاتي الذي يتواجد على كل مستويات المجتمع والنتيجة هي أنّ العلم والثقافة ليسا مترادفين"[83].

[82] مالك بن نبي: **مشكلة الثقافة (الحرفية في الثقافة)**، دار الفكر، الجزائر، 2000، ص 22.

[83] المرجع نفسه، ص 23.

في الواقع، إنّ الفكاهة تختلف من فئة اجتماعية إلى أخرى، وذلك حسب الدّين والموقع الجغرافي والعرق والثقافة ممّا يجعل تحديد معنى الفكاهة صعباً. ويختلف حسّ الفكاهة من شخص إلى آخر حتى وإن كانوا من نفس الفئة الاجتماعية. وفي معظم الأحيان، تستند الفكاهة إلى الانتماءات الاجتماعية أو الثقافية وغالبا ما تستهدف مجموعة اجتماعية أو ثقافية مختلفة على سبيل المثال النكت التي تطلق على أهل مدينة معسكر في الجزائر. وعلى المترجم أن يكون قادرا على فهم وتحليل الفروق الدقيقة والإحالات الموجودة في اللّغة الأصلية ومن ثمة ترجمتها إلى لغة الوصول مع الحفاظ على الجانب الهزلي، ولصعوبة ذلك كثيرا ما يقال أنّ الفكاهة غير قابلة للترجمة.

سنتناول في هذا الفصل الفكاهة بمفهومهما العام، ثم نتطرق إلى مظاهرها وأنواعها ووظائفها. وعلى هذا الأساس، سنُعرّج على النظريات التي جاء بها بعض الباحثين في هذا المجال ثم نعود إلى الصعوبات التي قد يواجهها المترجم أثناء عملية الترجمة.

بعدها نقوم بتحليل موضوع الفكاهة من خلال دراسة خاصيتين محددتين أوّلهما الصورة النمطية، فنحاول تعريفها ضمن سياقات مختلفة وكيفية تعامل المترجم معها وثانيهما المضامين الثقافية بأنواعها المختلفة والصعوبات التي قد تعترض المترجم خلال ترجمتها.

أولاّ: مفاهيم الفكاهة

1.1 الفكاهة وآثارها

جاء في لسان العرب

فكه القوم بالفكاهة: أتاهم بها

والفاكهة أيضا الحلواء على التشبيه

وفكههم بملح الكلام: أطرفهم والاسم الفكاهة

وفاكهت القوم مفاكهة يُملح الكلام: المزاح والمفاكهة: الممازحة، والفَكه: الطيب النفس

أما الفيروز آبادي في "القاموس المحيط" فقد أورد تعريفا مشابها لما جاء في "أساس البلاغة" فالفاكه هو صاحب الثمر وفكههم بملح الكلام تفكيها أطرفهم بها، والاسم: الفكيهة والفكاهة وفاكه: طيب النفس ضحوك أو يحدث أصحابه فيضحكهم والتفاكه هو التمازح وفاكَهَهُ: مازحه والأُفكوهة: الأعجوبة[84].

ودائما في أساس البلاغة: من المجاز: تفكه بكذا، إذ تلذذ به وفلان فَكِهٌ بأعراض الناس، وفَاكهتُ القومَ مفاكهة طايبتهم ومازحتهم وما كان ذلك مني إلا فاكهة أي دعابة ورجل فكه طيب النفس ضحوك وجاءنا بأفكوهةٍ وأملوحةٍ .

[84] القاموس المحيط، دار صادر بيروت 1399هـ/1979م مادة فكه.

من خلال ما سبق ذكره نستنتج أن للفكاهة دلالة أولى تعكس طيبة في النفس أما الثانية فتعكس خبثا بما فيها من التلذذ بالخوض في أعراض الناس أو الاستهزاء بهم أو السخرية منهم. وقد ظهرت الكلمة اللاتينية humor التي تعني الفكاهة في حدود القرن السادس عشر. وهي مأخوذة من اللغة الشعبية في بريطانيا بمعنى "المزاج" ثم استعارها النقد الأدبي فيما بعد. وفي القرن الثامن عشر صار مضمونها غير واضح لدرجة أنّ مؤلف دائرة المعارف البريطانية أعرب عن تردده بشأنها، أمّا مفهوم الفكاهة الجديد فهو يميل تدريجيا إلى الانفصال عن أصله من خلال الكلمة المقابلة الانجليزية (humour) التي سارت في اللّغات الأخرى في اتجاهات مختلفة. ففي العربية هناك عدة تعبيرات عن فكرة الفكاهة مثل: المرح والأُنس والضحك ...إلخ وهي عناصر متعلقة بالفكاهة وليس بالفكرة ذاتها. وتفرق اللّغة الفرنسية بين المزاج والفكاهة لأنها تغفل الأصل الحي لكلمة (humour) التي تحتفظ بعلاقة ما مع كلمة مزاج (humeur) ويعتبر هذا التميز ضروريا لأنه فتح الطريق أمام ظهور الإدراك "لذات" الفكاهة باعتبارها "ميكانيزما ذهنية"[85]. أما زكريا ابراهيم، فيرى أن الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا، ما هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة، وكلّها تصدر عن الطبيعة البشرية

[85] ناصر الحجيلان "**مزاج الشخصيات الفاكهية** "جريدة الرياض العدد 14647 الخميس 28 رجب 1429 هـ الموافق لـ 31 يوليو 2008 م،من موقع **http://www.alriyadh.com/364135** بتاريخ 24-12-2017على 20سا00.

المتناقضة التي سرعان ما تملّ حياة الجدّ والصّرامة والعبوس، فتلتمس في الفكاهة ترويحا عن نفسها ومنفذا للتّنفيس عن آلامها[86].

1.1.1 التبسّم

التبسم أول مراتب الضحك ثم الإهلاس وهو إخفاؤه (عن الأموي) ثم الافتراء والإنكال وهما الضحك الحسن (عن أبي عبيد) ثم الكتكتة أشد منهما ثم القهقهة ثم القرقرة (الضحك العالي) ثم الكركرة (الضحك الشديد) ثم الاستغراب (ثم استغرق الرجل في الضحك: بالغ فيه: واستغرب عليه الضحك اشتد ضحكه وأكثر منه) ثم الطخطخة وهي أن يقول طيخ طيخ ثم الإهزاق والزهزقة وهي أن يذهب الضحك به كل مذهب (عن أبي زيد والأعرابي وغيرهما)[87].

والابتسامة مشروع ضحكة أو ضوء يخفت ويشي بنهاية الضحك، فالابتسامة مرحلة مبكرة من الضحك قد تتصاعد فتتحول إلى ضحكة وقد أشار بعض الباحثين إلى الابتسامة بأنها ضحكة ضعيفة مقدّمة للضحك أحيانا وخاتمة له أيضا خاصّة عندما يبدأ الشخص في الاسترخاء والهدوء[88].

---

[86] زكريا ابراهيم "**سيكولوجية الضحك**" مكتبة مصر ط1، 2012 ص 9.

[87] الثعالبي، الإمام أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل: "**فقه اللغة وأسرار العربية**"، ط 1، 1419 هـ 1999م .، شرحه وقدَّم له ووضع فهارسَه: د. ياسين الأيوبي، صيدا – بيروت: المكتبة العصرية.ص 170 .

[88] **Tunisia-sat.com**. 11 سبتمبر 2017 على 15:00سا.

2.1.1 الضحك[89]

ضَحِك: (اسم)

المصدر ضَحِكَ

ضَجَّتِ القَاعَةُ بِالضَّحِكِ : إِحْدَاثُ صَوْتٍ فِيهِ قَهْقَهَةٌ تَعْبِيراً عَنِ الانْبِسَاطِ وَالسُّرُورِ

جَعَلَ نَفْسَهُ عُرْضَةً لِلضَّحِكِ : لِلسُّخْرِيَةِ

ضَحِكَ: (فعل)

ضحِكَ / ضحِكَ على / ضحِكَ من يَضحَك، ضِحْكًا وضَحِكًا وضَحْكً، فهو ضاحك، والمفعول مضحوك عليه.

ضحِك الشَّخصُ: انبسط وجهُه وانفرجت شفتاه وبدت أسنانُه وأحدث أصواتًا مُتقطِّعة تعبيرًا عن سروره، عكسه بكى.

ضَحِكَ طَلْعُ النَّخْلَةِ : انْشَقَّ وتفلَّقَ

ضَحِكَ النخلَةُ : أُخرِجَتْ الضَّحْكَ

وضحِك الطريقُ : استبانَ ووضَحَ

[89] معجم المعاني الجامع www.almaany.com 11 سبتمبر 2017 على 15:00سا.

وفي قاموس وبستر الضحك: "الضحك تعبير مسموع يرتبط بانفعال معين (خاصة البهجة والسخرية والارتباك... إلخ)"، ويحدث الضحك من خلال اندفاع الهواء على نحو مفاجئ من الرئتين فتنتج منه أصوات تمتد من القهقهة الانفجارية إلى الضحك نصف المكبوت أو المكتوم، وغالبا ما تصحب الضحك حركات خاصة بالفم أو عضلات الوجه مع ارتفاع طفيف في العينين[90].

يقول العقاد في أنواع الضحك: هناك ضحك السرور والفرح وهناك ضحك السخرية والازدراء وهناك ضحك المزاح والطرب وهناك ضحك العجب والإعجاب وهناك ضحك العطف والمودّة وهناك ضحك الشمّاتة والعداوة وهناك ضحك المفاجأة والدهشة وهناك ضحك المقرور وضحك المتشنّج وضحك السّذاجة وضحك البلاهة وما يختاره الضّحك وما ينبعث منه على غير اضطرار[91].

ثانيا: أنواع الفكاهة

تأخذ الفكاهة عدّة ألوان، فقد تكون لطيفة ورقيقة أو قد تكون فظّة ولاذعة ولا يكاد يوجد فرق واضح بين مختلف أنواع الفكاهة هذه، ففي اللغة العربية كلمات عديدة تلتقي مع الفكاهة في معانيها ومدلولاتها وتتفرع عنها كلمات تشترك معها في المعنى والدلالة وفيما يلي أهمها:

[90] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت. ص 19.

[91] العقاد عباس محمود **جحا الضاحك المضحك** دار الكتاب العربي، بيروت،1962 ص 333.

1.2 الدعابة

يقال "داعبه مداعبة: مازحه والاسم الدعابة والمداعبة: والممازحة والدعابة: المزاح، والدعابة: اللعب، وقد دعب فهو دعّاب لعّاب، والمداعبة: المضاحكة، دعب يدعب دعبا وداعبه، والاسم الدعابة، وتداعب القوم: داعب بعضهم، وأدعب الرجل: جاء بشيء يستملح"[92] و"المداعبة على الاشتراك كالممازحة، اشترك فيها اثنان أو أكثر" (الأساس واللسان والقاموس: دعب) تسمى الدعابة أحيانا بالظرف الذكي أو البارع، وهي التعبيرات البارعة الدالة على سرعة الفهم، وحدة الملاحظة وبراعتها ويجري ذلك كله من خلال تعليقات تستثير الإعجاب والضحك.

إنها باختصار عبارة عن القدرة على استثارة الضحك أو الابتسام لدى الآخرين، من خلال بعض الملاحظات أو التعليقات التي تكشف رشاقة في التعبير، وبراعة وسرعة في الإدراك للمتناقضات، والجمع بينها في تعبيرات تثير الابتسام والضحك[93].

2.2 السخرية Sarcasme, Ironie

كثيرا ما تقترن السخرية بالاستهزاء **Moquerie** يقال: سخر منه وبه سخرا ومسخرا وسخرا بالضم وسخرة وسخريا وسخريا وسخرية: هزئ به، والاسم السخرية والسخري ويكسر، أمّا

[92] المخصص: السفر الثالث عشر، ص 19، 20.

[93] شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص 54.

اصطلاحا فمعنى السخرية هو الاستهانة والتحقير، والتنبيه على العيوب والنقائص، على وجه يضحك منه، وقد يكون بالإشارة والإيماء[94].

ويقول شاكر عبد الحميد في كتابه "الفكاهة والضحك رؤية جديدة" أنّ السخرية نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجماعية، كما لو كانت عملية الرصد أو المراقبة لها تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية، ويرى أيضا أن السخرية شكل من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير وكما يقول Arthur Berger آرثر برجر: يكون الأدب الساخر أو الفن الساخر شكل من أشكال المقاومة أو قوة خاصة للمقاومة[95].

3.2 التهكم

(ه ك م) مصدر تهكم: أجابه بتهكم: بسخرية، باستهزاء، بتكبر[96]. وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر:

---

[94] موقع الدرر السنية: في معنى السخرية والاستهزاء لغة واصطلاحا /https://dorar.net/akhlaq.يوم 02 نوفمبر 2017 على 15سا.

[95] نقلاً عن شاكر عبد الحميد، نفس المصدر ص59.

[96] المعجم الغني www.almaany.com. .يوم 10 نوفمبر 2017 على 15سا.

تهكم

مصدر تَهَكَّمَ/ تَهَكَّمَ به/ تَهَكَّمَ على

(الفلسفة والتصوُّف) تصنُّع الجهل وإلقاء أسئلة مشكِّكة تُوقع في التناقض، وهو أحد مرحلتي المنهج السقراطيّ.

أسلوب التَّهكُّم : (بلاغة) لون من ألوان البديع يُعبَّر فيه بعبارة يُقصد منها ضدّ معناها للتهكُّم، كأن يُؤتى فيه بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء: "ذق إنك أنت العزيز الكريم"[97]. ويلخص الدكتور فايز القرعان المعاني اللغوية للتهكم في محورين أساسيين:

الأول: الاستهزاء: وهو معنى يضم التعرض للآخرين بقصد الهزء بهم، وجلب ما هو شر لهم وضار بهم، والتكبر عليهم، والترفع عنهم. والثاني: الهدم: وهو تغيير كلّ ما هو قائم في صورته ومقاله، ومن ثم إحالته إلى صورة مغايرة[98].

4.2 المزاح

مزَحَ يمزَح ، مَزْحًا ومُزَاحًا ، فهو مازِح:

[97] المعجم: اللغة العربية المعاصر www.almaany.com يوم 12 نوفمبر 2017 على 16سا.

[98] شاكر عبد الحميد: مصدر سبق ذكره، ص 41.

مزَح الشَّخصُ دَعَب وهَزَل وتكلَّم بما يُستملح متباسطًا مُتلاطِفًا، ضدّ جدَّ:- ظلُّوا طوال اللّيل يمزحون، – مزحَ الجدُّ مع حفيده: داعبه، – امزحْ لكن لا تجرحْ [مثل]، – لا تمزحنّ فإن مزحت فلا يكن... مزحًا تضاف به إلى سوء الأدب، – أَنَا زَعِيمٌ بِبَيْتٍ فِي رَبَضِ الْجَنَّةِ لِمَنْ تَرَكَ الْمِرَاءَ وَإِنْ كَانَ مُحِقًّا وَبِبَيْتٍ فِي وَسَطِ الْجَنَّةِ لِمَنْ تَرَكَ الْكَذِبَ وَإِنْ كَانَ مَازِحًا [حديث][99].

أما في لسان العرب:

المَزْحُ : الدُّعابةُ، وفي المحكم: المَزْحُ نقيضُ الجِدِّ، مَزَحَ يَمْزَحُ مَزْحاً ومِزاحاً ومُزاحاً ومُزاحةً بضم الميم كما ضبطه المنجد ، وفتحها الفيومي.

نقل شارح القاموس: إن المزاح المباسطة إلى الغير على جهة التلطف والاستعطاف دون أذية وقد مازَحه مُمازَحةً ومِزاحاً والاسم المُزاح، بالضم، والمُزاحة أَيضاً.

5.2 النكتة

جاء في المعجم الرائد:

نكتة: ج، نكت ونكات.

1 – نكتة: كلام لطيف يؤثر في النفس انشراحا. 2 – نكتة: نقطة سوداء في الشيء الأبيض أو نقطة بيضاء في الشيء الأسود. 3 – نكتة: أثر حاصل من نكت الأرض.

[99] المعجم: اللغة العربية المعاصر www.almaany.com يوم 15 نوفمبر 2017 على 17سا.

– نكتة : شبه وسخ في السيف والمرآة ونحوهما. 5– نكتة: مسألة دقيقة يتوصل إليها بدقة نظر وإمعان فكر[100].

ويعرف أحمد هيهات النكتة على أنّها مظهر من مظاهر الأدب الشعبي، ولون من ألوان القصة القصيرة جدا، فهي مجموعة من الكلمات المتسلسلة التي قد لا تتجاوز الجملة الواحدة، متضمنة بداية ونهاية تجمع بينهما حبكة حكائية قد تكون منطقية وقد تكون غير ذلك، حاملة فكرة عميقة مؤدية معنى واضحا، وموجبة للضحك والانشراح وتفريج الهموم وإن بصورة مؤقتة، لما تتضمنه من عناصر المفارقة والمفاجأة والغرابة التي تسبب شعورا بالاندهاش المقترن بالمتعة والارتياح والذي يعبَّر عنه بالضحك، الذي يخلق لدى صاحبه شحنة إيجابية[101].

6.2 التورية

جاء في معجم المعاني الجامع:

التَّوْرِيَةُ فِي البَدِيعِ: الإِتْيَانُ بِلَفْظٍ لَهُ مَعْنَيان، مَعْنىً قَرِيبٌ ظَاهِرٌ غَيْرُ مَقْصُودٍ، وَمَعْنىً بَعِيدٌ خَفِيٌّ هُوَ المقْصُودُ[102]، وهي عبارة عن الاستخدام الفكاهي لكلمة معينة بطريقة معينة كي توحي بمعانٍ أخرى مختلفة، أو هي الاستخدام للكلمات ذات المنطوق الصوتي المتقارب أو المتطابق

[100] المعجم: الرائد www.almaany.com يوم 10 ديسمبر 2017 على 15سا.

[101] http://blogs.aljazeera.net/blogs/ يوم 2018/11/01 على 09سا00.

[102] معجم المعاني الجامع www.almaany.com يوم 15 ديسمبر 2017 على 17سا.

كي تعني بعض المعاني المختلفة. إنها باختصار نوع من اللعب المتقن بالكلمات، فالتورية قد تقوم على أساس:

أ. المعاني العديدة لكلمة واحدة.

ب. تشابه المعاني بين الكلمات التي تنطق بالطريقة نفسها.

ج. الفروق في المعاني بين كلمتين يجري نطقهما بطريقة مماثلة[103].

7.2 الهزل

الهزل: (اسم)

صوت ممازحة الإنسان ؛ صوت هذيان المريض

هَزِلَ: (فعل)

هزِلَ يَهزَل، هَزَلاً، فهو هزِل

هزِل الشَّخصُ: هزَل، مزَح، عكسه جَدَّ[104]

وهو أن لا يراد باللفظ معناه لا الحقيقي ولا المجازي وهو ضد الجد[105].

[103] شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص 54.

[104] المعجم: المعاني الجامع – معجم عربي عربي www.almaany.com. 16 ديسمبر 2017 على 17سا.

[105] معجم التعريفات، علي الجرجاني، دار الفضيلة للنشر و التوزيع و التصدير 2004، ص 215.

8.2 المحاكاة

حاكَى: (فعل)

حاكى يحاكي، حاكِ، مُحاكاةً ، فهو مُحاكٍ، والمفعول مُحاكًى.

حاكاه : شابَهَه في القول أو الفعل أَو غيرهما.

وجهه يحاكي الشمسَ: كناية عن إشراق وجهه واستضاءته

حاكى الغربَ : قلَّدَه

مُحاكاة: (اسم)

مصدر حَاكَى

الْمُحَاكَاةُ فِي القَوْلِ أَوِ الفِعْلِ: الْمُمَاثَلَةُ، الْمُشَابَهَةُ، التَّقْلِيدُ.

الْمُحَاكَاةُ فِي عِلْمِ النَّفْسِ: الإِعَادَةُ تَحْتَ تَأْثِيرِ عَوَامِلَ نَفْسِيَّةٍ لِحَرَكَاتٍ وَأَعْمَالٍ.

تشكُّل أو تلوُّن كائن حيّ بشكل أو لون شيءٍ ما في بيئته للهروب من أعدائه.

تقليد فرد أو جماعة لأخرى في تفكيرها وسلوكها عن قصد أو عن غير قصد.

(علوم النفس) إعادة لحركات وأعمال تحت تأثير موقف معيَّن، وتُوجد لدى الإنسان والحيوان، وتُعرف بالمحاكاة الغريزيّة[106]. وهي تقليد لعادات شخص آخر أو حركاته أو حديثه من أجل خلق أثر كوميدي[107].

9.2 المحاكاة التهكمية الساخرة

وهي تغيير كلمات الشخصية وأخذها على غير معناها لخلق نتائج كوميدية.

ويشير هذا المصطلح إلى عملية التشويه الهزلي أو التحريف الساخر للنص الأصلي. وقد يكون النص نصّا أدبيّا أو نصّا مأخوذا من الواقع، شريطة أن يكون مألوفا أو معروفا للمتلقي[108].

10.2 السخرية من الذات

السخرية من الذات هي القدرة على الضحك من أنفسنا، وقد يكون هذا النوع من السخرية جدّ مفيد لذاتنا وكذا في علاقاتنا مع الغير. يتطلب هذا النوع من السخرية دراية جيدة بالذات وفي العلاج النفسي يزيد من المرونة العاطفية ويشفي بعض الاضطرابات النفسية، وهو كذلك كسر لتصخُّم الأنا ويعطي الإنسان تواضعا جميلا وبساطة محبوبة دون سلبه ثقته

[106] المعجم: المعاني الجامع – معجم عربي عربي www.almaany.com يوم 17 ديسمبر 2017 على 17سا.

[107] منير ابراهيم تايه (كاتب و باحث) في الفكاهة و الهزل في الأدب العربي www.huffpostarabi.com/moneer-taya 17 ديسمبر 2017 على 19سا.

[108] مسعود حمدان "الكتابة للحقيقة" دار الفارابي بيروت–لبنان ط1 ص 28.

بنفسه أو احترامه لذاته، بل العكس. فقد كشفت دراسة إسبانية[109] أنّ استخدام حسّ الدعابة يساعد على المزيد من الرّفاهية العامّة، حتّى لو تمّ استخدامه في السخرية من الذات. وقال باحثون من جامعة غرناطة الإسبانية في "مركز أبحاث العقل والسلوك": "عندما تسمع شخصا يسخر من نفسه، قد تعتقد أنّه يفعل ذلك بدافع انعدام الأمن لديه أو أنّه ضعيف الشخصية، ولكنه في الواقع علاج جيّد لمشاعر الاكتئاب والقلق والتوتر، ويضمن المزيد من السعادة". وفرق الباحثون بين عدة أنواع من الفكاهة، وتمّ تصنيف السخرية من الذات على أنّها علامة على قوة التواصل الاجتماعي، بحسب الدراسة التي أجريت في جامعة غرناطة وعلى الرغم من أنّ البعض يرى أنّ التهكم على الذات يجعل الشخص يبدو تافها، إلاّ أنّ له انعكاسات صحية جيدة، إذ يجعل الشخص أكثر تفاؤلاً ويحسّن الصحة العامة، كما يساعد على امتلاك المهارات الاجتماعية وبناء العلاقات الجيدة، وتجنب الإصابة بأمراض التوحد وانفصام الشخصية[110].

قبل الخوض في غمار الفصل الثالث، ارتأينا أن نقوم بتعريف الكوميديا وأساليبها المختلفة والفيلم الكوميدي، كونه يُشكِّل المادّة الخام للتطبيق الذي سنقوم به لاحقا.

[109] Voir: "Is the use of humor associated with anger management? The assessment of individual differences in humor styles in Spain" **https://www.researchgate.net**

[110] السخرية-من-الذات-تدل-على-درجة-عالية-من-الرفاهية-النفسية /https://alarab.co.uk

ثالثا: الكوميديا

1.3 تعريف الكوميديا

وهي كلمة مشتقة من كلمة Komadia اليونانية التي تعني "المرح الصاخب" في موكب الاحتفال بالإله "ديونيسوس". تركز الكوميديا على جوانب القصور والنقائص الخاصة بالإنسان، سواء كانت نقائص جسمية أو سلوكية أخلاقية أو اجتماعية ومن بين هذه النقائص: العيوب الجسمية والجهل والحماقة والشرّ والحقد والبخل والطمع والشّراهة... إلخ. وغالبا ما تنتهي الأعمال الكوميدية نهايات سعيدة. وهي بذلك تناقض التراجيديا التي تتعامل مع الأحداث والشخصيات الجليلة، وتنتهي غالبا نهايات مأساوية أو قاتمة حزينة[111].

تتميز الكوميديا بسمات، نذكر منها:

- **الخلط وعدم الانسجام:** العنصر الغريب يصنع الكوميديا. تقول الكاتبة الفرنسية مدام دي ستال Madame de Staël "الكوميديا هي التشابه ما بين المختلف والاختلاف فيما هو متشابه". ببساطة يتولد التوتر الذي يؤدي إلى الترقب والانتظار ومن ثم الضحك والكوميديا من خلال الجمع بين الأشياء المتناقضة، ووضع عنصر غريب في موقف معتاد[112].

[111] شاكر عبد الحميد: المصدر نفسه، ص 24.

[112] نقلاً عن د. أسامة القفاش: **فن الكتابة الكوميدية**، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية–دمشق 2012 م ص 20– 21.

- **المفاجأة:** تحتوي كل أنواع الكوميديا على عنصر المفاجأة، فهي عنصر أساسي في الكتابة الكوميدية بغض النظر عن نوعها[113].

- **الحقيقة:** يقول الكاتب الإيرلندي الساخر جورج برنارد شو George Bernard Shaw على لسان إحدى شخصياته في مسرحية "العودة إلى مَتوشالَح" "Back to Methuselah" : "عندما تضحك من شيء ما، ابحث عن الحقيقة الكامنة فيه". والنكتة التي تحتوي على خيط من الحقيقة وتدقّ على وتر في نفس السّامعين هي نكتة ناجحة مائة في المائة[114].

- **العدوانية:** يرى سيجموند فرويد أنّ النّكتة وسيلتنا لتفريغ النوازع العدوانية المكبوتة عندنا. وتمثل النكتة ذات الطبيعة العدوانية أحد أعمدة المسلسلات الكوميدية. فالعدوانية تزيد من مقدرة المتفرج على التفاعل مع العمل ومن ثم على تقمص شخصياته والتعين فيها وبذا تزداد قدرته على الضحك وينجح العمل[115].

- **الإيجاز:** قال شكسبير shakespeare "الإيجاز هو روح الكوميديا". والقاعدة هنا هي "كلما قصرت حصلت على مردود أكبر"[116] وأحيانا يكون الصمت أبلغ من الكلام،

[113] المصدر نفسه، ص ص 24- 25.

[114] نقلاً عن المصدر نفسه، ص 26.

[115] المصدر نفسه، ص ص 29- 30.

[116] المصدر نفسه، ص 30.

فالوسط الذي نتعامل معه بصري بالأساس. فالصمت والحركة المبالغ فيها والسخرية في الأداء أبلغ بكثير من أي جملة حوارية.

2.3 أنواع الكوميديا

كما يمكن التمييز بين أنواع مختلفة من أساليب الكوميديا حتى وإن اجتمعت في نفس العمل:

1.2.3 كوميديا الكلمات Le comique des mots

"exploite les ressources du langage : répétitions, jeux de mots, calembours, déformations, recours au jargon, défaut de prononciation (bégaiement, zézaiement) aux dialectes" 117.

"يعتمد هذا النوع على الموارد اللغوية المتمثلة في التكرار، والتلاعب بالألفاظ، والتورية، وتشويه الكلمات أو تشويه النطق (التأتأة، اللثغة)، واستعمال اللّغة العامية واللهجات المختلفة."(ترجمتنا)

2.2.3 كوميديا الحركات Le comique des gestes

"Ce sont toutes les mimiques, parfois les grimaces, les habits ridicules, les accessoires extravagants, les coups de bâton, les gifles et les chutes."[118]

[117] https://fr.vikidia.org/wiki/Comique_de_mots, le 16/09/2017 à 20:00.

[118] Roula Nasrani, les procédés du comique www.espacefrancais.com le 16/09/2017 à 20:30.

"وهي كل الحركات والإيماءات وتعابير الوجه التي يقوم بها الممثل زيادة إلى الملابس المثيرة للسخرية والإكسسوارات الغريبة وكذلك الألعاب المسرحية كالصفعات والضربات بالعصي والسقوط." (ترجمتنا)

3.2.3 كوميديا الموقف Le comique de situation

"Toute comédie raconte une histoire par une série de scènes qui ménagent d'amusantes surprises: rebondissements, coïncidences, quiproquos, retournements...etc."[119]

"تسرد كل كوميديا قصة عبر مجموعة من المشاهد المليئة بالمفاجآت واللقاءات العرضية، والالتباسات، وانقلاب الأوضاع وما إلى ذلك." (ترجمتنا)

4.2.3 كوميديا الشخصية أو الطبع Le comique du caractère

وتقوم على طباع وأخلاق الشخصيات التي تبعث على الضحك كالطّمع والغيرة والهوس والجبن، وغيرها من العيوب، بالتركيز عليها والمبالغة فيها كما يبالغ في الرسوم الكاريكاتورية. وإنّ الهزل يُعبِّر قبل كل شيء عن نوع من اللاتكيف الخاصّ الكامن في الشخص تجاه المجتمع[120].

[119] Roula Nasrani, ibid.

[120] هنري برجسون "الضحك" ص 89.

5.2.3 كوميديا الأخلاق Le comique de mœurs: هذا النوع من الكوميديا يهجو أخلاق وتلف أو تصنع طبقة اجتماعية معينة. وغالبا ما يتم تمثيلها كشخصيات بليدة وتعتبر أفضل الكوميديات الأخلاقية تلك المكتوبة من قِبل موليير Molière الكاتب المسرحي الفرنسي الذي قام بهجاء نفاق وادّعاء نظام فرنسا القديم في مسرحيات مثل (مدرسة الزوجات 1662) و(عدوّ الإنسان 1666) بالإضافة إلى مسرحيته الشهيرة (طرطوف 1664)[121].

6.2.3 كوميديا التكرار Le comique de répétition

"Le comique de répétition est une technique de narration faisant appel à une blague ou à une référence comique qui revient plusieurs fois de suite, sous la même forme ou sous une forme légèrement modifiée, pendant une même œuvre (sketch, film, spectacle, livre, etc.) ou au cours de différents numéros (avec, par exemple, l'utilisation d'un personnage récurrent).

Les gags récurrents sont souvent utilisés dans des émissions de télévision humoristiques, mais peuvent également apparaître dans des films, des livres, des bandes dessinées ou des jeux vidéo.

Un comique de répétition peut être verbal ou visuel et, à l'occasion, provenir des personnages eux-mêmes."[122]

"هي تقنية سرد تعتمد على تكرار نكتة أو إشارة هزلية عدّة مرات بنفس الصيغة أو بصيغة مختلفة قليلا في نفس العمل (مسرحية، مسرحية قصيرة "Sketch"، فيلم، عرض، كتاب وما إلى ذلك)، أو في حلقات مختلفة (باستخدام شخصية متكررة، مثلا). عادة ما تستعمل

[121] https://ar.wikipedia.org/wiki/كوميديا_الأخلاق 2017/09/17 يوم 15:09 على الساعة

[122] https://fr.wikipedia.org/wiki/Comique_de_ répétition le 11-01-2018 à 11h00.

كوميديا التكرار في البرامج التلفزيونية الفكاهية ولكن يمكن كذلك أن نجدها في الأفلام أو في الكتب أو في الرسوم المصورة أو في ألعاب الفيديو. يكون هذا التكرار لفظيا أو مرئيا ويصدر أحيانا من الشخصيات نفسها." (ترجمتنا)

3.3 الفيلم الكوميدي في السينما

هو تصنيف سينمائي يرتكز أساسا على الفكاهة. صُمّمت هذه الأفلام لتسلية المشاهدين من خلال المغالاة في بعض المواقف، واللّغة، والفعل، والعلاقات المتداخلة بين الشخصيات أو الشخصيات نفسها، أو من خلال النكت. تمتلك هذه الأفلام دوما نهاية سعيدة (باستثناء أفلام الكوميديا السوداء)، ويعدّ هذا التصنيف كواحد من أوّل أنواع الأفلام الذي شهدته السينما، بالإضافة إلى أنّ الأعمال السينمائية الأولى في تاريخ السينما الصامتة كانت كوميدية[123]. ومن أعظم وأشهر الفنانين الكوميديين في تاريخ السينما، الممثل الكوميدي القدير "شارلي شابلن" "Charlie Chaplin"، الذي انتقل من المسرح إلى السينما في بدايةعهدها، حيث حقّق نجاحا فوريا بشخصية المتشرّد التي طوّرها وأضفى عليها أبعادا إنسانية متعددة. تميّزت هذه الشخصية بالقبعة والعصا والسروال الواسع والحذاء الكبير والمشية المميّزة وكذا بالحركات الكوميدية السّريعة. كما جَمَعَت بين السذاجة والخبث، فكانت فاشلة في أداء واجباتها، وماكرة في التّحايل والعبث والشّقاوة والوصول إلى مبتغاها. وقد عبّر شارلي شابلن في أفلامه

[123] www.arageek.com/arts_cat/أفلام-كوميديا 11-01-2018 à 15h00

السينمائية عن روح وجوهر الفنّ الكوميدي، وكان مدركا تماما جديته، وقد وصفه برناد شو Bernard Shaw بالعبقري الوحيد الذي نشأ في السينما[124].

اعتمدت أفلام الكوميديا منذ القدم على الخدع البصرية دون الحاجة إلى الصوت، لتدخل النصوص الفكاهية مع دخول الصوت إلى عالم السينما عام 1927، مضيفة بعدا كوميديا آخر لهذه الأفلام[125].

ولكن هناك بعض كُتّاب السيناريو الذين أرادوا نقل هذا التصنيف إلى مستوى آخر وتَمَّ بمساعدتهم ابتكار تصنيف فريد من نوعه يدعى الكوميديا السوداء التي هي نوع من الكوميديا والهجاء، تمتاز أنّها تدور حول مواضيع تعتبر عموما تابوهات أو أمور "محرم الخوض فيها"، بحيث يتم التعاطي مع تلك المواضيع بشكل فكاهي أو ساخر مع الاحتفاظ بجانب الجدية في الموضوع. تتضمن مواضيع الموت والانتحار والحرب والإرهاب والعنف والجريمة والمخدرات والخيانة الزوجية والجنون والعنصرية والشوفينية والجريمة، إضافة إلى الجنس وما شابه[126].

إنّ السينما الكوميدية قويّة وهادفة وعميقة تتحسس هموم المجتمع وتتلمّس واقعه دون مبالغة أو تزييف أو استخفاف بعقله ووعيه، وتواكب اهتماماته وتضفي على أجوائه البهجة

[124] www.albawaba.com/ar/ ساخرون/شارلي-شابلن-الكوميدي-الأول-في-تاريخ-السينما

[125] www.arageek.com/arts_cat/كوميديا-أفلام 11-01-2018 à 15h00.

[126] https://ar.wikipedia.org/wiki/ فكاهة 09سا00 2018-01-12.

والضحكة والمحتوى الجاد. وفي السينما العربية على سبيل المثال، تعجّ المسيرةُ الفنية للممثّل السّوري دريد لحام بالأعمال التي حملت العديد من الرسائل من الواقع السوري والعربي، ومن أهمِّ الأفلام الكوميدية التي قدّمها، فيلم "الحدود" عام 1984، حيث لعب فيه الدورَ الرئيسيّ. سَخِر الفِيلم من ادّعاء الوحدة العربيّة والتعاون العربيّ من خلال سائِقٍ مسافر بين بلدي غربستان وشرقستان. تشاءُ الأقدار أن يفقد أوراق إثبات هويّته وجوازَ سفره أثناء عبور الحدود، فلَم يستطع العودة إلى بلدِه الأصلي ولا دخول البلدِ الآخر، فيضطرُّ للتخييم في منطقةٍ متوسطة بينهما على خط الحدود، ومن خلالِ تعامله مع العديد من بني البشر يتعرّضُ للكثيرِ من المواقف الكوميدية لتقع العديد من المفارقات والمعاكسات حتى تُفرج أموره أخيرًا[127].

