

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة - وهران 1

معهد الترجمة



بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ل.م. د في الترجمة الكتابية والشفهية موسوم ب:

ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية - فيلم Monkey Up أنموذجا -

إشراف:

أ.د ليلى عالم

إعداد الطالب:

محمد الأمين حضري

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. وسام توهامي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	رئيسا
أ.د. ليلى عالم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	مشرفا ومقررا
أ.د. فتيحة داني	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	مناقشا
د. ناصر جيلالي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة وهران 1	مناقشا
د. رمضان حمدان صديق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د. هشام بن مختاري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة وهران 2	مناقشا

السنة الجامعية: 2021 - 2022م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ * اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾

«سورة العلق: الآيات 1-5»

إهداء

أهدي هذا العمل إلى روح أمي الغالية تغمدھا الله برحمته الواسعة وأسكنھا
فسيح جنانه.

إلى والدي الكريم محمد أطال الله عمره

إلى أخواتي وأصدقائي الذين شجعوني طيلة مساري الدراسي

اللهم اجعلهم في ضمانك وأمانك وإحسانك

شكر وعرفان

أشكر الله عز وجل وأحمده حمدا كثيرا مباركا على النعمة الطيبة النافعة نعمة العلم والبصيرة وعلى منحي القوة والإرادة لإنجاز هذا العمل وإتمامه.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة ليلي عالم على توجيهاتها العلمية والمنهجية واللغوية التي قدمتها ليكون البحث على ماينبغي أن يكون عليه، وقد حاولت الالتزام قدر الإمكان بتلك التوجيهات الصائبة.

وشكر آخر أقدمه إلى أعضاء اللجنة العلمية الموقرة، كل باسمه، على ما بذلوه نحوي من قراءة رسالتي ومن مناقشتها ومن تصويبها أيضا.

شكر خاص إلى كافة الأساتذة الذين تشرفت بالدراسة عندهم وسهروا على تكويننا ولم يبخلوا علينا طيلة مدة التحاقنا بمقاعد معهد الترجمة. وأخص بالذكر الأستاذة الدكتورة جازية فرقاني مديرة معهد الترجمة والأستاذ الدكتور وسام توهامي رئيس المشروع.

الشكر موصول كذلك للدكتور سفيان جفال الذي ساعدني كثيرا في إنجاز بحثي.

جازى الله خيرا كل شخص ساهم من قريب أو من بعيد في سبيل إتمام هذا العمل فلكل هؤلاء أقدم امتنانا وشكرا عظيمين.

مقدمة

مقدمة:

لقد أضحت الدبلجة ظاهرة تعانق كل القنوات الفضائية والمحلية، وواقعا لا مفر منه، قد مس كل البرامج الترفيهية والسينمائية والدرامية وكذا الفكاهية بعدما احصر في بادئ الأمر في نقل الأفلام فحسب سواء كانت الكرتونية أم السينمائية الحية.

هكذا فرضت الدبلجة نفسها في عالم الأفلام والسينما عامة وهو الأمر الذي شدنا إليه فعمدنا إلى انتقائه مجالا لبحثنا وانشغالنا واشتغالنا.

إن التعامل مع الدبلجة هو تعامل مع حضارات وثقافات مختلفة ومتباينة يخوض غمارها المديبلج تصرفا وتكييفا وتكافؤا ومعاناة، إلى أن يصل المديبلج إلى النص الذي يرتضيه لنفسه أولا وللمشاهد العربي ثانيا، وللدبلجة عموما ثالثا وأخيرا.

وتبقى السينما أكبر مجال يستقطب فيه فعل الترجمة؛ ذلك نتيجة العائدات الكبيرة التي تحققها الأفلام السينمائية التي تضاهي ميزانيات الدول.

فالعصر الراهن يشهد تطورا هائلا لمختلف الوسائل السمعية البصرية وارتقاء جميعها؛ إذ يمكن أن يطلق عليه "عصر السينما والسمعي البصري"، فمع ظهور آلة العرض السينمائية سنة 1895 والتي شكلت نوعا جديدا من الكتابة أسس لفن جديد سرعان ما تحول إلى صناعة عالمية، فتعددت الأفلام وانتشرت عبر كل ربوع العالم، وذلك بفضل آلية الدبلجة التي شكلت الوسيلة الناجعة لنقل روائع السينما العالمية إلى مختلف اللغات.

كذلك يشهد العالم العربي اليوم إقبالا منقطع النظير على مشاهدة المسلسلات المديبلجة إلى اللغة العربية وتزايدا مستمرا سواء السينمائية منها أو التلفزيونية. وقد تنوعت هذه الأعمال بين أفلام فكاهية متعددة اللغات وبين مسلسلات تركية وأمركية ويابانية وكورية

- وهذا ليس مجال بحثنا- ورسوم متحركة وأفلام تتنوع بين الوثائقية والدرامية والكرتونية وما إلى ذلك.

لكن هناك نوع من الأفلام ظلت عملية الترجمة فيه غامضة؛ حيث إنه من النادر أن نجد بحثا متخصصا حول ترجمة الفكاهة الأجنبية، ودراسة آليات دبلجتها إلى اللغة العربية سواء في العالم الغربي أم في العالم العربي. وهذا على الرغم من أن للفكاهة دورا كبيرا في تكوين شخصية الفرد وصلها.

تتدرج ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية ضمن المجال السمعي البصري فهي موضوع راهني ورهني؛ لهذا أصبح المستثمرون في هذا المجال يتسابقون إلى ترجمة الأعمال السينمائية الفكاهية، والتي يعد هامش الربح فيها كبيرا، حيث إن كل إنسان يتوق إلى الضحك والتنفيس عن روحه في خضم الضغوطات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعيشها يوميا، والتي أثقلت كاهله وجعلته يعيش حالات الأرق والقلق.

تهدف هذه الترجمة إلى تقريب العمل السينمائي الفكاهي إلى المشاهد، والذي يحقق جانبيين مهمين: أولهما يتمثل في نقل الرسالة التي يسعى العمل الفكاهي إلى إيصالها، وثانيهما في السعي إلى العمل على تمرير رسائل مختلفة وأيديولوجيات متباينة: أخلاقية، سياسية، تربوية... الخ.

ولما كان عنوان بحثنا هو ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية- دراسة تطبيقية- وهو كما نرى عنوان شاسع إلى حد ما، حاولنا أن تكون إشكاليته كالتالي: ماهي تحديات ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية؟ وقد تفرعت عنها مجموعة من التساؤلات هي:

- كيف تدبلج الأفلام الفكاهية؟

- وكيف نحافظ على عنصر الأمانة في مثل هذه الدبلجة؟
- وهل هذا الأمر ممكن؟ وهل يختلف من مترجم إلى آخر؟
- كيف ذلك ولماذا؟

من خلال هذه المجموعة من التساؤلات، والتي حاولنا قدر الإمكان الإجابة عنها، انطلقت دراستنا من مجموعة من الفرضيات وهي كالآتي:

❖ تؤدي تقنية التصرف في ترجمة نص الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية دورا أكيدا، لاسيما وأن الدبلجة تعتمد بالضرورة على مبدأ التزامن بين الصورة والصوت.

❖ تستند دبلجة الأفلام الفكاهية -إلى اللغة العربية- إلى العامل الثقافي بوصفه الأكثر تأثيرا في مثل هذه العمليات الترجمية.

❖ تؤدي إديولوجيا المدبلج أو الشركة المخصصة للدبلجة دورا كبيرا في حسم النسخة المدبلجة إلى الجمهور العربي.

❖ يعتمد المترجم إلى عامل الحذف في دبلجة سيناريو الفيلم الفكاهي الأجنبي إلى اللغة العربية بوصفه من مقتضيات هذه الترجمة الموجهة إلى الجماهير العربية الكثيرة.

❖ الدبلجة فن وذوق راق يعتمد من خلالها المترجم إلى عملية التوافق بين روعي النص الأصل والنص الهدف، وهنا يكون هذا المدبلج أمام عمليات الإبداع والابتكار.

إن عملية الدبلجة يمثل تحديا للمترجم المدبلج، أولا لأنها تتعلق أول ما تتعلق بإشكالية صوتية نطقية خصوصا إذا علمنا أن الفوارق الصوتية النطقية بين لغة المتنبّي (العربية) وبين لغة 'شكسبير' (الإنجليزية) كثيرة متباينة.

تتراوح أهم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع دون غيره بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ فما شد انتباهي هو الإقبال الكبير على دبلجة مختلف أنواع الأفلام سواء أكانت وثائقية أم درامية أم كانت غيرها من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، بينما نجد شحا كبيرا في دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية إن لم نقل إنها منعدمة. هذا عن السبب الذاتي، أما عن الدوافع الموضوعية فتجلت حقيقة ذلك في أنه تكلمة لموضوع مذكورة الماستر الموسومة ب: "الدبلجة والسترجة في الترجمة السمعية البصرية"، ومن هنا جاءت فكرة ربط ترجمة النصوص الفكاهية بأكثر تقنيات الترجمة السمعية البصرية حداثة ألا وهي الدبلجة من خلال الأفلام التي تكون موجهة إلى المشاهد العربي، ومن بين الدوافع كذلك التي حفزتنا على انتقاء مثل هذا الموضوع هي ملاحظتنا للعجز الكبير في قلة دبلجة هذه النصوص الضاحكة من قبل الشركات العربية المختصة في هذا المجال. هذا وقد كانت هذا الدراسة استنادا إلى عدة قراءات لمقالات وكتب تهتم بالتخصصين، ونخص بالذكر "الفكاهة والضحك" لعبد الحميد شاكر وكذا Le doublage ل Noel Ludovic، ومن ثم تولد لدينا شعور بالتحدي وخوض غمار البحث في هذا الميدان المثير، مع العلم أنه إلى حد الساعة لم تتم مناقشة أي عمل حول ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى اللغة العربية - على حسب علمي -.

إن اختيار الفيلم "Monkey up" لم يكن اعتباطيا، بل كان لجملة من الأسباب، أهمها أنه يسمح لنا بتطبيق جل تقنيات ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى اللغة العربية، وأيضا لكونه فيلما هادفا يحمل في مقاطعه كثيرا من العبر التي ينبغي العمل بها في حياتنا.

وكنا قد اتصلنا بقناة mbc طالبين بعض الأفلام الفكاهية المدبلجة إلى العربية، والتي أكدت عدم وجود مثل هذا النوع من الأفلام المدبلجة، وإن أكدوا لنا وجود المسترجة منها، ونحن هنا لا نشتغل على السترجة بل الدبلجة. مما دفعنا إلى البحث عن مختلف التطبيقات

التي تهتم بالأعمال السينمائية، لنجد في الأخير الفيلم الفكاهي الإنجليزي "Monkey up" في تطبيق Media Box والذي أشرنا إليه أعلاه.

ولقد حاولنا التعرض لجميع زوايا الموضوع بقدر الاستطاعة، ولهذا احتوت رسالتنا على جانب نظري وجانب تطبيقي، فضلا عن مقدمة وخاتمة ومسرد للمصطلحات والعبارات المتخصصة باللغتين الإنجليزية والفرنسية، مع مقابلاتها باللغة العربية، إضافة إلى الملاحق.

■ **الجانب النظري:** قسم هذا الجانب بدوره إلى ثلاثة فصول: الأول موسوم ب: الخطاب الفكاهي والترجمة، والثاني موسوم ب: الترجمة السمعية البصرية، والثالث موسوم ب: الأفلام الفكاهية والدبلجة. انضوت تحت كل فصل ثلاثة مباحث.

■ **الجانب التطبيقي:** وهي عبارة عن دراسة لنماذج من الفيلم الفكاهي " Monkey Up" وتحليلها والمقارنة بينها.

الفصل الأول: " الخطاب الفكاهي والترجمة"

مقدمة الفصل

– **المبحث الأول: "الفكاهة: مفهومها، تاريخها، نظرياتها"**؛ وتطرقنا فيه إلى ضبط مفهوم الفكاهة من خلال استعراض لمختلف التعريفات التي جاء بها أهم الدارسين والمختصين في هذا الحقل، وأبرز المحطات التي شهدتها هذه النصوص المتخصصة، لننتقل بعدها إلى دور الفكاهة في السينما، ولننتهي في الأخير إلى عرض أهم نظريات الفكاهة.

- **المبحث الثاني: "الفكاهة: أنواعها، خصائصها، ووظائفها"**؛ كان امتدادا لما ابتدئناه حيث قمنا بدراسة مفصلة لكل أنواعها، إضافة إلى ذكر خصائصها التي تتميز بها عن باقي النصوص الأخرى.
- **المبحث الثالث: "ترجمة الفكاهة وصعوباتها"**؛ تعرضنا في هذا المبحث إلى أهم عنصر في هذا المبحث ألا وهي مختلف الصعوبات التي يواجهها المترجم في ترجمته للخطاب الفكاهية، وكذا آليات ترجمته.
- **خاتمة الفصل**

الفصل الثاني: "الترجمة السمعية البصرية"

- **مقدمة الفصل**
- **المبحث الأول: "النص السمعي البصري والسميائيات"**؛ تناولنا في هذا المبحث النص السمعي البصري وذكر الأنظمة المكونة له، إلى جانب الإشارة إلى أهمية الجانب السيميائي في الأفلام المدبلجة.
- **المبحث الثاني: "الترجمة السمعية البصرية وأنواعها"**؛ وتطرقنا فيه إلى أهم التعريفات التي جاء بها أهم المنظرين في حقل الترجمة السمعية البصرية وأبرز التطورات التي شهدتها هذا النوع من الترجمات المتخصصة. كما تناولنا أيضا جل أنواعها التي أشار إليها المنظر المعروف في هذا المجال 'إيف غامبيي' Yves Gambier مع التركيز على أكثرها استعمالا وهما المترجمة والدبلجة.
- **المبحث الثالث: "تقنيات ترجمة النصوص السمعية البصرية"**؛ والذي ركزنا فيه على أهم النظريات الحديثة في الترجمة السمعية البصرية، لما لها من دور مهم في دراسة النماذج المستقاة من الفيلم الذي سوف نشغل عليه في الجانب التطبيقي، إضافة إلى التعريف بجميع تقنيات ترجمة النصوص السمعية البصرية.

- خاتمة الفصل

الفصل الثالث: الأفلام الفكاهية والدبلجة.

مقدمة الفصل

- المبحث الأول: " الدبلجة : مفهومها، تزامنا ومراحلا "؛ حيث تطرقنا فيه إلى ضبط مفهوم الدبلجة، ثم إلى ضرورة مراعاة مبدأ التزامن في دبلجة الأفلام الفكاهية، مع التطرق بشكل مفصل لأنواع هذا المبدأ، لنصل بعدها لأهم عنصر في هذا المبحث ألا وهو المراحل التي تمر بها هذه العملية، مع تحديدنا للمهارات الواجب توافرها في المديبلج - المكيف.

- المبحث الثاني: " الدبلجة بين معايير الأيديولوجيا والثقافة والرقابة "؛ وأشرنا فيه إلى أهمية الدبلجة في الوطن العربي، كما عرجنا على التأثير الكبير لثقافة المديبلج وإيديولوجيته على النسخة المديبلجة، مع ذكر إيجابيات الدبلجة وسلبياتها، لنختم هذا المبحث بالإشارة إلى أهمية دور الرقابة في الأعمال المديبلجة إلى العربية.

- المبحث الثالث: " الدبلجة في الأفلام الفكاهية واستراتيجياتها "؛ الذي حاولنا فيه التمهيد لدراستنا التطبيقية من خلال التطرق عن مفهوم الفيلم الفكاهي وصعوبات دبلجته إلى العربية، ناهيك عن استراتيجيات دبلجته كذلك إلى اللغة العربية.

- خاتمة الفصل

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية

وهو عبارة عن تطبيق على الفيلم الفكاهي "Monkey up" للمخرج 'روبار فينس' (Robert Vince) حيث قمنا في الجزء الأول بوضع ملخص لأحداثه، ثم عرفنا بالقناة

الأصلية له وكذا التعريف بقناة CN التي قامت بدبلجته، ثم انتقلنا إلى الجزء الثاني والتمثل في دراسة لنماذج مستقاة من الفيلم الفكاهي الأصلي، والقيام بتحليلها ومقارنتها بالنسخة المدبلجة إلى اللغة العربية.

واختتمنا دراستنا بخاتمة لعرض أهم النتائج المتوصل إليها ثم تلنتها مجموعة من التساؤلات تركناها كمفاتيح لدراسات مستقبلية في الدراسات الترجمية لنضع في الأخير قائمة بالمصادر والمراجع ومسرد للمصطلحات.

وللإجابة عما سبق اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي والتحليلي المقارن؛ المنهج الوصفي وكان غالبا في الفصول النظرية، يصحبه التحليل أحيانا. وأما المنهج التحليلي المقارن فكان مربوطه الفصل التطبيقي.

ولقد اعتمدنا في دراستنا على العديد من المراجع، والتي تقترب من موضوع دراستنا، بعضها كان متعلقا بترجمة الفكاهة مثل :

- دراسة الطالبة بن عمارة أمال فاطمة الزهرة، المتمثلة في أطروحة لنيل درجة الدكتوراه الموسومة ب: ترجمة الكوميديا في المونولوج في ضوء المنهج السيميائي بمعهد الترجمة- جامعة وهران 1 ، 2016-2017.

وأخرى متعلقة بالترجمة السمعية البصرية ودبلجة الأفلام نذكر منها :

- دراسة الطالب جيلالي ناصر، المتمثلة في أطروحة لنيل درجة الدكتوراه الموسومة ب: إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، بقسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران 1، 2012-2013

- دراسة الطالب رمضاني حمدان صديق، المتمثلة في أطروحة لنيل درجة الدكتوراه والموسومة ب: التكيف الابداعي في الترجمة السمعية البصرية- فيلم الهدية الأخيرة- دراسة تطبيقية-، بمعهد الترجمة، جامعة وهران 1، 2015-2016

كما كان للمجالات المتخصصة في الترجمة والتي تعنى بترجمة الفكاهة أو الترجمة السينمائية سواء الدولية منها مثل Meta أم الوطنية بالغ الأثر في صوغ بحثنا هذا، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- Chaume Frederic, Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation, Meta, 2004
- Gambier Yves, La traduction audiovisuelle un genre en expansion, Meta : Journal des traducteurs, 2004

أما من أبرز ما ظهر في الكتب المؤسسة في هذا المجال (الفكاهة)، أو (الدبلجة في السينما) نذكر: كتاب عبد الحميد شاكر الموسوم ب: "الفكاهة والضحك"، إضافة إلى كتب أخرى متعددة الاختصاصات في مجال الفكاهة والضحك والدبلجة. وعليه، فلقد صادفتنا بعض الصعوبات والعوائق التي لا يكاد يخلو منها أي بحث علمي؛ فبعضها كان متعلقا بترجمة النصوص الفكاهية، وبعضها بتقنيات دبلجة الأفلام وتكييفها حسب ثقافة المشاهد العربي وإيديولوجيته. ويمكننا تلخيص بعض الصعوبات التي واجهتنا في النقاط التالية:

- صعوبة ضبط تعريف واحد ودقيق للفكاهة أثناء دراستنا لارتباطها بمفاهيم أخرى تماثلها في الحقل الدلالي والمعرفي مثل السخرية والنكتة والدعابة والهزل.
- قلة الدراسات حول موضوع ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية.
- عدم وجود الكثير من الأفلام الفكاهية الأجنبية المدبلجة إلى اللغة العربية، مما شكل لدينا صعوبة كبيرة في اختيار مدونة البحث للعمل عليها في المجال التطبيقي.

وعلى الرغم من كل هذه العقبات التي واجهتنا خلال بحثنا، إلا أن اهتمامنا بالفكاهة وتقنيات دبلجتها إلى اللغة العربية كان دافعا أكبر للتحدى بالصبر والعزيمة للتغلب عليها، وفي الختام نرجو أن تكون دراستنا هذه قد أضافت إلى بحر الترجمة ولو قطرة صغيرة لتكون محفزا لدراسات مستقبلية في مجال الدبلجة التي توجه للمشاهد العربي.

وأخيرا نحمد الله على ما في بحثنا من حسنات، ونعتذر مسبقا عما فيه من هفوات، كنا قد بذلنا جهدا لتفاديها، لكنها وقعت منا إن جهلا وإن سهوا وإن... .

الفصل الأول

الخطاب الفكاهي والترجمة

مقدمة الفصل

المبحث الأول: الفكاهة: مفهومها، تاريخها، نظرياتها.

1- الفكاهة لغة واصطلاحاً.

2- تاريخ الفكاهة.

3- الخطاب الفكاهي في السينما.

4- نظريات الفكاهة.

المبحث الثاني: الفكاهة: أنواعها، خصائصها، ووظائفها

1- أنواع الفكاهة.

2- النكتة كأهم أنواع التعابير الفكاهية المعاصرة.

3- خصائص الخطاب الفكاهي ومميزاته.

4- وظائف الفكاهة.

المبحث الثالث: ترجمة الفكاهة وصعوباتها

1- صعوبات ترجمة خطاب الفكاهة.

2- تقنيات ترجمة الفكاهة.

خاتمة الفصل.

ضعوا كل الأمور في حسابكم، ولكن دون

أن تفقدوا أبداً حس الفكاهة. فالحياة

ليس فيها أمر أبدي الجديدة.

- هنري ميلر

مقدمة الفصل:

إن البحث في أسس ترجمة الخطاب الفكاهي يقتضي منا العودة إلى المصادر النظرية التي شكلت الإطار المفاهيمي لمصطلحي الفكاهة والترجمة، حيث نلاحظ أن النص الفكاهي متجذر في التاريخ، نظراً لارتباطه الوثيق بظهور اللغة ذاتها؛ فلا تزال النصوص الكوميديّة القديمة شاهدة على حضور الفكاهة داخل الحضارات الكبرى، بل إن الفكاهة كانت ولا زالت وسيلة يعبر من خلالها الإنسان عن وعيه باعتبارها مزيجاً من تحقيق المتعة واتخاذ المواقف من القضايا الكبرى في حياة الإنسان.

لذلك نجد حضور الخطاب الفكاهي في مختلف الميادين الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية. وسنحاول في هذا الفصل تحليل بنية النص الفكاهي عن طريق الوقوف على ماهيته وأنواعه وتقنيات ترجمته.

المبحث الأول: الفكاهة: مفهومها، تاريخها، نظرياتها.

1- مفهوم الفكاهة:

✓ الفكاهة لغة:

أ- في المعاجم العربية:

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه العين: «فاكحت القوم مفاكحة بملح الكلام والمزاح والاسم الفكاهة»، و يقول أيضا «الفكاهة : المزاح والفاكه المازح والفكه: الطيب النفس.¹»، وفي الموضع نفسه نجد الفراهيدي يقول: تفكهنا من كذا: أي تعجبنا. وبالتالي فإننا نجد أن الكلمة أخذت معنى آخر مختلفا عن الأول، لأن المزاح شيء والتعجب شيء آخر، وفي معجم الصحاح نجد الجوهري يأتي بالفكاهة بمعنى المزاح يقول: «فكه الرجل فهو فكه، إذ كان طيب النفس مزاحا.²» ويضيف معنى آخر قائلا: «والفكه أيضا: الأشر والبطر.» ثم يأتي بمفاجأة أخرى في معنى الكلمة فيقول: «وتفكه تعجب، ويقال تندم وتفكحت بالشيء: تمتعت به.³» وهنا نجد أنه أضاف دلالتين جديدين لكلمة الفكاهة، فأصبحت تعني الندم أو التمتع، وربما كان للتمتع علاقة بالمزاح، ولكن الندم لا يرتبط ظاهريا بالمزاح.

¹ الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 335.

² الجوهري اسماعيل بن حماد ، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الجزء الثالث، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 1143

³ المرجع نفسه، ص115

من جهته نجد أن ابن منظور قد ربط الفكاهة بالغيبة في معجمه لسان العرب، إذ يقول: « الفكاهة الذي يتناول أعراض الناس ... ويقال: تركت القوم يتفكهون بفلان، أي يغتابونه ويتناولون منه.¹»

غير أننا نلاحظ أن هذا المعنى الجديد يبتعد هو أيضا عن المزاح المتعارف عليه لكلمة الفكاهة، وفي الطرح نفسه ، يقودنا الفيروز آبادي صاحب قاموس المحيط إلى مادة سخر فيقول: «سخر منه وبه= هزاء ... والاسم السخرية، والسخري سخره كلفه ما لا يريد قهره ... ورجل سخرة يسخر من الناس.²» . وعليه، نرى فإن كل من الفكاهة والسخرية نجدها ترتبط لدى كل من ابن منظور والفيروز آبادي بالتحقير والقهر والتذليل والتسخير.

وإذا نظرنا إلى موقف "رينها رت الدوزي" من الفكاهة في كتابه "تكملة المعاجم العربية"، نجده يجمع المعاني السابقة الذكر بالمعاني المستحدثة، ووضع كل ذلك تحت مادة فكه قائلا: « تفكه: تلهى، تسلى، تفكه بفلان: تمتع به، تمتع برؤيته، تمتع بالحديث معه، فكه بفلان: هزاء به سخر منه ... فكه: ضحك، مرح، طرب فرح، جذل: انشراح، انبساط ابن فكه: نشيط، خفيف، يقظ، حذر، قوي، فكه: مداعب، ممازح، لطيف، مسل، ممتع، طيب النفس الذي يكثر من الدعابة.³» . ونستنتج مما سبق أن للفكاهة معان متعددة، وأن المهتمين بهذا الحقل توسعوا في بسط معانيها القديمة والبعيدة فهي: ملح الكلام وطيبة النفس والتعجب والأشر والبطر والندم والتمتع والغيبة والنميمة والسخرية، وهي كما تبدو متنافرة ومترادفة تارة أخرى.

¹ ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، المجلد الخامس ، د.ت، ص 453-454

² الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط ، مادة سخر، 2009، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1991، ص 27-28

³ رينها رت دوزي، تكملة المعجم العربية، ترجمة محمد سليم النعيمي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، المجلد الثامن،

ب- في المعاجم الغربية:

أما في المعاجم الغربية فنجدها هي أيضا لم تتفق في تحديد مفهوم واحد وواضح للفكاهة، إذ ظهرت كلمة "Humor" 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 أن مؤلف المعارف البريطانية أعرب عن تردده بشأنها، وظهرت في فرنسا لأول مرة كاصطلاح سنة 1925 م للفكاهة قدمه 'فولتير' (Voltaire¹) كان سنة 1962م، حاول فيه تنفيذ أسبقية الفرنسيين على الإنجليز إيتيمولوجيا.

يعرف قاموس 'وبستر' (Webster's dictionary) الفكاهة بتلك الخاصة المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف أو بتعبير خاص عن فكرة، والتي تستحضر الجانب الهزلي أو الحس المرتبط بإدراك التناقض في المعنى، والفكاهة خاصية واقعية مضحكة أو مسلية إنها تتعلق بالملكة العقلية الخاصة بالاكشاف والتعبير والتذوق للأمور المضحكة أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأحداث والأفعال؛ أي أنها تهوؤ بالعقل استعدادا للبحث عن البهجة والسرور والضحك.

« Cette qualité qui fait appel au sens du ridicule au de l'absurdement incongru : une qualité drôle ou amusante la faculté mentale de découvrir d'exprimer ou d'apprécier le ridicule ou l'absurde incongru : la capacité d'être drôle ou d'être amusé par des choses qui sont drôles² ».

¹ Voltaire, Mélange littéraire Lettre à l'abbé d'Olivet, philippe Bierdermanne, L'humour dans l'exercice médical, thèse en médecine, Université Henri Poincaré Nancy1, 2000, p111.

² Noah Webster, Webster's dictionary of the English language, facsimile edition ,London 1993, p135

ويعتبر المعجم الفرنسي "لاروس" 'la Larousse' أن الفكاهة شكل طريف يبرز الهزلي، والسخيف، والعبثي، أو الغرائبي للواقع، يكون على شكل خطاب، أو نص، أو رسم¹. كما تعرض الفكاهة مواقف وأحداث قد تكون جادة، ولكنها تكون مدعاة للضحك ... وقد تكون فكاهة سوداء، فكاهة قاسية جارحة، تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب مضحك².

✓ الفكاهة اصطلاحاً:

لا ريب أن كلمة الفكاهة من الكلمات التي استعصى على الباحثين وضع تعريف دقيق لها، ومرد ذلك إلى تعدد الأنواع التي تتضمنها، وكذلك اختلافها فيما بينها مثل الدعابة والمزاح والتهكم والسخرية والنكتة والهزل، وهذا ما يؤكد فتح محمد معوض: "الفكاهة من الكلمات التي يصعب على الباحث أن يقف على تعريف محدد لها، ولعل سر ذلك فيما يبدو اشتغالها على: الدعابة والمزاح والتهكم والسخرية والنكتة والهزل...³» ويضيف في السياق نفسه أنه "يمكن اعتبار كل باعث على الضحك من الفنون من قبيل الفكاهة بدون إعطاء أهمية للنوع الذي يثير فينا الضحك أو يدعو إليه⁴."؛ أي أن كل شيء يثير الضحك مهما اختلف شكله أو لونه أو نوعه، فالهدف منه فهو من الفكاهة. ويذهب "جون إميلينا" (Emelina Jean) إلى أن صعوبة تحديد مفهوم الفكاهة تكمن في أن الاستجابة تختلف من شخص إلى آخر، ومن بلد إلى آخر حينما قال:

« On désespère de pouvoir Donner à l'humour une définition satisfaisante » ...et l'on pense en général sue mieux vaut y renoncer tant la

¹ بن حنيش نواري، تقنيات الفكاهة في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون واللغات، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران 2013، 1-2014، ص 21

² المرجع نفسه، ص 22

³ فتحي معوض أبو عيسى، الفكاهة في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ص 34

⁴ المرجع نفسه، ص 35

notion parait fuyante et changeante au gré des pays des époques et des sujets tant elle parait impalpable et difficile à cerner.¹ »

"لقد يأسنا من قدرتنا على إعطاء مفهوم مرض للفكاهة، وعلى العموم، نحن نعتقد أنه من الأحسن التخلي عن ذلك. فأحيانا يبدو مفهوم الفكاهة بعيدا ومتغيرا من بلد إلى آخر، ومن زمن إلى آخر ومن موضوع إلى آخر، لذا فهو غير محسوس ويصعب علينا حصره." (ترجمتنا)

في حين يقول بعض الدارسين من أمثال "سيغموند فرويد" Sigmund Freud أن الفكاهة ظاهرة نفسية، نابعة عن الطبيعة البشرية يكون الغرض منها المزاح وإثارة الضحك والتطريح عن النفس للهروب من الواقع، وفي هذا الصدد يقول زكريا ابراهيم: "إن الفكاهة والابتسام والضحك والبشاشة والمرح والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة وغيرها من الألفاظ، ليست سوى تعبير عن ظواهر نفسية من زمرة واحدة، وهي تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التي سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس، فتلتبس في اللهو ترويحاً عن نفسها، وتبحث في الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها، وتسعى عن طريق النكتة نحو التهرب من الواقع الذي كثيراً ما يثقل كاهلها."²

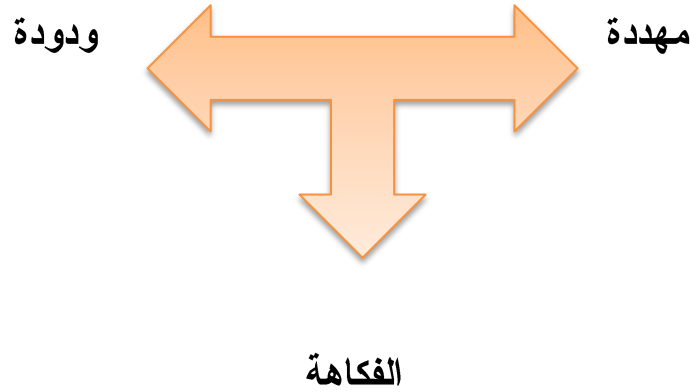
ومن التعاريف الحديثة للفكاهة نجد أنيس فريشة؛ الذي يدمج الضحك والابتسام والرضى الروحي معاً، ويقول في هذا المنوال: "الفكاهة قدرة عقلية وروحية، تستطيع أن تحدد هذه الظواهر الهزلية المتناقضة في الكلام والأفعال والحركات والمواقف وتتجاوب معها وتعتبر عنها ضحكا أو ابتساماً أو رضا روحياً."³

¹ Emelina Jean, le comique : essai d'interprétation, édition SEDES, Paris, septembre 1996, p125

² زكريا ابراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص 9

³ بن قريشة أنيس، الفكاهة عند العرب، م-كتبة راس بيروت، ط1، 1992، ص 15

يمكن أن نستخلص من هذه التعاريف أن: لفظة الفكاهة لها دلالتان، الأولى تعكس التلطف في المحادثة والكلام وطيبة النفس بهدف الإضحاك والترويح، أما الثانية فتدل على نوع من التهكم والسخرية بذكر المساوئ، كما يجب التنويه أن الميزة المشتركة في كليهما -أي الداللتين- وهما الضحك والترويح عن النفس.



وبالتالي يمكن القول، إن الفكاهة تسمح للفرد بوضع نفسه على مسافة من واقعه المعيش، بحيث تجعله يضحك بدل أن يبكي.¹ وهذا الجدول يوضح العلامات الدالة المتضمنة على نحو متكرر في الفكاهة.²

الخطر	الأمن
الاستثارة	التخفيف عن التوتر
القلق	الابتذال العادي أو المألوف
ماهو مرتبط بالسلطة	الانتصار
	الانسانية

(ماهو مرتبط بالقيم الانسانية الشاملة)

¹ غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس- دراسة لأربع نماذج، مذكرة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، ص55

² بن حنيش نواري، تقنيات الفكاهة في المسرح الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص 17

جدول يوضح العلامات الدالة المتضمنة على نحو متكرر في الفكاهة.

لقد كانت الفكاهة موجودة في جميع أنحاء البشرية ومن الممكن العثور على تمثيلات مختلفة قديمة للغاية تم فيها تحليل الواقع بطريقة ساخرة أو مضحكة. علاوة على ذلك، تم استخدام الفكاهة في أوقات مختلفة من التاريخ لأغراض سياسية وأيديولوجية. اليوم، الفكاهة مورد مهم جدًا للثقافة العربية والغربية ولديها تطور كبير، بالإضافة إلى العديد من الأساليب والأساليب والمتغيرات.

2. تاريخ الفكاهة:

لقد تزامن تاريخ الفكاهة مع تاريخ البشر كشاهد على خبايا المجتمعات وخفاياها، بهدف النقد والترويح من خلال رسائل الفكاهة ومضامينها، لما لها من إيجابيات ولما تمنحه للأفراد من فرص التعبير والانشراح، حيث استأثر الفكاهة باهتمام الثقافات المتنوعة والحضارات المختلفة، فدرسه الفلاسفة والعلماء والأدباء والفنانون، وزخرت بهم أعمالهم قديما وحديثا حتى أصبح إطارا للتفلسف وعلما راسخا وفنا في السينما والأفلام وضربا من ضروب العلم والإبداع¹.

1.2 الفكاهة في الثقافة العربية:

على غرار الأمم الأخرى، لقد عرف العرب الفكاهة خاصة بعد فتحهم العراق وفارس والشام ومصر لما لهذه الفتوحات من أثر على العرب في حياتهم الاجتماعية والثقافية، حيث أضيف لما كان العرب يتباهون به من البذخ والترف وروح الفكاهة ومجالس الترفيه والتنفيس، ليصبح الجميع بعدها مهتما بمجالس القصص والحكايات والهزل والنوادر، كما ظهرت في التراث العربي الكبير والقيم الكثير من الشخصيات الفكاهية، وقد نال العديد

¹ العبيدي ليلي، الفكاهة في الإسلام، دار الساقى، بيروت، الطبعة الثانية، 2010، ص 27

من هذه الشخصيات شهرة واسعة عبر الأجيال التي لازالت تستذكرها بنوادرها وفكاهتها، ومن هذه الشخصيات أشعب وأبو دلالة وأبو العبر وغيرهم.¹

فالعرب عامة والأدباء والكتاب والشعراء خاصة، أدركوا أهمية الترفيه وضرورة طرق باب الفكاهة لما فيها من إمتاع وإيناس وإضحاك، ولأن في كثير منها طرافة في الفكرة ومهارة في التعبير والتصوير. فالكمل يجمع على أن الأدب العربي اهتم وطور كل الأساليب الأدبية بما فيها الأساليب ذات الطابع الفكاهي.²

لقد كان أغلب المشهورين بالفكاهة في كتاباتهم ورواياتهم عند العرب أمثال أبو دلالة وأشعب وغيرهم يتصفون بخفة الروح، فأغلبهم ذوي ثقافة واسعة، مكنتهم من الاطلاع الحقيقي على مجريات عصورهم، بحيث استكشفوا شتى مجالات الحياة من هموم وأفراح الناس، فكل هذه التفاصيل لعبت أدواراً هامة في تفوق بعضهم على بعض، وبالتالي نجاح طابع فكاهتهم وسخريتهم في التأثير في حياة الناس. ومن ميزات الفكاهة عند العرب أنها-غالبا- ما كانت تخصصاً في أفراد بعينهم، يبرزون في أدب الأمة، وتتخذهم حكاياتها وأخبارها وسيلة من وسائلها في التعبير عن المواقف المختلفة، وعن أحوال الظروف التي تمر بها الأمة العربية. هذه الظروف كانت السبب الرئيسي لتغير وتنوع الفكاهة بتعاقب الزمن وتعاقب الأشخاص التي تسكب عليهم الأمة العربية عليهم نوادرها من جهة والشخوص ذات الروح المرححة والتي بفضلها يسود المرح من جهة ثانية. فالفكاهة في الأدب العربي والمجتمع العربي لا تترك أي جانب من جوانب المجتمع، كما أن لكل طبقة

¹ بن قدور حورية ، الاتجاهات الاجتماعية في التعبيرات الفكاهية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران2، 2018-2019، ص78

² خليفة علي محمد السيد، الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمداني: دراسة تحليلية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2010، ص 14

من طبقات المجتمع مهما بلغت في علو درجاتها أو قدرها سيكون لديها قسطها وموضوعاتها في أدب الفكاهة¹.

وبالتالي لا يمكن أن تسلم أية جماعة أو طبقة - مهما علا شأنها وكبر مقامها وذاع صيتها- من التعرض للفكاهة وبشتى الأغراض والنوايا خاصة مع الخلافة العباسية، التي عرفت عودة الفكاهة والفكاهيين، وظهرت حركة الرواية والجمع والتأليف، فظهر- المستطرف- لابن الجوزي والذي بدوره فتح الأبواب على مصرعيها وباتت لكل فئات الشعب فكاهته الخاصة به (النسب، المدينة، اللغة).

2.2 الفكاهة في الثقافة الغربية:

عالج كثير من الباحثين والمتخصصين الغربيين موضوع الفكاهة من أمثال أرسطو وبرغسون ، فوجدت الكتب والدراسات العديدة في أغلب مكتبات العالم محاولة فهم المجتمع الأوروبي من خلال فكاهته ونكاته وطرائفه.

فلقد أدت الفكاهة دورا هاما في معالجة مواضيع التاريخ للبلدان الغربية، إذ يبدو أن العنف والإرهاب والحرب والتوترات الاجتماعية والسياسية والنفسية الذي ساد في الولايات المتحدة وأوروبا وروسيا في الحروب العالمية، ساهم بشكل كبير في توظيف الفكاهة للتخفيف من حدة الأزمات والضغوطات، تقول "إلزابيث شيوري" (Elisabeth Cheoré) في هذا الشأن:

«At first glance the contributions here seem very heterogeneous. The settings range from the U.S. to Europe to Russia, covering a chronological period from 1800 to the present. However, on closer inspection, a surprising number of similarities become clear. If humour comes into play in dealing with history, it is almost always when coping with the most serious, even threatening situations:

¹ بن عمار بهيجة، صورة المرأة في النكتة الشعبية الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص 19

violence, terror, war, social, political and psychological tensions of all kinds appear to be the preferred subjects for humorous arrangement.»¹

فعندما نتحدث عن الفكاهة عند الغرب، فإننا نقصد مباشرة ذلك الإرث الفلسفي والنفسي والاجتماعي الذي خلده الكثير من فلاسفة ومفكرين غربيين في ما يخص هذا المجال. ومن هنا يجب أن نشير إلى قضية مهمة في هذا المجال، فعلى غرار النقاش الحاد الذي نالته الفكاهة في الثقافة العربية، عرفت الفكاهة أيضا الشيء نفسه أو أكثر منه في الثقافة الأجنبية، فالكنيسة حاوات جاهدة منع الفكاهة داعية إلى الجد والصرامة والمسؤولية نافية جانب الترويح أو التنفيس، محرمة إياه مقسمة العالم بين عالمين: الأول العالم الدنيوي المدنس والفكاهة هي مقدمته، في حين أن العالم الثاني هو العالم الديني المقدس.

جاءت رواية-اسم الواردة-لصاحبها الايطالي الروائي "أمبرتو إيكو" كعمل إبداعي طريف يبحث في ماهية الفكاهة وينظر التنظير العلمي لها معارضا أساليب الكنيسة ورهبانها في منع الفكاهة والضحك، بتخويف الناس ودعت إلى الضحك منطلقا من مقولة: "الضحك يعلم العامي التحرر من الخوف من الشيطان... ويحس بنفسه سيذا".²

يمكننا القول في الأخير إنه مهما اختلفت الفكاهة وتعددت في المضامين والتوجهات والدلالات من مجتمع لآخر فهي تعكس وبقوة الفكاهة المنبعثة من أغوار الحقيقة والواقع الاجتماعي لمجتمعها كما أنها تبقى الأداة والوسيلة التعبيرية المحبوبة والمرغوبة بطابعها الهزلي الساخر والذي يتجسد من خلال لغتها وأساليب عيشها.

¹ Cheoré Elisabeth, Humour and Laughter in History, Transcultural perspectives, Volume15, 2014, p7

² العبيدي ليلي، الفكاهة في الإسلام، مرجع سبق ذكره، ص 41.

3. الخطاب الفكاهي في السينما:

إن الفيلم يعتمد في عرض للخطاب الفكاهي على الصورة في الشاشة السينمائية؛ بينما يعتمد المسرح على الخشبة في تقديمه لهذا اللون الضاحك، لكن كلاهما يستند في ذلك إلى الجانب البصري، تقول "إلزابيث شيوري" في هذا السياق:

« Another feature of the humorous(...) is the preference for combining the verbal with the visual: images are often able to express humorous elements better and more concisely than words. »¹

" من الميزات العديدة للنهج الفكاهي، فهي تفضيل الجمع بين اللفظي والمرئي: لأن الصور غالباً ما تكون قادرة على التعبير بشكل أفضل و أقصر من الكلمات في الانتاجات الفكاهية." (ترجمتاً). غير أن هذا النظام في الصورة يكون بأسلوب فني وتشكيلي ويخضع لقواعد الفنون التشكيلية والمعمارية من حيث الكتل والحجوم والمساحات والفضاء والخطوط وطريقة التعامل مع المنظور واللون، والحركة في المسرح والسينما تكون حقيقة، وليست متوهمة كما في اللوحة أو في التمثال مثلاً².

تختلف الفكاهة في السينما عنها في المسرح تبعاً للاختلاف الكائن بين المسرح والسينما، فكما أن المسرح يعتمد على الحوار، فإن العمود الفقري للسينما هو الصورة وتسجيل الحركة، فالسينما تعرض كل التفاصيل بشكل بصري، هذا مع مراعاة الخيال الواسع، وكذا إدراك كل ما هو مرئي للإحاطة بالموضوع من كل الجوانب.

" إن جمالية السينما تتجسد في الأشياء المنظورة بالعين، لأن الصورة قادرة على إعادة إنتاج الحركة، إذ هي الأساس الأسمى في السينما، فالحركة هي الشكل المنظم للعلاقة بين الصورة والمونتاج"³، وبما أن السينما هي فن الصورة، فإن هناك أنواعاً كوميدية خاصة

¹ Cheoré Elisabeth, Humour and Laughter in History, Op-Cit, p8

² العابد عبد العزيز، فن الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلة أفاق سينمائية، المجلد 06، العدد 01، 2019، ص 81

³ القفاش أسامة، فن الكتابة الكوميدية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د. ط، 2012، ص 34

تليق بالسينما، مثل فكاهة العائلة و فكاهة المواقف و الفكاهة البوليسية، كما أن هناك أنواعا أخرى مشتركة بينها وبين المسرح، وذلك من أسباب الخلط الكبير في تصنيفات الفكاهة بين المسرح و السينما، وذلك يرجع لسبب بسيط هو أن السينما ولدت من رحم المسرح وقد استفادت منه كثيرا، لذلك نجد بعض التوافقات بينهما في بعض الأنواع.

والفكاهة في السينما هي فكاهة يتم تحليلها واستقاء عناصرها من الشريط المصور، لا من النص أو السيناريو اللذين نادرا ما يتوافران للمتابعين والنقاد¹. فالفكاهة السينمائية تبدأ من النص المكتوب في قالبه الكوميدي الأول، ثم تأتي اللمسة الكوميدية الثانية؛ التي تغزى إلى الصورة الإخراجية، وتصور المخرج اللقطات، لتأتي اللمسة الثالثة بعد التصوير والمونتاج الذي تحدث فيه الإضافات الأخيرة لتخرج لنا في الصورة النهائية.

وإذا ما تعرضنا الى سمات الفكاهة في السينما، نجدها تعتمد في أغلب أنواعها سواء كانت إسكاتشا او فكاهة المواقف، أو فيلما طويلا على النكات اللفظية السريعة التي تعد من أهم توابل العمل السينمائي، وهي تتكون من جملة أو جملتين على أكثر تقدير، وتعتمد على السرعة، والبنية الفكاهية التي تتكون من الخلط والانسجام وهي تتمحور حول فكرة واحدة وهدف واحد، وقد تستخدم في سياق عمل كامل، وتكون بمثابة النهاية له، وخاتمته هذا من أجل أعمال فكر المتلقي، و تكون الخاتمة قهقهة².

وكما أسلفنا سابقا بما أن السينما هي فن الصورة إذ نجد أحيانا أن الصورة الفكاهية التي تعبر عنها اللقطة السينمائية هي أكثر تعبيرا من أي حوار، فإذا عدنا مثلا إلى أفلام شارلي شابلن إيان السينما الصامتة، إذ لم يكن هناك حوار ولا صوت أصلا، ولكن كل أفلامه كانت فكاهية وتؤدي إلى سيل من ضحكات الجماهير ، يقول شابلن "إن مجرد طيران قبة من فوق رأس رجل ليس بالأمر المضحك، و إنما المضحك هو أن نرى

¹ العقاد عباس محمد، جحا الضاحك والمضحك، دار الهلال، مصر 2007، ص7

² البوجديدي علي ، السخرية في أدب علي الدوكاجي، الأطلسية للنشر، تونس، 2013، ص37

صاحبها يجري خلفها وشعر رأسه طائر في الهواء وذيل سترته يخفق وراءه وحينما يتنزه رجل في الطريق هذا لا يبعث على الضحك، وإنما إذا وضع في موضع حرج فهذا هو المضحك.¹

4. نظريات الفكاهة:

اختلف الدارسون من أمثال "توماس هوبز" (Thomas Hobbes) وسيغموند فرويد (Segmond Freud) وغيرهم في النظريات المفسرة لظاهرة الفكاهة ، ولم يتوصلوا إلى تصنيف موحد، وربما يعود ذلك إلى توسع بعض الآراء وتشعبها، بحيث يتعذر إدراجها تحت مسمى معين، فنجد مثلاً صعوبة في تصنيف آراء أرسطو أو حتى أفلاطون ضمن خانة بعينها. وسوف نحاول الجمع بين الآراء الواردة في هذا الباب للخروج بتصنيف معين في هذه الدراسة.

أ - نظرية التفوق والسيطرة _ Theories of superiority :

يعد "توماس هوبز" (Thomas Hobbes) أبرز من نادى بهذه النظرية بل اقترنت باسمه، فهو يرى أن الضحك ينشأ نتيجة لشعور ما بالتفوق المادي أو العقلي يشعر به الضاحك إزاء الآخرين الأقل منه، أو إزاء نفسه في حال كان ماضيه أقل نقصاً مما هو عليه الآن.² ويتمثل هذا التفوق أيضاً عند اكتشاف نقطة ضعف في الإنسان المقابل، سواء كان متمثلاً بوجود عاهة أو نقص في الهيئة أو التكوين، كالعمى أو القصر والطول، وغير ذلك من الصفات.

وقد وصف بعض الباحثين استخدام سكان الاسكيمو للفكاهة الساخرة نوعاً من العقاب ضد اللصوص عن طريق القيام بالضحك بشدة منهم في كل مرة يذكر فيها اسم أحدهم،

¹ القفاش أسامة ، فن الكتابة الكوميديّة ، مرجع سبق ذكره، ص 34

² شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك - رؤيا جديدة، مصدر سبق ذكره، ص 91

وهذا مثال على ارتباط العقاب بالسخرية بهدف تحقيق الضبط الاجتماعي، وهكذا في ضوء هذه النظرية تكون الفكاهة لغة خاصة يقتص بواسطتها المنتصر من المهزوم.¹ وكخلاصة لهذه النظرية نفهم أنها عجزت عن تقديم مفهوم واضح للفكاهة، وهذا لتركيزها على شكل واحد من أشكال الفكاهة ألا وهو السخرية.

ب- نظرية التفريغ Theories of release :

ينظر سيقموند فرويد (Segmond Freud) إلى الفكاهة على أنها واحدة من أرقى الانجازات النفسية للإنسان. وتصدر الفكاهة في ضوء التصور "الفرويدي" عن آلة نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل آلية الضيق من حالة عدم الشعور بالمتعة إلى حالة خاصة من الشعور بالمتعة واللذة. وفي هذا الصدد يقول جيل ويلسون (Jil Wilson) "... وقد اعتقد فرويد أن الفكاهة مفيدة باعتبارها صمام الأمان إزاء الحبس والعدوان المكتوب، فالنكتة تسمح لنا أن نشارك الآخرين في الميول غير المقبولة، وبطريقة ملتوية، على نحو طفيف {...} كما أننا نستطيع أن نعبر عن عدائنا تجاه الأشخاص الآخرين في شكل نكتة، ثم نتهمهم بعد ذلك بأنهم يفكرون إلى الاحساس بالفكاهة عندما يتخذون موقفا هجوميا منا."²

وفي تفسيره لحس الفكاهة، يرى فرويد "أنه يستهدف إرضاء بعض الرغبات المحرمة، ولكن المكبوت مكبوت لا يمكن الوصول إليه، لأن قلقنا وجرمنا كفيلا بمنعنا، بيد أن هناك حيل تساعدنا في مراوغة القلق والجرم، وأشيعها وأقلها افتعالا حس الفكاهة، (...) ولذا فإن الفكاهة تقدم لبقاء البشرية خدمة هائلة"³. فالفكاهة إذن عامل يساعد على إبقاء

¹ ويلسون جيلين، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص242

² مصدر نفسه، ص214

³ إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 9

شخصية الفرد متزنة، ولولا الضحك لأصبح الفرد عدوانيا يعاني من الكبت العاطفي، وهذا لعدم قدرته على تفريغ كل هذه الشحنات من الطاقة التي تؤثر سلبا عليه.

ولكن ما يعاب على هذه النظريات أنها اهتمت بالجانب النفسي فقط في دراستها للفكاهة، وأهملت كل العوامل الأخرى التي تجعلنا نضحك مثل العوامل الثقافية والاجتماعية.

ج- نظريات اللهو Theories of playfulness :

يركز رواد هذه النظرية على ميزة اللهو التي يتميز بها كل من الفكاهة والضحك، ففي نظرهم هي نوع من الممارسة القائمة على اللعب واللهو والرغبة في إضحاك الغير، ويكون هذا باستخدام بعض الألفاظ الهزلية مثل التلاعب بالكلمات jeu de mots¹. فعامل اللهو بالنسبة للحاكم أو لرأس أية بنية اجتماعية ثرية أو متسلطة، لا تعدو كونها وسيلة ترفيه وترويح عن النفس الغاصبة المستبدة، عدا أن الطبقات (العليا المرفهة) جعلت من الطبقات (الدنيا الفقيرة) مادة نكاتهم ولهوهم .. بل تعدوا ذلك بأن سمعنا عن عدد من الأمراء والحكام الذين استعانوا (ببهلوان) في قصورهم بهدف اللهو والهزل والمجون والتسلية عن نفوسهم².

انطلاقا من هذا المفهوم يمكننا القول أن هذه النظريات تجاهلت بعض الجوانب من الفكاهة التي يغيب فيها عنصر اللعب والتسلية مثل السخرية والتهكم، وبالتالي عجزت هي الأخرى على تحديد مفهوم الفكاهة لها.

¹ Piengo Valverde Béatrice, L'humour dans la conversation familière, marge linguistique, 2001 ,P16

² إريك بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص 19

ت - النظرية الاجتماعية social theories:

يرى "هنري برغسون" (Henri Bergson) في تحليله للفكاهة، أنه لا طعم للضحك إذا كان الشخص معزولاً.¹ حيث أشار إلى أن هناك علاقة وطيدة بين الطقس الجماعي للمشاهدة وتولد عنصر الضحك، إذ أن ضحك المتفرج في غياب جماعة المتفرجين سيبدو سخيفاً، فهناك ذاكرة جماعية يشترك فيها كل أفراد المجتمع، إن هذه الذاكرة تشتمل على مجموعة من الانطباعات المشتركة والمرتبطة في عقول وعواطف كل المتفرجين على حد سواء، وحين يحدث خلط ما في هذا الترتيب الذي تعودوا عليه، يأتي عنصر الضحك كنتيجة حتمية لإدراك كل واحد منهم لغرابة الموقف.²

حدد لنا برغسون ثلاثة شروط لحدوث الضحك وهي³:

- **الشرط الأول:** لا مضحك إلا فيما هو إنساني، وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا وجدنا عنده وضع إنسان أو تعبيراً إنسانياً.
- **الشرط الثاني:** لحدوث الضحك عند "برغسون" هو اللا إحساس وغياب الانفعال عند الضحك" إن اللامبالاة هي البيئة الطبيعية لحدوث الضحك، والخصم الأعظم للضحك هو الانفعال، لست أريد بهذا أننا لا نضحك من شخص يبعث فينا الشفقة أو المحبة مثلاً، ولكننا حين نضحك ننسى هذه المحبة، ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات.