أمّا أوّل فيلم كوميدي في تاريخ السينما الجزائرية فكان فيلم "حسن طيرو" سنة 1967، من إخراج محمد لخضر حمينة الذي أدرك أنّ الوفاء للثورة لا يتطلب بالضرورة، كلّ ذلك الكمّ من التراجيديا وحدث الانتقال من تقديس الثورة إلى النقد الذاتي ومن الدراما المأساوية إلى الكوميديا. أدّى دور البطولة الممثل أحمد عيّاد، المشهور باسم "رويشد". تدور أحداث الفيلم حول قصة مواطن جبان خلال فترة حرب التحرير، لا يؤمن بالثورة، ويتبين أنّ أحد الثوّار يختبأ ببيته وبحوزته سلاح، فتحول إلى مواطن خطير في نظر المستعمِر.

[127] https://www.arageek.com/bio/duraid-lahham

لقي الفيلم نجاحا كبيرا وتلته أفلام كوميدية أخرى، ببطولة الفنّان "رويشد" وهي "هروب حسن طيرو"، و"حسن النيّة، و "حسن الطاكسي".

من الوجوه البارزة في السينما الكوميدية الجزائرية، حسن الحسني المعروف بـ "بو بقرة" الذي كان بارعا في محاكاة المواطن القروي. والثنائي حاج عبد الرحمان ويحي بن مبروك في شخصيتي "المفتش الطاهر ومُعينه" اللّذين حقّقا نجاحا بارعا من خلال فيلم "عطلة المفتّش الطّاهر" الذي يُعدّ أحد روائع الكوميديا في السينما الجزائرية. وقد تميّزت شخصية "المفتش" بلكنة مميّزة وأداء فريد ومقنع نال إعجاب جمهور عريض، ورغم قصر تجربته، ظلّت بصمته واضحة إلى يومنا هذا في السينما الكوميدية الجزائرية.

كما برز الممثل عثمان عريوات في السينما الكوميدية من خلال فيلم "الطاكسي المخفي" و"عايلة كي النّاس" و"كرنفال في دشرة"، ممّا حوله إلى أيقونة للضحك.

ولا زالت المواقف والحوارات التي وردت على ألسنة هؤلاء الفنانين راسخة في الأذهان، وتُتَداول بين مختلف شرائح المجتمع الجزائري على اختلاف أعمارهم.

رابعا: وظائف الفكاهة

يلخص علماء النفس وظائف الفكاهة والضحك في الحياة في أربع وظائف أساسية ألا وهي الوظيفة الاجتماعية والوظيفة النقدية والوظيفة الإدراكية والوظيفة النفسية :

1.4 الوظيفة الاجتماعية

تلعب الفكاهة وفقا لرأي هنري برجسون Henri Bergson[128] دورا اجتماعيا هامّا، فلا وجود للفكاهة إلاّ في وسط اجتماعي، إذ إنّها بحاجة إلى مُرسل وإلى مُتلقّ، وهو يرى أنّه لا مُضحك إلاّ فيما هو إنساني، وإن حدث وأن ضحكنا من تصرّف حيوان فلأنّه انتهج تصرّفا أو سلوكا شبيها بسلوك البشر. كما يرى برجسون أنّ الفكاهة تلعب دورا تربويا وتأديبيّا وإصلاحيّا بارزا، فهي تعاقب بالضحك من يسلك سلوكا غير سويّ أو يخرج عن عرف المجتمع الذي يعيش فيه، بغية ردعه عن تصرّفه السيّئ وإصلاح هذه العيوب[129].

2.4 الوظيفة النقدية

يتمُّ نقد بعض الظّواهر الاجتماعية أو السّياسية أو الأدبيّة أو السّلوكية الشخصانية، من خلال الفكاهة[130] سواء كان ذلك صراحة أو ضمنا، وذلك لعدم القدرة على النقد العلني، خصوصا إذا تعلّق الأمر بالسياسة والدّين وغيرها من المواضيع الحسّاسة. فالنّاقد يُظهر براعته في التعبير والنّقد وقراءة الأحداث بالتّسلية والظرافة وهذا دليل على وعيه. كما أنّ النّقد

[128] أنظر: هنري برجسون، الضحك، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 2001 ص 16.

[129] المصدر نفسه، ص 128- 129.

[130] علي عزيز صالح، الفكاهة في النثر العباسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 2010 ص 34.

الفكاهي ظاهرة صحيّة يُنفّس بها الفرد والمجتمع عن نفسه من القهر والكبت[131]. وغالبا ما يكون الهدف منه هو الإصلاح والتنبيه وإثارة الرّأي العام ولا يتمّ هذا إلاّ بنوع من التّأديب[132].

3.4 الوظيفة الإدراكية

إنّ الاستمتاع بالفكاهة يخضع لشرط لا غنى عنه، وهو فهم مضمونها وبمعنى أصحّ "إدراكها". ويقسّمها رافع يحي[133] إلى ثلاث وظائف، أوّلها **تسهيل عملية التّعلم والفهم،** وذلك من خلال التلاعب بالألفاظ أو التورية مثلا، فكَوْن اللّفظ الواحد يتضمّن معنيين أو أكثر، يُحفّز ذلك الذّهن على التّفكير السّريع، والانتقال من معنى إلى آخر والرّبط بينهما في لحظة وجيزة. ثاني وظيفة هي **الفطنة،** فالشخص الذّي يدرك الفكاهة بسرعة هو شخص فطن وسريع البديهة وذو قدرات ذهنيّة أكيدة، فهو يربط بشكل سريع بين المعلومات التي يتلقّاها. أمّا الوظيفة الثالثة فهي **المتعة والإبداع** النّاتجَين عن الفكاهة، إذ إنّ أهمّ خاصّيات الفكاهة هي استثارة المتعة، وذلك ما أكّدته مختلف النظريات التّي عكفت على دراسة الفكاهة من الناحية النّفسية والتربوية. غير أنّ هذه المتعة لا تُستثار إلّا إذا تحقّق عنصر الإدراك للمّادة الفكاهيّة، والإبداع يتمثّل في العمليّة العقليّة التّي تُستخدم في إنتاج الفكاهة.

[131] https//www.alhayat.com/article/786619 تصفح يوم 2017/11/21 على 15:30.

[132] علي عزيز صالح، المرجع نفسه.

[133] رافع يحي، الفكاهة في أدب الأطفال العربي، مجلة جامعة، العدد 15 (2011) ص 89.

4.4 الوظيفة النفسية

من البديهيّ أنّ الفكاهة تمنح الإنسان المتعة والاسترخاء والرّاحة النفسيّة والسّعادة، وحسب رأي أحمد بن علي آل مريع، إنّ الفكاهة تزيل من النّفس أدران القلق واليأس والحقد والتشاؤم والإحباط[134] أمّا ماكدوجل Mc Dougall فيرى أنّها تساعد على تجديد النّشاط الحيوي، وتُولّد الشعور بالصحة، وتزيل الانقباض النفسي وتُغيّر مجرى التفكير، وتُحدّده بطريقة تبعد الكآبة والملل وكثيرا ما تفعل الفكاهة فعل الدّواء في المريض[135].

خامسا: الفكاهة وعلاقتها بالمجتمع

1.5 الفكاهة عند المهاجرين المغاربة

تتجلى الفكاهة عند العرب في أسلوبين: أولّهما إيجابي يعبر عن التفوق القبلي أو الذاتي وثانيهما سلبي يتمثل في السخرية من نقائص الآخرين وضعفهم قد يكون هذا النقص متمثلا في البخل أو نقص في الكرم والشهامة التي هي من شيم العرب قديما، أو الحماقة التي هي نقص في الذكاء، أو حتى بعض العيوب الجسمية أو العقلية أو السلوكية التي هي نقصان في الكمال أو السواء، ويمكننا القول كذلك: إنّ انتقاد النقص في أي شيء إنّما يتعلق في جوهره أيضا بفكرة الهجاء[136].

---

[134] أحمد بن علي آل مريع، علي الطنطاوي "كان يوم كُنتُ" صناعة الفقه والأدب، مكتبة العبيكان ط3. 2013 ص 467.

[135] نقلاً عن المرجع نفسه.

[136] شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص 305.

أمّا الفكاهة التي تتميّز بها الجالية المغاربية المقيمة في الخارج وبالخصوص تلك المقيمة في فرنسا، فترتكز غالبا على السخرية من الذّات والنقد الذّاتي، فيبدو أنّ الأعمال المستوحاة من الهجرة الشمال إفريقية إلى فرنسا هي التي مهّدت الطريق للضّحك، ليس الضّحك السّاخر، بل الضّحك من الذّات le rire de soi ، وتقول إيناس حرشاني مشيرة إلى كتاب " Le Gone du Chaâba" "طفل من شعبة" للكاتب عزّوز بغاغ، الذي نُشر عام 1986 والذي حُوّل إلى فيلم في 1997 وكتاب "Inch'Allah dimanche" "يوم الأحد إن شاء الله" للكاتبة يمينة بن غيغي، الذي نُشر سنة 2001، واللّذين يتطرقان إلى واقع الهجرة دون تنميق أو زخرفة، أنّ سرد الصراعات الثقافية بهذا الأسلوب، يجعلنا نضحك معا، فنحن نعترف بها دون أن نتقبّلها ونضحك أكثر، دائما سويّا، عند مشاهدة الصيغة السينمائية للرّوايتين[137].

من أبرز الفنانين المغتربين الجزائريين، ومن روّاد الفكاهة الساخرة من الذّات، محمّد فلّاق، الذي يؤمن أنّ الكوميديا سلاح أدبي وفنّي وشكل من أشكال المقاومة. يستلهم فلاق أعماله من الوسط الشّعبي الجزائري وتناقضاته ومن الجوّ السّياسي السّائد والتطرف الدّيني وهو يشتغل على التاريخ وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا، ويصبّ ذلك في قالب هزلي ساخر[138]. إنّ أغلب الفنانين والكُتّاب المغاربة أو من أصول مغاربية، ممّن سبق ذكرهم وغيرهم من الذّين ينتهجون الأسلوب الفكاهي للتعبير عن أفكارهم، كثيرا ما يهتمون بمعالجة مواضيع

[137] Ines Horchani L'humour arabe entre tradition, adaptations et malentedus, Adapter le comique et l'humour HUMORESQUES N°37 printemps 2013 PP 182-183.

[138] https://www.ultrasawt.com/ثقافة/فنون/بلقاسم-بوبكر-الموت/زمن-في-الكوميديا-فلّاق-محمد

إثبات هويّة المهاجر المغاربي وتعارض الثقافتين المغاربية الإسلامية والفرنسية، وكلّ التناقضات الناتجة عن امتزاجهما.

2.5 ترجمة الفكاهة

يُميِّز هنري برغسون بين المضحك بصفته تعبير كلامي والمضحك الذي يبدعه أو يخلقه الكلام: "فالأوّل يمكنه عند اللزوم، أن يترجم من لغة إلى لغة، وإن خسر القسم الأكبر من نكهته، عند انتقاله إلى مجتمع جديد، مختلف بآدابه وأدبه، وخاصة بتداعيات أفكاره. ولكن الثاني غير قابل للترجمة عموما. وهو مدين بما هو عليه إلى بنية الجملة أو إلى اختيار الكلمات. فهو لا يلحظ بواسطة الكلام، بعض حالات السّهو الخاصة التي تعتري الرجال أو الأحداث، بل تشير إلى مزالق وزلاّت الكلام ذاته. إنّ الكلام ذاته، هنا، هو الذي يصبح هزلا"[139].

أما جاكلين هنري Jacqueline Henry فهي ترى أنّ الفكاهة قابلة للترجمة بما أنّ أنواع الفكاهة متصلة فيما بينها، فهي تقترح تناول الفكاهة حسب وظيفتها العامّة في النصّ، سواء كان ذلك داخل النّمط اللّساني الواحد أو ما بين الأنماط اللسانية الأخرى، نظرا إلى أنّ الوظيفة الفكاهية مرتبطة بالأثر الذي تحدثه في المتلقي.

[139] برغسون، هنري، الضحك. ترجمة د. علي مقلد. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت ط1. 1987. ص 71.

"Le type de jeux de mots employés est donc bien souvent secondaire par rapport à d'autres caractéristiques comme leur fonction dans le texte et leur effet sur le lecteur."[140]

باختصار، ووفقا لها "فإن الاحتفاظ بنفس النّوع من الفكاهة أمر ثانوي مقارنة بخاصيات أخرى كوظيفتها في النص وتأثيرها في القارئ". (ترجمتنا)

كما يرى يوجين نايدا Eugene Nida أنّ:

"Translating consists in producing in the receptor the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style."[141]

"طبيعة الترجمة تقوم على إعادة إنتاج الرسالة بأقرب مكافئ طبيعي لها في لغة المصدر وذلك فيما يتعلق بالمعنى أولا وبالأسلوب ثانيا" (ترجمتنا)، فعلى المترجم أن يسعى إلى إيجاد مكافئ للنص الأصلي وليس إلى إيجاد نص مطابق له لأنّ اللّغات تختلف في وسائل تعبيرها ولا يمكن أن تتطابق تطابقا كاملا.

إنّ الهدف هو البحث عن التكافؤ في الاستجابة وإيجاد نفس الأثر الذي أحدثته اللّغة المصدر، وذلك من خلال البحث عن التعبير الطّبيعي في اللّغة الهدف.

[140] Henry, Jacqueline. La traduction des jeux de mots. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. 2003, P 261.

[141] Nida, Eugene, 1975. Language structure and translation. Stanford: Stanford University Press. P 33.

أما أرمسترنغ Armstrong فيميّز بين الفكاهة اللّفظية والفكاهة بمفهومها التّصوري (conceptual)، فيمكن ترجمة النوع الثاني شريطة أن يكون هذا المفهوم مشترك بين الثقافتين.

"We can make a rough-and-ready distinction between humor that is verbal on the one hand and conceptual on the other. The latter type of humor can be translated, provided of course that the concept in question is common to both cultures."[142]

"يمكننا التمييز بسهولة بين الفكاهة اللّفظية من جهة والفكاهة التّصورية من جهة أخرى، ومن الممكن ترجمة هذا النوع الأخير، شريطة أن يكون المفهوم مشتركا بين الثقافتين." (ترجمتنا)

ويرى نيومارك أنّ التّرجمة الجيّدة هي التي تحقّق غرضها على الوجه الأكمل "A good translation fulfills its intention"[143] وبالتّالي يمكننا القول إنّ التّرجمة الجيّدة للعناصر الفكاهية هي تلك التي تثير ردّة فعل مماثلة لتلك التي شعر بها جمهور اللّغة المصدر.

ترى ديليا كيارو Delia Chiaro، أستاذة في جامعة بولونيا (إيطاليا) بقسم الترجمة التحريرية والشفوية والتي كتبت العديد من المقالات حول الترجمة والفكاهة ويستشهد بها الكثير في مجال الترجمة، أنّه:

[142] Armstrong, Nigel, 2005. Translation, linguistics, culture: A French-English handbook. Clevedon, buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd. P 183.

[143] Newmark, Peter, 1988. A text book of translation, New York, London, Toronto, Sidney et Tokyo : Prentice Hall. P 192.

"un traduttore debba riprodurre le sovrapposizioni e le contrapposizioni della lingua sorgente e tentare di trovare un equivalente nella lingua di destinazione che corrisponde all'ambiguità linguistica della lingua sorgente. È quindi compito del traduttore trovare una strategia per tradurre i riferimenti culturali frequentemente inseriti nel testo originale, ad esempio, in espressioni figurate. La traduzione di riferimenti culturali o linguistici costituisce già da per sé una sfida complicata per il traduttore, però il tutto diventa ancora più complesso quando tali riferimenti appaiono negli scherzi."[144]

"على المترجم أن يعيد صياغة نفس التداخلات اللّغوية في اللّغة المصدر ومحاولة إيجاد مكافئ لها في اللغة الهدف يكون مماثلا للغموض اللغوي الموجود في اللّغة المصدر. ولذلك فعلى المترجم أن يجد استراتيجية لترجمة الإحالات الثقافية التي كثيرا ما نجدها في النص الأصلي كالتعابير المجازية على سبيل المثال. تشكل ترجمة الإحالات الثقافية أو اللّغوية في حدّ ذاتها تحدّيا معقّدا بالنسبة إلى المترجم وممّا يزيد الأمر تعقيدا هو ظهور هذه الإحالات في النكت." (ترجمتنا)

تفضل ديليا كيارو Delia Chiaro التكافؤ الوظيفي على التكافؤ اللّفظي وذلك لأسباب عمليّة. حسب الباحثة فإنّ المنظّرين الشكليّين يدّعون أنّه ينبغي إعادة بنية ومحتوى النصّ الأصلي بشكل دقيق في النّص المترجم، غير أنّ كيارو تفضل استبدال نكت اللّغة الأصلية على حساب التكافؤ اللفظي.

[144] Evelien Van de Wiele **Umorismo, stereotipi, ironia e realia nell'opera "Bar Sport" di Stefano Benni** Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van, Master in het Vertalen 2014 P40.

في عام 2005، نشر باتريك زابالبياسكوا Patrick Zabalbeascoa بحثاً بعنوان "الفكاهة والترجمة" (Humor and translation) يشير فيه إلى أنّ الترجمة تُمثّل دوما تحدّيا صعبا نظرا لأنّ المترجم لا يتعامل فقط مع الأنظمة اللّغوية المختلفة بل عليه أيضا إيجاد حلول لبعض المشاكل النصّية والثّقافية. وهو يؤكّد استحالة وجود حقيقة مطلقة نظرا للعدد الكبير من العوامل التي تؤثّر في التّرجمة التي لم يتوصّل الباحثون بعد إلى تحديدها ولكن يجب على المترجم في أيّ حال أن يأخذ بعين الاعتبار عددا لا يحصى من الجوانب قبل أن يتمكّن من نقل فكاهة من الثّقافة المصدر إلى الثّقافة الهدف. وفي ذلك الصّدد يقول:

"... all attempts to pin translation down to a series of absolute truths have failed. There are so many variables affecting translation that they may not have all been identified yet."[145]

"... لقد باءت كل المحاولات الرامية إلى حصر الترجمة في سلسلة من الحقائق المطلقة بالفشل. فهناك العديد من المتغيرات التي تؤثر في الترجمة والتي لم يتم تحديدها بعد." (ترجمتنا)

وأدرج زابالبياسكوا عمليتين قد تكونا مفيدتين في عمليّة التّرجمة ألا وهما Mapping أي التخطيط وPrioritising أي تحديد الأولويات. تسمح عملية التخطيط للمترجم بتحديد وتحليل الحجج النصية، استنادا إلى التصنيفات المختلفة، بما في ذلك أنواع الفكاهة

[145] Patrick Zabalbeascoa **Humor and translation - An interdiscipline** Article in Humor - International Journal of Humor Research· June 2005 PP 2, 3.

المختلفة، أما العملية الثانية Prioritising أي تحديد الأولويات، فمن خلالها يقوم المترجم بتحديد ما هو مهمّ لكلّ ترجمة ويقيّم أهمية الفكاهة قبل اختيار استراتيجية مناسبة:

"... I will call one procedure “mapping”, i.e. locating and analysing textual items (e.g. instances of humor) according to relevant classifications (e.g. humor typologies). The other I call “prioritising”, i.e. establishing what is important for each case (in the context of translating), and how important each item and aspect is, in order to have clear set of criteria for shaping the translation in one way rather than another."[146]

"... سأُسمّي العملية الأولى بـ "التخطيط"، أي تحديد وتحليل المادّة النّصية (حالات الفكاهة مثلا) وفقا للتصنيفات ذات الصّلة (أنواع الفكاهة مثلا). أما العمليّة الثانية، فسأسمّيها "تحديد الأولويات" أي تحديد ما هو مهمّ لكل حالة (في سياق الترجمة)، ومدى أهمية كل عنصر وجانب، من أجل الحصول على مجموعة واضحة من المعايير لصياغة التّرجمة بطريقة دون أخرى" (ترجمتنا).

إنّ أهميّة الفكاهة في اللّغة المصدر واللّغة الهدف ليست دوما متطابقة، وفي كلّ الأحوال، من الخطأ الاعتقاد أنّه من الممكن نقل الكلمات والمعنى والمضمون وقصد المؤلف بأمانة تامة والحصول بعد ذلك على نفس الأثر الفكاهي في اللغة المستهدفة.

على عكس الكثير من اللغويين، لم يستسلم زابالبياسكوا أمام عدم قابلية ترجمة الفكاهة، بل أدرج قائمة معايير قد تكون مفيدة خلال عملية الترجمة. قد يحدث ألاّ يجد المترجم أي

[146] Patrick Zabalbeascoa, ibid, P 3.

صعوبة في ترجمة نص ما، كون النكت وأنواع الفكاهة يتداخلان فيما بينهما وينتميان إلى نفس النّظم اللّغوية والثّقافية. في هذه الحالة، يكون المتلقّون مشتركين في القيم والمعرفة والأذواق وهذا هو الأمر الأساسيّ لفهم وللاستمتاع بأنواع الفكاهة نفسها. ومن ثَم، لا حاجة إلى إجراء تعديلات أو إدخال بدائل، أي يمكن ترجمة النص بأكمله دون فقدان العناصر الفكاهية أو المحتوى أو المعنى.

ومع ذلك، تثير ترجمة العناصر الفكاهية صعوبات في غالب الأحيان خاصّة عند وجود فروق كبيرة في اللّغة والمعارف الأساسيّة وكيفيّة تقييم بعض المواضيع. ولذلك فإنّ تأويل النكت اللفظية/اللغوية يعتمد على خصائص لغة معينة كالجناس مثلا والسجع، وفي ذلك يقول زابالبياسكوا:

"Some jokes and types of humor are challenging for the translator due to specific difficulties (restrictions) that have to do with the text users' linguistic or encyclopaedic knowledge, or their degree of familiarity or appreciation for certain subject-matters, themes, genres, and types of humor. So, a language-restricted, or linguistic, joke is one that depends on the knowledge of certain features of a given language (e.g. which words are homonymic, paronymic, alliterative or rhyming)"[147]

"تشكل بعض النكت وبعض أنواع الفكاهة تحديا بالنّسبة للمترجم، نظرا لصعوبات معينة (قيود) تتعلق بالمعرفة اللغوية أو الموسوعية لمستعملي اللغة، أو بمدى إلمامهم وتقديرهم

[147] Patrick Zabalbeascoa, ibid P 7.

لبعض المسائل أو المواضيع أو الأمور المتعلقة بالفكاهة بأشكالها. وبالتالي فإن النّكتة اللّغوية أو المقيّدة لغويّا هي التي تتوقف على معرفة بعض الخصائص المتعلّقة بلغة معيّنة (كالمحسّنات البديعيّة بما فيها الجناس والسجع...)" (ترجمتنا)

في حين أنّ النّكت العرقيّة تعتمد على فهم أو تقدير نوع معيّن من الفكاهة ترتبط عادة ببعض الطبقات الاجتماعية أو بثقافة أخرى. وبالتّالي فمن الممكن أن يكون لنكتة ما أثراً فورياً في الثقافة المصدر، في حين تعتبر غير لائقة تماما في الثقافة المستهدفة وذلك لأسباب مختلفة، وهذا ما يسمى بتصادم الثقافات Culture bump ممّا يعني أنّه من الصعب فهم العناصر الديناميكية والاجتماعية الخاصة بثقافة معينة في مجال الاتصال بين الأشخاص من قبل الثقافة الأخرى.

يتأثّر المترجم عند تأويل نصّ ما بعدة عوامل تتعلق بالسياق وقد يحدث أن يجد القارئ بعض العناصر مسلّية رغم عدم قصد المؤلف ذلك، وبالتالي فعلى المترجم أن يدرك أنّ التأويل لا يعتمد فقط على ما هو مكتوب، بل وكذلك على طريقة تفكير القارئ. وفي بعض الأحيان لا يفهم المترجم العنصر الفكاهي أو قد لا يدركه أساسا، وفي هذه الحالة يصعب عليه نقله إلى اللغة المستهدفة. إنّ النكت الخاصة بمجموعة ما، أو ما يسمى Inside jokes لا تلقى تجاوبا من قبل الكثير من الناس وذلك لعدم انتمائهم لهذه المجموعة. وقد يُستبعد أحيانا أبناء البلد الواحد من بعض النكت الخاصة بمجموعة ما، ناهيك عن الأجانب.

في حالة فشل المترجم في ترجمة عنصر ما بطريقة مثلى، يمكنه أن يلجأ إلى استراتيجية التعويض والتي بفضلها يمكن التّوصل إلى أثر مماثل دون استخدام التّعبير الدّقيق للنصّ الأصلي.

وقد تظهر العناصر التي تنتمي إلى اللّغة المصدر في موقع آخر من النص المترجم دون خسارة الأثر أو الوظيفة أو قصد المؤلف. إنّ النّكت التي يعتبرها زبالبياسكوا الأكثر إثارة للاهتمام، هي تلك التي تستهدف غاية أو ضحيّة ما: أفراد أو جماعات ولكن أيضا مؤسسات أو أفكار أو عادات أو معتقدات. ومن الواضح أن تفسّر هذه النكت وفقا للثقافة السّائدة، وعلى هذا الأساس يحدّد المترجم استراتيجية الترجمة. ففي بعض الثقافات لا يُستمتَع بتاتا بالنكت المتعلقة ببعض المواضيع كالسياسة مثلا، أو الجنس أو الدِّين. وقد تكون الفكاهة غير ملائمة عموما في بعض السّياقات الخاصة بثقافة ما[148].

سادسا: الصورة النمطية

1.6 مفهوم الصورة النمطية

الصورة النمطية أو القالب النمطي (وأحيانا تستخدم النمطية)، تعني الحكم الصادر لوجود فكرة مسبقة في شيوع فكرة معينة، فيقوم المدّعي بإلباسها صفة العمومية أو فكرة مسبقة تلقي صفات معينة على كل أفراد طبقة أو مجموعة، واشتق منها فعل، فقيل : نَمّطَ وقَوْلَبَ[149].

[148] Patrick Zabalbeascoa, ibid P 7.

[149] https://ar.wikipedia.org/wiki/ صورة_نمطية 13/02/2018 15:00

وتستقي معناها من علم الطباعة حيث تشير إلى القالب الذي تُصبّ على نسقه حروف الطباعة. ويمكن الاستفادة من هذا التعريف التكنولوجي في تحديد بعض سمات المفهوم حيث أن الصورة النمطية يتم تداولها ونقلها وتوزيعها بشكل واسع في المجتمع[150].

وقد قدّم علماء النفس بعض التعريفات التي يمكن أن تساهم في تحديد المفهوم وتوضيحه، ونشير فيما يلي إلى أهمّها:

- الصورة النمطيّة تركيب إدراكي يشمل معرفة الشخص ومعتقداته وتوقعاته عن جماعة اجتماعيّة.
- الصورة النمطية هي معرفة مختصرة تربط بين جماعة معينة ومجموعة من الخصائص السلوكيّة.
- اعتقاد عن خصائص جماعة معينة، ويتم استدعاء الصور النمطيّة واستخدامها بشكل أوتوماتيكي بدون وعي باستخدامها.
- أجمع علماء النفس في تعريفاتهم على أنّ الصورة النمطيّة هي تركيب إدراكي Cognitive structure (بنية إدراكية–معرفية) يشمل توقعات عن سلوك جماعة معينة، وهذه التوقعات تؤثر على سلوك الإنسان نحو الجماعة التي يتم تصويرها نمطيّا كما تؤثر على تعامله مع المعلومات التي يحصل عليها عن هذه الجماعة[151] .

[150] سليمان صالح ، **وسائل الإعلام و صناعة الصور الذهنية** الكويت : مكتبة الفلاح للنشر و التوزيع، ط 1، 2005 ، ص150.

[151] سليمان صالح، المرجع السابق ، ص 154.

2.6 ترجمة الصورة النمطية

نشر ديفيس Davies في 2005 بحثا حول ترجمة النكت العرقية في أوربا وكيفية ترجمتها إلى لغة بلد آخر تهيمن فيه ثقافة أخرى وأعراف فكاهية مُتّفَق عليها، وكشف عن ثلاث حالات محدّدة من مشاكل الترجمة المحتملة التي قد تواجه المترجم.

الفئة الأولى هي النكت القابلة للنقل Transposable jokes، التي يُسخر فيها من أحداث ومعارف موجودة في التراث الثقافي المتعلق باللّغة الأصل وباللّغة الهدف، وقد يتعلق الأمر بمسألة سهلة للترجمة عندما تكون في المجال العام، كالحروب العالمية مثلا.

هناك نكت قابلة للاستبدال Switchable jokes ويمكن ترجمتها دون الكثير من المتاعب، حيث نجد نكتا مقابلة لها في العديد من البلدان واللغات، مثالا على ذلك النكت عن غباء الطرف الآخر، كالسخرية من غباء الأجانب، ففي كل بلد يمكن إيجاد جالية أجنبية وغالبا ما يطلق عليها هذا النوع من النكت. وحسب ديفيس، فمن البديهي استهداف جنس آخر بدلا من الذّات.

أما الفئة الثالثة فهي فئة النكت الإشكالية Problematic jokes وهي الأكثر صعوبة للترجمة والأكثر تعقيدا، لأنّها تتحدث عن ظواهر معروفة محليا فقط والتي قد تطرح إشكالا في الفهم لمن هو أجنبي[152].

[152] Davies.C (2005) European Ethnic scripts and translation and switching of jokes International Journal of Humor Research 18 (2), PP 147-160, P 148.

يشرح ديفيس هذه الصعوبات مستندا إلى مثال إسنارد Isnard (1977):

Un Français pénètre chez un cordonnier Suisse, une paire de chaussures à la main. Il lui demande de changer le talon droit, ressemeler la gauche, poser des fers à l'une mais pas à l'autre. Le Suisse se retourne alors et dit: « Entrez ! »

A frenchman went into a Swiss cobbler's shop with a pair of shoes in his hand. He asked him to put a new heel on the right one and resole the left and to add a metal strip to one but not the other. The Swiss tured round and said "Come in!".

"دخل رجل فرنسي إلى محل إسكافي سويسري، حاملا في يده زوج أحذية، طلب منه أن يغير الكعب الأيمن ويركب نعلا جديدا في الأيسر وأن يضع قطعا حديدية في فردة وليس في الثانية. عندها التفت الاسكافي السويسري قائلا "تفضل بالدخول!" (ترجمتنا)

يمكن الاستمتاع بالنكتة في اللّغة الانجليزية، ولكنها تفقد قدرا من نكهتها. ففي الواقع يَعتبر الفرنسيون السويسريين بطيئين بشكل خاص، الشيء الذي قد لا يعلمه البريطانيون. فإذا لم يكن المتلقي على دراية بالصور النمطية أو الأفكار المسبقة الخاصة بشعب ما، لا يمكنه إدراك غاية المؤلف وبالتالي يفقد أفضل جزء من النكتة[153].

بالرغم من أن السخرية والاتصال مفهومان مختلفان جذريّا، إلاّ أنّه يمكن للمرء تفسير الصّور النمطية الساخرة من خلال نظرية الاتصال السردي أو القصصي التي وضعها شلوميت ريمون كنان Shlomith Rimmon Kenan في عام 2002 الذي يقول أنّ الاتصال قد يتمّ على مستوى وهمي أو غير وهمي. في الحالة الأولى يتواصل الرّاوي أو المترجم مع القارئ،

[153] Ibid, P 150.

أمّا في الحالة الثانية، فيتمّ التواصل بين القارئ الأصلي والمؤلِّف. وفي المواقف التي لا لبس فيها، يقوم المترجم على الفور بنقل الرسالة التي يريد المؤلف نقلها. ومع ذلك، عندما نحتاج إلى ترجمة الصور النمطية الساخرة، ينشأ صراع بين صوت المترجم وصوت المؤلف، نظرا إلى أنّ الصّور النمطية تؤوَّل بشكل مختلف وفقًا للمرجعية الثقافية، كما سبق ذكره.

كما تؤكِّد جولي دي وايلد July De Wilde على أهمية الاتصال السردي كخطاب ثابت، يجب أن تمرّ من خلاله المعلومات من المؤلّف إلى النص قبل أن تصل إلى القارئ. وعندما يضيف المؤلِّف عنصر السّخرية، يُحدث فجوة بين ما هو مكتوب وبين المعرفة الفردية للقارئ. وبذلك يُجبر المؤلف القارئ على التخلي عن المعنى اللفظي للنص أو العبارة أو الكلمة للبحث عن قصد المؤلف. وبعبارة أخرى، إنّ تأويل الصور النمطية لا يتوقف فقط على السّياق بمفهومه العام بل أيضا على السّياق أو النطاق الذي يُنظر إليها منه[154].

سابعا: التعابير الثقافية أو المضامين الثقافية Les Realia

1.7 تعريف المضامين الثقافية

تُعدّ أحد أنواع الوحدات العبارية وهي عبارة عن وحدات لغوية يستخدمها متحدثو اللّغة خلال عمليّات التّواصل الشفهي والكتابي بغية إكسابها المزيد من قوة التّعبير والقيم الجمالية والحجّة الخطابيّة. ويكثر استخدامها في المصطلحات الثقافية، والتعابير الاصطلاحية،

[154] De Wilde, July (2010) The analysis of translated literary irony : some methodological issues. InK. Lievois & P. Schoentjes (Red), Translating Irony (PP 25-44). Antwerpen: Linguistica Antverpiensia. P 31.

والحِكَم، والنكات، ومقاطع من أغنيات، والكليشيهات، والشعارات والأمثال الشعبية المستخلصة من التّراث التاريخي والأدبي والدّيني والحكايات الشعبية، إلخ.

ولم تحصل الدراسات والأبحاث حول الإشارات والتعابير الثقافية وعلاقتها بالترجمة على نصيبها من الإشادة العلمية إلاّ مع بداية الخمسينيات، لمّا تناول فيودوروف Fyodorov، ما أسماه بالواقعيات، Realia .إذ تعدّ الواقعيات كلمات أو مصطلحات تعبِّر عن أشياء أو مفاهيم تتعلّق بأحداث ثقافية أو مؤسسات سياسيّة، اقتصاديّة، اجتماعيّة وثقافيّة يتميّز بها مجتمع وطنيّ معيّن[155].

بجانب تسمية الواقعيات، تظهر تسمية التعابير الثقافية المقترحة من قِبل المدرسة الوظيفية الألمانية. تُعرّف كريستيان نورد Christiane Nord، التعابير الثقافية على أنّها "ظاهرة ثقافية موجودة في الثقافة (أ)، ولكنها غير موجودة (بالطريقة نفسها) في الثقافة (ب)"[156]. ووفقاً لنورد، تضم التعابير الثقافية عناصر لفظية وغير لفظية وتعرّفها على أنّها ذات مفهوم مُجرّد، تُستخدم لتمييز ثقافة عن أخرى ويندرج تحتها أيّ عنصر دالّ على معلومة، سواء كان لفظيا مثل إلقاء التحية أو سلوكيًا مثل حركة الجسد[157]. يشير بوياتوس Poyatos[158] إلى إمكانية تحليل منهجي وتدريجي لثقافة ما على أساس التعابير الثقافية الخاصّة بها،

[155] تعابير ثقافية. ويكيبيديا. الاطلاع 5 ديسمبر 2017 على https://ar.wikipedia.org/wiki14:18

[156] Cité par Brigita Brasienė KULTŪRINIŲ REALIJŲ VERTIMAS ORVELO ROMANE "DIENOS PARYŽIUJE IR LONDONE" Magistro baigiamasis darbas, 2013. P4

[157] تعابير ثقافية. ويكيبيديا. الاطلاع 5 ديسمبر 2017 على https://ar.wikipedia.org/wiki14:18

[158] https://linguistlist.org/issues/14/14-1023.html Poyatos. Fernando, Anthropological Linguistics: (2002)

مُعرِّفاً التعابير الثقافية كالآتي: "أيّ مُكوّن ثقافي تفاعلي أو غير تفاعلي، يتمّ إدراكه عن طريق إشارات حِسّية أو معقولة، ذي قيمة رمزية قابلة للتقسيم إلى وحدات أصغر أو للمزج بوحدات أكبر". يُقصد بكلمة "حِسّية" ما يتمّ إدراكه عن طريق الحواس (التواصل اللفظي وغير اللفظي، الإشارات وحركات الجسد) أو عن طريق البيئة (الألوان، الضوء وتصميم المُدن والقُرى)، بينما يقصد بكلمة معقولة ما يُدرَك عن طريق العقل مثل القيم الدينية، المُعتقدات، الاحتفالات، البناء الاجتماعي، الأخلاقيات، مفهوم العائلة والزواج، إلخ[159].

أمّا لوك نادال Luque Nadal فيُعرّف التعابير الثقافية كالآتي:

"Qualsiasi elemento culturale simbolico, semplice o complesso, che corrisponde a un oggetto, un'idea, un'attività o un fatto, sufficientemente conosciuto tra i membri di una società, che possiede un valore simbolico o che viene utilizzato come modello di riferimento o azione dai membri di quella stessa società. Ciò comporta che detti elementi possano essere utilizzati dai componenti di quella cultura come strumenti di comunicazione ed espressione nell'interazione comunicativa."[160]

"أيّ عنصر رمزي ثقافي محدد، بسيطا كان أم مركَّبا، خاص بشيء أو بفكرة أو بنشاط أو بحقيقة معروفة بشكل كافٍ بين أعضاء مجتمع معين، لديه قيمة رمزية ويُستخدم كدليل أو

[159] تعابير ثقافية. ويكيبيديا. الاطلاع 5 ديسمبر 2017 على https://ar.wikipedia.org/wiki14:18

[160] Cité par Marco succio TESTO, CONTESTO E SCELTE TRADUTTIVE I culturemi in Nada di Carmen Laforet UNIVERSITÀ DI GENOVA 2016. P 173.

مرجع أو نموذج للتفسير أو لفعل معين لدى أعضاء هذا المجتمع. أي أنه يمكن استخدامه كوسيلة للتواصل والتعبير أثناء عملية التواصل التفاعلي بين أعضاء تلك الثقافة." (ترجمتنا)

من هنا، فإن التعابير الثقافية هي وحدات تواصلية لفظية أو غير لفظية، ذات طابع ثقافي وقيمة رمزية، تتميّز بدرجة عالية من قوة التعبير وتكثيف المعنى وتحتفظ بثقل ثقافي داخل ثقافة معينة[161].

وضع غريت Gritt[162] التعريف التالي للتعابير الثقافية:

“fenomeni concreti e unici o concetti categoriali che sono specifici per un paese o un territorio culturale e per cui altrove non esistono equivalenti, o al massimo uno parziale”

في رأيه يتعلق الأمر بـ "ظواهر ملموسة وفريدة من نوعها أو مفاهيم خاصة ببلد أو بإقليم ثقافي أو فئة معينة، والتي لا يوجد لها مقابل في أي ثقافة أخرى أو قد يوجد جزئيا فقط." (ترجمتنا)

أما سرغاي فلاخوف و سيدر فلورين Sergej Vlachov و Sider Florin فيعرّفانها كما يلي:

"Les mots (et les expressions composées) du langage populaire représentent des dénominations d’objets, de concepts, de phénomènes typiques d’un endroit géographique donné, de la vie matérielle ou des particularités historiques-

[161] تعابير ثقافية. ويكيبيديا. الاطلاع 5 ديسمبر 2017 على14:18 https://ar.wikipedia.org/wiki

[162] Gritt. D (2010) De vertaling realia. Evelien Van de Wiele Umorismo, stereotipi, ironia e realia nell'opera "Bar Sport" di Stefano Benni Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van, Master in het Vertalen 2014 P 54.

sociales de certains peuples, nations, pays, tribus, qui pour cette raison illustrent une couleur nationale, locale ou historique; ces mots n'ont pas d'équivalents exacts dans d'autres langages."[163]

"تمثِّل الكلمات (والتعابير المركبة) الشعبية مُسَمّياتٍ لأشياء ومفاهيم وظواهر خاصة ببيئة جغرافية ما أو بثقافة ما أو بالحياة المادية أو بخاصية تاريخية واجتماعية لشعب أو لأمّة أو لبلدٍ أو لقبيلة ما، وهي تسهم بالتالي في صنع هويّة وطنيّة أو محليّة أو تاريخيّة، ولا توجد كلمات تعادلها تماما في اللغات الأخرى". (ترجمتنا)

يعرف خافيير فرانكو أكسيلا Javier Franco Aixelà المضامين الثقافية كالآتي:

"Gli elementi testualmente manifesti aventi una funzione e una connotazione nel testo originale potrebbero costituire un problema di traduzione in quanto, trasponendoli in un testo d'arrivo, l'elemento a cui si riferiscono potrebbe non esistere o possedere uno stato intertestuale nel sistema culturale dei lettori del testo tradotto."[164]

"هي العناصر الواضحة نصيّا والتي لديها وظيفة ودلالة في النص الأصلي وقد تُشكِّل صعوبة في الترجمة لأنّ العناصر التي يتمّ نقلها إلى النصّ المستهدف قد لا تكون موجودة أو تكون في حالة تناصّ في النظام الثقافي لقُرّاء النص المترجَم" (ترجمتنا)

يشير نايدا Nida إلى وجود خمسة أطر، يمكن من خلالها التوصّل إلى حالات تعكس الاختلافات الثقافية، وبالتالي مشكلات الترجمة:

[163] http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_3_33?lang=fr Quelle est la signification de: "Realia"? 21.08.2017 à 22h00.

[164] Cité par Evelien Van de Wiele **Umorismo, stereotipi, ironia e realia nell'opera "Bar Sport" di Stefano Benni** Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van, Master in het Vertalen 2014 P 54.

1. الاختلافات المناخية بين أجزاء العالم المختلفة، ويترتّب عليها ظهور عناصر نوعية غير معروفة لدى ثقافات أخرى.

2. اختلاف الثقافة المادية، إذ يمكن أن يصل الأمر بهذه الاختلافات إلى مشكلات أكثر خطورة من تلك المشكلات المتعلقة بالاختلافات المناخية، مثالا على ذلك الإشارة إلى بعض مراحل الزراعة (البذر)، بالنسبة لثقافات لم تعتد على مثل هذا النمط.

3. الاختلافات في الثقافة الاجتماعية، على أساس الميول والنظام الاجتماعي الخاص بكل ثقافة.

4. الاختلافات الثقافية حسب الأديان، ويرى نايدا أنّ هذا هو الإطار الأكثر تعقيدا.

5. الاختلافات في الثقافة اللّغوية، بمعنى الاختلاف في الآلية الوظيفية بين اللّغات، وتُصنَّف إلى اختلافات فونولوجية وصرفية ونحوية ومعجمية[165].

ومن جانبهما، صنف فلاخوف وفلورين Vlachov و Florin العناصر النصية التي لها دلالات ذات طابع تاريخي أو محلي، في أربعة أنماط: الجغرافي، والفلكلوري، والميثولوجي، والأشياء اليومية، والعناصر الاجتماعية التاريخية[166].

أشار نايدا في كتابه "نحو علم الترجمة" "Toward a science of translation" إلى صعوبة ترجمة العناصر التي ترتبط بالثقافة قائلا: "إنّ الاختلافات بين الثقافات تُسبِّب في الحقيقة مضاعفات حادّة للمترجم تفوق كثيرا ما تُسبِّبه الاختلافات في اللّغة"[167].

---

[165] أمبارو أورتادو ألبير، **الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، ترجمة علي ابراهيم المنوفي، الطبعة الأولى 2007، القاهرة، المركز القومي للترجمة. ص 691.

[166] المرجع نفسه ص 795.

[167] يوجين.أ.نيدا "نحو علم الترجمة"، ترجمة ماجد النجار. مطبوعات وزارة الاعلام. الجمهورية العراقية 1976 ص 311.

وتتفق هذه النتيجة مع ما ذكره فلاخوف وفلورين:

"Chaque culture connaît ses propres usages, valeurs et normes, ses figures historiques, etc. Quand un texte est traduit d'une culture qui est très différente de sa propre culture et quand les deux cultures ne sont guère en contact l'une avec l'autre, ces différences peuvent bien mener à des problèmes pendant le processus de traduction".[168]

"لكل ثقافة أعرافها وقيمها ومعاييرها الخاصة وشخصياتها التاريخية وما إلى ذلك. عندما يترجم نص من ثقافة إلى ثقافة تختلف كثيرا عنها، وعندما تكون الثقافتان غير متّصلتين تماما بعضهما ببعض، فإنّ هذه الاختلافات قد تؤدي إلى مشاكل أثناء عملية الترجمة" (ترجمتنا)

2.7 ترجمة المضامين الثقافية

إنّ ترجمة العناصر الثقافية ليست بترجمة معزولة، ولكنها تُشكِّل جزءا هامًّا من عملية الترجمة بأكملها. ففي أوائل الثمانينات، تمّ وضع نموذجٍ للترجمة النظرية، ألا وهي النظرية التفسيرية التي تشير إلى فهم النص وفهم رسالته، وعلى المترجم أن ينقل المعاني الملموسة للنص وليس اللّغة فقط. ووفقا لهذا المفهوم فإنّ الترجمة عمليّة يحدث خلالها انتقال معنى. إنّ النص ليس مجرد مفردات لغوية فحسب، بل هو عبارة عن رسالة تؤدّى في حالة تواصل فعليّة. وبالتالي، يجب فهم الرسالة. ولقد عالج بعض الباحثين موضوع ترجمة العناصر

[168] Jan G. Witteveen Mémoire de maîtrise Cœur-de-bœuf ou 'Vleestomaat' ? Une recherche sur la traduction néerlandaise des realia dans le roman Le chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio Université d'Utrecht juillet 2012 P 11.

الثقافية كونها تتسبب في مشكلات مختلفة لدى المترجم، وذلك طبقا لنمط الاتصال بين الثقافتين. وكلّ باحث ينظر إلى الموضوع من زاويته ويقترح تقنيات يراها مناسبة.

يطرح كلا من فلاكوف وفلورين Vlachov et Florin ستّ طرائق لترجمة العناصر الثقافية وهي: الوصف، والصورة طبق الأصل، والترجمة التقريبية (أي نقل المعنى العامّ للكلمة)، وتكوين كلمة جديدة، والتّمثل الثقافي لها والترجمة الوصفية. ويرى الباحثون أنّه على المترجم أن يُضفي على الترجمة لونا من المحلية دون أن ينتجَ عن ذلك استغرابٌ زائدٌ على الحدّ[169].

وطرح فلورين Florin مجموعة من العناصر المؤثرة على استخدام تقنية أو أخرى[170]:

1. طابع النص (فلا يمكن وضع حواشي وهوامش للنص المسرحي أو للنص الموجه للأطفال)

2. أهمية العنصر الثقافي في السياق

3. طبيعة العنصر الثقافي (أي درجة تعوّد القارئ عليه والعرف المتبع)

4. اللغتان المستخدمتان (المترجم إليها)

5. سمات القارئ.

[169] أمبارو أورتادو ألبير، المرجع نفسه ص 799.

[170] أمبارو أورتادو ألبير، الصفحة نفسها.

أما ديفيد قطان David Katan فيقترح آليات ثلاث كبرى لنقل العناصر الثقافية: أولاها التعميم، وثانيها الحذف، أما الثالثة فهي التشويه، وتتمثّل الأولى في إحلال عنصر خاص محل عنصر عام، أمّا الثانية فتضم التفسير وإضافة معلومات أو الاستتار أو إغفال المعلومات القائمة في النص الأصل. وتستخدم عملية التشويه لإحداث أي نوع من التّغيير، ويمكن أن يتجلى هذا في أشكال عدة[171].

تهتمّ أغلب نظريات الترجمة الحديثة بالمعنى، إلاّ أنّها تختلف في ما تستندُ إليه وفي مرجعياتها وتعاملها مع الخصوصيات الثقافية، ومن هؤلاء المنظرين نذكر بيتر نيومارك Peter Newmark الذي يستند في نظريته إلى المرجعية الثقافية. إنّ النظرة السوسيوثقافية لنيومارك هي التي تصل إلى المعنى بالعودة إلى المرجعية الثقافية وعليه فاللّغة هي الثقافة، وما الترجمة إلاّ تعبيرا عنها، مستندا في ذلك إلى فرضية نسبية اللّغات لسابير وورف Sapir-Whorf [172] والتي مفادها السؤال التالي: هل اللّغة حقّا تحدِّد رؤية النّاس للعالم؟ فكلّ لغة لا تُقدِّم وسائل الاتصال لمتحدثيها فحسب، بل تفرض عليهم رؤية مختلفة للعالم، وهي طريقة مختلفة لتحليل التجربة، ممّا جعل كازاغراند Casagrande يقول: "وفي الحقيقة أنّ المرء لا يترجم لغات بل يترجم ثقافات"[173]، وهي عمليّة صعبة بالنّسبة للمترجم، ينتج عنها في غالب الأحيان مشاكل الفوارق الثقافية بين اللغتين المعنيتين، وهي الأخرى ناتجة عن اختلاف

[171] أمبارو أورتادو ألبير، المرجع نفسه ص 801.

[172] ديرك جيرارتس، نظريات علم الدلالة المعجمي، ترجمة د.فاطمة الشهري، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي 2012 ص 86.

[173] محمد شاهين، نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربيّة إلى الانجليزية وبالعكس. مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع الأردن 1998 ص 26.

البنية الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية للثقافتين، فيتوجب استئصال العناصر الثقافية من كل مفردة. لذلك اهتم أصحاب النظرية السوسيوثقافية بالمعنى مباشرة. عُرف نيومارك بنظرية الترجمة التواصلية والدلالية معيرا اهتماما للسياق اللغوي والسّياق الثقافي لتحليل معاني الكلمات المتموضعة في النّصوص، ويعطي مثالا عدم دلالة كلمة Cousin في اللّغة الفرنسية على قريب بعينه مُحَدَّد الصلة، نترجمها بالعربية بتأكيد الصّلة المباشرة للقرابة بين الأشخاص "ابن العمّ" الذي بالفرنسية Le fils de mon oncle paternel كترجمة حرفية. وكذلك الشأن بالنسبة للّغة الفرنسية، حين نقول Ma belle-mère، يتراءى في ذهن الطالب الأمّ الجميلة فيترجمها حرفيّا، وللكلمة مقابل مفرد هو "الحماة"،[174] كما أنّ belle-mère قد تعني أيضاً زوجة الأب بالنّسبة للولد.

يَعتبر نيومارك الترجمة حِرفة تتكون من استبدال رسالة بلغة إلى لغة أخرى، وفي كلّ مرة نترجم فيها يحدث ضياع شيء من المعنى نتيجة عوامل كثيرة، راجعة لصعوبة ترجمة المعنى، فنجد أنّه لا بد لنا من أن نفقد جزءا منه إذا ما كان النصّ يتّسِم بعناصر خاصّة بالبيئة الطبيعية لمنطقة اللّغة ونظامها وثقافتها، والصعوبات الأخرى على مستوى إيجاد المقابلات. فعلى المترجم إذا أراد الوصول إلى مستوى التفسير والإبداع أن يستوعب عملية

[174] سعيدة كحيل، نظريات الترجمة: بحث في الماهية و الممارسة، ص 53-55.

إيجاد المرادفات والمقابلات، فقد تتعدّى حدود ترجمة اللّغة والثقافة والمجتمع وتصبح مدخلا للغة عالميّة[175].

يعتبر نيومارك أنّ الطّرائق والأساليب والتّقنيات تحددها النظريات، كما تقدّم لنا أفكارا حول الفكر واللّغة والمعنى، وحول المظاهر الثّقافية للّغة والسلوك، أي فهم الثّقافات، وكلّ هذا يُحسِّن من مستوى التّرجمة. ويُشَبِّه نيومارك النص الخاضع للترجمة بجسم في مجال كهربائي، تتجاذبه قوّتان متضادّتان من ثقافتين ومعيارين للغتين، كما تتجاذبه السّمات الشخصية للكاتب الذي قد يخالف جميع معايير لغته. والنص تحت رحمة مترجم قد يعاني من عجز أو نقص في عدد من المؤهّلات المطلوبة مثل: الدقة وسعة الحيلة والمرونة وأناقة الأسلوب ورهافة الحسّ في استعمال لغته الأمّ، ممّا يجعله ينفذ من باب الإلمام بالموضوع واختيار طريقة للتّرجمة.

ومن مهام نظريّة التّرجمة اقتراح المعايير للوصول إلى التّحليل. وتتّصف الترجمة السوسيوثقافية بالطابع البراغماتي، فهي تتعامل مع النّصوص بثقافتها وظروف إنتاجها وخلقها لمواقف اتصالية.

[175] المرجع نفسه، ص 57 .

ونظرا لتنوع الصّعوبات في درس الترجمة، فإن الحاجة إلى انتقاء أكثر من نظرية يبقى ضرورة عملية[176].

3.7 ترجمة الفكاهة في النص السمعي البصري

إنّ ترجمة الفكاهة في حدّ ذاتها ليس بالأمر الهيّن وإذا اقترن ذلك بالمجال السمعي البصري، صارت مشكلة متعددّة الأبعاد. لقد سبق أن تطرّقنا في الفصل الأوّل إلى القيود التي تمليها العنونة التحتية وأهمّها القيود التّقنية التي تتمثّل في زمن وفضاء العرض والتّزامن مع الصورة، إضافة إلى القيود اللّغوية والمهنيّة التي تُثقل كاهل المترجم المتخصّص في هذا المجال.

إلى جانب هذه القيود، فإنّ ترجمة الفكاهة في النّص السمعي البصري تُشكِّل تحدّيا خاصّا، ولا يكفي أن يكون المترجم متمكّنا من اللّغة المصدر واللّغة الهدف، بل يجب أن تتوفّر لديه دراية عميقة وواسعة بثقافة المجتمع الذّي أُنتجت فيه المادّة السّمعية البصرية وثقافة المجتمع الذي يُترجَم له، إذ إنّ تَلقّي النّاس للفكاهة يختلف من مجتمع إلى آخر ومن مكان إلى آخر وحتّى من عصر إلى آخر.

تشترك ترجمة النصّ السمعي البصري مع ترجمة النص الأدبي والتقني في أمور وتختلف في أخرى، وتقول نيفيس Neves في هذا الصدد:

[176] المرجع نفسه، ص 57.

"In audiovisual translation, the problems which arise are somewhat similar to those of literary translation with the extra stress that the fidelity factor is dictated by constraints that lie beyond words or languages. Whereas in written translation fidelity lies in two extreme points, the source-text or the target-text in audiovisual translation fidelity is particularly due to an audience that, like the receiver of simultaneous interpretation, is in need of communicative effectiveness, rather than in search of artistic effect –as is the case in literary translation- or of exact equivalence –as happens with technical translation."[177]

"إنّ مشاكل التّرجمة السمعية تشبه إلى حدّ ما مشاكل الترجمة الأدبية، مع التّركيز بشكل خاص على عامل الأمانة الذي تُمليه قيود لا تقتصر فقط على الكلمة أو اللّغة، في حين أنّ عامل الأمانة في الترجمة التّحريرية يَكمُن في نقطتين متباعدتين تماما، ألا وهما النص المصدر أو النص الهدف، والأمانة في الترجمة السمعية البصرية واجبة بشكل خاص إزاء الجمهور الذي مَثله مَثل مُتلقي الترجمة الفورية، في حاجة إلى فعاليّة في التّواصل وليس إلى تأثير فنّي كما هو الحال في الترجمة الأدبية أو إلى التكافؤ الدقيق، مثلما هو الحال في الترجمة التقنية." (ترجمتنا)

يتّضح لنا من خلال ما سبق أنّ عامل الأمانة يأخذ بعدا متميزا في النص السمعي البصري، وذلك لِكَون قارئ العناوين التحتية يتلقّى في الوقت نفسه، عبر القناة السّمعية، النّص الأصلي، ممّا يجعل الإخلال بعنصر الأمانة يؤدي إلى زيادة احتمال فشل العمل الترجمي.

[177] Josélia Neves, Topics in Audiovisual Translation, cité par Pilar Orero. John Benjamins B.V 2004, P135.

ويرى سيلفستر مينينجر Sylvestre Meninger أنّ الترجمة السمعية البصرية – وما هي إلّا أحد أشكال الترجمة الأدبية– ذات قيود صعبة وأنّه من المهمّ أن يلتزم المترجم بوتيرة الحوار الأصلي حتى تتطابق العناوين التحتية مع الصّور التي تظهر على الشّاشة وأعطى مثالا على ذلك أسماء الأعلام التي لا بُدّ أن تُقرأ على الشاشة أثناء نُطقها، إذ إنّ المشاهد يستمع في الوقت نفسه إلى النسخة الأصلية. كما أشارت إيزابيل أودينو Isabelle Audinot إلى القيود المنوطة بزمن القراءة (15 حرفا/ثانية) والتي لا تسمح للمشاهد أن يقف عند العنوان التحتي أو أن يستعرضه من جديد، ممّا لا يترك للمترجم مجالا للخطأ[178].

4.7 تصنيف العناصر الفكاهية في المّادة السمعية البصرية

لقد صنّف خوان خوسي مارتيناز سييرا[179] Martinez-Sierra Juan José العناصر الفكاهية في النّص السمعي البصري، مستنِدا على التصنيف الذي صاغه باتريك زابالبياسكوا Patrick Zabalbeascoa، إلى:

1.4.7 العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات

تشير إلى الخصائص الثقافية والتناصية (intertextuelles) المرتبطة بثقافة ما والمتجذّرة فيها. وقد تتضمن هذه العناصر أسماء سياسيّين أو مشاهير أو منظّمات أو صحف أو كتب... إلخ

[178] La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger https://journals.openedition.org/decadrages/695.

[179] Martinez-Sierra Juan José Perspectives: Studies in Translatology. Volume 13: 4, 2006, P 291.

وقد يشار إليها بطريقة صريحة أو ضمنية، سمعية كانت أم بصرية[180].

2.4.7 العناصر الخاصة بروح فكاهة مجتمع معين

تكون هذه العناصر شعبية في مجتمعٍ ما أكثر من غيره وهي لا تخصّ مؤسسات ثقافية وطنية بل الثقافة بشكل عام، وقد تكون بدورها إمّا صريحة أو ضمنية، سمعية أو بصرية[181].

3.4.7 العناصر الفكاهية اللّغوية

تعتمد هذه العناصر على الخصائص اللّغوية، صريحة كانت أم ضمنية، منطوقة أو مكتوبة[182].

4.4.7 العناصر الفكاهية البصريّة

يُميّز مارتيناز سييرا Martinez-Sierra بين الفكاهة النّاتجة عمّا يظهر على الشاشة من مَشاهد وبين الرّسومات (éléments graphiques) التي تُشكِّل صيغة مُشَفَّرة بصريّا لعنصر لغوي، أي رسالة مكتوبة تمّ إدراجها ضمن صورة تظهر على الشّاشة.

5.4.7 العناصر شبه اللّغوية

[180] Martinez-Sierra Juan José, ibid.

[181] Martinez-Sierra Juan José, ibid.

[182] Martinez-Sierra Juan José, ibid.

تشمل هذه العناصر الصّفات غير اللّفظية للصّوت، كالنّغمة والإيقاع والنّبرة والرّنة، وما إلى ذلك من خصائص الصّوت والتّي تتعلّق بالتّعبير عن العواطف، كالصّراخ مثلا أو التّنهد أو الضّحك، وقد تشمل أيضا الصّمت السّردي Narrative silence فهذه العناصر تُعدّ فكاهية وتحمل في طيّاتها معلومات تساعد على فهم المّادة السمعيّة البصريّة، وتكون صريحة وشفويّة[183]. ويرى بالمر Palmer [184] أنّ دلالة التنغيم والنّبر موضوع مهمّ في تحديد المعنى إلى جانب اللّغة، كالإيقاع ودرجة السرعة وارتفاع الصوت، فالصّراخ والهمس لهما دلالة كبيرة، فنحن نستخدم الكثير من العلامات غير اللّغوية، كالابتسامة أو الغمزة التي قد توحي بأنّنا لا نعني ما نقول.

6.4.7 العناصر الفكاهية غير المحدّدة (Non-marked)

وهي عناصر ذات الخصائص الفكاهية التّي يصعب تصنيفها بالرغم من كونها مضحكة وتكون سمعية أو بصرية وصريحة أو ضمنية[185].

[183] Martinez-Sierra Juan José, ibid.

[184] نقلاً عن جاسم محمد عبد العبود مصطلحات الدلالة العربية – دراسة في ضوء علم اللغة الحديث دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع, 2007 ص 108.

[185] Martinez-Sierra Juan José, ibid.

7.4.7 العناصر الصوتية

هذه الفئة من العناصر مستوحاة من "النّكت الصّوتية" التّي عرّفها أدريان فونتيس Adriàn Fuentes وهي أصوات قد تكون مضحكة بحدّ ذاتها أو عند اقترانها بعناصر أخرى. وقد نجدها في الموسيقى التصويرية والمؤثرات الخاصّة، لمّا يُقصد إثارة الضحك من خلالها[186].

[186] Martinez-Sierra Juan José, ibid P 292.

خلاصة الفصل

كان هذا الفصل حوصلة للمفاهيم الأساسية للفكاهة، على الرّغم من صعوبة الإحاطة بكل جوانبها. ارتأينا بداية تقديم عموميات حول الفكاهة والضحك والسخرية والمحاكاة والتورية وغيرها من المفاهيم الخاصة بهذا الحقل من المعرفة، ثم تطرّقنا إلى أهمّ وظائفها وإلى أهميتها في التخفيف من وطأة القيود الاجتماعية ومن التوتر والإحباط ودورها الفعال في شحذ الهمم ومواجهة مصاعب الحياة من خوف وقلق، بنفس أقل اضطرابا وأكثر اطمئنانا.

تحدثنا بعدها عن تطور الفكاهة عبر العصور ولاحظنا أنّه لا تكاد تخلو أيّ حضارة منها على اختلاف أساليبها. وتوقّفنا قليلا عند الفكاهة عند العرب عامّة وعند المهاجرين المغاربة بشكل خاص بما أنّ المدوّنة التي اخترناها تصب في هذا القالب.

بعدها رأينا كيف تترجم الفكاهة وأهمّ ما جاء به أشهر المنظرين والباحثين في هذا المجال، بما أنّه موضوع دراستنا بالدّرجة الأولى وقد لاحظنا صعوبة ترجمة الفكاهة، فهو ليس بالأمر الهيّن، بل هو موضوع شائك يستحق دراسة عميقة.

عرّجنا بعد ذلك على مفهوم الصورة النمطية عامّة وعلى مفهومها عند علماء النفس وإلى كيفية ترجمتها والتعامل مع المشاكل التي قد تطرحها، كما تطرّقنا إلى موضوع التعابير الثّقافية وما تحمله من شحنات وكذا إلى صعوبة ترجمتها، علما أنّ لكلّ ثقافة معاييرها

الخاصّة وبالتّالي قد يؤدي نقلها إلى مشاكل يصعب حلّها، ورأينا الحلول والتقنيات التي يقترحها الباحثون في هذا المجال.

وأخيرا تطرّقنا إلى التّصنيف الذي وضعه خوان خوسي مارتيناز سييرا للعناصر الثقافية في المّادة السمعية البصرية من وجهة نظر المُترجم.

القسم التّطبيقي

الفصل الثالث

أوّلا: المدوّنة

تمهيد

من هو جمال بن صالح ؟ من أين أتى ؟ ولماذا تتكرر في كلّ أفلامه نفس المواضيع ؟ لمَ كلّ هذا الاهتمام بالجالية المغاربية التي تسكن في أحياء الضاحية الباريسية ؟

هل أفلامه عبارة عن أجزاء متقطعة من سيرته الذاتية أم هي نظرة انتقادية لفئة اجتماعية لها مميزاتها وخاصياتها ؟

تثير غالبا سينما المهجر الكثير من الانتقادات في الأوساط الفنية والثقافية، خاصة إذا كان الفيلم مُمولّا من الجانب الفرنسي، وذلك لأسباب تاريخية أو سياسية، أو كلاهما معا، وقد يُتّهمون بالمتاجرة بهموم ومشاكل الوطن، وحتّى بالخيانة أحيانا. ويَرُدّ المخرج مرزاق علواش على هذه التُّهم، مدافعا عن نفسه قائلا : "لا يوجد من يملي عليّ ما أُقدّم ...أنا حرّ في أن أقرأ مجتمعي كما أريد... إنّ الابتعاد عن الوطن يمنح فرصة رؤية الأحداث من الخارج بعيدا عن العاطفة أو الدعاية والديماغوجية... لا أحد يعلّمني الوطنية، ولا أحد يحبّ الجزائر أكثر من الآخر. أنتقد وطني لأنّني أريد له الأفضل، ولا أحد يفرض عليّ كيف أنتقده أو يتدخّل في ما أقدمه ولو كان صاحب المال."[187]

نلاحظ أنّ أكثر المواضيع التي يتناولها المخرجون المغاربة ذوو الأصول الجزائرية في أفلامهم، تتعلّق أساسا بالوطن والهوية، فهم يجدون أنفسهم في مفترق الطرق بين بلد المهجر الذي يتيح لهم فرص الإبداع وتصوير واقعهم كما يرونه أو كما يريدونه، وبين الوطن الأمّ

[187] بوطلعة مسعودة، سينما المهجر أسئلة الانتماء والتمويل. www.startimes.com يوم 2019/01/26 على 11سا15د.

بهويته وتقاليده، وثقافته وتراثه. وتعكس سينما المهجر صراعا بين ثقافة مجتمع البلد الأصلي وثقافة المجتمع الأوربي الذي أصبحوا ينتمون إليه وصراعا بين التقاليد والاندماج. فالمهاجر يعيش ضياعا وشتاتا بين هويّة ماضية لا يريد فقدانها وهوية الآخر التي يريد اكتسابها.

سنستهلّ الجزء الأول من هذا الفصل بالتعريف بالمدونة التي هي محور دراستنا، ثم نعرّف بمخرج الفيلم رغم قلة المصادر ورغم عدم تمتعه بشعبية كبيرة في الجزائر.

نسعى من خلال هذا العمل إلى تحليل العناصر الفكاهية المتواجدة في فيلم "حكايات من الواد"، الذي تم اختياره كعينة تطبيقية لدراستنا العملية، لأنّه فيلم كوميدي يتضمن العديد من العناصر الفكاهية لذلك أثار اهتمامنا. إذ نجد فيه تقريبا كل أساليب الكوميديا، ففي أسلوب كوميديا الكلمات، نجد أخطاءً إملائية ولهجاتٍ عاميةً سواء أكانت جزائرية أم فرنسية، وصوراً مضحكة وتشويهاً للكلمات ومعانيَ مزدوجةً، وما إلى ذلك. أمّا بالنسبة لأسلوب كوميديا الموقف، فهي أيضا متواجدة بكثرة كون فكرة الفيلم مبنية أساسا على انقلاب الأوضاع، فالهجرة اللاشرعية عادة ما تكون من الجزائر نحو فرنسا وليس العكس، ويمكننا القول إنّ الفيلم كلّه عبارة عن كوميديا موقف، أُدرجت فيها أساليب الكوميديا الأخرى. كما كان لكوميديا الشخصية/الطبع حظ في الفيلم فهناك الشخصية الطمّاعة والغبية والمهووسة وكذلك الشخصية المبتزّة التي تمثلت في شخصية الأخ الأصغر. وفي ما يخص أسلوب كوميديا التكرار فنجد اللفظي والمرئي معا، أمّا أسلوب كوميديا الأخلاق، فلا نكاد نجد له أثرا.

كان من الصعب التوقف عند كل العناصر الفكاهية، لكن بما أن دراستنا تهتم بإشكالية ترجمتها، سلّطنا الضوء أساسا على العناوين التحتية وعلى كيفية تعامل المترجم التّحتي معها، ولهذا الغرض التمسنا مساعدة مجموعة من الزملاء والأصدقاء لمشاهدة الفيلم مرتين: المرة الأولى دون تشغيل الصوت والتركيز فقط على العناوين التحتية والرموز السيميائية غير المسموعة، والمرة الثانية بالصوت والصورة. واستنادا إلى المقاطع التي أضحكت الأغلبية تمّ اختيار العناصر الفكاهية لتحليلها، وهي العناصر الأكثر تكرارا والأكثر إثارة للضحك، لأنّه في الأخير، لكلّ منّا معياره الذاتي لقياس الفكاهة.

لاحظنا عند تصنيف العناصر الفكاهية، أنّ العديد منها يقوم على المرجعيات الثقافية والصّور النمطية الخاصّة بالمغاربة المقيمين بأوطانهم وبالمغتربين منهم.

بعد عدّة محاولات فاشلة، تمكنّا من التواصل مع مخرج الفيلم جمال بن صالح، الذي كان آنذاك في اليابان، وطلبنا منه نسخة عن حوارات الفيلم وترجمتها إلى العربية كما طلبنا منه معلومات حول المترجم التّحتي الذي كُلِّف بالعمل. شكرَنا المخرج على اهتمامنا وطلب منّا انتظار عودته إلى فرنسا للبحث عمّا طلبناه منه، لكن مع الأسف، لم يجد شيئا في مكتبه وكان من اللُّطف منه أن أعطانا رقم هاتف مساعدته التي تعمل في شركة أفلام "غومون" **Gaumont**، وحدث اتصالان هاتفيان بيننا، وهي الأخرى كانت في غاية اللطف وطَلَبَت مهلة للبحث عن حوارات الفيلم، لكن مع الأسف لم تجد شيئا هي الأخرى، لذلك اضطررنا إلى كتابة الحوارات والرجوع إلى الفيلم كلما استدعى الأمر إلى ذلك.

1. المدونة

استوحى المخرج جمال بن صالح قصة الفيلم من أغنية "Tonton du Bled" لفرقة 113، والتي تروي بطريقة فكاهية قصة شاب فرنسي ذي أصول جزائرية، أجبره والده على الذّهاب إلى الجزائر لقضاء العطلة الصيفية رغم عدم رغبته في مغادرة حيّه ومفارقة رفاقه للذّهاب إلى الجزائر حيث لا يجد راحته. وفي نهاية الأمر يستسلم لرغبة أبيه ويستقر في الجزائر. وكون جمال بن صالح عاش هذه التجربة، أعجبته كثيرا فكرة الأغنية وأراد أن يقتبس منها فيلما فاتصل بأعضاء فرقة 113 واقترح عليهم العمل معه لتجسيد فكرته في إعداد فيلم مُطوَّل يحمل نفس عنوان الأغنية، أي "Tonton du Bled".

تمّ اختيار بطل الفيلم "جوليان كوربي" "Julien Courbey"، تلقائيا من طرف فرقة 113، المتكوّنة من عبد الكريم براهيمي (Rim-K) وموكوبي تراوري (Mokobé)، بسبب شكله الطريف غير المألوف وآذانه الكبيرة وتسريحة شعره الفوضوية وبدنه الهزيل وتصرفه الجنوني وحركاته البهلوانية. كلّ ذلك أدّى إلى اختياره دون تردّد كبطل للفيلم ليتقمص شخصية "جوني" خاصّة وأنّه جدّ محبوب في الضاحية الباريسية. وقد تردّد جوليان كوربي في قبول الدور لأنّه خشي أن تكون هذه الشخصية عبارة عن شخصية كاريكاتورية ومُمِلّة بينما أرادها أن تكون مميزة وذات مصداقية.