- **الشرط الثالث:** نحن لا نتذوق المضحك في حالة شعورنا بالوحدة، والضحك في حاجة إلى صدى، فضحكنا هو ضحك الجماعة. وعلى هذا الأساس جرى تصنيف آراء

¹ برغسون هنري، الضحك، ترجمة على المقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص70

² سعيد ميمونة، بناء الشخصية الكوميديّة في مسرح عبد القادر علولة، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران 1، 2011-2012، ص 9

³ برغسون هنري، الضحك، ترجمة على المقلد، مرجع سبق ذكره، ص73

"برغسون" حول الضحك تحت النظرية الاجتماعية، لأن الضحك يكون وسط المجموعة، حتي ولو كانت غائبة ماديا ولكنها حاضرة ذهنيا ويدور حول ما هو اجتماعي بغرض التصويب الاجتماعي.

أما بالنسبة للغة فيحدد "برغسون" نوعين من الفكاهة؛ الأولى التي تكون فيها اللغة مجرد أداة توصيل وتشمل فكاهة الأحداث والمواقف والأفعال عن طريق الرواية والسرد، والنوع الثاني من الفكاهة اللغوية يتمثل في صلب اللغة في حد ذاتها، كأن نستعمل عبارات في غير محلها عن طريق إسناد لغة فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، بغرض الاستهزاء بهذه اللغة وغيرها من الأمثلة.¹ وبهذا ينتقد برغسون كل الخصال غير الاجتماعية مثل الأنانية والغرور، فوظيفة الضحك هي أن يصحح التصلب، فيقلبه مرونة، وأن يعيد إلى الفرد تلائمه مع المجموع.²

لقد عرفت هذه النظرية انتشارا واسعا، ولكن سرعان ما واجهت انتقادات لازعة من قبل بعض الدارسين، فيرى بعضهم أن كثيرا من الأعمال الفردية تنتقل إلى الآخرين بطريقة لا شعورية عن طريق العدوى، بحيث يشاركون دون وعي أو إدراك، فالجماعة تشارك في الضحك حين يغرق أحد أفرادها في الضحك، بنفس الطريقة التي يشارك فيها الأطفال الصغار في البكاء حين يبكي أحدهم، أو مثلما ينتقل السعال لدى عدد كبير من المشاهدين أثناء حضورهم فيلم سينمائي أو حفل موسيقي.

ولكن بالرغم كل ما قيل حول نظرية "برغسون" في دراسته للضحك إلا أنها تبقى من أهم النظريات التي عالجت النص الفكاهي بكثير من الدقة العلمية والموضوعية.

¹ الكردي محمد علي ، الجنون في الأدب الفرنسي، مجلة عالم الفكر، أبريل 1987، الكويت، المجلد 1، العدد 1، ص 19

² المرجع نفسه، ص 20.

في الأخير يمكن أن نستنتج أن كل هذه النظريات التي تطرقنا إليها لم تستطع الوصول إلى تحديد مفهوم واحد للفكاهة ودقيق لها؛ لأنها صبت اهتمامها بالبعد النفسي وأغفلت بعض الأبعاد الأخرى من الفكاهة التي يغيب عنها عنصر التسلية مثل السخرية والتهكم، لهذا يجب على الدارسين والمهتمين بها أن يقوموا بتحليل جميع أنواعها والتعمق فيها، باعتبار أن مقاصدها تختلف من شخص إلى آخر، كما أنها تأخذ ألوانا وأشكالا مختلفة؛ فقد تكون لطيفة هدفها الترويح عن النفس، وقد تكون فظة هدفها التجريح والاستهزاء. ومن هنا يمكن طرح مجموعة من التساؤلات وهي كالاتي: ماهي أهم الأنواع الفكاهية التي يمكن حصرها في هذا الحقل المتخصص؟ ماهي أهم خصائصها؟ و ماهي الوظائف التي تؤديها؟

المبحث الثاني: الفكاهة: أنواعها، خصائصها، وظائفها

1. أنواع الفكاهة:

كما ذكرنا سالفًا، فإن ضبط مفهوم الفكاهة ليس بالأمر السهل، لكن الشيء المتفق عليه هو أنها تختلف في طريقتها وأسلوبها وقوتها من شخص لآخر، لهذا نجد أن أنواعها تستخدم وفقًا لفائدتها وفعاليتها، فمرات تهدف إلى خلق جو من الفرح والتسلية في حين تتجاوز ذلك لتعبر عن نقد واستهزاء ورغبة في التحرر والانطلاق.



الشكل (1): يوضح تصورا للعلاقة بين الفكاهة، وبعض مظاهرها وأنواعها الدالة عليها¹

نستنتج من الشكل أعلاه أن الفكاهة تعبر عن طبيعتها ومادتها من خلال الوسيلة وتكون صريحة وواضحة، وأنها تنتقل من الفرد إلى التركيب مثل: الفكاهة المسرحية، السينمائية، الدرامية... وتكون مركبة أيضا حسب أشكالها مثل: الفكاهة الساخرة الفكاهة الهزلية وغيرها من التراكيب والمضامين التي تنتسج لها الفكاهة كمركب.

¹ شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سبق ذكره، ص 24

من جهته لقد حدد شوقي ضيف تصنيفاً آخر لأنواع الفكاهة حينما قال: "إن السخرية أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء وخفة ومكر... أما الدعابة فأخف ألوان الفكاهة، وهي دعابة الأشخاص الوقورين إذ يقولون ما يدعوا إلى الابتسام الخفيف لا إلى الضحك العالي، والمزاح خطوة بعد الدعابة نحو الضحك أو نحو الابتسامة العريضة، وهو لا يحمل خبثاً ولا سما، وإنما يحمل المرح والشعور بالابتهاج والنكتة فكاهة المجالس، وإذا بالغ الشخص في مغالطاته ولم يعتمد على ثان يجري عليه هذه المغالطات، بل استغرق هو نفسه فيها حتى خرج إلى لا منطقية خالصا كان ذلك هو الهزل بعينه".¹ ومن هنا يمكننا حصر هذه الأنواع الفكاهية فيما يلي :

1.1 السخرية (irony):

إن السخرية تقف على رأس الأنواع الفكاهية، فحسب المعجم الأدبي هي "نوع من الهزاء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو الحقيقي على الكلمات، والايحاء عن طريق الأسلوب وإلقاء الكلام بعكس ما يقال، وتركزت عن طريق طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل، وقول شيء في معرض شيء آخر"². كما أنها عبارة عن آلية رمزية تستخدم الألفاظ وحركات الوجه، أو أقسامه للتعبير عن الاستهزاء أو الاستهجان، أو السخرية من السلوكيات غير المألوفة أو الخارجة عن معايير النظام الاجتماعي، وعادة تأخذ التعبير العلني أمام الناس.³

من جانب آخر يمكن القول أن الفكاهة تقوم على العواطف، بينما تقوم السخرية على العقل وهذا ما أكده عبد العزيز شرف بقوله "إن الفكاهة تقوم على الضحك، أما السخرية

¹ ضيف شوقي، الفكاهة في مصر، كتاب الهلال، فبراير 1985، ص 14

² التونجي محمد ، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، مادة السخرية

³ خليل عمر معن ، البناء الاجتماعي - أنساق ونظمه، دار الشروق، عمان، 1996، ص 140

فإنها تضحك على".¹ ومثال ذلك: 'دخلت الأم غرفة ابنها التي كانت غير مرتبة، فقالت: يا عزيزي غرفتك مرتبة جداً، إنني فخورة بذلك!'

وهي أحد أشكال المقاومة، وقد تشمل السخرية على استخدام التهكم والاستهزاء لأغراض نقدية وتصحيحية ورقابية وتحذيرية كما أنها مظهر من مظاهر الفكاهة ومن أكثر أشكالها أهمية.² فقد استخدم رسام الكاريكاتير المصري 'جورج البهجوري' فكرة استحالة دخول الجمل من ثقب الإبرة، فجعل رأس السادات رأساً لجمل وجعله في إحدى جهتي الثقب ليريك أن أفكار السادات هي التي تمر من ثقب الإبرة، وقد جعل البهجوري الرسم الساخر ضرباً من المبالغة.³

وسار على النهج نفسه طه نعمان في قوله بأنها تقوم على النقض المضحك أو التجريح الهازئ، معتمداً على أساليب ووسائط فنية مختلفة، وغرض الساخر هو النقد أولاً والإضحاك ثانياً، وهو تصوير الإنسان بصورة مضحكة، وكل ذلك بطريقة خاصة غير مباشرة.⁴

¹ عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1995، ص62

² شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك - رؤيا جديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص52

³ أسنيتية سمير أشرف، اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، عمان، 2002، ص97

⁴ خدامي محسن، السخرية وحقولها الدلالية في الشعر العراقي المعاصر - أحمد مطر نموذجاً، مجلة اللغة العربية وآدابها، 2012، صفحة 590

2.1 التهكم (sarcasm):

إن التهكم يرتبط بفهوم بالفكاهة في معنى الاستهزاء، وتزيد عليها في بعض المعاني التي تكلم عنها الزبيدي في تاج العروس، وهي من مادة هكم: التهكم التهدم، يقال تهكمت البئر إذا تهدمت، والتهكم الاستهزاء والاستخفاف، والتهكم: التكبر، ويعنى أيضا التعدي.¹

يعد من أكثر أنواع الفكاهة عدوانية؛ لأن الغرض منه هو التحقير والتجريح والإحراج؛ الذي يستخدم فيه تعبيرات هازئة تتضمن تحقيرا أو تقليلا ضمنيا مستترا من شأن شخص أو موضوع أو كليهما معا. ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿بشر المنافقين بأن لهم عذاباً أليماً﴾²، فَوَضِعُ (بشر) في موضع (أنذر) هو بغرض التهكم والاستهزاء بهؤلاء المنافقين.

ويشير التهكم في معناه إلى محورين رئيسيين هما³:

- الأول: الاستهزاء وهو معنى يضم التعرض للآخرين بقصد الهزاء بهم وجلب كل ما هو شر لهم وضار بهم والتكبر عليهم والترفع عنهم.
- الثاني: الهدم وهو تغيير كل ما هو قائم في صورته ومقاله ومن ثم إحالته إلى صورة مغايرة.

¹ الزبيدي حمد مرتضي الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق نواف جراح ، دار الأبحاث للترجمة والنشر، ط1، 2011، ص ص583-584

² القرآن الكريم، سورة النساء، ص138

³ شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 44

3.1 الكاريكاتير (caricature) :

إن الكاريكاتير هو صورة مرسومة لشخص أو مجموعة أشخاص أو لمشهد من المشاهد، أو مثالب ونقائص وأخلاق وتقاليد مرفوضة وغيرها من العادات غير المقبولة التي تنتشر في مجتمع ما، تكون هذه النسخة الكاريكاتيرية مرسومة بطريقة تقوم على أساس عناصر التجسيم للعيوب والنقائص ومسح الصورة لتستثير السخرية والتندر والتهكم والاستهزاء والاستهانة والتحقير والإضحاك أيضاً¹، حيث يوضح هذه الفكرة الرسام الكاريكاتوري الفلسطيني ناجي العلي عن طريق رسمه لمرأتين، ورجل ملقى على الأرض ميتاً تقول إحدى المرأتين للأخرى رداً على سؤالها حول سبب موته؟ أبدأً والله يا زينب، لا أصابته قذيفة ولا قنبلة، كل ما هنالك ناولته الجريدة يقرأها وفقع من الضحك، فرفضه للخبر بشدة تتناسب مع عمق معرفته الأكيدة بالواقع الكاذب وهو ليس بمقدوره أن يفعل شيئاً سوى أن يستعمل الهجوم السالب وهو الضحك، وأمام عجزه من أن يفعل شيئاً (ففقع) من الضحك ومات.

4.1 الهزل (burlesque) :

هو من أنواع التفكه الذي ينتقل فيه صاحبه من حالة جادة إلى حالة لاهية فيتفنن بأساليب الكلام ليخرجه من معناه الجاد إلى آخر فكه، "و والهزل نقيض الجد ورجل هزيل كثير الهزل وأهزله: وجده لعباً، والهزلة الفكاهة والهزل هو استرخاء الكلام وتفنيه"² ومثال ذلك أن امرأة كتبت في تطبيق تويتر Tweeter: "زوجي هو الوطن"؛ فعلقت عليها امرأة أخرى بنوع من الهزل: "الوطن ملك الجميع". كما يمكن أن يكون الهزل يشير إلى السخرية، يقول 'برنارد دوك' Bernard DUC :

¹ حمدان خضر سالم ، تطور الكاريكاتير في الصحافة العراقية، 2001، ص 47

² ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، باب الهاء، ص 4663

« avec le burlesque...on va délibérément outrepasser la réalité, comme pour mieux s'en moquer ! tout devient possible au mépris de toute logique ! on ne tiendra compte ni de la loi de la nature, (...) ,ni de la psychologie des personnages dont les actes sont souvent illogiques, frénétiques ou extravagantes. »¹

"مع الهزل... نتجاوز الواقع بكل حرية للسخرية منه، فكل شيء يصبح ممكناً على حساب المنطق حيث أننا لا نأخذ بعين الاعتبار لا قوانين الطبيعة ولا الحالة النفسية للشخصيات الذين يتصرفون بطريقة غير منطقية وجنونية وسخيفة". (ترجمتاً). أي أن هذا النوع لا يأخذ بعين الاعتبار أي شيء، فهو يسخر من الواقع ومن قوانين الطبيعة، إذ أن كل شيء يصبح ممكناً من خلاله.

من هنا يمكننا القول إن كل ما نصادفه في عالم الفن التاسع يكون منافياً للواقع والطبيعة والمنطق ينطوي تحت دائرة الهزل. ويتضح لنا جلياً أن هذا النوع من الفكاهة من الكلمات المرادفة للفكاهة والمزاح، كما أنه ينشأ من أي موقف أو من أية وضعية شريطة أن تكون مثيرة للضحك، لأنه نتيجة حتمية للهزل.

5.1 النكتة (joke):

هي أحد أنواع الفكاهة وأكثرها شيوعاً، تقال بطريقة معينة من أجل إحداث التسلية أو إثارة الضحك، فهي تعبير عن رغبة وتنفيس عن شعور مكبوت وتفريغ انفعالي بخصوص مسألة استعصى على الذات حلها². كما أنها "شكل من الأشكال التعبيرية فهي موقف ورأي ساخر تجاه موضوع ما تريد نقله إلى الآخرين وإحساسهم به من أجل كشفه ومعرفة ما يحتويه من عيوب ومفارقات اجتماعية مختلفة في ثوب خفيف ترفيهي

¹ Duc Bernard, L'art de la BD- Du scénario à la réalisation, éditions Glénat, (Vol. 1), France, 1983, P99

² شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 126

ومختصر"¹. ومن نماذج هذا النوع ما يلي: أحد الشباب المتذمر من الوضع القائم في البلاد يتمشى بالليل، فتحرك فجأة شيء تحت رجليه، فلما حمله فإذا به المصباح السحري فخرج له العفريت وقال له شببك لبيك كل ما تطلبه يحضر بين أيديك، ففكر الشاب وللحظة أحس أن مأساته ستنتهي فطلب منه أن يوفر له مسكن يأويه ، فنظر إليه مندهشا ثم قال له لو كنت أقدر على جلب مسكن لما أمضيت عمري داخل هذا المصباح. تعد النكتة أصعب أنواع الفكاهة إذا ما أردنا ترجمتها من لغة لأخرى، فمبدعها يستعمل مفردات من معجم الحياة اليومية الذي ينتجه الواقع بكل أبعاده. واللغة فيها تمثل خطاب الشعب الذي يجسد شخصيته ومستواه اللغوي والحضاري والفكري.

لكن يبقى العائق الأبرز هو البعد الثقافي؛ فالضحك وعي ثقافي، فمثلاً أن بعض الشعوب التي تعاني ظلم الظالمين، كانوا يعاقبون أولئك الظالمين بما يستطيعون من النكتة التي تناسب بيئتهم ومستواهم العقلي والثقافي، فالنكتة إذن من مكونات الميزان الثقافي التي تستطيع أن تفهم بها درجة وعي الأمة ومستوى ثقافتها².

6.1 المحاكاة التهكمية (parody) :

وتتمثل في المحاكاة الساخرة لشخص أو موضوع أو عمل فني، وفي التمثيل الفني أو التصوير المضحك للسلوكيات والعادات والأعراف الإنسانية، أو حتى الإبداعات التي قام بها الآخرون، مثل ارتداء فتاة صغيرة حذاء والدها الكبير وادعت أنها رجل أعمال وكانت تقول إنني شخص مهم ومشغول جدا ولدي مكالمة هامة خاصة بالعمل، وتظهر المحاكاة الساخرة أيضا في الأعمال الفنية التي حاكت على نحو ساخر أعمال فنية أخرى، كما هي الحال في محاكات 'مارسيل دو شامب' للوحة الموناليزا الشهيرة بوضع شارب على فمها.

¹ سعيد محمد، مقدمة في الانترنتولوجيا-مظاهر الثقافة الشعبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2013، ص87

² أستيتية سمير أشرف، اللغة وسيكولوجية الخطاب، مرجع سابق، ص97

من خلال ما ذكر، يمكننا أن نستنتج أن الفكاهة هي المنبع الذي تتفرع وتتغذى منه كل هذه الأنواع بدافع متغير ومقصد له جانبان، أولهما إيجابي غايته الترويح عن النفس والابتهاج، وثانيهما سلبي غايته الاستهزاء والتحقير.

أنواع الفكاهة			
مقصدية سلبية		مقصدية ايجابية	
غايته	نوع الفكاهة	غايته	نوع الفكاهة
الاستهزاء من عيوب الآخرين	التهكم	الترويح عن النفس	النكتة
النقد السلبي	السخرية	المزاح	الهزل
		النقد الايجابي	السخرية

هذا الشكل يوضح أركان الفكاهة وتداخلها وحتى بين حدثها وقوتها، كما يمكن القول إن الفكاهة تعبر عن طبيعتها ومادتها من خلال الوسيلة وتكون صريحة وواضحة، وأنها تنتقل من الفرد إلى التركيب مثل: الفكاهة المسرحية، السينمائية، الدرامية... وتكون مركبة أيضا حسب أشكالها مثل: الفكاهة الساخرة الفكاهة الهزلية وغيرها من التراكيب والمضامين التي تتسع لها الفكاهة كمركب.

2. النكتة كأهم أنواع التعابير الفكاهية المعاصرة :

إن التعابير الفكاهية غالبا ما تتولد بواسطة اللغة¹، فنجد التميز في النكات بين: الفكاهي الذي تعبر عنه اللغة والفكاهي الذي تخلقه اللغة، فالأول يمكن وترجمته ونقله على العديد

¹ غلوم ابراهيم عبد الله ، بنية الكوميديا الهزلية، دار الانتشار العربي، بيروت ، 2012، ط1، ص2.

من اللغات والثقافات المتنوعة . أما الثاني فلا يمكن ترجمته إطلاقاً فهو مركب لغوي، واللغة فيه هي فحوى الفكاهة والنكتة . فنميز إذن في هذه الحالة بين نوعين رئيسيين من النكات : نكتة الألفاظ ونكتة الأفكار¹.

1-2 نكات الألفاظ : Verbal jokes

تتميز نكتة الألفاظ باستخدامها للعبة الكلمات لتبلغ إلى طابعها الهزلي، إذ أن أغلب هذه النكات لا يمكن ترجمتها حتى وإن استخدمنا جل تقنيات الترجمة المتاحة، وبالتالي هي تصلح فقط لبيئتها وثقافتها ومن صور هذا النوع: ابدال صوت حرف بصوت حرف آخر يقاربه في المخرج، كما روى ابن المقفع ان رجلاً من البصرة كانت له جارية تسمى ظمياء فكان اذا دعاها قال: "يا ضَمِيَاء. بالضَّادِ (معناه العطشانة)، فقال ابنُ المُقَفَّع: قُلْ: يَا ظَمِيَاء. فناداها: يَا ضَمِيَاء، فلَمَّا حَثَّ عَلَيْهِ ابْنُ المُقَفَّعِ مَرَّتَيْنِ أو ثَلَاثًا قَالَ لَهُ: هِيَ جَارِيَتِي أو جَارِيَتُكَ².

2-2 نكات الأفكار : Jokes of thought

نكات الأفكار هي الأكثر انتشاراً من أي نوع آخر، وهي تعتبر سهلة للنقل والترجمة من لغة لأخرى، ومن مجتمع لمجتمع آخر. كما أنها من النوع الذي لا يعرف منبعها الأصلي لكون أن الشعوب تناقلتها عن بعضها بعض وجسدتها على حالها نظراً لتشابه الظروف والأحوال، مما يخلق تطابق هذه النكات شكلاً ومضموناً مع تغيير الأفراد والمجتمعات³، ومن نماذج هذا النوع ما يلي: أحد الشباب المتذمر من الوضع القائم في البلاد يتمشى بالليل فتحرك فجأة شيء تحت رجليه فلما حمّله، فإذا به المصباح السحري

¹ بوعلي ياسين، بيان الحد بين الهزل والجد، دراسة في أدب النكتة، دار المدي، بيروت، 2013، ط1، ص85

² الجاحظ ابي عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، دار الجيل، بيروت - لبنان، ص 211.

³ بن قدور حورية، الأشكال الفنية في التعابير الفكاهية - قراءة في النكتة، مجلة التدوين، المجلد9، العدد1، 2020،

فخرج له العفريت وقال له شبيبك لبيك كل ما تطلبه يحضر بين أيديك، ففكر الشاب وللحظة أحس أن مأساته ستنتهي فطلب منه أن يوفر له مسكناً يأويه ، فنظر إليه مندهشاً ثم قال له لو كنت أقدر على جلب مسكن لما أمضيت عمري داخل هذا المصباح.

هذه النكات نسمعها في مجتمعات متنوعة ومتعددة الثقافات وبلغات كثيرة وبصيغ متفق عليها نظراً لتقارب الظروف وتمائلها لدى الأفراد وفي جل المجتمعات.

3-2- نكات الأوضاع Situational jokes :

في مثل هذا النوع تتأتى النكتة من خلال الخطأ الموضعي الملموس، ويكون التلميح في هذه النكات بنفس الوسائل اللغوية¹، ونذكر في هذا الصدد المثال الآتي : قدمت الممرضة المولودة للأب، فانحنى الأب فوق المولود وصاح: ولدي رائع ! إنه ذكر؟ فأجابته الممرضة لا. أترك اصبعي! . إن ذكر الممرضة لأصبعها هنا هو يندرج ضمن أسلوب التورية، وهي من يسمح بإيضاح الوضع.

4-2- النكات الحواسية Sensual jokes :

هي النكات التي يصعب كتابتها أو قراءتها، ويكون التأثير في سمع المتلقي أو بصري، من أجل إضحاكه، لكن ما يعاب على النكات الحواسية أنها ليست كثيرة الانتشار بالقدر الذي تتمتع به نكات الألفاظ والأفكار². ومثال ذلك النموذج الآتي : كان عدة أصدقاء يعملون معاً في ورشة صناعة وفي أحد الأيام وقع حادث عمل فأدى إلى وفاة زميلهم، فطلب الجميع من أحد أفراد عائلته حمل خبر وفاته لزوجاته وأولاده. فأخذ يفكر ثم طلب من أصدقائه حمل المتوفي واللاحق به. ذهب إلى بيت المتوفي دق الباب فتحت الزوجة،

¹ بن قدور حورية، الأشكال الفنية في التعبيرات الفكاهية- قراءة في النكتة، مرجع سبق ذكره، ص 238

² هيلترز ميلفن، ترجمة صبري محمد حسن، أسرار كتابة الكوميديا، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010، ط01، ص469.

فقال لها: أحمل لك خبراً سيئاً. استغربت ثم قالت ما هو؟ قال لها: زوجك مدمن قمار وقد خسر كل أمواله في القمار، فأجابت الله يأخذ عمره. وقال لها: حتى هذا البيت باعه ولعب القمار بأمواله، فقالت: الله ينتقم منه، فقال والمصيبة الأكبر أنه أعاد الزواج عليك، فقالت: يا رب يدخلوه جثة حالاً! فقال لأصدقائه وهو يشير بيده: يا الله دخلوه عليها. وبما أن السينما وسط بصري يتعين على ما نشاهده من خلال شاشة العرض السينمائي أن يكون مسلياً أكثر مما نسمعه، فهذا يعني أن السينما سمحت للشخصيات بأن ترتدي ملابس غير الملابس المعتادة وبأن ترسل إشارات من خلال وجهها وأيديها وأجسامها، ذلك أن ترجمة النكتة تفلح بكثير في الأعمال البصرية، فليس هناك أفكه أو أظرف من أن يرى المشاهد جداراً من جدران المنزل يسقط على ضحية من الضحايا لنرى تلك الضحية بعد ذلك واقفة في مكان استطاع فيه أن ينجو مما حدث بفضل إفريز نافذة من النوافذ.¹

3. خصائص الخطاب الفكاهي ومميزاته :

انصرف الباحثون المهتمون بدراسة الفكاهة إلى أنه لديها جوانب دراسية عديدة في علوم مختلفة، فهناك من يدرسها من الجانب اللساني، وهناك من يدرسها من الجانب الاجتماعي أو النفسي أو النقدي، وهذا لا ينفي أن الخطاب الفكاهي سواء أكان أيقوني أو لساني، تجتمع فيه الخصائص ذاتها، فنجدها تركز على النقد المضحك، أو التّجريح باستهزاء، قائمة على أساليب فنية مختلفة.

1.3 التناقض: (L'incongruité)

فغالباً ما تكون الفكاهة تعتمد على أسلوب المقارنة بين المتناقضين، هذا الأسلوب يجعل من المتلقي ينفجر ضحكا في آخر الفكاهة بفضل عنصر المفارقة. فقد تصافنا في حياتنا

¹ المولى سليمان ناصر، سيكولوجية الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمداني، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، 2012، ص15.

اليومية أشياء متناقضة من حولنا، فعلى سبيل المثال ونحن نشاهد التلفاز نشاهد لقطة خارجة عن العادة مثل صوت رجل للقيام بدور طفل يتغلب على شاب في حلبة المعركة، فهذه الوضعية المتناقضة مع الواقع ستثير حتما ضحكنا، فالتناقض مع الواقع يدعو إلى الضحك وهذا هي الغاية بالتناقض مع الخطاب الفكاهي¹.

إنّ هذه الخاصية تبرز أنّ الخطاب الفكاهي لا يؤدي غرضه، -وهو الضحك والتّنفيس عن النفس- إلّا إذا كان مبنيًا على تفكير الفكاهي المبدع وحنكته وتدبّره الكبير في ربطه بين الأحداث عن طريق تناقضها، ممّا يخرج عن المعتاد والواقع، وهذا بالضبط ما يضحك المتلقّي.

2.3 المسافة: (La distance)

من خصائص الخطاب الفكاهي هي المسافة التي يخلقها المخاطب بينه وبين الواقع، إذ يتعذر عليه الضحك على شيء ينتمي إليه أو من شيء يؤثر في نفسيته، فتلك المسافة إذن ضرورية ليصبح المخاطب يبدو غير مباليا ببيئته².

تؤدّي المسافة التي تفصل بين الواقع والمخاطب بالضرورة إلى بروز ظاهرتين لا يمكن فصلهما في أي حالة من الأحوال، وهما الموقف المزدوج للمخاطب والخطاب المزدوج، فأما الموقف المزدوج فهذا شيء طبيعي، فالفكاهي على سبيل المثال يضحك ويسخر من الواقع، ولكنه لا يحس به، وفي الوقت نفسه يظهر لجمهوره أن كل ما يقوله

¹ جيوفاني ساباتو، علم تفسير الضحك، مجلة العلم، نشرت بتاريخ 27 أوت 2019، الرابط:

[https://www.scientificamerican.com/arabic/articles/features/whats-so-funny-the-](https://www.scientificamerican.com/arabic/articles/features/whats-so-funny-the-science-of-why-we-laugh/)

[science-of-why-we-laugh/](https://www.scientificamerican.com/arabic/articles/features/whats-so-funny-the-science-of-why-we-laugh/) ، اطلع عليها يوم: 12 نوفمبر على الساعة 17:20

² Béatrice Priego-Valverde, L'humour dans la conversation familière, description et analyse linguistique, Paris (France), édition l'harmattan, 2003 , p 26/30.

ما هو إلا مواقف فكاهية لا يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار¹. أمّا الخطاب المزدوج، فيظهر في الرسالة التي يحملها هذا الخطاب الفكاهي. فعلى الرغم من أن الوضعية التي يطرحها الفكاهي مضحكة، إلا أنها تعبّر عن صورة الواقع الحقيقية التي يجب إدراكها من خلال تلك المواقف المثيرة للضحك².

ونجد أنّ 'بياتريسبريغو فالفيد' (Priego-Valverde Béatrice) تجزم أنّ المسافة التي نجدها في الخطاب الفكاهي، إذن ليست الهروب من الواقع وإنما أحد شروطه الضرورية.

« Si la mise à distance de la réalité est une condition nécessaire de l'humour ce n'est pas pour la nier ... »³

"إذا كانت المسافة الفاصلة عن الواقع شرطاً من الشروط الضرورية في الفكاهة فهي ليست نفي له" (ترجمتاً). تعدّ خاصيّة "المسافة" في الخطاب الفكاهي عنصر مهم لتوصيل الرسالة التي يحملها ذلك الخطاب، فلولاها لعاش الفكاهي في صراع دائم بين الحقيقة التي يريد توصيلها، وبين الواقع الذي يعيش فيه، فبدونها لا نخرج عن الواقع بواسطة بعث الناس أو المتلقي على الضحك، فالفكاهة ترجمة للواقع بشكل هزلي.

3.3 الازدواجية: (L'ambivalence)

ولقد تطرقنا بصفة غير مباشرة إلى الازدواجية التي يتميز بها الخطاب الفكاهي سالفاً من خلال خاصيتي التناقض والمسافة؛ فلقد أشرنا إلى المخاطب الذي يعيش موقفاً مزدوجاً، وإلى النص الفكاهي الذي يحمل رسالة مزدوجة، وهنا نلمس فكرة الازدواجية فعادة ما يكون الموقف المزدوج الذي يعيشه المخاطب متناقضاً، والشيء نفسه بالنسبة للرسالة المزدوجة.

¹ بن عمارة أمال فاطمة الزهرة، ترجمة الفكاهة في القصة المصورة - مغامرات تان تان نموذجاً، مذكرة ماجستير، ص111.

² بن عمارة أمال فاطمة الزهرة، مرجع سبق ذكره، ص111.

³ Béatrice Priego-Valverde, L'humour dans la conversation familière, Op-Cit, pp29-30

4.3 الغموض: (L'ambiguïté)

تتميز النصوص الفكاهية بنوع من الغموض حيث يكون على مستويين: غموض غائي، لأنه عادة لا نعرف الهدف الفكاهي ولا موقفه من القضايا والمواضيع التي يطرحها، كما يوجد غموض من نوع آخر يكون على مستوى شكل الخطاب خصوصا وأنه يحمل في طياته تأويلات مختلفة يفرضها الفكاهي على جمهوره بإرادته فيقبلها هذا الأخير ويتفاعل معها إلى حد أنها تثير ضحكه. تقول 'بياتريس بريغو فالفيد' في هذا الصدد:

« l'interlocuteur se voit de toute façon confronté à la présence de deux éléments incompatibles, le conduisant chacun vers une interprétation différente de l'énoncé, ce qui crée une ambiguïté, certes ludique, mais inhérente à toute production humoristique. »¹

فالغموض في الخطاب الفكاهي إذن يكمن في تلك التأويلات المختلفة لذلك الخطاب، والتي يسعى المتلقي لاكتشافها، ولفك رموزها كي يتسنى له فهم ذلك الخطاب الفكاهي الذي يدفعه للضحك.

5.3 علاقة التشارك: (LA connivence)

تنشأ علاقة من التشارك بين المتخاطبين والتي تستلزم من دون شك وجوب متخاطب واحد على الأقل وتقول بياتريس بريغو فالفيد في هذا الصدد: "تبنى العلاقة بين المتخاطبين وفق معارفهم الموسوعية لكي تكون عاملا مشتركا، يجمع بينهم أضف إلى ذلك أمزجتهم وأذواقهم التي يجب أن تكون مشتركة ليسمح لهم ذلك بإدراك الخطاب

¹ Béatrice Priego-Valverde, l'Humour dans les Interactions Conversationnelles : jeux et enjeux, these de doctorat, UNIVERSITE AIX-MARSEILLE I – Université de Provence, 1999, p29

الفكاهي بالطريقة نفسها، فيضحكون للأسباب نفسها أيضا فعلاقة التشارك جد ضرورية لنجاح الخطاب الفكاهي.¹

وتتجلى أهمية هذه الخاصية عند ترجمة النكت والأفلام الفكاهية، فإذا كانت الترجمة ضعيفة أو حرفية، فإنها لا تؤدي للضحك عند متلقيها، وهذا ينفي وجود علاقة التشارك بين متلقي اللغة الأصل ومتلقي اللغة الهدف، واختلاف ثقافتهم وأذواقهم.

6.3 الخطاب الفكاهي بين العدوانية والتعاطف: (Entre l'agressivité et la bienveillance)

تتميز هذه الخاصية في الغرض من الخطاب الفكاهي، فمن الدارسين من يري أن الغرض من الفكاهة هو الترويح عن النفس والتعاطف مع الناس من خلال عرضها على الواقع بطريقة هزلية ومسلية ومضحكة، ومن الدارسين من يعارض هذه الفكرة حيث يرون في الفكاهة شكلا من أشكال العدوانية غرضها التجريح والتحقير خاصة عندما يتعلق الأمر ببعض أنواع الفكاهة، خصوصا السخرية والتهمك والهزاء، وهناك فريق وسط يؤكد فكرة المزيج بين العدوانية والتعاطف². غير أننا لا نستطيع في حقيقة الامر تحديد الغرض من الفكاهة مهما تعمقنا في دراستنا لها ويبدو أن السبب في ذلك راجع إلى عاملين :

❖ مقصدية الفكاهي التي يستحيل معرفتها.

❖ ذاتية الخطاب .

¹ بن عمارة أمال فاطمة الزهرة، ترجمة الفكاهة في القصة المصورة- مغامرات تان تان نموذجا، مرجع سبق ذكره، ص111.

² الخويلدي زهير، فلسفة الفكاهة بين التظاهر بالهزل وأخذ الأمور على محمل الجد ، موقع أنفاس نت من أجل الثقافة والإنسان، تاريخ النشر: 4 جانفي 2021 ، الرابط: <https://www.anfasse.org/> ، اطلع عليه يوم : 05 ماي 2021 على الساعة 10:25.

وكما هو معروف، فإنّ أي خطاب من الخطابات له جوانب دراسية متعددة، لا نستطيع أن نلّم بجميعها، وحتى الجانب الواحد، يتوجّب علينا تحديد جزء منه، لتكون الدراسة وافية. فهي تلامس أحيانا الجانب النفسي، وأحيانا أخرى الجانب الاجتماعي أو العرفاني.

ومن خصائص الخطاب الفكاهي ما ذهب إليه "سراج الدّين محمّد في قوله: "ويشترط في الفكاهي أن يكون صاحب ذكاء يجعله يبحث عن الحيلة ويتدبّر الخطط وينسج خيوطها، ويمتاز بنظره الثّاقب وبموهبتة الأصليّة التي تضيف عليه خفة ولطفًا، فتأتي فكاهته لبقة غير مصطنعة تفيض بالعدوبة، كما تتميز الفكاهة بأنّها ترد على شكل قصّة قصيرة موجزة ساخرة، تقوم أحيانا كثيرة على أساس النّقد وتتميّز بالخروج عن المألوف"¹. وتوجد خصائص أخرى للخطاب الفكاهي ممّا يميّزه عن باقي الخطابات وهي كالآتي:²

- **الابجاز (Brieveté) :** إن المشاهد المستعد للضحك يعجل به، وكل إطالة تؤدي إلى إطفاء شعلة الفكاهة، وتقضي على النتائج المرجوة منها.
- **التلاعب بالكلمات (Jeu de mots) :** استخدام أفكار وعبارات بطريقة غير معتادة الاعتماد على أساليب الكناية والاستعارة والخيال وغيرها من الطرق.
- **المفاجأة (La surprise) :** عند سرد قصة مضحكة تعتمد أكثر على عنصر واضح وعدم تكوين توقع أولي عند المستمع وبالتالي تكون المفاجأة ويستثير المتلقي ضحكا.

أما في ما يخص مميزات الفكاهة المعاصرة، مقارنة بالعصور الماضية خاصة عند العرب، فهو ما يذكره الأديب توفيق الحكيم عندما يفرق بين مميزات الكاريكاتير والهجاء،

¹ سراج الدّين محمّد، الفكاهة في الشّعر العربي الحديث، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، ص: 6.

² بن قدور حورية ، الاتجاهات الاجتماعية في التعبيرات الفكاهية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص96

فيقول: "إن في كل كاريكاتور نكتة وهجاء، وليس في كل هجاء كاريكاتور ونكتة، ففي الهجاء تنال من خصمك بالحق والباطل دون أن تعتمد إضحاك الآخرين عليه، أما في الكاريكاتور والنكتة، فتحاول بكل السبل السخرية من خصمك بتضخيم عيوب الجسمية والسلوكية والنفسية، بغرض إضحاك الناس عليه"¹.

تلك هي مفارقات تحملها خصائص هذا الخطاب المميز، كل فكاهة تعبّر عن الواقع المعيش بطريقة ما، تعالج أمرا ما في هذا الواقع بطريقة هزلية مضحكة، فربما نجحت الفكاهة في حلّ بعض المسائل التي يعجز عنها الالتزام وكثرة الفروض والواجبات.

4. وظائف الفكاهة:

ينظر كثير من الدارسين على غرار 'سورين كيركجود' (Soiren kierkegaard) اليوم إلى الفكاهة والضحك وما يرتبط بهما من مظاهر سلوكية واجتماعية على أنها خصال عالمية، خاصة بالجنس البشري ككل حتى وإن كانت الفكاهة أنواعا وأشكالا تتغير وتتعدد بدلالة الأغراض والمقاصد؛ فإن هذا يؤدي بالضرورة إلى تنوع في وظائف الفكاهة، فإلى جانب المميزات التي تحققها للفرد والمتمثلة في التخفيف من التوتر و القلق هناك وظائف أخرى للفكاهة نذكر منها :

1.4 الوظيفة الاجتماعية: social fonction

الفكاهة على حد تعبير 'سورين كيركجود' ظاهرة اجتماعية، ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا، فإذا حدث هذا فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التي شاركنا في الضحك عليها شخص آخر أو أشخاص آخرون "على أن الضحك يتوجه في معظم صورته

¹ الحكيم توفيق ، فن الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، بالجماميز، مصر، د.ت، ص34.

ضد ما في هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة وهذا صحيح إلى درجة كبيرة حتي أن برغسون قد أكد بأن الخروج عما جرى عليه عرف المجتمع شيء مثير للضحك¹

ويضيف زيف (Zif) وظيفة اجتماعية جديدة للفكاهة وهي التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية، حيث تقدم لنا الفكاهة صمام أمان للتعبير عن الأفكار المحرمة خاصة تلك المرتبطة بالعدوان، فهناك حاجات ينبغي تنظيمها على نحو اجتماعي، لكن قمعها الكامل أمر غير طبيعي، فمشاهدة مقابلة في حلبة الملاكمة هو نوع من التنفيس المقبول اجتماعيا عن اندفاعاتنا العدوانية، كذلك تعتبر النكتة ساحة للتنفيس المنضبط عن اندفاعاتنا ومكبواتنا².

ويمكن مشاهدة الوظيفة الاجتماعية للفكاهة خلال عملية الارتقاء الخاصة بهذه الوظيفة، فالابتسام هو التخاطب الايجابي المبكر الذي يقوم به الرضيع نحو والديه، ويكون مقصودا به توصيل رسالة معناها أنا في حالة جيدة.³ ويرتبط الابتسام والضحك لدي الأطفال بالرضا والاستمتاع، وهما يميلان إلى الظهور مصاحبين للعب، ويحدثان في معظم الأحوال في سياق اجتماعي، وهكذا تصبح الفكاهة عنصرا أساسيا مهما في التماسك الاجتماعي وشعور أفراد الجماعة بعضويتهم وانتمائهم إلى جماعتهم التي يتبنون قيمها المشتركة واتجاهاتها السائدة .

إذا من خلال التطرق للوظيفة الاجتماعية نجد أن الفكاهة تعمل على⁴:

- تحقق الاتصال والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات.

¹ نيكول الارديس، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992، ص293

² ويلسون جلين، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002، ص249

³ ويلسون جلين، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 251

⁴ بوكراس محمد، مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، ص107

- تمارس التحكم في سلوك الآخرين عن طريق السخرية.
- تستخدم الفكاهة في مهاجمة السلطة بأشكالها كافة : السياسية الدينية الأسرية
- تستخدم الفكاهة في تعزيز التماسك الاجتماعي بين الأفراد والمجتمعات.
- تعمل الفكاهة على إحداث حالة التطهير الجماعي من الانفعالات السلبية المتراكمة بفعل طبيعة الحياة.

2.4 الوظيفة النقدية: Critical function:

منذ 'أريستو' (Aristo) إلى يومنا هذا يوجد تأكيد على أن الضحك يحقق اللذة والمتعة، كما أنه يسمح بالتنفيس والإسقاط من خلال النقد والانتقاد بهدف التصويب والاصلاح والتقويم. فهو يهذب الأخلاق من خلال قدرته على حملنا في الحال على التظاهر بما يجب أن نكون عليه وبما سوف ننتهي إليه. وكما يؤكد 'برغسون' (Bergson) فإن صاحب العيب السخيف منذ شعوره بأنه سخيف، يحاول أن يغير أو يبدل في ذاته. لهذا نرى أن المؤلفين والممثلين والمخرجين يعمدون إلى ملاحظة الحياة والتركيز على الانسان في حياته اليومية بهدف الوصول إلى المادة الأساسية في الحياة مستفيدين من عيوب الأفراد وانتماياتهم الاجتماعية والطبقية.¹

تحاول الفكاهة دائما أن تصلح العيوب عن طريق النقد كما تحاول إيجاد علاج لمختلف المشكلات الإنسانية، فكأن الضحك وجل الأنواع الفكاهية خير وسيلة لتخليص المجتمع من العادات السيئة التي تتعارض مع تقاليده الصحيحة، والتي غالبا ما تكون غير مقبولة في مجتمع ما، فيكون الضحك صورة ذلك الرفض بوصفه شكلا من أشكال الترويح عن النفس ويقول زهير كاظم في هذا الصدد: "إن الضحك خير وسيلة للعقاب، وبالتالي تنقية المجتمع من الشوائب التي تتداخل والعادات الاجتماعية السليمة والتي غالبا ما يكون

¹ كرومي عوني، الخطاب المسرحي دراسات عن المسرح والجمهور والضحك ، دار الثقافة والاعلام، الشارقة ، ط1،

المجتمع رافضا لها، فيكون الضحك صورة ذلك الرفض باعتباره شكلا من أشكال التنفيس بدل الذهول والصمت والسكون"¹

تحاول الفكاهة الحديثة أن تصور لنا حقيقة الحياة بما فيها من متناقضات بأسلوب ساخر تهكمي، كما أن الضحك الذي يثيره خطاب الفكاهة على خشبة المسرح، ضحك يكون من الأعماق، وما نكاد نضحك حتى نخجل من ضحكنا لأننا سرعان ما نعرف أننا نضحك على أنفسنا.

3.4 الوظيفة التهكمية Ironic function :

التهكم هو إخفاء للمزاح والسخرية خلف الجدية المصطنعة، ويحدث ذلك عندما نوافق في موقف تبدو عليه الجدية على آراء شخص آخر مخالف لآرائنا، ونتظاهر بأننا نشاركه وتكون محصلة ذلك أن يصاب هذا الشخص بالارتباك والحرج عندما يتضح له بعد ذلك الاختلاف بين آرائه وآرائنا.²

ولعل سقراط هو أول من استعمل التهكم أسلوبا لينال من خصومه السفستائيين. فالتهمك السقراطي يتمثل في البحث عن الحقيقة عن طريق تبني وسائل وغايات جدلية وإفحام الخصم بأسلوب غير مباشر فيدعي الجهل والتواضع ويرضخ تماما لوجهات النظر التي تختلف مع وجهات نظره، لكن قصد دحضها وإظهار ما فيها من عيب وتفاهة من خلال مهاراته في توظيف القياس المنطقي، فهو يبدأ بافتراض صحة المنطلق المنطقي لخصومه وينطلق منه مثلهم وبعد أن يدفعهم إلى تضخيم ذواتهم وزيادة الثقة بأنفسهم، لكن مع تطور الجدل تدور عليم الدوائر وتتضاءل تدريجيا ذواتهم المنتفخة عندما تتجلى الحقيقة ويثب لهم في الأخير عدم اتساق النتائج التي توصلوا إليها مع الافتراضات التي

¹كاظم زهير، في الضحك والكوميدي، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2010، ص 5

²شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 98.

بدأوا منها هم أنفسهم وهذا التهمك السقراطي هو ما كانت تفعله الشخصية التهمكية في الكوميديا الاغريقية.¹

إن التهمك في الكوميديا وسيلة لتحرير الانسان من سيطرة الآراء السائدة والأفكار المسبقة والأعراف البالية، إنه يقوض الواقع الفعلي كله فلا يبقى على شيء؛ حيث نجد عملية الهدم هذه تؤدي إلى يقظة الناس مما هم فيه من سبات؛ لفهم ما لم يعرفوه من قبل وبهذا "يمكن للضحك والفكاهة أن يسهما في صناعة الوعي ويبقى الدور الايجابي للتهمك هو أن يعيد الفرد من جديد إلى نفسه، ويكشف عن التباين القائم بين المثل التي يضعها الفرد لنفسه وبين واقعه الفعلي".²

4.4 الوظيفة التطهيرية Purifying function :

تتشترك الفكاهة مع التراجيديا بوظيفة التطهير رغم اختلافهما في المقاصد والغايات، فإذا كانت هذه الوظيفة تثير في التراجيديا عاطفتي الخوف والشفقة، فإنه في الكوميديا يجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام، حيث نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب مثلا: في حالة اللعب والضحك وفي هذا النوع من التطهير وهو بمثابة مداواة الشر بضده.³

أما "غلبرت مري" يرى أن تجسيد فكرة "الكاتارسيس" على الفكاهة أهون منه على المأساة، أسهل بمعنى أننا نوافق عليه بيسر أكبر. فهناك إجماع في الرأي على أن بعض عنفنا النفسي يمكن التخلص منه بالضحك⁴ الذي يعد تنفيسا عاطفيا لنا من الضغوطات النفسية والاجتماعي.

¹ راغب نبيل ، الأدب الساخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000، ص.ص، 42-43

² كرومي عوني ، الخطاب المسرحي دراسات عن المسرح والجمهور والضحك ، مرجع سبق ذكره، ص 161

³ غنيمي محمد ، هلال النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د.ت، ص 87

⁴ بنتلي اريك ، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 229

بعد أن تعرضنا لمفهوم الفكاهة وأنواعها وبعض خصائصها ومختلف وظائفها ، لابد من أن نتوقف عند أبرز ما يعترض المترجم من معيقات في هذا اللون الأدبي. وهذا نظرا لتباين معانيها من باحث لآخر، ومن ثقافة لأخرى، ومن معجم لآخر، ومن رؤية لأخرى. فهذه الاختلافات في وجهات النظر خلق صراعا كبيرا بين المهتمين والمنظرين حول إمكانية الترجمة أو تعذرها. وهذا ما دفعنا إلى البحث عن مختلف العوامل التي تزيد من تعقيد ترجمة النص الفكاهي، وكذا إلى التساؤل عن ما إذا كان للعامل الثقافي والأيديولوجي تأثير كبير في تحديد الترجمة في اللغة الهدف؟ وأخيرا ماهي التقنيات الترجمية الممكنة المستعملة من قبل المترجم من أجل تذليل هذه الصعوبات وخلق الأثر نفسه في اللغة المستهدفة؟

المبحث الثالث: ترجمة الفكاهة وصعوباتها

1. صعوبات ترجمة تجليات الفكاهة:

تعتبر ترجمة العناصر الفكاهية واحدة من الأمور الأكثر صعوبة خاصة في حقل الترجمة السمعية البصرية؛ بحيث تختبر مهارات وقدرة المترجم على إعطاء أفضل ما عنده. وواحد من الأسباب الرئيسية لذلك هو أن العناصر الفكاهية تعتمد على (wordplays) التلاعب اللفظي والجناس والمتلازمات اللفظية والتي ترافقها في أغلب الأحيان بعض الرموز البصرية¹. بطبيعة الحال، من العادي جدا أن يختلف حس الدعابة والفكاهة من ثقافة إلى أخرى، ذلك لأننا نجد داخل المجتمع الواحد عدة اختلافات بين المجموعات التي تعيش في هذا المجتمع. عند ترجمة العناصر الفكاهية، يجب على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار طبيعة النص، الثقافة، النص الهدف والنص الأصلي. ولذلك يجب عليه أولا تعيين العناصر الفكاهية الموجودة في النص وترجمتها بطريقة تسمح بالاحتفاظ بالأثر نفسه في النص الهدف². وكان جوروان فاندابيل (Vandalele Jeroen) من الأوائل الذين أقروا باستحالة ترجمة الفكاهة، يقول في هذا الصدد:

« Même le plus commun des mortels à ses idées reçues sur la traductions de l'humour, de ce que fait rire. Il affirmera sans doute, que les problèmes de traductions que pose le comique ... seront bien des fois insurmontables. »³

¹ بن وناس كمال، الدبلجة والعنونة في السينما، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008، ص 104

² بن عمارة أمال فاطمة الزهرة، ترجمة الفكاهة في القصة المصورة- مغامرات تان تان نموذجاً، مرجع سبق ذكره، ص156

³ Vandalele Jeroen, « si sérieux s'abstenir ! » le discours sur l'humour traduit, Target V13, N 1, Benjamins publishing company, 2001, p29

"حتى عامّة الناس لديهم أفكارهم حول ترجمة الفكاهة، أو ما يثير الضحك. وسيؤكد هؤلاء حتماً أنّ المشكلات التي تفرّضها ترجمة الفكاهة ... ستكون أحياناً مُستعصية." (ترجمتنا).

ومنه نستنتج أن صعوبة ترجمة خطاب الفكاهة أمر مسلم به حتي من أبسط الناس، وأن المترجم لن يستطيع تجاوز العقبات التي تحملها الفكاهة في طياتها. فنقل مقطع فكاهي ينتمي لعادات وتقاليد وثقافة لبلد ما ليس بالأمر السهل إن لم نجد له نظيراً في حضارة البلد المنقول إليه. فالجماعة التي ترى أن هذه النكتة مضحكة ومسلية، يمكن أن تراها الجماعة المقابلة تجريحا وتحقيراً.

1.1 العامل الثقافي: (Le facteur culturel)

يوجد عدة تعريفات للثقافة من بينها تعريف 'إدوارد تايلور' (Edward Tylor) الذي يقول الثقافة عبارة عن:

« *That complex whole which includes knowledge , belief, art, law, morals, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.* »¹

" ذاك الكل المعقد والذي يشمل المعرفة والعقيدة والفن والقانون والأخلاق والعادات وأية قدرات أخرى، علاوة على العادات التي يكتسبها الإنسان كونه فرداً من المجتمع." (ترجمتنا). وعرفها كذلك 'بيتر نيومارك' كالآتي:

« *the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression.* »²

¹ Edward B. Tylor, What is Culture?,
https://www2.palomar.edu/anthro/culture/culture_1.htm

² Peter Newmark, cité par Silvana NeshKovska, Translating culture, Faculty of education, St Kliment, Ohridasky University, Novembre 2018 , p4

"هي طريقة حياة وتمظهراتها التي يختص بها مجتمع ما، عن طريق استخدام لغة وتعابير خاصة بهم". (ترجمتنا). ومنه يمكن القول، إن الثقافة هي ركن مهم في عملية الترجمة وخصوصا في الترجمة السمعية البصرية، ومن المستبعد على المترجم أن يدرس ترجمة الفكاهة دون أن يتطرق إلى السياق الثقافي. فصعوبة ترجمة النص الفكاهي تكمن خاصة إذا كان التباعد كبيرا بين ثقافة اللغة الأصل وثقافة اللغة الهدف وهذا ما يذهب إليه الباحثان ويليام أوليفي ديسموند (William Olivier Desmond) وفابريس أونتوان (Fabrice Antoine) في قولهم:

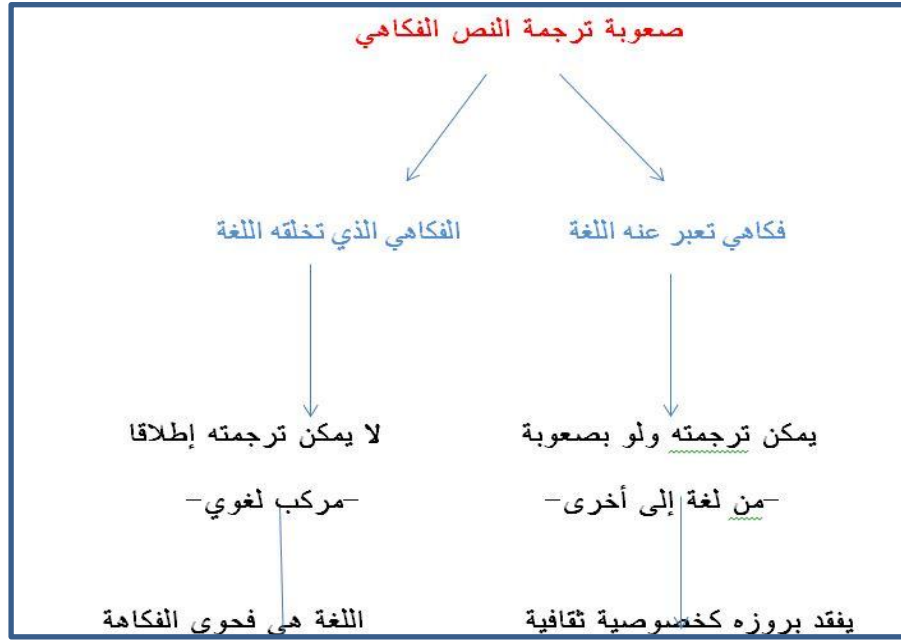
« La difficulté est autant plus grande, que l'écart culturel entre la langue source et la langue d'arrivée est important »¹

"إنَّ حَجْمَ الصَّعُوبَةِ يَزْدَادُ بِازْدِيَادِ مَدَى الاختلاف الثقافي بين لغة الانطلاق ولُغَةِ الوصول." (ترجمتنا). فالاستجابة لأسلوب الفكاهة هي عملية إدراكية تختلف حتى بين الأفراد في المجتمع نفسه، فعادة ما نجد أشخاصا ترعرعوا في مجتمع واحد ويتكلمون لغة واحدة، إلا أنهم لم يتشاركوا في بعض العوامل مثل البيئة والمحيط والمستوى المعيشي، وهذا ما يفسر عدم فهمهم للخطاب الفكاهي بالكيفية نفسها، فمن الممكن أن المشاهد الوهراني لا يضحك على مقطع فكاهي من كوميدي قسنطيني؛ فكيف لأفراد ينتمون إلى ثقافة أخرى ويتحدثون بلغة أخرى أن يدركوا فحواها بطريقة مماثلة؛ فالخطاب الفكاهي جزء من ثقافة الشعوب؛ ولذا نجد تعددا في وجهات النظر حول الفكاهة ومضامينها والإيحاءات التي تحملها من شعب لآخر، وهذا ما يزيد الأمر تعقيدا وصعوبة بالنسبة للمترجم الذي يكون مقيدا بنقل الأثر نفسه في اللغة المنقول إليها. ولن يتم نقل هذه النصوص بكل دقة وأمانة، إلا من خلال الاحتكاك بالآخر ومعرفة أيديولوجياته وعاداته

¹ Desmond William Olivier, Fabrice Antoine, parole de traducteur: de la traduction comme activité jubilatoire, France, Peeters Publisher, 2005, P84

ومعتقداته والغوص في ثقافته، والإحاطة بجميع القيم الحضارية والاجتماعية المهيمنة على بيئته.