أمّا بالنسبة لعنوان الفيلم، فهو إشارة واضحة للفيلم الوسترن الشهير "حدث ذات مرة في الغرب" "Il Etait une Fois dans l'Ouest" (1968) للمخرج الايطالي **سيرجيو ليوني**

Sergio Leone. وقد اعتاد جمال بن صالح استخدام المحاكاة الساخرة في عناوين أفلامه، فمثلا في فيلم "Le Ciel, les Oiseaux et… ta Mère"، حاكى أغنية **ديغالت فرانسوا** Deguelt François والتي عنوانها "Le Ciel, le Soleil et la Mer" "السّماء والشّمس والبحر"، وفيلم "Beur sur la Ville" مقابل فيلم "Peur sur la Ville" وهو فيلم بوليسي للمخرج **هنري فيرنوي** Henri Verneuil والذي أدّى الدّور الرئيسي فيه **جان بول بلموندو** Jean-Paul Belmondo.

إنّ الهدف من المحاكاة الساخرة ليس دائما السخرية والاستهزاء من العمل أو العبارة الأصلية لكاتب أو عمل فني آخر، فقد يكون لإثارة الضّحك دون نيّة السخرية أو حتى التّعليق على العمل الأصلي. وترى المنظّرة والنّاقدة الأدبية ليندا هوتشيون Linda Hutcheon أنّ "التقليد الضاحك هو محاكاة نقدية ليست في أغلب الأحيان على حساب النّص المقلّد بل يمكن أن تكون بحدّ ذاتها عملا إبداعيا"[188]، كما يرى بعض الكُتّاب أنّ التقليد الضاحك يجيء غالبا من جماعات مقهورة أو مُهمَّشة تستعير أعمال الجماعات المُهيمنة إمّا للنّيل من مكانة هذه الجماعات أو تقوية نفسها بالأخذ بشكل ثقافي ما لدى الجماعات المهيمنة[189].

كان هدف جمال بن صالح من خلال هذا الفيلم هو مدّ جسور الأخوة بين الجزائر وفرنسا، كدعوة لتحسين التواصل بين الشعوب وتحفيز الناس على مدّ أيدي الأخوة بعضهم لبعض.

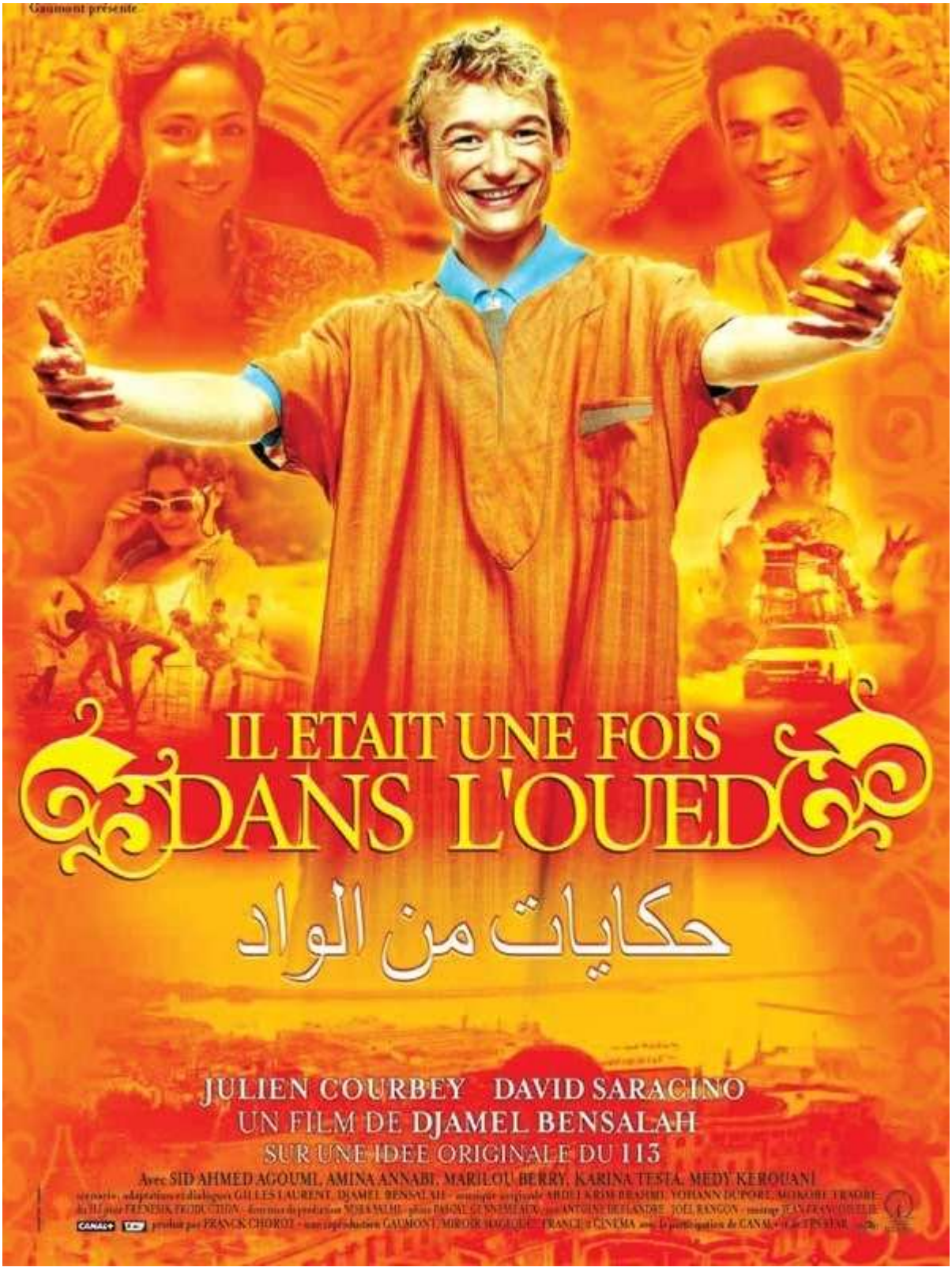
---

[188] د. محمد حسام الدين اسماعيل **ساخرون وثوار: دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي** دار العربي للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2014. ص 29.

[189] المصدر نفسه.

فقد طرح من خلال فيلمه موضوعا حسّاسا، وهو حالة الضيق التي يعيشها الفرنسيون ذوو الأصول المغاربية في فرنسا أوّلا، وفي بلدهم الأصلي ثانيا وبحثهم الدّائم عن هويّتهم، فهُم ليسوا بفرنسيين محاض ولا جزائريين أقحاح. ويرى المخرج أنّ كلّ شخص حرّ في أن "ينتمي إلى البلد الذي يجد فيه راحته أكثر"، ويقول ذلك بكلّ بساطة بلسانه، وعلى لسان **أمينة عنابي** "On est du pays où l'on se sent le mieux"

أشار المخرج عدّة مرات في الفيلم إلى العادات والتقاليد الجزائرية والمغاربية، واصفا بلمسة فكاهية أجواء العودة إلى أرض الوطن الأصلي بمسرّاته ومضايقاته، من أجواء الترحيب الحارّ من قبل العائلة وكرم الضيافة والهدايا التي أُحضرت لكلّ فرد منها، إلى الخلافات البسيطة التي غالبا ما تنقلب إلى شجارات. ومن أجواء مباريات كرة القدم المثيرة، إلى الأجواء المرحة حول مائدة الطعام. أمّا الأمر الأكثر غرابة فهو معالجة قضيّة الهجرة اللاشرعية بطريقة معاكسة وبنظرة جديدة، فبطل الفيلم شابّ فرنسي من أب نورماندي وأمّ ألزاسية، يريد إقناع نفسه أنه جزائري ويُعبِّر عن حبّه لكلّ ما هو جزائري بشغف كبير. تمكّن من التسلل خلسة إلى الجزائر، مختبِأً داخل ثلاجة دون جواز سفر ولا تأشيرة دخول، بدافع البحث عن قريته المزعومة، المتواجدة في ضواحي مدينة وهران.


Gaumont présente
IL ETAIT UNE FOIS
DANS L'OUED
حكايات من الواد
JULIEN COURBEY DAVID SARACINO
UN FILM DE DJAMEL BENSALAH
SUR UNE IDEE ORIGINALE DU 113
Avec SID AHMED AGOUMI, AMINA ANNABI, MARILOU BERRY, KARINA TESTA, MEDY KEROUANI

2. البطاقة التقنية للفيلم

عنوان الفيلم: "حكايات من الوادي" "Il Etait une fois dans l'Oued"

العنوان العالمي: Once upon a Time in the Oued

المخرج: جمال بن صالح

سيناريو: جمال بن صالح، جيل لوران Gilles Laurent. عن عبد الكريم براهمي، يوهان ديبور Yohan Duport وموكوبي تراوري Mokobé Traoré.

المنتج: فرانك شورو Franck Chorot

شركة الإنتاج: Gaumont غومون، France 2 Cinéma فرانس 2 سينما، Miroire Magique ميروار ماجيك، + Canal كنال بلوس، TPS Star تي بي اس ستار.

شركة التوزيع: غومون كولومبيا تريستار فيلم (فرنسا) Gaumont Columbia TriStar Films (France)، باتي (سويسرا) Pathé (Suise)

موسيقى الفيلم: ريمكا Rim-K بمساعدة رضا الطلياني في أغنية الفيلم (Partir Loin) وقناوة ديفوزيون Gnawa Diffusion (Ombre Elle)

مدير التصوير: باسكال جينسو Pascal Gennesseaux

الدول المشاركة: الجزائر، فرنسا والمغرب

نوع الفيلم: كوميديا

سنة الإنتاج: 2004

المدة: 93 دقيقة

اللغة: فرنسية ودارجة جزائرية

ميزانية الفيلم: 4,92 مليون يورو

تاريخ العرض: 19 أكتوبر 2005

مواقع التصوير: الجزائر (الجزائر العاصمة ووهران)، المغرب (ورزازات والدار البيضاء)، فرنسا (ايل دو فرانس ومارسيليا)

3. أداء الأدوار

جوليان كوربي Julien Courbey : جوني لوكلير/ عبد البشير

سيد أحمد أقومي: محمد صبري

دافيد ساراتشينو David Saracino : ياسين

كارينا تاستا Karina Testa : نادية

ماريلو بيري Marilou Berry : ناديج / نجاة

أمينة عنابي: خيرة صبري

مهدي قرواني: مهدي صبري

كريم بلخضرة: الزعيم Le Parrain

عثمان خليف: أحد أبناء العمومة

أوليفيي بارو Olivier Baroux : السائح السويسري

ايلي سيمون Elie Semoun : رئيس الخدم بالمطعم

ايريك و رمزي Eric et Ramzy : بائعا الملابس

فرانكي بان Frankie Pain : والدة جوني

ماكس مورال Max Morel : والد جوني

4. أحداث الفيلم

تدور أحداث الفيلم خلال صيف 1988، قُبَيل أحداث الخامس من أكتوبر 1989، خلال استعداد المغاربة وغيرهم من القاطنين بالضاحية الفرنسية، للعودة إلى بلدانهم الأصلية لقضاء عطلة الصيف.

عند صعود عائلة صبري، الجزائرية الأصل والمكونة من الأب **محمد** (سيد أحمد أقومي) والأمّ **خيرة** (أمينة عنابي) والابن البكر **ياسين** (دافيد ساراتشينو) والابن الأصغر **مهدي** (مهدي قرواني)، على متن الباخرة التي ستقلّهم إلى الجزائر، يكتشفون أن "**جوني**" (جوليان كوربي) صديق ياسين، قد تسلّل خلسة إلى الباخرة ذاتها، دون جواز سفر أو تذكرة، بمساعدة الطفل مهدي.

من خلال هذا المشهد يصوِّر المخرج عمليّة تسلّل شابّ فرنسي خلسة إلى الجزائر في طرح عكسي تماما للواقع لما يحدث من هجرة سرّية من إفريقيا إلى أوربا.

ترتكز فكرة الفيلم على قرار الشاب الفرنسي **جوني لوكلير Johnny Leclerc**، ذي الشعر الأشقر والملامح القوقازية، مغادرة فرنسا والاستقرار في الجزائر، الذي يعتبره عن قناعة

وطنه الأصلي، كونه جدّ منجذب إلى الثقافة والأعراف والعادات الجزائرية الإسلامية، فهو يصوم رمضان ولا يأكل لحم الخنزير ولا يُحبّ الكذب خاصة في شهر رمضان، ويرفض تقبيل فتاة معجبة به، قائلا لها أنّه يفضّل التقدم لخطبتها من أهلها بطريقة تحترم العادات والتقاليد وأن يدفع لها مهرا، وما إلى ذلك من العادات التي يحرص جوني على تطبيقها بحذافيرها.

يعشق هذا الشاب الفرنسي كلّ ما هو جزائري بدءا بالأطباق التقليدية كالشوربة الجزائرية التي على أصولها ويعتبر طبخها بطريقة سيئة إساءة للوطن. وقاده شغفه هذا إلى تغيير اسمه من جوني إلى "عبد البشير" وإلى المخاطرة بمرافقة عائلة رفيقه ياسين، مقتنعا تماما أنّ أصوله جزائرية وأنّ والده وُلد ومات في قرية في ضواحي مدينة وهران.

تتمحور قصة الفيلم حول الرغبة التي يبديها السيد صبري في الاحتفال بخطوبة ابنه ياسين من إحدى بنات العمومة، حرصا على الحفاظ على رباطه بالجزائر وتقاليدها، وعلى عدم التّنصل منها، معتقدا أنّها الطّريقة المثلى التي تجعل ابنه بمنأى عن التّيه في ضاحية باريس وسط أبناء المهاجرين من الجيل الثالث، خاصّة أنّه لم ينجح في دراسته.

وخلال إقامة عائلة صبري في الجزائر، يتعرّف ياسين إلى فتاة جزائرية الأصل مثله، تدعى نادية ويُغرَمُ بها. كانت ترافقها خلال رحلتها صديقة لها تدعى ناديج Nadège، والتي أصرّ جوني على مناداتها باسم "نجاة".

يحدث تصادم بين قصة الحبّ التي بدأ يعيشها ياسين مع نادية وبين الزواج المبرمج الذي يريده الأب، وفي خضم هذا الصّراع يظهر مدى نفور ياسين من كلّ ما يَمُتّ بصلة للجزائر، خلاف هيام وعشق جوني لكلّ ما هو جزائري، بدءا بالأكل المحلي، خاصة الشوربة والشاي إلى ارتدائه قميص الفريق الوطني وانهياره عند تسجيله هدفا ضدّ فريقه الجزائري.

تشاء الأقدار أن تكون الفتاة التي اختارها الأب هي نفسها الفتاة التي أحبّها ياسين، وأن يجد جوني بمحض الصدفة القرية التي يعتقد أنّه ولد فيها ويستقر بعد ذلك في الجزائر مع ناديج التي صارت زوجته وأم أولاده الثلاثة، وبذلك يحقّق حلمه الذي طالما كان يصبو إليه.

نجد في الفيلم العديد من الإشارات إلى نصّ الأغنية التي استوحى منها المخرج أحداث الفيلم، نذكر منها:

مشهد الازدحام خلال التوجه إلى ميناء مارسيليا، والسفر على متن الباخرة الذي يدوم 24 ساعة.

Direction le port, deux jours le pied sur le plancher
Jusqu'à Marseille avec la voiture un peu penchée
Plus de 24 heures de bateau, je sais c'est pas un cadeau

بعض المشاهد التي تتحدث عن الهدايا التي أحضرها السيد صبري معه للعائلة في الجزائر، كالأقمشة والموز.

... à Paris j'ai dévalisé tout TATI
Je vais rassasier tout le village même les plus petits
Du tissu et des bijoux pour les jeunes mariées
Et des jouets en pagaille pour les nouveaux nés

مشهد الشاطئ حيث كان "جوني" يطلي بشرته بزيت الزيتون قبل التعرض إلى الشمس.

Je suis sur la plage à Boulémat avec mon zinc et son Derbouka
...Une couche de zit zitoune sur le corps et sur les bras

وغيرها من الإشارات إلى "الشوربة" و"الشاي"...إلخ

5. التعريف بمخرج الفيلم

جمال بن صالح: مخرج ومنتج سينمائي وكاتب سيناريو. وُلد جمال بن صالح في 07 أفريل 1976 في سان دوني Saint Denis في الضاحية الشمالية للعاصمة الفرنسية باريس، من أب جزائري وأم مغربية، وهو السابع من أسرة مكوَّنة من ثمانية أطفال.

درس الأنثروبولوجيا في جامعة باريس VIII. بدأ مشواره كممثل كوميدي في فيلم "L'Eau Froide" "الماء البارد" للمخرج أوليفيي أسایاس Olivier Assayas قبل أن يُخرج أوّل فيلم قصير له بعنوان "Y a du foutage dans l'air" "نحن موضع سخرية"، الذي أدّى فيه الأدوار الرئيسية الممثل الكوميدي المغربي الأصل، "جمال دبوز"، والممثل الفرنسي "جوليان كوربي" "Julien Courbey".

بعدها قام بتصميم إعلانات إشهارية وبرامج قصيرة لقناة "Canal +".

في سنة 1998 أخرج أوّل فيلم مطوّل له long métrage وهو في سن 21، بعنوان "Le Ciel, les Oiseaux et… ta Mère" "السماء، العصافير... وأُمّك" الذي استغرقت إجراءات تمويله ستة أشهر، بينما احتاج إلى أكثر من سنتين لتمويل فيلمه القصير الأوّل.

بعد هذه التجربة الناجحة، قام بإخراج الفيلم الكوميدي الثاني له سنة 2002 بعنوان "Le Raid" "الغارة"، مستعينا بنخبة من الممثلين المحترفين، نذكر منهم: رشدي زام Roschdy Zem، هيلين دي فوجرول Hélène De Fougerolles ، جوزيان بالاسكو Josiane Balasko، وجرار جونيو Gérard Jugnot. ومع هذا، كان هذا الفيلم أقلّ نجاحا من فيلمه المطوّل الأول.

بعدها بثلاث سنوات، سعى إلى تجديد علاقته بجذوره الجزائرية، من خلال فيلم "حكايات من الواد" "Il Etait une Fois dans l'Oued". في سنة 2007 عاد بفيلم جديد بعنوان "Big City" "المدينة الكبيرة" مع صديقه وشريكه الدّائم، كاتب السيناريو "جيل لوران" "Gilles Laurent"، معالجا من خلاله أحد مواضيعه المفضلة وهو العنصرية، محقّقا بذلك حلمين اثنين وهما: إخراج فيلم وسترن وتصوير فيلم مع الممثل والمغني المشهور "إيدي ميتشال" "Eddy Mitchell". وخلال تصويره لهذا الفيلم، شرع في كتابة حوارات فيلم جديد بعنوان "Neuilly Sa Mère" "نويي أمّه"، لكنّه لم يقم بإخراجه بل بإنتاجه سنة 2009، وقد جلب هذا الفيلم أكثر من مليوني متفرّج إلى قاعات السينما. كما لعب دور "قادر" "Kader" في فيلم "Agathe Clery" "أغات كليري" للمخرج "إتيان شانتيلياز" "Etienne Chantiliez".

وفي سنة 2011، استعاد مكانه خلف الكاميرا لإخراج فيلم جديد من نوع الكوميديا بعنوان "Beur sur la Ville" "عربيّ في شرطة باريس" والذي أدّى دور البطولة فيه الممثل "بودر" "Booder".

حاز جمال بن صالح سنة 2010 على ميدالية الفنون والآداب برتبة فارس. وقام مؤخرا، في جانفي 2019، بفتح قاعة سينما في العاصمة الفرنسية "باريس" بشارع لي باتينيول، باسم "Les 7 Batignolles"، أمّا رقم سبعة "7" فهو نسبة إلى عدد القاعات داخل السينما ذاتها، وإشادة بالفن السابع أيضا.

6. أهم شخصيات الفيلم

جوني لوكلير: بطل الفيلم وهو شابّ فرنسي سمّى نفسه "عبد البشير"، يعتقد أنّه جزائري الأصل وأنّ والديه الفرنسيين ليسا بوالديه الحقيقيين، يسعى إلى الالتزام بتعاليم الإسلام، من صلاة وصيام رمضان. لا يُحبّ الكذب ولا يريد إقامة علاقة غير شرعية مع الفتاة التي يحبّها، بل يُفضّل التّقدم لخطبتها من أهلها ودفع المهر حسب قواعد الشرع وما تنص عليه العادات والتقاليد الجزائرية، وهو مصرّ كل الإصرار على العيش في الجزائر والالتزام بأعراف أهلها. شابّ مولع بكل ما هو جزائري، بدءا بالشّوربة إلى القّبعة التّقليدية "الشّاشية" التي يضعها على رأسه وقميص المنتخب الوطني الذي يفتخر بارتدائه.

ياسين صبري: الشخصية الثانية البارزة في الفيلم وهو شابّ جزائري الأصل، قام بأداء دور شخصية مناقضة تماما ومعاكسة لشخصية "جوني" لا يُحبّ الذّهاب إلى الجزائر ويُشَبِّه العيش فيها بالعيش بالسجن.

جَسَّد من خلال الدّور الذي قام به في الفيلم شخصيّة الشّاب الجزائري المغترب، الذي لا يُبدي أيّ استعدد للاستقرار والعيش في وطنه الأمّ الجزائر، الأمر الذي دفع به إلى التّمرد

على سلطة أبيه برفضه الخضوع لإرادته بالبقاء في الجزائر والزّواج من فتاة جزائرية اختارها له، والعمل مع أبناء عمومته، حيث كانت هذه هي نقطة الخلاف بينهما.

محمد صبري: الشّخصية الثالثة البارزة في الفيلم. تتمثل شخصية محمّد صبري في الأب الجزائري بكلّ التفاصيل المعروفة عنه، رغم عيشه في فرنسا، يسعى جاهدا إلى غرس القيم الحميدة في أبنائه. وهو حريص على سعادة عائلته وعلى اتّباع العادات والتّقاليد الجزائريّة وعلى الحفاظ على رباطه بالوطن الأمّ، كما هو حريص على حماية أولاده من سلك درب تجّار المخدرات واللّصوص وغيرها من أنواع الجريمة. محمد صبري أب حنون، غير أنّه انفعالي وعصبي بعض الشيء وسريع الغضب، كما هو معروف عن الآباء الجزائريين.

خيرة صبري: تمثلت الشخصية الرابعة في الأمّ المغربية الأصل، غاية في الهدوء والرزانة والذكاء والتسامح. منبع للحنان ورمز للعطاء.

مهدي صبري: مثّلت هذه الشخصية دور الأخ الأصغر لياسين، الذي لا يُفوّتُ فرصة لابتزاز أخيه أو غيره، من أجل الحصول على مبلغ مالي، فهو الذي يساعد جوني على الهجرة إلى الجزائر مقابل مبلغ مالي. يُحبّ الرّهان ويهتم بكلّ ما له علاقة بالمال بما فيه العائلات الثرية والمهيمنة مثل عائلة روتشيلد.

ثانيا: دراسة أمثلة عن العنونة التحتية في المدونة وتحليلها

1. منهجية التحليل

اعتمدنا في هذا الجزء من العمل الذي نحن بصدد القيام به على مناقشة الفيلم مع مجموعة من الأصدقاء، كما أسلفنا الذّكر، كون الفيلم عبارة عن كمّية مهولة من الرّموز والأفكار والإشارات التي لا تتوقّف منذ أوّل ثانية من بث الفيلم إلى غاية استعراض الأسماء في النهاية. ولا يُمكن لأيّ شخص، وإن كان باحثا، أن يستوعب كلّ التفاصيل الموجودة في الفيلم منذ الوهلة الأولى، لذلك فإنّ استعراض الأفلام ومناقشتها وقراءتها وتفكيكها والتّعاطي معها مع الآخرين، يتيح للباحث أن يكتشف جوانب أخرى من جماليات الفيلم أو سلبيّاته. فالعلاقة بين الفيلم والمُشاهد بالغة التعقيد، وتبادل الآراء حول الأفلام يجعلها تستمر حتى بعد انتهائها. لذلك سنُركز في هذا الجزء من المذكرة على الدراسة التحليلية للعناصر الفكاهية المنتقاة في المدونة، كما سنحاول على ضوء ما تعرّضنا إليه في الجانب النظري، شرح هذه العناصر وتحليلها مع تبيين الطريقة التي انتهجها المترجم التّحتي لنقل الأثر الفكاهي، محاولين قدر الإمكان التعليق على ذلك، فالهدف من هذه الدّراسة هو تحديد العوائق التي تواجه المترجم التّحتي والسّعي إلى إيجاد الحلول أو الاستراتيجيات المستخدمة لتجاوزها، مع تسليط الضّوء على مدى توفيقه أو إخفاقه في نقل الأثر الفكاهي، مستندين على ملاحظات العيّنة التي طلبنا منها مشاهدة الفيلم مرتين، بالتركيز خلال المشاهدة الأولى على العناوين التحتية، ثمّ دون التركيز عليها خلال المشاهدة الثانية.

كما سنعمل من خلال هذا الجزء على إبراز العبارة أو الكلمة التي هي محلّ الدراسة في اللغة الفرنسية بخط سميك، ثم نقوم بشرحها والتعليق على ترجمتها مع ذكر الطريقة المعتمدة فيها وسنحاول تفسير خيارات المترجم التّحتي ومدى توفيقه في ذلك. لكن قبل هذا سنصنف العناصر الفكاهية حسب الأسلوب الكوميدي الذي تنتمي إليه، علما أن بعض العناصر تنتمي إلى أكثر من أسلوب واحد، وسنعطي أمثلة على كل أسلوب كوميدي سواء تدخّل فيها المترجم التّحتي أم لا.

وفي سياق ذي صلة سنُركّز اهتمامنا على كوميديا الكلمات، حيث يتجلّى عمل المترجم التّحتي وسنحلل النماذج التي استخرجناها من الفيلم بالرّجوع إلى سياقها الأصلي الذي وردت فيه، معتمدين على ما تمّ ذكره في الجانب النّظري وعلى بعض الأبحاث والمعلومات البسيطة التي بحوزتنا. فمُهمّ جدّا أن نفهم العبارة حتى يتسنى لنا شرحها.

2. أمثلة عن كوميديا الموقف

كما ذكرنا آنفا، يعالج هذا الفيلم ظاهرة الهجرة اللاشرعية بطريقة معاكسة للواقع وبالتالي، فإنّ المخرج اعتمد كثيرا في مشاهده على توظيف أسلوب كوميديا الموقف، وفيما يلي نذكر بعض الأمثلة عنه:

مشهد (3) مشهد (2) مشهد (1)

في المشهد الأول من الفيلم، نشاهد جوني يتحدّث عن عدم رغبته في إفساد صومه وانتهاك حرمة رمضان، في الوقت الذي تناديه فيه أمّه من شرفة المنزل مهدّدة إيّاه بإلقاء سريره على سطح الدرج إن لم يصعد لتناول وجبة الشوكروت، التي مُكوّنها الرئيسي هو لحم الخنزير، وحول عنقها عقد يحمل صليبا يدلّ على أنّها مسيحيّة (مشهد1)، والجمع بين هذه العناصر المتناقضة في مشهد واحد هو الذي يخلق الأثر الكوميدي.

في المشهد المُوالي، يصور المخرج "جوني" يتقاسم مع عائلة صبري أجواء رمضان، مشاركا إيّاهم مائدة الإفطار ومرتديا عباءة مغاربية فوق ثيابه (مشهد2)، بعدها مباشرة نراه يعود إلى بيت عائلته متأفّفا من عدم احترام والديه لأي شيء على الإطلاق، حيث يظهر جليّا صليب

مُعلقّ على الحائط (مشهد3). ويُرَكزّ المخرج على إبراز أوجه عدم الاتّساق بين تمسُّك "جوني" بالقيم والعادات الإسلامية وبين البيت الذي نشأ فيه.

في المسار نفسه، ودائما في أسلوب كوميديا الموقف، بقي "جوني" ثابتا على موقفه، مؤكّدا خلال حديثه مع نادية ونياديج في الباخرة، أنّه جزائري وأنّ والديه الفرنسيين ليسا بوالديه البيولوجيين، وقد أجحفا في حقّه عندما أعطياه اسما تافها وجعلاه يأكل لحم الخنزير وقطعا رباطه مع الجزائر.

- Mes parents ne sont pas mes parents
- **T'as vu, déjà ils parlent français** et ils comprennent rien à l'Algérie
- Depuis tout petit, il ont tout fait pour me couper de mes racines
- **Ils m'ont donné un prénom de beauf[190] et ils m'ont fait bouffer du حلوف**
- Un vrai calvaire !

الترجمة التحتية:

- **إن أبواي ليس أبواي.**
- تكفل بي **فرنسيان لا يعرفون** شيئا عن الجزائر
- **قاموا بقطع ارتباطي مع الجزائر**
- **أعطوني** اسما تافها **وأطعموني** الخنزير

[190] **Le beauf** — mot d'argot français employé dans le langage courant — est un stéréotype d'homme vulgaire, inculte et borné.(https://fr.wikipedia.org/wiki/Beauf).

نجد في هذا المثال أكثر من وجه للسّقم: الأوّل على المستوى الصّرفي والثّاني على المستوى المعجمي. أمّا على المستوى الصرفي فنلاحظ أنّه يخلط بين المفرد والمثنى والجمع، فيستعمل "ليس" (المفردة) مع المثنى "أبواي"، و"فرنسيان" (المثنى) مع الجمع "لا يعرفون، قاموا وأعطوني وأطعموني". أمّا على المستوى المعجمي فقد استعمل المترجم التّحتي كلمة "أبواي" بدل "والديَّ" لترجمة كلمة "mes parents"، فكلمة "أبواي" ليست بالفصحى وليست حتى بالدارجة الجزائرية أو المغاربية عامّة.

وقد استبدل المترجم التّحتي كلمة خنزير بكلمة "حلوف" التي يستعملها المغاربة لتسميته، رغم أن كلمة حَلُّوفْ من أصل عربي: الهِلَّوْفُ باللغة العربية الفصحى هو الخنزير البرّي[191]. غير أنّها غير متداولة بين العرب عامة.

لجأ المترجم التّحتي إلى حذف بعض العناصر من الحوار مستبدلا إيّاها بأخرى، ففي الحوار باللّغة الفرنسيّة نجد "**T'as vu, déjà ils parlent français**" ولا نجد لها أثرا في الترجمة التحتية باللّغة العربيّة، رغم أنّها تحمل شحنة فكاهية، بل نجد بدلها " تكفل بي فرنسيان"، ومع أنّنا نتفهم حذف عبارة "**T'as vu**" لعدم أهميتها، غير أنّنا لم نفهم لجوء المترجم التّحتي إلى الاستبدال الذي نراه ليس في محلّه. كما ترجم

"Depuis tout petit, ils ont tout fait pour me couper de mes racines"

بـ " قاموا بقطع ارتباطي مع الجزائر" حاذفا تماما فكرة "منذ الصغر" رغم أهميتها الدلالية في هذا السياق، فطريقة جوني في سرد حكايته توحي بأنه ضحية مؤامرة محبوكة بإحكام. ومَردُّ

[191] https://en.mo3jam.com/term/حلوف

هذا الخطأ قد يكون لعدم انتباه المترجم التّحتي إلى أهمية هذه المعلومة.

تألّق جوني في دور الشاب الجزائري المتمسك بتعاليم الدين الإسلامي في المشهد الذي ظهر فيه يصلي رفقة السيد صبري، في حين نرى ياسين، الشاب ذو الأصول الجزائرية، في خلفيّة المشهد نفسه، وهو يتقيأ جرّاء الخمر الذي تعاطاه خلال الليلة الفارطة (مشهد 4،5).

مشهد (4) مشهد (5)

وفي مقطع آخر من الفيلم، عندما خرج ياسين وجوني من قاعة السينما، بدا الاستياء والغضب على وجه ياسين، فحاول جوني رفع معنوياته وإقناعه بأنّ رغبة والده في تزويجه من فتاة جزائرية فرصة يتمنّاها الملايين قائلا له:

Johnny: Mais, c'est bon, c'est ton père, il t'aime

Il va pas te faire épouser une crevarde!

Yacine: Mais tu vas fermer ta gueule **!**

Tu vas la fermer**!**

Johnny: Tu me fais mal

Yacine: Tu me saoules Johnny! Depuis la maternelle tu me saoules

Si tu veux ma place, prends la!

Je te la donne, ma famille!

Y aura jamais de mariage! Tu comprends?!

Y en aura jamais! Tu comprends ça?!!

Johnny: Oui, oui, je comprends.

T'es c!**

Moi j'adorerais que mon père il veuille bien me marier avec une vrai rebeue

Une fille romantique, affectueuse, vierge

Une fille comme moi, quoi! Une fille bien!

الترجمة التّحتية:

جوني: أبوك يحبك، لن يزوجك امرأة فقيرة !

ياسين: ألا تسكت!

جوني: أنت تؤلمني

ياسين: جوني، منذ المدرسة الابتدائية وأنت تتعبني!

إذا كنت تريد مكاني، خذه، وأنا سأنسحب

أعطيك عائلتي!

لن يتم هذا الزواج! أتفهم؟

جوني: نعم، أفهم.

ليت أبي يزوجني من فتاة عربية أصيلة

رومانسية وحنونة وعذراء.

شريفة مثلي.

يتجلى أسلوب كوميديا الموقف في هذا المقطع من خلال انقلاب الأوضاع، فعادة ما يبحث المهاجرون المغاربة عن فتاة أوروبية للزواج، ويفرّون من الزّواج التقليدي، غير أنّ جوني، على عكسهم يرفض الزواج من "ناديج" في بادئ الأمر لأنّها ليست عربية، بل يتمنّى أن يكون مكان ياسين ويُزوِّجه والده من فتاة عربية رومانسية وحنونة وعذراء وشريفة مثله، كما لو أنّ الشرّف يقتصر على العرب دون غيرهم. ويتطرق المخرج، ضمنيا، من خلال هذا المقطع إلى الصورة النمطية التي ترى أنّ المجتمع الغربي منحلّ أخلاقيّا، وبالرّغم من أنّها فكرة شائعة على نطاق واسع، غير أنّ إدراكها وقد صُبّت في قالب هزلي، يعود إلى المعرفة الفردية للمشاهد وإلى خلفيّته الثّقافية، وقد لا يتلقّاها الغربيّون كما يتلقّاها غيرهم.

نلاحظ أنّ كلمة "Crevarde" تُرجمت بـ "فقيرة"، غير أنّها لا تُناسب هذا السّياق، فما أراد جوني قوله لياسين، هو أنّ والده لن يُزوّجه من فتاة سيئة، ونفهم ذلك من حديثه لاحقا عن الشّرف والرومانسية والحنان، ولم يتكلّم مرّة واحدة عن الحالة المادية للفتاة.

كما تُرجمت عبارتي "Mais tu vas fermer ta gueule" و "Tu vas la fermer" بـ "ألا تسكت؟". نرى أنّ هذه الصياغة غير مألوفة، خاصة وأنّها قيلت في حالة غضب، بل غالبا ما تأتي الصّياغة في هذا السّياق بصيغة الاستفهام على نحو "ألن تسكت؟!" أو "ألن

تخرس؟!" أو حتّى بصيغة الأمر كقولنا "إخرس!" أو "أطبق فمك!"، وتُساعد طبعا اللّهجة المستخدمة في نقل المعنى للمُشاهد.

لقد وقع المترجم التّحتي في خطأ معجمي عند نقل كلمة "la maternelle" التي تعني "روضة الأطفال"، فترجمها بـ "المدرسة الابتدائية". أمّا عبارة "Tu me saoules" فتُرجمت بـ "أنت تتعبني"، ومع أنّنا نتّفق مع المترجم التّحتي في كون هذا المصطلح يحمل معنى التّعب، غير أنّ هذا التّعب ناجم عن كثرة الكلام، فنرى أنّه من الأنسب أن يضاف إليه ما يوحي بذلك كأن يقول مثلا "تعبت من ثرثرتك" أو سئمت أو ضجرت منها! فنقترح: "سئمت من ثرثرتك! أنا أتحمّلك منذ الرّوضة!" بدل "جوني، منذ المدرسة الابتدائية وأنت تتعبني!".