فهذا الرسم التوضيحي يبرز قيمة النص اللغوي الفكاهي كقيمة ثقافية نابغة من اللغة وتعكس الخصوصية الثقافية¹.



مخطط يوضح الانطباعات الفكاهية التي تتولد بواسطة اللغة

ومنه نستنتج أن البعد الثقافي مهم جداً خاصة عندما يتعلق الأمر بدبلجة الأفلام الفكاهية منها التي عادة ما لا تثير الضحك عند متلقيها، إذا ما ترجمت ترجمة حرفية وهذا بسبب عدم وجود علاقة تشارك بين متلقي اللغة المنقول منها ومتلقي اللغة المنقول إليها. وكذا العنصر البصري الذي يشكل هاجسا في وجه المترجم.

¹ بن قدور حورية، الاتجاهات الاجتماعية في التعبيرات الفكاهية المعاصرة - النكتة أنموذجا، مرجع سبق ذكره، ص192.

2.1 الإيحاءات الضمنية (Les connotations) :

تتميز الفكاهة بالإيحاءات الضمنية التي تختزلها، وهذا ما يجعل ترجمتها معقدة إن لم نقل مستحيلة ويؤكد 'رولان ديوت' (Roland Diot) هذه النقطة قائلاً:

« While denotations can roughly be translated into different language, the connotation cannot. »¹

"إذا كانت تَرْجَمَةُ الدَّلَالَةِ تَتَمَيَّزُ بصعوبتها الكبيرة، فإنَّ ترجمة الإيحاء مُسْتَحِيلَةٌ." (ترجمتنا). كما نؤكد أيضاً من خلال تجاربنا الشخصية أن الطابع الذاتي لتلك الإيحاءات، والتي تكتسبها الكلمات من خلال الاستعمالات الشخصية هي من تجعل ترجمتها أكثر تعقيداً.

3.1 الطابوهات (TABOOS) :

هي عبارة عن كلمات وأفعال ممنوعة خصوصاً لدى المجتمعات العربية المحافظة، وذلك منبثق عن اعتقاد ديني أو أيديولوجي أو عرفي، ومنه فكل ما هو ممنوع فهو يعد طابو،² فترجمة نص فكاهي يحتوى على طابوهات يكمن في عدم قدرة المترجم على إيجاد بديل يحمل نفس الشحنة الفكاهية لدى المتلقي أو المشاهد المستقبل، فترجمة كلمات بذيئة ذات مقاصد فكاهية في النص الأصل لأنها تتنافى مع عادات المجتمع الإسلامي وثقافته. وبالتالي وجب على المترجم أن يتعرف جيداً على المتلقي المستقبل حتى لا يقع في فخ الترجمة الحرفية.

¹ Roland Diot, Humor for intellectuals : Can it Be Exported and translated, Op.Cit, P84

² خيذري نرجس و توهامي وسام، سترجة الكلمات ذات الإيحاءات الثقافية- دراسة جوانب من السينما الجائرية-

مجلة معالم، المجلد 12، العدد 2، 2020، ص 191

4.1 اللعب بالكلمات: (Jeux de mots)

إن التلاعب بالكلمات هو الاسم العام لمختلف الظواهر النصية التي يتم فيها استغلال الخصائص الهيكلية المستعملة للغة، من أجل إحداث موجات اتصالية ذات معنى بين هيكليين لغويين مع أشكال مماثلة ومعان مختلفة، وهو ما أشار إليه 'ديلابستيتا' (Delabastita) في قوله:

« Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings. »¹

تتميز الفكاهة باستخدامها للعبة الكلمات لتبلغ إلى طابعها الهزلي، إذ إن أغلب هذه النكات لا يمكن ترجمتها حتى وإن استعملنا جل تقنيات الترجمة المتاحة، وبالتالي هي تصلح فقط لبيئتها وثقافتها، ومن صور هذا النوع: إبدال صوت حرف بصوت حرف آخر يقاربه في المخرج ، كما روى ابن المقفع أن رجلاً من البصرة كانت له جارية تسمى ظمياء فكان إذا دعاها قال: "يا ضَمِيَاءَ. بِالضَّادِ (معناه العطشانة)، فَقَالَ ابْنُ الْمُقَفَّعِ: قُلْ: يَا ظَمِيَاءُ. فَنَادَاهَا: يَا ضَمِيَاءَ، فَلَمَّا حَثَّ عَلَيْهِ ابْنُ الْمُقَفَّعِ مَرَّتَيْنِ أَوْ ثَلَاثًا قَالَ لَهُ: هِيَ جَارِيَتِي أَوْ جَارِيَتُكَ². أما في حالة الدبلجة فإنه إذا كان النص الفكاهي متصلاً مع الصورة على الشاشة، فإنها لا تتيح مجالاً للمدبلج أن يغيرها، وإن حدث هذا التغيير فسوف يتغير التأثير لا محالة، مما قد يترتب عليه خلل بصري مع الصورة على الشاشة.³

¹ Dirk Delabastica , Introduction, The translator, 1996, vol2,numéro 2, p128

² الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، المجلد 2، 1965، ص211

³ فينتورا فران، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012 ،

4.1 المتلازمات اللفظية: (Les collocations)

يتمثل الطابع الميثالغوي للفكاهة في تلك المواقف المضحكة التي تنتج عن اللغة في حد ذاتها، وليس من خلال معانيها، خصوصا عندما يتعلق الأمر بترجمة المتلازمات اللفظية، والتي عادة ما تصعب ترجمتها، مثل استعمال 'محمد فلاق'، أو الفكاهي 'جمال دبوز'، وغيرهم، اللهجات المغاربية خلال عروضهم في المسارح والعروض المرئية، وهذا ما يجعلهم متميزين خلال عروضهم باللغة الفرنسية، لكنه يفضي إلى تعقيد مهمة المترجم أكثر فأكثر، وهذا ما ركز عليه المنظرون في تأكيدهم لفكرة استحالة ترجمة بعض النصوص الفكاهية. يقول 'كلينفورد لاندرز' (Landers Clifford) فيما يخص ترجمة الخطاب القائم على الخصائص الميثالغوية:

« There is perhaps no aspect of translation that is simultaneously more frustrating and potentially more rewarding than metalanguage. »¹

"لعلّ من بين جوانب الترجمة جميعاً، يُعدُّ ما وراء اللُّغة أكبر مصدرٍ لإحباط المترجم ورضاه في آنٍ واحدٍ." (ترجمتنا)، فعلى سبيل المثال توجد شخصية الشاب العاصمي محمد الذي يقف في طابور طويل لتقديم طلبه والمتمثل في الحصول على تأشيرة إلى فرنسا. وخلال انتظاره للوصول أمام الشباك يتعرض للدفع فيصيح قائلاً بلغة فرنسية غير متمكن منها على الإطلاق:

« Ah, ti me parles pas KOMCA ! tu ne sais pas qui je suis !!! » et le jeune lui a répondu : « Qui suis –je ? Tu crois qu’il n’y a que toi qui suis-je ! nous sommes tous des suis-je ? Moi aussi je suis- un suis –je, qu’est – ce que tu crois –je ? (même elli rahou ytayeb mergaz rahou yechewiz) »²

¹ Landers Clifford, Literary translation: A practical guide, Multilingual Matters Ltd, 2001, 109

² بن عمارة أمال فاطمة الزهرة ، ترجمة الفكاهة في القصة المصورة- مغامرات تان تان نموذجاً، مرجع سبق ذكره،

وللتتويه فهذا المقتطف ورد في كلا العرضين ولم يطرأ عليه أي تغيير. وهذا دليل على استحالة ترجمتها لا سيما وأنه ورد في اللغة الفرنسية في كلا العرضين. ومن هذا المنطلق يمكن القول أن الطابع الميتالغوي للخطاب الفكاهي هو أصعب حاجز يجب على المترجم تجاوزه، فهو لا يقل أهمية عن مختلف الصعوبات التي ذكرناها آنفا التي تواجه مترجم الخطاب الفكاهي، والتي تم حصرها في عاملي اللغة والثقافة، ومن هنا يمكن القول أن المترجم في هذا الحقل مقبل على تحد كبير يتطلب منه ذكاءا كبيرا وابتكارا خلاقا، إذ هو ملزم بإيجاد الطرق المناسبة والآلية المثلى حتى يستطيع أن يترجم هذا النوع من الخطابات وخلق الأثر نفسه لدى متلقى النص الهدف.

2 - آليات ترجمة الخطاب الفكاهي:

إن هدف الممثل الفكاهي هو من دون أدنى شك جعل الجمهور المتلقي يضحك، وهذا ما خلق صعوبات جمة لدي المترجم المتخصص في هذا المجال؛ إذ يكون ملزما بإنتاج رسالة مكافئة للأصل؛ حتى يتمكن من إثارة الضحك عند الجمهور المتلقي في اللغة الهدف من خلال عملية قراءة فلم فكاهي أجنبي، يقوم بتفكيكه وتحليله لإيجاد العلامات التي تقابله في اللغة الهدف، ثم يبحث بعد ذلك عن السبل التي تكفل له الاستجابة المرجوة في اللغة الهدف ألا وهي الضحك. وهو ما أشار إليه 'ميرسيني جانا' (Myrsini Gana) في قوله:

« I feel that when the translator is laughing, the humor will manage to get across, » the Greek translator said.¹ »

"أشعر أنه عندما يضحك المترجم، سيتمكن من نقل الأثر المضحك نفسه" (ترجمتتا). لهذا يستعمل مترجم الرسالة الفكاهية- سواء أكان النص كتابيا أو مدونا في السينما- خلال عملية الترجمة مجموعة من المقاربات " فإذا كان يتبع المقاربة المقيدة بالكلمة

¹ Jascha Hoffman, Me Translate Funny One Day, 2012, <https://www.nytimes.com/2012/10/21/books/review/the-challenges-of-translating-humor.html>

يحتمل أنه سينظر إلى كلمات النص باحثاً في عقله عن نظائرها المحتملة في اللغة الهدف، ثم يحاول أن يركب تلك النظائر بطريقة متسقة مع القواعد النحوية للغة الهدف، أما المترجم الحر فإنه سيبحث في الأغلب عن أشياء شاقّة أو مفيدة في النص المصدر، ويصوغها بطريقة الخاصة -مضيفاً ومقتطعاً- إلى أن يقتنع بأن لديه نص سيرضي حضرته ويترك أثراً طيباً لدى قرائه¹.

لقد اتفق جل الدارسين في أن ترجمة الفكاهة من الترجمات التي تحتاج إبداعاً كبيراً من قبل المترجم مثلها مثل ترجمة الشعر، وهذا ما يؤكده 'ويليام أوليفي ديسموند وفابريس أونطوان' (Desmond&Fabrice):

« traduire l'humour figure parmi les problèmes les plus délicats que nous avons à résoudre, mais aussi peut être parmi les plus créatifs, avec la traduction de la poésie : traduire l'humour demande beaucoup d'inventivité de liberté d'esprit par rapport au texte et sans doute, aussi, de posséder soi-même un certain sens de l'humour. »²

" تُعدُّ ترجمة الفكاهة من ضمنِ المُشكلات الأكثر صعوبة التي تستدعي منا إبداعاً حلِّ لها، لكنها قد تكون أيضاً من بينِ المُشكلات الأكثر إبداعية إلى جانب ترجمة الشعر؛ إذ إنّ ترجمة الفكاهة تتطلّب الكثير من الإبداعية والانفتاح مقارنة بالنص، كما أنّها تتطلّب بدون شك أن يتمتع المترجم نفسه بحسّ الفكاهة. " (ترجمتنا). ومنه نستنتج أن الترجمة ليست مجرد نقل لغوي، وإنما تتعداه إلى الفهم وإلى إعادة الصياغة، إضافة إلى نقل للأثر المرجو من ذلك الخطاب لاسيما إذا تعلق الأمر بالخطاب الفكاهي، كما أن التحدي الكبير الذي ينتظر مترجم الفكاهة هو إحداث الأثر ذاته في ترجمته، أي إضحاك جمهور اللغة

¹ جن دي، الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني، ترجمة محمد فتحي، المركز القومي للترجمة، ط01، القاهرة، 2009، ص11

² Desmond William Oliver & Fabrice Antoine, Parole de Traducteur: de la traduction comme activité jubilatoire, Op-Cit, pp. 83-84

الهدف. وبذلك يلجأ مترجم الفكاهة إلى مجموعة من التقنيات الترجمية التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

1.2 الترجمة الحرفية: (La traduction littérale)

هي تقنية يستخدمها المترجمون في مجال ترجمة الفكاهة بغية الحفاظ على البنية اللغوية للنص الأصلي، ويعرف كل من فيني (Vinay) وداربنلي (Darbenly) الترجمة الحرفية على أنها:

« La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correcte et idiomatique sans que le traducteur ait à se soucier d'autre chose que les servitudes linguistique. »¹

" يُقصدُ بالترجمة الحرفية -أو الترجمة كلمة بكلمة- النقل من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول ممّا يُنتج نصّاً صحيحاً ومفهوماً، ينصبُّ فيه اهتمام المترجم على الجوانب اللغوية دون غيرها. " (ترجمتنا). في حين يؤكد 'بيتر نيومارك' (Peter Newmark) أنه يوجد فرق بين الترجمة من نوع كلمة كلمة وبين الترجمة الحرفية؛ إذ تقوم الأولى حسب رأيه على الشكل اللغوي والبحث عن المقابلات في اللغة الهدف دون الأخذ بعين الاعتبار لسياق النص، ثم صياغة الجملة المترجمة وفقاً لتركيباتها في اللغة المصدر، يقول في هذا الصدد:

« This is often demonstrated as interlinear translation , with the TL immediately below the SL words .The SL word –order is preserved and the words translated singly by their most common meanings , out of context .Cultural words are translated literally. »²

¹ Viney Jean-Paul & Jeans Darbelnet, Stylistique Comparée du Francais et de l'anglais, Op-Cit, P48

² Newmark Peter, A Textbook of translation, UK (London), prentice Hall international, first Edition , 1988, PP 45-46

"عادة ما تبدو لنا على أنها ترجمة ما بين السطور، حيث ترصف كلمات اللغة الهدف تحت كلمات نص اللغة المصدر مباشرة مع المحافظة على الترتيب الذي جاءت فيه تلك الكلمات في اللغة المصدر. تترجم بعد ذلك كل كلمة بمفردها من خلال اختيار معانيها الشائعة دون مراعاة للسياق. وتترجم الكلمات التي تحمل شحنة ثقافية حرفياً." (ترجمتنا)

أما الترجمة الحرفية حسب 'نيومارك'، وإن كانت تهتم كذلك بالمقابل للمفردات في اللغة الهدف دون مراعاة للسياق، إلا أنها تسعى قدر الإمكان إلى أن تكون التركيبة اللغوية للغة المصدر مماثلة لنظيرتها في اللغة الهدف وهذا على حد قوله:

« The SL grammatical constructions are converted to their nearest TL equivalents but the lexical words are again translated singly out of context. »¹

"تتحول التراكيب اللغوية للغة المصدر إلى أقرب تراكيب لغوية ممكنة تقابلها في اللغة الهدف، لكن تترجم الكلمات كل على حدة دون مراعاة للسياق." (ترجمتنا).
وكتدعيم بنموذج تطبيقي لما جاء في هذه الآلية، وجدنا في مشهد مقتطف من مسلسل 'Friends'، الموسم الأول / الحلقة الخامسة، عند الدقيقة 17 و 30 ثانية، حين يجتمع الأصدقاء في جلسات السمر، وإذا بصديقهم الغائب عنهم 'تشاندر'، يدخل عليهم مكتئباً ومحنقاً عليهم الجو، بابتسامة تعبر عن السرور ولكنها غير نابعة من القلب، فيداعبه زميله 'روس' مازحاً بالقول: 'أنّ ابتسامته ملتوية'، فتذكّر صديقه 'جوي تريباني'، هذه العبارة، ليرد على 'روس'، ذكرتني يا صديقي بأنشودة الأطفال التي تعلمناها ونحن صغار في المدرسة التحضيرية، تروي قصة رجل ذو الابتسامة الملتوية قائلاً:

"There was a crooked man with a crooked smile ... Who lived in a Shoe for a While"²

¹ Newmark Peter, A Textbook of translation, Op-Cit, P46

² Kauffman, Marta & David Crane (1995), Friends, youtube, Consulté le Mai 28, 2020, sur https://www.youtube.com/watch?v=VVQB_M2f6xM

وفي ما معناه: (رجل ملتوي وابتسامته ملتوية، وأكثر من ذلك يعيش في حذاءه)،
تعبيراً عن رائحته النتنّة، وقد وردت ترجمة هذه النكتة في الشريط المبدّلج إلى العربية
حرفياً " ثمة رجل منحرف ذو ابتسامة منحرفة يعيش في حذاء لفترة. "

إلا أننا إذا تمعنا جيداً في الخصائص التي تتميز بها الفكاهة، وإلى الصعوبات التي
يواجهها مترجم النص الفكاهي المليء بالإيحاءات، والذي يتميز بطابعه الثقافي
والميتالغوي (Métalinguistique) نتيقن بأن الترجمة الحرفية غير مجدية في معظم
الحالات، نظراً لعدم التطابق بين الرموز اللغوية للغة المصدر واللغة الهدف في الغالب
الأعم ولنلمس هذا خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالتلاعبات اللفظية، وهذا ما يؤكده
'كلينفورد لاندروز' (Landers Clofford) عندما أشار إلى ترجمة الخطاب القائم على
الخصائص الميتالغوية:

« *There is perhaps no aspect of translation that is simultaneously more
frustrating and potentially more rewarding than metalinguage.* »¹

" مما لا شك فيه أنه لا وجود لترجمة تعادل تلك القائمة على الخصائص الميتالغوية،
فهي أكثر الترجمات إحباطاً. " (ترجمتاً). وعندما يلجأ المترجم إلى تقنيات أخرى تساعد
في ترجمة الفكاهة بدلاً من الترجمة الحرفية، فلأنها لا تستطيع أن تحافظ على ذلك الأثر
المرجو من الخطاب الفكاهي.

2-2 التكافؤ: (L'équivalence)

إن التكافؤ هو ذلك الأثر الذي نجده في النص المترجم، قياساً بالذي خبرناه في النص
المصدر، وهذا ما يجعلنا نورد أنه يمثّل وجهين لعملة واحدة، كلما قلّبناها وجدنا الصورة
نفسها والشكل نفسه، فعند قراءة النص المترجم، لا يشعر القارئ بترجمته، بل وكأنه كُتبَ

¹ Landers Clofford, Litterary translation : A practical Guide UK,(Clevedon)
Multilingual Matters Ltd, september 2001, P109

بتلك اللغة¹. ولهذا يلجأ مترجم الخطاب الفكاهي إلى البحث عن وضعيات مكافئة للنص الأصلي الذي هو بصدد ترجمته في اللغة المنقول إليها من خلال استعماله لطرق ووسائل أسلوبية مختلفة خصوصاً التي قد تحدث الأثر نفسه. ويعرف كل من 'فيني وداربنلي' التكافؤ على أنه:

« Ce procédé permet de rendre compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différentes. »²

"يسمح هذا الإجراء بإيجاد وَضْعِيَّةٍ مُمَاتِلَةٍ لَوَضْعِيَّةِ نص الانطلاق، لكن عن طريق استخدام أدوات أسلوبية وتركيبية مُخْتَلَفَةٌ تماماً." (ترجمتنا). أو بتعبير آخر يمكن القول، إن التكافؤ تقنية يلجأ إليها المترجم في حالة تعذر الترجمة الحرفية، سواء أكانت لأسباب لغوية أو لأسباب ثقافية، إذ تعتمد على إيجاد مكافئ لغوي في اللغة المنقول إليها، ولهذا السبب يسعى المترجم جاهداً لإيجاد وضعيات مُمَاتِلَةٌ أو شبه مُمَاتِلَةٌ مع تلك الوضعية التي ورد فيها الخطاب الفكاهي في اللغة المنقول منها، أو بصيغة أخرى يحاول المترجم تقصي مكافئ صوتي يفي بالغرض لإعادة إدماجه في السيناريو المترجم. ففي هذه الحال يجب على المترجم أن يهتم بالبعد الصوتي للممثل والسيناريو الذي هو بصدد ترجمته بعين الاعتبار، فقد يضطر أحياناً لتغيير محتواه الصوتي؛ لكي يتوافق مع الخطاب المترجم إلى اللغة المنقول إليها. ولقد سارت على النهج نفسه 'آن لايبود' Anne Leibold في تفسيرها لمنهج التكافؤ في قولها:

« The translation of humor is stimulating challenge .It requires the accurate decoding of humorous speech in its original context , the transfer of that speech in a different and often disparate linguistic and cultural environment and its reformulation in a new utterance which successfully recapture the attention of

¹ طبش أسامة ، التكافؤ في الترجمة، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، تاريخ النشر: 2018-10-21، على الرابط: https://www.alukah.net/literature_language/0/130129، اطلع عليها يوم: 2019-03-12، على

² Viney Jean-Paul & Darbelnet Jeans, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Op-Cit, p.260

the original humorous message and evokes in the target audience an equivalent pleasurable and playful response. »¹

" تُعدُّ ترجمة الفكاهة تحديًا يبعث على التحفيز؛ فهي تتطلب فهمًا دقيقًا للخطاب الفكاهي في سياقه الأصلي، ومن ثم نقل ذلك الخطاب إلى بيئة لغوية وثقافية مختلفة وغالبًا ما تكون متباينة مقارنة بنص الانطلاق، ومن ثم إعادة صياغتها بلغة جديدة تحصل بواسطتها استعادة الرسالة الفكاهية الأصلية، وإثارة استجابة تتميز بالإمتاع والبهجة عند جمهور المتلقين." (ترجمتنا) ، ومثال عن هذه الآلية هو المشهد المقتطف من الدقيقة 12 و05 ثواني من الحلقة الرابعة للموسم الأول من المسلسل نفسه (friends)، إذ يجتمع الأصدقاء لتناول وجبة العشاء في منزل 'مونیکا' وأثناء تبادل أطراف الحديث سأل أحدهم "روس" عن طموحه وأمنيته فرد عليه: "طموحي هو أن أصبح مغني مشهور وذات صيت عالمي بحكم صوتي الرائع". وهو ما زاد من حماس الحضور بين متشوق لسماع صوته وبين ساخر ومستهزئ بكلامه. وهذا ما دفع "بينغ" للسخرية من "روس" قائلاً له بصوت عالي:

« The theater is set, celebrations are ready, root beer is chilling, cameras are rolling, the world is waiting to make you a star.»²

وقد وردت ترجمة هذه النكتة الساخرة في الدبلجة إلى العربية: "المسرح جاهز والاحتفالات جاهزة وحضر الأكل والكاميرات تدور والعالم ينتظر نجمه الصاعد؛ فنقل المترجم 'the theater is set' ب: "المسرح جاهز" و 'celebrations are ready' ب: "الاحتفالات جاهزة" و 'root beer is chilling' ب: "حضر الأكل" و 'cameras are rolling' ب: "الكاميرات تدور" وأخيراً 'the world is waiting to make you a star' و "العالم ينتظر نجمه الصاعد". ففي هذا النموذج يتضح أن المترجم نقل بعض

¹ Leibold Anne, The translation of humor, The Translation of Humor : who says it can't be done ?, Méta V34, N 1,1989, P109

² Kauffman, Marta & David Crane (1995), Friends, youtube, Consulté le Mai 28, 2020, sur <https://www.youtube.com/watch?v=F-Z3qNeZyTU&t=4s>

العناصر اللغوية إلى ما يقابلها من مفردات معجمية في اللغة العربية في حين تجنب النقل الحرفي لجزء كونه يتنافى و ثقافة المتلقي العربي، فقد كافؤ "beer is chilling" ب"حضر الأكل" رغم أن لهذا المدلول مقابل اللغة العربية، (المشروبات الكحولية، أو البيرة بأسلوب الاقتراض). غير أن ثقافة اللغة المنقول إليها أي الثقافة العربية لا تتميز مراسيم أفراسها بتناول المشروبات الكحولية، لهذا كيف المترجم بين وضعيتين ثقافيتين في ترجمته بحكم اختلاف ثقافة المجتمعين، فإن يهتم الغربيون بتحضير هذا النوع من المشروبات في المناسبات السعيدة، فإن العرب يهتمون بتحضير وجبات من الطعام، لذا نرى أنها ترجمة كفيلة تمكن من وضع صورة ذهنية لأجواء الفرح وتجهيزاته كما رغب أن يصورها المتحدث الساخر. وبهذا نستنتج أن التحدي الكبير الذي ينتظر مترجم الفكاهة يكمن في نجاح الأثر المرجو من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. وأن مترجم الفكاهة في الأفلام وخاصة المدبلجة يلجأ أحياناً إلى التكافؤ وهذا عندما يتعلق الأمر بترجمة الأفلام المدبلجة، وبصيغة أخرى يستعمل المترجم تقنية التكافؤ حين يتيقن من عدم وجود مكافئ لغوي وصوتي للسيناريو الذي هو بصدد ترجمته.

2-3 الترجمة الحرة: (La traduction libre)

إن في التحرر من قيود اللغة فتح لجانب الإبداع؛ إذ يأخذ التصرف مداه¹. كما أشار عز الدين محمد نجيب أن على المترجم الالتزام بموضوع النص وأفكاره الأساسية، وفيما عدا ذلك يتصرف بطريقة حرة من حيث أسلوب الكتابة والمصطلحات والتعابير وغيرها كإضافة أو حذف بعض التفاصيل غير الأساسية، ويستخدم هذا النوع عادة في ترجمة الفكاهة والشعر. يقول 'بيتر نيومارك' في هذا الشأن:

¹ عز الدين محمد نجيب، أسس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2005، ص19

« Free translation reproduces the matter without the manner, or the content without the form of the original.»¹

أي أنها إعادة إنتاج محتوى اللغة الأصل بطريقة وشكل مختلفين عن شكل اللغة الأصل. وعليه فإننا نلمس الإبداع لدى المترجم حين يعبر عن الفكاهة نفسها بطريقة مختلفة عن طريقة اللغة الهدف، إلى جانب هذا أكد الباحثون في هذا المجال أن انتهاج أساليب الترجمة الحرفية يؤدي إلى اختفاء الفكاهة، ونجاح ترجمتها لا يتم إلا بأسلوب حر.

2-4 التكيف: (L'adaptation)

يلجأ المترجم إلى تقنية التكيف في ترجمته لنص الفكاهة؛ وذلك لتعذر الترجمة الحرفية في غالب الأحيان. خاصة في ظل تأثير عوامل أخرى تفرضها طبيعة النص المستهدف والجمهور المتلقي؛ إذ يجد المترجم نفسه أحياناً أمام البحث عن عبارات وتعابير تتناسب وثقافة اللغة المنقول إليها، وهذا ما أكدته 'لورانس مalingret' (Laurence) في نصها:

« Il est vrai que l'adaptation est avant tout une façon de traduire l'intraduisible .Les exemples les plus flagrants et les plus fréquents sont probablement ceux qui se réfèrent au langage .Les jeux de mots, le discours sur la langue, ses particularités, ses difficultés et les erreurs qu'elles impliquent, sont par excellence propices à solliciter l'imagination et le talent d'écrivain du traducteur. »²

" إنَّ مِنَ الصَّحِيحِ أَنَّ التَّكْيِيفَ هُوَ فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ طَرِيقَةٌ مِنْ طَرَائِقِ تَرْجَمَةِ مَا لَا يُمَكِّنُ تَرْجَمَتَهُ، كَمَا إِنَّ مِنَ الْمُحْتَمَلِ أَنْ تَكُونَ الْأُمَثَلَةُ الَّتِي تَدُلُّ عَلَى اللُّغَةِ هِيَ الْأَكْثَرُ وَضُوحًا وَتَدَاوُلًا، فَالتَّلَاعِبُ بِالْكَلِمَاتِ، وَالخَطَابَاتُ اللُّغَوِيَّةُ وَخُصُوصِيَّاتُهَا وَصُعُوبَاتُهَا وَالْأَخْطَاءُ الَّتِي

¹ Peter Newmark , A Textbook of translation , Op-Cit , p.5

² Malingret Laurence, Les enjeux de l'adaptation en traduction, in Ecrire, traduire et représenter la fête : VIII colloquio de la asociacion de profesores de Filologia Francesa de la Universidad espanola, Valencia, 2001 p791

تتطوي عليها تُقضي بلا شك إلى تشجيع التّخيل وموهبة الكتابة عند المترجم. " (ترجمتنا).
ففي المشهد المقتطف من الدقيقة 10 و 30 ثانية من الحلقة الثانية للموسم الأول من
المسلسل الانجليزي *friends* المدبلج إلى العربية، تنتقد فيه 'مونيكا' ابنيتها بعد عودتها من
حفلة زواج دون مقدرتها على الظفر بشريك حياة، بنقد يغلب عليه المواساة بالنكتة
الساخرة قائلة:

«¹ At least she had the chance to leave a man at the alter.»

وقد وردت ترجمة هذه النكتة الساخرة في الشريط المدبلج إلى العربية: "على الأقل
أنتِ حصلتِ على فرصة لترك رجل في حفل زفاف". فالملاحظ هنا أن المترجم قام بنقل
الكلمات إلى ما يقابلها باللغة العربية دون تغيير. فترجم: 'At least' ب: "على الأقل" و'
she had the chance' ب: "حصلتِ على فرصة" وعبارة 'to leave a man' ب: "لترك رجل"،
غير أنه تصرف في عبارة (at the alter)، وترجمها في حفلة زفاف. مع
أن (Alter)، تعني في المصطلح المعجمي "مذبح الكنيسة". فورود الكلمة التي جاءت
كنكتة ساخرة في اللغة الأم، جاءت استعارة وإشارة إلى العدد الهائل الذي يعج به الرجال
في مذبح الكنيسة، إلا أن المترجم تصرف ببراعة في ترجمة الكلمة ونقلها إلى زفاف،
رغم الاختلاف الواضح في المصطلحين. كما استعمل أيضا تقنية الإضافة والتي تمثلت
في إضافته لكلمة 'حفلة' لتوضيح المعنى أكثر.

يصنّف هذا المصطلح ضمن المصطلحات الدّينية، لذا نلاحظ أنّ الشحنة الثقافية التي
يحملها هذا المصطلح في اللغة الإنجليزية والثقافة الإنجليزية يخلو منها في الثقافة العربية
(ثقافة اللغة المنقول إليها) بحكم اختلاف الديانة بين المجتمعين، لذا تصرف المترجم
واستعمل "في الزّفاف" بدلا من "على المذبح"، وذلك بحكم إدراكه أنّ الموقف ساخر، ولكي
يتمكن المتلقي العربي من إدراك المعنى من جهة، ولمس السّخرية من جهة أخرى.. فعلى

¹ Kauffman Marta & David Crane (1995), Friends, youtube, Consulté le Mai 26, 2020,
sur <https://www.youtube.com/watch?v=Uh0I6xe7Svc>

مترجم الكوميديا والفكاهة أن يضع في الحسبان المتفرج المحتمل، فكلما كان النص مكتوباً بشكل أفضل وكان أكثر أهمية كانت حلول التسوية التي يقدمها للقارئ أقل¹. وعلاوة على ذلك يعمل مترجم الفكاهة والدراما تحت قيود معينة، فلا يستطيع أن يستعمل الحواشي أو يشرح الكنايات أو الأشياء الغامضة أو الأشياء الثقافية. فعلى المترجم أن يقرأ النص الفكاهي الأصل بحسب مرجعيته، ثم يقوم بإيجاد تفاسير للرموز التي لها خلفية ثقافية واجتماعية وفنية حتى يتمكن من إيجاد حل لشفرتها، بعد ذلك يعيد صياغة المعطيات باستعمال إبداعه وموهبته ليصل في الأخير إلى خلق نص جديد يقابل النص الأصل. من جهة أخرى، يعد الاستبدال نوع من التصرف في الترجمة، حيث لا يبقى المترجم الكلمة أو العبارة، بل يحور فيها تحويراً ثقافياً، لأن الرسالة الفكاهية قد لاتؤدي المعنى أو تكون خادشة للحياء، فيلجأ حينئذ عن بديل ثقافي مناسب يتماشى مع ومع طبيعة الجمهور المستقبل وثقافته². ففي بعض الأفلام الأمريكية نجد بعض الكلمات من السب والشتم والتي لا تنقل عن طريق الترجمة الحرفية بل يتم استبدالها بكلمة 'تبا'، ولذا وجب على المترجم أن يتمتع بمجموعة من المهارات حتى لا يقع في فخ 'الطابوهات' وبالتالي يتعرض منتوجه أو الفيلم الذي بصدد ترجمته من القص من طرف لجان الرقابة في السمعي البصري.

¹ نيدا يوجين، نحو علم الترجمة، ترجمة: ماجد النجار، مرجع سابق، ص 48

² خيزري نرجس و توهامي وسام، سترجة الكلمات ذات الإيحاءات الثقافية - دراسة جوانب من السينما الجائرية -

مرجع سبق ذكره، ص 192

خاتمة الفصل:

لقد حاولنا من خلال هذا الفصل التدقيق و التفصيل في مفهوم الفكاهة و ذلك من خلال استعراض ما حضر لدينا من آراء ووجهات نظر لأبرز منظري الخطاب الفكاهي التي تميزت بالتشعب والاختلاف في تحديد مفهوم واضح ودقيق لها، ومرد ذلك إلى تعدد الأنواع التي تتضمنها وكذا اختلافها فيما بينها مثل التهكم والسخرية والنكتة والهزل. ومنه خلصنا إلى أنه مفهوم له من الخصائص والميزات ما يجعل من دراسته وتحليله في مجال نقد الترجمات أمرا غير ميسور البتة.

وفي محاولة منا لبيان طبيعة الخطاب الفكاهي وكيفية ترجمته، حاولنا حصر أهم التقنيات والأساليب التي يلجأ إليها المترجم أثناء رحلة البحث عن المكافئ في اللغة الهدف. وهذا بتقديم مفاهيم دقيقة لكل تقنية، علاوة على المهارات الواجب توافرها في مترجم هذا النوع من النصوص. وهذا من أجل إعطاء القارئ فكرة عامة وتمكينه من متابعة التحليل في القسم التطبيقي. وأخيرا تطرقنا إلى أهم الصعوبات التي تلقيناها في ترجمة الخطاب الفكاهي فرأينا أنه قد يكون التعذر لسانيا ناتجا عن الاختلافات بين الأنظمة اللغوية، كما قد يكون التعذر ثقافيا ناتجا عن الاختلافات الثقافية والاجتماعية والبيئية بين الشعوب، غير أن الترجمة ممكنة رغم هذه الاختلافات لأن هناك عناصر عالمية مشتركة بين جميع الثقافات. لكن السؤال الذي يتبادر بذهننا الآن هو هل تقنيات ترجمة الخطاب الفكاهي هي نفسها المستعملة في الترجمة السمعي البصرية؟ وهو ما سنتطرق إليه في الفصل الموالي.

الفصل الثاني

الترجمة السمعية البصرية

مقدمة الفصل

المبحث الأول: النص السمعي البصري والسميائيات

1. الخطاب السمعي البصري.
2. مفهوم النص السمعي البصري
3. لغة النص السمعي البصري.
4. المادة السمعية البصرية
5. سوسولوجيا السينما وسميائية النص السمعي البصري.

المبحث الثاني: الترجمة السمعية البصرية وأنواعها

1. ظهور الترجمة السمعية البصرية.
2. الترجمة السمعية البصرية.
3. أنواع الترجمة السمعية البصرية.

المبحث الثالث: تقنيات الترجمة السمعية البصرية

1. نظريات الترجمة الحديثة.
2. تقنيات الترجمة السمعية البصرية.

خاتمة الفصل

« اللغات والنصوص، بل وحتى الآداب، تخرج

أكثر فأكثر من مملكة الكتب لتدخل مملكة

السمعي البصري. »

لمبرت 228: 1980

مقدمة الفصل:

لم تعد الترجمة في وقتنا الحالي مرتبطة بنصوص مكتوبة من لغة إلى لغة أخرى، بل تعدت ذلك وشملت نصوصاً انفردت بطبيعتها وجمعت بين الصورة والصوت، نذكر منها المسلسلات والأفلام بأنواعها، وهذا ما دفع إلى ظهور نوع جديد حديث العهد يطلق عليها إسم الترجمة السمعية البصرية؛ وهي الترجمة المخصصة لكل أنواع البرامج السمعية البصرية من حصص تلفزيونية وإذاعية، ورسوم متحركة، ومسلسلات، وأفلام سينمائية فكاهية... وغيرها، ولكنها كذلك الترجمات المنجزة من أجل عروض المسرح والأوبرا، وأشكال التحويل اللغوي الذي يصبو إلى دمج جمهور ذوي الاحتياجات السمعية البصرية في وسائل الإعلام.

ومن هذا المنطلق جاء هذا الفصل من البحث الموسوم ب: "الترجمة السمعية البصرية"، نحاول من خلاله إعطاء مفهوم شامل لهذه الترجمة المتخصصة، وكذلك التعرف على أبرز المحطات والانعطافات التي شهدتها تاريخها، مع ذكر أنواعها خاصة على الثنائية الأكثر استعمالاً والمتمثلة في الدبلجة والسترجة، وفي الأخير التطرق بشكل مستفيض على التقنيات التي تعتمد عليها.

المبحث الأول: النص السمعي البصري والسميائيات

1-الخطاب السمعي البصري:

إن الخطاب السمعي البصري يختلف عن أنواع الخطابات الأخرى في نواحي عديدة من أهمها كونه مزيجا متكاملًا من الناحية البصرية والناحية السمعية، وهما عنصرا الصورة والصوت، حيث إن الاهتمام المتزايد بهذا النوع من الخطابات كان نتيجة حتمية لما يحمله الخطاب السمعي البصري من خصائص تركيبية وفنية تتمازج فيما بينها لتمنحنا خطابا متماسكا بمكوناته الجمالية والسردية، تتعدى مساحة النص ولا تعترف بحدود الخطاب وضيق أفقه¹. فالخطاب السمعي البصري سواء أكان فيلما حيا أم فيلم رسوم متحركة "يقدم لنا خطابا عن العالم يركز على معطيات محسوسة ومائلة كامنة في المادة، ويتم تساميها على الفور إلى متعال، عن طريق توسط الرؤية الشخصية للكاتب وبواسطة أشكال ومظاهر جديدة وأسرار غامضة جديدة"².

ويظهر الخطاب السمعي البصري بخصائص تميزه عن غيره من الخطابات، وتجعله في المقدمة؛ نظرا لاشتغاله على مظاهر مستمدة من خطابات أخرى من أهمها الصورة والصوت والكلام، وتحديد 'ستافرولا سوكولي' (Stavroula Sokoli) له مميزاته في عدة نقاط أهمها:³

➤ طريقة عرضه وتلقيه.

➤ حضور الجانب غير اللغوي سواء كان مكتوبا أو مقروءا.

¹ الصحن صالح ، الخطاب البصري في التلفزيون، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلية ، جامعة بغداد، العدد 69، 2014، ص 176.

² جان متري، علم النفس وعلم جمال السينما، القسم الأول، ترجمة: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ص 297.

³ سيب ابراهيم ، إشكالية الترجمة في المجال السمعي البصري، مذكرة ماجستير، شعبة الترجمة، قسم اللغات الأجنبية، 2013-2014، ص 36

- تزامن العناصر اللغوية و غير اللغوية مع بعضها بعض.
- تتابع الأحداث وترابطها بطريقة مدروسة.
- ظهور الترجمة على الشاشة أو على الإنتاج السمعي - البصري.
- الكم الهائل من المعلومات المتضمنة في الخطاب.
- سرعة عرض الخطاب.

أي أن الخطاب السمعي البصري هو نسق متكامل من جزئيات متنوعة تتداخل فيما بينها لتمنحنا كيانا متماسكا يختلف عن الأنواع الأخرى من الخطابات، فهو صناعة بكل ما تحمله الكلمة من معنى تتكاثف من أجلها وسائط عدة، فهو خطاب يندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية بالإضافة إلى أبعاد اجتماعية واقتصادية، تظهر بشكل واضح في مكوناته اللغوية والأيقونية والسميائية والتداولية.

2- مفهوم النص السمعي البصري:

يعد تصنيف 'رايس وفيرمير' (Reiss & Vermeer) للنصوص أول تصنيف للنصوص السمعية البصرية تحت غطاء "النصوص المتعددة الوسائط التي تتفاعل مع المكون البصري فضلا عن المكون الصوتي. غير أن تصنيف 'باتريك زبلباسكو' (Zabalbeascoa Patrick) اكتسب أهمية خاصة لأنه يضع النصوص السمعية البصرية والسمعية البصرية في آن واحد في سياق أوسع.¹

يتميز النص السمعي البصري بأنه يتناول كافة أنواع النصوص، فهو يجمع بين النص الأدبي، العلمي، التقني، العامي المستلهم من الحياة اليومية... إضافة إلى أنه ذلك الفعل التبليغي الذي يبلغ مضمونا أو رسالة بسيطة أو مركبة تجمع وسائط لغوية وغير لغوية متعددة، قد تتجدد في نص قصير لا يتجاوز عرضه بعض الثواني أو نص كبير يستغرق

¹ محجور نورة، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، أطروحة الدكتوراه، مدرسة الدكتوراه للعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة وهران 2، ص 27

بثه ساعات طويلة، وأهم ما يميز النص السمعي البصري الوسائط غير اللغوية التي كثيرا ما تتعدد؛ فتشمل الصورة والموسيقى والألوان المتعددة والأصوات المصاحبة¹.

	البصري	السمعي
شفوي	كلمات	كلمات
غير شفوي	مقروءة	مسموعة
	الصورة	موسيقى + مؤثرات صوتية

يضيف 'باتريك زبلباسكو' (Zabalbeascoa Patrick) في هذا الشأن:

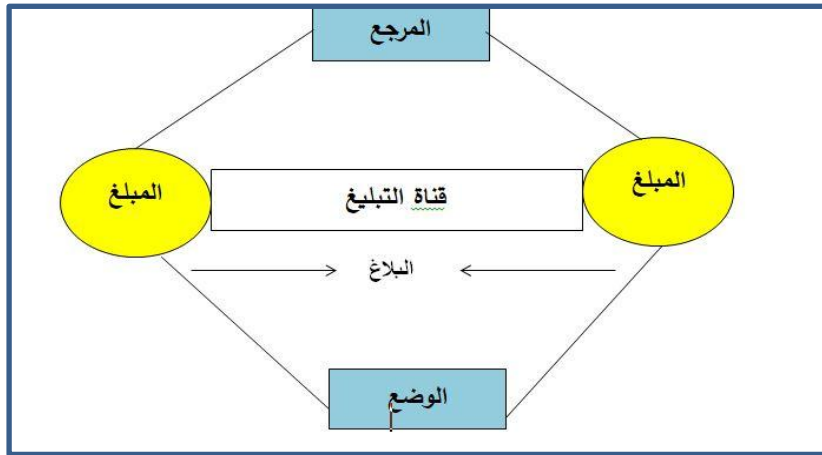
«If we have two types of signs and two different channels of communications, we get four different types of signs : audio-verbal (words uttered), audio non-verbal (all other sounds), visual- verbal (writing), visual non -verbal (all other visual signs).»²

"إذا كان لدينا نوعان من العلامات وقناتين مختلفتين من الاتصالات، فإننا نحصل على أربعة أنواع مختلفة من العلامات: سمعي - شفوي (الكلمات المنطوقة)، سمعي غير الشفوي (جميع الأصوات الأخرى)، البصري - الشفوي (الكتابة)، البصري - غير الشفوي (جميع العلامات البصرية الأخرى)" (ترجمتنا). ومنه يلاحظ من خلال تعريف النص السمعي البصري، أنه ذو طبيعة تبليغية مركبة أو معقدة أي أن دورة التبليغ فيه

¹ جيلالي ناصر ، النص السمعي البصري، مجلة اللغة والاتصال، المجلد 11، العدد18، 2019 ، ص186

² Patrick Zabalbeascoa, The nature of the audiovisualans its parameters, University pompeu Fabra, january2008, p2

متعددة الجوانب والوسائط سواءا تعلق الأمر بمتلقيه أم برسالته، وخاصة على مستوى قناته، نوضحها وفق نموذج 'جاكوبسون' (Jakobson) ¹ التبليغي الآتي:



نستنتج من هذا المخطط أن عملية التواصل في النص السمعي البصري تتكون من العناصر الآتية²:

- المرسل (le destinataire): وهو الباث للرسالة أو النص السمعي البصري، وقد يكون شخصا أو مؤسسة بث تلفزيونية مثلا.
- المستقبل (le destinataire): هو المرسل إليه الذي يتلقى البلاغ أو النص السمعي البصري، يكون في الغالب جمهورا عريضا حسب نوع النص السمعي البصري.
- الرسالة (Le message): ويعني المضمون الذي يحمله النص السمعي البصري في طياته من معلومات وأخبار ومقاصد يتوجه المبلغ بها إلى الجمهور المقصود.
- قناة التبليغ (Le canal): وهي المسلك الذي يبرر المبلغ من خلاله البلاغ إلى المتلقي وتتنوع القناة بتنوع الوسائل التي تنقل بها البلاغات المختلفة وأهمها: الوسائل البصرية مثل : الألياف البصرية والإبهار بالألوان الضوئية...والوسائط الثقيلة التي تشمل وسائل الإعلام مثل التلفزة، وكذا الأجهزة الإلكترونية الحديثة:

¹ بعيطيش يحي، النص السمعي البصري: طبيعته وأنواعه ووظائفه، مجلة المترجم AL-MUTARGIM، العدد 23،

جوان 2016، ص 121

² مرجع نفسه، ص 122

مثل جهاز الفيديو وأشرطةه والكاميرا وآلات التصوير المختلفة، وغير ذلك من الأجهزة الحديثة المصاحبة لجهاز التلفزة كالمودم (Modem). وأخيرا الوسائط السمعية (Multimédia audio): موجات سمعية تنقل إلى الأذن بوسائل متعددة مثل مسجل الصوت (Magnétophone) والميكرفون.

➤ المرجع (Référence): ويتمثل في الأشياء التي تحيل عليها وسائط النص السمعي البصري، وعلى رأسها الصورة الملونة التي تنقل الوقائع والحدث والأشخاص مصحوبة بمناظر ومشاهد حقيقية متحركة يتفاعل معها المشاهد. وبذلك يكون مرجع النص السمعي البصري مرجعا مركبا من الصوت المنطوق أو المكتوب والصورة واللون والحركة.

➤ الوضع (code): هي عملية تفكيك الرموز المتعددة من قبل المرسل إليه؛ ليحللها ويفهم مقاصد النص السمعي البصري الموجه إليه. وبناء على هذا فإن مبلغ أو مرسل النص السمعي البصري لا يكتفي بالعناصر اللغوية وإنما يتعداه إلى العناصر غير اللغوية والمرسل إليه أو المبلغ فكك تلك الرموز المتعددة ويحللها ليفهم مقاصد النص السمعي البصري.

3 - لغة النص السمعي البصري:

تتراوح لغة نص الحوار بين مستويات مختلفة بين الأدبي والعامي المستلهم من الحياة اليومية والمسرحية. كما أن هناك مصادر أخرى للحوار تتمثل في القصة السينمائية، والأحداث المستقاة من الواقع والأحداث التاريخية ومصادر أخرى¹. فاللغة في السينما من بعض الوجوه يمكن أن تكون مركبة أكثر منها في الأدب. فالكلمات منطوقة وليست مكتوبة كما أن الصوت الإنساني قادر على مرونة أكبر بكثير من الصفحة المطبوعة.

¹ جانييتي لوي دي ، فهم اسينما، ترجمة علي جعفر، دار الرشيد للنشر، ط2 ، ص 418

- **لغة مسرحية *langue théâtrale*** : تتميز لغة الحوار بنفس ميزات النص المسرحي، فهي مكتوبة وكأنها سوف تلقي على خشبة المسرح ولكنها في الفيلم سوف تصور من خلال مشاهد أمام الكاميرا. فتشابه العرض السينمائي بالعرض المسرحي دفع بالكثير من الكتاب الدراميين والمخرجين والممثلين إلى المزوجة بين السينما والمسرح [...] ساعد بالمزج بين الحركات واللغة، ولهذا كانت العروض السينمائية في هذه البداية الثانية أشبه بمسرحيات مصورة¹.
- **لغة أدبية *Langue littéraire*** : إن أهم عامل يجمع بين الفنون الدرامية والرواية هو عامل السرد والقص، ولهذا يسعى المتخصصون في هذا المجال إلى تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام ومسلسلات تلفزيونية. وهي نصوص سمعية بصرية تجمع بين جمال الكلمات والأسلوب الأدبي المدعم بالصور البيانية. لقد جرت تخمينات مختلفة حول أن ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعدادها عن نصوص أدبية، وكانت بداية اعتماد السينما على الأدب منذ البدايات الأولى لهذا الفن². وهي الأعمال المأخوذة عن أعمال أدبية مثل الرواية، القصة القصيرة، والمأثورات الشعبية الخيالية. وفي أحوال متعددة يتم أخذ الفيلم باسم معين، ولكن يتم تغييره عند تحويل العمل الأدبي إلى عمل سمعي بصري.
- **لغة مستلهمة من الواقع *Langage inspiré du quotidien*** : وهي نصوص كتبت بلغة مستقاة من الواقع المعيش، والتي تستخدم يوميا بعيدة عن أن تكون لغة أدبية تهتم بالكلمة والأسلوب. هي لغة تجمع بين الطبيعية، البساطة. والسهولة والوضوح كما أنها الأكثر تداولاً واستخداماً بين كل الأنواع. ولهذا يمكن أن تمثل أحداث

¹ بلية بغداد أحمد، الترجمة بين سيميائية الرواية الفيلم الجزائري، دار الغرب، 2008، صفحة 35

² جانييتي لوي دي ، فهم اسينما، مرجع سبق ذكره. ص 316.

الواقع التي تنتشر أخبارها في الصحف والمجلات أن تكون مصدرا آخرًا للأعمال السمعية البصرية¹.

4- المادة السمعية البصرية:

يجمع العمل السمعي البصري وذلك على اختلاف أنواعه، سواء فيلماً أو مسلسلاً أو رسوماً متحركة بين جانبيين اثنين أساسيين يتمثلان في: الصورة والصوت حيث يحمل كل منهما معاني ودلالات. ينضوي الجانب الصوتي على اللغة حيث تشمل الحوار والتعليق إضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى. أما الجانب الثاني فهو الصورة حيث تجمع بين الصورة الثاممة بته والصورة المتحركة. وفي الآونة الأخيرة ظهرت الصورة ذات البعد الثالث وهي التي تشكل المادة الصورية لأفلام الكرتونية والتي نالت شهرة عالمية².

إن فالمادة التي ينطلق منها المترجم تجمع بين الصورة والصوت ولدى فلا يجب على المترجم أن ترجح كفة تركيزه واهتمامه لجانب الصوت مهملًا جانب الصورة ولا العكس، فذلك بالتأكيد سوف يؤدي إلى اختلال في المعنى.

أ- الجانب الصوتي L'aspect sonore :

يعد الجانب الصوتي أهم عامل في المادة السمعية البصرية وخاصة في الدبلجة. يقول 'دوبري ستيفنسون رالف' في هذا الصدد: " هو البعد الآخر والجانب الآخر للواقع. ولعل أهم ما فيه أنه يصلنا عبر حاسة مختلفة تحدد طبيعة شعورنا به. وتنشأ اختلافات استخدامه الفني في السينما عن الاختلافات بين حاستي البصر والسمع. ولكن الصورة العامة للفنان

¹ ناجي فوزي، آفاق الفن السينمائي، دار غريب، القاهرة، ص 27.