لقد لجأ المترجم التّحتي إلى حذف بعض العبارات من الحوار، بعضها لدواعي التكثيف كعبارتي "Tu comprends!" و "Tu comprends ça"، التي أُعيدت مرّتين، فاحتفظ بواحدة دون الأخرى ونلاحظ أنّها جاءت في صيغة غريبة، فالفعل "فهم" يحتاج إلى مفعول به حتى يتمّ معنى الجملة، وبالتّالي كان على المترجم التحتي إضافة أحد أسماء الإشارة، كأن يقول "أتَفْهم هذا؟" أو "أتَفْهم ذلك؟"، كما كان بإمكانه صياغة اسم مفعول كأن يقول "مفهوم؟!"، علما أنّ اللّقطة المصاحبة للحوار كانت جدّ مُعبِّرة عن انفعال ياسين وغضبه، وذلك من خلال تعابير وجهه ولهجة كلامه، كما نراه يرفع جوني من ياقة قميصه ويدفعه بعنف على الحائط.

وقد حذف المترجم التحتي، أيضا كلمة "Jamais" رغم أهمّيتها في نقل معنى التّشبث بالرأي والإصرار على الموقف.

وحذف عبارة أخرى لدواعي أخلاقية، وهي قول جوني "T'es c**" التي كان بالإمكان ترجمتها بـ "أحمق" أو "غبيّ" أو "أبله"، لتفادي الوقوع في كلمات لا تليق بآداب مجتمعنا المحافظ.

ودائما في نفس السياق، وفي كوميديا الموقف، بينما كان جوني يبكي ويتساءل عمّا سيقول أهل قريته عنه عندما يعرفون أنّه تسبّب في خسارة فريقه دار بينه وبين ياسين الحوار الآتي:

Yacine: T’es devenu complètement **déglingo** avec ton histoire de pays

Johnny: Mais tu peux pas comprendre

Ici y a personne qui peut comprendre ! Qu’est ce qu’ils vont penser de moi au village ?!

Yacine: Mais arrête ta mytho ! t’as pas de village, t’es jamais venu ici

Ce truc là, ton dessin à deux francs, tu l’as acheté **aux puces**, j’étais avec toi ! Depuis que t’es gamin, tu nous fais pitié avec tes histoires de tarés !

…

(Yacine à sa mère) :

Yacine: Mais il faut qu’il remette les pieds sur terre !

Il s’appelle Leclerc, il est né Porte de Clichy !

(Yacine à Johnny) :

Yacine: T’es français mon gars, faut te faire une raison !

Ta mère, elle est Normande, ton père, il est Alsacien !

Alors, à la rigueur, tu peux être un peu Allemand, mais tu seras jamais Arabe de ta vie ! Jamais !

الترجمة التحتية:

ياسين: لقد أصبحت **متخلفا** بقصتك حول البلاد.

جوني: أنت لا تفهم!

لا أحد هنا يمكنه أن يفهمني!

ماذا سيقولون عني في القرية؟

ياسين: أي قرية؟ لم يسبق لك أن جئت هنا.

هذا الرسم اشتريناه معا من **محل عتيق**!

كنا دائما نشفق عليك بسبب حماقاتك.

...

(ياسين مخاطبا أمّه)

ياسين: لكن عليه أن يستيقظ، اسمه لوكلير!

ولد في بورت دو كليشي!

(ياسين مخاطبا جوني)

ياسين: أمك من نورمادي وأبوك من الألزاس

أنت أقرب إلى ألمانيا

ولن تكون أبدا عربيا!

يتجلى أسلوب كوميديا الموقف في هذا المشهد بشكل واضح من خلال شخص جوني الذي يُصرّ على أنّه جزائري، ويذهب في هذيانه إلى القلق عمّا سيقال عنه في قريته المزعومة، بسبب خسارة فريقه ونرى ياسين يقسو بعض الشيء على صديقه بغية إعادته إلى صوابه، فيُذَكّره أنّ أمّه من منطقة النورماندي وأنّ أباه من الألزاس ولن يكون عربيا أبدا.

أمّا عن الترجمة، فقد شدّت انتباهنا كلمة "**déglingo**" التي تعني الشخص الذي تدعو تصرفاته أو كلامه إلى الحيرة والارتباك، كناية على فقدانه صوابه. فهي كلمة تعني بالعامية:

état dépressif et angoissé, déchéance mentale[192]

لذلك نرى أن عبارة "المتخلف" لا تفي بالغرض في هذا السياق فهي تعني الشخص غير مواكب للعصر[193] وعليه نقترح "المجنون" أو "المختل" بدلها.

وكذا "**aux puces** " ويقصد "**le marché aux puces**" أو"مارشيه أو بوس" ويترجم حرفياً إلى "سوق البراغيث" وهو مصطلح يطلق على أكبر سوق للبضائع المستعملة، في باريس والذي يقع في سانت أوين St. Ouen. تمّ تأسيسه في عام 1870، وحصل على اسمه بسبب الأثاث القديم المملوء بالبراغيث والسّلع الأخرى التي تباع في السوق[194] فهو عبارة عن سوق لبيع البضائع المستعملة والرّخيصة عادة، وقد تُرجم بـ"المحلّ العتيق" ففقد الشحنة الدلالية التي يحملها المصطلح الفرنسي، فعند قراءة مصطلح "المحلّ العتيق" يتبادر إلى

[192] https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/déglingo, le 05/03/2018 à 15h00.

[193] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/متخلف/, le 04/03/2018 à 11h00.

[194] https://voyagearabia.com , le 04/03/2018 à 11h30.

أذهاننا محلّ تجاري، أو دكّان بينما "le marché aux puces" عبارة عن سوق مفتوحة في الهواء الطلق.

دائما في إطار كوميديا الموقف ومن المشاهد الفكاهية المثيرة للضحك، طلب "جوني" من "حَنّا"، جدّة ياسين، ألّا تضع الكثير من السّكر في الشّاي بينما هو يبكي وينوح بسبب تسجيله هدفا ضد فريقه. فبَعد بكاء ونحيب طويل، رغم اجتماع العائلة كلّها لمواساته، بقي كمن لا عزاء له، وعندما قامت أمّ السّيد صبري قائلة أنّها ستُحَضّر الشاي، طلب منها، متباكيا وبنبرة حزينة: "Pas trop de sucre Hanna"، وهذه النبرة بالذات لمّا اقترنت بطلب عادي جدّا وهو كميّة السّكر في الشاي، هي التي خلقت الأثر الفكاهي. أمّا ترجمته فكانت ترجمة مباشرة "لا تكثري من السّكر حنا"، أدّت الغرض إذ إنّ التناقض واضح بين الموقفين، ونبرة الصوت من العناصر شبه اللّغوية التي لا يمكن ترجمتها.

وفي مشهد آخر، نرى جوني أيضا يتشاجر مع رئيس الطباخين من أجل الشوربة قائلا له:

Johnny: J’ai fait 2000 km pour bouffer cette m**** !

Imagine un instant que je sois un touriste ?!

Et bien, je reviens plus mon gars ! c’est fini !

C’est à cause de gens comme toi qu’il part en c*******, notre pays !

الترجمة التحتية:

جوني: 2000 كلم لآكل هذه **العفونة**!

تخيل لحظة **أنني سائح**،

سوف لن أرجع أبدا!

أمثالك يدفعون **بلدنا إلى الهاوية!**

ودائما في السّياق ذاته، يُصِرّ جوني على أنّه جزائري وليس بسائح، ويعاتب ويُوَبّخ بشراسة رئيس الطباخين، كونه هو وأمثاله يدفعون الجزائر إلى الهاوية. وهنا يكمن أثر كوميديا الموقف بما يتضمن المشهد من خلط وعدم انسجام وكذا الجانب العدواني، الذي سبق وقلنا أنّه يزيد من قدرة المتفرّج على التّفاعل والضّحك.

ومرّة ثانية يلجأ المترجم التّحتي إلى حذف بعض الكلمات النّابية التي تخدش الحياء، والتي هي منافية لآداب وأخلاق مجتمعاتنا المحافظة.

من خلال هذه الأمثلة عن كوميديا الموقف، نلاحظ أن المخرج يُريد أن يستقطب جمهورا يقاسمه أفكاره، فيرسم صورة ساخرة وخارجة عن المألوف لإثارة الضّحك وشدّ المشاهد. وكونه يدرج الألفاظ العاميّة والخادشة للحياء أحيانا، في عمله، مستنطقا بها شخصيّات الفيلم، فهذا يضفي الحيويّة على المَشاهد ويجعلها أكثر مطابقة لواقع المجتمع الذي يستوحي أفكاره منه وهذا النوع من التهريج (Burlesque) يستعمِل كلمات هزلية عاميّة أو حتى مُبْتَذَلة أحيانا، زيادة إلى مَشاهد تتضمّن حركات عنيفة كمَشاهد السّقوط والضّرب بالعصي، لمعالجة قضايا نبيلة.

3. أمثلة عن كوميديا الحركات

إنّ الحركات تلعب دورا هاما في السّينما، ولأنّها وسيط بصري في الأساس، يمكن أن يتمّ توصيل المعنى من خلال الصّورة بدلا من الكلمة. لذلك يفكّر كاتب السيناريو غالبا بلغة الصورة، ويضع في اعتباره عنصر الحركة ولغة الجسد التي تثري الحوار الذي ينبغي أن يكون بسيطا. وهي تساعد المترجم التّحتي كثيرا في عمله، فعلى سبيل المثال إذا حرك الممثل رأسه يمينا ويسارا فمعناه أنّه يرفض شيئا ما، وإذا لوح بيده من اليسار إلى اليمين عدّة مرات متتالية تجاه شخص آخر، فهذا يعني أنّه يُوَدّعه. وهذه الحركات قد تغني المترجم التّحتي عن ترجمة العبارات التي ترافقها، وهو لا ينقل معاني الكلمات فحسب، إنّما ينقل الحركة والحدث والانفعال النصي كذلك. وبدل اللّجوء إلى الحوار لتوصيل معلومة يمكن استخدام الصّورة في توصيلها، فالصّورة أكثر جمالا وإقناعا.

نجد في المدوّنة الكثير من المشاهد التي تُعبر بنفسها عن نفسها، سنذكر البعض منها:

الصفعات والضربات التي كان يتلقاها تارة مهدي من قِبل أخيه الأكبر، وتارة جوني (مشهد 6، 7، 8، 9، 10).

مشهد (6) مشهد (7) مشهد (8) مشهد (9) مشهد (10)

كما نرى السيد صبري ينفعل ويغضب ويضرب جهاز الراديو بينما هو عالق في زحام المرور (مشهد 11، 12). ونراه ينزل من سيارته، سائلا منظم حركة المرور بغضب، إن كان ينظم حركة المرور أم "يرقص". ولم يستعمل عبارة الرقص بل قام بحركة تُعبّر عن ذلك، كناية على أنّه لا يقوم بعمله كما ينبغي (مشهد 13، 14)، لكنّنا لا نجد هذا المعنى في العنونة التحتية، وكأنّ المترجم التّحتي قام بعملية الترجمة دون مشاهدة اللقطة، مستندا فقط على الحوارات. وغيرها من المشاجرات التي سنذكرها في كوميديا الكلمات.

مشهد (14) مشهد (13) مشهد (12) مشهد (11)

نلاحظ أنّ أغلب المَشاهد السّابقة، يمكن تصنيفها ضمن العناصر الفكاهية البصرية التي تعتمد على أسلوب كوميديا الحركات، وبالتّالي فإنّ المَشاهد هي التي تُعبّر عن المحتوى الفكاهي، ولا تحتاج بالضرورة إلى الاعتماد على الكلمات لخلق الأثر الفكاهي، وقد يمكن الاستغناء عن الحوار، جزئيا أو كلّيا في بعض الأحيان، دون الإخلال بالجانب الهزلي، وفي هذه الحالات، لا يُشكّل نقل الأثر الفكاهي صعوبة بالنّسبة للمترجم، كونه يعتمد على الحركات والإيماءات بدرجة أولى. كما نلاحظ أنّ الحوار يعزّز المواقف الفكاهية التي تُعبّر

عنها الصوّر، في أمثلة أخرى، فيكون الأثر الفكاهي نتيجة اقتران الصّور بالحوار، ممّا يزيد الأثر الكوميدي قوّة.

ومن الحركات المسلّية التي وردت في الفيلم، حركات **السقوط**، فغالبا ما نميل للضّحك عند رؤية شخص ما يسقط، وذلك لأنّ عمليّة السّقوط عادة ما تكون مفاجِئة وغير متوقَّعة وسريعة. وتكون غالبا مثيرة للسخرية خاصّة عندما تكون مُصطحَبة بتعابير وجه سخيفة.

وقد أشار بعض أطبّاء الأعصاب أنّ الضّحك عند رؤية شخص ما يسقط هو ردّة فعل طبيعية وتعود إلى وجود خلايا مرآتية في أدمغتنا تجعلنا نشعر أنّنا نحن من سقطنا أو تصرَّفنا بسخافة، فأدمغتنا تعكس ما يشعر به الآخرون وهذا ما يحثنا على الضّحك[195].

ومن أحد مشاهد السقوط في الفيلم، المشهد الذي صُوِّر على متن الباخرة، حيث كاد ياسين أن يقع من على كرسي البحر الطويل، عندما جلس على حافته في حين كان منشغلا بالتحدث إلى نادية (مشهد 15). وفي مشهد آخر، في طريقهما إلى الملهى، سقط ياسين وجوني من على متن الدراجة، في حظيرة الدجاج (مشهد 16، 17).

مشهد (15) مشهد (16) مشهد (17)

[195] http://real-sciences.com/علم-الاحياء/لماذا-نضحك-عندما-نرى-شخص-ما-يسقط؟/ le 01/06/2018 à 09h00.

كما أبدع الكوميديان إريك ورمزي Eric et Ramzy في كوميديا الحركات في دور باعة الملابس بمحل يحمل اسم "مهرجان الأناقة" "Festival de l'Elégance" حيث كانا يرتديان ثيابا مثيرة للسخرية، فهذا التناقض بين اسم المحل الذي يوحي اسمه بالذوق الراقي والجمال، وبين الثياب البهلوانيّة التي كانا يرتديانها، هو الذّي خلق الأثر الكوميدي، زيادة إلى النّظرات التي كانا يتبادلانها والحركات والإيماءات التي كانا يقومان بها والتي جعلتهما يبدوان بليدين، وجاء الحوار الذي دار بينهما ليؤكد ذلك (مشهد 18، 19، 20، 21، 22).

مشهد (22) مشهد (21) مشهد (20) مشهد (19) مشهد (18)

ومن الأمثلة الأخرى عن كوميديا الحركات، المشهد الذي يُرسِل فيه ياسين أخاه مهدي لسرقة جواز سفره الذي كان مخبَّئا تحت وسادة والده، وللتّأكد من أنّه ينام نوما عميقا، قام بوضع حذاء أمام أنفه ليشمّه، والمثير للضّحك هنا هو غرابة الطّريقة التي استعملها "مهدي"، المشاكس الصغير، للتّحقق من نوم أبيه (مشهد 23).

ومن الحركات المثيرة للضّحك أيضا، تلك التي قام بها جوني عندما تسبّب في خسارة فريقه لكرة القدم، حيث وقع جاثيا على ركبتيه، ورفع رأسه للسّماء صارخا بأعلى صوته "لا..."

(مشهد 24) دون التوقف عن البكاء والنحيب، وكان رفاقه يَمُرّون عليه ويرمونه بقمصانهم (مشهد 25).

مشهد (23) مشهد (24) مشهد (25)

مع أنّ المشهد يبدو دراميّا ومثيرا للشّفقة، غير أنّه من غرابته وتناقضه مع الواقع يجعلنا نضحك بدل أن نتعاطف مع جوني. فقد أراد المخرج من خلاله معالجة الصورة النّمطية للجزائري الذي يتحمس لشيء واحد فقط، وهو "كرة القدم"، إذ إنّه قَلّما يقوم بمظاهرات في الشّارع للمطالبة بحقوقه أو للتّنديد بالظّلم والفساد، والشّيء الوحيد الذي يجعله يتظاهر بحماس كبير هي مباريات كرة القدم، خاصّة تلك الخاصّة بالفريق الوطني، فهو قادر أن يسافر إلى آخر الدّنيا لتشجيع المنتخب الوطني، ويختصر حبّه لوطنه في حمل العلم الجزائري أينما كان والهتف بـ "One, two, three, viva l'Algérie" فقط.

ونلاحظ أنّ كلّما يظهر جوني على الشّاشة نراه يرتدي إمّا قميصا أخضرا، أو قميصا بألوان العلم الجزائري مكتوب عليه "الجزائر" أو العلم الجزائري نفسه مطبوعا على القميص (مشهد 26، 27، 28، 29، 30).

مشهد (26) مشهد (27) مشهد (28) مشهد (29) مشهد (30)

وخلال المباراة التي جرت بين الفريق الجزائري والفريق الفرنسي، رفض جوني اللّعب لصالح الفريق الفرنسي، عكس صديقه ياسين، وفي اللحظات الأخيرة للمباراة، دخل جوني الميدان وسجّل هدفا خطأ ضد الفريق الجزائري ونُعت بالخائن، فكانت المأساة بالنسبة له ولم يتوقّف عن البكاء والنّحيب، مُردِّدا "ماذا سيقولون عني في القرية؟"

تجلّت هذه الصّورة النّمطية في الفيلم، بشكل كبير من خلال القمصان الرّياضية التي كان يرتديها "جوني" في أغلب المَشاهد، وهي لا تحتاج إلى ترجمة، بل إلى تأويل من طرف المُشاهد، غير أنّها كانت تُمهّد لحدث رئيسي وهو مباراة كرة القدم التي جرت بين الفريقين الجزائري والفرنسي، إذ إنّ هذه الرّياضة التّي تحظى بشعبية كبيرة في العالم كلّه، لها نكهة خاصة في الجزائر، حيث يوليها الجزائري اهتماما زائدا عن اللّزوم، وهذا ما أراد المخرج الإشارة إليه من خلال تضخيم خسارة فريق الخضر، التي تحوّلت إلى شبه مأساة، معتمدا في ذلك على أسلوب كوميديا الحركات التي ساهمت بقدر كبير في نقل فحوى الرسالّة إلى المشاهد، ممّا سهّل عمل المترجم التّحتي أو بالأحرى أعفاه منه.

4. أمثلة عن كوميديا التكرار

اعتمد المخرج كوميديا التّكرار أكثر من مرّة، وقد تَجلّت في ثلاثة عناصر تكرّرت طِوال الفيلم، أوّلها "**تكتة الجني**" التي تكرّرت أربع مرّات. كان جوني يحكيها كلّما سنحت الفرصة:

1. كان بصدد سردها لرفاقه في بداية الفيلم لولا أن طلبوا منه، منزعجين من كثرة سماعها، عدم فعل ذلك،
2. ثم حكاها لنادية ونانديج عندما كانوا على متن الباخرة،
3. بعد ذلك حكاها لعائلة السّيد صبري في الجزائر العاصمة،
4. وأخيرا لأقرباء عائلة صبري في الصّحراء.

العنصر الثاني الذي كان محل التّكرار هو "**الشوربة**":

1. في أولى مشاهد الفيلم، بينما كان يفطر على "حريرة مغربية" مع عائلة صبري، ذكر الشوربة الجزائرية وعبّر عن رغبته في إيجاد مطعم يعدها بطريقة جيّدة،
2. حال وصوله إلى الجزائر سأل شيخا أين يمكنه تناول شوربة لذيذة،
3. وفي طريقهم إلى الصّحراء طرح جوني على السّيد صبري نفس السؤال، فطمأنه هذا الأخير قائلا له أنّه سيجد كلّ ما يريده عند أقربائه في الصحراء،
4. وعند وصولهم هناك، بينما هو يتناول الشّاي قال "لا تنقص إلا الشّوربة"،
5. ولمّا أُعِدَّت له، استغرب كونها أعدت بلحم الدجاج بدل لحم الخروف،

6. وأخيرا في طريق السفر إلى وهران، توقّفت عائلة صبري لتناول وجبة الغذاء في مطعم اسمه:

"A la Chorba, Gastronomie Algérienne et Française" وبطبيعة الحال، طلب جوني شوربة، وعندما تذوقها وجدها مقرفة (مشهد 31) فنادى النادل للاحتجاج على ذلك (مشهد 32).

بعدها اقتحم مطبخ المطعم باحثا عن كبير الطباخين (مشهد 33)، وأثار ضجة كبيرة، فبالنّسبة له الشّوربة ليست مسألة أكل فحسب بل هي قضية وطنيّة. وفي حركات مسرحيّة مبالغ فيها، أخذ يُعلِّم رئيس الطّباخين كيفيّة إعداد الشّوربة وانتهى الأمر بشجار عارم بين طاقم المطعم وعائلة صبري (مشهد 34)، وكانت تلك سادس وآخر مرة يتحدّث فيها جوني عن الشّوربة.

مشهد (31) مشهد (32) مشهد (33) مشهد (34)

العنصر الثالث هو عنصر غير لفظي، بل مرئي وهو عبارة عن ملصق لحفل غنائي ملغى للفنّان الفرنسي "فرانسوا فاليري" "François Valéry" وعلى هذا الملصق شريط مكتوب عليه:

ANNULÉ

مشهد (36) مشهد (35)

1. المرة الأولى التي ظهر فيها هذا الملصق كان ممزّقا (مشهد 35)،
2. وثاني مرة كان هناك ملصقان الواحد بجانب الآخر، وقد شُوّه وجه المغني على واحد منهما فنرى شاربا مرسوما على وجهه (مشهد 36)، وغالبا ما يثير هذا النوع من تشويه الصّور التّسلية والمَرَح، مثلها مثل الملامح المثيرة للضحك التي يرسمها المهرّج على وجهه. أمّا بالنسبة لكون الملصق ممزّقا والحفل ملغى، فربما يكون ذلك كناية على عدم جدية القطاع الثقافي في الجزائر وعلى استياء الجمهور من إلغاء الحفل ممّا جعله يُمزق ويُشوه المُلصق.

من الصّعب ترجمة هذا الملصق مع أنّ المخرج حتما قصد من خلاله توجيه رسالة وذلك، أوّلا لعدم ظهور الملصق عن قرب وثانيا لظهوره لومضة فقط على الشاشة واختفائه مباشرة.

العنصر الرابع الذي تكرّر عدّة مرات في الفيلم هو الورقة التي رُسمت عليها القرية المزعومة التي وُلد فيها جوني، والتي تقع في ضواحي مدينة وهران، فكان يعرض ذلك الرسم في كل مرة، سائلا إن كان أحدا يعرفه:

1. فعرضه على نادية ونانديج لما كانوا متواجدين على متن الباخرة (مشهد 37)،
2. ثم على شيخ كان جالسا في محطة البنزين (مشهد 38)،
3. بعد ذلك في بيت عائلة السّيد صبري في الصحراء (مشهد 39)،
4. ثم في بيت العائلة في الجزائر العاصمة (مشهد 40)،
5. وأخيرا في طريقهم إلى وهران، لمّا التقى مع شيخ ثمل، في قرية صغيرة تتطابق مع الرّسم الذي كان بحوزته (مشهد 41) وتظاهر هذا الشيخ بالتعرف حتى على والده المزعوم، وأخبره أنّه كان مُهرِّجا محبوبا في القرية، ثم أخذ يبحث بين القبور إلى أن وصل إلى قبر مُعيّن، وتظاهر بقراءة اسم "عبد البشير الموساوي المدعو بالمهرج" على شاهد القبر وبمحض الصُّدفة، وجد جنب ذلك القبر أنف مهرّج. لكن اتضح بعد ذلك أنه قبر مجهول (مشهد 42).

مشهد (37) مشهد (38) مشهد (39)

مشهد (42) مشهد (41) مشهد (40)

5. أمثلة عن كوميديا الطبع/الشخصية

في مدوّنتنا عدد من الشخصيات التي تتميز إمّا بالبلادة والغباء أو الطّمع أو الجهل كما هنالك الشخصية المبتزة.

بالنسبة **للجهل**، فيتجلى في شخصية والدة جوني التي لا تُفرِّق بين طقوس المسلمين وطقوس اليهود، فتخلط بين شهر رمضان الذي هو الشهر المبارك الذي يصوم خلاله المسلمون من بزوغ الفجر حتى غروب الشمس وبين "شابات" أو يوم السبت اليهودي الذي هو يوم أسبوعي من الراحة عند اليهود، من غروب الشمس يوم الجمعة حتى ظهور ثلاث نجوم في السماء ليلة السبت. ويطبَّق أيضاً من قبل أقلية من المسيحيين، مثل أتباع اليهودية المسيحية والسبتيين. وهناك تسعة وثلاثون نشاطاً محظوراً يوم "السبت" مدرجة في "تراكتات شبات" (التلمود). في الغالب تبدأ طقوس السبت من خلال إضاءة الشموع قبل وقت قصير من غروب الشمس[196]. وبما أن والدة جوني تجهل تماما هذه الأمور، قالت له:

[196] https://ar.wikipedia.org/wiki/السبت_اليهودي , le 20/08/2018 à 15h00

Mme Leclerc: T’es gentil, mais tu rentres pas à la maison avec ton costume de Shabbat !

Johnny: Mais maman, c’est pas Shabbat, c’est Ramadan ! Tu comprends vraiment rien !

Mme Leclerc: C’est pareil, c’est des fêtes de bougnoules !

السيدة لوكلار: لا تدخل البيت بلباس "شابات"

جوني: هذا ليس "شابات" بل رمضان، لا تفقهين شيئا.

السيدة لوكلار: هي أعياد المتخلفين.

نلاحظ أن كلمة "bougnoules" تُرجمت بـ "المتخلّفين"، ربّما كان ذلك تصرّفا من طرف المترجم التّحتي لتعزيز الأثر الكوميدي، فمن المضحك أن يسخر شخص ما من عيب في شخص آخر وهو فيه العيب نفسه وربّما يكون أسوأ ممّن يسخر منه.

أما المعنى الأصلي لكلمة "bougnoule " فهو:

Sens 1 Péjoratif

Personne originaire d'Afrique du Nord, un indigène. Bougnoule était employé au temps du colonialisme.

Sens 2 Péjoratif

Appellation insultante et raciste envers les Maghrébins ou les Arabes.

Sens 3 Péjoratif

Personnes dont la couleur de peau est noire ou métissée.[197]

يتضح من هذه التعريفات التي أوردناها أعلاه، أنّ هذا المصطلح يحمل معنى تحقيري في كلّ الحالات وهي كلمة قدح وإهانة استعملها أولاّ المستعمر الفرنسي إزاء أهالي شمال أفريقيا

[197] https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/bougnoule/, le 05/03/2018 à 15h00

ولا يزال يستعملها الفرنسيّون العنصريّون في حقّ الجاليات الشّمال أفريقية. ونلاحظ أنّ المخرج يتطرّق دوما في أفلامه إلى العنصريّة التي لا يزال يعاني منها الكثيرون في فرنسا، مستنكرا إياها بأسلوب فكاهي.

أما بالنسبة **للشخصية البليدة**، فتقمصها كلّ من موظّف مكتب البريد الذي لا يُفرّق بين "2" و "22"، مُصِرّا على أنّه على حق، وأيضا الرجل المُسنّ في مكتب البريد، الذي نصح ياسين في حين كان يتحدث على الهاتف مع صديقه المتواجد في فرنسا، برفع صوته أثناء الحديث لأنّ فرنسا بعيدة:

Yacine: Allo, tu m'entends ? Allo?
Le vieux monsieur: Mon fils, plus fort, la France est loin! Plus fort!

ياسين: ألو؟ هل تسمعني؟ ألو؟

الرّجل المسّن: يا ولدي، تكلم بصوت أعلى، فرنسا جد بعيدة.

لجأ المترجم التّحتي إلى الترجمة المباشرة ولم يحدث ضياع للأثر الفكاهي، بل نُقل كما هو.

تقمّص الشخصيّة البليدة أيضا، نادل المقهى الذي يسمي أيّ نوع من أنواع العصير بعصير البرتقال.

أدرج المخرج في الفيلم **الشخصية الطمّاعة** والمتمثّلة في بعض أقرباء عائلة صبري، فأحدهم سأل ياسين كم هو مقاس حذائه، طمعا في الحصول عليه إذا كان يناسب مقاسه.

Cousin du désert: Qu’est ce que t’as grandi Yacine !

tu fais du combien maintenant en chaussures?

Yacine: Pas ta taille.

ابن العمّ: لقد كبرت ياسين !

كم تلبس في رجليك؟

ياسين: ليست قامتك

نلاحظ أنّ الترجمة لا تؤدّي غرضها، ويصعب على المشاهد العربي فهمها، فليس من المألوف السؤال عن مقاس الحذاء بهذه الصيغة، بل نرى أنّها ترجمة للصيغة التي نجدها في اللّهجة الجزائرية وهي "شحال تلبس في رجليك". أمّا إجابة ياسين بـ: "C'est pas ta taille" قاصدا "C'est pas ta pointure" والتي تُرجمت بـ:

"ليست قامتك"، فنرى أنّه كان على المترجم التّحتي أن ينقل المعنى المقصود، أي "مقاس الحذاء" وألاّ يلجأ إلى الترجمة الحرفية التي أدّت إلى عدم فهم الحوار وبالتالي إلى ضياع الأثر الفكاهي.

و"رابح"، أحد أقرباء ياسين، الذي سأل جوني إذا كان سروال الجينز الذي يرتديه من نوع "ليفيس ستراوس" "Lévi-Strauss" ولما أجاب بنعم، سأله إن لم يكن يشعر بالحرارة مُلَمِّحا له أن ينزع سرواله، وطمعا أن يعطيه إياه، ونرى جوني في المشهد الموالي مرتديا بدل سروال الجينز، سروال "لوبيا".

شخصية "رابح" منبهرة ومهووسة بكلّ ما يَمُّت بصلة لفرنسا ونرى ذلك في تحمّسه عند وصول عائلة صبري وهتافه "Les Français !" وكذلك عندما أهدى ديكا لجوني، علما أن الدّيك رمز من رموز فرنسا[198]، وترديده لأسماء شخصيّات فرنسية شهيرة، كالرئيس الفرنسي آنذاك "فرانسوا ميتيران" "François Mitterand" والمغني "ميشال ساردو" "Michel Sardou" ، طالبا من جوني أن يُبلِّغهما سلامه.

ونجد نفس الانبهار بالغرب لدى بائع الملابس الذي تقمص دوره "رمزي بديا" الذي أبدى إعجابه بجان بول بلموندو Jean-Paul Belmondo وبكارل لويس Carl Lewis، مشبّها ياسين بهما، عكس جوني الذي شبّهه بالممثل عمر شريف، بما أنّه منبهر بالثّقافة العربية.

أما **شخصية المبتز**، فأبدع فيها مهدي، الأخ الأصغر لياسين، والذي لقي استلطافا كبيرا من طرف المشاهدين، بالرّغم من تصرّفاته الشّيطانية، وقد يكون ذلك نظرا لصغر سنه وللبراءة الممتزجة بالشقاوة التي تبدو على ملامحه. لم يُفَوّت مهدي فرصة منذ بداية الفيلم للحصول على المال، فكان تارة يُهدّد أخاه بفضحه أمام والده إن لم يعطه حصة من المال الذي تحصّل عليه عبر التراوغ والتحايل خلال بيعه الخضر والفواكه في السوق.

[198] يعود ظهور الديك إلى التاريخ القديم حيث كان يُنقش على القطع النقدية للغاليين. ثم أصبح رمزاً لبلاد الغال والغاليين، إذ إن كلمة "gallus" باللاتينية تعني في نفس الوقت الديك والغالي واختفى هذا الرمز في القرون الوسطى ليظهر مجدداً في ألمانيا منذ القرن الرابع عشر باعتباره رمزاً لفرنسا. وابتداءً من القرن السادس عشر أصبح ملك فرنسا يظهر بمعية هذا الطير في الأعمال التصويرية والقطع النقدية وغيرها.

https://www.diplomatie.gouv.fr/ar/venir-en-france/la-republqiue-francaise/les-symboles-de-la republique, le 14/04/2018 à 09h15.

وتارة كان يُهدّد جوني ويبتزه، فهو من ساعده في الاختباء داخل الثلاجة للتّسلل إلى الجزائر بطريقة غير شرعية، مقابل مبلغ من المال. كما نراه في مشهد آخر يُعلِّم طفلا في سنّه كيفيّة الرّهان.

شخصية مهدي مهتمة جدّا بجمع المال، إلى حدّ أنّه حاول إيجاد سبيل للتواصل مع عائلة "روتشيلد" لمعرفة طريقة جمع الثروات الطائلة. ونراه في آخر الفيلم قد صار صاحب شركة مصرفية كبيرة ولديه عدة وكالات عبر العالم.

وفيما يلي بعض المقاطع من الحوارات التي دارت بين مهدي وياسين، وأخرى بين مهدي وجوني متبوعة بترجمتها:

Mehdi: Yacine ! hé Yas !

Yacine: Quoi ?

Mehdi: Combien vous avez piqué au marché cette année ?

Yacine: De quoi tu te mêles, toi ?

Mehdi: Bah… vous avez au moins fait 5000, toi t'as dû prendre 2000.
Moi je veux 200.

Yacine: 200 quoi ? 200 coups dans ta gueule, c'est ça ?

Mehdi: Juste 20 keus, sinon je dis tout à papa.

Yacine: Et tu sais qu'est ce que c'est un coma post-traumatique ?

Mehdi: Papa ! papa !

Yacine: C'est bon, c'est bon, je te les donne tes 20 keus

Mehdi: 20 keus, hein ?

الترجمة:

مهدي: ياسين، ياسين...

ياسين: ماذا؟

مهدي: كم سرقتم من السوق هذه السنة؟

ياسين: هذا ليس شأنك أنت.

مهدي: على الأقل 5 آلاف وأخذت منها ألفان

وأنا أريد مائتان!

ياسين: مائتان؟ ربما مائتا لكمة، أهذا ما تريد؟

مهدي: 200 يورو وإلا خبرت أبي بكل شيء.

ياسين: هل تعلم حالة الصدمة بعد الغيبوبة؟

مهدي: أبي! أبي!

ياسين: 20 يورو! موافق!

استعمل المخرج أسلوب التساؤل الساخر على لسان شخصية ياسين مرّتين، وهو أسلوب يستخدم التساؤل بهدف إقناعي، دون توقع ردّ عليه، وفي هذه الحالة، استُعمل بغرض التهديد كردّ على ابتزاز شخصية مهدي الذي لم يكترث لتهديدات أخيه، بل ردّ عليها بتهديد آخر وهو إخبار أبيه، ممّا جعل ياسين يستسلم لمطالب أخيه الأصغر، وهذا ما خلق الأثر الفكاهي.

الشيء الذي يشدّ النظر في هذه الترجمة هو ترجمة كلمة "Keus" والتي هي قلب لكلمة "Sac"، والتي قدرها عشرة فرنكات فرنسية قديمة، فلمّا طلب مهدي مئتين، كان يقصد مئتي

فرنك وهي نفسها عشرون "Keus" بما أن 1 Keus = 10 فرنك. لكن المترجم التّحتي استعمل عملة اليورو التي لم تكن موجودة في عقد الثمانينات، أي خلال أحداث الفيلم، إنّما بدأ تداولها منذ عام 1999. وكذلك ترجمة:

" Et tu sais qu'est ce que c'est un coma post-traumatique ?"

ب: "هل تعلم حالة الصدمة بعد الغيبوبة؟ ".

نلاحظ أنّ المترجم التّحتي قَلب العبارة عند ترجمتها، فالغيبوبة تأتي بعد الصدمة وليس العكس، والأرجح أنّ المُترجم التّحتي لم يكن مركِّزا في عمله وربمّا كان شارد الذهن. وبالتالي جاءت الجملة باللّغة العربية في صياغة ركيكة، نقترح بدلها "هل سمعت من قبل بحالة الغيبوبة التي تلي الصدمة؟.

والحوار التالي جرى بين مهدي وجوني عند عودته مع ياسين من الملهى الليلي، صباحا وهذا خفية عن السيد صبري:

Mehdi: Tu sais Johnny, si tu me donnes pas d'argent, je vais aller voir papa et je lui dire que vous êtes allés ****** des filles toute la nuit.

Johnny: Mais t'es un enfoiré !