² دوبري ستيفنسون رالف، جان السينما فنيا، ترجمة حداد خالد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ص 357.

وهو يعبر عن تجربته بوسيلة لا تمكنه من إعادة تقديم الواقع المادي بدقة، أو تتيح له فرصاً لممارسة فنه، سوف تظل صحيحة سارية المفعول¹.

يشمل الجانب الصوتي للمادة السمعية البصرية على ثلاثة عناصر أساسية تتمثل في: اللغة التي تجمع بين شكلين يتمثلان في الحوار أو التعليق، الموسيقى والمؤثرات الصوتية. يمكن

أن تستخدم عناصر الجانب الصوتي الثلاثة في العمل السمعي البصري مستقلة أو مع بعضها البعض، فكل عنصر يحمل دلالة وينقل معنى:

• اللغة (الصوت البشري) La langue:

يكن دور اللغة في العمل السمعي البصري في الحوار سواء كان فردياً أم ثنائياً أو أكثر وكذلك على التعليق الذي تختلف مصادره واستعمالاته. وكل من الحوار والتعليق يحملان مضامين ومعاني تقف الصورة عاجزة عن التعبير عنها، فاللغة جزء من المادة السمعية البصرية، وهي تتفاعل مع العناصر الأخرى للمادة السمعية البصرية الصورة والعناصر الأخرى للجانب الصوتي لإكمال المعنى وتوصيل الفكرة وتعميق الأثر المرغوب من هذا الانجاز².

• الحوار Le dialogue:

هو لغة الملقاة خلال الفيلم، والحوار هو عنصر مكمل ومساعد على نقل المعاني والدلالات التي يراد نقلها إلى المشاهد من خلال هذا العمل السمعي البصري. "الحوار هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن موقف معين في القصة"³. فالحوار هو الذي يلخص غالبية

¹ المرجع السابق، ص 358

² جانييتي لوي دي، فهم السينما-8- السينما والأدب، منتديات سور الأزيكية، المكتبة السينمائية، القاهرة، ص 291

³ ناجي فوزي، آفاق الفن السينمائي، مرجع سبق ذكره، ص 24.

الفعل وبتفصيل كبير في بعض الأحيان وهو الذي يبدأ موضوع الرئيسي للعمل خصوصاً بعد مجيء الصوت.

• التعليق Le commentaire :

يعمل التعليق على وصف الاختلافات وإكمال النقائص واستيفاء المعاني التي لم تستطع الصورة إيصالها، فهو بذلك يفقد الصورة جزء من المعنى الذي تتضمنه سواء كان معنى أو معنى شارح. ينقسم مصدر التعليق بين الشخصية غير الظاهرة بالمشهد والصوت الداخلي للشخصية. إضافة إلى أن التعليق يوظف بأشكال مختلفة تخدم العمل السمعي البصري، إذ يمكن أن يكون من خارج الشاشة يميل إلى إعطاء السينما إحساساً بالموضوعية ويقدم لنا تبصراً أكبر بمغزى المرئيات.

• الموسيقى La musique :

العنصر الثاني الذي يشمل الجانب الصوتي هو الموسيقى "وسط تعبيرى شديد التجريد يميل إلى الشكالية البحتة. فمن الصعب مثلاً الحديث عن "مضمون" عبارة موسيقية. عند مزج الموسيقى بالأغاني تكتسب معنى أكثر مادية إذ أن الكلمات بالطبع لها مدلولات محددة أكثر من الأصوات الموسيقية وحدها. الكلمات والأنغام الموسيقية توصل المعاني ولكن كل بوسيلة مختلفة. سواء كانت الموسيقى مرتبطة بأغنية أم لا فإنها يمكن أن تكون محددة أكثر إذ ما حاورت صورة فيلمية"¹. فالموسيقى سواء ارتبطت بالكلمات لتعطينا أغنية أو لا فإنها وسيلة تعبير فني تختلف باختلاف المواقف، فيمكن أن توظف:

• في مقدمة و نهاية الفيلم.

• كعنصر تشويق يدفع المشاهد إلى التوقع والتأهب للمشاهد.

¹ جانييتي لوي دي ، فهم السينما -8- السينما والأدب ، مرجع سبق ذكره، ص 271

- التعبير عن ما يختلج في نفسية الشخصية أو الشخصيات حينما تعجز الكلمات عن التعبير فتعلو حدة الموسيقى أو تنخفض حدتها لتصاحب الحوار في المشاهد الناطقة أو الصامتة معبرة عن المواقف (فراق، لقاء...) أو العواطف (الحزن، الفرح، الألم...).

- تعطي فكرة عن المكان، الطبقة الاجتماعية، العقيدة...

• المؤثرات الصوتية: L' effets sonores

المؤثرات الصوتية هي العنصر الثالث من الجانب الصوتي تؤدي دورا فعالا على غرار العنصرين الآخرين للصوت: الصوت البشري (الحوار والتعليق والموسيقى. "رغم أن الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموم هي خلق الجو إلا أنها يمكن أن تكون وبصورة مذهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم".¹ ولإيصال المعنى وإحداث التأثير المرغوب فإن المؤثرات تشمل على عدة عناصر مكونة حيث أن "المؤثرات الصوتية تشمل على مجموعتان رئيسيتان: المجموعة المسجلة والمجموعة اليدوية تكون المؤثرات الصوتية اليدوية الحية على سبيل المثال فتح الباب أكثر تأثيرا من سواها".² فالمؤثرات الصوتية تحمل دلالة وتساهم في نقل المعاني التي لم يتيسر العنصرين الآخرين المكونان للصوت من الصوت البشري (الحوار والتعليق والموسيقى) ترجمتها ونقلها. وهو ما أكد عليه 'جون غنوار' (Jean RENOIR):

« Les gens se figurent que dans un film parlant seul le dialogue compte. Je crois au dialogue mais il n'est qu'une partie du son. Pour moi un soupir, le

¹ مراح مراد، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية المحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي، أطروحة دكتوراه، قسم الفنون، جامعة وهران 1، 2018-2019، ص 135

² إليار روبرت، ترجمة: فوزي مؤيد حسن، الكتابة للتلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديثة، دار الكتاب الحديث، الإمارات، 2003، ص 59.

*grincement d'une porte, des pas sur le pavé, peuvent être aussi éloquents qu'un dialogue.*¹».

"يعتبر الناس أوالحوار هو ما يهتم في الفيلم الناطق. أمين بالحوار لكنه ليس إلا جزء من الصوت. بالنسبة الي، تهيدة صرير الباب، خطوات الأقدام بإمكانها أن تكون بليغة مثل الحوار"(ترجمتنا) . فأهداف المؤثرات تختلف وتعدد فهي تضيف نوعا من الواقعية والروح إلى المادة المصورة "تنوع المؤثرات التي تستعمل لأداء الكثير من الأغراض التي توسيع إطار الصورة، كما يحدث في اللقطات التي توضح المكان، أو تحدد الوقت أو توجه اهتمام المشاهد وعاطفته أو تساعد في توفير الجو النفسي المطلوب".².

ب. الجانب الصوري L'aspect iconique :

إن الأصل في الصورة تبدأ من الفيلم السالب الخام، وهذان العاملان الفنيان هما توزيع الإضاءة وإدارة الكاميرا ويقوم المعمل السينمائي بالعمليات الكيميائية الضوئية من خلال تدخلات ما بعد التصوير في فنون المشاركات³.

تختلف الصورة المعروضة في الأفلام والمسلسلات عن الصورة المعروضة من خلال الأفلام الكرتونية.

• الصورة في الأفلام والمسلسلات:

تنقسم الصورة في المادة السمعية البصرية إلى شكلين: الصورة المتحركة والصورة الثابتة، فالصورة الثابتة تستخدم إما للتوثيق أو كشكل من أشكال التعبير البصري بغية الإيحاء بجماد الشيء وتوقفه عن الحركة وهي التي تبدأ وتنتهي بدون أن تتحرك فيها

¹- PRENOIR Jean. Cité par Jean Yvane. « Le doublage filmique fondements et effets ». In les transferts linguistique dans les médias audiovisuelles. Paris Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 1996, p55

² معوض محمد، مدخل إلى فنون العمل التلفزيوني. القاهرة: دار الفكر، ص 93.

³ ناجي فوزي، آفاق الفن السينمائي، مرجع سبق ذكره، صفحة 99.

الكاميرا أية حركة. أما الصورة المتحركة فهي تعكس الحركة الطبيعية. وكلا الصورتين تصور بالكاميرا وتتميز بما يلي¹:

- أ. تتمتع الصورة المتحركة بالواقعية فهي مستمدة من الواقع.
- ب. تتميز الصورة المتحركة بالواقع الفني فهي تقدم رؤية مختارة للطبيعة أو الواقع.
- ج. لصورة المتحركة دور معبر، فهي تحمل دلالة سواء كانت دلالة معبر عنها بشكل مباشر أو شكل رمزي.
- د. تحمل الصورة المتحركة صفة التعبير الواحد المخصص، إذ أنها تحمل دلالة دقيقة ومحددة.

تتمثل وظائف الصورة في نقطتين أساسيتين²:

- أ. الوظيفة الطبيعية: يجب أن تكون الصورة واضحة وشاملة لعناصر موضوع المادة السمعية البصرية، أي أن تشمل الصورة الموضوع وتكون هناك علاقة بين الموضوع والصورة.
- ب. الوظيفة الفنية: يتلخص دورها في خدمة الدراما لتصبح إحدى عناصر التعبير الدرامي لتحقيق الأثر المرغوب ولتحقيق الجانب الفني المراد. تعتمد خلال ذلك على ثلاثة أسس تتمثل في: الإضاءة، الزوايا والتكوين.

5- سوسيولوجيا السينما وسيميائية النص السمعي البصري:

إن سوسيولوجيا السينما تهتم بدراسة الفعل السينمائي للنص السمعي البصري المتكون من البنية التحتية والجمهور وكذا الفعل الفيلمي، مع افتراض التحليل الاجتماعي

¹ عطا الله محمود سامي، السينما وفنون التلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، 1998. ص 19

² مرجع نفسه، ص 33

للمنتجات السينمائية، فسوسيولوجيا السينما تفترض أيضا تحديد الفاعلين والمساهمين، وذلك من خلال الجهد المبذول لمعرفة العلاقات الاجتماعية، إنها تتطلع إلى تأسيس علاقات التآلف بين المنتجات الفيلمية وبيئاتها السوسيو-اقتصادية¹. في حين يعرف مصطفى أبو علي السينما بأنها فن جماهيري إلى أبعد حد، بمعنى أنها قادرة على الاتصال بالجماهير، قادرة على أن تتحدث بلغتهم، وقادرة على أن تنقل الواقع إليهم. فالسينما محصلة الفنون جميعها، بعناصرها من صوت وصورة، من الكلمة والموسيقى. قادرة أيضا على تبسيط الأمور². إن التحليل الاجتماعي للأفلام يتيح مساءلة الصور السينمائية التي تشوه الإطار البديهي، وتزيل الحجاب عن بنية المتخيل والنمطيات والتطابقات الخاطئة.

لقد توصلنا فيما سبق إلى أن النص السمعي البصري يختلف عن النص المكتوب من عدة جوانب، لعل أهمها أنه يتكون من عدة أنظمة سيميائية (Semiotic system) تلتنقي فيما بينها، وتعمل على إنتاج معنى واحد. ويعرف 'فريدريك شوم' (Frederic Chaume) النص السمعي البصري بقوله:

«An audiovisual text a semiotic construct comprising several signifying codes that operate simultaneously in the production of meaning».³

"النص السمعي البصري هو بناء سيميائي يجمع أنظمة دالة متنوعة تعمل بالتزامن على إنتاج المعنى" (ترجمتنا)

فالنص السمعي البصري يتألف من عدد من الأنظمة السيميائية التي يمكن إجمالها في النظام اللساني والنظام شبه اللساني، ونظام الموسيقى ونظام المؤثرات الخاصة، ونظام

¹ JAIDI Mohammed Driss, Cinégraphiques ,Cinéma et société, Al Majal, Rabat, 1995, p5

² شميوط وليد وغي هينبل، فلسطين في السينما، كتاب جماعي، منشورات فجر، بيروت، باريس، ص45

³ - Frederic Chaume, Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation, Meta, vol 49. N°1, 2004, p. 12-24.

ضبط الصوت، والنظام الإيقوني، ونظام التصوير، ونظام التقاط المشاهد، ونظام الكتابة، ونظام الحركة، ونظام قواعد العرض.

ومن ضمن النصوص السمعية البصرية، يعد الفيلم الأكثر تعقيدا من الناحية السيميائية، إذ تتداخل فيه أنظمة سيميائية لتشكل قصة منسجمة. فالفيلم يحاول إقناعنا بالصورة المتحركة والصوت اللذين يعرضان على شاشة التلفاز والسيناريو الذي تدور فيه القصة حقيقي¹. كما يتجلى هذا التعقيد السيميائي في الأفلام الفكاهية أيضا لاعتمادها على مختلف القنوات في الوقت نفسه لبلوغ هدفها الهزلي أو الساخر وهو ما أكدته 'شوم' في قوله:

« As far as the comedy genre is concerned, the polysemiotic nature of the film text has a distinct influence on the translation process. The humour in a text often relies on several of the channels acting in concurrence in order to achieve comic effect, for example when the ambiguity required to create a pun is emphasised by the image.² »

"فيما يتعلق بالكوميديا، فإن الطبيعة المتعددة للأنظمة السيميائية لنص الفيلم، لها تأثير واضح على عملية الترجمة. فغالبًا ما تعتمد الفكاهة في النص على العديد من القنوات التي تعمل بالتزامن من أجل تحقيق التأثير الهزلي، على سبيل المثال عندما يتم التأكيد على الغموض المطلوب لإنشاء لعبة الكلمات بواسطة الصورة. " (ترجمتنا)

يتميز الفيلم بخاصية مهمة وهي نظام العلامات (sign system) فهو نسق متكامل من الحوارات والصور والأصوات والحركات وتعبيرات الوجه تحكمها مبادئ خاصة. وهو ما أكدته 'أنجيلا مافيا' (Angela Maffia) في قولها:

¹ جيلالي ناصر، النص السمعي البصري، مجلة اللغة والاتصال، المجلد 11، العدد 18، 2019، ص 187

² Nedergaard Larsen cité par Svea Schaufler, Investigating Subtitling strategies for the translation of Wordplay in Wallace and Gromit, An Audience Reception Study , a doctorate thesis, july 2012, p20

«...a complex semiotic system which acquires meaning through the use of words, gestures, facial expressions, sounds, music and images.¹»

«... نظام سيميائي معقد يكتسب معنى من خلال استخدام الكلمات والإيماءات وتعبيرات الوجه والأصوات والموسيقى والصور. « (ترجمتنا). وهناك عدد من أنماط الأنظمة الدالة داخل الفيلم تعطي معنى للعلامات. وهذه الأنظمة هي²:

➤ **نظام اللباس Code vestimentaire**: هي مجموعة من المظاهر التي توضح مكانة

الممثل في الفيلم مثل الطبقة والأناقة والوضع الاجتماعي...

➤ **نظام الألوان Code des couleurs**: تشير إلى التصورات التي يحملها المخرج أو

ينوي عرضها على المشاهدين للتأثير عليهم، وتشكل الألوان عنصراً جوهرياً من العناصر التي يُسخرها المخرجون للتعبير عن عما يجول في أفكارهم وعن أجواء الفيلم وما يريدون الإيحاء به للمشاهدين. فكل فيلم له طريقته الخاصة في سرد قصته، ويمكن القول إن اللون يصبح عنصراً أساسياً في تشكيل القصة مثله مثل المونتاج أو الموسيقى التصويرية وغيرها من العناصر الأساسية في العملية الإخراجية السينمائية.

➤ **النظام غير الشفوي Le système non verbal**: وتتمثل في الأخذ بعين الاعتبار

كل الحركات والإشارات التي يقوم بها الممثلون في الفيلم مثل المصافحة والقبلات وغيرها... لأنها ضرورية ومهمة في ترجمة حوار الفيلم.

➤ **نظام الطبقات Le système des classes**: يشير إلى السجلات اللغوية المستعملة،

علاوة على السلوك واللباس بوصفها سمات خاصة لطبقة معينة.

➤ **النظام العرقي Le système ethnique**: يأخذ في الحسبان دور الممثل في الفيلم،

فاللباس الخاص بعرق أو إثنية من طبقة عليا تمنحه امتيازات مقارنة بالآخرين.

¹ Angela Maffia, The art dubbing : aspects and problems of audiovisual translation. The cases of 'Inglorious Basterds' and, 'Miracle at St. Anna', Thesis In English Language, 2008-2009.

² جيلالي ناصر، النص السمعي البصري، مرجع سبق ذكره، ص 188

➤ النظام الثقافي Le système culturel : ويدل عن الممارسات الاجتماعية في بعض الأماكن والمناسبات.

➤ الأنظمة السينمائية/التقنية Systèmes Cinématographiques : وتكمن في دلالة استعمال المشاهد المقربة والطويلة والمتوسطة.

واستنادا لما ورد، نستنتج أن ترجمة النص السمعي البصري تقف دونه عقبات شتى، لأن المترجم يتعامل مع أنظمة تواصلية عديدة، ولكن في الآن نفسه تساعد هذه الأنظمة في بناء الدبلجة. مما يجعل الاستعانة بالسيمائيات أمرا ضروريا. ونقصد بالسيمائية هنا العلامات والرموز بوصفها عناصر في السلوك التواصلية مثل اللغة، والحركات واللباس والإشارات والموسيقى والإضاءة، والتي تشكل جزءا من المادة المقدمة. وهذا ما يقودنا إلى البحث في المبحث الموالي عن مفهوم الترجمة السمعية البصرية وأنواعها، وخصوصا تحديد أهم تقنيات ترجمتها.

المبحث الثاني: الترجمة السمعية البصرية وأنواعها

1- ظهور الترجمة السمعية البصرية:

قبل الخوض في غمار الترجمة السمعية البصرية، يجدر بنا أولاً التطرق إلى تقديم لمحة تاريخية عنها، بدأت الترجمة السمعية البصرية مع بداية السينما نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد توجب، مع بدايات السينما الصامتة، استعمال أدوات توضيحية بغية تبرير التغيير الذي يطراً على الديكورات والأمكنة والأزمنة المختلفة. وكذلك شرح سياق الفيلم أو جزء من الحوار لتوضيح موضوع السيناريو. وهكذا ولدت النصوص التوضيحية (intertitles, intertitles) (الترجمة التوضيحية، النصوص البينية) للفيلم الصامت. وهي عبارة كانت تكتب على ورق تدمج مع الفيلم لتوضيح الفيلم. وقد استعملت منذ العام 1903م¹.

وقد تطورت الترجمة السمعية البصرية على مر السنين، فبدأت بأوصاف مختصرة أو توضيحات مدرجة بين المشاهد واللقطات، ثم جمل قصيرة من حوارات الأفلام تمت إضافتها لتفسر بعض المشاهد، إلى أن وصلت إلى ما نحن عليه اليوم. ودخلت تقنية الصوت على الفيلم السينمائي عام 1927م²، فأصبح في وسع جمهور المشاهدين الاستماع إلى حوار الممثلين، ليكون من الطبيعي أن تختفي الحاجة إلى استعمال اللافتات الفاصلة بين المشهد والآخر (النصوص التوضيحية). ولكن المشكلة اتخذت أبعاداً جديدة، وهي كيفية إيصال الفيلم إلى اللغات الأخرى، فالفيلم الصامت لم يحتج إلى ترجمة، لأنه بلا لغة شفوية، وكان بالإمكان ترجمة النصوص التوضيحية المرافقة إلى اللغات الأخرى بكل بساطة، ولكن مع ظهور السينما الناطقة تعقدت المسألة جداً، ولحلها كان من الضرورة

¹ ضياف فاطمة الزهراء، محطات في تاريخ الترجمة السمعية البصرية، مجلة الإشعاع، العدد 10، جوان 2018، ص 76.

² المرجع نفسه، ص 77

إنتاج نسخ للحوار بلغات متعددة، أو دبلجة الفيلم بعد إنتاجه إلى لغة أو لغات أخرى، إلا أن منتجي الأفلام السينمائية والموزعين اعتبروا ذلك عملاً معقداً وأكثر كلفة.

حينما بدأت السينما باستخدام الصوت اعتقد بعض الباحثين أن اللغة الانجليزية المستخدمة في الأفلام ستخضع جميع الثقافات واللغات الأخرى، وسيؤدي ذلك إلى استعمال اللغة الإنجليزية لتصبح اللغة العالمية الوحيدة. ولكن على الرغم من شعبية السينما الأمريكية، إلا أنها لم تجعل الشعوب تتجه نحوها وتتعلم الإنجليزية للاستمتاع بها، بل ذهبت السينما الأمريكية بنفسها إلى المشاهدين من اللغات الأخرى لتسويق الأفلام إليهم، فظهرت في أمريكا منذ 1928م¹ أفلام بنسخ مدبلجة ومتزامنة مع الفيلم الأصلي لاسيما باللغة الألمانية. وقد قامت شركة إنتاج أمريكية باستقدام ممثلين أجانب من عدة لغات، لتسجيل الحوارات في لغاتهم الأصلية، منتجين بذلك عدداً من النسخ بلغات أخرى للفيلم نفسه.

وسرعان ما لعبت دول مثل فرنسا والنرويج والمجر دوراً ريادياً في تطوير تقنيات عرض سترجة الأفلام على أسفل الشاشة. كان أول فيلم سينمائي غير صامت قد أنتج عام 1927م بعنوان (The Jazz Singer)²، وقد حمل ترجمة فرنسية على الجزء السفلي من شاشة الفيلم، وقد افتتح الفيلم مترجماً في باريس في 26 يناير 1929م³.

ظهرت الدبلجة والسترجة في أوقات مبكرة في أوروبا مبكرة في أوروبا بلغات المشاهد الأوروبي. فظهرت الدبلجة الأولى في فرنسا مع 'كارول جاكوب' (Jacob Karol) عام 1930م، عندما أحضر معه نسخة أحد الأفلام من هوليفود، ولم ينتظر إنتاج النسخة

¹ جيلالي ناصر، إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، رسالة دكتوراه، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-، 2013 ص20

² رمضان حمدان الصديق، الترجمة السمعية البصرية: محطات وانعطافات، مجلة النص، العدد4، أبريل2017، ص393

³ جيلالي ناصر، إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص20

الفرنسية بل مباشر بعملية الدبلجة (Asma Doublage) التي حققت نجاحا كبيرا¹. كانت اللغة تمثل إحدى الهويات التي كان الأوروبيون يهتمون بالتمسك بها، لذلك اهتموا بأن يكون الفيلم المعروض مدبلجا باللغة الرسمية للدولة، بل وتحول الأمر إلى قرار سياسي عندما أمر موسوليني (Mosolouni) بأن يتم دبلجة الأفلام المعروضة كلها في إيطاليا باللغة الإيطالية².

2- مفهوم الترجمة السمعية البصرية:

بالنظر إلى الاختلاف الحاصل لدى كثير من الدارسين وعلى رأسهم 'يف غامبيي' (Yves Gambier) و 'هنريك غوتليب' (Hanrick Gottlieb) و 'ديا سانتاس' (Diaz Cintas) وعدم اتفاقهم على مصطلح واحد يتناول الترجمة السمعية البصرية، إلا أن شأنها كان شأن كل المصطلحات الأدبية والنقدية التي يختلف الدارسون في اللغة العربية حول ترجمتها، فقد أطلقوا على هذا النوع الجديد من الترجمة مصطلح التكيف (Adaptation)، ومن ثم وضعوا مصطلح الترجمة الفيلمية (film translation)، لأن السينما والأفلام كانت سابقة على التلفزيون والفيديو. لكن اهتمام المنظرين بترجمة ما يعرض على التلفزيون جعل بعضهم يتبنى مصطلح الترجمة التلفزيونية (TV translation)، ثم الترجمة الإعلامية (Média translation) ومصطلح ترجمة الشاشة (Screen translation)، ثم أتوا بمصطلح جديد "النقل اللغوي" (language transfer)، لكن التركيز على الشاشة والثقافة البصرية جعلهم يتفقون أخيرا على الترجمة السمعية البصرية (Audiovisual translation) وبالفرنسية (traduction audiovisuelle)³.

¹ Martine Danane, A la recherche d'une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente, les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Ed. Yves Gambier, Presses Universitaires du septentrion, Lille, 1996, p111

² أشكناني محمد حسين، الترجمة التلفزيونية، دار أبحاث للترجمة والنشر، بيروت، 2007، ص 109

³ زندال بشير، الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي، مؤلف جماعي، المركز العربي الديمقراطي، برلين أمانيا، 2020، ص 12.

يقصد بالترجمة السمعية البصرية (Translation Audiovisual) كل ترجمة متعلقة بوسائل الإعلام الجماهيرية (Mass Translation) بمختلف أنواعها، فهي تمس المنشورات الخاصة بالجرائد والمجلات والرسائل الرسمية الخاصة بوكالات الصحافة، وهي تشمل كذلك ترجمة الوسائط المتعددة والخدمات عبر الأنترنت. إذ نجد "ايف غامبيي" يقول (Yves Gambier) في هذا الصدد :

« La TAV relève de la traduction des médias qui inclus aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presses, etc. Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-Rom), Elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques¹ »

"تندرج الترجمة السمعية البصرية ضمن وسائل الإعلام التي تتضمن الترجمات بتصرف وضروب التحرير، التي تتم من أجل النشر في الصحف والمجلات والإرساليات من وكالات الأنباء ، إلخ. كما يمكن رؤيتها أيضا من منظور ترجمة الوسائط المتعددة التي تعنى بالمنتجات والخدمات عبر الإنترنت (الإنترنت) وخارجها (القرص المضغوط). إنها تتشابه مع ترجمات الرسوم المتحركة والمسارح والأوبرا والكتب المصورة وأي وثيقة أخرى تجمع بين أنظمة سيميائية مختلفة." (ترجمتنا)

أما 'هانريك غوتليب' (Henrik Gottlieb) فإنه يرى أن هذا النوع من الترجمات هو عبارة عن نصوص سريعة أو عابرة لا تدوم طويلا أمام العين، ومن حيث نظام الاتصال؛ فإنها تعتمد على أنظمة سيميائية متعددة، ومن حيث طريقة العرض فإنها تعرض على الشاشة، ومن حيث التلقي فإن جمهورا واسعا يشاهدها أمامه.

¹Gambier Yves, La traduction audiovisuelle un genre en expansion, Meta : Journal des traducteurs, volume 49, numéro 1 , avril 2004, p2

« The translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences.¹ »

وحيث التمعن في هذا التعريف نجد أنه لم يحدد شاشة بعينها كشاشة التلفزيون، مثلاً، التي قد يشاهدها شخص واحد، أو يحدد دبلجة لوسيلة معينة كالراديو، مثلاً، وهي دبلجة لا تكون معروضة في شاشة، وإنما يستمع إليها المتلقون للترجمة السمعية البصرية.

ويقصد بالترجمة السمعية البصرية عند 'ديا سانتاز' (Diaz Cintas) ترجمة الإنتاج الذي يستكمل فيه البعد اللفظي بعناصره في وسائل الإعلام الأخرى .

« Audiovisual Translation refers to the translation in which: the verbal dimension is supplemented by elements in the other media. »²

تتميز الترجمة السمعية البصرية بخاصية المزج بين الصورة والصوت في آن واحد، واستطاعت الازدهار بشكل واسع بفعل التطور الهائل للتكنولوجيا والإعلام خدمة لأكثر عدد من الجماهير، بهدف التعريف بالثقافات والتقريب فيما بينها. فالتفاعل بين هذه الثنائية المتزامنة للصورة والصوت، يتأثر بها حتى المتلقي الأمي الذي يجهل القراءة والكتابة بوصفهما عنصر أكيدا لإتمام عملية الفهم وتوصيل محتوى الرسالة. وترى 'زوي بوتيت' (Zoe Pettit) في العلاقة بينهما ما يلي:

« Sound track and image converge to create meaning. Sounds, vocal intonation, visual signs, gestures, postures, editing techniques all combine to create a message for the viewer to interpret. In other words, what is said is only part of the message. The way it is said, together with visual and auditory markers, form an integral part of the message. »³

¹ Henrik Gottlieb, Multidimensional Translation, Semantics turned semiotic, Copenhagen : Conference proceeding, 2005, p13

² Diaz Cintas & Remael Aline, "Audiovisual Translation : Subtitling ", ST Jerome, Manchester, 2006, P 22

³ Zoe Pettit, The Audio-Visual Text : Subtitling and Dubbing : Diffrent Genre, Meta-Volume49, numéro 1, avril 2004, p26

إن التفاعل بين الصوت والصورة ينتج معنا واضحا، فكل ما يرافق الصورة من أصوات وعلامات بصرية وإيماءات وحركات، عوامل تتظافر لإنتاج رسالة للمشاهد الذي يقوم بتفسيرها، كما تشكل المؤثرات السمعية البصرية جزءا لا يتجزأ من هذه الرسالة.

لقد تمكنت الترجمة السمعية البصرية من الجمع بين كل من الترجمة الكتابية والترجمة الفورية في حقل واحد وهو المجال السمعي البصري، كما يخضع هذا النوع من الترجمات إلى عامل مهم يتمثل في زمن القراءة والإلقاء في الخطاب، كذلك يشمل عامل شحنة المعلومات الصادرة عن الصورة والكلام ومختلف أنواع الأصوات من حركات وإشارات ومؤثرات وغيرها من الوسائل التعبيرية الموظفة لأغراض التواصل¹.

ويلاحظ مما سبق أن التعريفات السابقة كلها تتفق في أن الترجمة السمعية البصرية تندرج أولا، ضمن إطار الترجمة الواسع، ثم حصرو مجال الترجمة في المجال السمعي البصري الذي قصدوا به وسائل الإعلام التي تستعمل تقنيات الترجمة العامة المشتركة مع الترجمة التحريرية من تفسير، وتجميع، ومراجعة، وتنقيح. كما يمكن القول أن الترجمة السمعية البصرية هي مزيج من كل، فلقد اتضح لنا جليا كيف تؤثر وتتأثر الترجمة السمعية البصرية بميادين وتخصصات أخرى نحو دراسات الترجمة والمعلوماتية وعلم الإعلام والاتصال والسينما وعلم الاجتماع.

¹ فرقاني جازية، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، مجلة المترجم EL-MUTARGIM، العدد 17، جوان 2008،

3- أنواع الترجمة السمعية البصرية:

لم تعد الترجمة مقصورة على الكتب والمقالات وما خطّه القلم. ولكنها تعدت هذه الأمور لتتطور وتشمل ترجمة المواد المرئية. وهنا ظهر لدينا نوع جديد من أنواع الترجمة، وهو الترجمة السمعية البصرية، أو الترجمة المرئية كما تُعرف في بعض البلدان العربية.

ففي عصرٍ تفوقت فيه الشاشة على كل شيء ورقيّ، يمكن أن يكون للترجمة السمعية البصرية دور كبير في ترجمة أضعاف الكتب والمجلات الأجنبية ونشرها على مستويات لم تخطر على بال أحد. وقد أضحت الحاجة إلى هذا المجال ملحة، خاصة في عصر تطورت فيه التكنولوجيا الحديثة (عصر العولمة). وفي ظل هذا التلاحق بين اللغات، لم تعد المشاهدة مقصورة على شاشات التلفاز أو السينما، كما هو الحال في السابق، ولكن أصبح بإمكاننا مشاهدة أي شيء، وكل شيء عبر شاشات حواسيبنا وهواتفنا المتنقلة.

ويلعب الوقت دوراً مهماً جداً في هذا النوع من الترجمة سواء كان مترجماً مسبقاً، أو يحتاج إلى ترجمة مباشرة مثل الدبلجة، لا سيما في الأفلام السينمائية.

لقد اختلف كثير من الباحثين الأكاديميين في تصنيف واحد لأنواع الترجمة السمعية البصرية كونها مجالا حديثا حداثا التكنولوجيا، علاوة على أن الخطاب في الترجمة السمعية البصرية متعدد العناصر يشمل النص، والصوت، والصورة، وذلك جنباً إلى جنب مع العنصر السيميائي وهو الصورة، لكن أهم تقسيم متفق عليه يعود للأستاذ 'إيف غامبيي' Yves Gambier الذي صنفها إلى احدى عشر نوعاً.¹ من ترجمة السيناريوهات والسترجة في صلب اللغة الواحدة والسترجة من لغة إلى أخرى، والسترجة المباشرة والدبلجة،

¹ Gambier Yves, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Meta : Journal des traducteurs, Volume49, numéro1, avril 2004, p3.

والترجمة الفورية، والاستعلاء الصوتي، والتعليق، والسترجة الفوقية، والترجمة المنظورة والوصف السمعي.

1- السترجة Le Sous- Titrage



تعرف كذلك بالترجمة المرئية أو الترجمة النصية، وهي ترجمة كتابية لشريط صوتي لحوار في عمل سينمائي أو تلفزيوني أجنبي ناطق في لغته الأصلية، تكون معروضة في أسفل الشاشة في اللغة المنقول إليها، بحيث يقول في هذا الصدد كل من 'جين مارك لافور' (Jean Mark Lavaur) و'أنديان سربان' (Andriana Serban):

« Une reformulation écrite de la bande de son a bien dans le sous titrage où les dialogues oraux sont transposés à l'écrit dans de courtes phrases qui apparaissent à l'écran.¹ »

"إن عملية السترجة هي إعادة الصياغة كتابيا للشريط الصوتي، حيث تنقل الحوارات السمعية عن طريق الكتابة في جمل قصيرة تظهر أسفل الشاشة." (ترجمتنا). فالسترجة تعرض النص الأصلي المترجم في نفس وقت العرض أي بطريقة متزامنة مع العرض، وتقوم بتحويل الكلام المنطوق إلى كتابي دون المساس بالصوت الأصلي، كما أنها تعتمد إستراتيجيات الإيجاز، التركيب اللغوي البسيط والوضوح² لأنها:

¹ Jean Mark Lavaur, Andriana Serban, La traduction audiovisuelle, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed, p103

² خيزري نرجس وتوهامي وسام، سترجة الكلمات ذات الإيحاءات الثقافية - دراسة جوانب من السينما الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص 186

✚ مقيدة بالزمن، زمن القراءة وزمن الكلام المسموع في مقابل كثافة المعلومات عبر الصور والأصوات والمصطلحات المتخصصة.

✚ مقيدة بالمساحة على فضاء الشاشة؛ حيث يضطر المعنون إلى كتابة ترجمة ما يتلفظ به المحاور في الفيلم في مكان ضيق وفي زمن معلوم، وهي المهمة التي تزداد صعوبة بخاصة مع تبني الفضائيات لشريط الأخبار أسفل الشاشة.

✚ ملزمة بأخذ المشاهد بعين الاعتبار.

2- الدبلجة : Le doublage

إن الدبلجة هي تغيير لغة الفيلم الأصلية إلى لغة أخرى، وقد تطور مفهومها بحيث يتوافق الصوت واللقاء مع الصورة المتحركة. كما تعد عملية الدبلجة قطع واستبدال حوارات اللغة الأصلية بحوارات اللغة الهدف، ويعتمد هذا النوع على مزامنة الصوت بالصورة أيتزامن حركة شفاه المتحدث في اللغة الأصل بصوت متحدث اللغة الهدف.¹

وعلى غرار السترجة، تعد الدبلجة من أبرز أنواع الترجمة السمعية البصرية وأكثرها انتشاراً في دول أوروبية كبيرة مثل فرنسا وإيطاليا؛ لأنها تعتبرها الحل الأمثل للمحافظة على لغتها الوطنية وعلى ثقافتها من الأمركة الزاحفة. ومن أهم الأعمال المدبلجة نجد الأفلام السينمائية سواء الفكاهية منها أم الدرامية. ويكمن الهدف من ذلك في جذب المشاهد، مع الأخذ بعين الاعتبار مهاراته اللغوية، وخلفيته الثقافية والدينية. وهذا هو سبب تجنب السترجة في المواد المقدمة للجمهور العربي.

¹ خنوش مختارية، تقنيات التركيب الصوتي في الأعمال السمعية البصرية، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 1، العدد 1، 2021، ص 357.

والآن وبعد أن تعرفنا على النوعين الأكثر حضوراً في الترجمة السمعية البصرية وبالأخص في ترجمة الأفلام والمسلسلات، إلا أن كلاهما يمتاز بإيجابيات وسلبيات يمكن أن نجملهما في الجدول الآتي:¹

السترجة	الدبلجة
- مقيدة بالمكان على فضاء الشاشة، حيث يضطر المعنون إلى كتابة ترجمة ما يتلفظ به المحاور في الفيلم في مكان ضيق لا يتجاوز سطرين أو اثنين. - كما أنها مقيدة بالزمن، زمن القراءة وزمن الكلام المسموع في مقابل كثافة المعلومات عبر الصور والأصوات والمصطلحات المتخصصة. - تحافظ على الحوار الأصلي مسموعاً - يتم في مدة قصيرة نسبياً - تمكنا من الاستماع لصوت الممثل الأصلي. - يضيع المشاهد بين التركيز على الصورة وفهم النص المكتوب أسفل الشاشة. - تمكنا من اكتساب لغة أجنبية جديدة. - لا بد للمشاهد أن يجيد أبجديات القراءة حتى يتمكن من فهم الفيلم الأجنبي - يشارك فيها شخص واحد - غير مكلفة	- محدودة بتزامن حركة الشفاه. - يضيع الحوار الأصلي ويعوض بحوار مترجم - يستغرق وقتاً طويلاً - تكرر أصوات الممثلين مع استعمال نفس صوت الممثل لأكثر من ممثل. - يركز المشاهد على الصورة فقط - لا تساعد على تعلم أي لغة أجنبية - يمكن لجميع المشاهدين بما فيهم الأطفال والأميين متابعة الفيلم. - يشارك فيها عدة أشخاص - مكلفة

جدول رقم 1 : دراسة مقارنة بين الدبلجة والسترجة

¹ جباري كريمة، آليات دبلجة الفيلم الغرائبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2010، ص 54.

3- السترجة ما بين اللغات sous-titrage interlinguistique:

المشهد رقم 2: مثال عن السترجة ما بين اللغات

تتمثل هذه التقنية في إضافة سترجات للحوار المنطوق أسفل الشاشة كعرض فيلم بلغة ما ويدمج سترجة بلغتين مختلفتين، أي أنها ثنائية اللغة، هذا ما يترتب عنه تقيدا أكبر وأشد صرامة فيما يخص عرض السترجة على الشاشة، يقول 'بارتولومي وغوسطافو' (Bartolomé Hernandez & Mendiluce Gustavo) في هذا الصدد:

«...The most common type is interlinguistic subtitling, usually displayed in open captions. As its name states, it involves the transfer from one language into another or other languages. Thus, it includes the bilingual subtitling – common in Finland or Belgium, for instance- where each block is made up of two lignes, each in a different language. Thus, space constraints are even stricter in bilingual subtitling.¹ »

" إن النوع الأكثر شيوعا في الترجمة السمعية البصرية هي السترجة الخارجية، فهي عادة ما يتم عرضها في تعليق مفتوح. فهي انتقال من لغة إلى لغة أخرى وبالتالي تتضمن السترجة ثنائية اللغة (bilingual subtitling) حيث تكون السترجة على شكل سطرين،

¹ Bartolomé Hernandez & Mendiluce Gustavo, New Trends in Audiovisual, The Lasted Challenging Modes Miscelânea, University of Valladolid, 2005, 31(5), p 94

كل سطر مكتوب بلغة مختلفة، مما يوجب تقيدا أكبر وأشد صرامة فيما يخص مبدأ الإسقاط، وحجم ومكان عرض الترجمة على الشاشة." (ترجمتنا). كما يعرف 'إيف غامبيي' هذا النوع من الترجمة بالتعليق المفتوح (¹Open Caption)، حيث يخضع لنفس مبدأ التزامن كغيره من أنواع الترجمة والدبلجة وتكون الترجمة غالبا مطبوعة على شريط الفيلم، حيث تشكل عنصرا من عناصر الصورة، كما أن هنالك بعض القنوات الفضائية التي توفر إمكانية فتح الترجمة اختياريا في التلفاز بأي لغة حسب رغبة المشاهد.

4- الترجمة داخل اللغة الواحدة *sous – titrage intralinguistique* :



المشهد رقم 3: مثال عن الترجمة الداخلية

إن الترجمة الداخلية هي سترجة الحوار المنطوق إلى حوار مكتوب في اللغة ذاتها؛ أي نقل من المستوى السمعي إلى البصري. مما يشكل فرقا واضحا بينهما وبين الترجمة الخارجية نظرا لتباين اللغتين المصدر والهدف. هذا النوع من الترجمة موجّه بالدرجة الأولى للصم وضعاف السمع الذين لا يتلقون البعد السمعي من الخطاب، أو يتلقونه بصورة لا تسمح لهم بفهم البعد اللساني؛ فيترجم هذا الأخير على شكل بعد بصري مع المحافظة على سيميائية الصورة.

¹ Gambier Yves, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Op- Cit, p2

كما تعد الترجمة داخل اللغة الواحدة أداة بيداغوجية هامة لتعليمية اللغة الأم أو اللغات الأجنبية؛ نظرا للتفاعل الكبير بين الخطاب السمعي البصري وبين المتلقي، وفي هذا الاتجاه يذهب كل من 'إيفرسون وكارول' (Ivarson et Carroll) إلى أنه:

« when viewers see a translation into their own languages of the foreign languages on the screen it consolidates over time their familiarity with the languages, especially if they happen to have a working knowledge of it already. (...) certain countries are building on this fact to increase literacy, teach and maintain minority languages and consolidate official languages, especially English, at a young age. watching television makes a substantial contribution to their understanding of spoken language and to improving their pronunciation.¹ »

"عندما يرى المشاهدون الترجمة للغتهم أو للغات أجنبية على الشاشة تقوى مع مرور الوقت ألفتهم باللغة، خاصة إذا كانوا على دراية بها مسبقا (...) لهذا تستثمر بعض البلدان في هذا الأمر لنشر التعليم على نطاق أوسع، وعلم لغات الأقليات والحفاظ عليها وتقوية اللغات الوطنية، وفي أوروبا يبدأ الصغار في تعلم اللغات الأجنبية، خاصة الانجليزية، في سن مبكرة. فمشاهدة التلفزيون تساهم فعلا في فهمهم اللغة وفي تحسين نطقهم بها." (ترجمتنا). كما يعرف هذا النوع من الترجمة بالتعليق المغلق (Closed Caption²) أيضا وعادة ما يكون مغلقا، ويمكن عرضه على الشريط المصور اختياريًا، يأتي كخيار يمكن تفعيله أو عدم تفعيله حسب هدف المشاهد من مشاهدة الشريط أو الفيلم المعروض.

¹ Ivarson et Carroll Cités par Vera Lucia Santiago Arojo in Jorge Diaz Cintas, The didactics of Audiovisual Translation, p227

² Diana Sanchez, "Subtitling methods and team- Translation", In P.Orero (ed) Topics in Audiovisual Translation. Amstardam/ Philadalphia Jhohn Benjamins, 2004, p13

5- السرتلة Surtitragé:

المشهد رقم 4 مثال عن السرتلة في المسارح والأوبرا

تستخدم السرتلة عادة في الأوبرا، حيث تُعرض الترجمة الفوقية على شكل كتابة متصلة فوق الأوبرا، والمسارح، والعروض السينمائية المسجلة. يقول 'بارطلومي وغوستافو' في هذا السياق:

« It consists of one non-stop line displayed with no interruption. This translation can be displayed either above the stage or on the backs of the seat.¹ »

« تتكون السرتلة من خط واحد بدون توقف، تكون معروضة بدون انقطاع. يمكن عرض هذه الترجمة إما فوق المسرح أو على ظهر المقعد. » (ترجمتنا)

إن السرتلة هي طريقة قديمة؛ لأن الترجمة في هذه الحال منفصلة عن الشريط السينمائي، تعرض لوحدها على الشاشة بطريقة متزامنة مع العرض، أو عن طريق كتابة متقطعة - وهي الطريقة الحديثة - على شكل حواشٍ متتابعة الظهور، مثل السترجة، ويقوم المزامن بتحديد زمن عرضها على الشاشة بطريقة تتطابق فيها مع أبعاد الشريط المعروض.

¹ Bartolomé Hernandez & Mendiluce Gustavo, New Trends in Audiovisual, Op-Cit, p95

السترجة المباشرة *sous-titrage en direct*

-6



المشهد رقم 5 مثال عن السترجة المباشرة (بالغة الانجليزية واللغة العربية في نفس الوقت) يعتمد هذا النوع على ترجمة النص، أو الخطاب عندما لا يكون متوفرًا، أو مكتوبًا. وتُعرض السترجة الحية عادة على القنوات الفضائية، وفي نشرات الأخبار، واللقاءات، والمناقشات والخطابات السياسية المباشرة والحصص الرياضية، كما توجه أساسا لفائدة الصم وضعيفي السمع داخل اللغة الواحدة، وكذا لفائدة متابعي القنوات الاخبارية من غير المتكلمين باللغة الناطقة بها في القنوات الناطقة بها¹. يعرف هذا النوع أيضا بـ real-time subtitles وغالبا ما يميّز خطأ على سترجة مسجلة سابقة pre-recorded subtitles نظرا لاستعمال كلا النوعين من السترجة في البرامج التلفزيونية والحصص الحية منها والمسجلة. وهو ما ذهب إليه كل من 'إيفرسون وكارول' في النص الآتي:

« *Live subtitles is also called 'real –time subtitles' It is must not be mistaken for pre-recorder subtitles which are inserted on the spot. It is particularly aimed at the hard –of- hearing community watching live programmes, such as news broadcasts and quiz programmes.*² »

"يُطلق على السترجة الحية أيضا اسم السترجة في الوقت الحقيقي، إذ لا يجب الخلط بينها وبين السترجة للتمسجل المسبق والتي يتم إدخالها على الفور. يستهدف هذا النوع من الترجمة بشكل خاص المجتمع ضعيف السمع الذين يشاهدون البرامج الحية، مثل بث

¹ سيب إبراهيم ، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، رسالة ماجستير، شعبة الترجمة، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2013-2014، ص17

² Jan Ivarsson, Mary Carroll , Subtitling, TransEdit, Simrishamn, 1998, p134

الأخبار وبرامج المسابقات. " (ترجمتنا). فمن أمثلة الحالات التي استعملت فيها السترجة المباشرة، محاكمة الرئيس الأمريكي السابق 'بيل كلينتون' Bill Clinton المشهورة سنة 1998. كما يوجد هذا النوع من الترجمة السمعية البصرية بصفة اختيارية على قناة الأخبار البريطانية BBC؛ حيث يكفي فقط تفعيلها بالضغط على زر التفعيل من جهاز التحكم عن بعد، أو تفعيل التعليق - المغلق (closed caption) في بعض المواقع التي توفر هذا الخيار.

7- ترجمة السيناريو scenario translation/traduction de scénarios:

يهتم هذا النوع بترجمة سيناريو المسرحية أو الفيلم على شكل ترجمة تحريرية لا تتطلب الإجراءات المستعملة في السترجة أو الدبلجة خاصة مبدأ التزامن، إن ترجمة السيناريو تخصص دقيق في الصناعة السينمائية، بحيث يقف المترجم أمام عائق كيفية إخضاع المنطق اللغوي إلى منطق بصري في اللغة المنقول إليها.

يعرف هذا النوع من الترجمة، كذلك بترجمة النص (Script translation)، ويقوم المترجم في هذا النوع بترجمة حوار الفيلم أو أي إنتاج سمعي بصري آخر؛ لإصدار نسخة أولية، الهدف منها عادة الحصول على إعانة مالية (subvention) لإنتاج العمل خاصة في حالة الإنتاج المشترك. وهو ما أكدته 'إيف غامبيي' في قوله:

« Pour l'obtention de subventions, en particuliers dans le cas coproductions. Ces traductions ne sont pas visibles, car non éditées mais elles sont importantes pour mettre en route un projet de réalisation cinématographique ou télévisuelle.¹ »

"للحصول على الإعانات المالية ، ولا سيما في حالة الإنتاج المشترك. هذه الترجمات غير مرئية ، لأنها لم يتم نشرها، لكنها مهمة لبدء مشروع إنتاج سينمائي أو تلفزيوني" (ترجمتنا). ومنه يمكن القول إن أهمية هذا النوع من الترجمة تكمن في أنه نقطة بداية إنجاز المشروع بوصفه غير موجه للجمهور الحقيقي (real audience).

¹ Yves Gambier, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Op- Cit , p4

8- الترجمة المنظورة *traduction à vue*

هي قراءة من اللغة الأصل بصوت مرتفع في اللغة الهدف، أي ترجمة المكتوب إلى منطوق، عن طريق النظر. بعبارة أخرى، هي ترجمة شفوية فورية من البعد المرئي إلى البعد السمعي. يقول 'غامبيي' في هذا السياق:

« *La traduction à vue est un cas particulier où l'interprète prends un texte qui lui était jusqu' alors inconnu et il le lit dans une langue autre que celle dans laquelle ce texte est écrit, à la cadence d'une lecture normale sans traduction.*¹ »

"الترجمة بالنظر هي حالة خاصة، أين يأخذ المترجم الفوري نصاً لم يكن معروفاً له من قبل، ثم يقرأه بلغة غير تلك التي كتب بها. " (ترجمتاً). تستعمل هذه الترجمة عادة خلال المهرجانات خاصة السياحية منها. كما نجدها في ترجمة العمل السينمائي؛ حينما تكون اللغة الأصل شديدة التعقيد فتترجم إلى اللغة الهدف الأولى ثم تترجم هذه الأخيرة بالنظر إلى اللغة الهدف الثانية، وتسمى اللغة الهدف الأولى في هذه الحالة لغة ارتكاز *langue pivot*².

تتطلب الترجمة بالنظر مهارات خاصة، مثل الإلمام الكامل باللغة المصدر والهدف، وامتلاك مهارات قراءة عالية ومهارات كلامية وتعبيرية في اللغة الهدف، إضافة إلى السرعة في الإنجاز، وتحمل عبئ مختلف الضغوط، والتشويش السمعي والبصري خلال عملية الترجمة.

8- الدبلجة النصفية *demi-doublage*

وتسمى أيضاً بالتغطية الصوتية *Voice over's* يختلف هذا النوع من الترجمة السمعية البصرية عن باقي الأنواع المذكورة آنفاً على أكثر من صعيد، فهو عبارة عن بث الصوت الأصلي وصوت الترجمة في آن واحد، بتركيب صوت المذيع على صوت

¹ Yves Gambier, *La traduction audiovisuelle : un genre en expansion*, Op- Cit p.3

² Ibid, p.8

الشريط الأصلي معا.¹ يستعمل هذا النوع من الترجمة غالبا في المقابلات الصحفية (interviews) والأشرطة والتقارير الصحفية (reportages).

تتميز الدبلجة النصفية بأمرين أساسيين هما²:

- تأخر صوت المترجم لبضع ثوان.
- سماع الصوت الأصلي للشريط أو المقابلة الصحفية. وهذا لإعطاء سمة المصادقية؛ لأن الأمر يتعلق بحدث واقعي وحقيقي وليس بعمل خيالي بالنسبة للأفلام والمسلسلات التلفزيونية، كما أشار إلى ذلك 'فريدريك شوم' (Frederic Chaume) :

« Voice over's most characteristic feature is, the short delay in the translation and the availability of the original soundtrack.³ »

"أكثر ما يميز التغطية الصوتية، هو التأخر القصير في الترجمة وسماع الشريط الصوتي الأصلي" (ترجمتنا). إن الغاية من إبقاء الصوت الأصلي هي المحافظة على أحاسيس وانفعالات الشخص في الحوار، لأن المترجم لن ينقل لنا سوى الرسالة دون محاولة لتجسيد وتقليد الشخص في الصورة.

وللإشارة يختلف المصطلح الفرنسي قليلا عن المصطلح الإنجليزي، فالمصطلح الفرنسي demi-doublage يحيل على الصوت الأصلي وصوت الترجمة، وإضافة البادئة (نصف) préfixe (demi) تدل على أن الدبلجة ليست تامة بكل مراحلها؛ أي حذف مبدأ التزامنية مع الشفاه وعدم حذف الصوت الأصلي. أما المصطلح الإنجليزي voice over فيحيل على صوت الترجمة فقط، وهو ما يعرف في مجال التصوير السينمائي بـ voix off⁴. يشترك هذا النوع من الترجمة في بعض خصائصه مع السترجة والدبلجة والتعليق

¹ محجور نورة، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 5، العدد 2، 2020، ص 539

² المرجع نفسه، ص 539

³ Frederic Chaume, Cine y traduccion., Madrid, Catedra, 2004, p 21

⁴ Yves Gambier, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Op- Cit, p.3

فيشترك مع المترجمة في الإعداد المسبق للترجمة كتابيا، ومع الدبلجة في ترجمة الصوت الأصلي بصوت متكلم آخر ومع التعليق كونه لا يلتزم بمبدأ التزامن مع الشفاه.

9-التعليق الحر Free Commentary:

التعليق هو استراتيجية من استراتيجيات التصرف في الصوت الأصلي مثل الدبلجة النصفية، ولكن مع ضوابط أقل ومهارات أكبر.

يبني التكيف أساسا على التغييرات التي تطرأ على اللغة الهدف، وبالتالي عدم التقيد بمبدأ الأمانة، ومنه هاته التغييرات التي تؤدي إلى إنتاج عمل في اللغة الهدف مختلف تماما عن الأصل مع عدم إيلاء الأهمية لمبدأ الأمانة للعبد الصوتي في لغة الأصل. يقول 'بارتولومي' في هذا الصدد:

« Free commentary is the adaptation of a programme to a completely new audience, where the adaptation is in function of cultural factors or new goals. Therefore, these changes result in a completely different target product with no attempt to faithfully reproduce the original speech. As it is not based on the principles of literal or faithful translation, synchronisation is established almost exclusively with the image and not with the soundtrack.¹ »

"التعليق الحر هو تكيف برنامج لجمهور جديد تماما، حيث يكون التكيف وفقاً لعوامل ثقافية أو أهداف جديدة. لذلك، ينتج عن هذه التغييرات منتج جديد في اللغة الهدف مختلف تماما، دون أي محاولة لإعادة إنتاج الكلام الأصلي بأمانة. نظراً لأنه لا يستند إلى مبادئ الترجمة الحرفية. يتم إنشاء المزامنة بشكل حصري مع الصورة وليس مع الشريط الصوتي. « (ترجمتا)

¹ Bartolomé Hernandez & Mendiluce Gustavo, New Trends in Audiovisual, Op-Cit, p 96

أما عن مبدأ التزامن، فبما أن التعليق يخالف مبدأي الترجمة الحرفية أو الأمانة، يرى 'ليكن' (Luyken)¹ أن التزامن لا يطبق غالبا إلا إذا أوجب البعد السيميائي للصورة ذلك، ويسقط هذا المبدأ في حالة الصوت وحده.