T'as pas intérêt à ouvrir ta gueule, toi !

Mehdi: Je crois que t'es pas en position de négocier.

Combien tu donnes pour mon silence ?

Johnny: Mais c'est du racket !

Mehdi: Ah oui, oui, oui, oui… je crois bien. Alors ?

Johnny: C'est bon, c'est bon !

Tu l'emporteras pas au paradis, ça !

Tiens, bouffe-le, **p'tit c****, va !

الترجمة :

مهدي: جوني، إذا لم تعطيني نقودا سأقول لأبي أنكم خرجتم مع فتيات طول اليل

جوني: يا وغد ليس من مصلحتك أن تقول شيئا!

مهدي: لا داعي للتفاوض.

كم تعطي لأسكت؟

جوني: هذا ابتزاز!

مهدي: نعم، أعتقد ذلك

جوني: طيب!

لن تذهب به إلى الجنة!

خذ أيها الوغد!

نلاحظ أن المترجم التّحتي حذف كلمة بذيئة قيلت على لسان مهدي لأنّها مخلّة بالحياء كما استبدل أخرى بكلمة "وغد"، غير أنّه ترجم عبارة "**Tu l'emporteras pas au paradis** " ترجمة حرفية قد تترك المشاهد العربي في حيرة، فالعبارة باللّغة الفرنسية تحمل ضمنيّا معنى التهديد بالانتقام، ولا نجد هذا المعنى في ترجمته، ولذلك نقترح ترجمها بعبارة "لن تفلت بفعلتك" بدل عبارة "لن تذهب به إلى الجنة".

6. أمثلة عن كوميديا الكلمات

حَظِيَ أسلوب كوميديا الكلمات بحصّة الأسد في دراستنا وهذا يرجع إلى طبيعة الموضوع محلّ الدراسة فقد تركز عمل المترجم التّحتي أساسا على الكلمات أكثر من أيّ شيء آخر، وسنحاول تحليل عدد من النماذج الواردة في المدونة:

النموذج 1

Youyou Sound System Le son du bled

ترجمته: زغاريد ساوند سيستام. صوت البلد.

نوعه: محاكاة ساخرة

تحليله: لا شكّ أنّه لا وجود ليويو ساوند سيستام، وهي محاكاة ساخرة لـ "THX Sound System" وهي شركة أُسست من قِبل جورج لوكاس سنة 1983، والتي صُمّمَت في أوّل الأمر لدور السينما بتزويدها بنظامٍ سمعيّ بصريّ عالي الدقّة، وبعدها وسَّعت نطاق نشاطها للتصديق على الأفلام بعلامة THX ، بمعنى أنّ الفيلم سُجِّل في قاعة مُصدّق عليها[199]. وفي هذه الحالة، لا بُدّ من خلفية ثقافية جيدة في المجال التقني للسينما لفهم هذه المحاكاة الساخرة.

أمّا الزغاريد، فهي من العناصر الثقافية الصوتية الخاصة بمجتمعات معينة، كالمجتمعات الشمال إفريقية والشرقية وجنوب الصحراء الكبرى وفي تركيا أيضا، للتعبير عن الفرح عادة،

[199] https://en.wikipedia.org/wiki/THX, le 11/03/2018 à 10h00.

وفي هذا السياق جاءت لتضفي طابعا هزليّا باقترانها بصورة الشركة الأمريكية "THX Sound System" .

النموذج 2

Goumont il présenté... واحد المرة في الواد

ترجمته: كومون تُقدّم... واحد المرة في الواد

نوعه: محاكاة ساخرة

تحليله: غومون Gaumont، شركة أفلام فرنسية أُسست عام 1895 وهي أقدم شركة أفلام في العالم. والمحاكاة هنا تكمن في إضافة نخلتين إلى جانب زهرة الأقحوان التي هي رمز شركة غومون، كما أُضيفت فسيفساء تعطي طابعا مغاربيا للشركة زيادة إلى اللّكنة المغاربية المبالغ فيها للمقدِّم، بما في ذلك من عدم نطقه السليم للّغة الفرنسية. يمكننا تصنيف هذه المحاكاة التهكمية ضمن العناصر الفكاهية شبه اللّغوية كما يمكننا تصنيفها ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات.

قد يكون من الطبيعي أن يتسلّى المغاربة وغيرهم من مزدوجي اللّغة والثّقافة من هذه المحاكاة ولكن قد لا يتسنى لجمهور آخر الاستمتاع بها.

النموذج 3

- **C'était pas une meuf, c'était un sumo, une boule de graisse, ma parole ! Hé ! Bud Spencer mélangé avec Demis Roussos !**

الترجمة التّحتية:

- هي ليست امرأة، بل مصارعة، صدقني هي كتلة من الشحم، كأنها خليط من بود سبانسر ودوميس روسوس.

النوع: سخرية، مزاح وتشبيه

التحليل: في هذا المشهد، نرى جوني مَحلّ سخرية أصدقائه، لأنّ الفتاة التي أعجبته سمينة، فيُشَبِّهُها صديقُه بمصارعي السومو اليابانيين، وبخليط من ممثل أمريكي بدين "بود سبانسر" **Bud Spencer**، ومغني يوناني بدين كذلك "دوميس روسوس" **Demis Roussos** ، كناية على وزنها الزائد، والغرض من ذلك هو ممازحته قصد مضايقته.

نُصنّف هذا النّموذج ضمن العناصر الخاصّة بالمجتمع والمؤسسات، نظرا إلى الإشارة إلى المشاهير وكذلك إلى مصارعي السومو اليابانيين.

لقد استبقى المترجم التّحتي على أسماء الشخصيات المعروفة، ألا وهما الممثل الأمريكي والمغني اليوناني، بينما لجأ إلى التعميم فيما يخص المصارع الياباني "السومو"، مع أنّه لا يُغطّي إلا جزءا محدودا من الحقل الدلالي المقصود، فالمصارع الياباني يتميز عن غيره من المصارعين، بلباس خاص وبسمنة مفرطة، وقد يكون لجأ إلى التعميم، مراعاة للفضاء المكاني، رغم أنّ الفضاء المكاني ما كان ليتأثّر لو أضاف كلمة "السومو"

(عنوان تحتي "أ")، وعلى أيّ حال فقد حافظ المترجم التّحتي على قدر كبير من المعطيات التي يحتويها الحوار الأصلي.

عنوان تحتي "أ"

ويَرُّد جوني على أصدقائه، مدافعا عن نفسه:

- **C'est ça, marrez-vous !**

  De toute façon, vous y connaissez rien :

  C'est pas une grosse, c'est une fille à l'ancienne

  Avec ce qu'il faut, là où il faut !

- Franchement, si tu aimes les grosses, on respecte.

الترجمة التّحتية:

- فعلا، تهكموا

أنتم لا تفقهون شيئا:

هي فقط فتاة على النمط القديم

مكتنزة ومكتملة.

- بصراحة إذا كنت تحب السمينات، نحن نحترم رأيك.

التحليل: لجأ المترجم التّحتي هنا إلى التكثيف، فقام بتقصير النصّ دون الإخلال بالمعنى عموما، غير أنّه ترجم عبارة " Avec ce qu'il faut, là où il faut" بـ "مكتنزة ومكتملة" وهي ترجمة غير دقيقة ولو أنّها نقلت جزءا من الدّلالة الأصلية ومن الأثر الكوميدي، لكنّها أهملت جزءا آخر، فبالنّسبة لِجوني، الفتاة التي يتحدث عنها ليست سمينة بتاتا، عكس ما يراه رفيقه، و"المكتنز" في اللغة العربية هو: الْمُمْتَلِئُ، الْمُكْتَظُّ بِاللَّحْمِ والشَّحْمِ[200] وليس هذا هو المقصود من قوله: "Avec ce qu'il faut, là où il faut" وعليه نقترح بدلها: "**مكتنزة ومكتملة حيث يلزم**" التي تؤدي المعنى المقصود ولا تؤثر على الفضاء المكاني.

يمكننا تصنيف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بروح فكاهة مجتمع ما، كون الفتاة الجميلة في المجتمعات المغاربية التّقليدية هي الفتاة الممتلئة.

النموذج 4

Pote 2: Sinon, ça fait quoi pour les vacances ?

Pote 1: Moi je vais au Maroc, les gars, comme chaque année « Oujda » en J5

L'Agence tous risques, les rideaux et le daron Barracuda au volant.

الترجمة التحتية:

الصديق 2: ماذا عن العطلة؟

الصديق 1: سأذهب إلى المغرب ككل عام، إلى وجدة

[200] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/مكتنز/, le 23/09/2018 à 12h00.

وكالة جميع الأخطار وباراكودا هو السائق

النوع: تشبيه

التحليل: شبّه الشابّ المغربي عائلته وهي مسافرة إلى المغرب بـ "l'Agence tous risques" وهو عنوان سلسلة تلفزيونية، كانت تُبثّ على الشّاشات في الثمانينات، عنوانها الأصلي "The A-Team" وهي قصة أربعة جنود سابقين فى الوحدات الخاصة التابعة للجيش الأمريكي حُكم عليهم ظلما بالسجن، فهربوا لإثبات براءتهم، وعاشوا حياة المرتزقة. كانوا دوما في خدمة الضعفاء من اليتامى والأرامل ويسعون لمحاربة الظلم بكلّ أشكاله. فشبّه عائلته بهذه المجموعة، وخصّ والده، الذي يتولى قيادة الشاحنة خلال السفر، بتشبيهه بباراكودا، المعروف بسلوكه السيئ وتهوّره في القيادة.

لقد ترجم عنوان السلسلة التلفزيونية ترجمة حرفية، مما أدّى إلى فقدان الأثر الكوميدي المقصود، فـ "وكالة جميع الأخطار" لا تعني شيئا لأحد، عكس "l'Agence tous risques" التي يعرفها الناطقون بالفرنسية من جيل الثمانينات أو "The A-Team" المعروفة لدى جمهور عريض، وقد تُرجمت ب"الفريق أ" أو "فريق النخبة". أما بالنّسبة لشخصية "باراكودا" فهي معروفة عند جمهور محدود عكس "ميستر تي" "Mister T" أو "باراكوس" "Baracus" أو "ب أ" "B.A" التي ترمز إلى "Bad Attitude" كناية عن سلوكه السيء، والتي هي أكثر شهرة، وبما أنّها ترمز إلى نفس الشّخصية فكان من المستحسن اختيار واحدة منهم بدل "باراكودا"، أو اللّجوء إلى الاستبدال. فهنا لا نجد نفس الشّحنة المعنويّة، وبالتالي ضاع الأثر

الكوميدي. نلاحظ أيضا أنّ المترجم التّحتي حذف كلمة "daron" عند ترجمته، وهي كلمة عامية تعني "الوالد"، فلا يمكن لمن يقرأ العنوان التحتي أن يدرك أنّ الوالد هو من شُبّه بباراكودا. كما لا يمكن أن يدرك وسيلة النقل التي تستقلها العائلة للسفر إلى "وجدة" ألا وهي شاحنة صغيرة من نوع J5، رُكّبت على نوافذها ستائر، والتي تحل محلّ الشاحنة الشهيرة لجماعة المرتزقة التي يقودها "باراكودا".

إنّ حذف المترجم التّحتي لهذه الكلمات الأساسيّة في هذا الحوار، جعل تخيُّل الصورة الكاريكاتورية التي أراد أن يرسمها كاتب السيناريو في ذهن المتفرج أمرا مستحيلا، وأدّى إلى ضياع الأثر الفكاهي.

نقترح بدلها:

- سأذهب إلى المغرب ككلّ عام، إلى وجدة

وكأنّنا "فريق النخبة" في شاحنة "مُدرّعة" بالستائر

وأبي خلف المقود في دور باراكوس

نصنّف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات كونها تشير إلى سلسلة تلفزيونية معروفة بكلّ عناصرها المختلفة.

النموذج 5

Pote 2: Moi, je vais à Marbella en Espagne

Avec ma petite femme. Si tout se passe bien, après un petit bébé.

Pote 1**: Tu vas faire un bébé, toi ? Avec quoi tu vas faire un bébé ?**

Pote 2: **Tu demanderas à ta femme.**

الترجمة التحتية:

الصديق 2: أنا سأذهب إلى ماربيا بإسبانيا مع زوجتي

إذا مرت الأمور بخير سننجب طفلا

الصديق 1: **ستنجب طفلا؟ كيف ستنجب؟**

الصديق 2: **اسأل زوجتك**

النوع: استهزاء وسخرية

التحليل: أراد الشابّ المغربي ممازحة صديقه، الذي قال أنّه سينجب طفلا، وذلك قصد مضايقته وإحراجه، سائلا إيّاه كيف سيُنجبه، فردّ عليه هذا الأخير بطريقة جعلته ضحيّة مزاحه وصار هو الأضحوكة عندما قال له "اسأل زوجتك"، وبالتالي هو الذي تضايق، فمن المعروف في مجتمعاتنا أن الزوجة والأخت لا تُذكران أمام الأصدقاء، خاصّة للممازحة فذلك يعتبر قلة احترام.

لقد اختزل المترجم التّحتي الحوار، ممّا جعل النصّ المترجَم يشغل مساحة أقلّ على الشاشة، وذلك لم يخلّ بالمعنى، ولم يتسبب في ضياع الأثر الفكاهي، غير أنه كان من المستحسن أن يستبدل عبارة "ستنجب طفلا؟ كيف ستنجب؟" بعبارة أكثر سلاسة في صياغة سليمة كأن يقول: "أنت تُنجب طفلا؟! كيف ذلك؟"

نصنف هذا النموذج ضمن العناصر الخاصة بروح فكاهة مجتمع معيّن وهو المجتمع المغاربي المحافظ الذي يستاء وينزعج عند ذكر نساء من أهله أمام أشخاص غرباء.

النموذج 6

M. Tung: Qu’est ce qu’il y a ?

Yacine: Bonjour Monsieur Tung

Excusez-moi Monsieur Tung, il est là Hervé ?

M. Tung **: Non, il est parti au bled**

Yacine: **Au bled ?!**

الترجمة التحتية:

السيد تونغ: ماذا حدث؟

ياسين: صباح الخير السيد تونغ

معذرة سيد تونغ، "هيرفي" موجود؟

السيد تونغ: **لا، ذهب إلى البلد الأصلي**

ياسين: **إلى البلد الأصلي؟**

النوع: لكنة صينية + لهجة مغاربية

التحليل: عندما ذهب ياسين للبحث عن صديقه الصيني الأصل "هرفي"، ردّ عليه والده بلهجة صينية طريفة قائلا أنّه ذهب إلى "البلاد" "Bled"، فاستغرب ياسين لأنّ استعمال هذه اللّفظة حكر على المغاربة عامّة، رغم أنّ كلمة "بلاد" التي هي في الأصل جمع "بلدة" و"بلد"، وهو مكان محدود من الأرض تستوطنه جماعات معينة[201]، غير أنّ المغاربة يقصدون بها البلد الأصلي أو القرية الأصلية للأجداد، وهي لفظة دارجة، ممّا جعل استعمالها من طرف رجل صيني أمر غريب ومثير للضحك. ونصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية شبه اللّغوية نظرا للكنة الصينية وكذا ضمن العناصر الفكاهية الخاصّة بمجتمع معين، إذ أنّ كلمة "بْلاَدْ" خاصة بالمجتمع المغاربي دون غيره.

لجأ المترجم التّحتي هنا إلى الإضافة وذلك لشرح معنى كلمة "بلاد" عند المغاربة للجمهور المستهدف، لأنّ معناها يختلف، ونلاحظ عدم وجود أثر كوميدي رغم تحقيق المعنى، وذلك لعدم فهم سبب استغراب ياسين ممّا أدى إلى غموض المعنى، إذ لا يستطيع المشاهد تصوّر المفهوم المقصود في العربية كما يتصوره المشاهد الذي يفهم اللّغة الفرنسية. لذلك نرى أنه من المستحسن نقل كلمة "Bled" بتشكيلها حسب النطق الجزائري، أي بتسكين الباء ووضعها

[201] https://www.almaany.com le 23/09/2018 à 11h30.

بين مزدوجين أو على الأقلّ كتابتها بخطّ مائل حتى يفهم قارئ العناوين التحتية أنّها تُنطق بالدّارجة الجزائرية.

النموذج 7

Animateur radio:14h08 sur RTL et toujours 200km de bouchons sur la « A 6 » en direction de l'agglomération lyonnaise, alors patience, patience ! Et par cette chaleur, surtout pensez à boire.

Hydratez-vous, hydratez-vous, comme va vous le rappeler Karine Prépère en direct avec le Dr…

M. Sabri: On sait qu'il faut boire !

Déshydratez-vous !

Patience ! 100 km de bouchons وقالك "patience"

رمضان تعرف رمضان!

فرنسيس تاع...!

الترجمة التّحتية:

مذيع الراديو: الساعة 08:14، و200 كم من الازدحام على طريق "أ6" في اتجاه ليون.

تحلوا بالصبر

نظرا لحرارة الطقس، لا تنسوا شرب الماء.

خذوا المرطبات!

كما ستذكرنا بذلك كارين بيبير...

السيد صبري: نعرف أن علينا أن نشرب!

خذوا مرطبات!

اصبروا! 100 كم من الازدحام

النوع: زلة لسان + لهجة جزائرية

التحليل:

يُبين لنا هذا المشهد السيّد صبري وعائلته خلال شهر رمضان، في حرارة فصل الصيف، وهم في طريقهم إلى الميناء في زحمة مرور شديدة، وبينما هم كذلك كان مذيع الراديو ينصح السائقين بالصّبر وبشرب الماء، دون الأخذ بعين الاعتبار المسلمين الصائمين، الذين لا يستطيعون شرب الماء، فثار السيّد صبري وأخذ يضرب جهاز الراديو ويصرخ مخاطبا المذيع ومقلّدا إياه بتكرار كلامه بسخرية، وكأنه يلومه على جهله، ومن جرّاء غضبه وانفعاله، زلّ لسانه، فعِوض أن يقول "اشربوا الماء" "Hydratez-vous"، قال العكس، أي "déshydratez-vous".

لم يأخذ المترجم التّحتي زلّة لسان السيّد صبري بعين الاعتبار، بل ترجمها وكأنّها قيلت بالشكل الصحيح، مما أدّى إلى ضياع الأثر الفكاهي، وقد تكون زلة اللّسان تلك عفوية من

طرف الممثل سيد أحمد أقومي، ولم تَرِد في السيناريو الذي قُدِّم للمترجم. بينما بقي أثر كوميديا الحركات بما فيه ضرب جهاز الراديو والصراخ والمشاجرة.

ولعلّ الصورة النمطية التي أراد المخرج التطرق إليها من خلال هذا المشهد، هي عنف الجزائري ومزاجه السيء، خاصة في شهر رمضان. والبرامج الترفيهية التي تُبث خلال هذا الشّهر على الشاشة الصغيرة، تُعزّز هذه الصورة النمطية وغيرها من الصّور الأخرى. نذكر مثالا على ذلك سلسلة "ناس ملاح سيتي" التي تعالج الصّور النمطية بطريقة فكاهية، تجعل جميع الشرائح الاجتماعية تندمج معها.

لم يأخذ المترجم التّحتي بعين الاعتبار، الجزء من الحوار الذي قيل باللّغة العربية الدارجة ألا وهو "رْمْضان تعْرفْ رْمْضان! فْرَنْسيسْ تاعْ...!" نلاحظ أنّه من السّهل فهم الجزء الأوّل أمّا الجزء الثاني فكان من المستحسن ترجمته للجمهور العربي لأنه قد لا يفهم معنى كلمة "فرنسيس" ولا كلمة "تاع" ولا ما يُقصد بنقط الإضمار الثلاث أو بالأحرى بعدم اتمام السيّد صبري كلامه. أمّا كلمة "فرنسيس" فيقصد بها "الفرنسيون" وكلمة "تاع" التي تعني بالعامية "مِلك" يقابلها عند المصريين وفي بلاد الشام مثلا وغيرهم من العرب كلمة "بتاع"، و يقال أنّ أصلها كلمة "المَتاع". وكون السيد صبري لم يُتمَّ كلامه وأخذ يضرب جهاز الرّاديو من شدّة غضبه فمعناه أنّه كان بصدد قول كلام لا يليق، أي أنّه أمسك نفسه عن سبّ الفرنسيين أو وصفهم بالحمقى أو الأغبياء وذلك لجهلهم أو تجاهلهم أنّ الجالية المسلمة في شهر صيام، وبالأخص مُقدمّ برنامج الإذاعة.

نظرا لغموض معنى ما قاله السيد صبري في حالة غضبه، نرى أنّه من الأفضل ترجمة ما قيل بالدارجة الجزائرية أو على الأقلّ تقريب المعنى، كأن نقول:

- رمضان! أتعرف رمضان!؟
- ما أغبى الفرنسيين !

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية إشارة إلى زلّة اللّسان وإلى العناصر شبه اللّغوية نظرا إلى صراخ الوالد ومحاكاته الساخرة لمذيع الراديو، وإلى العناصر البصرية إذا أخذنا بعين الاعتبار الحركات التي كان يقوم بها السيّد صبري، وكذلك إلى العناصر الخاصة بمجتمع معين، أي المجتمع المغاربي لتميزه بتسمية الفرنسيين بـ "الفرنسيس".

النموذج 8

Comment ça t'as pas de passeport ?!

T'as pas de passeport, t'as pas de billet ?!

Mais tu te rends compte de ce que tu nous fais ?!

Mais on est des gens bien, nous !

On a un mois de vacances par an et tu veux qu'on le passe en prison ?!

نطيرلك الخنونة من نيفك Si t'étais mon fils, je te donnerai deux claques

الترجمة التحتية:

-كيف ليس معك جواز؟

ليست معك تذكرة،

أي موقف هذا الذي تضعنا فيه؟

نحن أناس بدون مشاكل!

لنا فقط شهر واحد عطلة سنويا،

وتريد أن نقضيه في السجن؟

لو كنت ابني لصفعتك على الخدين!

النوع: تعبير دارج (لهجة محلية)

التحليل:

بينما كان السيد صبري يوبّخ جوني عندما اكتشف أنّه مسافر معهم دون جواز سفر ودون تذكرة، استعمل لفظة جزائرية عامية وهي "الخنونة"، التي تعني "مخاط الأنف"، قائلا له "نطيرلك الخنونة من نيفك".

لم تترجم هذه اللفظة كونها نطقت باللّغة العربية، غير أنها عربية دارجة جزائرية وقد لا يفهمها العرب عامّة، فقام بحذفها ممّا أدّى مرّة أخرى إلى ضياع الأثر الكوميدي الذي في النصّ الأصلي. نرى أنّه من المستحسن لو تمّ استبدال تلك العبارة بعبارة أخرى تحمل نفس الشحنة المعنوية بدل حذفها، ونقترح: "لو كنت ابني لجعلتك ترى نجوم الظُّهر!" أو "لو كنت

ابني، لصفعتك صفعة تنسيك اسمك!"، فكلاهما تحملان قدرا لابأس به من العنف يتناسب مع العبارة الأصلية.

نصنّف هذا النموذج ضمن العناصر الخاصّة بمجتمع معيّن لأنّ كلمة "خنونة" خاصّة بالمجتمع المغاربي، كما نصنّفه مع العناصر الفكاهية البصريّة نظرا للقطة الصّفعة التي تلقّاها جوني.

النموذج 9

Mme Sabri: Il est là, il est là, on ne va pas le jeter à la mer !

Mehdi: **Pourquoi pas ? ça existe les boat peoples.**

الترجمة التّحتية:

السيدة صبري: إنه هنا، لن نرميه في البحر!

مهدي: **لم لا، توجد قوارب النجاة!**

النوع: فكاهة سوداء

التحليل:

عادة، إلقاء شخص في البحر ليس بالأمر المضحك، غير أنّه في هذا السّياق أمرٌ مُسَلٍّ، جاء على لسان الطفل مهدي الذي اقترح بطريقة غير مباشرة أنّه يمكن رمي جوني في البحر ويصبح في عداد لاجئي القوارب "Boat-peoples".

لجأ المترجم التّحتي في هذه الحالة إلى الاستبدال، فاستبدل "قوارب النجاة" " Canots de sauvetage" ب"لاجئي القوارب" "Boat-peoples " بـ ، مع أنّها لا تحمل نفس الشحنة المعنوية، فلاجئو القوارب هم أناس يهاجرون على متن قوارب مكتظة، مجازفين بأرواحهم، بينما قوارب النجاة هي قوارب تُستعمل لإنقاذ المسافرين بالبحر عند وقوع حادث على متن السفينة يُرغِم المسافرين أو العمّال، أو كلاهما على تركها واللجوء إلى قوارب النّجاة لإنقاذ حياتهم. والمقصود هنا هو"لاجئي القوارب" بما أن "جوني" خاطر بنفسه بالسّفر بطريقة غير قانونية. ورغم الخطأ المعجمي الذي وقع فيه المترجم التّحتي ، تمّ الحفاظ على أثر الفكاهة السوداء.

يصعب تصنيف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية التي سبق ذكرها وبالتالي نصنفها ضمن العناصر الفكاهية غير المحددة (Non-marked) التي ذكرها مارتيناز سييرا Martinez-Sierra في تصنيفه.

النموذج 10

Passager Suisse: Excusez-moi, je viens de calculer, là

Ça fait quand même 45 minutes que votre collègue il a pris mon passeport

Moi je fais quoi ? j'y vais, j'y vais pas ?!

Douanier: Excusez-moi, j'entends comme un accent, là…

Vous êtes Suisse, c'est ça ?

Passager Suisse: Oui, je suis Suisse, et alors ?

Douanier: **Et bien, vous voyez, monsieur : chez vous, vous avez les montres**

Mais chez nous en Algérie, on a le temps, alors vous attendez !

الترجمة التحتية:

مسافر سويسري: أستسمح

أنا الآن فهمت **!**

زميلك أخذ جوازي منذ 45 دقيقة

ماذا أعمل، أذهب أم أبقى؟

جمركي: أستسمح، لهجتك مختلفة،

أنت سويسري؟

مسافر سويسري: نعم، أنا سويسري، ما المشكلة؟

جمركي: **تعرف سيدي، أنتم عندكم الساعات،**

وفي الجزائر عندنا الوقت، إذن انتظر!

النوع: تلاعب بالألفاظ

التحليل:

لدينا هنا كلمتان من نفس الحقل الدّلالي، ألا وهما "الساعات" و"الوقت"، غير أنّ الوقت أثمن من الساعات فإن لم يوجد الوقت، ما كنّا بحاجة إلى الساعات لقياسه، والطريف في المشهد أنّ السائح ذو جنسية سويسرية، وسويسرا مشهورة بساعاتها الفاخرة وكذا بدقّة مواعيد أهلها، عكس الجزائريين الذين، في الغالب، لا يعيرون أهمّية للوقت ولا للمواعيد. وفي هذا المشهد وقع مواطن سويسري في قبضة جمركي جزائري وفرض عليه سلطته، فما كان على السائح سوى الانتظار.

ترجمت هذه الجملة ترجمة حرفية، وبالتالي الشيء الوحيد الذي تغيّر هو اللّغة، وبقيت الحمولة الدلالية للنصّ على حالها، غير أنّه ليس من المألوف قول"عندنا الوقت" بل "لدينا الوقت" والمقصود في هذا السياق هو "لدينا مُتّسع من الوقت" فالأحرى هو استعمال هذه الأخيرة.

كما أنّ التّرجمة جاءت في تركيب ركيك، فعلى سبيل المثال استخدم المترجم التّحتي عبارة "أستسمح" مقابل "Excusez-moi " فجاءت ثقيلة، وكان من الممكن استبدالها بكلمة "عذرا" أو بكلمة "عفواً" اللتين تؤديان الغرض، بما أنّهما تُستعملان للفت انتباه شخص بغرض سؤاله، كما ترجم " je viens de calculer, là " بـ "أنا الآن فهمت"، ممّا يجعل قارئ الترجمة التحتية في حيرة من أمره. وفي الواقع، لم نفهم سبب هذا الخطأ. والصّواب أن يقول "لقد حسبت الوقت"، ونرى أنّ حذف هذه الجملة لا يخلّ بالمعنى إطلاقا.

كما أنّه ترجم:

" Excusez-moi, j'entends comme un accent, là. Vous êtes Suisse, c'est ça ?"

ب: " أستسمح، لهجتك مختلفة، أنت سويسري؟

فجاءت هي الأخرى في تركيب ركيك نوعا ما، ونقترح بدلها:

"عذرا، وكأنّ لهجتك غريبة. أأنت من سويسرا؟"

نصنّف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية وضمن العناصر الخاصّة بمجتمع معيّن، وفي هذه الحالة بالمجتمع السويسري فيما يتعلق بالسّاعات، والمجتمع الجزائري فيما يتعلق باحترام الوقت. ومن خلال هذا المقطع، ينقل لنا المخرج إحدى الصّور النّمطية وهي عدم احترام الجزائري للوقت، فمن المعروف عن الجزائري عامّة، أنّه لا يحترم المواعيد ولا يُقدِّر الوقت وتعامله معه مبني على المثل الشعبي الذي يقول "كُلُّ عَطْلة فيها خِير". وقد سبق لنا في الجانب النظري التطرق إلى الفكاهة لدى الجالية المغاربية المقيمة خارج أرض الوطن، ونَزْعتها إلى معالجة عيوبها ونواقصها بأسلوب السخرية من الذات. وبالرّغم من أنّ مشكلة عدم احترام الجزائري للوقت ليست أمرا معروفا عالميّا، غير أنّ استيعابه من قِبَل المُشاهد، أيّا كانت جنسيته، ليس بالمسألة الصعبة، نظرا إلى أنّ مشكلة عدم احترام الوقت تدخل في الأمور العامّة، وهي من الفكاهة القابلة للنقل Transposable joke، إذ إنّ المخرج طرحها بطريقة مبسّطة وواضحة، تجعل فهمها يسيرا وترجمتها غير مُعقدة.

النموذج 11

Mme Sabri: Tu devrais pas faire ça, Johnny

Tu vas te faire du mal

Il vaudrait mieux que tu protèges ta **peau**

Johnny: **Ne vous inquiétez pas Mme Sabri**

Du vrai cuir d'Arabe !

Ça craint pas le soleil

الترجمة:

السيدة صبري: لا يجب عليك القيام بهذا،

من الأحسن أن تحمي بشرتك...

جوني: **إنها بشرة عربي حقيقي لا يخشى الشمس !**

- **النوع:** تشبيه + مبالغة
- **التحليل:**

بينما كان جوني يدهن بشرته بزيت الزيتون للتشمّس على شاطئ البحر، نصحته السيدة صبري أن يحمي بشرته، لكنّه واصل فعل ذلك مُطَمئنا إيّاها بأنّ بشرته "جلد عربي أصلي" لا يخشى الشمس! وكأنّه يتحدث عن جلد حذاء وليس عن بشرة آدمي، والغرض من هذه المبالغة هو خلق انطباع قوي عن قدرة المقاومة الكبيرة التي تتمتّع بها بشرة جوني، مع أنّها

بيضاء، ومن المعروف أن البشرة البيضاء لا تطيق أشعّة الشّمس كما تطيقها البشرة السمراء، وهذا ما خلق الأثر الكوميدي.

لقد استعمل كاتب السيناريو كلمة " **cuir** " على لسان جوني للتحدث عن بشرته، كناية على تحملها الكبير لأشعة الشمس، فقال: "! du vrai cuir d'Arabe "

ولم يقل "! une vrai peau d'Arabe "

لكننّا لا نلمس هذا الفرق في ترجمة الحوار باللغة العربية فالفرق بين

Peau *n.f* :

1. Enveloppe extérieure du corps des animaux vertébrés, constituée par une partie profonde (le derme) et par une couche superficielle (l'épiderme).
2. Relatif à la peau. L'épiderme humain. Peau claire, foncée, noire.[202]

جِلد:

1. هو الغلاف الخارجي لجسم الحيوان الفقاري، ويتكون من طبقة عميقة (الأدمة) وطبقة سطحية (البشرة).

2. نسبة إلى البشرة. بشرة الإنسان. بشرة فاتحة، داكنة، سوداء. (ترجمتنا)

و

Cuir *n.m*:

Peau des animaux séparée de la chair, tannée et préparée.[203]

[202] http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/peau/ le 21/07/2018 à 19h20.

[203] http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/cuir/

جِلد:

جلد الحيوان المسلوخ، المدبوغ والمهيّأ للاستعمال.

في اللغة الفرنسية واضح. وكلمة "Cuir" لا تُستعمل للتحدث عن جلد الإنسان إلاّ فيما يخص فروة الرأس أو مجازا. بينما "البشرة" في اللّغة العربية التي هي الطبقة الخارجية الخلوية من الجلد[204] و"الجلد" الذي هو الغلاف الخارجي للجسم ويتكون من طبقتي البشرة والأدمة[205]، فالجلد في اللغة العربية لا يعني بالضرورة جلدا مدبوغا، ممّا أدّى إلى صعوبة ترجمة كلمة "**cuir**" وإلى ضياع قدر من الأثر الفكاهي وبالتالي لم تؤدّ الترجمة غرضها لأنّ المترجم التّحتي ابتعد عن المعنى الذي قصده كاتب السيناريو. ولذلك نقترح إضافة عنصر آخر في الترجمة، حتى يفهم المشاهد الذي يقرأ العنوان التحتي أنّ المقصود هو تشبيه بشرة إنسان ببشرة حيوان، كأن نقول مثلا "إنّه جلد غزال عربيّ أصيل" أو "إنه جلد جمل عربي أصيل"، فكلاهما رمز من رموز صحراء الجزائر ورمز من رموز العروبة وبطبيعتهما يتحمّلان حرارة الشمس. كما تُستخدم جلود الغزلان والإبل في عملية دباغة الجلود، وبالتالي كلاهما يستوفي المعايير التي يبحث عنها كاتب السيناريو لوصف بشرة "جوني".

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بمجتمع معيّن نظرا إلى خاصيّة البشرة العربية السمراء، ونظرا إلى استعمال زيت الزيتون قبل التعرض لأشعة الشمس التي يختص بها المجتمع المغاربي. كما يمكن تصنيفه ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية إشارة إلى

[204] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/البشرة/

[205] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/جلد/

كلمة "Cuir" بدل "Peau"، وحتى ضمن العناصر البصرية نظرا لطريقة جوني في دهن بشرته.

النموذج 12

Yacine: Bon, alors : la 1, la 3 ou la 4 ?

Employé 1: La 2

Yacine: Mais puisque je te dis que la 2, elle marche pas, y a pas de combiné

Tu comprends ça, y a juste le fil !

Employé 1: Tu cherches سبحان الله je ne suis pas médium !

Ça doit être la 3 ou la 4

Employé 2: **Euh… c'est qui Si Yacine Sabri, si te plait**

Yacine: C'est moi

Employé 2: **C'est Baris, la France**

Yacine: La 22

Employé 1: **Oui, ben, y avait un 2 !**

Y avait même deux 2 !

الترجمة التحتية:

ياسين: إذا، الرقم 1، 3 أو 4؟

موظف 1: الرقم 2

ياسين: الرقم 2 عاطلة ! الهاتف غير موجود !

هل تفهم هذا؟ هناك فقط السلك

موظف 1: ابحث، أنا لست عرّافا

قد تكون رقم 3 أو 4

موظف 2: ياسين صبري، من فضلك؟

ياسين: أنا هو !

موظف 2: باريس، فرنسا

ياسين: الرقم 22 !

موظف 1: **نعم، كان هناك رقم 2**

كان هناك رقمين 2

النوع: جناس + لكنة

التحليل:

أصرّ موظف مكتب البريد، الذي لعب دوره الممثل الكوميدي "كمال بوعكاز"، أنّ رقم جهاز الهاتف الذي يتلقى فيه ياسين مكالمته هو "2"، رغم أن الجهاز رقم "2" معطّل كلّيا ولم يبق

منه سوى سلك الهاتف، وفي حين كانا يتجادلان، نادى موظف آخر ياسين، متكلّما اللغة الفرنسية بلكنة جزائرية مبالغ فيها، لاستقبال مكالمته عبر الجهاز رقم "22"، ومع أنّ الموظف أدرك أنّه كان على خطأ، غير أنه أصرّ على أنّه على صواب، مؤكدا أنّ العدد 22 ما هو إلا تكرار لرقم 2، وكأنّه أصاب بدل المرة مرتين.