يوجد الالتواءات الكلامية إذا ترجمت بنوع آخر غير التعليق -في بعض من الحالات- مثل السخرية (L'ironie) الذي يعنى بها قول شيء مع قصد شيء مضاد له، قد تؤدي إلى فقدان القصد والهدف، وكخلاصة، يمكن القول إنه على مترجم هذا النوع من الترجمة السمعية البصرية الإعداد الجيد للترجمة عن طريق جمع أكبر عدد من المعلومات المتعلقة بالفيلم المستهدف.²

10- الوصف الصوتي Audio-description:



المشهد رقم 6 : مثال عن الوصف السمعي للأشخاص ضعيفي البصر والمكفوفين في

السينما

ظهر هذا النوع من الترجمة في أوائل ثمانينات القرن الماضي، تكمن أهمية هذا النوع في تفسير الصورة من جانبها المرئي إلى مسموع لمساعدة أولئك الأشخاص الذين يعانون من فقدان جزئي أو كامل للنظر؛ أي أنها استراتيجية تفرض التعاون مع كفيف. وهو ماتطرق إليه "إيف غامبييه" في نصه:

¹ Georg- Michael Luyken, "Overcoming Language Barriess in television : Dubbing and Subtitling for the European Audience" , European Institute for the Medea, Manchester, 1991, p.45

² سيب ابراهيم ، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، مرجع سبق ذكره، ص23

« Ce concept, lancé au début des années 1980, permet de décrire pour des aveugles et malvoyants, des actions, des expressions faciales, des gestes, des mouvements corporels, des couleurs... Ces descriptions sont alors placées sur la bande sonore. Une telle traduction exige la coopération d'un aveugle.¹ »

فهذه الفئة لا تستطيع استيعاب العناصر السينمائية للأعمال التي تدمج الصوت بالصورة، إذ يقوم المترجم في هذه الحالة بإعادة صياغة الأحداث المصورة ولغة الجسد ووصف الخلفية مثل الأبنية والشوارع وقراءة مضمون اللافتات، وكل ما يظهر على الشاشة من مكتوب والبعد المكاني مثل وضعيات الممثلين من وقوف وجلس ومشى وأمكنة تواجدهم مثل الشارع أو المكتب أو العمل وتمركزهم على الشاشة ووصف أشكال أجسامهم وشخصياتهم ونظراتهم وتقاسيم الوجه التي تنطوي على الأحاسيس والمشاعر من حزن وغضب وحب وكره ورغبة وحتى الألبسة ووصف الألوان وحالة الطقس وغير ذلك من الأمور المرتبطة بحبكة الفيلم. لكن هذه التحديثات والتغييرات كلها تؤدي بضوابط خاصة؛ نظرا لخصوصية الفئة المستهدفة. مما يجعل من الطاقم التقني المنجز لهذا النوع من الترجمة مختلفا وكذا يحدّ من تصرف وحرية المترجم، ويفرض ضغوطا أخرى على مستوى المونتاج نظرا للزيادة الكبيرة في الشريط الصوتي وضيق الوقت الذي يصعب من تطبيق مبدأ التزامن. وهذه الإكراهات تزيد من وقت الإنجاز ومن تكلفة الترجمة.

¹ Yves Gambier, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Op- Cit, p.3

11- الإنتاج متعدد اللغات :La production multilingue



المشهد رقم : 7 مثال عن الإنتاج متعدد اللغات (فيلم أمريكي أعيد أنتاجه إلى لغات أوروبية
Fast & Furious)

يعنى إعداد نسخ متعددة اللغات للإنتاج السينمائي الواحد ويعرف ب Remakes¹ وينقسم إلى قسمين :

- **الإنتاج المزدوج:** يستعمل هذا النوع حينما لا يتكلم الممثلون لغة واحدة، أي لغتين فأكثر، يؤدي كل ممثل دوره بلغته التي يتكلمها ثم تدبج الحوارات كلها إلى لغة واحدة.
- **إعادة الإنتاج:** هو إعادة إنتاج عمل قديم في اللغة ذاتها لتحقيق أهداف مختلفة عن تلك المسطر لها في الفيلم الأصلي

12- الترجمة الفورية Interpreting :

وهي ترجمة الخطاب المسموع إلى كلام شفهي منطوق. وعادة ما نلجأ إلى الترجمة الشفوية في المؤتمرات، ونشرات الأخبار. ويندرج تحتها جميع فروع الترجمة الشفوية مثل الترجمة التتبعية والفورية. يقول 'ليكونا' (Lecuona) في هذا الصدد :

« Interpreting is the oral translation of an audiovisual product by only one speaker. It can be simultaneous or live – the most common type -, consecutive ,

¹ رمضاني حمدان صديق، التكيف الإبداعي في الترجمة السمعية البصرية- فيلم الهدية الأخيرة، أطروحة دكتوراه، معهد الترجمة، جامعة وهران1، 2015-2016، ص39

or pre- recorder . In this type of translation voice and fluency are particularly important, are usually only one voice will be heard for the whole product .¹ »

"الترجمة الفورية هي ترجمة شفوية لمنتج سمعي بصري بواسطة متحدث واحد فقط. يمكن أن تكون متزامنة أو حية - النوع الأكثر شيوعاً - أوتتابعية أو مُسجلة مسبقاً. في هذا النوع من الترجمة ، يعتبر عنصري الصوت والفصاحة بشكل خاص مهمين ، وعادة ما يتم سماع صوت واحد فقط للمنتج بأكمله." (ترجمتاً). بعبارة أخرى، هي ترجمة البعد السمعي إلى سمعي شفهيًا. كما تجدر الإشارة في هذا المقام إلى ذكر أنواع مشابهة لهذه الترجمة، هي الترجمة المنظورة والترجمة التتابعية والترجمة بالإشارة، كما يعتبر عنصرا الفصاحة والتزامن أمرا بالغ الأهمية بالنسبة للمترجم الفوري.

إذا أردنا دراسة "الترجمة السمعية البصرية"، وأنواعها على وجه الخصوص، من الناحية النظرية، فمن المهم إقامة علاقة بين الترجمة السمعية البصرية والترجمة بشكل عام. بما أن الدراسات المتوفرة حول الترجمة السمعية البصرية محدودة وبدأت فقط حديثاً، يمكن أن ننظر في نظرية الترجمة كما صيغت في القرن 20م إلى وضع إطار نظري للترجمة السمعية البصرية. فلقد نشأت النظرية الوظيفية في الترجمة في ألمانيا، حيث فتحت أفاق جديدة للدراسات الترجمية وللترجمة في المجال السمعي البصري بشكل خاص، ونذكر من أهم روادها 'كاتارينا رايس' (katharina Reiss) و'هانز فرمير' (Hans J.Vermeer) و'كريستيان نورد' (Christiane Nord) و'جوستا هولز مانتاري' (Justa Holz-Mantari) وغيرهم. كما مدت جسرا بين الجانب النظري والجانب التطبيقي للترجمة وهو ماذهبت إليه 'كريستيان نورد' عندما أكدت أن النظرة الوظيفية للترجمة تهدف إلى إيجاد حلول للمعضلة الأزلية بين الترجمة الحرة والترجمة الحرفية وبين التكيف والتغريب.

¹ Lourdes Lecuona, Entre el doblaje y la subtitulacion : la interpretacion simultanea en el cine , Universidad del Pais Vasco, Victoria, 1994, p281

المبحث الثالث: تقنيات الترجمة السمعية البصرية.

1. النظريات الوظيفية في الترجمة السمعية البصرية:

لاحظ المترجمون منذ القدم أن عملية النقل من لغة إلى لغة أخرى تتطلب أساليب تختلف باختلاف ظروف الترجمة، فهناك نصوص موجهة للمتلقي أو المشاهد الأجنبي لها أهداف ووظائف مختلفة، تتطلب عملية نقلها معايير ومبادئ ترجمية خاصة لا يمكن التوصل إليها بمجرد الإكتفاء بتوخي الأمانة ومحاولة الحفاظ على روح النص الأصلي، وهو ما دفع بالمترجمين إلى الإعتماد على التكيف والتصرف قصد الحصول على القبول عند المتلقي في اللغة الهدف.

وكنتيجة لهذا الحراك توصل المترجمون إلى أن عملية الترجمة مزيج بين النقل الأمين لخصائص النص المصدر، مع إجراء تغييرات تفرضها متطلبات القبول عند مستقبل النسخة المستهدفة.

1.1. نظرية أنواع النصوص text typology :

تعتبر 'كاتارينا رايس' (katharina Reiss) أن الاتصال يتم على مستوى النص، وليس على مستوى الكلمة ولا الجملة، وأن البحث عن التكافؤ لا بد من أن يكون على هذا المستوى¹.

كما ترى أنه من الممكن إيجاد تصنيف للنصوص، لأن اللغات والثقافات على اختلافها تستعمل بشكل أكبر أو أقل نفس أنواع النصوص. وتصنف 'رايس' النصوص إلى ثلاثة أنواع²: إخبارية (Informative)، وتعبيرية (Expressive)، ومؤثرة (فعالة) (Operative)،

¹ عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى الترجمة، الشركة المصرية لونجمان، القاهرة، 2003، ص115

² عالم ليلي، تقييم الترجمة: مقارنة كتارينا رايس، مجلة المترجم، جامعة وهران1، الجزائر، 2018، المجلد 18، العدد1، ص236.

وأضافت إلى المجموعة نوعاً رابعاً وهو الذي يهتما في هذا البحث وهو الخطاب السمعي البصري (Audiomedial)، إذ يتطلب إنجاز هذا النوع من النصوص وسائل إضافية سمعية بصرية تضاف إلى أنماط النصوص الثلاثة السابقة الذكر ويشمل هذا النوع الإعلانات السمعية والسمعية البصرية والأفلام والمسلسلات وغيرها وتعتبر 'رايس' هذا النوع هو نصاً كبقية النصوص مع أخذ طبيعته الخاصة بعين الاعتبار. وتستند في تصنيف النصوص حسب الوظيفة التي يشغلها كل نص وحسب نوع التواصل الذي تتواجد فيه.

انتقد كثير من الباحثين هذه النظرية، و 'كريستيان نورد' (Christiane Nord) على رأسهم، إذ ترى أن النص الواحد يمكن أن يكون مزيجاً بين أكثر من نوع، وبالتالي يتيه المترجم بين المناهج المقترحة لكل نوع من أنواع النصوص. وتقتراح 'نورد' إضافة وظيفة أخرى هي الانتباهية (Phatic) التي تشمل اللغة التي تحفظ الاتصال بين الأطراف.

2-1 نظرية الهدف : Skopos-theorie

ظهرت نظرية الهدف خلال السبعينات على يد المنظر الألماني هانس.ج. فرمير وقد استعار مصطلح Skopos من اللغة اليونانية ويعنى الهدف أو الغرض وجعله أساساً لنظريته ومفاد هذه النظرية أن تحقيق الوظيفة أو الغرض هو أساس كل ترجمة، وإن كل ترجمة يجب أن يكون لديها هدف وإن الجهة التي تكلف المترجم بالترجمة هي التي تحدد الغرض من الترجمة.

ويقول 'فيرمير' في هذا الصدد: " إن الغرض من الترجمة هو الذي يحدد الطرائق واستراتيجيات الترجمة الكفيلة بإخراج نص يؤدي الوظيفة المنشودة، والنتيجة هي النص المترجم.¹ إلا أن المترجم هو الذي يحدد الإستراتيجيات التي سيتبعها باعتباره الخبير

¹ عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، مرجع سبق ذكره، ص 118

بعملية الترجمة والمسؤول الوحيد عن إنجاز هذه المهمة وعن نتائجها، ولذلك فإنه وبمجرد تعرف المترجم على وظيفة النص المصدر بشكل جيد، يصبح النص الهدف جزء من مهمته فيختار إلى أي مدى يتمسك بالنص المصدر أو يبتعد عنه.

وما يمكن ملاحظته من خلال هذه النظرية هو المكانة الجديدة التي توليها للنص المصدر لأنه نقطة الإنطلاق لإنتاج النص الهدف غير أن الحصول عليه يعتمد بشكل كلي على الوظيفة أو الغرض الذي سيمتلكه في الثقافة المستقبلة.

ومع أن هذه النظرية سبقت نظرية الفعل، إلا أنه يمكن اعتبارها جزءاً منها كونها تتعامل مع فعل ترجمي قائم على نص مصدر كما أن لها هدفاً ونتيجة.

وتأخذ نظرية الهدف العوامل التي تشدد عليها نظرية الفعل على محمل الجد، وتشمل هذه العوامل ثقافة القراء المستهدفين والزبون الذي طلب الترجمة، ولكن، على وجه التحديد الوظيفة التي سيؤديها النص في هذه الثقافة إزاء هؤلاء القراء. ونظرية الهدف موجهة مباشرة نحو هذه الوظيفة، وعلى الهدف أن يحدد قبل الشروع في الترجمة، وما يهم في هذه النظرية هو معرفة لماذا يترجم نص مصدر ما وكذا وظيفة نص الهدف.

3-1 نموذج 'هاوس' لتقييم الترجمات

يعد نموذج 'جوليان هاوس' (Juliane House) لتقييم الترجمات نموذجاً "وظيفياً - ذرائعياً"، اقترحت فيه إطاراً تقييمياً يقوم على تحليل الخصوصيات اللغوية وتلك المتعلقة بالمواقف الإتصالية للنص الأصل والنص الهدف، حيث تتم فيه أولاً مقارنة الأصل والهدف من وجهة نظر غائية (الهدف تواصلية)، ثم من وجهة نظر الوسائل البرغماتية

المستعملة من أجل تحقيق الغاية من طرف كاتب النص الأصل ومن طرف المترجم في إعادة صياغة النص الهدف وذلك على ثلاثة مستويات مختلفة¹ :

1- مستويات اللغة/ النص.

2- نوعية اللغة (مجال الحديث شكل الحديث الطريقة).

3- النوع الكلامي.

ويشمل التكافؤ مبدأ أساسيا في تقويم نوعية الترجمة حسب 'هاوس' ، حيث يكون التكافؤ الأنسب لوصف العلاقة بين الأصل والترجمة هو التكافؤ الوظيفي الذرائعي، لأنه يحافظ على المعنى عبر لغتين وثقافتين مختلفتين.

أما عملية التقييم فإنها عملية لغوية تتكون من أربع خطوات أساسية يتم تطبيقها في إطار المستويات الثلاث السابق ذكرها²:

- تحليل النص الأصلي والنص المترجم تحليلا كاملا وشاملا بإعداد ملف يشخص الوظيفة النصية لكل نص بمفرده.
- تحديد وظيفة النص الأصلي.
- مقارنة النص المترجم بالتحليل الذي سبق إعداده للنص الأصل.
- إيجاد الأخطاء تصنيفها وتكرارها : فهناك أخطاء ظاهرة ناتجة عن فارق "لابعدي" والتي تصنف إلى:
- ✚ عدم الترجمة.
- ✚ تغيير طفيف في المعنى.

¹ جوليان هاوس، تقويم نوعية الترجمة، تر: محي الدين حميد، الوصف اللغوي مقارنة بالتقويم الإجتماعي، تاريخ الإطلاع 1 فيفري 2021، على الساعة 32 : 10 [http : lissan.3oloum.org/t264-topic](http://lissan.3oloum.org/t264-topic)

² جوليان هاوس، تقييم جودة الترجمة: الماضي والحاضر، تر: يعقوب عيسى محمد جدو، جامعة العلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، السودان، 2016، ص 29 .

تغيير كبير في المعنى.

تشويه المعنى

خرق للنظام اللغوي

ترجمة إبداعية

تصفية ثقافية.

كما يوجد أخطاء خفية ناتجة عن فارق بعد موقفي مع بعد موقفي مشابه في النص الهدف.

تميز 'هاوس' بين نمطين من الترجمة: الترجمة الظاهرة والترجمة الخفية، ففي الأولى يعمل المترجم على جعل جمهور ثقافة الهدف يقدر الوظيفة النصية الأصل وكأنه يمنحهم معبرا للنص الأصل بتأثيره الثقافي فيكون عملا إذن هاما ومرئيا. أما في الترجمة الخفية فيعمل المترجم فيها على إعادة خلق حدث كلامي مكافئ دون الكشف عن الأصل، وتعتبر أكثر خداعا من الترجمة الظاهرة بمعنى أنه يمكن التلاعب بالأصل على المستويات الثلاث المذكورة سابقا باستعمال "المصفاة الثقافية"¹.

وفي الأخير يمكن القول أن النظريات الوظيفية للترجمة ساهمت إلى حد كبير في نجاح ترجمة النصوص السمعية البصرية ، التي تأخذ بعين الاعتبار ثقافة المشاهد في اللغة الهدف وأيديولوجيته، ويمكن حصر أهم نظرياتها في نظرية أنواع النصوص لكتارينا رايس، ونظرية الهدف لهانس فيرمير، فنظرية أنواع النصوص تعتمد على لغويات النصوص، كما أنها تتصل بمعارف عديدة وحقول متنوعة كالسيمائية وتحليل الخطاب التي تعدّه أولى خطوات تحليل الترجمة. أما نظرية الهدف التي تعتبر دمجا لنظرية أنواع النصوص، فتري أن استراتيجية الترجمة تحددها وظيفة النص الهدف في الثقافة الهدف.

¹ هاوس جوليان ، تقييم جودة الترجمة: الماضي والحاضر، مرجع سبق ذكره، ص30

لكن هذا لا يمنعنا من التأكيد أن للترجمة السمعية البصرية تقنياتها وآلياتها وجب على المترجم أخذها بعين الاعتبار حتى يتمكن من أدار رسالته على أكمل وجه.

2- تقنيات الترجمة السمعية البصرية:

قبل الغوص في تقنيات الترجمة في السمع البصري، ارتأينا أنه من الضروري ضبط مصطلح 'تقنيات الترجمة'، وهو كما يرى 'كانزلي' (kunzli) مجموعة من المهارات والقواعد والأدوات الترجمة، التي تمكن المترجم من تلافي عقبات ترجمته للنص؛ ليجد الصيغة المناسبة، والحلول الكفيلة بتوصيله للمعنى المراد، من خلال ترجمته للنص.

«... Comme un ensemble de règles ou de principes (librement formulés) qu'utilise le traducteur afin d'atteindre de la façon la plus efficace possible les buts tels qu'ils sont déterminés par la situation de traduction.¹ »

"إن تقنية الترجمة هي مجموعة من القواعد (المصاغة بحرية) أو المبادئ التي يستخدمها المترجم، من أجل تحقيق الأهداف بشكل أكثر فعالية على النحو الذي تحدده حالة الترجمة. " (ترجمتنا)

إن أول من تحدّث عن تقنيات الترجمة كانا 'داربيلنيه وفيناى' Vinay and Darbelnet عام 1958 في كتابهما "الأسلوبية المقارنة للغة الفرنسية والانجليزية.

¹ Alexander kunzli, Quelques stratégies et principes en traduction technique français-allemand et français – suédois, département de français et d'italien, printed by Akademityck, Université de Stockholm, 2003, p9

أما 'أردوداري' (Ordudari) يعرفها بأنها (*Technique de traduction*) إجراء لترجمة عنصر خاص من الاستراتيجيات؛ لذا فهي تستعمل ضمن النطاق الواسع للاستراتيجية من أجل حل مشكلة عملية الترجمة.¹

يلاحظ مما سبق، أن التعريفات السابقة كلها تتفق في أن الترجمة السمعية البصرية تتدرج أولاً ضمن إطار الترجمة الواسع، ثم حصر مجال الترجمة في المجال السمعي البصري الذي قصدوا به وسائل الإعلام التي تستعمل تقنيات الترجمة العامة المشتركة مع الترجمة التحريرية من تفسير وتجميع ومراجعة وتنقيح. وهو ما أكدته 'غامبييه' في قوله:

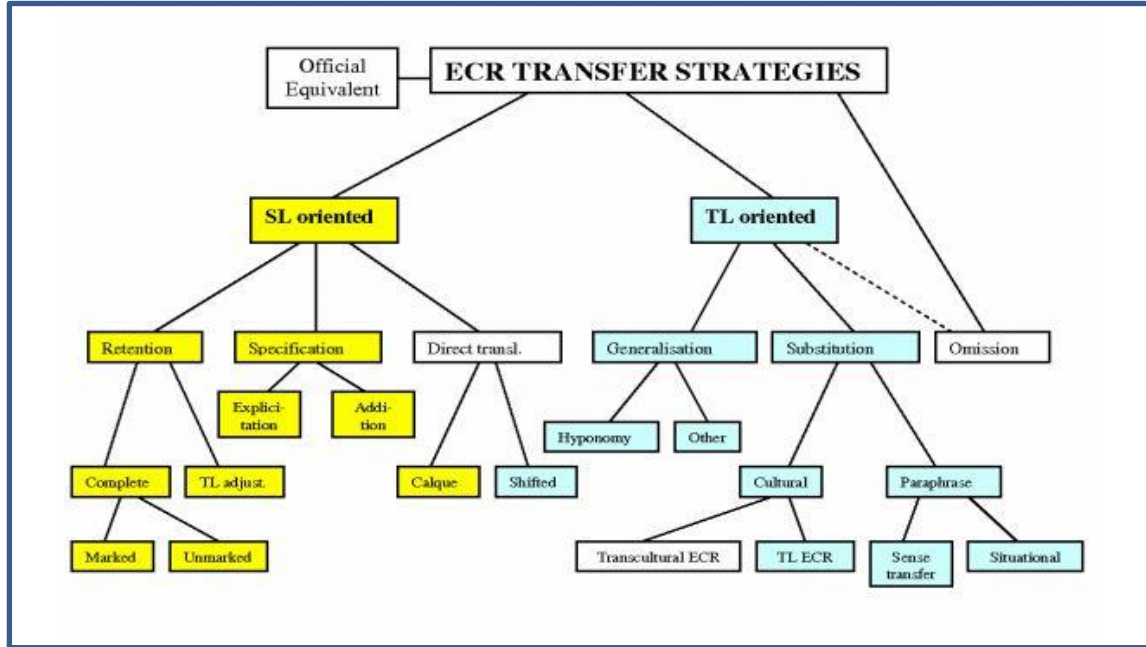
« La TAV est une traduction qui n'est pas plus contrainte, pas plus un mal nécessaire que d'autres types de traduction ; elle une traduction sélective avec adaptation, compensation, reformulation et pas seulement pertes ! Elle est traduction ou *tradaptation* si celle-ci n'est pas confondue avec le mot à mot, comme elle l'est souvent dans les milieux de l'AV, mais définie comme un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme, etc.² »

فالترجمة السمعية البصرية كأى نوع من الترجمات التي لا تخلو من القيود، تضبطها مجموعة من الاستراتيجيات، فهي تركز على الأساليب الترجمة نفسها من تفسير ومراجعة وتنقيح. فكلاهما ينظر للجمهور المستهدف، فالاختلاف فقط يكمن في أن المجال السمعي البصري يخضع لأنظمة سيميائية مختلفة المتكونة من الصورة والصوت والمؤثرات الأخرى. وبالتالي تحتاج إلى مزيد من التقنيات الحديثة من قبل المترجمين المهتمين بهذا المجال.

¹ Mahmoud Ordudari, Translation procedures, strategies and methods, Translation Journal, <https://pdf4pro.com/view/translation-procedures-strategies-and-methods-5dd68.html>

² Gambier Yves, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Op- Cit, p.5

لقد حدد 'هانريك غوتليب' (Gottlieb Henrik) ¹ أهم التقنيات المستعملة في الترجمة السمعية البصرية، وخاصة في مجال دبلجة الأفلام والتي سنعرضها في الشكل رقم 1



الشكل رقم 1: يوضح تقنيات الترجمة السمعية البصرية.

1.2 التخصيص Specification :

تتميز هذه التقنية في ترك الكلمة في شكلها غير المترجم، لكن بإضافة معلومات غير موجودة في النص الأصلي؛ مما يجعلها أكثرها تخصيصاً منها في اللغة الهدف منها في اللغة المصدر، وتتم عملية النقل هذه بطريقتين وهما الشرح أو الإضافة. يقول 'كينجا كلودي' (Kinga Klaudy) في هذا الصدد :

« *specification is a standard transfer operation (TO) whereby a source language (SL) grammatical category with general meaning is rendered in the target*

¹ Gottlieb Henrik cité par Jan Pederson, How is Culture Rendered in Subtitles , Challenges of Multidimensional Translation : Conference proceedings, MuTra, Stockholm, 2005

https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pf

language (TL) by a unit with more specific meaning because of the lack of similarity general or unmarked grammatical category in the LT.¹ »

ومنه يمكن القول أن التخصيص هو عملية نقل معيارية حيث يتم نقل فئة نحوية ذات معنى عام في اللغة المصدر إلى وحدة ذات معنى أكثر وضوح إلى اللغة الهدف.

أ- الشرح Explication :

شرح المسألة بسطها ووسّعها وفسّرَها وكشف ما خفي منه: شرح رأيهِ/ الكلام/ حادثاً/ فكرته/ مشاريعه: بيّن بالتفصيل، وأعطى بيانات تفصيليّة². ومنه نستنتج أن هذا النوع من التقنيات للترجمة السمعية البصرية هو توسيع وتفسير وإضافة، لما هو ضمني في النص الأصل. فالشرح هنا بمعنى مقيد للغاية. يمكن النظر إليه على أنه استراتيجية تتضمن توسيع النص، أو توضيح أي شيء فيه تضمنين في النص المصدر، ومن الأمثلة على ذلك تهجئة الاختصار أو الاختصار.

ب- الإضافة Addition :

الإضافة في الترجمة تعني: عملية إدراج عنصر جديد في النص الهدف، غير موجود في النص المصدر، إذ تتم إضافة عناصر دون تعديل التنظيم التراكمي، وينتج عن هذه الإضافة إثراء للمضمون الدلالي لوحدات النص الهدف بالمقارنة مع وحدات النص المصدر. وهو ما ذهب إليه 'تانشيا ماريا' (Tenchea Maria) في قولها:

¹ Kinga Klaudy, Grammatical Specification and Generalisation in Translation, Avril 2017, file:///C:/Users/user/Downloads/GrammaticalSpecificationandGeneralisationinTranslation..pdf

² أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب - القاهرة، 2008

<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D8%AD>

« Désigne une opération consistant à introduire en TA Un élément nouveau, inexistant en TD.¹ »

ويعتبر 'يوجين نيدا' من بين علماء الترجمة الذين تعرضوا لتقنية الإضافة في الترجمة؛ وذلك عندما تطرق إلى الوسائل الفنية في التكيف أثناء عملية الترجمة. ويرى 'نيدا' أن هناك هناك أشكالاً كثيرة للإضافات صنفها كالتالي²:

ملئ الفراغات بالتعابير المحذوفة *Filling out elliptical expressions*

التفصيل الإلزامي *Obligatory specification*

الإضافات التي تقتضيها إعادة البناء النحوي *Addition required because of grammatical restructuring*

الإضافة الضرورية لحروف العطف *Connectives*

2.2 المكافئ الرسمي *Official Equivalent*:

تختلف هذه التقنية عن باقي التقنيات المستعملة في الترجمة السمعية البصرية، لأن وضع المكافئ في اللغة الهدف يكون من خلال سلطة رسمية، وبالتالي فإنها تعفي المترجم من البحث عن مكافئ لكلمة أجنبية ما فيما يقابلها في اللغة الهدف، ومنه يمكن القول إنها عملية غير لسانية وهذا ما يؤكد 'جان بادرسون' (Jan Pederson) في قوله.

« The strategy of using an official Equivalent is different in kind from the other strategies , in that the process is bureaucratic rather than linguistic.³ »

" تختلف استراتيجية المكافئ الرسمي عن باقي الاستراتيجيات الأخرى في كونها عملية بيروقراطية وليست لسانية. " (ترجمتنا). ومثال ذلك ترجمة شخصية 'دونالد داك' Donald Duck بـ 'كالو أنكا' Kalle Anka باللغة السويدية.

¹ Maria Tenchea, cité par Michel BILLARD, Traductologie, linguistique et traduction, juin 2020, p109

² نيدا يوجين ، نحو علم الترجمة ، ترجمة: ماجد النجار، مرجع سابق، ص 435-436

³ Gottlieb cité par Jan Pederson, How is Culture Rendered in Subtitles , Op-Cit, p6

3.2 الاستبقاء Retention :

تتمثل هذه التقنية في إدخال المترجم لبعض الكلمات من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف عن طريق وضعها بين قوسين أو كخط مائل. وكان 'جان بادرسون' (Jan Pederson) قد تعرض لها في قوله:

« 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 qotes and occasionally by italics(...) 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.¹ »

"يعتبر الاستبقاء هو الاستراتيجية الأكثر ارتباطاً باللغة المصدر، لأنها تسمح بولوج كلمات من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. تكتب بين قوسين وأحياناً بخط مائل (...) قد تكون عملية الاستبقاء هي الاستراتيجية الأكثر أمانة تجاه النص المصدر، حيث إن المترجم لا يحافظ فقط على روح النص المصدر، ولكن أيضاً على كل حرف فيه." (ترجمتنا). ومنه يمكن القول أن هذه التقنية هي الأقل نجاحاً؛ لأنها لا تسدي أي خدمة للجمهور المستهدف لفهم معنى المصطلح المترجم.

4.2 الحذف Omission :

كما توجد حالات يُضطر فيها المترجم إلى الإضافة، هناك حالات تُضطره إلى الحذف. والحذف في الترجمة يحدث في أغلب الأحيان إذا كان التكرار والإسهاب سمة اللغة المصدر. مثلما أشار إليه 'نيدا' في نصه:

➤ «... required to avoid redundancy and awkwardness.² »

¹ Gottlieb cité par Jan Pederson, How is Culture Rendered in Subtitles, Op-Cit, p7

² Nida Eugene Cité par Vipin Sharma, The relevance of Addition, Omission and Deletion, International journal of Translation, Jazan University, Volume27, numéro2 Janvier 2015, p288

" ... الحذف مطلوب لتفادي التكرار والإحراج" (ترجمتا). وبالتالي يلجأ المترجم إلى حذف بعض المعلومات المكررة - دون أن يخل بالمعنى أو يؤذيه - حتى لا يكون النص غريباً لدى القارئ في اللغة الهدف أو عندما لا يوجد مقابل أو مكافئ في الثقافة اللغة الهدف.

أشكال الحذف في الترجمة:

يأخذ الحذف في الترجمة حسب 'بايكر' ثلاث أشكال¹ وهي كالاتي:

حذف كلمة أو عبارة *Omission in a word or expression* : يلجأ المترجم

إلى حذف بعض الكلمات أو العبارات التي ليس لها تأثير في المعنى في النص الهدف؛ وهذا لتجنب تشتيت ذهن القارئ أو المتفرج.

حذف التعابير الاصطلاحية *Omission in idioms* : كما هو الشأن بالنسبة

لحذف بعض الكلمات غير المؤثرة في اللغة الهدف، يمكن أن يستغني المترجم كذلك من العبارات الاصطلاحية كلياً؛ بسبب علاقتها غير الوطيدة مع سياق النص الهدف أو صعوبة إعادة صياغتها أو لأسباب أسلوبية.

حذف في محتوى المعلومات *Omission in content of information* : يلجأ

المترجم إلى عدم نقل بعض المعلومات؛ بسبب عدم وجود فئة نحوية تطابقها في اللغة الهدف.

5.2 الاستبدال Substitution :

تتمثل هذه التقنية في استبدال كلمة أو عبارة في اللغة المصدر بكلمة أخرى ليست لها الشحنة المعنوية نفسها شرط أن يكون لها الأثر نفسه في القارئ المستهدف. يقول 'موني بايكر' (Mona Baker) في هذا الشأن:

¹ Baker Mona, In other words : A coursebook on translation, London, Routledge, 1992, 165

«...Substitution is grammatical rather than semantic relationship. In substitution, an item (or items) is replaced by another item (or items).¹»

«... إن الاستبدال هو علاقة نحوية وليست دلالية. وهي استبدال عنصر (أو عناصر) بعنصر آخر (أو عناصر).» (ترجمتنا). فالترجمة هي العلاقة بين العناصر مثل الكلمات أو العبارات. وبما أن الاستبدال هو علاقة نحوية فقد يعمل البديل كإسم، كفعل، أو جملة.

➤ **النقل Transfer:** هي عملية تحويل نص أصلي من اللغة المصدر إلى نص في اللغة الهدف بشكل كلي ودقيق.

➤ **المحاكاة Imitation:** تتمثل هذه التقنية في المحافظة على شكل النص الأصلي مع الإبقاء على أسماء الأشخاص والأماكن نفسها.

➤ **الفصل Dislocation:** تستخدم هذه التقنية عندما يكون في النص الأصلي نوع من المؤثرات الخاصة، ومثال ذلك تواجد بعض الأغاني السخيفة في الأفلام الكرتونية، حيث يكون التأثير أكثر أهمية من المضمون.

➤ **النسخ Transcription:** يستخدم في تلك الحالات عندما يكون المصطلح غير مفهوم حتى في النص المصدر، كأن الأمر يتعلق بلغة ثالثة، ومنه يلجأ المترجم إلى هذه التقنية.

➤ **التخلي Resignation:** يستعمل المترجم هذا النوع من التقنيات عندما تغيب الحلول المتاحة للترجمة وبالتالي يمكن ضياع المعنى.

وتعتبر تقنية الحذف والاستبدال أكثر استعمالاً في الدبلجة منها في باقي أنواع الترجمة السمعية البصرية، وهذا لعدة اعتبارات نذكر منها:

أن الدبلجة تخضع لمسألة التزامن (*La synchronité*) إذ يمكن الإخفاق في الدبلجة عندما يحدث خلل في مزامنة توقيت الحوار، فيكون الممثل المدبلج لم يكمل حديثه بعد، في حين

¹ Baker Mona, In other Words, Op-Cit, 1992, p186

أن الممثل على الشاشة قد أنهى جملته وأغلق فمه؛ وبالتالي يلجأ إلى تقنية الحذف، أي حذف بعض الكلمات التي لها أهمية.

يقوم المترجم باختيار الكلمات المناسبة على حسب مخارج الحروف ونوعها إن كانت ساكنة أو متحركة، صامتة أو صائتة، يمنح 'فودور' (Fodor) شرحاً مفصلاً لهذا النوع من المزامنة الذي يسميه بالمزامنة الصوتية، إذ يقترح استبدال الحروف الشفاهية بحروف شفاهية في اللغة المستهدفة والحروف الشفوية السنية (أي التي تنطلق من الشفة واللسان معاً).

خاتمة الفصل:

توصلنا في الفصل الثاني من الأطروحة أن الترجمة في وقتنا الحالى أصبحت أكثر تخصصا بظهور النص السمعي البصري بجمعها للصورة والصوت في آن واحد، خاصة إذا تعلق الأمر بترجمة النصوص الفكاهية في الأفلام المدبلجة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، لأن عنصر الضحك لدى المتلقى يتطلب حتما الجمع بين هذين النظامين، وأيضا بهدف التعريف بالثقافات والتقريب فيما بينها.

فالتفاعل بين هذه الثنائية المترامنة للصورة والصوت، يتأثر بها حتى المتلقي الأمي الذي يجهل القراءة والكتابة باعتبارهما عنصر أكيدا لإتمام عملية الفهم وتوصيل محتوى الرسالة، فضلا عن تطرقنا إلى أنواع الترجمة السمعية البصرية بحسب تقسيم 'إيف غامبيي' وعلى رأسها الدبلجة باعتبارها الأكثر طلبا لدى المشاهدين في العالم وخاصة الشعوب العربية منها، علاوة على أنها تأخذ بعين الاعتبار وبشكل صارم الخصوصيات الثقافية والدينية للمجتمعات المترجم إليها أوحى التطورات التقنية الحاصلة بفعل التكنولوجيا والعولمة. وفي الأخير خصصنا مبحثا كاملا للحديث عن التقنيات المستعملة في الترجمة السمعية البصرية فتوصلنا أن الحذف والإضافة والتقليص هم الأكثر استعمالا في هذا النوع المتخصص من الترجمات.

وعلى هذا الأساس تبادرت بأذهننا مجموعة من التساءلات سنحاول الإجابة عنها في الفصل الموالي تمثلت في: ماهو المفهوم الدقيق لعملية الدبلجة؟ وهل للعامل الثقافي والأيدولوجي تأثير عليها؟ وماهي الصعوبات التي تواجه هذا النوع من الترجمة السمعية البصرية؟ وأخيرا ما هي الإستراتيجيات الممكنة في دبلجة الأفلام الفكاهية الموجه إلى الجمهور العربي؟.

الفصل الثالث

الأفلام الفكاهية والدبلجة

مقدمة الفصل

المبحث الأول: الدبلجة: مفهوما وتزامنا ومراحلا

1. لمحة عن ظهور الدبلجة.
2. ضبط مفهوم الدبلجة.
3. مفهوم المزامنة في الدبلجة.
4. أنواع التزامن في الدبلجة.
5. مراحل عملية الدبلجة.
6. المهارات الواجب توافرها في مترجم الدبلجة.

المبحث الثاني: الدبلجة: الدبلجة بين معايير الأيديولوجيا والثقافة والرقابة

1. أهمية الدبلجة في الوطن العربي.
2. تأثيرات الأيديولوجيا والعولمة في عمليات الدبلجة
3. الدبلجة والثقافة.
4. الدبلجة بين التأييد والرفض في الوطن العربي.
5. الرقابة في دبلجة الأفلام.

المبحث الثالث: الدبلجة في الأفلام الفكاهية واستراتيجياتها

1. الفيلم السينمائي وأنواعه .
2. مفهوم الفيلم الفكاهي
3. صعوبات دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية.
4. ترجمة الأفلام الفكاهية بين التوطين والتغريب
5. استراتيجيات دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية.

خاتمة الفصل

«إن الشخص الذي يقرأ كتابا مترجما أو يشاهد فيلما مدبلجا يذهب لا محالة إلى النص الأصلي للتأكد مما يشتبه في كونه ترجمة خاطئة، أما المعنون فهو في موقف أضعف (من موقف المترجم) بما أن النص الأصلي متوفر للجميع ليروه ويسمعه». جان ايفارسون، 1992

مقدمة الفصل:

إن دبلجة الأفلام وخاصة الفكاهية منها من أصعب المهام التي يواجهها المترجم، فهي تمثل تحديا كبيرا له، بحيث يجد أمامه عملية تشفير المصطلحات الواردة في الرسالة وإعادة تكييفها وفق اللغة المستهدفة، وتكمن الصعوبة في البحث عن المصطلح المناسب الذي يثير ضحك المشاهد والجمهور العربي وواقعه الثقافي والأيدولوجي والإجتماعي، بحيث تدفع بالمترجم إلى البحث عن صيغة في اللغة الهدف تقترب إلى حد كبير من معناها في اللغة الأصل. فمشكلة الدبلجة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية ترتبط بنواح عديدة أكثر تعقيدا، إذ تبدأ المشكلة أساسا من لحظة الترجمة اللغوية، لأن هذه العملية لا تتم بهدف القراءة عبر البصر بل بهدف الاستماع، فترجمة سيناريو لفيلم ما إلى اللغة العربية من قبل المترجم المكيف يكمن أولا أمام إشكالية صوتية نطقية ترتبط بمدى تجانس الحروف ونطقها وطبيعة التركيب القواعدي للنص الفكاهي مثلا بين اللغة الأصل واللغة الهدف، وثانيا احترام ومراعاة المكيف لمبدأ التزامن بين الصورة والصوت للممثلين في النسخة المدبلجة. قبل الغوص في غمار الدبلجة سوف نوضح بعض النقاط المهمة المتعلقة بالدبلجة للابتعاد عن كل لبس في الفهم أو إبهام في التطرق لموضوع الدبلجة، وبذلك سوف نتقّى أولا مفهومها وعن تأثير ثقافة المدبلج وأيدولوجيته على النسخة المدبلجة إلى العربية، ثم نحاول الوقوف على سيرورة الدبلجة بتتبع كل المراحل التي يمر بها العمل السمعي البصري قبل عرضه على المشاهد العربي، لنخرج في الأخير على مبدأ الأمانة والتكيف الإبداعي في دبلجة الأفلام.

المبحث الأول: الدبلجة: مفهومها وتزامنها ومراحلها

1- لمحة عن ظهور الدبلجة:

مع بداية ظهور السينما نهاية القرن الـ19، كانت الأفلام الصامتة بمثابة الترفيه العالمي الذي يفهمه الجميع، ولا زال الكل يتذكر النجاح الهائل الذي حصده أفلام شارلي شابلن، والثنائي الشهير لوريل وهاردي، وغيرهم؛ إذ كان بالإمكان عرضها في أي مكان في العالم بدون القلق من حاجز اللغة، حتى في حالة وجود بعض المقاطع النصية المكتوبة التي كانت تتخلل الأحداث الدرامية في بعض المشاهد، إلا أنها كانت قليلة وتسهل ترجمتها كتابياً دون المساس بقيمة الفيلم¹.

وبعد اختراع السينما الناطقة في عام 1928²، وجد المنتجون أنفسهم أمام عدة خيارات للحفاظ على الصوت الأصلي وترجمة الحوار أسفل الشاشة، أو إعادة تصوير نفس الفيلم بلغة البلد الذي سيعرض فيه، وهو ما حدث فعلاً مع فيلم «شبح منتصف الليل»، حيث أعيد تصويره باللغات الألمانية والإيطالية والإسبانية والفرنسية، حتى لمعت الفكرة الأكثر ابتكاراً وتوفيراً فكانت «الدبلجة»، وهي استبدال الصوت الأصلي بصوت آخر بلغة أخرى. وعبر عقود طويلة تطورت تقنيات «الدبلجة» لمواكبة القفزات الهائلة التي طرأت على صناعة السينما حتى أصبحت اليوم فناً مستقلاً بذاته، لم يقف عند حدود السينما؛ بل توسع ليشمل كل أشكال الترفيه المرئي من المسلسلات والأفلام الوثائقية، وحتى ألعاب الفيديو.

¹ الدبلجة فن كسر حاجز اللغة في الترفيه المرئي، صحيفة الخليج، نشر يوم: 14 سبتمبر 2019، على الرابط: <https://www.alkhaleej.ae/node/pdf/443434/pdf> ، اطلع عليه يوم: 20 مارس 2021 على الساعة 14:25

² وجيه ندى، السينما الصامتة والناطقة والشهرة، دنيا الوطن، تاريخ النشر: 22 مارس 2014، الرابط : <https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/324199.html> ، اطلع عليه: 21 مارس 2021

كانت البداية التاريخية لانتشار الدبلجة في 1932¹، حيث فرضت نفسها حلاً وحيداً لترجمة الأفلام الإنجليزية وعرضها في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا التي لا تعرض الأفلام إلا بنسخ مترجمة، بينما بدأ «فن الدوبلاج» بالانتشار في الوطن العربي منتصف الأربعينات من القرن الماضي، وكانت البداية من دول المغرب العربي التي دبلجت أفلام هوليوود إلى الفرنسية؛ نظراً لاستيراد أغلبها من موزعين فرنسيين. وفي الثمانينات كانت البداية في المشرق العربي، عندما شرعت محطات التلفزيون في دبلجة أفلام ومسلسلات الأطفال باللغة العربية الفصحى في الكويت والأردن. ومع تطور وغزارة إنتاج هوليوود وما تبعه من اهتمام كبير من المشاهد العربي، احترفت كثير من شركات الإنتاج العربية ترجمة الأفلام بشكل احترافي. وفي العقدين الأخيرين، بدأت الدبلجة تنتشر باللهجة الشامية، وتمت دبلجة الدراما الهندية بعدة لهجات منها العامية المصرية والخليجية.

كانت «ديزني» أولى الشركات الأمريكية التي دبلجت أفلامها إلى العربية الفصحى في استوديوهات في القاهرة وبيروت منتصف السبعينات، وكان أول أعمالها فيلم «بياض الثلج والأقزام السبعة» (Blanche neige et les sept nains) سنة 1937²، ومنذ منتصف التسعينات، دبلجت أشهر أفلامها بالعامية المصرية، وكان أنجحها «الملك الأسد» 1994، و«حكاية لعبة»، ومسلسل «تيمون وبومبة»³ وحتى يستمتع المشاهد بالمادة المصورة المدبلجة دون أن يشعر بأي فرق عن اللغة الأصلية، يفترض في الدبلجة أن تحاكي الأداء الصوتي والنفسي للشخصيات، وهو ما يتطلب قدرات تمثيلية من الأصوات البديلة، مع الحرص على الالتزام بطول الجمل الحوارية، وتقريب إيقاع اللغة الثانية قدر الإمكان من لغة المصدر، كأن يتم استخدام كلمات قريبة في نطق بعض أحرفها من الكلمات الأصلية.

¹ الدوبلاج وكسر حاجز اللغة الدوبلاج، مجلة ليديا لاب، الرابط: وكسر-حاجة-اللغة/ <https://dubbing.medialabagency.com/>

اطلع عليها يوم: 23 جوان 2021 على الساعة 23:30

² قرقابو سعاد، آليات الدبلجة في الوطن العربي- دراسة تحليلية لدبلجة فيلم عمر المختار، مرجع سبق ذكره ، ص 6

³ الدبلجة فن كسر حاجز اللغة في الترفيه المرئي، مرجع سبق ذكره.

2- مفهوم الدبلجة Dubbing/Doublage:

تعد الدبلجة حقلاً حديث العهد غير أنها وخلال فترة وجيزة استطاعت أن تشيد لها صرحاً عظيماً في العالم، إذ أصبحت أحد أكثر أشكال الترجمة السمعية البصرية انتشاراً في العالم، فلقد تمكنت أن تعبر كل القارات واختراق كل الدول فحتى البلدان العربية التي لم يكن لها الحظ لتطبق هذه الآلية داخل ترابها لأسباب مختلفة، إلا أنها حظيت بفرصة بث مسلسلات وأفلام مدبلجة عبر قنواتها من خلال شاشات العرض العرض السينمائية أو حتى متابعة مجتمعتها لأعمال مدبلجة عبر القنوات الفضائية.

كما استطاعت هذه الآلية أن تنتشر في الوطن العربي على حد سواء، فيلجأ إلى هذه العملية بهدف نقل الفيلم من اللغة الأجنبية التي أنتج فيها إلى اللغة العربية، ليستمتع المشاهد العربي بمتابعته، فتنوعت هذه الأعمال بين أعمال مدبلجة استهدفت كل أطراف المجتمع من رسوم متحركة وأفلام درامية وأفلام فكاهية...إلخ.

(الدبلجة) لغة مصدر: دبلج يدبلج وهي معربة من الفرنسية (Doublage) ، والإنجليزية (Dubbing). وتعني اصطلاحاً: دبلجة الفيلم نقله من لغة إلى أخرى¹، أو هي تغيير لغة الفيلم الأصلية إلى لغة أخرى، وقد تطور معناها بحيث يتوافق الصوت والإلقاء مع الصورة المتحركة².

¹ العايد أحمد ، المعجم العربي الأساسي: للناطقين بالعربية ومتعلميها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989، ص 438.

² أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008، ص 321.

ويرى 'زوي دي ليندي ونایل كايس' (Zoe de Linde & Neil Kay) أن الدبلجة تحول الحوار الأصلي تحويلًا كاملاً إلى الترجمة الفورية المساوية إياه بتحويل طريقة نطقه.¹

أما 'جوزفين دريس' (Josephine Dries) فتري أن الدبلجة عملية تسجيل الأصوات التي تتناسب مع أفواه الممثلين وإيماءات الوجه في الأفلام والمسلسلات وغيرها؛ لتحاكي الأصوات الأصلية، حتى تكاد تتطابقان.²

وأما 'ميكا بلين' (Miika Blinn) فيري أن الدبلجة عملية نقل الفيلم من لغته الأصلية نقلاً كلياً عن طريق إضافة بعض المؤثرات الصوتية وغيرها ليلائم البلد الذي سيتم عرض الفيلم فيها وتسمى 'نسخة العرض'³، وترتبط هذه الفكرة ارتباطاً وثيقاً بفكرة الوطنية والاعتزاز بلغة الوطن حتى يتسنى مثلاً للمشاهدين في البلدان العربية فهم أحداث المادة الفيلمية المصورة مثلاً وإدراك ما يدور فيها من معانٍ خلال الصوت.

في حين جاء مفهوم الدبلجة في موسوعة علم الترجمة بأنها: "عملية تبديل الحوار والقصة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف التي يفهمها المشاهد مع تناسب الحوار المترجم بحركة فم الممثل وجسده"⁴.؛ ليشعر المشاهدون المستهدفون بأنهم يستمعون إلى الممثلين المتكلمين باللغة الأصلية بشكل طبيعي. فالدبلجة إذن هي فن من فنون التمثيل يتم من خلاله تفسير معاني نص شفوي في لغة المصدر بما يعادلها من اللغة المترجم إليها، فهي نقل لحضارة وثقافة وعلم وفكر وأسلوب ولغة. وبالتالي فهي لا تقتصر فقط على مسألة

¹ مجدي حاج إبراهيم، الإضافة والحذف في دبلجة مسلسل الرسوم المتحركة، مجلة دراسات نوسانترا ، المجلد 1 ، العدد 1، جانفي 2018، ص 3.

² محجور نورة ، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 5، العدد 2، 2019، ص 537.

³ مجدي حاج إبراهيم، الإضافة والحذف في دبلجة مسلسل الرسوم المتحركة، 2018، مرجع سبق ذكره، ص 4.

⁴ بيكر منى، موسوعة روتدج لدراسات الترجمة ، ترجمة عبد الله بن حمد ، مركز النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود ، السعودية ، 2010 ، ص 102.

التزامن في الترجمة، بل تهتم أيضا بأداء الممثلين والممثلات، فالمرجم مسؤول عن القيام بعملية الترجمة فقط، ونادرا ما يكون طرفا في أي مرحلة أخرى.

وبمراجعة التعريفات السابقة يتبين كيف تطور تعريف الدبلجة، فقد كانت في الأول تحول الأصوات الأصلية إلى الأصوات المترجمة، ثم تطور تعريفها إلى الاهتمام بتناسب الحوار المترجم مع أفواه الممثلين وأجسادهم، ثم زيد الحفاظ على الموسيقى والمؤثرات الصوتية الأصلية، وفي الأخير توسع المفهوم ليشمل الحفاظ على التأثير في المسلسل أو الفيلم الأصلي؛ فلا يشعر المشاهدون المستهدفون بالغرابة تجاه الدبلجة وكأنهم يستمعون إلى الممثلين المتكلمين باللغة الأصلية.

3- المزامنة في الدبلجة:

تقول 'ماريا تيموسكو' Maria Tymoczko "أن الكوميديا تمثل أحد النماذج التكاملية بصورة عريضة للثقافة التي يناقشها المترجمون، حيث تُدمج اللغة والأيدولوجية والتنظيم الاجتماعي والثقافة المادية بين أشياء أخرى، ومن المُسلّم به بصورة عامة أن النصوص الكوميديّة صعبة الترجمة كما هو معروف تماماً"¹، وقد قادت صعوبات الترجمة هذه، أحيانا إلى قمع الفكاهة، وهي للوهلة الأولى الحقل الذي تحاول الدبلجة أن ترفع فيه سقف التحديات، عند الأخذ بعين الاعتبار تقنية الدبلجة المزامنة أو مزامنة الدبلجة وهي التزامن بين الصورة والصوت، بمعنى تجانس وتطابق حركة شفاه الشخصية مع صوت الممثل، إذ "يُعد مبدأ التزامن من أهم النقاط التي تؤثر على نجاح النسخة المبدلجة، وهناك العديد من الباحثين الذين عملوا على وضع دراسات وبحوث حول التزامن، من بينهم 'هانريك

¹ ماريا تيموسكو، الترجمة في سياق ما بعد كولونيالي، الأدب الأيرلندي المبكر في الترجمة إلى الإنجليزية، ترجمة خليل كلفت، ط01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 12

غوتلياب واستسفين فودور¹، وإن كان الأخذ بالحسبان لهذا المعيار يفيد تفوق المترجمين في إيصال الحسّ الفكاهي، فإن معيار الدقّة، يحيلنا أيضاً إلى ضرورة التوافق الزمني للصوت المنطوق مع الصورة المعبّرة، بمعنى توافق المصدر الصوتي مع الآخر في حالة العينات أو الحلقات، والذي يحدث تزامن حركة الشفاه، مع النطق، لأنه يشكل حركة فتح وغلق الفم، وتعتبر هذه الحركة أقصى درجة بين حدّي الفم، ويدخل هذا التزامن في سياق الرموز الصوتية وهذا ما أكّده 'تياري لونوفال'².

من هنا تكمن المفارقة في الدور الأساسي الذي يقوم به كاتب الحوار، بحيث تقع على عاتقه مسؤولية كبيرة حول الصياغة النهائية للعمل الفني، بشكل ينم عن حسن اختيار الألفاظ والكلمات التي تلائم حركة شفاه الممثل الأصلي، والذي لا يسعه في المقابل تحت تأثير مفاجأة السعي نحو نجاح النسخة المدبلجة، سوى الاعتراف بالانزياح عن كلمات حوار النسخة الأصلية ولو بنسبة متواضعة، والتي تنتهي مع ذلك إلى مخاطبة المتلقي بالصوت والصورة التي تُسلّيه، وترغيب المترجم في العمل الذي يُرضيه.