لم تكن الترجمة ناجحة، فقد لجأ المترجم التّحتي إلى الترجمة الحرفية ولم تؤدي غرضها في هذه الحالة، فضاع المعنى والأثر الفكاهي معا. وكان من الممكن أن ينقل المعنى على الأقل كأن يقول مثلا:

- على أية حال، رقم 2 موجود

حتى أنّه أُعيد مرتين

أما بالنسبة للموظف الآخر ذو اللكنة الجزائرية المبالغ فيها ونطقه الخاطئ للكلمات الفرنسية وذلك قصد خلق أثر فكاهي، كقوله "Baris" بدل "Paris" أو برفعه الكلفة عند مناداة ياسين بقوله "si te plait" بدل "S'il vous plait"، فلم نلحظ أثرها الفكاهي في الترجمة باللّغة العربية وذلك نظرا لصعوبة ترجمة اللّكنات، كون خاصيتها الأساسية تتمثل في طريقة النطق وكذلك لأنّ المخاطبة للمفرد بصيغة الجمع أمر غير وارد في اللّغة العربية إلّا في حالات نادرة. وبالتالي هناك فقدان لمعلومات صوتية وثقافية بالنسبة للمشاهد العربي غير مزدوج اللّغة بالرغم من تمكّنه من سماعها.

نُصنِّف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية شبه اللّغوية، بما أنّ الأمر يتعلق باللّكنة، وإذا كان نقل اللّكنة أمر ممكن في عملية الدبلجة، فهو شبه مستحيل في الترجمة التحتية.

النموذج 13

M. Sabri: Alors, tu vas faire ce que je te dis :

Tu vas t'installer à Oran ! tu vas te fiancer !

Tu vas te calmer ! et t'iras travailler avec tes cousins ! خلاص!

Yacine: Mais, je s…

M. Sabri: **ما كان لا Mai، لا juin، لا juillet ! خلاص !**

الترجمة التّحتية:

السيد صبري: إذن، ستفعل ما سأقوله لك :

اسكن في وهران ثم تزوج واهدأ قليلا !

ستذهب للعمل مع أبناء عمّك !

ياسين: لكن، أنا...

السيد صبري: **لا تناقش !**

النوع: تلاعب بالألفاظ

التحليل:

تلاعب بالألفاظ من نوع الجناس بين كلمة "Mais" التي تعني "لكن"، و كلمة "Mai" التي يقصد بها شهر "ماي"، استعملها السيد صبري حتى لا يترك أيّ مجال لابنه ياسين ليدافع عن نفسه أو أن يحتجّ على قراراته.

نلاحظ أنّ ترجمة المُترجم التّحتي تعثرت في أكثر من مستوى، فعلى المستوى الصرفي، استعمل المضارع ثم الأمر ثم المضارع مرّة ثانية فأحدث خللا في تركيب الحوار الذي جاء ملتويا، بعيدا عن التركيب العربي السليم وقد كان من الأصحّ أن يستعمل المضارع المسبوق بالسين التي تنقل المضارع إلى المستقبل وهذا هو المقصود في هذا السياق.

كما تعثرت الترجمة على المستوى المعجمي فتُرجمت " tu vas te fiancer " بـ "ثم تزوج"، وهما كلمتان مختلفتان فالزواج ""غير "الخطوبة". ونجد " Tu vas te calmer " تقابلها "واهدأ قليلا"، إلاّ أنّ "le calme" الذي يُقصد في هذا السياق ليس الهدوء بمعناه الاصطلاحي، إنّما أُريدَ به "الرصانة" وتحكيم العقل ووضع حدّ للتصرفات الطائشة.

كما لجأ المترجم التّحتي إلى استعمال إستراتيجية الاستبدال فيما يخص التلاعب بالألفاظ " **ما كان لا Mai، لا juin، لا juillet ! خلاص!**"، ولخّصها في عبارة واحدة "لا تناقش"، ومع أنّها تحمل نفس الدلالة المعنوية، إلاّ أنها أضاعت الأثر الفكاهي، وعليه نقترح ترجمة بديلة نحاول فيها مراعاة النقاط المذكورة:

- ستفعل ما سأقوله لك :

ستنتقل إلى وهران! وستعقد خطوبتك!

سترجع إلى صوابك ! وستذهب للعمل مع أبناء عمّك !

- لكن، أنا...

- لا لكن! ولا إنّ! ولا أخواتها !

لم يكن في وسعنا الاحتفاظ بالتلاعب اللفظي الذي جاء به كاتب السيناريو وهو من نوع الجناس بين كلمتي "Mais" و"Mai" فاستبدلناه بجناس آخر وهو جناس ناقص، عكس الأوّل، بين "لا لكن" و"لا إن" وأضفنا "ولا أخواتها" أي أخوات "إنّ"، لتعزيز الأثر الفكاهي.

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية نظرا للتّلاعب اللّفظي، وشبه اللّغوية كون السيد صبري كان يتحدث بلهجة حادة مع ابنه ياسين، كما نُصنفه ضمن العناصر البصرية نظرا للحركات التي كان يقوم بها الوالد وحتى ضمن العناصر الخاصة بمجتمع معيّن لما تحمله سلطة الأب في مجتمعاتنا المغاربية والشرقية من هيبة وتوقير.

والصّورة النمطية التي أراد المخرج معالجتها من خلال هذا المشهد وغيره، هي صورة الأب الجزائري المتسلّط، فالأسرة الجزائرية تتميّز ببنيتها التقليدية، حيث تُشكّل السلطة الأبويّة خاصية جوهرية، فهو الذي يسيطر على كلّ شيء، فيُقصي الحوار والإقناع بالحجة ويُحلّ محله الأمر والنّهي ووجوب الطّاعة والخضوع. ورغم حسن نية الأب وسعيه دوما لمصلحة أبنائه، غير أنّهم، وخاصة أثناء فترة المراهقة، يرفضون الامتثال لأوامره. وهذا ما نجده في

شخصية السيد صبري في تعامله مع ابنه ياسين، وفرض الزواج عليه من فتاة اختارها هو له، وعدم قبوله حتى النقاش في الموضوع .

لقد تجلّت هذه الصورة النمطية في أكثر من مشهد، وأكثر من عنصر فكاهي واحد. ورأينا كيف تعامل المترجم التّحتي معها، ونلاحظ أنّ رغم انتمائها إلى أكثر من صنف واحد، فهي تنتمي بشكل أخصّ إلى العناصر الثقافية الخاصة بمجتمع مُعيّن، يستمتع بها، أكثر من غيره، من ترعرع في هذا المجتمع وخضع للسلطة الأبوية بهذا المفهوم، فهو يدركه تماما، ممّا يجعله يضحك من نفسه.

النموذج 14

- Mais tu te rends pas compte de la chance que t'as!
  Y a des millions de mecs qui voudraient être à ta place
  Et toi tu fais ta majorette: j'veux pas m'marier, j'veux pas m'marier

الترجمة التحتية:

- أنت محظوظ!
- الكثيرون يريدون مكانك،
- **وأنت تتمنع: لا أريد أن أتزوج**

النوع: محاكاة ساخرة

التحليل:

في هذا المشهد نرى ياسين عابسا ومتجهّماً، لا يرّد على جوني الذي كان يتحدّث إليه، فبدأ جوني يعاتبه وينصحه أن يُحكِّم عقله، قائلا له أنّه جدّ محظوظ لأنّ والده يريد أن يُزوِّجه من فتاة شريفة، وهو بالمقابل يتصرّف بفجاجة، ونعته جوني بـ "majorette " أي الفتاة السخيفة المُتكلّفة، وأخذ يُقلّده مُرقّقا صوته كالفتيات المدلّلات مُردِّدا "لا أريد أن أتزوّج".

تُرجمت عبارة "toi tu fais ta majorette " بـ"أنت تتمنّع"، ونرى أنّ المترجم التّحتي وُفّق في ذلك، فقد لخّص عبارة في كلمة واحدة، وبالتالي وفَّر مساحة على الشّاشة وأدّى المعنى في الوقت نفسه إذ إنّ عبارة "faire sa majorette " مستوحاة من عبارة [206]"faire sa mijaurée" والتي تُقال عن المرأة المتصنِّعة، متكلِّفة التأنق، والسّخيفة[207]

النموذج 15

Gratis jusqu'à la caisse

التحليل:

هكذا كُتب على لافتة داخل محلّ الملابس الذي اشترى منه ياسين ملابس خطوبته وتعني أنّ كل شيء مجاني إلى غاية الوصول إلى صندوق الدفع.

[206] https://flazard.wordpress.com/2010/01/20/faites-pas-vos-majorettes/29-12-2018 à 09h00

[207] AL-KAMEL AL-AKBAR Français-Arabe Librairie du Liban Editeurs Ed 2013

ليست هناك ترجمة لهذه اللافتة مع أنّها مسلّية وجذبت انتباه أغلبية العينة التي شاهدت الفيلم، وربما كان ذلك نظرا لسرعة ظهورها على الشاشة واختفائها، وعدم وجود لقطة مقرَّبة لها.

ونُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية البصرية التي تُشكّل صيغة مُشفّرة بصريا لعنصر لغوي، حسب تصنيف مارتيناز سييرا Matinez-Sierra، فقد تمّ إدراج هذه اللاّفتة على الشّاشة قصد خلق أثر فكاهي.

مشهد (43)

النموذج 16

(إريك ورمزي Eric et Ramzy في دور بائعي الملابس عند خروج ياسين من غرفة التغيير)

Vendeur 1**: Séducteur ! Monsieur séducteur !**

Monsieur Carl Lewis !

Vendeur 2**: Justement Carl Lewis, vous savez que Jean-Paul Belmondo il a pris la même que هذه**

Vous me rappelez Belmondo, la même géographie du visage.

الترجمة التّحتية:

بائع 1: نجم الإغراء!

وكأنه كارل لويس

بائع 2: جان بول بلموندو اشترى نفس الشيء

تشبه بلموندو

نفس جغرافية الوجه !

النوع: تشبيه واستعارة

التحليل:

شبَّه البائعان ياسين تارة بكارل لويس Carl Lewis وتارة بجان بول بلموندو Jean-Paul Belmondo، مع أنّه لا يشبه لا الأوّل ولا الثاني، وأخذا في مدحه إلى حدّ التملق لِجَعله يشتري حاجياته من محلّهما. وجاء هذا التشبيه بطريقة عبثية، ففي بادئ الأمر شَبّه أحد الباعة ياسين بكارل لويس وعَقَّب البائع الثاني قائلا:

"**Justement** Carl Lewis, vous savez que Jean-Paul Belmondo il a pris la même que هذه "

وكأنّ هناك علاقة منطقية تربط بين كارل لويس العَدّاء الأمريكي المشهور وبين جان بول بلموندو، الممثل الفرنسي المشهور، وشرائه المزعوم لنفس الملابس التي كان ياسين بصدد اقتنائها فكلمة "**Justement**" في هذا السّياق جاءت في تركيب غريب للجملة ومُفتقد للمنطق بغرض خلق أثر فكاهي، غير أنّنا لا نجد هذا الأثر في الترجمة فقد حذف المترجم التّحتي هذا الجزء من الحوار رغم أهميته.

أمّا الاستعارة المكنية فتكمن في حذف المشبَّه به "الأرض" والإبقاء على خاصية من خصائصها وهي التضاريس، فشَبَّه البائعُ ملامحَ وجه ياسين بتضاريس الكرة الأرضية.

لم يلجأ المترجم التّحتي إلى استعارة أو تشبيه آخر بل ترجم الجملة ترجمة حرفية تحمل نفس الدلالة المعنوية، وبالتالي أبقى على الأثر الفكاهي الموجود في النصّ الأصلي.

ولهذا نقترح إضافة الجزء المحذوف من الحوار للإبقاء على الأثر الفكاهي الذي قصده كاتب السيناريو:

- وكأنه كارل لويس

- **على ذكر كارل لويس، أتعلم أنّ** جان بول بلموندو اشترى نفس العباءة؟

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصّة بالمجتمع والمؤسسات، نظرا إلى أسماء المشاهير المذكورة في الحوار، وكذا ضمن العناصر الفكاهية البصرية من أجل

الحركات التي كان يقوم بها البائعان والنظرات التي كانا يتبادلانها وإلى الملابس التي كانا يرتديانها.

النموذج 17

Johnny: Bon, une limonade algérienne et un jus d'orange

Barman: Un jus d'orange comment ?

Johnny: Comment ça, comment ?

Barman**: Nous avons tous les jus d'oranges :**

Du jus d'orange d'ananas,

Du jus d'orange de pomme

Du jus d'orange de fraise

Nous avons tous les jus d'orange

الترجمة التّحتية:

جوني: ليموناد جزائرية وعصير البرتقال

النادل: أي عصير برتقال؟

جوني: كيف أي عصير برتقال؟

النادل: هناك كل أنواع عصير البرتقال:

عصير البرتقال أناناس، تفاح، توت

كل الأنواع موجودة.

النوع: هراء (non-sens) /عبث (absurde)

التحليل:

عرض النادل على ياسين عدّة أنواع من العصير، مُسمّيا أيّ نوع من العصير بعصير البرتقال مهما كانت نكهته، ففي ذهنه "Jus d'orange " كلمة مركبة تعني "عصير" وهذا التركيب الغريب لا يحمل أيّ معنى منطقي ولذلك لا يمكن فهمه إلاّ إذا تمَّ فهم السياق الذي وُضع فيه، والجزائري العادي مُعتاد على هذا النّوع من التراكيب الغريبة باللّغة الفرنسية فيفهمها بسهولة، لأنّه خطأ شائع، وقد يُستعمل عن قصد لإثارة الضّحك، عكس المشاهد العربي عامّة الذي ربمّا يجد صعوبة في فهم هذا النوع من الهراء.

لقد كثّف المترجم التّحتي الحوار بحذفه كلمة "عصير البرتقال" التي كرّرها النادل عدّة مرّات، غير أنّ هناك خلل في الترجمة، فهو عَرَّف كلمة "برتقال" بالألف واللام بينما ترك أسماء الفواكه الأخرى نكرة، ونحن نرى أنّه لو فعل العكس لكان أفضل ولأدَّى المعنى الصحيح أو على الأقل قرَّب منه ولكان أوضح للمشاهد وربما أكثر تسلية.

"عصير برتقال الأناناس، برتقال التفاح، برتقال التوت" بَدَل عصير البرتقال أناناس، تفاح، توت

ونلاحظ أيضا أن المترجم التّحتي ترجم كلمة "Fraise" التي هي "الفراولة" بـ "التوت"، لأسباب لم نفهمها.

نُصنف هذا النّموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية وكذا العناصر الخاصّة بمجتمع معيّن، فالمجتمع الجزائري هو الوحيد الذي نجد فيه فئة تسمي كلّ العصائر بعصير برتقال، كما تسمي كلّ شراب "Sirop" بـ "Citron". وهي من الأخطاء اللّغوية الشائعة في بعض الفئات من مجتمعنا.

النموذج 18

Johnny: Je ne suis pas un Françaoui, moi! Je suis un Djazaïri

Moi, ma couleur c'est le vert

Depuis tout petit je rêve de porter le maillot des Fennecs

C'est pas aujourd'hui que je suis chez moi que je vais porter le maillot des roumis !

M. Sabri: Fais gaffe Johnny, tu deviens raciste !

Johnny**: Mais non, non, je ne suis pas raciste**

Je l'aime bien l'équipe de France…

Mais à la télé

الترجمة التّحتية:

جوني: لست فرنسي بل جزائري!

لوني المفضل هو الأخضر

منذ صغري وأنا أحلم بلبس قميص الجزائر!

لن أرتدي القميص الأجنبي وأنا في بلدي!

السيد صبري: لقد أصبحت عنصريا !

جوني: **لا، لست عنصريا!**

أنا أحب الفريق الفرنسي!

لكن فقط في التلفزيون!

النوع: محاكاة تهكمية

التحليل:

في هذا المشهد، حاكى جوني الرجل السّياسي الفرنسي "جان ماري لوبان" " Jean-Marie Le Pen" الذي قال يوما متحدّثا عن العرب "J'aime les Arabes, mais chez eux" "أنا أُحبّ العرب ولكن عندما يبقون في مواطنهم". وهو رجل معروف بكراهيّته للمهاجرين، خاصة ذوي الأصول الجزائرية والمغاربية وهو نفسه الذي قال:

"Je ne suis pas du tout un ennemi des étrangers, je suis un ami des Français, c'est toute la différence"[208]

"أنا لست عدوّ الأجانب إطلاقا، أنا صديق الفرنسيين، هنا يكمن الفرق الأساسي" (ترجمتنا)

وبنفس الطريقة يُحبّ جوني الفريق الفرنسي، أي في التلفاز فقط.

الترجمة مباشرة، أدّت الغرض المعنوي والفكاهي بطريقة ما، لكن لا بُدّ من خلفية ثقافية لفهم هذه المحاكاة التهكمية.

نُصنف هذه المحاكاة التّهكمية ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات، بما أنّ "جان ماري لوبان" "Jean-Marie Le Pen" رجل سياسي فرنسي مشهور.

النموذج 19

M.Sabri: Yacine, tu veux voir la photo de ta fiancée, mon fils? (M. Sabri)
Mehdi: Ah oui, oui, oui, oui!
Yacine: Oui, fais voir
M. Sabri: C'est Hanna qui me l'a donnée
Elle est pas récente récente, mais on voit déjà qu'elle est jolie
Mehdi: Ah oui, franchement! Y a du potentiel là!

الترجمة التّحتية:

السيد صبري: ياسين! أتريد أن ترى صورة خطيبتك؟

208 Rima Nicolas Lawandos-Fakhoury: Grand Ecran Petit Ecran Comique Télévisuel Comique Filmique. Le comique télévisuel à l'épreuve du mélange des genres. Humoresques N°28 p150

مهدي: نعم

ياسين: دعني أراها!

السيد صبري: حنا هي التي أعطتها لي

فهي ليست صورة حديثة، لكن يظهر أنّها جميلة

مهدي: عندها إمكانيات

النوع: مزاح

التحليل:

يَعرض السيّد صبري على ياسين رؤية صورة لخطيبته، ممازحا إيّاه بقوله أنّها ليست بصورة حديثة ويتضح أنّها صورة لها وهي طفلة صغيرة، فيغتاظ ياسين من هذا المزاح الثقيل ومن ضحك أخيه الصغير "مهدي" عند رؤية الصورة مستهزئا به وممازحا إيّاه قصد مضايقته، بقوله أنّ للفتاة فِعلا إمكانيات جمالية، فضربه ياسين على وجهه بالصورة تلك وبالمجلة التي كان يطالعها.

جاءت ترجمة الحوار في تركيب لغوي غير سليم، فمثلا ترجمت عبارة

"Elle est pas récente récente, mais on voit déjà qu'elle est jolie"

بـ:" فهي ليست صورة حديثة، لكن يظهر أنّها جميلة"

نلاحظ أنّ الفاء هنا جاءت في غير محلّها، فهي لا تفيد التعليل وليست أداة لجواب شرط ما ولا لشيئ آخر وكان يجدر بالمترجم التّحتي أن يستغني عنها وعن الضمير "هي".

نُصنف هذا النّموذج ضمن العناصر الفكاهية البصرية، إذ لا يمكن فهم هذا المشهد دون رؤية صورة الفتاة الصغيرة ورؤية ياسين يضرب أخاه. كما لا يمكن الاستغناء عن الحوار، الذي جاء ليعزز الأثر الكوميدي للصّور.

النموذج 20

Johnny: Oui, j'ai un renseignement à vous demander

Y a marqué quoi là ? khoroto ?!

Vous m'avez pris pour un françaoui, c'est ça ?

Le maître d'hôtel: Qu'est ce que vous me racontez là ?

Johnny: Qu'est ce que je raconte ? **tu me prends pour un cave, toi !**

C'est pas de la chorba, ça, c'est rien, walou, que dalle !

C'est un potage !

c'est la honte de l'Algérie !

Allez, patine !

الترجمة التحتية:

جوني: **عندي سؤال: ماذا كتب هنا؟ "غبي"؟**

أتعتقد أنني فرنسي؟ أليس كذلك؟

رئيس الخدم: عن ماذا تحكي؟

جوني: كيف عن ماذا أحكي؟ **أنت لا تعتبرني. ما هذا؟**

هذه ليست شوربة بل حساء فقط!

هذا عار الجزائر! أبعد!

النوع: كلمات عامية

التحليل:

في هذا المشهد، نرى عائلة صبري وهي في طريقها إلى مدينة وهران. وخلال سفرهم استوقفتهم لائحة مطعم كُتب عليها بالخط العريض:

" RESTAURANT: A LA **CHORBA**"

فدخلوا لتناول وجبة الغداء هناك، وكلّهم أمل في الحصول على شوربة ترضي جوني، لكنّه ما إن رآها وشمّ رائحتها، حتى قطّب جبينه، وبمُجرّد تذوّقها ثار غاضبا ونادى رئيس خدم المطعم ليُعرب عن سخطه. ثمّ اقتحم المطبخ، حيث أثار ضجّة كبيرة وتسبّب في شجار عارم بينه وبين طاقم المطعم، ممّا أجبر ياسين ووالده على التدخل لإخراجه من تلك الورطة.

نجد في هذا المقطع، عدّة كلمات عاميّة، دارجة، تلفَّظ بها جوني، فاستعمل كلمة "خوروطو"، التي تعني عند الجالية المغاربية المقيمة بفرنسا، أحمق أو غبي أو سخيف وغيرها من المعاني السلبية، واستعمل كلمة "فرنساوي" التي تعني الرجل الفرنسي واستعمل أيضا كلمة "كاف" "cave" التي تعني "المغفل" أو "الأحمق" وكلمة "والو" التي تعني "لا شيء" وكلمة "Patine" التي يقصد بها "اذهب" أو "انصرف"

لم يُوَفَّق المترجم التّحتي في نقل هذه الألفاظ التي تنتمي إلى سجل لغوي خاصّ وهي اللّغة العاميّة التي يتكلّمها عادة الشبّاب الفرنسي ذوي الأصول المغاربية وهي تحمل شحنة ثقافية خاصّة، فتغيّرت الحمولة الدّلالية للنصّ الأصل، ونلاحظ أنّ ترجمته جاءت في تراكيب ملتوية، بعيدة عن التركيب العربي السّليم، كما جاءت العبارات والألفاظ في صياغة ركيكة زيادة على الأخطاء المعجمية فيما يتعلق ببعض الكلمات.

فعلى المستوى التركيبي جاء في الحوار "أتعتقد أنني فرنسي؟ أليس كذلك؟"، في شكل سؤالين متتاليين، غير أن السؤال الثاني "أليس كذلك؟" هو سؤال توكيدي ومن الخطأ أن يُسبق بجملة استفهامية، بل يجب أن تأتي جملة مثبتة أو منفية ويأتي بعدها السؤال التوكيدي الذي قَصْدُه التأكد من الجملة التي سبقت، ولذلك، فمن المستحسن حذف الألِف الاستفهامية.

كما جاءت في الحوار عبارة "عن ماذا تحكي؟" التي صيغت بدورها صياغة غير مألوفة في اللّغة العربية، فعادة ما نستخدم "ما الذي تتحدّث عنه؟" للتعبير عن الحيرة والاستغراب ممّا يقوله المتحدث. وتنطبق الملاحظات نفسها على عبارة "هذا عار الجزائر".

أمّا على المستوى المعجمي والتركيبي في آن واحد، فنجد مقابل " tu me prends pour un cave, toi !"، عبارة "أنت لا تعتبرني"، علما أنّ فعل اعتبر فعل مُتَعَدٍّ وبالتالي هو بحاجة إلى مفعول به ليكتمل معنى الجملة كما أنّه من الناحية المعجمية لا يعني "cave"، وفي الحقيقة لم نفهم سبب اختيار المترجم التّحتي لهذه الترجمة، ونفس الخطأ تكرّر مع لفظة "patine"

التي تُرجمت بـ "أبعد" قاصدا على الأرجح "ابتعد"، لأنّ فعل "أبعد" لا يكتفي بفاعل بل يتعدى إلى مفعول به ليكتمل معناه.

وفيما يتعلق بترجمة:

C’est pas de la chorba, ça, c’est rien, walou, que dalle !

C’est un potage !

فقد اختزلها المترجم التّحتي في عبارة واحدة وهي: "هذه ليست شوربة بل حساء فقط!" ونرى أنّه وُفّق في ذلك، لأنّ الكلمات الثلاث التي توالت، أي " rien, walou, que dalle "، كلّها مترادفات، وترجمتها قد تشغل مكانا على الشاشة. ويبقى الإشكال قائما بالنّسبة للفرق بين الشوربة والحساء، والتي تستوجب خلفية ثقافية فالشوربة الجزائرية ليست معروفة لدى الجميع والفرق بين الشوربة والحساء يبقى طفيفا وغير واضح لدى الكثير من الناس.

وعليه نقترح ترجمة بديلة:

جوني: لديّ سؤال: أَكُتب "غبي" هنا؟

تعتقد أنني فرنسي؟ أليس كذلك؟

رئيس الخدم: ما الذي تتحدّث عنه؟

جوني: ما الذي أتحدّث عنه؟! أتحسبني مغفّلا؟

هذا ليس إلاّ حساء عادياّ!

هذه وصمة عار بحقّ الجزائر!

ابتعد عن طريقي!

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية الخاصّة بمجتمع معيّن ونقصد هنا كُلاّ من المجتمع الجزائري والمجتمع الفرنسي معا، وكذلك ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات، نظرا إلى أنّ الشوربة الجزائرية عنصر ثقافي خاص بالمجتمع الجزائري وحده. وإلى العناصر البصريّة المتمثّلة في الحركات التي كان يقوم بها "جوني" كترك الملعقة تقع على الطاولة في حركة تذمُّر مصحوبة بإيماءات تُعرب عن القرف، أو عندما أشار بأصبعه إلى وجهه في حركة دائرية سائلا رئيس الخدم " أَكُتب "غبيّ" هنا" وغيرها من الحركات الجسدية وتعابير الوجه المختلفة.

النموذج 21

Johnny: N'empêche qu'elle était vraiment dégueulasse leur chorba
M. Sabri: Toi, à partir de maintenant, tu fermes ta gueule!

ولّى يعرف وشنو هي الشوربة!

Johnny: En même temps, des gars qui sont capables de se faire casser la gueule pour une chorba, ça force le respect... Enfin, c'est ce que je pense

الترجمة التّحتية:

جوني: الشوربة هناك رديئة جدّا!

السيد صبري: من اليوم لا تنبس ببنت شفة!

جوني: من يتلقى اللّكمات من أجل الشوربة، يفرض الاحترام

هذا رأيي

النوع: لهجة جزائرية ساخرة+مبالغة

التحليل:

نلاحظ في هذا المثال بعض الأخطاء الترجمية، فعلى المستوى المعجمي، استعمل المترجم التّحتي كلمة "رديئة" لترجمة "dégueulasse "، وبغضّ النظر عن كون الأكل لا يوصف عادة بالرداءة، نرى أنّ كلمة "مقرفة" أصحّ وأنسب في هذا السياق.

كما ترجم "tu fermes ta gueule!" بـ "لا تنبس ببنت شفة"، وهذه الصيغة لا تُستعمل عادة للتّأنيب أو التّوبيخ، كما لا تتناسب مع السّياق العامّي واللّهجة العامّية، بل غالبا ما تستعمل صيغ أخرى كمثل "اخرس" أو "اسكت" أو "اصمت" أو "لا أريد سماع صوتك"، وغيرها من العبارات التي توحي بالغضب والانفعال.

أمّا قول السيد صبري "وْلَّى يَعْرْفْ وَشْنُو هِيَ الشّوربة" فبقي بدون ترجمة، إذ إنّه قيل باللّغة العربية، غير أنها دارجة جزائرية ويصعب فهمها من قِبَل الجمهور العربي عامّة، الذي غالبا لا يفهم هذه اللّهجة، وهذا قد يُسبّب ضياع الأثر الفكاهي، إذ إنّ هذا الجزء من الحوار قيل بلهجة غاضبة تحمل شحنة من التهكم والازدراء، ونرى أنّ ترجمته قد تكون ضرورية للإبقاء على الأثر الفكاهي الذي قصده المخرج. وكان من الممكن مثلا نقله بطريقة مزدرية كأن يقول "يخال نفسه خبير تذوُّق الشوربة!"

أمّا تعقيب "جوني" بصوت شبه خافت، قائلا:

"En même temps, des gars qui sont capables de se faire casser la gueule pour une chorba, ça force le respect"

نجد في هذا المقطع مبالغة شديدة لأهميّة الشوربة، وكأنّها قضية شرف، وتُرجمت بـ: "من يَتَلقّى اللّكمات من أجل الشوربة، يفرض الاحترام" فنرى أنّها لا تحمل نفس الشحنة المعنوية ولذلك نقترح عوضها "من يجازف بحياته من أجل الشوربة يستحق التّقدير".

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية البصرية نظرا للجروح التي نراها على وجه السيّد صبري وإلى إيماءات وجهه عند توبيخ جوني، وكذا نظرات جوني وتعابير وجهه، كما نُصنفها ضمن العناصر شبه اللّغوية، سواء للهجة السيّد صبري الحادّة والمزدرية أو للهجة جوني الخافتة التي تعبّر عن استياء زائف، فهو في حقيقة الأمر كان فخورا بما قام به من شغب، ومن خلال هذا المشهد، نعود إلى الصورة النمطية للجزائري العنيف والمتهوّر، والذي يفتخر بكونه كذلك.

النموذج 22

M. Sabri: T'as pas honte de parler comme ça de tes frères?!

C'est pas parce qu'on est des prévilégiés que tu dois être méprisant!

Yacine: Mais quoi des prévilégiés?! On vit dans une cité entassés dans des apparts pleins de cafards, on est des prévilégiés?!

M. Sabri: Oui monsieur!

Yacine: Ah, d'accord.

M. Sabri: Tu devrais prendre exemple un peu sur Johnny, lui au moins il respecte!

Johnny: Abdelbachiiiiir!

M. Sabri: Bachir, Bachir...

Yacine: Ben allez-y adoptez-le si il vous plait tant que ça! Il est disponible et il est gratos!

Je vous rappelle que quand il avait dix ans, il se prenait pour le fils caché d'Elton John. Il a fallu qu'il apprenne que son père était pédé pour changer d'avis.

Mme Sabri: Yacine!

(rire amusé de Mehdi)

Yacine: Vous ne comprenez pas qu'il a un problème? Que c'est psychiatrique!

الترجمة التّحتية:

السيد صبري: ألا تخجل أن تكلم إخواتك بهذه الطريقة؟

ليس لأننا محظوظون عليك أن تحتقر الآخر.

ياسين: كيف محظوظون، هل بالعيش متراكمين في شقق مليئة بالصراصير!

السيد صبري: نعم سيدي!

ياسين: نعم، أنا متفق!

السيد صبري: **خذ العبرة من جوني، على الأقل هو يحترم!**

جوني: **عبد البشير**

ياسين: **تفضل بتبنيه ما دامت الأمور هكذا.**

هو مستعد ومجانا!

لما كان في الـ10 كان يعتقد أنه الإبن السري لإيلتون جون،

ولما علم أن أباه كان شاذا غيّر رأيه!

السيدة صبري: **ياسين!**

ياسين: **ألا تعتقد أنه له مشكلة نفسانية!**

النوع: استهزاء وسخرية

التحليل:

يُصوّر هذا المشهد عائلة صبري وهي تستجمّ على شاطئ مكتظّ، ونفهم من السّياق أنّ ياسين كان يتذمّر ويتحدّث بازدراء عن النّاس المتواجدين هناك، فعاتبه والده على ذلك ونصحه بالاقتداء بجوني، فأخذ ياسين يهزأ بجوني واقترح بسخرية على والديه أن يَتَبنّيانه مذكّرا إيّاهما أنّه كان يعتقد أنّه ابن المغني "إيلتون جون" "Elton John " إلى أن عَلِم أنّه رجل مِثليّ، الشيء الذي أضحك الإبن الصغير "مهدي" وأزعج السيدة صبري التي أنَّبت

ياسين لقوله ذلك في حضرة والديه وأخيه الأصغر، فالمثليّة الجنسية موضوع محظور في ثقافتنا، ولا يليق التّطرق إليه خاصّة أمام أفراد العائلة. كما مسحت، بنظرة واحدة منها، الابتسامة التي ارتسمت على وجه مهدي، الذي أعجبه الأمر وأخذ يضحك خفية.

لقد وقع المترجم التّحتي في عدد من الأخطاء خلال نقله الحوار إلى اللّغة العربية، فعلى المستوى الصّرفي مثلا، نلاحظ أنّ الجملة الأولى من الحوار تُرجمت بشكل خاطئ، فقد نَقل المترجم التّحتي عبارة "T'as pas honte de parler comme ça de tes frères" بـ "ألا تخجل أن تكلم إخواتك بهذه الطريقة؟"، علما أنّ الفاعل، وهو ياسين، تحدّث عن إخوانه وليس إليهم، وكلمة "إخوات" بوضع الهمزة تحت الألف ومدّ الواو، غير واردة في اللّغة العربية.

كما نلاحظ أنّ المترجم التحتي استعمل عبارة "نعم، أنا متفق" مقابل "Ah, d'accord" غير أنّ كلمة "مُتّفق" والتي هي فاعل من اتّفق، تتبع عادة بحرف "مع"، كأن يُقال "أتّفق معك على أمر ما" أو "أوافقك"، وفي رأينا كان يكفي أن تُترجم بـ "حَسناً".

أمّا على المستوى المعجمي، فجاءت كلمة "متراكمين" مقابلة لـ "entassés"، ونرى أنّها غير مناسبة، فالتراكم للأشياء وليس للبشر، ومن الأنسب استعمال كلمة "محشورين" بدلها. ودائما على المستوى المعجمي، نجد مقابل " Tu devrais prendre exemple un peu sur Johnny, lui au moins il respecte"، "خذ العبرة من جوني، على الأقل هو يحترم"، غير أنّ ما قصده الأب هو الاقتداء وليس الاتعاظ والاعتبار. أمّا على المستوى التّركيبي، فالفعل "احترم" مُتعدّ يحتاج إلى مفعول به ليكتمل معنى الجملة. وعلّق "جوني" منزعجا عند سماع

السيد صبري مسميّا إياه باسمه، قائلا "عبد البشيييير" وكأنّه ملّ من تصحيح اسمه في كلّ مرّة.

نلاحظ عموما في هذا المقطع، تراكيبا لغوية غير سليمة وملتوية، كقوله "هو مستعد و**مجانا**" بدل مجاني أو بالمجان أو بدون مقابل. وكذلك عند قوله "ألا تعتقد **أنه له** مشكلة نفسانية" الذي جاء في تركيب ثقيل وكان من الممكن وضع مكانها "ألا تعتقد أنّه يعاني من مشكلة نفسانية". كما نلاحظ أن الأفعال صُرّفت طوال الحوار مع الضمير "أنت" مع أنّ ياسين كان يتكلم بصيغة الجمع في النسخة الأصلية، مخاطبا أفراد عائلته.

بناء على ما سبق ذكره، نقترح بعض التعديلات في الترجمة التحتية كالآتي:

السيد صبري: ألا تخجل أن تتحدث هكذا عن إخوانك؟

كوننا محظوظين لا يعطيك الحق في الاستخفاف بالآخرين

ياسين: أمحظوظون بالعيش محشورين في شقق مليئة بالصراصير!

السيد صبري: نعم يا سيدي!

ياسين: حسنا!

السيد صبري: اقتدِ بجوني، على الأقلّ هو يحترم الآخرين!

جوني(متذمرا): عبد البشيييير

ياسين: فلتتبنوه إذاً

يمكنكم اقتناؤه مجّانا

لما كان في الـ10 كان يعتقد أنه الإبن السري لإيلتون جون،

ولما علم أنّه شاذٌّ غيّر رأيه!

السيدة صبري: ياسين!

ياسين: ألا تُدركون أنّه مختلّ عقلياّ!

ونُصنّف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات، من جهة، لأنّ إيلتون جون شخصيّة معروفة عالميا، ونُصنّفه من جهة أخرى ضمن العناصر الخاصّة بمجتمع ما، وهو المجتمع المغاربي المحافظ الذي يشعر بحرج شديد عند التطرّق إلى بعض المواضيع المحظورة. كما نُصنّفه ضمن العناصر شبه اللّغوية نظرا إلى نظرات تأنيب السّيدة صبري وابتلاع مهدي ضحكته.

النموذج 23

Johnny: Qu’est ce qu’ils vont penser de moi au village ?!

M. Sabri: Ça va aller, C’est pas grave Johnny

Johnny: **Bachir ! je m’appelle Abdelbachir ! فهمت**

الترجمة التّحتية:

جوني: ماذا سيقولون عني في قريتي؟

السيد صبري: هذا ليس أمرا هاما جوني، تمالك نفسك

جوني: **بشير، اسمي عبد البشير، أفهمت؟**

النوع: هراء (non-sens)/عبث (absurde)

التحليل:

اخترع جوني لنفسه اسما وهو "عبد البشير"، مع أنّ هذا الاسم لا وجود له في اللّغة العربية فكلّ الأسماء التي تبدأ بـ "عبد" يتبعها إسم من أسماء الله الحسنى، غير أنّ البشير ليس إسما منها، بل هي صفة من صفات الرسول صلى الله عليه وسلم، وبالتالي فهذا الإسم ليس له معنى. وما يجعله طريفا زيادة إلى كونه بدون معنى هو إصرار جوني عليه.

حافظ المترجم التّحتي على الإسم كما هو بما أنّه في الأصل باللغة العربية ويَسهُل على المُشاهد العربي التقاط الأثر الفكاهي من التركيبة الغريبة لإسم "عبد البشير".

غير أنّه ترجم "Ça va aller, C'est pas grave Johnny" بـ "هذا ليس أمرا هاما جوني، تمالك نفسك"، ونرى أنّ الترجمة لا تحمل الشحنة المعنوية التي يحملها الحوار الأصلي من معاني التهدئة والطمأنة، لذلك نقترح بدلها "لا تقلق كل شيء سيكون على ما يرام".

نُصنّف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية الخاصة بالمجتمع العربي المسلم الذي يدرك غرابة اسم "عبد البشير".

النموذج 24

Johnny: Hé chibani, tu devrais pas boire comme ça !

C'est حرام, il veut pas le prophète

Le vieil ivrogne**: Je sais bien c'est حرام**

Mais ça c'est pas pareil du tout

Regarde bien. Viens, viens !

HEINKEN LAGER BEER

Ça veut dire ici, y a quelque chose de très grand !

T'as compris, c'est pas pareil !

الترجمة التّحتية:

جوني: يا شيخ، لا يجوز لك أن تشرب!

هذا حرام، الرسول ينهى عن مثل هذا!

الشيخ الثمل: **أعرف أنه حرام، لكن الأمر يختلف هنا**

انظر هنا

هيني كين أجر كبير

بمعنى أن هنا يوجد شيء عظيم!

هل تفهم؟ الأمر يختلف.

النوع: تلاعب بالألفاظ (تشويه الكلمات)

التحليل:

عندما نصح جوني الشّيخ الثمل بعدم شرب الجعة، لأنّ ذلك ينافي تعاليم ديننا، ردّ عليه بأنّ الأمر يختلف وأخذ يقرأ اسم الجعة وكأنه كُتب بالعربية فنطقها "هينيكن أجر كبير" (هنا كاين أجر كبير) بدل "Heineken Lager Beer" فشوّه Lager Beer التي تعني بالهولندية "الجعة الفاتحة" إلى "أجر كبير".

لجأ المترجم التّحتي إلى ترجمة مباشرة أدّت المعنى والأثر الفكاهي معا.

نُصنف هذا النّموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية بما أنّ الأمر يتعلّق بتلاعب في الألفاظ وبالمعنى.

النموذج 25

Mehdi: T’as acheté mes baskets à trois bandes ?

M. Sabri: Ah ! mieux !

Je t’ai trouvé des baskets à quatre bandes !

Surprise ! elles te plaisent ?

Mehdi: Ah ouais, ouais, ouais…

الترجمة التّحتية:

مهدي: أين الحذاء ذو ثلاثة خطوط؟

السيد صبري: اشتريت لك أحسن منه،

ذي أربعة خطوط !

انظر،هل تعجبك؟

مهدي: ممتاز!

النوع: سوء فهم

التحليل:

كان مهدي قد طلب من والده أن يشتري له حذاء رياضيّا ذا ثلاثة خطوط، قاصدا العلامة التجارية المشهورة، المتميزة بخطوطها الثلاثة المتوازية "Adidas"، فاشترى له نسخة مقلَّدة عليها أربعة خطوط، معتقدا أنه أحسن صنعا، غير أن خيبة الأمل كانت واضحة في عيني مهدي، مع أنّنا لا نشعر عند قراءة العنونة التّحتية بخيبة مهدي بل على العكس، لذلك نقترح بدلها "امممم... أجل، أجل" التي نشعر من خلالها أنّ مهدي يتردّد في الرّد بالإيجاب على

والده. وما عدا هذا الخطأ البسيط، كانت الترجمة مباشرة وواضحة وأدّت الغرض الفكاهي، شرط أن يستوعب المشاهد الالتباس الذي وقع.

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصة بالمجتمع والمؤسسات، بما أنّه أُشير ضمنيا إلى العلامة التجارية المشهورة "Adidas ".

النموذج 26

M. Sabri: Mehdi, mon fils, viens, assieds-toi.

Ecoute-moi bien mon fils

Tu vas montrer ton p’tit oiseau à عمّي Moussa !

L'oncle Moussa: Oui, ton p’tit oiseau.

L'oncle 2: Petit oiseau…

Mehdi: Mon p’tit oiseau ?

الترجمة التّحتية:

السيد صبري: مهدي تعال إلى هنا، اجلس.

أنصت إليّ جيدا يا ولدي!

أظهر "عصفورك" لحميد موسى!

العمّ موسى: **"عصفورك الصغير"!**

العمّ 2:"**العصفور الصغير**"!

مهدي: "**عصفوري الصغير**"؟

النوع: كناية

التحليل:

يطلب السيّد صبري في هذا المشهد من ابنه مهدي، أن يكشف عن عصفوره الصغير لعمّي موسى (الرجل الذي جاء لختانه)، كناية عن عضوه الذكري، فلم يفهم الطّفل مهدي وبقي ينظر مستغربا إلى "عمّي موسى" الذي كان يحمل مشرطا في يده، وإلى والده وعمّه وهما يحيطان به. بعدها صرخ صرخة دوّت في أرجاء البيت وتَلَتها زغاريد النساء.

تُرجمت هذه الكناية ترجمة حرفية أدّت الغرض المعنوي والفكاهي معا غير أنّنا نؤكد شكوكنا السابقة في أن المترجم التّحتي استند على الحوارات المكتوبة فقط ولم يشاهد الفيلم خلال قيامه بعملية الترجمة، ففي هذا المشهد مثلا، نلاحظ أنه ترجم "عمي موسى" بـ "حميد موسى".

نُصنف هذا النّموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصّة بمجتمع معيّن، فقد أُشير ضمنا وليس صراحة إلى عمليّة الختان التي عموما تخص المسلمين واليهود معا.

النموذج 27

M. Leclerc: Anatole Algérie, ça n'existe pas!

Mme. Leclerc: Mais ils ont changé le nom !

M. Leclerc: La Méditerranée, elle est bien là et pas là !

Mme. Leclerc: Mais écoute, t'as jamais su lire un plan !

الترجمة التّحتية:

السيد لوكلير: **أناتول الجزائر غير موجودة!**

السيدة لوكلير: **لقد غيروا الاسم!**

السيد لوكلير: البحر المتوسط هناك!

السيدة لوكلير: أنت لا تعرف قراءة الخرائط!

النوع: تشويه

التحليل:

أناتول فرانس Anatole France اسم لكاتب فرنسي كبير، متحصل على جائزة نوبل في الأدب، وكان قد سُمي عليه خلال فترة الاستعمار الفرنسي شارعا في الجزائر، وبعد الاستقلال شُطبت اللائحة التي تحمل اسم الشارع وكُتب بَدَل "France"، "Algérie"، فصار "أناطول الجزائر".

مشهد (44)

مرّة أخرى، لجأ المترجم التّحتي إلى التّرجمة المباشرة والتي أدّت إلى ضياع الأثر الفكاهي، فلا شكّ أنّه لا بُدّ من خلفية ثقافية لمعرفة "أناتول فرانس" وفهم قصد كاتب السيناريو. فبالرّغم من تداخل العنصر البصري المتمثل في اللائحة المشطوبة التي تحمل اسم الشارع سابقا واللائحة الجديدة التي تحمل اسمه الحالي، والعنصر اللّفظي المتمثّل في الحوار الذي جرى بين والدي "جوني"، غير أنّ الأثر الفكاهي ضاع نسبيّا، نظرا لعدم معرفة الكاتب "أناتول فرانس"، فمن جملة خمسة عشر شخص من الزملاء والأصدقاء الذين شاهدوا الفيلم، إثنان فقط يعرفان هذا الكاتب الفرنسي وهما فقط من تأثرّا بهذا المشهد. ونرى أنّه كان بإمكان المترجم التّحتي أن يلجأ إلى الإضافة، كأن يضيف كلمة "كاتب" (لا يوجد **كاتب** باسم "أناتول الجزائر") لتقريب المعنى للمشاهد.

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية الخاصّة بالمجتمع والمؤسسات، لأنّ أناتول فرانس Anatole France اسم كاتب مشهور مرتبط بالثقافة الفرنسية.

النموذج 28

Khlasse

(Fin)

النوع: دارجة جزائرية

التحليل:

استعمل المخرج كلمة "خلاص" وتحتها كلمة (Fin) بين قوسين بخط أصغر ومعناها في الدارجة الجزائرية "انتهى" عوضا عن "النهاية"، علما أن الخلاص عند المسيحيين هو النهاية السعيدة للمؤمنين.

لم تُترجم كلمة "خلاص"، مع أنّ الكثير وجدها طريفة، ولكنّنا لا نعرف وقعها على جمهور عربي لا يفهم اللّهجة الجزائرية.

نُصنف هذا النموذج ضمن العناصر الفكاهية اللّغوية الخاصة بمجتمع معين.

خلاصة الفصل

لقد تمكّنا من خلال الدّراسة التّحليليّة النّقديّة التي قمنا بها حول ترجمة العناصر الفكاهيّة للفيلم الكوميدي "Il était une fois dans l'Oued" إلى اللّغة العربية أن نخلص إلى ما يلي:

– وازن المترجم التّحتي بين أكثر من طريقة في نقل العناصر الفكاهية فانتهج تارة التكثيف وتارة التعميم وتارة أخرى الحذف، وذلك لأنّ العناصر الفكاهية لا تتشابه فيما بينها وبالتالي تحتاج إلى أكثر من طريقة واحدة في التّرجمة. غير أنّه انتهج النّقل الحرفي أكثر من أيّ استراتيجية أخرى.

– إنّ لكلّ طريقة أو استراتيجيّة في التّرجمة نقائص توقع المترجم التّحتي في هفوات تشوّه النّقل الصّحيح، فالاعتماد على الترجمة الحرفية أوقع المترجم التّحتي في عدّة أخطاء أصابت عددًا من التّراكيب العربيّة التي جاءت فيها الجمل، إذ لاحظنا تحويلاً للمعنى الأصل بسبب انتهاج الترجمة الحرفيّة ونتج عن ذلك جمل ركيكة وهجينة الصّياغة والتّركيب في اللغة العربيّة.

– لم يوفَّق المترجم التّحتي في ترجمة العديد من العناصر الفكاهية والعناصر المتعلّقة بالصور النمطية التي تعكس طابع الشّخصيّة الجزائريّة وتلك التي تعكس الطابع المغاربي عامّة، فجاءت الترجمة غير دقيقة وخالية من الأسلوب الذي يعكس الروح الجزائريّة المغتربة للمخرج جمال بن صالح.

الخاتمة

إنّ الترجمة السمعية البصرية، أو الترجمة التحتية، تشمل أبعادا تقنية وتكنولوجية تتداخل حتما مع نقل النصّ السمعي البصري، الذي يتميّز عن غيره من النصوص من حيث طبيعته المختلفة وأبعاده السيميائيّة، التي تملي على المترجم التّحتي طريقة مختلفة في تناوله. وفي نهاية المطاف، يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة نوجز فيها أهمّ ما استخلصناه من خلال بحثنا هذا:

1. يجب على المترجم التحتي أن يكون قادرا على فهم جلّ المعلومات التي يتضمنها الحوار، لغوية كانت أو غير لغويّة، وسمعية كانت أو بصرية. فالمّادة السمعية البصرية تتضمن عدة قنوات سمعية وبصرية، وسيميائية ومكتوبة، وخلاصة هذه العناصر كلّها هي التي تُولّد الأثر الفكاهي. وعليه، يجب على المترجم التحتيّ أن يُلمّ أوّلا بمختلف الجوانب التقنية التي تُستخدم في هذا المجال، زيادة على التحكم الجيّد باللّغة المصدر، واللّغة الهدف وبما قد يحمله الحوار من إحالالت أو رسائل ضمنية أو معاكسة للدلالة اللّغوية الظاهرة حتى يتفادى الوقوع في اللّبس أو الخطأ ولتتمّ الترجمة على أحسن وجه.

2. إنّ عامل الثّقافة من أهمّ العناصر التي يجب على المترجم التّحتي الإلمام بها، فنجاعة الترجمة السمعية البصرية، وخاصّة ترجمة الفكاهة لا تتوقف على الإحاطة بالجانب اللّغوي، بل من المهمّ جدّا أن يكون المترجم التّحتي متعمّقا في معرفة ثقافة المجتمع والبلد الذي أُخرجت فيه النسخة الأصلية للفيلم وكذلك المجتمع الذي يُتَرجم له، وذلك لصياغة ترجمته بطريقة تتلاءم مع ثقافة وعقلية المجتمع المستهدف. وقد لاحظنا أنّ هذا الأمر

جدّ صعب، لأنّ الفكاهة مرتبطة أشدّ ارتباط بالظاهرة البشريّة المعقّدة، ولها جذور قديمة ضاربة في عمق كلّ مجتمع، ممّا يجعل أثرها متفاوتا من مجتمع إلى آخر، ومن شخص إلى آخر، وذلك رغم اشتراك هذه المجتمعات في اللّغة. إذ نلاحظ تفاوتا كبيرا بين المجتمع الفرنسي وبين المجتمع غير الفرنسي النّاطق باللّغة الفرنسية.

3. إنّ اختيار الألفاظ البسيطة من الأمور التي يجب أن يتحرّاها المترجم التّحتي، فاللّغة المنطوقة عادة ما تكون بسيطة وبدون تكلّف. ولأنّ العناوين التحتية تمُرّ بسرعة على الشّاشة ولا تترك للمشاهد الوقت والمجال للتفكير مَليّا فيها، فعلى المترجم التّحتي أخذ ذلك بعين الاعتبار، بتوظيف الشّائع من التّراكيب والابتعاد قدر الإمكان عن الغموض والتعقيد، حتّى تصل الرّسالة إلى أكبر عدد من المشاهدين، خاصّة فيما يتعلّق بالعناصر الفكاهية.

4. يجب على المترجم التّحتي احترام القيود المتعلّقة بالعنونة التحتية، كالقيود الزمنيّة والمكانيّة، وحجم العنوان التحتي بالنسبة للشّاشة ومكان ظهوره، حتى يتمكّن المشاهد من قراءة العناوين، دون الإخلال بالعناصر الأخرى للخطاب.

5. يجب تحديد وظيفة العناوين التحتية، وفي هذا السياق "إثارة الضحك"، حتى يتصرّف المترجم التّحتي بطريقة تتلاءم مع الهدف الذي يريد الوصول إليه. كما يجب عليه أن يكون قادرا على تحليل الخطاب وعلى التّمييز بين العناصر ذات الأهميّة الكبيرة

والعناصر التي يمكن تلخيصها أو تكثيفها، وتلك غير المهمّة التي يمكن حذفها أو الاستغناء عنها لعدم أهميتها والتي يتمّ المعنى بدونها.

6. يعتمد نجاح ترجمة الصوّر النمطية، بالدرجة الأولى على إدراك المترجم التّحتي لها، وعلى قدرته على نقلها إلى المُشاهد بالدرجة الثانية، أمّا عن إشكالية نقلها، فتعود إلى درجة صعوبتها، فإذا كانت في المجال العام، يسهل فهمها ونقلها، أمّا إذا كانت خاصّة بظواهر أو بأحداث محلّية، فيصعب نقلها، ويعود تأويلها إلى الخلفية الثقافية لكلّ فرد.

7. يجب على المترجم التّحتي مراجعة ترجمته والمقارنة بين خيارات مختلفة للترجمة، ونقد ترجمته للنص السمعي البصري والوقوف عند الأخطاء التي قد يكون وقع فيها، حتى يتمكن من تصحيحها.

8. للحركات والإيماءات التي يقوم بها الممثّلون، والعناصر السيميائية، دور كبير في نقل الأثر الفكاهي، فهي تساعد المترجم التّحتي في عمله، ممّا قد يغنيه عن ترجمة الحوار جزئيا أو كلّيا.

9. على المترجم التّحتي أن يكون قادرا على نقل العناصر الفكاهية إلى النسخة المترجمة أو على الأقل إنتاج نفس الأثر الهزلي.

10. إنّ العناصر الفكاهية اللّغوية أو غير اللّغوية ليست دائما قابلة للنّقل إلى لغة أو ثقافة أخرى.

11. نلاحظ أنّه في جميع الأحوال لا تُنتج العناوين التحتية أثرا فكاهيا يفوق الأثر الفكاهي للنسخة الأصلية.

12. كما لا يمكن أن نجزم باستحالة ترجمة الفكاهة، فمن الممكن جدّا ترجمتها، سواء بالحفاظ على نفس نوع الفكاهة أو باستبداله بنوع آخر، غير أنّ الترجمة الحرفية لا تفي دائما بالغرض.

لا شكّ أنّ ترجمة الفكاهة ليست بالأمر الهيّن، خاصة إذا اقترنت بالمجال السمعي البصري، ويحتاج المترجم الذي يخوض غمار هذا المعترك إلى رصيد لغوي وثقافي وفكري ومعرفي وتقني كبير، حتى يتمكّن من نقلها نقلا وافيا.

وعليه، فمن خلال دراستنا هذه، لم يكن غرضنا تسليط الضوء على أخطاء المترجم التحتي وهفواته أو التّقليل من شأنه، بل حاولنا قدر الإمكان تفهّم أخطائه والتماس الأعذار له. فنحن لسنا إلّا مترجمين مبتدئين وندرك مدى صعوبة ذلك، ولكنّنا حاولنا المساهمة في هذا الميدان الذي لم يحظَ، على حدّ علمنا، بما يكفي من البحث، عكس المجالات الأخرى، إذ إنّ الترجمة السمعية البصرية تُعَدُّ تخصصا غير شائع في حقل الدراسات الترجمية. وهكذا وقع اختيارنا على فيلم "Il était une fois dans l'Oued" وقمنا بدراسة تحليلية نقدية لترجمة العناصر الفكاهية التي يحتويها، في محاولة منّا لفهم الاستراتيجيات التي انتهجها المترجم

التحتي والعوائق التي واجهها لنقل هذه العناصر في النص السمعي البصري، الذي ينطوي على خصوصيات عدّة.

لقد انتهج المترجم التحتي استراتيجيات مختلفة حسب ما يقتضيه نوع الفكاهة، إلّا أنّ اعتماده طرقا ترجمية معينة دون التحكم الجيّد بها، جعله يقع في بعض الانزلاقات والهفوات، وهذا ما لاحظناه في اتخاذه الترجمة الحرفية طريقة في النقل دون مراعاة خصوصيات اللغة العربية ووقعها على المجتمع المترجَم له، فجاءت الكثير من الترجمات سقيمة الأسلوب، ممّا أثّر سلبا على نقل الأثر الفكاهي إلى المشاهد.

لاحظنا من خلال دراسة وتحليل ثمانية وعشرين نموذجاً في كوميديا الكلمات، أنّ أغلب الأسباب التي أدّت إلى ضياع الأثر الفكاهي في العناوين التحتية هو ضياع معلومات ثقافية بالدرجة الأولى، فهذه المعلومات تشكل 71,42% من الأمثلة المنتقاة، نجح المترجم التحتي في نقل 50% منها وأخفق في نقل 50% الأخرى.

أمّا السّبب الثاني في ضياع الأثر الفكاهي فيعود إلى الأخطاء الترجمية باختلاف طبيعتها والتي تشكل 28,57 % من الأمثلة التي قمنا بدراستها، ونلاحظ أنّ 37,5 % هذه الأخطاء لم تؤدِّ حتما إلى ضياع الأثر الفكاهي، كخلط المترجم التحتي بين قوارب النجاة ولاجئي القوارب (نموذج 9) بينما أدّت 62,5 % منها إلى ضياعه.

شكلت العناصر الصوتية 17,85 % من مجمل الأمثلة التي درسناها في كوميديا الكلمات، وللأسف لم تُنقل أي واحدة منها، إذ إنّ أغلبها تتعلق باللّكنة ومن الصّعب نقلها لأنّ خاصيتها الأساسيّة تتمثل في طريقة النّطق.

يعود آخر أهمّ الأسباب التي أدّت إلى ضياع الأثر الفكاهي في العناوين التحتية، إلى حذف المترجم التحتي لبعض العناصر، مثل عدم نقله لما كُتب على اللاّفتة المعلقة في محلّ الملابس (نموذج 15).

نستنتج من خلال هذه المعلومات أنّ 57,14 % من العناصر الفكاهية الإجمالية ضاعت في العناوين التحتية، أي أكثر من نصفها، وتعتبر هذه خسارة كبيرة في حقّ الفيلم وحقّ المشاهد، وهذا لا يُحسب لصالح المترجم التحتي. ومع أنّه لا يمكن حلّ مشكلة فقدان المعلومات التي تحدث حتما خلال عملية الترجمة كليّا، غير أنّه من الممكن التخفيف منها. كان من الصعب الاستمتاع بالفيلم الكوميدي "Il était une fois dans l'Oued"، من خلال العناوين التحتية، إذ ضاعت أكثر من نصف عناصره الفكاهية، ولقد تأسف مخرج الفيلم، في إحدى الرسائل التي تبادلناها، عن عدم جدوى العناوين التحتية في نقل روح الفيلم التي لا تقلّ أهمية عن نقل مضمونه اللّغوي.

وبالتالي يمكننا القول أنّ الترجمة الجيّدة للفكاهة، لا تكتفي بترجمة الكلمات التي تشكلها، بل هي ترجمة للأثر الفكاهي، وهذا ما يتوافق مع نظرة نيومارك الذي يرى أنّ الترجمة الجيدة هي التي تُحدث في قُرّائها أثرا يعادل الأثر الذي يحدثه النص الأصلي في قُرّائه.

لقد أكّدت هذه الدراسة بعض النظريات كما دحضت نظريّات أخرى وتبقى ترجمة الفكاهة في النصّ السمعي البصري حقلا شاسعا، معقدا تعقيد الفكاهة بذاتها التي لم يتم تعريفها بشكل واضح ونهائي إلى يومنا هذا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المدونة (format DVD) :

"Il était une fois dans l'Oued" réalisation: Djamel Bensalah. scénario: Gilles Laurent et Djamel Bensalah. Production Gaumont, Miroir Magique!, France 2 Cinéma, Canal + et TPS Star. 2005

قائمة المراجع العربية:

1. اسماعيل، محمد حسام الدين.(2014). *ساخرون وثوار: دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي.* (الطبعة الأولى) دار العربي للنشر والتوزيع.
2. آل مريع، أحمد بن علي.(2013) *علي الطنطاوي "كان يوم كُنتُ" صناعة الفقه والأدب.* (الطبعة الثالثة) مكتبة العبيكان.
3. أمبارو أورتادو، ألبير.(2007) (ترجمة علي ابراهيم المنوفي). *الترجمة و نظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة،* (الطبعة الأولى). القاهرة، المركز القومي للترجمة.
4. برجسون، هنري. (2001). (ترجمة سامي الدروبي) *الضحك.* القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
5. برغسون، هنري. (1987). (ترجمة د.علي مقلد) *الضحك.* (الطبعة الأولى) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت.
6. بن نبي، مالك. (2000). *مشكلة الثقافة (الحرفية في الثقافة).* (الطبعة الرابعة) دار الفكر. الجزائر.
7. الثعالبي، الإمام أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل. (1999) *فقه اللغة وأسرار العربية.* (الطبعة الأولى). بيروت: المكتبة العصرية.
8. جان، الكسان. (1982). *السينما في الوطن العربي.* الكويت، سلسلة عالم المعرفة.
9. جيرارتس، ديرك. (2012). (ترجمة د.فاطمة الشهري) *نظريات علم الدلالة المعجمي.* الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.
10. رافع، يحي.(2011). *الفكاهة في أدب الأطفال العربي.* جامعة، العدد 15.

11. زكريا، ابراهيم. (2012) *سيكولوجية الضحك. (الطبعة الأولى)* مكتبة مصر.

12. سليمان، صالح. (2005) *وسائل الإعلام وصناعة الصور الذهنية* (الطبعة الأولى). الكويت : مكتبة الفلاح للنشر و التوزيع .

13. شاهين، محمد. (1998) *نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربيّة إلى الانجليزية وبالعكس*. مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع الأردن.

14. شاكر، عبد الحميد. (2003). *الفكاهة والضحك رؤية جديدة*. المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب. الكويت.

15. عبد العبود، جاسم محمد. (2007). *مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث*. دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع.

16. العقاد، عباس محمود. (1962) *جحا الضاحك المضحك*. دار الكتاب العربي، بيروت.

17. علي، عزيز صالح. (2010). الفكاهة في النثر العباسي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

18. القفاش، أسامة. (2012). *فن الكتابة الكوميدية*. منشورات وزارة الثقافة.المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية. دمشق.

19. كحيل، سعيدة. (2010). الترجمة الإشهارية بين نقل المعمار المصطلحي وتأويل الصورة. (العدد 2 ص 34-45). الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية. جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف. الجزائر.

20. كحيل، سعيدة. (2008). نظريات الترجمة: بحث في الماهية والممارسة. (الطبعة الأولى). الآداب العالمية سوريا.

21. مسعود، حمدان. (2017). الكتابة للحقيقة : تنظيرات وإبداعات عربية حديثة كثقافة نقدية. (الطبعة الأولى) دار الفارابي بيروت. لبنان.
22. نيدا، يوجين.أ. (1976). نحو علم الترجمة. (ترجمة ماجد النجار). مطبوعات وزارة الاعلام. الجمهورية العراقية.

قائمة المراجع الأجنبية:

1. Armstrong, N.(2005). Translation, linguistics, culture: A French-English handbook. Clevedon, buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd.
2. CAILLE, P-F. (1960). Cinéma et traduction : le traducteur devant l'écran. *Babel.*
3. Bouton, C. (1978). *Linguistique appliquée.* Paris, PUF, Que Sais-Je?.
4. Davies.C. (2005). European Ethnic scripts and translation and switching of jokes. International Journal of Humor Research 18 (2), pp 147-160.
5. De Wilde, J. (2010) The analysis of translated literary irony : some methodological issues. InK. Lievois & P. Schoentjes (Red), Translating Irony (pp.25-44). Antwerpen: Linguistica Antverpiensia.
6. *Delabastita* cité par Jorge Díaz Cintas. (2008). *Audiovisual translation comes of age dans between text and image: updating image on screen translation.*
7. Fong, G, C.F, Kenneth K.L. (2009). *Dubbing and Subtitling in a* World Context. Hong Kong. The Chinese University Press.
8. Ghaemi, F., Benyamin, J. (Winter 2010). Strategies Used in the Translation of Interlingual Subtitling . Journal of english studies. Islamic Azad University, Science & Research Branch 1(1), 39-49, p42.
9. Gottlieb, H. (2005). *Multidimensional Translation, Semantics turned semiotics.* Mutra.

10. Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
11. Horchani, I. (Printemps 2013). *L'humour arabe entre tradition, adaptations et malentedus. Adapter le comique et l'humour* . Humoresques N°37.
12. Pedersen, J. (2005). *Challenges of Multidimensional Translation*: Conference Proceedings. Mutra.
13. Pedersen, J. (2005). *Challenges of Multidimensional Translation : Conference proceedings*. Mutra.
14. Cornu, J.F. (2008). *Pratique du sous-titrage en France des années1930 à nos jours. La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. (1ere Edition) de Boeck University.
15. Kovačić,M. (1990). *Subtitling and contemporary linguistic theories.*Ttranslation a creative profession: proceedings XIIth word congress of FIT. Belgrade(Belgrad: Prevodilac .1991).
16. Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. Meta, vol. 27, n°3.
17. Martinez-Sierra, J. J. (2006). Perspectives: Studies in Translatology. Volume 13: 4.
18. Newmark, P. (1988). A text book of translation. New York, London, Toronto, Sidney et Tokyo.
19. Nida, E. (1975). Language structure and translation.Stanford: Stanford University Press.
20. Zabalbeascoa, P. (June 2005) Humor and translation - An interdiscipline Article in Humor . International Journal of Humor Research.
21. Reich, P. (2006). The Film and the Book in Translation. Masaryk University. Faculty of Arts Department of english and american studies, Brno.
22. Perego, E. (2007). la traduzione Audiovisiva. Roma Carocci Editore.

23. Orero, P. (2004). Topics in Audiovisual Translation. John Benjamins B.V Prentice Hall.

24. Lawandos,F., Rima, N. Le comique télévisuel à l'épreuve du mélange des genres. Grand Ecran Petit Ecran Comique Télévisuel Comique Filmique. *Humoresques* N°28.

25. Ramos Pinto, S. (2006) Theatrical Texts vs Subtitling Linguistic variation in a polymedial context, audiovisual translation scenarios: conference proceedings. Mutra.

26. Shuttleworth, M., Cowie, M. (1997) Dictionary of Translation Studies. Manchester, St. Jerome Publishing.

27. Yan, C. (January 2012). Theory and Practice in Language Studies. (Vol. 2, No. 1). Academy publisher. Manufactured in Finland.

قائمة القواميس العربية:

1. آبادي، ف. (1399هـ/1979م) القاموس المحيط، دار صادر. بيروت.

2. بن اسماعيل،أ.ع.، الأندلسي، ا.ا. (1971). المخصص: السفر الثالث عشر. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.

3. الجرجاني، ع. (2004). معجم التعريفات. دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير.

قائمة القواميس العربية الرقمية:

www.almaany.com

https://en.mo3jam.com

قائمة القواميس الأجنبية الرقمية:

https://dictionnaire.reverso.net/francais

https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr

http://www.mediadico.com/

قائمة القواميس المزدوجة اللّغة:

Reda, Y. (2013). AL-KAMEL AL-AKBAR Français-Arabe Librairie du Liban Editeurs.

الأطروحات:

1. ABERKAN, T. (2012). *L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar*. (Maîtrise : Univ. Genève).
2. Brasienė, B. (2013). *" KULTŪRINIŲ REALIJŲ VERTIMAS ORVELO ROMANE "DIENOS PARYŽIUJE IR LONDONE"* (Magistro baigiamasis darbas).
3. Elia Rollo, C. (2013). *La traduzione per il doppiaggio : analisi dei dialoghi italiani della sitcom How I Met Your Mother.* (Maîtrise : Univ. Genève).
4. Succio, M. (2016). *TESTO, CONTESTO E SCELTE TRADUTTIVE I culturemi in Nada di Carmen Laforet* UNIVERSITÀ DI GENOVA.
5. Van de Wiele, E. (2014). *Umorismo, stereotipi, ironia e realia nell'opera "Bar Sport" di Stefano Benni* Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van. (Master in het Vertalen).

6. Witteveen, J.G. (2012). *Cœur-de-bœuf ou 'Vleestomaat' ? Une recherche sur la traduction néerlandaise des realia dans le roman Le chercheur d'or de J.M.G.* (Mémoire de maîtrise Le Clézio Université d'Utrecht).

المراجع الالكترونية:

http://www. apprendre -le-cinema.fr/le-soustirage

http://www.academiworld.org

http://www.alcornish.com/node/755

http://www.alriyadh.com/364135

http://www.arageek.com/arts_cat/

http://www.atinternational.org

http://www.blogs.aljazeera.net/blogs

http://www.courses.logos.it/

http://www.espacefrancais.com

http://www.Euroconferences.info:

http://www.huffpostarabi.com/moneer-taya

http://*www. lissan.yoo7.com.*

http://www.poc.uqam.ca/fr/cas/

http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Jorge.html

http://www.real-sciences.com/

http://*www.transedit.se/history.htm*

http://www.Tunisia-sat.com

https//www.alhayat.com/article/786619

https://www. kotob moufida tarjama.

https://www.alarab.co.uk

https://www.arageek.com/bio/duraid-lahham

https://www.diplomatie.gouv.fr/ar/

https://www.dorar.net/akhlaq/.

https://www.flazard.wordpress.com/

https://www.fr.vikidia.org/wiki/

https://www.fr.wikipedia.org/wiki/

https://www.journals.openedition.org/decadrages/695

https://www.linguistlist.org

https://www.raseef22.com/culture/2016/05/04/

https://www.researchgate.net

https://www.ultrasawt.com

https://www.voyagearabia.com

ملخص

تبحث هذه الدّراسة في إشكالية ترجمة الفكاهة في النص السمعي البصري، وتركّز من خلال تحديد وتصنيف وتحليل العناصر الفكاهية المتواجدة في الفيلم الكوميدي الفرنسي الجزائري "حكايات من الواد" "Il Etait une fois dans l'Oued" للمخرج جمال بن صالح، على قابلية ترجمة الفكاهة بأنواعها، سواء كانت لغويّة أو شبه لغويّة أو بصرية أو غيرها، مع تبيان الأسلوب الكوميدي الذي تنتمي إليه ومدى تأثيرها على المُشاهد العربي، وذلك على الرّغم من القيود التقنية واللّغوية المتعلّقة بالترجمة السمعية البصرية من جهة وبتلك المتعلقة بالفكاهة من جهة أخرى، كونها إحدى خصائص الثقافة، وغالبا ما تكون محلّ نقاش بين الباحثين المختصين في هذا الحقل من الترجمة. وسيتم استخلاص النتائج حول مسألة "قابلية ترجمة الفكاهة" عبر إجراء تحليل موضوعي لبعض العناصر الفكاهية، لمحاولة الإجابة على هذه الإشكالية.

Résumé

Cette étude s'intéresse à la traduction de l'humour dans le texte audiovisuel. Elle s'occupe plus particulièrement de faire le point sur les problèmes de traduction des éléments humoristiques, notamment l'ironie, les jeux de mots, ainsi que des éléments liés à la culture du pays d'origine du produit audiovisuel.

Ce travail s'articule en trois parties :

Une première sur la traduction audiovisuelle, sa naissance, son évolution, ses différents modes, ainsi que les spécificités du texte audiovisuel et des stratégies de sa traduction. Il sera question également des techniques de la traduction audiovisuelle et des différentes contraintes qui y sont liées et enfin, des étapes du sous-titrage cinématographique.

Une deuxième partie s'intéressera à l'humour, ses différents procédés, ses fonctions, aux stéréotypes et aux realias, et aux difficultés liées à leur traduction, ainsi qu'aux solutions et techniques proposées par les plus éminents chercheurs dans ce domaine.

Et enfin, une troisième partie dans laquelle il sera question d'analyser les éléments humoristiques présents dans les dialogues du film comique de Djamel Ben Salah "Il Etait une Fois dans l'Oued" et de leur traduction.