إنّ جُلّ ما يهم في هذا النوع من الترجمات هو مدى توافق الجانب السمعي مع الجانب البصري، فعندما تكون الدبلجة منجزة بتقنية عالية يصبح العمل المدبلج أصلياً، حيث يبدو وكأن الممثل الأصلي قد تقمص شخصية الفنان المدبلج، وتكلم بلسان المتلقي المستهدف، وبهذا يكون مفهوم المزامنة قد تحقق بشكل تام، وأقوى سند مرجعي لمثل هذا التوجيه المرجعي، ربما نجده عند لورانتينو مارتين³ (Laurentino Martin) الذي يقول إنه: "ينبغي على كاتب الحوار أن يعدل الكلمات التي لا تتطابق صوتياً مع حركات شفاه الممثلين على الشاشة وتسهيل فعل المزامنة للممثل المدبلج (...)"، لكن في المقابل لا يمكن تحميل كاتب

¹ قرقابو سعاد، خصوصيات دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص 21.

² خنوش مختارية ومعروف مختارية حنان، تقنيات التركيب الصوتي في الأعمال السمعية البصرية (الدبلجة في الفيلم السينمائي أنموذجاً)، مرجع سبق ذكره، ص 362.

الحوار مسؤولية تحقيق مبدأ المزامنة في الترجمة السمعية البصرية لوحده، إذ يشترك في ذلك مع مخرج الدبلجة الذي من أهم الأدوار التي يقوم بها توجيه العمل التأويلي للممثل المدبلج¹.

وهو تصور مشروط حول دور مخرج الدبلجة، الذي يُعدّ جزءاً أساسياً من العملية الخاصة بتقنية تنظيم مراحل الحوار؛ لأنه المسؤول على النطق الصحيح للجمل والكلمات وتوضيح السكون والحركات وفقاً لأداء الممثل الأصلي على الشاشة، ووفقاً لتعذر كاتب الحوار في إيجاد الصيغ الملائمة أثناء توظيف الكلمات التي تناسب طبيعة المشهد، فإن لمخرج الدبلجة كل الحق في تعديل الحوار واختيار كلمات أو عبارات أخرى تناسب حركة شفاه الممثل الأصلي وطريقة نطق الممثل المدبلج، دون الرجوع إلى المترجم أو كاتب الحوار، مما يستدعي تعاون كل من كاتب الحوار ومخرج الدبلجة في توجيه عمل الممثلين المدبلجين وتغيير النسخة المترجمة التي استلموها من المترجم، فيقومون باختيار الكلمات المناسبة ليكون الحوار مطابقاً للممثلين على الشاشة.

ولأن معدل تزامن الصورة مع حركات النطق الشفهي سريع، فإنه يجعل المثيرات تتلاحق بسرعة، وبالتالي فإن الهدف من وراء ذلك كله هو ترك المستمع، يشعر وكأن الممثل الأصلي يتكلم بلغة الفيلم المعروض، مانعاً إياه بالتالي من ملاحظة فروقات تحول الأصوات إلى مدلولات بصرية.

يرى كثير من المختصين في ميدان الترجمة السمعية البصرية أنه يجدر بالمترجم أن يضيف على الأقل بعض الموائمات الإبداعية (تعديل نص الحوار)، حتى لا يقع تناقضاً في تزامن الصورة مع الصوت، ويحقق بذلك انسجام سياق المشهد، لذلك يسعى جُلّ العاملين في مجال الدبلجة إلى تظافر جهود فريق متكامل من المحترفين من مترجم وكاتب سيناريو وكاتب حوار ومخرج دبلجة وغيرهم، من أجل التوصل إلى نسخة مدبلجة تبدو

¹ جيلالي العالية ، مبدأ المزامنة في دبلجة الخطاب السمعي البصري، مجلة معالم، العدد 9، 2018 ، ص 6 .

وكأنها حقيقية، باعتبار أن " التزامن المدروس للصورة وللصوت هو أحد العوامل المشجعة والتي تدفع المشاهد لمتابعة النسخة المدبلجة والإعجاب بها، بل يظن أن الشخصيات تتحدث في الأصل باللغة الهدف.. ولا يتوقف التوافق بين الصوت والصورة على التزامن فقط بل يشمل أيضا التزامن السمعي الصوتي، أي تناسب الأصوات المسجلة للحوار المترجم مع الشخصيات في اللغة الهدف"¹.

إن أول من تطرق إلى موضوع المزامنة في الترجمة السمعية البصرية هو 'إستيفان فودور' (Istivan Fodor) ؛ حيث يعد أول من استخدم هذا المبدأ وكان سابقا في التحدث عن أنواعه بصفة دقيقة، وطور ما يعرف الآن بالصوتيات البصرية، وهي الدراسة التي تربط الحركات المفصلية لفم الممثل الأصلي الظاهر على الشاشة مع الفونيمات التي يعلم المترجم بأنها ستصلح لفم هذا الممثل². بمعنى آخر يختار الوحدات الصوتية المناسبة للحركات التلفظية لفمه وما يقابلها من كلمات وعبارات ينطقها الممثل المدبلج بتقنيات مدروسة تجعل نطقه مماثلا للنطق الأصلي؛ فتصبح بذلك غاية الدبلجة المثالية محاولة إنتاج توقيت وتركيب الجمل، متناسقة مع حركات شفاه المصدر، لكن وبالرغم من أن استناد الفكرة كان مُغرياً في حقل الترجمة، إلا أن نظرية 'فودور' لم تطبق في العالم التقني للدبلجة وبقيت نظريته في قمة عجز تحقيقها على أرض الواقع، إذ يستحيل تطبيقها عمليا لأسباب عدة من أهمها ضيق وقت المترجم في دراسة كل ممثل على حدة وتحديد الفونيمات (les phonèmes) المناسبة له، بل وقد يعتبر شبه مستحيل أن يكون المترجم موسوعة لغوية غنية يستحضر منها مرادفات وأضداداً كلما أراد أن يوفق بين الصوت المدبلج والصورة الأصلية باحترافية كبيرة، وقتاً أطول وتكراراً أكثر من التصويريات ليصل إلى إنجاز الدبلجة، مما يعني ميزانية أكبر من الأموال، وهو ما لا يقبله المنتجون سواء أكانوا شركات إنتاج أم قنوات فضائية؛ لما قد يسببه ذلك من خسائر مالية،

¹ قرقابو سعاد، دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، مرجع سابق

² جيلالي العالية، مبدأ المزامنة في دبلجة الخطاب السمعي البصري، المرجع السابق، ص7

إضافة إلى أن أي تأخير في عرض النسخة المدبلجة قد يضيع على المنتجين فرصة البث الحصري لها نتيجة تهافت شركات وإستوديوهات الدبلجة على نقل كل ما هو جديد وحصري.

يمكن القول إن مفهوم المزامنة في ترجمة الخطاب السمعي البصري جزء لا يتجزأ من الترجمة المقيدة، إذ ربط 'زابالبيسكو' (Zabalbeascoa) مفهوم الترجمة المقيدة بمبدأ المزامنة في الترجمة السمعية البصرية¹، فمترجم هذا النوع من الخطابات ينقل نصاً من اللغة الأصل إلى اللغة المستهدفة، شأنه في ذلك شأن كل مترجم لنوع آخر من النصوص، ضف إلى ذلك صعوبة محاكاة كيفية تحدث الممثل الأصلي وتقليد حركاته وإيماءاته وحتى تنهداته، كَوْن من أولويات المترجم أنه ليس مسؤولاً عن ترجمة المعاني والكلمات ولكنه مسؤول أيضاً عن التماهي مع المتكلم ونقل مشاعره وأحاسيسه ويتقمص شخصية المتكلم حركة ونطقاً.

وقد أيدته في ذلك 'مايورال' (Mayoral) و'كلي' (Kelly) و'غالاردو' (Gallardo)، إلا أن البعض لم يستسيغوا هذا المفهوم ورأوا أنه لا يمت بصلة لمجال الترجمة، حيث إن المترجم يتعامل مع الكلمات بالدرجة الأولى ولا يمكن أن يبتعد عن النص الأصلي ويغير الألفاظ إن لم نقل المعاني بحجة أن الممثل الفلاني فتح فمه أو ضمّ شفتيه، وهو بذلك قد تناسوا أنواع الخطابات الأخرى حيث يجدر بالمترجم خلالها الأخذ بعين الاعتبار عناصر أخرى إضافة إلى العنصر اللغوي من أهمها الخطاب الإشهاري والخطاب المسرحي والخطاب السياسي...إلخ.

¹ Patrick Zabalbeascoa-The nature of the audiovisual text and its parameters – in The didactics of Audiovisual translation – éd Jorge Di az Cintas – John Benjamins Publishing – Amsterdam, Philadelphia – 2008 – p 327.

لم يتناول 'غوريس' (Goris) الترجمة في المجال السمعي البصري من جانب الوظيفة التي تؤديها، بل ركز اهتمامه أكثر على اتفاقيات الثقافة المستهدفة¹، فهذا النوع من الخطاب في رأيه مشحون يحمل في طياته رموزا ثقافية واجتماعية ودينية وسياسية وتاريخية وحضارية وحتى اقتصادية تميز كل واحد عن الآخر، وتجذب المترجم إليه دون غيره من الخطابات، ومبدأ المزامنة هنا يسعى دون أدنى شك إلى تطابق الجزء السمعي مع الجزء البصري ولكن لكي تصبح النسخة المدبلجة موالية ثقافيا للمتلقى المستهدف الذي ينتظر بفارغ الصبر ترجمة تجعله ينسى أن المادة التي يشاهدها غريبة عنه ثقافيا ولا تمت بصلة للغته، وذلك بالتطبيع أي التكيف الاجتماعي الثقافي، وهنا تختفي الحواجز بين المستقبل والخطاب المدبلج فيزول المترجم وتتلاشى معه آثار الترجمة ويصبح ما ترجم في الأساس أصليا.

نجد كذلك ما يسمى بالدبلجة ما بين اللغات والتي ما هي إلا تسجيل صوتي في الاستوديو لحوارات من قبل ممثلين مختصين في الدبلجة يتابعون حركات شفاه الممثلين على الشاشة خطوة بخطوة، والفرق الوحيد الكامن بين هذا النوع من المزامنة والنوع المذكور سابقا هو أن الممثلين لا يتحدثون بلغة الفيلم الأصلية وإنما بلغة مغايرة تماما.

انطلاقا من المفاهيم السابقة الذكر نستخلص أن المزامنة مبدأ خاص بالترجمة السمعية البصرية وبالأخص عملية الدبلجة، إذ يمكن أن تكون في الدبلجة في اللغة نفسها أو في الدبلجة بين لغتين، فأما الأولى هدفها أن تصل النسخة الأصلية إلى المتلقي بأحسن حال وبجودة عالية حيث لا تشوب الجانب الصوتي شائبة، إذ يتم التخلص من جميع المؤثرات الصوتية التي لا تمت بصلة مع الحوار الأصلي للفيلم: كأصوات الحيوانات حينما يتم تصوير المشهد في الريف أو صوت البواخر في الميناء، أو صوت محركات وسائل النقل

¹ Olivier Goris, The Question of French Dubbing : Towards a Frame for Systematic Investigation, revue Target, volume5, issue2, 01 January 1993, pp 180.

في المحطة على سبيل المثال، وهذا النوع من الدبلجة قليلا ما تم ذكره من قبل المنظرين في مجال الترجمة السمعية البصرية، قد يكون لعدم ارتباطه بشكل مباشر بالترجمة¹.

أما النوع الثاني المسمى بالدبلجة ما بين اللغات فهذا المتعلق أساسا بالترجمة، ويقوم على تسجيل نطق الممثلين المدبلجين للحوار المترجم سلفا من قبل المترجم والمحضر من طرف كاتب الحوار بشكل يجعل النسخة المدبلجة أصلية، وأثناء قراءة الممثل المدبلج للحوار في استوديو الدبلجة يتبع الممثل الأصلي الذي يشاهده على الشاشة حرفيا من حيث طريقة نطقه للكلمات، محاولاً معرفة إن كان سريعا أو هادئ الطبع أو رومانسيا أو خجولا أو يتلعثم أو يعاني من التأتأة، ويحاكي تعابير الوجه مثل التجهم والابتسامة والغضب والآهات والبكاء والضحك، إذ يجب عليه أن يقلده لتبدو الدبلجة حقيقية كما لا ننسى حركات الجسم، فالشخص المستلقي على ظهره لا يتحدث مثل الشخص المستلقي على بطنه أو الذي يكون على فراش الموت أو الشخص الذي يعدو هاربا أو الذي يحمل شيئا ثقيلًا أو المريض.

4- أنواع المزامنة:

من بين الخصوصيات التي تُميّز الترجمة السمعية البصرية بصفة عامة والدبلجة بصفة خاصة هي طبيعة النص، إذ يتطلب شروطا خلال عملية نقله من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف.

يقول Charles Tatcha " في الواقع، على المترجم السمعي البصري مراعاة طبيعة النص المراد ترجمته في الدبلجة، فهو يجمع في نفس الوقت بين السمعي والبصري. وعليه أن يعيد صياغة المعنى مع الأخذ بعين الاعتبار الصورة والصوت..." (ترجمتا)

« En effet, la démarche du traducteur audiovisuel intègre le fait que le texte à traduire pour le doublage concerne à la fois l'audio et le visuel. Il doit

¹ جيلالي العالية و خليل نصر الدين، مفاهيم جوهريّة في الترجمة السمعية والبصرية، مرجع سبق ذكره، ص 15

reproduire le sens en tenant compte de l'image et du son, lequel sera produit en auditorium pour la version doublée. »¹

إن طبيعة النص السمعي البصري تؤثر في عمل المترجم، حيث إن "الميزة الأولى للترجمة تتمثل بكل تأكيد في كون المترجم يكتب للعين والأذن؛ أي أنه يكتب لمتحدث ومستمع وليس لقارئ فقط.

نلاحظ بحوثاً ودراسات لهذا الأثر، ولكن ما زال الأمر يستحق المزيد لمعرفة دور التجانس والتوافق بين الصوت والصورة بالتزامن، نظراً لأهميته البالغة في عملية تطور الدبلجة، فهو عمود من أعمدها ويتوقف عليه نجاح النسخة المدبلجة، فالتزامن لا يقتصر فقط على التوافق بين حركة الشفاه والفم وبين الحوار المترجم، بل يتعدى ذلك بشكل مفصل إلى ما قدمته 'كاندنس لينسن ويتمان' (Candance Whitman-Linsen)، حيث عرضت تقسيماً نموذجياً شاملاً ودقيقاً للتزامن في الدبلجة والذي جمع كل جوانب التزامن² :

4-1 تزامن الشفاه (Synchronisation Labiale) :

يطلق على هذا النوع من المزامنة مصطلح التزامن الصوتي أو تزامن الشفاه³ audio (Synchronisation) من قبل العديد من الدارسين أمثال أغوست (Agost) وشوم (Chaume).

حيث تشكل المشاهد القريبة اختباراً حقيقياً، أين تظهر ملامح الوجه للعمل نظراً لوضوح صور الممثل فتبدو حركات شفاه الممثل الأصلي وفمه على الشاشة قابلة للقراءة، إذ يقوم المترجم باختيار الكلمات المناسبة على حسب مخارج الحروف ونوعها إن كانت

¹ Charles Soh Tatcha, *Doublage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son, équivalence de sens, Meta : Journal des traducteurs, Volume 54, numéro 3, septembre 2009, p 507*

² قرقابو سعاد ، دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص10

³ محجور نورة ، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، أطروحة دكتوراه، مدرسة الدكتوراه للعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة وهران2، 2018-2019، ص 46

ساكنة أو متحركة، صامتة أو صائتة، ويمنح لنا 'فودور' شرحاً مفصلاً لهذا النوع من المزامنة الذي يسميه بالمزامنة الصوتية، إذ يقترح استبدال الحروف الشفاهية بحروف شفاهية في اللغة المستهدفة والحروف الشفوية السنية (أي التي تنطلق بالشفة واللسان معا) بحروف شفوية سنية أيضاً، كما يؤكد أنه ينبغي على الممثل المدبلج أن يقلد الممثل الأصلي على الشاشة في كل إيماءاته وتعابير وجهه وحركات رأسه¹، حتى تكون النسخة المدبلجة واقعية إلى أبعد الحدود ويصبح المنتج المتحصل عليه مألوفاً لدى المتلقي المستهدف ولا يحس بأنه أجنبي عنه، أو لا تربطه أية صلة بلغته وثقافته ومعتقداته، ومن هذا المنطلق يجوز للمترجم وكاتب الحوار ومخرج الدبلجة أن يتبعوا شتى السبل الممكنة لتوفير المناسب باللغة المستهدفة، من خلال اختيار الكلمات الملائمة حتى ولو عنى ذلك تغيير الحوار الأصلي واستبدال أفكار بعض المشاهد، إن الهدف النهائي هو الوصول إلى ترجمة تسير لغة المجتمع المستهدف.

4-2 التزامن الحركي (Synchronisation Cinétique) :

وسماه 'فودور' في بادئ الأمر تزامن الشخصية²، حيث يدل على مزامنة الممثل المدبلج لحركات جسم الممثل الأصلي وحتى الحوار الذي يدور بين الشخصيات لا بد أن يكون موافقاً لهذه الحركات³، فالمشهد الذي يبدو فيه الممثل وهو يهز رأسه يمينا وشمالا للدلالة على النفي، فإن ظروف التزامن الحركي تستدعي بأن لا يُجيب الفنان المدبلج بكلمة "نعم" أو "أجل"، والممثل الذي يركض في الشاشة أو يمارس الرياضة، وهكذا دواليك.

¹ جيلالي العالية ، مبدأ المزامنة في دبلجة الخطاب السمعي البصري، مرجع سبق ذكره، ص7

² Istivàn Fodor, Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects, Buske, 1976, p 72.

³ جباري كريمة، آليات دبلجة الفيلم الغرائبي، مرجع سبق ذكره، ص59

4-3 التزامن بين الملفوظ في الصوت والملفوظ في الصورة (Isochronie) :

أشار كل من 'أغوست' (Agost) و'شوم' (Chaume)¹ إلى هذا النوع من التزامنة حيث يقوم على التوفيق بين الحوار المترجم ولحظة تحدث الممثل على الشاشة ولحظة سكوته، أي أن يتم تحرير كلمات الحوار بحيث لا تكون لا طويلة ولا قصيرة أكثر من اللازم، إذ يمكن الإخفاق في الدبلجة عندما يحدث خلل في مزامنة توقيت الحوار، فيكون الممثل المدبلج لم يصل بعد إلى إكمال حديثه، في حين أن الممثل على الشاشة قد أنهى جملته وأغلق فمه أو العكس²، فقد يتحصل المدبلج على جملة قصيرة في الحوار تنتهي بسرعة قبل أن يغلق الممثل الأصلي فمه، وهنا يحدث ارتباك وانزعاج لدى المتلقي الذي يحس بأن النسخة التي يشاهدها ليست طبيعية أو أنها ليست للفيلم أصلاً فتبدو غريبة عن جمهور المشاهد والمستمع، وبالتالي نسجل فشلاً ذريعاً في الدبلجة وفي بلوغ الذائقة الجمالية لدى المتلقي ودور العرض.

من خلال ما سبق نستنتج أن الخطاب السمعي البصري خطاب مستحدث يستمد منطلقاته من منابع متنوعة تستدعي اتباع أساليب معينة لدراسة عناصرها المختلفة التي تتراوح بين اللغوية الشفهية المسموعة والمكتوبة والبصرية الأيقونية والغوص في علاماتها كل على حدة ذلك أنها رسالة تُحلّل وتفكّ شيفرتها للحصول على المعنى المراد إيصاله والبحث في علاقتها ببعضها البعض وتحليل الرسائل التي تتضمنها إما بشكل علني أو بشكل خفي. يقوم على ترجمته من لغته الأصلية إلى اللغة المستهدفة أشخاص متمرسون في هذا المجال على نشخ مترجمة على أكمل وجه ومن أكثر الأنواع المتبعة خاصة في عالمنا العربي عملية الدبلجة التي لاقت ترحاباً واسعاً في أوساط الجمهور العربي، نتيجة الجهد الكبير المبذول من طرف القائمين على الدبلجة، ويظهر ذلك من

¹ Rose Agost, Frederic Chaume, Traduction dans les médias audiovisuels, Publications de l'Universitat Jaume I, p 208.

² قرقابو سعاد ، دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص 11

خلال الاهتمام الخاص الذي يحظى به مبدأ المزامنة في نقل النتائج السمعي البصري من لغة إلى أخرى والذي يعتبر العلامة الفارقة لهذا النوع من الترجمة السمعية البصرية، سواء أكان مزامنة للشفاه أم تزامنا حركيا أم تزامنا بين الكلام والتوقف، فالهدف وتحد وهو جعل النسخة المدبلجة تبدو وكأنها أصلية وليست لامترجمة. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يستطيع المترجم التوفيق بين كلام لغة ما مع كلام لغة أخرى تختلف عنها في النطق والأسلوب والقواعد اللغوية وخاصة الجانب الاجتماعي الثقافي دون أن المساس بأبعاد الخطاب السمعي البصري في جانب من جوانبه؟

5- مراحل الدبلجة:

بداية كانت "الدبلجة" تتم باستديوهات الإذاعة والتلفزيون في الدول المدبلجة، ليتطور الأمر بعد ذلك وأصبحت تتم في استديوهات خاصة بهذه العملية، بميزانيات منفردة وتكاليف خاصة أو بمعنى آخر أصبح فن الدبلجة فنا رائجا له جمهوره الخاص وصناعته الخاصة.

تتم عملية الدبلجة من خلال عدة مراحل أساسية، لا تقل صعوبة عن عملية إنتاج العمل الأصلي، حيث يقول 'نوال ليدوفيك' Noel Ludovic في هذا الشأن:

« Le film est confié à un doubleur, une entreprise dont le métier est de traiter la postsynchronisation et le doublage. Pour des raisons économiques ou technologiques, le doubleur peut externaliser certaines tâches telles que la détection, la traduction et la calligraphie.¹ »

"يقدم الفيلم إلى المدبلج، أي لشركة تتمثل مهامها في معالجة التزامن والدبلجة، وذلك لأسباب اقتصادية أو تكنولوجية، وبالتالي يمر الفيلم على يد المدبلجين المتخصصين في

¹ Ludovic Noel, Le Doublage, Université Enseignement des Métiers de la Communication, Malakoff 92240, 2007, p08.

المجال يقومون ببعض المهام كالكشف والترجمة وأسلوب الخط". (الترجمة لنا) .
ويقسمها 'وايتمان لينس' (Whiteman –Linsen) إلى ثلاث أقسام¹:

❖ **مزامنة قبلية** **Pre- synchronization**: مثل أن تستعمل موسيقى مسجلة قبل التسجيل الصوتي في الفيلم لنفس النسخة الموسيقية.

❖ **مزامنة مباشرة** **Direct- synchronization**: تحصل عند تسجيل الصوت والصورة في آن واحد

❖ **مزامنة بعدية** **Post- synchronization**: وهي ما تعرف بالدبلجة والتي تنطوي على التسجيل الأولي للصورة وإضافة الصورة لاحقاً، وترتبط عملية الدبلجة بالترجمة إلى اللغة الواحدة فعلى سبيل المثال في مشاهد إطلاق النار في الخارج حيث الضوضاء قد تؤثر على جودة الصوت.

أما 'لينكن' (Luyken) يرى أن عملية الدبلجة في أوروبا تتم من قبل 3 أشخاص مختصين يمرون بثلاث مراحل، تتمثل في الكشف والترجمة الأولية والتكييف غير لكل عمل معين ومختلف عن الآخر:

« The task of dubbing translator in Europe is done by three different professionals and follows the stages and may be done by three different professionals : spotting , raw translation and adaptation. The spotting is the indication of the beginning and end of timecodes of each enunciation . The raw translation is the rewriting of the dialogue list in the target language , but without adapting the translated text into the lip movements of the original. This adaptation will be done later by a screenwriter.² »

فالأول (الكشف) يعمل على تحديد كل ما يحمل شريط الفيلم من حوار وموسيقى وإيماءات ومستوى الصوت، أما الثاني فيعمل على ترجمة السيناريو ترجمة أولية، أي

¹ بوسماحة خديجة، حدود الدبلجة بين الأمانة والتصرف في السينما الجزائرية، مذكرة ماجستير، معهد الترجمة،

جامعة وهران 1 ، 2015-2016 ص59

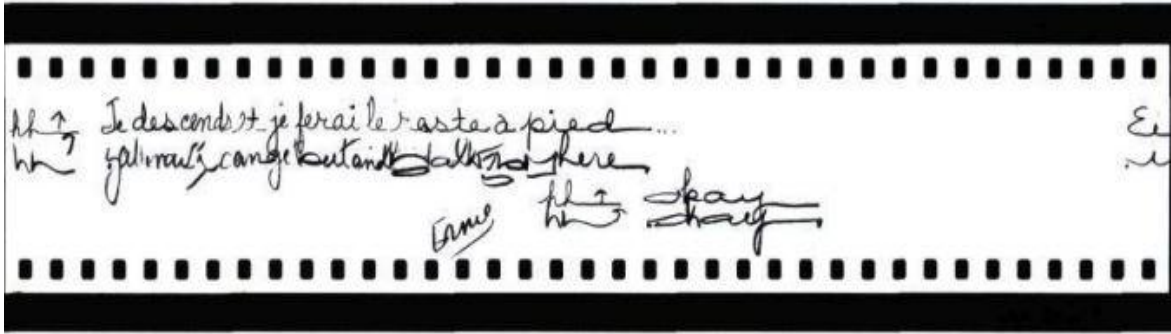
² Luyken Georg- Michael, Overcoming language Barriers in Television , Dubbing and Subtitling for the European Audience , Op- Cit, p74

إعادة كتابة قائمة الحوار في اللغة الهدف وأخير (المكيف) الذي يعمل على إعادة صياغة الترجمة لتلائم الصورة بالأخص حركة الشفاه الممثل.

من جانب آخر تحدث 'جيرارد قريجو'¹ (Gérard Grujo) عن 6 مراحل متناسقة ومتكاملة فيما يخص عملية الدبلجة وهي كالآتي :

(أ) الكشف la detection:

هي أول مرحلة في عملية الدبلجة، تتمثل في قيام الشركة المكلفة بالدبلجة بكتابة نسخة عن سيناريو الفيلم الأصلي على شريط أبيض يدعى الشريط الأم (La bande mère) (أنظر الشكل رقم 1)



الشكل رقم: 1 الشريط الأم

تشتمل هذه المرحلة على تحديد بداية ونهاية كل مشهد من الحوار من صورة وصوت وكل حركات الممثل التي يحتاجها المترجم، خاصة الحركات الشفهية (mouvement labiaux)، إذ على المديبلج مثلاً أن يقابل كل حركة شفوية باللغة الفرنسية بنفس الحركة الشفوية أو ما يقاربها في اللغة العربية مثال ذلك ترجمة pitoyable بكلمة بائس (أنظر الشكل رقم 2)

¹ Gérard Grujo, La chaine du doublage, 1993, p 32-34,

<https://www.erudit.org/fr/revues/images/1993-n65-images1078494/22676ac.pdf>

² Gérard Grujo, La chaine du doublage, 1993, Op-Cit, p 33

حرف شفوي بالعربية	حرف شفوي بالفرنسية
بائس	pitoyable
ب	P
	B

الشكل رقم 2 (الأحرف الشفهية)

علاوة على هذا، يهتم المحدد (le détecteur) بالاهتمام بكل حيثيات السيناريو الأصلي من أنفاس وحركات شفاه الممثلين الأصليين، وأيضاً كتابة أسماء الشخصيات المتحدثة التي يقوم بتجسيدها الممثل، وكذا الإشارات الخاصة بالفيلم مثل التغييرات الطارئة في الخطة أو تحولات الشاشة، مع وضع رموز خاصة يكون متفق عليها من المختصين في هذا المجال، فالخط المتجه مثلاً نحو الأعلى يوضح أن الممثل الفكاهي بدأ وأنهى جملته بشفاه مفتوحة. وفيما يلي بعض الرموز ودلالاتها¹:

↓ la bouche fermée

La bouche ouverte ↑

– labiale

changement de plan |

— Off

إن الهدف من وضع هذه الرموز هي تسهيل لمأمورية المترجم، حتى يكون بمقدوره التعرف على الكلمات التي هو بصدد البحث عنها، ومنه نستنتج أن مبدأ التزامن في الدبلجة (la synchronisation) الذي يربط حركة شفاه الممثل والصوت يتم العمل عليه منذ المرحلة الأولى. لهذا يستغرق المحدد لكتابة ما يعادل 45 دقيقة من شريط الفيلم ما

¹ Noel Ludovic, Le doublage, Op-Cit, p 27

يعادل يوما بأكمله، أما إذا كان يعمل على فيلم مدته ساعتين، فممكن أن يستغرق ثلاثة أيام كاملة لكتابة النص.

ب) التكيف L'adaptation:

بعد استلام الشركة المكلفة بالدبلجة (la maison du doublage) العمل الذي قام به المحدد (le détecteur) تقوم هذه الأخيرة بتعيين مكيف (Adaptateur) واضعة بين يديه¹:

❖ الرموز التي وضعها المحدد في الشريط الأولي (La bande mère)

❖ سيناريو الفيلم الأصلي

❖ الشريط السمعي البصري للفيلم

حينئذ يضع المترجم النص أيضا فوق الشريط بعد نقله من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، مع إتباع الرموز الدقيقة التي وضعها المكلف بعملية الكشف لضمان التزامن الشفوي (la synchronisation). فبإمكان المترجم أن يتصرف في النص المترجم عن طريق التصرف في بعض الكلمات أو حتى عبارات كاملة حتى يتلاءم مع الصورة شرط مراعاة المعنى الأصلي للفيلم؛ أي الرسالة التي يقدمها العمل السمعي البصري والخصوصيات الثقافية للغة التي يترجم لها .

وبما أن الدبلجة تعتبر نوع من أنواع الترجمة السمعية البصرية لها ما يميزها فهي كما يقول 'كاري إدموند' (Cary Edmond):

"نوع من الترجمة السمعية البصرية ترتبط بترجمة الفيلم وتخضع إلى متطلبات فعالية السينما، تحسبا لردود فعل الجمهور"² (ترجمتنا).

إن، في هذه المرحلة يمكن للمترجم القيام بعملين في آن واحد:

¹ Noel Ludovic, Le doublage, Op-Cit, p 28

² Cary Edmond, Comment Faut- Il Traduire, Press Université, Septontrion, paris, 1985, p75.

❖ الترجمة وتكييف النص (l'adaptation) : إذ يترجم الحوار وينقله من

اللغة الأصل الهدف مع مشاهدة الصورة والتدقيق في حركة الشفاه ليتمكن

من تكييف الحوار مع الأخيرة

❖ والتقدير بزمان تحدث الشخصية: يخضع أثناء ترجمته لمجموعة من القيود

سواء كانت ثقافية، دينية، اجتماعية وأخرى قد تفرضها الدولة في بعض

الأحيان.

(ج) النسخ La calligraphie

من أجل ضمان قراءة واضحة ومفهومة ولتسهيل التمثيل، يقوم المترجم بإصاق

النص المترجم على الشريط الشفاف (la bande rythmographique) ، هذا الشريط يدون

فيه كل ما سيصدره صوت الممثل المكلف بالدبلجة. إضافة إلى رموز أخرى، يحمل كل

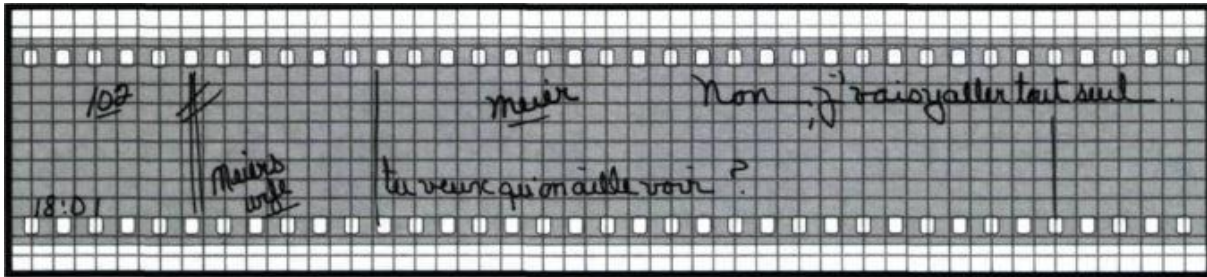
مقطع رقم معين، مع رموز مختلفة، لكل رمز معنى محدد: ضحك، صراخ، شهيق، زفير

تعد هذه المرحلة إضافية حيث بالإمكان الاستغناء عنها، لأنها عبارة عن مرحلة

تحضيرية لعملية التسجيل فهي تسهل على مؤدي الصوت، لأنها تغنيه عناء حفظ الحوار

المترجم أثناء التسجيل في استديو، بل يقوم بقراءة المكتوب على الشريط الذي يعرض

أسفل الشاشة.



الشكل رقم 3 : (La bande rythmo)¹

¹ Gérard Grujo, La Chaine du Doublage, Op-Cit, p33

كل هذه الأعمال تكون تحت إشراف مدير ورئيس الورشة، فهو الذي يسهر على إنجاز الدبلجة على أحسن وجه، وهو أيضا المسؤول المباشر على اختيار فريق العمل وتوزيع الأدوار، والتحقيق من التكيف، إدارة التسجيل والقيام بمراجعة عامة للفيلم. ليتم الميكساج النهائي للنسخة المدبلجة، ويقوم مهندس الصوت بالتحقيق وضبط تزامن التسجيل بتحريك الأصوات أو تعديل سرعة بثهم¹.

د) التسجيل Enregistrement :

تتلخص هذه المرحلة بالأساس على تسجيل الحوار المترجم، وتتم العملية في استديو مخصص، أين يعوض الحوار الأصلي بالحوار المترجم الذي مر بالمراحل السابقة الذكر. وقد يكون التسجيل جماعيا أين يجمع عدة ممثلين في آن واحد أو فرديا كل ممثل على حدة، ويقوم مهندس الصوت (Audio Engineer) بتوجيه الممثلين وإنجاز هذا العمل بكل دقة، كما ساهمت التكنولوجيا إلى حد كبير في تسهيل عملية الدبلجة، فباستطاعة الممثل الآن أن يسجل دوره كله مرة واحدة ثم بعد ذلك ينتج التسجيل الصوتي، كما يمكنهم أيضا متابعة أسطرهم التي يجب عليهم دبلجتها على الشاشة، وبالتالي يمكنهم معرفة متى يبدؤون الكلام ومتى ينتهون. لتأتي بعدها عملية الميكساج.

هـ) الميكساج Mixage :

تعتبر المرحلة الأخيرة من الدبلجة، عملية دقيقة يقوم بها مهندس الصوت لإطفاء لمساته الأخيرة على العمل قبل العرض. حيث يجمع بين الحوار المسجل أثناء التصوير والحوار المسجل بعد الترجمة أي المدبلج والموسيقى والتعليق والمؤثرات الصوتية.

و) الموافقة على النسخة النهائية:

بعد المرور بكل هاته المراحل تقوم الشركة المختصة بالدبلجة بإلقاء نظرة عن النسخة النهائية، فتقوم بالتحقق إن كان إنتاج النص الهدف يوافق الشكل الأصلي في

¹ بوسماحة خديجة ، حدود الدبلجة بين الأمانة والتصرف في السينما الجزائرية ، مرجع سبق ذكره ، ص59

المضمون والتأثير، لأن أفضل مكسب للمدبلج هو أن لا يشعر المشاهدين بأن الفيلم قد تم تغيير لغته الأصل.

6- مميزات المترجم المختص بالدبلجة:

إن المدبلج الناجح يشبه الممثل الناجح إلى حد كبير، فكما أن نجاح الممثل يقاس بمبدأ تمكنه من تقمص ملامح وسمات الشخصية التي يلعب دورها، بحيث لا نحس نحن المتلقين أو المتفرجين بوجوده كممثل¹، فإن نجاح المدبلج يقاس بمدى التوفيق الذي يصيبه في تغليب صوت من يدبلج له على صوته الخاص.

إن العبء الذي يتحمله المدبلج هو تقمص الشخصية التي يتجسدها، ويتعايش معها في كل مشهد بحيث يوصلها بالشكل الجيد باللغة العربية، وإذا أحبّ المدبلج الشخصية التي يجسدها فإنه سيقدمها للناس بشكل مقنع.

ومن العناصر الأساسية المسببة لنجاح الدبلجة، الموسيقى التصويرية مع الحدث الدرامي والحوار، والتي تظل كما هي في المقطع الأصلي، ويجب ألا يطغى أي عنصر على الآخر، فأحياناً يتطلب المشهد دمج عدة آلات موسيقية. وعليه فإن الدبلجة تتطلب من المدبلج الكثير من الجهد، ورغم قلة أجره المادي مقارنة مع الأعمال الدرامية والفكاهية الأخرى إلا أن الممثلين يجدون فيه استمرارية ومتعة كبيرة وقويا من المشاهدين².

وبالتالي لا يمكن للدبلجة وحدها أن تكون معرفة وافية بثقافة أخرى. ومع ذلك فهي عامل هام جداً في فهم الآخر وثقافته كما أن هناك أيضاً التفاعل المباشر وأجهزة الإعلام والفنون الأخرى كلها تلعب أدوار مختلفة الأهمية في فهم ثقافة الآخر. وحتى إذا سلّمنا

¹ جقمقي جودت، مقدمة في الترجمة، كلية اللغات والترجمة، جامعة اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، الرياض - السعودية، 2006، ص 11.

² قرقابو سعاد، خصوصيات دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال، مرجع سابق، ص 25

بوجود مدبلج قدير يتمكّن من أدوات صنعتها، عارف لأسرار مهنته، مدرك لحجم مسؤولية، إلا وتبقى شبهة الخيانة تلاحقه كظله لعوامل خارج مشيئته وإرادته.

ولهذا 'ماري هيرون' (Marie Héron)¹ بعض الشروط للمدبلج في الأفلام السينمائية تمثلت في :

- 1- قدرة المدبلج على التحرير وتحليل العلاقات بين النص والصورة مع ضرورة معرفة طرائق التكيف السينمائي.
- 2- توافره على بعض الصفات المطلوبة (les qualités requises) مثل: القدرة على البحث والدقة ومعرفة خطورة العمل.
- 3- يجب على المترجم أن يكون على علم واف بالموضوع أو القصة التي يترجمها
- 4- يجب أن يتمتع بقدر كبير من المعلومات وأن يكون واسع الاطلاع.
- 5- القدرة على جعل الأفلام المدبلجة تتماشى وثقافة المتلقي بحيث يراعي عادات وتقاليد المجتمع الذي ينتمي إليه من بيئة ودين وثقافة.

¹ Marie Héron, les Métiers de l'image, Carnot Amazon, France , 2000, p80

المبحث الثاني: الدبلجة بين معايير الأيديولوجيا والثقافة والرقابة

1- واقع الدبلجة في الوطن العربي:

إن لدبلجة المسلسلات الأجنبية أهمية وتأثير قوي في المشاهدين، والتي تعتبر من أهم المشاكل التي تعترض المترجم والمتلقي فعند الحديث عن الدبلجة؛ فإننا نلاحظ أن من أبرز الدول المؤيدة لها: سوريا لبنان والأردن¹ وتعتمد عملية الدبلجة عادة على كتابة سيناريو جديد واستعمال شخصيات بارزة لأداء الأدوار والأصوات وغالبا ما تكون الدبلجة للأعمال في عالمنا العربي دبلجة إلى الفصحى أو إلى إحدى اللهجات قليلة جدا، بل ونادرة تلك المؤلفات التي تعالج الدبلجة وتتناول بصورة موضوعية إشكالياتها وآلياتها الحديثة؛ لأن المجال يتطلب من له الخبرة الطويلة والممارسة الجادة للدبلجة، بل وتقتضي كذلك الاستيعاب الكامل والناضج لكل كبيرة وصغيرة تتعلق بهذه العملية المعقدة والشاقة.

لقد تعامل المشاهد العربي مع الأفلام المدبلجة بعد أن قامت الكثير من القنوات بدبلجة العديد من الأفلام وعرضها. وقد لاقت هذه الخطوة ترحيبا كبيرا لدى المتلقي العربي، وهذا شجعهم على الجوء إلى الدبلجة بلهجات مختلفة، لذلك تمت دبلجة الأفلام الهندية إلى اللهجة الكويتية، والأفلام الدرامية إلى السورية واللبنانية، والأفلام الكوميدية إلى اللهجة المصرية².

أمّا بالنسبة إلى الدبلجة نحو الفصحى؛ فإنها أفضل من الدبلجة إلى اللهجات المختلفة؛ لأن المشاهد العربي يقتنع بأن المشهد الذي أمامه من ممثلين وحوار هو من ثقافة أخرى،

¹ حسانين سهام، أهمية الدبلجة في الوطن العربي، الترجمة السمعية البصرية الواقع والآفاق، المركز الديمقراطي العربي، مؤلف جماعي، برلين- ألمانيا، الطبعة الأولى، 2020، ص 148

² محمد يحي جمال، نقد جودة الترجمة المرئية إلى اللغة العربية،

<https://www.youtube.com/watch?v=BzJ16cy0AMk>، تاريخ زيارة الموقع: 2020-10-28 على

الساعة 10 و16 دقيقة

ويقتنع نفسياً بأن الفصحى هي ترجمة أمينة¹ وأنه بهذه الدبلجة إنما يسمع صوت الممثل الأصلي، كما أنها تحافظ على الفروق الثقافية. أما الدبلجة إلى اللهجات العربية فإن لها تأثيراً سلبياً في عملية التلقي لأسباب عديدة. فالمشاهد يشعر بأن الدبلجة غير منطقية؛ فالشاب الذي يتكلم بلهجة كويتية أو سعودية يتحدث عن صديقته، فيجعل المشاهد يعيش في حالة من الارتباك؛ لأن مستوى الألفاظ لا يتناسب بتاتا مع بيئة اللهجة الملفوظ بها في الحوار.

غير أن هناك استثناء واحداً في الدبلجة باللهجات، وهي دبلجة الأفلام الكوميدية، لأن الكوميديا تعتمد أصلاً على المفارقة وقد تكون مفارقة (اختلاف اللهجة) أحد أهم أسباب الضحك.

إن الدبلجة في الوطن العربي تحظى باهتمام بالغ من المشاهدين، وتؤثر تأثيراً كبيراً في عقولهم ووجدانهم وسلوكهم، بما يتضمن من امتداد زمني وعناصر من التشويق والتمثيل والإخراج تغري بالمتابعة. وهي خطوة متميزة ومبادرة جديدة تخرج عن المألوف. غير أنها قليلة جداً بل ونادرة تلك المؤلفات القيّمة التي تعالج عملية الدبلجة وتتناول بصورة موضوعية إشكالياتها وآلياتها الحديثة. فهذا المجال يتطلب ممن يتصدى له الخبرة الطويلة والممارسة الجادة للدبلجة. بل وتتطلب كذلك الاستيعاب الكامل والناضج لكل صغيرة وكبيرة تتعلق بهذه العملية المعقدة والشاقة².

فالدور الذي تلعبه الدبلجة في عصرنا الحاضر لا يخفى على أحد، هو دور على قدر كبير من الأهمية والمسؤولية خاصة في الوطن العربي. فهي سبيلنا إلى التعرف على ثقافات الآخر وحضاراته وتعريفه بثقافتنا وحضارتنا. ولن نضيف جديداً إذا ما قلنا إن

¹ -الدرويش علي، دليل الترجمان، في مبادئ الترجمة الشفهية، شركة رايتسكوب، المحدودة أستراليا، 2015، ص195.

² حساين سهام، أهمية الدبلجة في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 153.

الدبلجة فعلا همزة الوصل وحلقة التواصل بين الثقافات والحضارات. ونحن لسنا ضد الدبلجة كفن معروف في ترجمة الأعمال الفنية والوثائقية في مشارق الأرض ومغاربها، لكن للدبلجة أصولا تقوم على استخدام لغة حيادية بعيدة عن الخصوصية البيئية للغة التي تترجم لها. ونذكر على سبيل المثال هنا أن الأديب الراحل جبران إبراهيم جبرا أشرف على ترجمة حوار فيلم (عمر المختار) للمخرج السوري الراحل مصطفى العقاد إلى العربية، من أجل دبلجته إلى العربية الفصحى قبل عرضه في العالم العربي. فجاءت هذه الدبلجة تعبيراً عن طبيعة الشخصيات، حيث كانت الشخصيات الإيطالية في الفيلم تتحدث وفق آلية تفكير مختلفة تماماً عن الشخصيات العربية وعن أسلوب تعبيرها أيضاً¹. وهكذا، فالمطلوب أولاً الأمانة في نقل روح الفيلم وبيئته من خلال لغة تترجم، وتنقل لغة الآخر من أجل تذوق اختلاف مفاهيمها وثقافتها، وليس من أجل تعريب مفهوماً وأسلوب تعريبها وطريقة انفعال أصحابها. فاللغة جزء من بناء أي عمل فني، وهدفها ليس التوصيل فقط أو رواية الأحداث فحسب، بل هي تعبير عن نمط تفكير وأسلوب حياة، وجماليات بناء حوار ينقل الحساسية الدرامية².

وللترجمة أصول معترف بها في جميع أنحاء العالم، وعلى الرغم من اجتهادات كثيرون حول هذه الأصول، إلا أن الاجتهاد دائماً يهدف إلى الجودة وليس إلى التحقق من عبء الدقة، حيث إن هناك أخطاء عديدة يقع فيها عديد من المترجمين إما عن قصد أو عن دون قصد. فقبل عقود مضت، لم يكن ممكناً عرض أشرطة المسلسلات المستوردة جملة وتفصيلاً لغير لغتها الأصلية. الآن ومع التطور الذي عرفه الواقع العربي، هناك عدد لا يستهان به من استوديوهات الدبلجة في الوطن العربي، بداية في مصر ثم الخليج

¹ بلية بغداد أحمد، الترجمة بين سيميائية الرواية - الفيلم، دار الغرب للنشر، الجزائر، 2017، ص 78

² علي أبو شادي، لغة السينما، سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة التربية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2006.

العربي، إضافة إلى بعض دول الشرق الأوسط مثل لبنان الرائد في مجال الدبلجة والأردن، فهناك إجماع عربي شبه تام.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الحاجة إلى التواصل الواسع والدقيق والفعال في عالمنا المعاصر بين من يتكلمون بلغات مختلفة يعطي للمدبلج موقعا استراتيجيا جديدا في غاية الأهمية¹.

ولقد اكتسحت المسلسلات المدبلجة، وفي مقدمتها المكسيكية، البيوت الجزائرية وحتى المغربية، حيث عائلات تتسمّر، في أوقات معينة أمام شاشات التلفاز لمتابعة أبطالها وقصصها المفضلة سواء في القانتين المحليتين أو عبر الفضائيات. وليس الجنس الناعم وحده من يقبل على المسلسلات المكسيكية، بل حتى المراهقون والرجال يتابعون عددا من الأعمال المدبلجة. كما تواصل العديد من القنوات الفضائية طرح الأعمال المدبلجة سواء كانت أوروبية أو مكسيكية، مع العلم بأن هذه الأخيرة اكتسحت الساحة العربية في عدد من الأعمال التي جذبت العدد الأكبر من المشاهدين، ونافست أقوى الأعمال العربية والمحلية المطروحة. ومن أجل ذلك نجد القنوات الجزائرية تجتهد في ذلك الأمر وتطرح العديد من تلك الأعمال على مختلف جنسياتها، ولها جمهور متابع، ومن تلك الأعمال المسلسلات الرومنسية والدراما المكسيكية التي تعد من أجمل أنواع الدراما التي شاهدها وعرضت في عدة دول عربية، وحققت نجاحا كبيرا في العالم العربي، والعديد من الأعمال الأخرى، التي لطالما أمتعتنا بها الدراما المدبلجة².

لكن الدراما المكسيكية هل هي قادرة بعد عشر سنوات من النجاح في العالم العربي على الاستمرار في ذلك النجاح، مع ملحوظة أن الدراما المكسيكية في السنوات الأخيرة

¹ زندال بشير، الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي، الترجمة السمعية البصرية الواقع والآفاق، المركز الديمقراطي العربي، مؤلف جماعي، برلين - ألمانيا، الطبعة الأولى، 2020، ص 15.

² عز الدين محمد نجيب، أسس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2005، ص 19.

شهدت تراجعاً في عدد مشاهديها عن قبل، حيث كانت منتشرة بنسبة كبيرة جداً في العالم العربي كله. فيجب أن نعرف هل هذه الدراما قادرة على الاستمرار والنجاح أو لا؟

فالدراما المكسيكية كانت مهيمنة على نسبة كبيرة من المشاهدة، ولكن ماذا يا ترى هو مستقبل تلك الدراما الرائدة في العالم العربي؟. فما انخفض مستواها الفني وتراجع أم ارتفع في السنوات الأخيرة؟ كلها أسئلة تطرح نفسها للحوار حول تلك الدراما الرائعة التي لطالما أبدعنا هنا في العالم العربي.

وأخيراً، هناك العديد من الإشكاليات في تلقي الدبلجة سواء إلى الفصحى أو إلى العامية، إلا أن الدبلجة تظل أفضل كثيراً من الترجمة في إيصال الرسالة إلى المشاهد المتلقي العربي¹. وعليه لماذا لا تدبلج الأعمال العربية إلى لغات أو لهجات أجنبية؟ ما الذي علينا فعله حتى تصبح الدراما العربية سلعة مطلوبة في السوق العالمية؟ أو على الأقل في الدول القريبة منا جغرافياً أو ثقافياً.

2- تأثيرات الأيديولوجيا والعولمة في عمليات الدبلجة :

يرجع 'بيتر فوسيت' (Peter Fosset) صعوبة إعطاء وصف دقيق للدور الذي تؤديه الأيديولوجيا في دبلجة الأفلام، إلى الطبيعة الديالكتيكية التي يتميز بها مفهوم الأيديولوجيا وعدم الإجماع على تعريف موحد لها، فقد كان التركيز قديماً ينص على المحافظة على شكل النص الأصلي ومحتواه ونقله بكل أمانة إلى اللغة الهدف. ويحدد نجاح الدبلجة في الوفاء بهذين الشرطين². وفي مجمله كان التوجه القديم يقيد حرية المترجم في تفسير السيناريو الأصلي. وذلك ما كان يشدد عليه 'نيومارك' (Newmark) بأنه على المترجم المكيف بذل أقصى جهده للحفاظ على حياده في عملية الدبلجة، بغض النظر عن اختلافاته

¹ مويقن مصطفى ، مفهوم الأمانة في الترجمة، مجلة فكر ونقد، الرباط، العدد 10، 1998، ص 123

² منتصر هاشم أحمد الحاج، الأثر الإيديولوجي في الترجمة: دراسة حالة وهيكل مقترح ، مجلة المداد الدولية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، 2020، ص144

الفكرية مع مضامين النص الأصلي أو اتفاهه معه، و نقله كما هو. إلا أن هذا التوجه لم يستمر طويلا؛ فقد شهدت الدراسات الترجمية حديثا تحولا كليا في النظر إلى موقع النص الأصل من الترجمة، فمنظرو المدرسة اللغوية يرون أن فكرة الأمانة في الدبلجة لا تحمل تقديرا لدور المترجم الذي يتعدى- في رأيهم- النقل الجاف إلى الإبداع في خلق نص جديد للمشاهد، مؤسسين بذلك لتحول جديد في الدراسات الترجمية خال من التضيق والقيود؛ يتمثل في إعطاء أولوية للغرض من النص المترجم، وإتاحة هامش حرية أكبر للمترجم يسمح له بالتدخل في تحديد و النص الأصلي وتفسيره وفقا لما يراه ملائما للهدف من الترجمة، إضافة إلى إعادة تعريف مفهوم الأمانة؛ التي أصبحت مرتبطة بالنص الهدف لا بالنص الأصلي.

وعليه فالدبلجة حسب 'سوزان باسنت' (Susan Bassnett) ما هي إلا نوع من التلاعب، سواء أكان واعيا أم غير واع في خدمة إيديولوجيا معينة، وتغيرت بذلك مهمة المدبلج أو الشركة التي تعنى بالدبلجة من نقل أفكار من لغة إلى أخرى إلى تأويلها وسحب المشاهد إلى منحى معين، يتمشى مع الإيديولوجيا التي يتبناها مترجم سيناريو الفيلم الأصلي أو الجهة التي تشغله¹. ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار الدبلجة كتابة جديدة للفيلم الأصلي بدافع إيديولوجي مرتبط بالتوجه الفكري للمترجم.

وإن كان لهذا التلاعب بعملية الدبلجة، في بعض الحالات، جوانب إيجابية تساهم في تطور مجتمع ما وراقي ثقافته وأدبه، كما هو الحال مثلا بالنسبة إلى التصدي للكتابات الاستبدادية والتعسفية، فعليه بالمقابل أيضا مآخذ تشوّه المقاصد الترجمية النبيلة، بل قد تؤدي إلى توترات ونزاعات بين الشعوب.

¹باسنيت سوزان، دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012،

وقد أدرك منظرو دراسات الترجمة الجدد طبيعة الترجمة كنشاط إنساني شديد التعقيد؛ حيث تري 'كريستينا شيفنر' (Christina Schäffner) أن تقنية الدبلجة، في جوهرها، نشاط ذو طبيعة أيديولوجية؛ نسبة إلى تعد مصالح الأطراف وإدراج أغراضهم في متن الترجمة (من نقاد ومحررين وناشرين)¹؛ بمعنى أن كل طرف يأتي محملاً بافتراضاته ومواقفه ومعتقداته؛ التي تنعكس على مستويات النص كافة، الأمر الذي يلقي على عاتق المترجم مسؤولية محاولة فهم محتوى الفيلم الأصلي، في إطار ثقافته، ونقله إلى ثقافة اللغة الهدف والعمل على اختيار أفضل تقنيات الترجمة، بما يناسب توقعات ثقافة البلد الهدف ومعتقداته. ومنه تصبح الدبلجة عبارة عن نقل السيناريو من لغة إلى أخرى بتكييفه وفق خصوصيات المجتمع المترجم له وأيديولوجياته.

فمع بدايات التنظير الترجمي، اقترح الكنديان 'فيني و داربلني' (Vinay et Darbelnet) سبعة أساليب للترجمة²، في ظل الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والانجليزية، من ضمنها التكيف الذي قصره على الوضعيات الثقافية التي قد تعطل ترجمتها كما هي وظيفة الاتصال، وساد الاعتقاد بأن التكيف صفة لصيقة بالترجمة الحرة التي يستهجنها كثيرون ومع هذا يمارسونها - ردحا من الزمن إلى أن حاول 'ميشال غارنو' (Michel Garneau)، مترجم كندي، تغيير هذه الفكرة معتبرا أن التكيف والترجمة شيء واحد، وتحت مصطلح "Tradaptation"³ الذي بات متداولاً بين أوساط المشتغلين بالترجمة.

لقد تجاوز الباحثون ذلك الجدل البيزنطي العقيم، وحاولوا إيجاد حلقة مشتركة بين التكيف والترجمة، فوجدوا أن كليهما يهدفان إلى تقريب الآخر (L'autre) لاسيما في عصر العولمة حيث، وعلى عكس ما يعتقد تماماً، بات التشبث بالأصول والحفاظ على

¹ باسنييت سوزان، دراسات الترجمة، مرجع سبق ذكره، ص 33

² Vinay Jean Paul & Darbelnet Jean, *Stylistique Comparée du français et de l'anglais*, Didier, Op-Cit, p 171

³ مينداي جيرمي، مدخل إلى دراسات، الترجمة: نظريات وتطبيقات، ترجمة هشام جواد، هيئة أو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2010، ص45

الهوية أمراً ضرورياً على الرغم من إدراك الشعوب أهمية الانفتاح على الآخر. فتبينوا مصطلحات من قبيل Tradaptation و Glocalisation¹.

فالمترجم هو المتلقي الأول للعمل الأصلي، ورفضه أو تقبله لما فيه وليد ما تراكم لديه من عادات وتقاليد وأعراف وقراءات، إنه باختصار وليد الموروث الثقافي أو الخلفية الثقافية التي تحكم اختيارات المترجم بحكم معرفته بما يحب المتلقي المستهدف كونهما عادة من نفس الوسط- وما ألف أن يرى أو يسمع أو يقرأ. إلا أن الشروط الموضوعية تختلف من مترجم إلى آخر، فما يستبيحه هذا قد لا يستبيحه ذاك، فالمترجمون مذاهب وتيارات وإيديولوجيات وللعولمة الدور الخطير في تحريك كل ذلك.

ويظل التكيف يتأرجح بين اعتباره تقنية من تقنيات الترجمة أو شكلاً من أشكالها ويرتبط التكيف ارتباطاً وثيقاً بترجمة الخطاب الفكاهي، إذ نادراً ما يبقى على حاله أثناء عملية نقله من لغة إلى أخرى، بل بالأحرى من ثقافة إلى أخرى، حيث ما يضحك بلد عربي ما نجده لا يضحك بلد عربي آخر.

وبين إرضاء المتلقي وخيانة المبدع الأول تبقى مسألة اعتماد التكيف ترجمة محل أخذ ورد بين تقديم عالم غريب عن المتلقي وتدمير العالم الذي تعب المبدع الأول في بنائه، يجد المترجم نفسه في موقف محرج، لكن ضرورة إيصال الرسالة الأصلية مسؤولية أخذها المترجم على تقه وسيبذل في سبيلها ما قد لا يبيحه مالك العمل الأصلي.

¹ ميندائي جيرمي، مدخل إلى دراسات مرجع سبق ذكره، ص 46

إن عملية التصرف الأيديولوجي التي يقوم المبدلج تتمثل في تدخله الفكري والعقائدي في النسخة المبدلجة من أجل تحقيق أهداف ومآرب لايعكسها محتوى الفيلم الأصلي ويتجلى هذا التصرف في مستويات مختلفة منها: المعجمي والتركيبى والخطابى والثقافى¹.

وفي الختام يمكن القول إن العوامل الإيديولوجية مصحوبة بتمضهرات العولمة تؤدي دورا مهما في التأثير في المترجم خاصة عند تعامله مع أفلام فكاهية ذات طابع ثقافى، حيث يجد المترجم نفسه مدفوعا إلى ترجمة سيناريو يتوافق مع توقعات وتطلعات الجهات الراعية للدبلجة، والتي عادة ما تكون دور نشر لها توجهات معينة عن طريق اتباع الأقلمة والحذف وابتعاده عن الترجمة الحرفية، التي تحافظ على روح الفيلم الأصلي، كما أن تقنية الحذف تعطي للمترجم سلطات تحديد ما يجب نقله وما لا يجب، وبذلك يمارس دورا رقابيا على المشاهد ويعمل على تحديد مساره ليتوافق مع آراء المترجم وتوجهاته.

3- الدبلجة والثقافة:

لقد واجهت العديد من الشركات العالمية للدبلجة -خاصة الأعمال المبدلجة إلى اللغة العربية - مشكل اللهجات لذلك وقع اختيار أغلب المبدلجين للأفلام على اللغة الفصحى على الرغم من زحف بعض الأعمال، لكن تبقى العربية الفصحى الاختيار الأفضل في كثير من الأحيان من أجل هذا كله يسمى المترجم المختص في الدبلجة مقتبسا؛ لأنه سيعمل على تكييف السيناريو من ثقافة البلد الأصل إلى ثقافة اللغة؛ إن اختلاف الثقافة من بلد إلى آخر يضع المترجم في بحث دائم عن المعنى المستتر وراء الصورة أو الكلمات أو المعنى المتوافق مع الصورة ولا يناقضها، وهذا ما يمنح للمترجم مجالا أوسع للاقتباس (Adaptation) أي إيجاد ما يدعم الصورة مع إيصال المعنى الذي يريده النص الأصلي.

¹ برغوث عبد العزيز، ظاهرة العولمة ومساراتها: بين المقاربة الأيديولوجية والمقاربة الحضارية، مجلة إسلاميات المعرفة، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، المجلد 12، العدد 45، 2007، ص 85.

فكثير من الأبحاث في مجال الترجمة السمعية البصرية توصلت إلى أن المترجم السمعي البصري لا يتعامل مع النص الذي سيترجمه لغويا فحسب، بل تضاف إلى اللغة، ثقافة البلد المتلقي للترجمة و الجمهور المتلقي (أطفال أو مراقبين).

إن الدبلجة لا تقف عند حدود سلامة اللغة فقط، بل ينبغي الوقوف أيضا على الفوارق الثقافية وتأثيراتها في ترجمة النسخة المدبلجة دون إهمال العامل الأيقوني الذي هو نسق جد بدائي قياسا إلى اللغة، ويرى بعضهم الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه¹.

إن اختلاف الثقافة من بلد إلى آخر يضع المترجم في بحث دائم عن المعنى المستتر وراء الصورة أو الكلمات أو المعنى المتوافق مع الصورة ولا يناقضها، وهذا ما يمنح المترجم مجالا أوسع للاقتباس (Adaptation) أي إيجاد ما يلاءم الصورة مع إيصال المعنى الذي يريده النص الأصلي².

فبعدما كان تركيز المنظرين والباحثين في ميدان الدبلجة منصبا على الاختلافات اللغوية البحتة، مع أو الشرح الفروق الثقافية بين الفينة والأخرى، وتجاوزها بالحذف مراعاة بعض إلا أن إدراكهم -متأخرين - أن اللغة ليست مجرد قواعد نحوية وصرفية أو دبلجة، بل هي ثقافة، فاللغة مشحونة ثقافيا، لذا لابد من مراعاة الجانب الثقافي الذي لا يقل أهمية عن الجانب اللغوي - في كل سيناريو أو نص. وهو ما يعد إنجازا تاريخيا في الترجمة والدبلجة على شكل خاص، على حد تعبير 'إدوين جنتزلر' (Edwin Gentzler)

« The two most important shifts in theoretical developments in translation theory over the past two decades have been (1) the shift from source-oriented

¹ جباري كريمة، آليات دبلجة الفيلم الغرائبي، مرجع سبق ذكره ، ص 73

² المرجع نفسه، ص 74

theories to target-text-oriented theories and (2) the shift to include cultural factors as well as linguistic elements in the translation training models.¹ »

"إن أهم تحولين حدثا في التطورات النظرية في التنظير الترجمي خلال العقدين الماضيين هما: التحول من النظريات الموجهة نحو المصدر إلى النظريات الموجهة نحو النص المستهدف والانتقال إلى ضم العوامل الثقافية و العناصر اللغوية في نماذج التدريب على الترجمة". (ترجمتنا)

ضاق المترجمون والشركات العالمية للدبلجة ذرعا من التبعية للآخر، وأطلقوا العنان لإبداعاتهم في محاولة منهم لحماية المتلقي من التأثير بقيم من شأنها طمس هويته الثقافية. إن جدلية التأثير والتأثير سبب أساسي وراء التمرد على هيمنة المؤثر - أي صاحب النص الذي لا يتوانى عن شحن نصه بثقافته وثقافة الوسط الذي أتى منه - وقد لا تستوعب اللغة المستهدفة أحيانا حجم الشحن المرسل إليها عبر النص، أو أن ذلك لا يخدم مخططات التطوير اللغوي والفكري التي يسطرها من ينصبون أنفسهم حماة الحمى. مع أن الدبلجة وسيلة فعالة للتفاعل بين الثقافات وتلاقحها، حيث إن الثقافة تستمد "غناها وأهميتها من قابليتها لتوسيع مجالات إبداعها وقدرتها على الانفتاح على خصائص الحضارات ومدى تفاعلها مع الثقافات عبر الترجمة التي تشكل جسرا لمد الأواصر وإزالة الحواجز بين الأفراد والجماعات."²

إن النظريات الموجهة نحو النص المستهدف انفتاح وانغلاق في الوقت نفسه. فالترجمة مهما كانت مقربة مغرية، إنها تنقل نصا أجنبيا (انفتاح) بما يحمله من أفكار وعلامات ثقافية إلى اللغة المنقول إليها محاولة جعلها على مقاس الثقافة المستهدفة حتى لا

¹ Bassnett Susan, Translation , History and culture, London, 1990, p11.

² فيدوح ياسمينه ، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن - "ألف ليلة وليلة نموذجاً"، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، 2007-2008، ص78

تتهم بالتطبيع والاستسلام للآخر (انغلاق). و لا تزول الحواجز كلية حيث يستطعم المتلقي نكهة غريبة في طبق محلي تقليدي.

يفتح هذا النوع من المقاربات، لاسيما الوظيفية منها، أسئلة عدة حول ذاتية المترجم في الدبلجة، وما إذا كان التصدي لتأثير الآخر يشفع له فيما يقدم عليه من تعديلات بل وتغييرات جذرية أحيانا إرضاء للزبون على حساب "أمانة" مفترضة لصاحب النص.

وتذكر 'باسنت' في معرض حديثها عن "المنحى الثقافي" (cultural turn) أن:

« what is obvious now [...] is that the cultural turn was a massive intellectual phenomenon, and was by no means only happening in translation studies ¹. »

" الواضح الآن [...] أن المنحى الثقافي كان ظاهرة فكرية شاملة، ولم يحدث في الترجمة فقط." فالترجمة شأنها شأن الكثير من المجالات، شهدت جملة من التطورات وكان لزاما عليها اللحاق بالركب والتخلي عن سياستها القديمة في ترجمة الكلمات دون استجابة تذكر من المستهلك الذي كان يحس بالغربة وسط نص يقرأه بلغته ولكن يعيشه بثوب المغترب.. وبالتالي يمكن ألا يشكل لديه الانطباع نفسه الذي تشكل لدى المتلقي الأول، وهكذا يفقد العمل أهميته بالنسبة إلى المتلقي الثاني (المستهدف) وهنا يتجلى دور المترجم في الحفاظ على هذه الأهمية من خلال خلق وضعية مكافئة في الثقافة المستهدفة، إذ ذاك تتقلب الموازين ويحافظ نص المصدر على أثره وإن كان ذلك، أحيانا، على حساب مضمونه.

وتدخل هذه العملية في إطار المثاقفة "ذلك أن المثاقفة لا تواجه ما بين ثقافتين فحسب وإنما تجعل الثقافة في بعد عن ذاتها. إنها ما يفهم الآخر داخل الذات و ما يجعل الثقافة تواجه نفسها وتتعارض مع ذاتها، وما يجعل اللغة تحتاج إلى تأويل وترجمة كتعبير عن

¹ Bassnett Susan, Translation , History and culture , Op.Cit, p. 15.

نفسها وتواكب الثقافتين. وسواء أكانت المسألة تتم داخل الثقافة الواحدة أم بين ثقافات متعددة، فإن الترجمة تظل هي أداة المثقفة¹.

ويراهن كثيرون على أن مهمة الترجمة ليست نقل اللغة بل نقل السياق الثقافي فالترجمة جسر تواصل بين ثقافتين، بما تشمله لفظة ثقافة من معنى، ولا تقتصر وظيفتها على استبدال وحدات معجمية بأخرى، وإلا فما الفرق إذن بين المترجم البشري والمترجم الآلي؟ فالمترجم حسب 'ويلمارت فرونسوار' (Wuilmart Francois) "ناقل ثقافة"² لا ناقل لغة. ففي زمن الانفتاح الذي يشهده العالم ضمن ما يعرف بالعولمة، ومع تحول الكون إلى قرية صغيرة، لابد من أن يعي المترجم أهمية دوره فيما يقوم به من وساطة ثقافية بين كونين ثقافيين مختلفين. وفيما قد يعتقد أن العولمة أزالت الحواجز والحدود بين الثقافات، تتسبب بعض الشعوب هذه الاعتقادات؛ إذ تزيد من تمسكها بثقافتها أكثر فأكثر في محاولة منها للمحافظة على هويتها وتجنب التأثير بالآخر الذي قد يضر بها.

والحال أن طرح قضية الترجمة في ارتباطها بالثقافة يفتح حتما على أسئلة متصلة بثنائيات أخرى، ثنائية اللغة والثقافة، وثنائية اللغة والفكر، وثنائية الذات والآخر، بل وينفتح أيضا على أنماط الترجمة وأنواعها من ترجمة حرفية أو حرة وتأويلية أو مقيدة، الخ. وتبعا لذلك، فإن الموقف من هذه القضايا يحدد نوع العلاقة بين الترجمة والثقافة.³

وتبقى العلاقة بين الترجمة والثقافة تشغل المترجمين والباحثين، ويكفي أن نقول إن اللغة ثقافة؛ بحيث تعكس أنماط تفكير متحديها، وبحكم اشتغال المترجم على اللغة

¹ عبد السلام بن عبد العالي، في الترجمة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2001، ص 33، ضمن: بوربيع فيدوح، ياسمين، م س، ص 79.

² برهون رشيد، رحلة الترجمة من شرقنة الاحتواء إلى فضاءات الحوار، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط1، 2003، ص 34.

³ المرجع السابق، ص 33.

ووساطته بين كونين ثقافيين مختلفين عبر ما ينقله، فإنه في احتكاك مباشر مع الثقافة من خلال ما اختارته الأمم للتعبير عن انشغالاتها واهتماماتها.

4- الدبلجة بين التأييد والرفض في الوطن العربي:

ينقسم النقاد، والمشاهدون العرب، في آرائهم حول الأعمال المدبلجة، حيث ظهر هذا الانقسام واضحاً في صفحات الصحف العربية، ومواقع الإعلام والتواصل الاجتماعي، كذلك في النقاشات العائلية، بين مؤيد ومعارض:

4-1 إيجابيات الدبلجة:

يعتبر مؤيدو دبلجة الأفلام والمسلسلات بمختلف أنواعها إلى العربية، أن الدبلجة تحقق عدة نتائج إيجابية أهمها¹:

1. تتضمن الدبلجة حذفاً من النص أقل مما نجده في ترجمة الشاشة كما تعتمد على الطرق الراسخة للترجمة للترجمة البعدي لحركة الشفاه ويؤسس لخطاب موحد².
2. توفير فرصة أكبر من الترجمة للتركيز على الصورة، وتعابير الممثلين.
3. الاستفادة من التقنيات في الإخراج، والديكور، والإضاءة... إلخ، لتطوير المنتج المحلي العربي، كما يعتبرون أن هذه المسلسلات، تشكل جسراً ثقافياً مع شعوب عدة.
4. يساهم الدوبلاج، بالتعرف على ثقافة أخرى، تعبّر عنها الدراما الناتجة بعد الدبلجة، فضلاً عن الفائدة التي يحصل عليها التقنيون، من خلال مشاهدة مدارس مختلفة،

¹ مقال منشور موسوم بالدبلجة إلى العربية، سلبيات وإيجابيات وأهم الأعمال المدبلجة، مجلة ليالينا، تاريخ النشر: 25 نوفمبر 2019، الرابط:

<https://www.layalina.com/336916-الدبلجة-إلى-العربية-سلبيات-وإيجابيات-وأهم-الأعمال-المدبلجة> html
اطلع عليه يوم: 30 ماي 2021 على الساعة 13:25

² حساين سهام، إشكالية دبلجة المسلسلات من الإسبانية إلى العربية، أطروحة دكتوراه، معهد الترجمة، جامعة وهران 1، 2015-2016، ص 23.

في الإخراج والتمثيل، كذلك في الكتابة، والديكور... إلخ، أما في العالم العربي، فقد ساهم الدوبلاج بانتشار لهجات معينة، كاللهجة السورية عن طريق دبلجة المسلسلات التركية، واللهجة المصرية عن طريق دبلجة أفلام الكرتون.

5. لا تتطلب الدبلجة مستوى عال من التعليم من جانب المشاهدين حتى لا يحرم المشاهدون الأميون مثلاً من متابعة الأفلام الأجنبية.

4-2 سلبيات الدبلجة:

استند معارضو الدبلجة إلى ركزتين أساسيتين¹:

1. الأولى تتعلق بتأثير الأفلام التركية والأجنبية عموماً، على توزيع الدراما العربية، حيث أخذت الأفلام والمسلسلات المدبلجة حصة كبيرة من السوق، فظهرت أصوات نادت بالتوقف عن الدبلجة، لإعادة توزيع الدراما العربية بدلاً عن الأجنبية، كما ظهرت مسلسلات تحاكي المسلسلات التركية في بنيتها الفنية، من حيث الطول، والإخراج، والسيناريو، حتى الإضاءة، والديكور، لكنها كانت تقليداً غير مرحب به بالنسبة للكثيرين.
2. أما الركيزة الثانية، تتعلق بالمنحى الأخلاقي، حيث اعتبر بعض النقاد، والمشاهدين، أن السوية الأخلاقية للدراما التركية مثلاً، لا تتفق مع العادات والتقاليد السارية في العالم العربي، بل اعتبروا هذه الأعمال، مدمرة للقيم الأخلاقية العربية، والإسلامية، من حيث القصة التي تتناولها، وأسلوب تناول تلك القصة، كما يعتبر البعض أن هذه الدراما لا تعبر عن ثقافة مجتمعاتها حتى، بل هي معدة للتصدير فقط.

¹ مقال منشور موسوم بالدبلجة إلى العربية، سلبيات وإيجابيات وأهم الأعمال المدبلجة، مجلة ليالينا، مرجع سبق ذكره، الرابط نفسه.

3. من ضمن سلبياتها أيضا، نجد أنها تتميز بالتكلفة العالية مقارنة بالترجمة المرئية. فدبلجة فيلم فكاهي أجنبي مثلا إلى اللغة العربية يتطلب ميزانية ضخمة جدا.
4. خسارة أصالة المادة فالدبلجة تفقد المشهد الأصلي نسيجه الصوتي وإيحاءاته وأن الصوت المركب مهما كانت براعته يبقى دائما خارج قاعة الإقناع¹.
5. كان هدف البلدان العربية من الدبلجة هو أن يتعود المشاهد العربي على سماع اللغة العربية الفصحى من أجل تحسين أداءهم اللغوي، لكن حدث العكس بسبب استعمال شركات الدبلجة للهجات، وهو ما غير الهدف من العامل الإيجابي إلى العامل السلبي.

ومنه يمكن القول أن هناك جدل كبير يدور حول دبلجة الأفلام والمسلسلات والأجنبية بين اللغات ، كذلك حول آثارها، السلبية منها، أو الإيجابية.

5- الرقابة في مادة الدبلجة في الوطن العربي

إن الإشكالية التي نرى أنها تستحق الوقوف عندها وتحليلها ومعالجتها هي طريقة النقل التي لا تقتأ أن تتقل العمل بغثه وسمينه بدون غربلة أو تصفية بما تستدعيه الخلفية الثقافية والدينية والاجتماعية. ضف إلى ذلك سياسة الاختيار المنتهجة، التي تشعرك أحيانا أن البرامج التي اختيرت لتدبلج للعالم العربي والمشاهد المسلم على وجه الخصوص تهدف أساسا إلى كسر القواعد الاجتماعية المنبثقة من عادات وتقاليد العربي المسلم والمؤسسة على تعاليم الدين الاسلامي الحنيف². على عكس الدول الأوروبية التي اتّخذت من دبلجة الأعمال الفنية إحدى وسائل الحفاظ على اللغة والهوية كما يقول نائب اتحاد الفنانين العرب المخرج العماني خالد بن عبد الرحيم الزدجالي مردفا: كثير من دول أوروبا تستخدم الدبلجة بشكل كبير جداً وبخاصة الأعمال الناطقة باللغة الانجليزية، حيث تدبلج

¹ حسانين سهام، إشكالية دبلجة المسلسلات من الإسبانية إلى العربية، مرجع سبق ذكره، ص24.

² عاصف حسنة، الدبلجة بين الانتقاء والرقابة، مجلة معالم، المجلد7، العدد 10، 2018، ص76 .

للغات المحلية كالفرنسية والإسبانية والألمانية وغيرها، وكل تلك الدول تدبلج الأفلام والمسلسلات الأمريكية إلى لغتها المحلية من أجل الحفاظ على اللغة واللهجة المحلية، فالدبلجة مقننة منذ سنوات كويلة في أوروبا، لأنّ الدول الأوروبية تخوفت من طغيان الثقافة الأمريكية على مجتمعاتها فلجأت إلى الدباجة للحفاظ على هويتها المحلية. وفي نفس الوقت عدم حرمان الشعوب الأوروبية من مشاهدة نجوم هوليوود العالميين والاستمتاع بأعمالهم.¹

هل فعلا هناك سياسة محدّدة لاختيار مادة الدبلجة قبل نقلها للعالم العربي؟ هل فعلا تراعي شركات الانتاج تركيبة المجتمع العربي المسلم والمحافظ خلال اختيارها لمادة الدبلجة لتبث للمشاهد العربي؟ هل تراعي المستويات السلوكية والأخلاقية لدى المراهق والطفل والشاب؟

أمّا المخرج العماني 'محمد الكندي' الذي ينظر إلى انتشار دبلجة الأعمال الفنية سواء المكسيكية أم التركية أو الهندية أو غيرها من الأعمال الدرامية الأخرى إلى اللغة العربية على أنه أحد الدلائل على كسل الشعوب فيقول: "إن السبب وراء انتشار هذا النوع من المسلسلات في المجتمعات العربية أننا مجتمعات كسولة تود الاستماع إلى الأعمال الفنية الأجنبية بلغتها العربية من دون أت تبدل أي عناء حتى في قراء الترجمة وهو ما يؤثر على التركيز في الجوانب الفنية، وبخاصة مع انتشار الدبلجة بعده لهجات عربية وليست اللغة العربية الفصحى الموحدة".²

من خلال آراء أصحاب الاختصاص في المجال الفني، نستشف أن الدبلجة قد ولدت ظاهرة جديدة في الوسط الفني والدرامي والإبداعي ألا وهو التكاثر الاقتصادي المنبثق أساسا من جحر استرخاص المادة المدبلجة مقارنة بالمادة المنتجة عربياً، وبالتالي تركز

¹ الزدجال صادق، "اعتبروا لها إجابيات... ولكن سلبياتها"، جريدة شبيبة، عمان المسقط، الأحد 28 أكتوبر 2013.

² الكندي محمد "الفن العربي والدبلجة" مداخلة بالمقهى الأدبي" ركن الكتاب، جريدة الوطن، عمان 2018/1/25.

سياسي اختيار مادة الدبلجة في العالم العربي على نقطتين أساسيتين: ثمن مادة الدبلجة الزهيد مقارنة بالإنتاج العربي الأصلي والدافع التجاري البحت الذي يحكمه رواج المادة في البلد الأصل بغض النظر إذا كانت المادة تلائم عقلية وعقيدة العربي المسلم أو لا. وعلى غرار البلدان الأوروبية، تفضل البلدان العربية على العنوان (الترجمة). فبالنسبة للبلدان الأوروبية يعود السبب كما أسلفنا للحفاظ على ثقافة ولغة البلد، ولكن بالنسبة للبلدان العربية، تعد العنونة (الترجمة) خياراً سينمائياً لم يطل الدراما إلا في بعض المسلسلات الأمريكية المعروفة والمشهورة مثل مسلسل (Friends) أو (Desperate Housewives) وغيرها.¹ فالذين يتابعون الأفلام بالعنونة (الترجمة النصية) على الشاشة في الواقع يتابعون القصة مكتوبة لا مصورة. فلا يمكن التركيز على شيئين في الوقت نفسه. فتفوت المشاهد كثيراً من المشاهد وتعابير الوجوه وتفاصيل الصورة ذاتها بما تحتويه من مادة درامية. مضافاً إلى ذلك سوء الترجمة في كثير من الأحيان، بسبب سوء فهم فحوى الجمل والمصطلحات. مردفين نظرية الكسل التي طالت المشاهد العربي الذي يريد متابعة تفاصيل الأحداث دون إجهاد نفسه في قراءة العناوين والترجمة.

نظراً لهذه الأسباب وغيرها دفعت بالقائمين على الدبلجة في العالم لخيار الدبلجة دون العنونة. وهو ما لا حضناه فعلياً من خلال دبلجة المسلسلات المكسيكية ثم في المسلسلات التركية والهندية والكورية وأفلام الكرتون. وفي الحقيقة لا نجد كل الأصوات تتدد ضد الدبلجة، بالعكس هناك من يجدها نعمة محمودة على قول الفنان السعودي "عبد الله بخيث" الذي رأى أنّ الدبلجة قد قربت الفن الدرامي من الناس وخففت من عبء القراءة. صار المشاهد يتمهى مع الأحداث. إذا تطورت عربياً سوف تضيف شيئاً جديداً سيخدم الفن الدرامي العربي. سقوط حاجز اللغة سيدفع المشاهد العربي إلى مشاهد الأفلام والمسلسلات الأجنبية بكثافة. سيرتفع ذوقه وحسه الفني وقدرته على التقويم. عندئذ لن

¹عاصف حسنة، الدبلجة بين الانتقاء والرقابة، مرجع سبق ذكره ، ص76

يبقى أسير الرداءة التي تعاني منها كثير من الأعمال العربية. تطور الدبلجة سيشكل تحدياً للمنتج العربي. سيوفر له فرص نجاح كبيرة من خلال الدخول في المنافسة مع الأجنبي عبر الجودة وليس عبر سجن اللغة والاحتكار، التحدي اليوم عالمي¹.

وتعد الدبلجة وسيلة من وسائل رَأب أي نقيصة تطال الإنتاج العربي، لسد ثغرات ضعف الانتاج الوطني بغض النظر ما إذا كانت تفتقر إلى المهنية أو لا، لأنه ليس كل ما هو مدبلج يتسم بالجودة العالية كما يرى الفنان عبد الله بخيث. حيث إن المسلسلات المدبلجة في جلها لها أثر لغوي وثقافي على المتلقي وكما أثبتت معظم الدراسات الميدانية في الوطن العربي "إن انتشار المسلسلات المدبلجة على قنواتنا العمومية الواحدة تلو الأخرى والتي تفتقر إلى المهنية وتسعى إلى تحقيق الربح المادي على حساب التكوين اللغوي والفكري، ما هي إلا وسيلة لسد ثغرات ضعف الإنتاج الوطني، في حين يرى البعض الآخر أنها أصبحت تلعب دوراً حاسماً في صناعة الرأي العام وتشكيل العقول واسقاط الايديولوجيات التي يستخدمها الشخص لاستكمال بناء الواقع الاجتماعي الذي يدركه بالخبرة المباشرة خاصة لدى الأطفال والمراهقين².

كانت السنوات الأخيرة قد شهدت طوفاناً من "الدبلجة"، شمل مسلسلات "أجنبية" و"وافدة" عدّة، لعلّ أبرزها وأشهرها، وربما أنجحها، المسلسلات التركية التي حققت نسبة مشاهدة عالية لا في بلد المنشأ فحسب، وإنما في دبلجتها العربية التي حذت بملايين العرب إلى الالتصاق بشاشاتهم، حدّ الهوس، والتماهي مع شخصيات ارتدت لهجة عربية وأسماء عربية مثل (لميس) و(مهند) و(نور)، حتّى أنّ أسماء الشخصيات التركية الأصلية ذابت فحضرت أسماؤها (المعربة). بل تطوّر الأمر إلى حدّ أنّ الممثل التركي الأشهر 'كيفانتش

¹ بن بخيث عبد الله ، " دبلجة المسلسلات بين السياسية والفن"، جريدة الرياض، نشر في 25 نوفمبر 2009 على الرابط <https://www.alriyadh.com/476880> ، اطلع عليه في 12 ديسمبر 2019 على الساعة 15:20.

² المنفلوطي محمد، المسلسلات المدبلجة، استهداف للغة العربية أم انفتاح على الثقافات؟، موقع هبة بريس 2017/1/27.

تاتليتوغ' الذي اشتهر بدور (مهند) في مسلسل (نور)، وبات "محبوب" النسوة "العربيات" لم ينل الرضا المتوقع حين ظهر تحت اسم "خليل" في مسلسل تركي مدبلج بعنوان "ميرنا و خليل" فرجع - على يد "مدبلجيه" - إلى اسمه المعرب الأول "مهند" في مسلسل "العشق الممنوع" إرضاء لقلوب الآلف التي تعلقت بمهند في الأساس¹.

إذا سلمنا أن سياسة اختيار مادة الدبلجة تعتمد أساساً على العامل التجاري الربحي البحت وظاهر التكاسل الاقتصادي والخمول الثقافي الذي يعيشه العالم العربي، فالسؤال الذي يطرح نفسه أين الرقابة؟؟ التي تعد مؤشر الجودة والرداءة، والحكم الذي دخول المنتج للعالم العربي من عدمه. أين الرقابة؟؟ التي تفرض شروطاً صارمة وتُرس المقتص إن وجدت أي لقطات لا تناسب التركيبة الفكرية والثقافية والسلوكية للمشاهد العربي بمختلف أعمارهم. لماذا نجد السوق الدرامية قد أغرقت بالمسلسلات الهندية التي تروج صراحة لعبادة الأصنام وتبث طقوس عبادة صنم البوذا صراحة وتترجمه بعبارة "القدير" إشارة للصنم !!! ونحن نوقن أن القدير اسم من أسماء الله الحسنى (جل وتعالى). لماذا نجد السوق الدرامية قد أغرقت بالمسلسلات التركية التي لا تدع سوى للعري ومصاحبة الشباب والمعاشرة وظاهرة المساكنة.

"ليست الدبلجة بالمسألة المستجدة، ولكنها تنذر بأن تكون حالة (معتمدة) بمنطق (التطبيع) الثقافي واللغوي فهي وإن أوالّت حواجز وعوائق في الفهم الآنّي إلا أنّها تخلق تشابهات وتماثلات وتقاطعات فكرية مفبركة أو مضلّلة. فالدبلجة وإن حشرت (الآخر) في قالبنا اللغوي، أو بالأحرى ((اللهوي)) إلا أنّها لا تستطيع أن تحشره في واقعنا الثقافي

¹ حزامه حباب ، الدبلجة ثقافة مقفلة وحياة مستعارة، مجلة القافلة، المملكة العربية السعودية، عدد أبريل 2018،

والاجتماعي. فلماذا الإصرار على أن يجعل الآخر يغادر لغته، وبيئة لغته، إلى لغتنا أو ما يشبهنا بأي ثمن ؟ !¹

لا ريب أنّ للدبلجة محاسن ولكن بهذه السياسة التجارية العارية من أي خافية ثقافية وفي غياب الرقابة التّام. نجد أنّ مساوئها قد طغت على محاسنها. وأهدافها السامية الرامية إلى تقريب الشّعوب والأفكار قد اضمحلت وانكسرت أمام أمواج الربح والنّقل الأعمى والتّرويج لأيديولوجيات معينة. لقد أضحت هذه الظاهرة قتلا صريحا للإبداع العربي وإطلاق بنات أفكار شبابنا وترسيخ العادات والتقاليد العربية الإسلامية في الأجيال النّاشئة. نرى أنّ الطبيب الشّافي لهذه النّقل غير المسؤول هو الإنتاج العربي المنبثق من البيئة العربية البعيد عن تقليد الآخر، حيث العالم العربي يعج بالأفكار وبالشّباب المبدع القادر على قيادة حملة إحياء الإبداع العربي البحت، وربما سنلجأ في يوم من الأيام للدّبلجة لنقل الأعمال الدرامية العربية وكذا السينمائية والكرتونية للعوالم الأخرى لنشر ثقافتنا والتّعريف ببنات أفكارنا.

¹ حبايب حزامه، الدبلجة ثقافة مقحمة وحياة مستعارة، مرجع سبق ذكره، ص55

المبحث الثالث: الدبلجة في الأفلام الفكاهية واستراتيجياتها

1- مفهوم الفيلم السينمائي

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع ما، أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرات تتراوح مدة عرضها عادة عشرة دقائق إلى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به.¹

كما تعد الأفلام السينمائية وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة؛ وتستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة، ولأغراض متعددة، حيث تستخدم في المجالات التعليمية، والإرشادية، والزراعية، والصناعية، وتتراوح أغراضها بين الإعلام والإرشاد، والتنقيف وغير ذلك من الأغراض الأخرى كالترفيه والتسلية مثلاً.²

أما المفهوم الشامل للفيلم أصبح يعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها.

1-1 عناصر الفيلم السينمائي:

يمكن بعد هذا التعريف اختزال عناصر الفيلم السينمائي عبر المراحل الآتية³:

¹ علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، آفاق سينمائية، مجلة إلكترونية أسبوعية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، العدد 114، ص 81،

² غارسيا ماركيز، مدخل إلى العلاقة بين السينما والأدب، نشر يوم 12 جوان 2013 على الرابط: www.alyam.com، اطلع عليه في 18 أكتوبر 2020م على الساعة 23: 19

³ عبد المجيد العابد، في عناصر الفيلم السينمائي، مقال منشور في منبر حر للثقافة والفكر والأدب بتاريخ 21 فيفري 2011، الرابط: في-عناصر-الفيلم <https://www.diwanalarab.com> // اطلع عليه يوم 21 ديسمبر 2020 على الساعة 15:20

أ- مرحلة السيناريو : تعد مرحلة السيناريو بامتياز وهو في الأصل الكتابة البصرية للفيلم، أي أن السيناريست يضع نصب اهتمامه متفرجا مشاهدا، إذ يختلف بذلك عن القصص أو الروائي، لأن هذين الأخيرين يكتبان لقارئ مفترض وليس لمشاهد، ومنه ينبغي لكاتب السيناريو أن يكون ملما بطبيعة الكتابة البصرية وبطرق اشتغال الصورة السينمائية، وبكامل تمفصلات العمل السينمائي على العموم حتى يتمكن من إنجاح الفيلم في مرحلته الأولى.

ب- المرحلة الثانية: تعد مرحلة للتصوير الفيلمي أو الإنجاز، حيث ننطلق من حالة الإمكان في المرحلة الأولى التي يحضر فيها عنصران فقط من طاقم العمل (السيناريست والمخرج)، إلى مرحلة الإنجاز والتحقق التي تحضر فيها عناصر مختلفة مساهمة في العمل بإجمال، نفردا كآلاتي¹:

- **المخرج:** دور الأساس هو نقل السيناريو من المكتوب إلى المشاهد، لكن هذه العملية تتطلب منه تدخل عناصر أخرى في النقل، وهو أساس نجاح الفيلم أو فشله وإليه نحتكم في الأخير.
- **المنتج:** هو القائم بتمويل العمل السينمائي وتمويله، قد يكون شركة خاصة للإنتاج أو مركزا سينمائيا تابعا للدولة.
- **الممثل:** هو الذي يجسد الأدوار الموكلة له من قبل المخرج، ويتوزع هذا العنصر بين: الممثلون الأبطال والممثلون الثانويون؛ فالممثلون الأبطال وهم الذين يقوم عليهم الفيلم وتتطبع عليهم أحداثه وقيمه الظاهرة والخفية، أما الممثلون الثانويون فهم الذين يؤثرون في الأبطال ويتأثرون ويتغيرون، بينما لا يقوم عليهم الفيلم.

¹ القيسي فارس مهدي ، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيون، مجلة الأكاديمي، العدد 47، 2007، ص.ص 152-159.

- **الحوار:** هو النقاش الذي يدور بين ممثلي الفيلم ويؤدي إلى تنامي الحدث و تطور الصراع الدرامي، أي نمو اختلاف وجهات النظر بين الممثلين في قضايا محددة، ومنه تنمو قصة الفيلم حتى النهاية أي نهاية الصراع.
- **الحدث:** هو الموضوع أو القصة التي يعالجها الفيلم السينمائي، وتتخللها بطبيعة الحال قيم اجتماعية وسياسية وغيرها يريد المخرج والكاتب إيصالها إلى المتفرج، وتختلف القصة بحسب نوع الفيلم.
- **المشهد واللقطة:** تعتبر الصورة أصغر جزء لا يتجزأ من الفيلم، ومجموع الصور تركيب لقطة، كما أن المشهد مجموعة من اللقطات المتتالية المترابطة فيما بينها شكلا وموضوعا، وما الفيلم أخيرا إلا مجموعة من المشاهد، وكل مشهد بنية مستقلة بذاتها تربطها علاقات متضافرة وطيدة مع جميع المشاهد المكونة للبناء العامة للفيلم، وما دامت الصورة أصغر جزء فهي ليست ذات دلالة إلا في علاقتها ببعضها البعض أو ما يُكون اللقطة¹.
- **الحركة والإنارة:** تختلف الحركة والإنارة بحسب نوع الفيلم، فأفلام الحركة والخيال العلمي والرعب تكون فيها الإنارة ضعيفة والحركة سريعة؛ بينما الأفلام العاطفية والدرامية فتكون الحركة فيها بطيئة والإنارة قوية.
- **الفضاء والزمن:** الفضاء هو كل مكان دال في الفيلم ويحيز أحداثه، كما أنه يؤثر في القيم وفي تحديد الوقائع، ونميز في الفضاء بين الفضاء الطبيعي العادي وفضاء الفيلم، إذا كان هذا الأخير يحتاج إلى أفضية تناسب طبيعة الأحداث المسرودة، أما الزمن فهو الذي يسيج الأحداث وقتيا وتكون له علاقة بنفسية الممثلين وطبيعة الأحداث، ويمكن التمييز فيه بين الزمن الفيزيائي العادي، والزمن النفسي والزمن الفيلمي تبعا لطبيعة السرد الفيلمي.

¹ العابد عبد المجيد، في عناصر الفيلم السيميائي، مرجع سبق ذكره.

- الديكور: يتعلق بتأثيث فضاءات الفيلم ونميز فيه بين الديكور الخاص بالفيلم والديكور العادي.
- اللباس والأكسسوار: نميز هنا بين الزي واللباس العادي، فالزي له دلالة متعلقة بطبيعة الحدث والزمن والفضاء والرؤية إلى العالم والأشياء، وقد يضاف إلى الزي لمسات وأكسسوارات توضح طبيعة الأحداث والأفضية والأزمة التي يعبرها الفيلم ويلوح بالقيم الإيديولوجية التي يريد المخرج إيصالها إلى المتفرج المتلقي.
- الموسيقى التصويرية: ترتبط بالجينيرك، وتتبع أحداث الفيلم، إذ يمكن من خلالها التوصل إلى طبيعة الوقائع من حيث سرعتها وقيمتها واختلافها سلبا وإيجابا، كما أنها تساهم في دفع الرتبة عن التصوير والسرد الفيلميين.
- الجينيريك: يتعلق بتحديد جميع المساهمين في العمل السينمائي في بداية الفيلم وفي نهايته وترفقه موسيقى تصويرية.
- التقنيون: منهم المصورون ومهندسو الصورة والصوت والحركة والإنارة والقائمون بأعمال الديكور والأزياء والمكياج والأكسسوار...إلخ.

المرحلة الثالثة: يتعلق بالمونتاج السينمائي الذي يتكفل بتنظيم مشاهد الفيلم بحسب تسلسلها ونمو الحدث الرئيس، ونميز فيه بين المونتاج التعاقبي الذي يأخذ بعين الاعتبار التسلسل الزمني المنطقي للأحداث، والمونتاج الدائري الذي يربط البداية بالنهاية، والمونتاج الحلزوني الذي يخلل من تراتب الأحداث باعتماد أسلوب الاستباق والاسترجاع. ويتعلق الميكساج بتنظيم الصوت وتحديد طبيعة الموسيقى التصويرية وتوزيعها بحسب تسلسل الأحداث واختلافها، ويتدخل في هذه المرحلة عنصران مهمان هما المخرج والمونتير أو الذي يقوم بالمونتاج¹.

¹ فؤاد شعبان وعبيدة صبطي، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجيا الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة

1-2 أنواع الأفلام السينمائية:

ويفضل 'سي كونجليتون' تقسيم الأفلام السينمائية إلى الأنواع التالية¹:

🌈 أفلام الحركة **Films Action**: هو نوع من الافلام التي تقوم على المغامرة ،والقوة، والجرأة، المطارادات، وتضم حركات قتالية متقنة. هذه الأفلام هي أكثر الافلام جذبا للشباب، وغالبا ما تقوم على المعركة بين الخير والشر، في جو لا يخلو من الاثارة، والمغامرة، والتشويق.

🌈 أفلام المغامرات **Adventure Films**: هذا الصنف يشبه الى حد ما أفلام الحركة، حيث تجعلك تعيش مغامرة حقيقية شيقة، وتتضمن المغامرة أنواعا عديدة منها: أفلام المقاتلين التقليدية، وأفلام الكوارث، وأفلام الحروب التاريخية، والبحث أو الاستكشافات ، وبطولات الغابة والصحراء ، والبحث عن الكنز المفقود....

🌈 أفلام الرسوم المتحركة **Animated Films**: أفلام تعتمد على الرسوم المتحركة وتكون موجهة عموما للأطفال.

🌈 أفلام الجريمة **Crime Films**: هي أفلام سينمائية ممتعة مبنية على الغموض، والمكر، والجريمة في عالم الأفلام. وتقوم على أفعال شريرة للمجرمين والعصابات، والمتمثلة في سرقة البنوك، والعصابات الإجرامية . أو أي شيء خارج على القانون، ويمكن إدراجها تحت الأفلام البوليسية، أو الأفلام السوداء لوجود تشابه كبير بينهما.

🌈 أفلام تسجيلية **Documentary Films**: أفلام تقدم تقريراً عن موضوع، ليس قصة أو دراما روائية.

¹ قريشع فاطمة الزهراء ، أنواع الأفلام السينمائية، مقال منشور في مجلة الهدى للثقافة والإعلام بتاريخ 29 يناير 2021، اطلع عليه في 10 فيفري 2021 على الساعة 14:25، الرابط:

أفلام مأساوية أو درامية **Drama Films**: تعتمد هذه الافلام على نقل مواقف الحياة، يجسدها اشخاص واقعيين، في زمان ومكان معين. هذا النوع هو الذي يستأثر باهتمام شريحة مهمة من المجتمع ، وهي أفلام تتناول مشاعر إنسانية قوية.

أفلام خيالية **Fantasy Films**: أفلام تتعامل مع المغامرات الأسطورية، أو تعالج موضوعات عن العصور القديمة.

أفلام الرعب **Horror Films**: أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.

أفلام موسيقية **Musical Films**: أفلام تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.

أفلام الخيال العلمي **Science Fiction**: أفلام تعتمد على مغامرات خيالية تحدث في الفضاء الخارجي مثلاً، أو خارج كوكب الأرض، ولا يستطيع العقل البشري تصورهما.

أفلام الإثارة **Suspense Films**: الأفلام التي تخفي بعض الحقائق والأحداث عن الجمهور، وتكشفها تدريجياً بأكثر الطرق مهارة.

أفلام الغرب **Western Films**: هي من أكبر و أكثر الافلام انتشارا. حيث تقدم مواضيع قديمة، وتصور الحياة في الأقاليم الغربية من الولايات المتحدة الأمريكية. وتضم هذه الافلام حياة شخصية أو عدد من الاشخاص من الماضي " فنان، سياسي ، مخترع ... " ، وتقدم أيضا : خيول ، مزارع ، مدن مليئة بالغبار، رعاة البقر، الهنود..

أفلام عائلية **FilmsFamily**: أفلام يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.

أفلام فكاهية **Humor Films**: تعد أول الافلام التي عرفتها السينما، وهي تلك التي تركز على الفكاهة، وتسلية المشاهدين. وتمتلك هذه الأفلام دائما نهاية

سعيدة، باستثناء "الكوميديا السوداء"¹، وهذا هو النوع من الأفلام الذي يهمنى في دراستنا هذه.

2- مفهوم الفيلم الفكاهي Humor Films:

"الفيلم الفكاهي" عبارة مكونة من اسم (الفيلم) وصفة (الفكاهي)، فنحن هنا، إذن، بصدد نسب الفكاهة إلى هذا النوع من الأفلام. من التسميات الأخرى لهذا النوع من الأفلام هي "الكوميديا". ومن وجهة نظر الترجمة والنقل بين اللغات، فإن هذه الكلمة - الكوميديا - هي نقل حرفي للكلمة الإنجليزية **Comedy** ثم صبغها بصبغة عربية بإضافة ألف المد في آخرها. أما إن بحثنا عن مقابل عربي فصيح لها، فإن أفضل ما جاد به المترجمون العرب هو ما نقرأه في مؤلفات الدكتور محمد عناني: الكوميديا مقابلها "المهابة"، على النقيض من التراجيديا التي مقابلها "المأساة"². وإن أردنا تقديم تعريف دقيق للفيلم الفكاهي، وجدنا تعريفات كثيرة في مصادر مختلفة، منها ذلك المأخوذ من الموقع الإلكتروني لـ 'فلميسيت' **Filmsite**:

« A comedy film is a category of film which emphasizes humor. These films are designed to make the audience laugh through amusement »³

"الفيلم الفكاهي هو نوع من الأفلام التي أساسها الفكاهة. يُقدّم هذا النوع من الأفلام لإضحاك الجمهور من خلال تسليتهم" (ترجمتنا). أما في الدراسة التي قدمها علاء الدين عبد المجيد جاسم وعمار حميد جاسم، والموسومة بـ "بنائية المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والآداء التمثيلي في الفيلم الروائي" فنقرأ التعريف التالي: "الفيلم الكوميدي أحد الأنواع الفلمية التي تأخذ انتشاراً كبيراً في السينما العالمية؛ بسبب طبيعة الأحداث

¹ عناني محمد، فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 15

² المرجع نفسه، ص 15

³ مقال نشر بتاريخ 29 أبريل 2002 في الموقع الإلكتروني **Filmsite. Org** ، اطلع عليه في يوم 25 جانفي

2020 على الساعة 11:25

والشخصيات الدرامية، وكذلك المكان والزمان الدراميين.¹ ومن خلال التعريفين السابقين، نستنبط التالي :

- يقوم الفيلم الفكاهي على الفكاهة في المقام الأول.
- يهدف هذا النوع من الأفلام إلى رسم البسمة والضحكة على أوجه المتلقين.
- يشهد هذا النوع من الأفلام انتشارا واسعا في السنوات الأخيرة.
- سبب هذا الانتشار هو الدراما التي تصنعها الأحداث والشخصيات والمكان والزمان

3- صعوبات ديبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية:

إن أكثر ما يميز عملية ديبلجة الأفلام الفكاهية من لغة إلى أخرى هو صعوبتها المرتبطة بنواح تتفاوت فيها درجات هذه الأخيرة، والتي قد تصل أحيانا إلى التعقيد، فهي تنطلق أساسا من لحظة الترجمة التحريرية، حيث يمكن القول أن ترجمة سيناريو الفيلم الفكاهي شأنه شأن ترجمة ترجمتها بعضا الشعر من ناحية التغييرات التي تطرأ عليه أثناء القيام بهذه العملية. فمثلا تفقد القصيدة عند من روحها وتناغم أبياتها وإيقاعها الموسيقي، تفقد ترجمة أفلام الفكاهة عند ديبلجتها هي الأخرى نسبة كبيرة من تفاصيلها ومكوناتها التي تميزها عن غيرها مثل الحس الموجود في النص الأصل ناهيك عن مدى تباين التجانس الصوتي للكلمات وكيفيات نطقها، وكذا طبيعة التركيب القواعدي للجمل ما بين الترجمة والأصل نظرا لتباين الأنظمة اللغوية.

فمن الهين مثلا من ناحية التطابق الصوتي، ترجمة لغتين لهما نفس الجذر اللاتيني، إذ يعد الانتقال من اللغة الإنجليزية إلى الفرنسية سهلا إلى حد ما مقارنة بالترجمة من

¹ علاء الدين عبد المجيد جاسم وعمار حميد جاسم، "بنائية المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والآداء التمثيلي في الفيلم الروائي"، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد 94، 2019، ص 281 .

الإنجليزية إلى العربية. وهو الأمر نفسه بالنسبة لتركيب القواعد اللغوية¹. إن الهدف من ترجمة فيلم فكاهي لا يكمن فقط في القراءة، بل في الاستماع أيضا. إذ نجد في بعض الأحيان أن ترجمات النصوص المعروضة ذات الطابع الهزلي والمضحك لا تتوافق ومعنى النص الأصل وتتنافر مع الحس العربي خاصة تلك الدبلجة إلى اللغة العربية، هنا لا يمكننا الحكم على أن هذه المشكلة تعود إلى الممثل أو المخرج وحدهما، بل إلى المترجم الذي كان عليه أن يتمعن في الشحنات الثقافية والاجتماعية واللغوية التي تحملها نصوص حوارات الأفلام الأجنبية المترجمة إلى العربية، نقاديا لاستغراب واستنكار المتلقين جراء ضعف ترجمة النص المعروض عليهم وركاكة جملة العربية.

تهدف الترجمة بالدرجة الأولى إلى تحقيق انسجاما مفاهيميا وجماليا محكما أثناء التلقي، وبالتالي فإن دبلجة أي فيلم أجنبي في أي ميدان كان، ليست مجرد عملية آلية، بل هي فن وتذوق وقدرة على التكيف مع النص الأصلي شكلا ومضمونا، فالمسألة ليست نقلا حرفيا مباشرا لمفردات وعبارات مجردة، بل هي عملية بناء شاملة تماثل وتشبه تماما عملية الابتكار والتأليف².

وبما أن عملية الدبلجة بصفة عامة تتطلب أسلوبا لغويا خلاقا وذكيا لشرح المضامين الواردة في النص الأصل حسب نوعه ومجاله وتكييفها مع ثقافة المتلقي العربي؛ لأنها ترتبط أيضا بالعامل الثقافي للمشاهد المعروضة في النص الهدف ومن شأنها تمكين المتلقي من التعرف على المراجع الخاصة بها، فإن هذه المتطلبات تخلق للمترجم جوا من التحدي، نظرا للصعوبات التي يواجهها أثناء فكه تشفير المصطلحات الواردة في مضمون

¹ الدرويش علي محمد ، دليل الترجمان في مبادئ الترجمة الشفهية، شركة رايتسكوب المحدودة، أستراليا، 2003، ص45.

² بوخلف فايزة، تطور مفهوم الأمانة في نظرية الترجمة من الاهتمام بالنص المصدر إلى متلقى النص المترجم، مجلة اللغات والترجمة، جامعة حسيبة بن بو علي -الشلف، المجلد1، العدد 1، ديسمبر 2020، ص 22.

رسالة النص الأصل بما في ذلك الترابط الوثيق بين المصطلح وواقعه الثقافي والاجتماعي.

يواجه مترجم الفكاهة في الأفلام المبدجة إلى العربية صعوبات جمة؛ حيث لا يكفي أن يمتلك ناصية اللغة، بل عليه العمل وفق الأهداف؛ بمعنى يبحث عن الأشياء التي تستطيع تحصيل قبول المعنى المترجم داخل المجتمع؛ فالأشياء التي تضحك شعبا معينا قد لا تضحك شعبا آخر، وعلى سبيل المثال في بعض الديانات الوضعية كالهنود اللذين يعبدون الحيوانات، يجعل هذا الأمر مضحكا بالنسبة للآخر خاصة من يعبد الديانات السماوية، بالتالي فإن هذا الأمر مضحك عند أمة معينة، لكنه مقدّس ومحظور السخرية والفكاهة عند أمة أخرى، لذلك على المترجم أن يحسن اختيار مواضع النكت بما يتناسب وخصوصيات مجتمعه أو الأشخاص المستهدفين.

ومن الصعوبات أيضا التي تواجه مترجم الفكاهة في الأفلام المبدجة إلى العربية هي التماهي مع العمل الفكاهي في جانيه السيكولوجي والفيزيولوجي، فمثلا من الصعب دبلجة أعمال الفنان البريطاني 'مистер بين' Mister bean، فهذا الأخير لا يتكلم كثيرا في أعماله، ونادرا ما نجد عملا يتكلم فيه بإسهاب مثل العمل الأخير 'Jhonne English'، من هنا فترجمة أعمال الفنان تحتاج إلى مهارات الرّكح المسرحي، فلا يكفي لمترجم 'مистер بين' من أن يتمكن من البنية اللغوية للنص فقط، بل عليه محاكاته في تصرفاته وصوته.

إن مترجم الفكاهة في الأفلام المبدجة إلى العربية بحاجة إلى حسن اختيار العمل الفكاهي الذي يتناسب مع إمكانياته المعرفية الفيزيولوجية، وهذا ما يتقطن إليه كتاب السيناريو في الأفلام السينمائية بتوظيف النكتة داخل الفيلم ليحقق رواجاً ونجاحاً، وحتى تستطيع الحبكة مساهمة طبيعة العمل الذي يشتغل عليه، وحيث إن مترجم الفكاهة ليس عليه تطبيق كل التقنيات والآليات الترجمية، فإن المخرج السينمائي يسعى إلى إيصال الرسالة من خلال اللقطة داخل الكادر، في أحسن صورة للفكاهة، فالمترجم يستعمل كل

التقنيات، لكن لا يستطيع المتلقي فهمه، وهذا ما يجعل عمله قاصرا إلى حد الابتذال خاصة في ترجمة الفكاهة التي تعد من أصعب أنواع الترجمات المتخصصة على الإطلاق¹.

تجدر الإشارة كذلك إلى أمر آخر في غاية الأهمية وهو وجود نوعين من الدبلجة : النوع الأول المتعلق بدبلجة الأفلام الوثائقية والمسمى بـ Voice Over، حيث لا يمكن فيه مشاهدة شفاه المتكلمين، وهنا يكون عمل المترجم سهلا، لأنه لن يقوم بأي تكيفات على نص الفيلم، أما النوع الثاني فيعرف باسم Dubbing، وفيه يتم مشاهدة شفاه المتكلمين أو الممثلين كما أن عمل المترجم يصبح نوعا ما معقدا في هذا النوع؛ لأنه مجبر بأن يقوم بتكيفات إبداعية تجعل المشاهد وكأنه يتابع الفيلم في نسخته الأصلية.

ويحدث في بعض الأحيان أن نجد نكتة في فيلم فكاهي على أنها كوميدية عند غالبية من المترجمين، ولكنها تخفق في نقل التأثير نفسه في النسخة المدبلجة إلى العربية، وقد يعزى هذا إلى عدم كفاءة الترجمة في إعادة إنتاج فكاهة الأصل في اللغة الهدف، نظرا إلى الاختلافات بين الخلفيات الثقافية في قراءة النصين. وهذا ما يجعل أساليب الترجمة المباشرة لا تجدي نفعا في نقلها من لغة إلى أخرى أو بالأحرى من ثقافة إلى أخرى، وهو الأمر الذي يزيد من صعوبة هذا النقل الثقافي مستعسر في أحيان كثيرة.

يمكننا أن نستنتج في الأخير أن دبلجة الأفلام الفكاهية هي فعل ترجمي ثقافي معرفي متعدد الأوجه والمعاني، فقد يراها بعض الدارسين أنها خيانة للنص الأصلي في حين يصفها الغير بأنها ثروة عابرة للثقافات والحدود الحضارية.

¹ رمضاني حمدان صديق، الرقابة في الترجمة السمعية البصرية- الفيلم أنموذجا، قسم الترجمة، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران - السانبا، 2008-2009، ص11.

4- ترجمة الأفلام الفكاهية بين التوطين والتغريب

تعدّ المنظرون والدارسون فيما يخص ترجمة الأفلام الفكاهية إلى اللغة العربية، حيث انقسموا وفق نظرياتهم إلى مجموعتين متباينتين¹ : يعتمد بعض الباحثين والمنظرين في علم الترجمة خلال ترجمة الأفلام الفكاهية الموجهة للشعوب العربية على استراتيجية التغريب، إذ تهدف هذه الاستراتيجية إلى المحافظة على العناصر الثقافية في النص الأصل والإبقاء عليها في الثقافة الهدف دون تغييرها أو تكييفها. أما المجموعة الثانية فتؤكد على ضرورة انتهاز استراتيجية التوطين لترجمة الفكاهة الموجهة للجمهور العربي، إذ تُذكر بضرورة مراعاة المترجم لغرض وحالة النص، أي الترجمة لجمهور يختلف عن جمهور اللغة الأصل. ينتقد الباحثون التوطين محتجين بأن هذه الاستراتيجية تخلق تناقضا كبيرا بين الترجمة وأهداف ووظائف الفكاهة، حيث أن تعويض وإبدال مجموع العناصر الثقافية الواردة في النص الفكاهي الأصل بعناصر من الثقافة الهدف، يؤدي إلى الإخلال بأهداف السيناريو الفكاهي الذي يقوم على والتعرف على ثقافات غير ثقافة الجمهور الأجنبي² : فمن الشائع أن تترجم الأفلام من أجل التعريف بالثقافات الأجنبية، ولكن في نفس الوقت، فإن العناصر الأجنبية في حد ذاتها غالبا ما تمحى من الترجمات والتي يتم تكييفها بشكل كبير لتناسب الثقافة الهدف، مما يدفع المترجمين للاحتجاج بأن المشاهدين العرب لن يستوعبوها. ولم يتوقفوا عند النقد فقط بل إنهم قدموا مجموعة من الحلول لإشكاليات الترجمة التي تواجه المترجم خلال عملية ترجمة الفيلم الفكاهي الأجنبي إلى اللغة العربية. وفي الأخير يمكن القول إن انقسام الباحثين والمنظرين بين التغريب والتوطين ليس بالجديد في علم الترجمة، حيث يصرح قوت كلينقبرق بأن "الصراع بين مراعاة النص الأصل ومراعاة القراء المستهدفين [...] قديم قدم الترجمة. كما لقد مال وانتهج مترجمو

¹ سعاد قرقابو، دبلجة الأفلام من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص 84.

² علاء الدين عبد المجيد جاسم وعمار حميد جاسم، "بنائية المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والآداء التمثيلي في الفيلم الروائي"، مرجع سبق ذكره، ص 283.

الأفلام الفكاهية الأجنبية إلى استراتيجية التغريب على حساب التوطين، وذلك ما ينعكس من خلال العبارات الاصطلاحية والعناصر الثقافية الأخرى¹.

5- إستراتيجيات دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية:

يهدف المترجم المكلف بدبلجة الأفلام الفكاهية الأجنبية إلى العربية على التوصل إلى نسخة مدبلجة متقنة الصنع تكون أصيلة الحلة، فيمر على عناء انتقاء الألفاظ والعبارات وتوظيفها بقصد ودقة، ولا يلزم نفسه بالترجمة الحرفية التي لا تلائم الحوار والمشاهد، بل عليه أن يخرج من مفهوم الأمانة الذي لا يخدم هدفه، و يبادر بتأليفه جملا شتان بينها وبين جمل الحوار الأصلي. كما أن تلخيص المشهد الفكاهي ليس ضروريا في الدبلجة²، ولكن من المهم فيها تناسب النص والحوار المترجم مع حركة أفواه الممثلين، فلا بد من أن يبدأ المدبلج كلامه حين يبدأ الممثل كلامه، ولا بد أن يتوقف عن الكلام مع توقف الممثل. زد على ذلك أن ترجمة فيلم فكاهي أجنبي إلى العربية يحتاج إلى تفعيل استراتيجيات خاصة، منها "الحذف" والإضافة" التي تفرضها طبيعة النكتة، فأحيانا لا تكفي ألفاظ العمل الأصلي لإيصال الرسالة، حيث يستعمل المترجم ألفاظ أخرى مساعدة على إيصال الفهم بشكل صحيح، أو يحذف بعض المفردات التي إذا ما ترجمت تشوه مضمون العمل الفكاهي، لذلك يسعى المخرج السينمائي إلى أن يقيم ترجمة مبنية على مبادئ وأسس صارمة لتحقيق المقصد المنشود وهو إضحاك المشاهد العربي، ما يمكنه في الأخير من تقديم عمل فكاهي ترجمي متكامل.³ ويظهر استعمال الحذف والإضافة كثيرا وفق البحث الذي أجري على ترجمة الحوار في فيلم (طروادة) Troy الذي لم يؤثر أبدا على المجرى العام للفيلم، ومن أمثلة الإضافة ترجمة الجملة:

¹ حزامه حباب، الدبلجة ثقافة مقحمة وحياة مستعارة، مرجع سبق ذكره، ص 53.

² مجدي حاج إبراهيم، الإضافة والحذف في دبلجة مسلسل الرسوم المتحركة، مرجع سبق ذكره 2018، ص 133

³ Kilborn Richard, Speak my language: Current attitudes to television subtitling and dubbing, Media, Culture and Society, 1993, 15(4), p 54

« Zeus hear me, I will smash their walls to the ground » إلى : "اسمعي يا زيوس، أقسم باسمك أن أدك أسوارهم في الأرض. "، فالعبارة القسمية: "أقسم باسمك" ليست في الحوار الأصلي. ومن أمثلة الحذف ترجمة الجملة: Poseidon has blessed our voyage إلى: "إنه يدعو إلى التفاؤل"، فقد حذفت كلمة Poseidon، لأن المترجم توقع أن المتابعين العرب لا تهتمهم هذه الكلمة¹. من هذا المنطلق نجد تبني الدبلجة لعدة أساليب مختلفة مثل الحذف والإضافة وكل ما من شأنه نقل العناصر اللغوية التي يحتويها الحوار الأصلي دون الإخلال بالمعنى، ومن ذلك²:

- ❖ **التقليص (الإيجاز):** يقوم المترجم باختصار الخطاب بنسبة متفاوتة من حجم النص الأصلي فبإمكانه مثلاً الاستغناء عن الجمل المكررة في النص الأصلي، لأنها تصيب المشاهد بالملل دون أن تضيف معلومات ضرورية إلى الموضوع والحوار. ويتكون التقليص من إجرائيين يكثر استعمالهما في دبلجة الأفلام:
- ❖ **الحذف:** وتشمل حذف العناصر اللغوية الظرفية الدالة على الزمان والمكان ويحذف أن يقوم المترجم بترتيب المعلومات بحسب أهميتها.
- ❖ **التكثيف:** ويعني الاقتصاد اللغوي وهو القيام بترجمة أكثر من فكرة باستعمال أقل عدد من الكلمات بجمع المعطيات.
- ❖ **الترجمة والسياق:** يكتفي المشاهد أحياناً بقراءة الصور لفهم مضمون الحوار، فالصورة الواضحة تجعل المشاهد يفهم دلالتها دون الحاجة إلى كلام وينطبق هذا غالباً على التكرار وأسماء العلم.
- ❖ **التكثيف:** يقوم المترجم باستبدال الوضعية اللغوية في اللغة الأصلية بوضعية لغوية أخرى مكافئة في اللغة الهدف.

¹ Al-Owais Najla, The subtitling and dubbing of Troy: A comparative study, American University of Sharjah, 2011, p55

² مجدي حاج إبراهيم، الإضافة والحذف في دبلجة مسلسل الرسوم المتحركة، مرجع سبق ذكره، ص134

❖ التعويضات: يقوم المترجم بتعويض جزء من القول من خلال ترجمته في غير موضعه الأصلي الذي ورد فيه مع الإبقاء و المحافظة على نسق الكل.

❖ التوضيح: يقوم المترجم بتحصيل النص المترجم و تقديم تفاصيل خفية عن النص الأصلي.

❖ التفسير: يقوم المترجم باستعمال الجمل الشارحة لمقاطع النصوص بهدف إزالة الغموض. ومن هذا المنطلق يمكن القول أن دبلجة الأفلام الفكاهية الأجنبية إلى العربية هي قبل كل شيء إبداع¹. فهي إعادة الكتابة باستبدال الكلمات وفق اختيار معين، مع اقتصاد لغوي وتقليص الفقرات وتعديل لزمان النص وتغيير للعبارات المركبة وجعلها في متناول الجميع.

¹ بيكر منى، موسوعة روتدج للدراسات الترجمة ، مرجع سبق ذكره ، ص77

خاتمة الفصل:

لقد توصلنا في هذا الفصل إلى أن الدبلجة تعد من أنجع الطرق لترجمة الأفلام الفكاهية إلى العربية؛ لأنها تسهل للمشاهدين التركيز على المحتويين البصري والسمعي في آن واحد؛ لذا كانت الدبلجة أفضل من المترجمة؛ فهي تسمح للمشاهدين بالتركيز على متابعة مشاهد الفيلم وصوره وهو ما لا تستطيع المترجمة فعله؛ لأنها قد تشتت تركيز المتلقي بشكل أو بآخر بين الاستمتاع بالمشهد، وبين متابعة النص الوارد أسفل الشاشة. يشترط في دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية الالتزام بمبدأ المزامنة، وذلك من خلال ضبط الترجمة بزمّن الحوار الأصلي، ومطابقتها بحركات تلفظ الممثلين والممثلات على الشاشة، ويتعين على المترجم لتحقيق ذلك أن ينتقي كلمات وعبارات وجملًا مألوفة في حياة

الجمهور العربي، شريطة ألا يبتعد عن مضمون النسخة الأصلية، وأن ينتقى كذلك حروف صوتية عربية تتقارب مع نظيرتها الأجنبية.

وعليه، تصبح الترجمة الحرفية غير ملزمة؛ فمتى ما فشلت الترجمة الحرفية عن تقديم ترجمة مرضية تتماشى مع المزامنة المطلوبة، يتوجب على المترجم الابتعاد عن الحرفية والتنويع في أساليب الترجمة فيما يخص النص، وهو ما يفسر الاستراتيجيات المختلفة التي يلجأ إليها المترجم في دبلجة هذا النوع من الأفلام إلى اللغة العربية.

الفصل الرابع

الدراسة التطبيقية

مقدمة الفصل.

1. تقديم مدونة البحث - الفيلم الفكاهي ' Monkey Up '
 - التعريف بمخرج الفيلم.
 - التعريف بالقناة الأصلية الناقلة لفيلم ' Monkey Up .
 - التعريف بالقناة التي قامت بدبلجة الفيلم إلى العربية.
 - قصة الفيلم وأحداثه.
2. نماذج مقتبسة من الفيلم لدراستها وتحليلها والمقارنة بينها.

خاتمة الفصل.

مقدمة الفصل

بعد الانتهاء من القسم النظري الخاص بترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية، والمتمثلة في الفصول النظرية الثلاثة؛ الأول يحمل عنوان النص الفكاهي والترجمة، والثاني يحمل عنوان المجال السمعي البصري والترجمة، والثالث عنوانه الدبلجة والأفلام، وأما الرابع فهو يتناول الدراسة التحليلية المقارنة لدبلجة الفيلم الفكاهي 'Monkey up' إلى اللغة العربية، وبالإعتماد على النسخة الأصلية للفيلم التي هي باللغة الإنجليزية، ولقد شمل الجانب التطبيقي للدراسة على قسمين؛ قسم لتقديم المدونة، وآخر للدراسة التحليلية لدبلجة فيلم 'Monkey up' إلى اللغة العربية والتي شملت عدة أجزاء، فلقد قمنا بمشاهدة النسخة الأصلية والنسخة المدبلجة عدة مرات حتى نتمكن أولاً من المقارنة بين الترجمتين، وثانياً التعرف على التقنيات التي اعتمدها المترجم، مستنديين في ذلك إلى نموذج 'جوليان هاوس' House Juliane لتقييم الترجمات.

1- تقديم مدونة البحث**1- ورقة فنية للفيلم¹:**

- العنوان: 'مانكي أب' 'Monkey Up'.
- النوع: فكاهي عائلي.
- المدة: 83 دقيقة.
- الإنتاج: 'آنا ماكروبرتس' (Anna McRoberts)
- اللغة: الإنجليزية.
- سنة الإنتاج: 22 يناير 2016.
- المخرج: روبرت فينس (Robert Vince)
- البلد: كندا والولايات المتحدة الأمريكية.
- تنقيط الفيلم: 10/9
- التوزيع:

يتوزع توزيع الفيلم في دور العرض السينمائية التي قامت بعرض الفيلم أو حتى في القنوات الفضائية التي قامت ببثه ضمن برامجها نذكر من هذه الدول ما يلي:

- أمريكا سنة 2016
- كندا سنة 2016
- فرنسا 2018
- الهند سنة 2019
- اسبانيا سنة 2020

نود الإشارة أن الفيلم مايزال مرشحا أن يغزو السينما العالمية باعتباره حديثا، واحتمال دبلجته للغات عدة أمر وارد، وهو موجود على شكل أقراص مضغوطة (CD) وأقراص (DVD)، وكذلك متوفر على شبكة الأنترنت لمن يريد تحميله أو مشاهدته.

¹ موقع السينما. كوم elcinema.com، اطلع عليه يوم: 2019/03/25 على الساعة: 20:22، الرابط: <https://elcinema.com/work/2041930>

2- قام بالتمثيل¹:

- سكيلار أستان (Skylar Astin) بدور القرد 'مانكي' (بطل الفيلم).
- جوناثان مانغم (Jonathan Mangum) بدور جيم أندروس.
- إيرين آلين أوريلي (Irene Bowder Peacock) بدور كلاير أندروس.
- كايدن ماجنسون (Kayden Magnuson) بدور صوفي أندروس.
- كاليب بيرغس (Caleb Burgess) بدور إيثان أندروس.
- داني وودبورن (Danny Woodburn) بدور أنجيلينو كابيلو.
- ياسمين بول (Yasmine Paul) بدور تايلور.
- دايفيد ميلشارد (David Milchard) بدور ديزموند.
- جون راتزنبرجر (John Ratzenberger) بدور السيد هارتز.

3- طاقم الفيلم:

- تصوير: مارك إروين (Mark Irwin)
- موسيقى: براهام ونجر (Brahm Wenger)
- مونتاج: كيلي هيرون (Brahm Wenger)
- إنتاج وإخراج: روبرت فينس (Robert Vince)
- المنتج المساعد: ماري فرانسيس بوكرنيك (Mary Frances Pocrnic)
- كاستينج: تيفاني ماك (Tiffany Mak)

4- التعريف بمخرج الفيلم:

'روبرت فينس' (Robert Vince)² هو كاتب سيناريو ومخرج كندي، ولد في 8 يوليو 1969 في فانكوفر (Vancouver) في كندا. هو الرئيس التنفيذي لشركة 'كاي بيكس للإنتاج السينمائي' (Key Pix Productions). لقب 'فينس' بصانع الأفلام الفكاهية الموجهة للعائلة أبرزها فيلم Monkey Up سنة 2016، والذي لقي نجاحا كبيرا من حيث نسبة المشاهدين في مختلف التطبيقات مثل Netflix أو Ezybest أو حتى في اليوتيوب، وكذا فيلم Super Buddies سنة 2013، كما يعرف باهتمامه الكبير بأفلام الأطفال

¹ موقع السينما. كوم elcinema.com، اطلع عليه يوم: 2019/04/02 على الساعة 21 : 00،

<https://elcinema.com/work/2041930/#jump-here-genre>

² روبرت فينس، صفحة ويكيبيديا، تاريخ الإطلاع: 2019/04/15، على الساعة 11:24، الرابط:

https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Vince

والحيوانات نذكر منها: "Air Bud" سنة 2002، و "Air Buddies" سنة 2006. ومن بين أفلامه الأخرى التي عرضت في السينما العالمية نجد ما يلي: Spooky Buddies سنة 2011، و Santa Paws 2: The Santa Pups سنة 2013، و Russell Madness سنة 2015

كما تجدر بنا الإشارة أن المخرج السينمائي 'فينس' قبل أن يبدأ حياته المهنية في الإخراج، كان يدير شركة Keystone Entertainment ،

حيث أنتج وشارك في كتابة وإخراج أكثر من 33 فيلماً، بالشراكة في المقام الأول مع 'ديزني' و'ميراماكس' و'وارنر برادرز'. في مالبو بكاليفورنيا وفانكوفر الكندية.

5- التعريف بالقناة الأصلية الناقلة لفيلم ' Monkey Up



إن تطبيق 'ميديا بوكس' (Mediabox hd)¹ هو موقع شهير متاح لأجهزة Android يسمح لنا بمشاهدة وتحميل العديد من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية الأجنبية، من أفلام رومانسية وكوميديية والخيال العلمي والأكشن والإثارة والتشويق وهذا بجودة تصوير رائعة . يعمل هذا التطبيق بشكل مشابه لباقي تطبيقات الأفلام الأخرى مثل برنامج Netflix وEgybest، إلا أنه ينفرد ببعض الميزات تجعله في مقدمة القائمة أبرزها²:

- مجانية التحميل
- امتلاكه على كتالوج ضخم من الأفلام بمعايير مختلفة على أجهزة Android
- يوفر كمية هائلة من عقود مختلفة وسنوات مختلفة وجميع حلقات المسلسلات الحصرية.

¹ ميديا بوكس، صفحة ويكيبيديا، <https://appsgag.com/ar/mediabox-hd/details>، اطلع عليه يوم:

2019/04/25 على الساعة 12:10

² المرجع نفسه.

▪ يمكن للمشاهد إرسال فيلمه المفضل إلى الشاشة الكبيرة عبر جهاز البث المفضل

في Chromecast

6- التعرف بالقناة التي قامت بدبلجة الفيلم إلى العربية:



عرفت الشركة (كرتون نات وورك Cartoon Network)¹

رواجا وانتشارا عالميا منقطع النظير، بما فيها العالم العربي

في عموم منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا منذ 2011،

لتعرف في الوطن العربي بتسمية كرتون نتورك العربية

(Cartoon Network Arabic)، وهي الطبعة والنسخة العربية الرسمية لكرتون نتورك،

التابعة لشركة Turner Broadcasting System، الشهيرة بإنتاج محتواها البرامج

الأصلي، ومجانية البث، بهدف إنتاج محتويات معاصرة وترفيهية للأطفال عبر مدار

24 ساعة، لاسيما بعد أن امتلكت قدرات عديدة على الصعيد التقني والإبداعي والإنتاجي،

و بجودة محتوى سلسلة أفلام الكارتون الأكثر شهرة خاصة أفلام ديزني منه، وعمل

رسوم متحركة محلية تعكس الصفات التي تتمتع بها المنطقة العربية، وتقديم قصص

متنوعة بخاصة من منطقة الشرق الأوسط والعربية عامة، لتلعب دور المحفز في صنع

السلوك الإنساني، وتنمية ذات الطفل وإحساسه بقدراته المخفية، فبإمكان الطفل أن يجني

الكثير من الفوائد من خلال تعزيز تصرفاته الإيجابية وبناء ذاته من خلال محتوى القناة

الغني، الذي يوصل الأفكار بطريقة ذكية تجذب الجمهور على الصعيد الإقليمي والعالمي،

مع عدم الإغفال عن الجانب الفكاهي الممزوجة بالمرح والتعليم والتثقيف في آن واحد،

والمندرجة في تصانيف التشويق والمغامرات والأكشن، خاصة مع انعدام المشاهد

والأفكار المبتذلة فيها، لذلك كان لها النجاح الثابت في تشغيل بث تلفزيوني يعرض سلسلة

من الرسوم الكرتونية أمريكية وأوروبية المنشأ، مما ساعد الأطفال على الوقوف على

¹ كرتون نات وورك، وكيبديا، الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/كرتون_نتورك_بالعربية، اطلع عليه

يوم: 2019/05/10 الساعة 13:25

ملاح شخصية الآخر وفهمهم لها، ومسايرة النضج العقلي والتغيير الثقافي أثناء اقتباس بعض السمات الثقافية، أو الأنماط الاجتماعية من ثقافة أخرى، (التثاقف Acculturation)، والذي يتطور لديهم شيئاً فشيئاً، وذلك عبر تصميم الشخصيات والبيئة التي تحتويها، بالإضافة لجوانب أخرى كالاهتمام بالكتابة والقصة والتاريخ العربي الغني وتمنحهم العروض البصرية من تجربة التحدث بلغتهم، أو ترجمة ودبلجة الأفلام الكرتونية والرسوم المتحركة، كما قامت بإطلاق ميزات جديدة وتطبيقات ألعاب المغامرات والألغاز والاختبارات والأنشطة والألعاب الرياضية على الأنترنت وفي الأجهزة المحمولة والذكية.

7- قصة الفيلم وأحداثه:

الفيلم الفكاهي Monkey Up¹ وهو عنوان لتناص إشهاري على وزن الشعار الإشهاري لمشروب الطاقة، وهو الدور الذي يؤديه القرد في بداية الفيلم بالإشهار لمشروب غازي منعش، الفيلم أمريكي مدته 1سا و23 دقيقة، باللغة الإنجليزية، والمعرض على شاشة



السينما، في 2016، وتم دبلجته إلى العربية، والذي أنتجته Anna McRoberts وأخرجه المخرج Robert Vince، ولعب البطولة والدور الممثل Skylar Astin الذي لعب دور القرد،

وDavid Milchard وErin Allin O'Reilly في دور ربة البيت كلار أندرويس وKayden Magnuson في دور الطفلة صوفي وCaleb Burgess في دور إيثان.

الفيلم تدور أحداثه حول هذا القرد المتعجرف، الذي يتحدث كالبشر ويسعى بإعلاناته التلفزيونية إلى الشهرة ويحلم بالاقترام السينمائي، لتحقيق الثروة والعمل في مجال التمثيل،

¹ Monkey Up, Film d'humour, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=AB6qvE8eXvg>, Consulté le 01/06/2019.

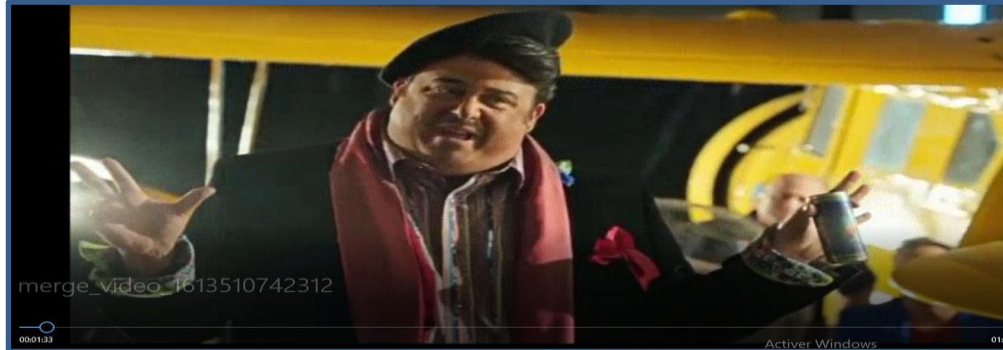
ونرى مونتي (القرد)، بطل الفيلم، يعلن عن مشروب غازي وهذا ما يسعد المخرج ووكيل أعماله، وفي بداية الفيلم يعطينا فكرة بسيطة عن كيفية عمل الإعلانات والإشهار التلفزيوني، إلا أن الأمور لم تسري بينهما كما كان متوقعا لها ويرحل القرد، بعيدا عن هذا الدور الثانوي بحثا عن دور ممثل كبير، منطلقا من فكرة عدم الامتثال إلى العراقيل والإيمان بقدراته وإمكانياته، التي تجعله يتحمل الضغوطات، ويسر على خطى نظام النجوم، ويتقمص ذاك الإحساس بجنون العظمة، فهو يريد أن يكون ممثلاً حقيقياً، أن يقوم بالمرح ولعب الأدوار السينمائية، بدلاً من الترويج فقط للإعلانات، ولكن خلال رحلته للمجد المادي والمعنوي، يجد أن الأهم منهما هو العائلة لأنها الكنز الحقيقي، وإعادة الأسرة كأولوية، داخل المجتمع الأمريكي، ومن خلال العرض بلحظات مرهقة، أين يتم تنشيطها بواسطة الدعابة والدعابة والحس الفكاهي، كما تخلل الفيلم من حين لآخر بأمثال وحكم يسردها القرد على لسان أمه التي تذكره بأهمية العائلة، (فالشهرة والثروة تأتي وتذهب، لكن العائلة تبقى إلى الأبد)، كما أن الفكاهة لم تخلو من أحداث وكتابة سيناريو الفيلم بالإضافة إلى الموسيقى التصويرية.

يتعرف القرد بالطفلين صوفي و إيثان، في غمرة انشغال والديهما بوظائفهما الجديدة، فالأم مرهقة بالعمل ولم يعد لديها وقت لابنتها وولدها ولا وقت لزوجها أيضاً، فالأم التي ليست في البيت من أجل عائلتها، حينما تردد عبارة (لقد رشوت ابنتي 12د:03) تعبيراً عن عدم مقدرتها إرضاء ابنتها فتقدم لها الدراهم تعويضاً عن تفريطها في الاهتمام بها، سوف يتكفل بانشغالاتهم القرد فتنشأ علاقة صداقة بينهما أين يساعد الفتاة في تعلم رياضة الجمباز وشقيقها في كيفية أداء دور روميو لمسرحية شكسبير وكيف يواجه الجمهور وفي نفس الوقت كيف يتغلب على خجله ويصبح قادراً على التكلم مع الفتيات، كما يساعد الوالد في تأليف كتابه دون معرفته بذلك والذي سوف يحقق مبيعات وشهرة بعد أن كان كاتباً فاشلاً.

القرد يقمص دور تشخيصي فهو يتحدث ويلبس ويمشي كالبشر ويكافح من أجل أن يؤخذ على محمل الجد كمثل، ولن يقبل بأقل من ذلك، ثم يتحول الفيلم إلى عرض درامي بعدما خسرت العائلة مونكي وتسعى إلى استرجاعه من مالكه الأصلي، وهذا بالتعاون مع إخوته القردة وعائلته الجديدة، بطريقة هزلية أين نسترجع الحس الفكاهي في الفيلم، وهنا يأتي دور العائلة التي تساعده بدورها في التغلب على مخاوفه من النزول بالمنطاد عندما يحاول الهرب، كما يوجه رسالة مفادها أن الرأفة بالحيوانات وحسن معاملتها أمر ضروري، إذ لا يمكن تقييدها أو جعلها ملكا للبشر، فهم أيضا لديهم مشاعر، كما يوجه الفيلم انتقادا لمن يستخدم الصدمات الكهربائية في جعل الحيوانات مطيعة وإرغامها على عمل أشياء تخرج عن طبيعتها وغريزتها، وينتهي الفيلم بتحقيق حلمه بوضع بصمته ونجمته كمثل مشهور في شارع هوليوود بوليفارد في مدينة لوس أنجلوس (ممر الشهرة أو Hollywood Walk of Fame)، الذي يعني بتكريم النجوم الممثلين والمشاهير.

ثانيا: نماذج مقتبسة من الفيلم لتحليلها ودراستها

المقطع الأول:



الصورة رقم: 01

<u>النص</u> <u>الأصل</u>	<u>الدبلجة</u> <u>بالعربية</u>	<u>وصف المشهد</u>	<u>التقنية</u> <u>المستعملة</u>
Stan to Monty : Just another diva moment	ستان لمونتي: "إنّه مجرد غرور النجوم."	يحاول القرد 'مونتي' إقناع العاملين في شركة الإعلانات التي تهدف للترويج لمشروب 'مانكي آب' بأنه قادر بمفرده على إنجاح الإعلانات التجارية وكل ما له علاقة بالإشهار، وأن لا أحد يستطيع تعويضه في هذا المجال، إلا أن جاءت الدقيقة الثانية من الفيلم لما قال 'مونتي' لصاحب الشركة 'ستان' بأنه سيتحصل على جائزة أوسكار قريباً، الأمر الذي دفع 'ستان' التهكم والاستهزاء متبوعة بقهقهات من الضحك موجه ل'مونتي' بالقول: "إنه مجرد غرور النجوم."	تقنية التكافؤ

المقطع الأول: Stan to Monty : Just another diva moment

دبلجته: 'ستان' ل'مونتي': إنّه مجرد غرور النجوم.

تحليل الترجمة:

ترجمت هذه العبارة على النحو التالي: "إنه مجرد غرور النجوم"، وهنا نقل المعنى دون الشكل والأثر. إذ تدخل هذه الجملة في إطار ما يسمى بالعبارات الإصطلاحية (Idioms في اللغة الانجليزية، وبالتالي بحث المترجم على مكافئ هذه العبارة في اللغة المترجم إليها؛ وذلك لأن المقطع الأصلي يتكون من كلمة " diva " ومعناها " مغنية ، نجمة " أو كلاهما " المغنية النجمة " وكلمة " moment " التي تدل على " وقت " ، " لحظة "، بينما نجد في العبارة المدبلجة أن المترجم فضل استعمال صيغة المفرد ل " diva " ب " النجوم "، كما أنه قام بحذف كلمة "another"؛ إذ يظهر لنا جليا أنه قد تحصل بذلك على ترجمة سليمة و خالية من الأخطاء. وهذا باعتبار أن الترجمة الحرفية يتم اللجوء إليها غالبا في حال عدم وجود المكافئ في اللغة الهدف، أما في حال وجوده فيفضل توظيفه؛ إذ أنه حتى وإن لم يسمح بالحفاظ على الشكل سيحافظ حتما على المعنى وعلى الأثر، بمعنى أننا لا يمكننا دائما أن نصل إلى مشاهدي ومتلقي هذه الأفلام في نسختها المترجمة، كما وصلنا في وقت أسبق إلى مشاهدي ومتلقي هذه الأفلام في نسختها الأصلية. فما يضحك الغرب قد لا يضحك العرب، وذلك لاختلاف الميول الثقافية والاجتماعية، وكذا طرائق التفكير وطرائق التعبير.

من الناحية اللسانية، نلاحظ أن المترجم حافظ على الوحدات اللسانية نفسها الموجودة في اللغة الإنجليزية؛ فنجد أنه حافظ على عدد الوحدات (أربعة) نفسها في النسخة المدبلجة إلى العربية عن تلك الموجودة في اللغة الأصل. (باللغة الإنجليزية)

أما من ناحية الإيقاع، نجد أن المترجم حافظ الى حد كبير على نفس الأصوات الجهرية الواردة في المقطع الأصلي مثل J, T, D, M؛ لكي يخلق تناغما وانسجاما صوتيا يتماشى ومع عبارة النص الأصل؛ لأننا نجده استعمل مفردات في اللغة العربية تحمل الأصوات التالية: ج، ر، ن، م. وبناء على ما سبق نستنتج أن المترجم قد حافظ على البنية الصوتية

لعبارة النص الأصل لا من ناحية الاصوات الجهرية ولا الصامتة على غرار: 'ه' و 'T' في العبارة الأولى وهذا ما قرب نوعا ما نطق المفردات لبعضهم بعضهم وخلق جوا تناغميا بينهم، وبالتالي يمكن القول أن المترجم قد نجح في عملية النقل من الإنجليزية إلى اللغة العربية.

المقطع الثاني:



الصورة رقم: 02

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Montey: Shakespeare! hello Shakespeare! Stan : William Shakespeare ! Montey: Forget it, I told Stan that he is hack	مونتي لمدربه: لا عليك أخبرتك أنّ 'ستان' جاهل	في هذا المشهد المقتطف من الدقيقة 2 و 22 ثانية. نلاحظ أن رئيس شركة الإعلانات لمشروب 'مانكي آب' استخف بإمكانيات 'مونتي' في التمثيل كثيرا. فما كان على هذا القرد الصغير سوى تذكيره ببعض الأبيات الشعرية لـ 'ويليام شكسبير' ليبرهن له؛ أولا بضلوعه في مجال الفن والعلم، وثانيا من أجل استفزازه لتيقنه التام بأنه لا يعرف هذا الكاتب المشهور. وعليه كانت النتيجة أنه أضحك عليه	التطويع (اختياري)

	الجميع بمن فيهم المدرب الخاص به لما قال له: لا عليك أخبرتك أن 'ستان' (رئيس شركة الإعلانات) جاهل.		
--	--	--	--

المقطع الأصلي:

Montey: Forget it, I told Stan that he is hack

دبلجته:

مونتي: لا عليك، أخبرتك أن 'ستان' جاهل

تحليل الترجمة:

عبر المترجم عن الفكرة عند عملية دبلجة هذا المقطع الفكاهي بـ: " لا عليك أخبرتك أن ستان جاهل " وهذا ما أثار انتباهنا، فمن خلال تحليلنا للترجمة، لاحظنا أن المترجم اعتمد على تقنية التطويع؛ الذي كما أشرنا إليه سابقا بأنه تنويع يحدث في الرسالة، كما أنه ناتج عن تغيير في وجهة نظر أو اتجاه تسليط الضوء¹.

تمت ترجمة عبارة "Forget it" في هذا المشهد بـ "لا عليك" في اللغة الهدف؛ فيبدو للوهلة الأولى أنها غير دقيقة بما يكفي من حيث المعنى، وقد يكون من الأفضل ترجمتها ترجمة حرفية، ولكن لو تمعنا أكثر نجدها أنسب في هذا المقام من الناحية الصوتية، لكونها مختصرة وتؤدي وظيفة طلبية على غرار العبارة المقابلة لها في اللغة المصدر.

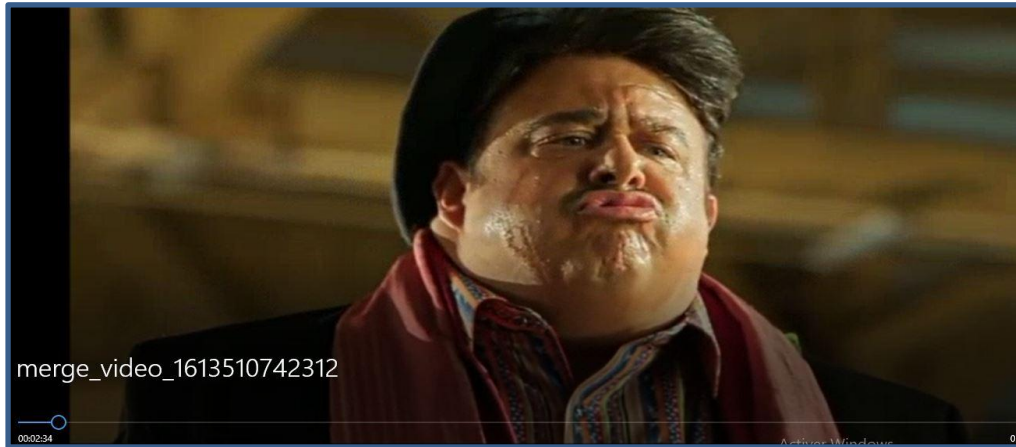
أما ترجمة إسم العلم "Stan" بـ: "ستان" بواسطة تقنية الإقتراض الكلي emprunt intégral؛ لأنه من غير الممكن ترجمته بطريقة أخرى، كما تدل هذه الترجمة أيضا على أجنبية حامل هذا الإسم على الرغم من كون اللفظ الصوتي المعبر عنه غريبا عن النظام الصوتي للغة الهدف.

¹ Viney Jean-Paul & Darbelnet Jeans, Stylistique comparée du francais et de l'anglais, Op-Cit, p51

من ناحية أخرى، قد وفق المترجم إلى حد ما، بغض النظر عن المعنى، في ترجمة كلم "hack"؛ إذ إختار لها الصفة المقابلة لها في السجل اللغوي الخاص بها في اللغة الهدف وهذا ما من شأنه أن يجعلها تقع نفس الموقع على مسامع القارئ في اللغة الهدف بنفس الطريقة التي وقعت بها على مسامع قارئها في اللغة المصدر.

فالتطويع يكون من ثمار المترجم وقراءاته للنص وأسلوبه، كما يدل على تمكن المترجم من صناعته، وإذا ما أردنا القيام بمقارنة هذه التقنية بباقي الأساليب الترجمة المعتمدة، نجد أن التطويع يجعل القارئ يتعجب قائلاً: نعم هكذا نعبر في اللغة الإنجليزية. أما من الناحية اللسانية استعمل تقنية 'الإيجاز' التي تمتاز بها اللغة العربية - فكان بمقدوره ترجمة he is ب: 'هو' - وهذا لضرورة اقتضتها مبدأ التزامن في الدبلجة. وبالتالي، يمكن القول إن المترجم قد وفق في اختيار المرادفات، وحتى النبرة الساخرة، وهذا حتى يضيف الجانب الفكاهي في هذا المقطع من الفيلم وهذا كله يؤكد أن المديبلج أخذ بعين الاعتبار الخصائص الصوتية للغة العربية.

المقطع الثالث:



الصورة رقم: 03

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty to stan : Have you seen your instagram? You get more two than a girl puffing for a pram , Selfy duck lips!	لا توجد دبلجة لهذا المقطع الفكاهي.	في هذا المشهد من الدقيقة 2 و 33 ثانية، نرى أن القرد 'مونتي' يضحك على شفتي الرجل، ويصفهما بأنهما أكبر بمرتين من شفتي الفتاة المتباهية بنفسها عند أخذها ل'سالفلي' (أظن أنك لاحظت طريقة نفخ الشفتين من قبل الفتيات عندما يقمن بأخذ سالفلي). كما سخر منه أيضا حينما أخبره بأن 'السالفلي' الذي التقطه كانت شفته شبيهة بشفتي البطة.	تقنية الحذف

المقطع الأصلي: Monty to stan : Have you seen your instagram?

You get more two than a girl puffing for a pram,

Selfy duck lips!

دبلجته: لا توجد دبلجة لهذا المقطع الفكاهي.

تحليل الترجمة:

لاحظنا أن المترجم حذف كليا هذا المقطع الأساسي من النسخة المدبلجة إلى العربية

على الرغم من أنه مشهد فكاهي ممتاز ويمكن رد هذا إلى عاملين:

الأول، ضرورة اقتضتها عملية الدبلجة؛ فالزمن الذي خصص لهذا الكلام في الفيلم الأصلي قصير جداً، بينما تستغرق دبلجتها إلى العربية وقتاً كبيراً، خصوصاً وأن نهايتها (الدبلجة) تتزامن بالضبط مع صورة شفتي ستان وتتطابق معها.

الثاني، رؤية المترجم أن لهذا المقطع الفكاهي الدلالة نفسها لتلك التي جاء بها المقطع السابق؛ وبالتالي فإن لديه الهدف نفسه، وهو وصف 'مونتي' لـ 'ستان' بأنه جاهل وغير مواكب للحدث وللتقدم. لذلك ارتأى عدم دبلجته.

وكنقد لحذفها من الدبلجة إلى العربية نرى أن لهذه العبارة من الضروري ترجمتها؛ لأنها كفيلة بإضحاك المشاهد العربي، لما لها من وزن فكاهي هزلي، ولهذا نقترح الترجمة الآتية:

Have you seen your instagram ? You get more two than a girl puffing for a pram, Selfy duck lips

'شفتك أكبر بمرتين من تلك الفتاة التي تلتقط سالفى. إنك تشبه البطة' (ترجمتنا)

فهنا اعتمدنا على تقنية التصرف في الترجمة من أجل مرور هذه الرسالة الكوميديّة للمشاهد العربي - المولع بالإيجاز في استنارته للضحك - دون التقيد بالترجمة الحرفية، لأنها لا تساعدنا لا على بناء المعنى، ولا على عملية تكييفها في الدبلجة.

ونأمل في الأخير أن نكون صائبين في ترجمتنا.

المقطع الرابع:



الصورة رقم: 04

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty to the journalist: just last week someone put black jelly beans in my jelly bean jar...nobody likes blacks ones.... I was about to unleash a can of monkey kung fu on their pants. What is that Jackie Chan I think so?	مونتي قائلًا للصحفية: قامو بوضع حبات الهلام السوداء في مرطبانتي، لا أحد يحبّها،... كدت ألحهم ضربا ببعض حركات الكينغ فو، أهذا جاكشان؟ لا أظنّ ذلك	حدث هذا المقطع الفكاهي في الدقيقة 5 و34 ثانية، وهذا عند إجابة 'مونتي' لإحدى أسئلة الصحفية المتمثلة حول إن كان يقلد جيدا الشخصية التي يؤديها في الفيلم، فما كان عليه إلا أن يذكرها بحادثة مضحكة وقعت له من قبل؛ لما قامت طاهيته الخاصة بوضع حبات الهلام السوداء في مرطبانته، ما جعله يفكر بتطبيق حركات 'جاكشان' القتالية لتأديبها.	تقنية الحذف والتصرف

المقطع الأصلي:

Monty to the journalist: *just last week* someone put black jelly beans in my jelly bean jar...nobody likes blacks ones....

I was about *to unleash a can of monkey kung fu on their pants*. What is that Jackie Chan I think so?

دبلجته: قامو بوضع حبات الهلام السوداء في مرطباتي، لا أحد يحبّها،... كدت ألحهم ضربا ببعض حركات الكونغ فو،

أهذا جاكى شان؟ لا أظنّ ذلك

تحليل الترجمة:

نلاحظ في دبلجة هذا المشهد الفكاهي من الإنجليزية إلى العربية أن المترجم حذف عبارة 'just last week' على الرغم من إمكانية ترجمتها إلى 'الأسبوع الماضي فقط'، ولعل هذا من أجل الحفاظ على نسق المزامنة بين النص المراد ترجمته والصورة التي تعبر عنها .

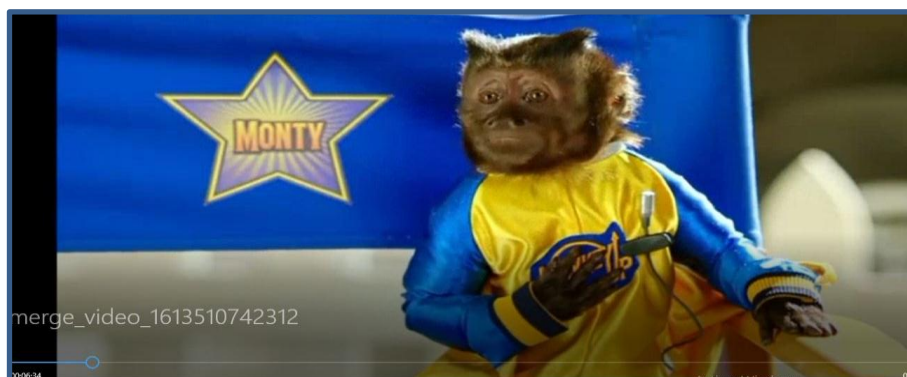
أما في الشطر الثاني من المقطع نفسه، فقد شد انتباهنا أن المترجم استعمل تقنية التصرف في نقله عبارة 'unleash a can of monkey kung fu on their pants' إلى 'كدت ألحهم ضربا ببعض حركات الكونغ فو' عوض ترجمتها حرفيا: " ليطلقوا العنان لعبة كونغ فو على سروالهم"، وهذا ربما لعاملين:

✚ خلق نوع من الفكاهة عن طريق تقليد 'مونتي' لحركات 'جاكى شان' في هذا المقطع من الفيلم.

✚ محاولته مطابقة الحروف العربية المدبلجة لشفاة القرد 'مونتي' في النسخة الانجليزية.

وبالتالي يمكن القول إن المترجم وفق في الحفاظ على الحس الفكاهي في الفيلم المدبلج إلى الجمهور العربي وذلك بالاعتماد على الصورة ولغة الجسد بشكل مباشر.

المقطع الخامس:



الصورة رقم: 05

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Journalist: Iron : <u>So</u> you do all your <u>stunts</u> ! -Monty : Iron honey, of course i do all <u>my</u> <u>stunts</u>, <u>seriously</u> <u>but</u> you ask <u>Tom Cruz</u> that <u>question</u> ?	الصحفية آيرون: هل تقوم <u>بالمشاهد</u> <u>الخطرة</u>! مونتي: بالطبع أقوم <u>بالمشاهد</u> <u>الخطرة</u>، أكنت لتسألي <u>توم كروز</u> هذا ؟	هذا الأنموذج مقتطف من الدقيقة 6 و 45 ثانية من الفيلم، إذ تدور أحداث هذا المشهد أثناء مقابلة تلفزيونية استضافت فيها الصحفية 'آيرون' القرد المتكبر، ليروي فيها مغامراته البطولية، لكن في إحدى أسئلتها حول ما إذا كان يستطيع تمثيل أدوار 'الأكشن' شعر 'مونتي' بنوع من الاستفزاز من هذا السؤال، فكيف لا وهو يقارن نفسه بأشهر الممثلين في هوليوود، فرد عليها بنبرة حادة ومضحكة في الوقت نفسه عن إمكانية تجربتها طرح السؤال نفسه على الممثل الأمريكي الشهير 'توم كروز'.	تقنية التصرف.

المقطع الأصلي:

Journalist Iron : So you do all your stunts !

-Monty: Iron honey, of course i do all my stunts, seriously but you ask Tom Cruz that question ?

دبلجته: الصحفية آيرون: هل تقوم بالمشاهد الخطرة!

مونتي: بالطبع أقوم بالمشاهد الخطرة، أكنت لتسألني توم كروز هذا ؟

تحليل الترجمة:

لاحظنا في هذا النموذج أن الشركة المكلفة بالدبلجة فضلت دبلجة سؤال الصحفية 'آيرون' "So you do all your stunts"! ب: "هل تقوم بالمشاهد الخطرة"، وهنا يظهر الإبداع في الترجمة، فمن خلال تحليلنا للترجمة، وجدنا أن المترجم تصرف في المعنى واستعمل تقنية الإضافة والحذف؛ فحذف 'all' و'your' في النسخة العربية للفيلم، رغم أن مقابلهما موجود في اللغة العربية، أي في اللغة الهدف، وهذا من أجل تبين صيغة التعجب في اللغة الهدف، وكذا حتى تتوافق مخارج حروف اللغة الإنجليزية مع شفاء الصحفية في النسخة المدبلجة إلى العربية، علاوة على استعمال تقنية الإضافة الإجبارية في ترجمة المتلازمة اللفظية (collocation) 'stunts' وورودها بـ"المشاهد الخطرة" في اللغة الهدف، وهذا حتى يتضح المعنى أكثر.

لاحظنا أيضا في الشطر الثاني من الدبلجة إلى العربية، أنها وردت على النحو الآتي:

بالطبع أقوم بالمشاهد الخطرة، أكنت لتسألني توم كروز هذا ؟

فلقد كرر القرد 'مونتي' عبارة 'المشاهد الخطرة' بهدف إضفاء الجانب الفكاهي الساخر في رده على 'آيرون'، كما أن الدبلجة تمت أيضا بحذف كلمات عدة منها: (seriously)

(but) (question) رغم أن كل منهما لديها ما يقابلها في قاموس 'أكسفورد' وهذا
 لضرورة استدعتها عملية الدبلجة. أما تقنية الإقتراض؛ فتمت عند نقل إسم العلم ' Tom
 Cruz ' بحروف عربية إلى اللغة الهدف.

فكما لاحظنا سابقا أن المترجم قام بتقنية الحذف لأكثر من مرة وهذا ليس اعتباطيا،
 ولكن ربما لأمر يخص التوافق الزمني للمدة المحددة للدبلجة لهذا المشهد الفكاهي، والذي
 قدر بثانيتين.

وبالتالي يكفي أن نقول إن الثقة بالحذر ليست حذرا؛ أي أن الترجمة الحرفية للفيلم
 الفكاهي ليست بالضرورة أمانة وانتهاجها ليس حصانة، كما أن الإبداع ليس خيانة بل
 طريقة مختلفة للوصول إلى نتيجة لا تختلف عن تلك التي أراد صناع الأفلام ذات الطابع
 الكوميدي والساخر الوصول إليها. فالمبدع مجبر على استخدام تقنيات يتطلبها عمله.

المقطع السادس:



الصورة رقم: 06

<u>النص الأصل</u>	<u>الدبلجة بالعربية</u>	<u>وصف المشهد</u>	<u>التقنية المستعملة</u>
Monty: I always suspect that I was adapted	مونتي: لم أشعر أنني أشبههم	هذا المشهد مقتبس في الدقيقة 7 و 08 ثانية، لما أرادت الصحفية اختبار غرور 'مونتي' بقولها أنها لأول مرة ترى قرد يختلف عن باقي أبناء جلدته، فوصفته بالعظيم، وأنه لا يقارن إلا بالشخصيات المشهورة ك'شكسبير'، لكن المقطع الذي أضحك الصحفية والمتفرجين على حد سواء، لما أجابها بصفة الواثق من نفسه، أنه صحيح من عائلة القردة لكن لا يشبههم، لأنه ببساطة في رأيه يفوقهم ذكاءا وعظمة، وهذا ما فتح له مجال التمثيل من أوسع الأبواب.	الترجمة الحرة

Monty: I always suspect that I was adapted

المقطع الأصلي:

مونتي : لم أشعر أنني أشبههم

دبلجته:

تحليل الترجمة:

وردت ترجمة هذه العبارة -'I always suspect that I was adapted'- في الشريط المدبلج إلى العربية ب: "لم أشعر أنني أشبههم". فمن خلال دراستنا النقدية لهذه الترجمة يمكن القول أن الناقل (المترجم) تصرف في دبلجة هذه النكتة تصرفا مطلقا؛ فترجمة كلمة Suspect تعني في المصطلح المعجمي لقاموس أكسفورد: يظن، يشتبه ، يشك في، ارتاب، يتوجس¹ . وترجمة كلمة Adapted تعني في القاموس نفسه: تكيف، تأقلم، يتهيأ، تبني².

ولهذا فلو حاولنا نقل هذه الجملة إلى العربية عن طريق الترجمة الحرفية لنقلناها على النحو الآتي:

- لطالما ظننت بأنني قد تأقلمت (تكيفت) مع ...

- دائما ما شككت في أنني قد تعودت عليهم...

وهذا ما يقلل من قيمة الترجمة بالنسبة للجمهور العربي المعروف بحبه للإيجاز في تذوقه للنكتة، كما يشكل عبئا ثقيلًا على كاهل المدبلج الذي يأخذ بعين الاعتبار عامل المزامنة بين الترجمة، لأنه يتعامل هنا مع الصورة التي تعتبر أساس النظام السمعي البصري.

أما من الناحية الصوتية، فإننا نلاحظ أن المترجم ربما لم يجانبه الصواب في انتقاء حروف عربية لها الإيقاع نفسه ورنه نفسها كتلك الموجودة في اللغة الانجليزية، وهو ما

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية، إنجليزي - إنجليزي - عربي، ص 780

² المرجع نفسه، ص 9

اتضح جليا في عدم تطابقها مع شفاه الممثل في النسخة المدبلجة؛ فحرف الشين من كلمة 'أشبه' هو حرف انتشار، معناه مأخوذ من طريقة لفظه داخل الفم، وهي نشر الهواء داخل الفم، قابلها المترجم ب حرف 'd' الذي هو من الحروف الصامتة، وفي نطقه يلتقى طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، ويضغط الهواء عند نطقه مدة من الزمن، ثم يفصل فجأة.

ومن هنا يمكن القول إن المترجم قد نجح وأبدع بمهاراته من خلال حسن اختياره للمرادفات ذات الشحنة الفكاهية التي تضحك المشاهد العربي، لكنه ربما جانبه الصواب من الناحية الصوتية في اختياره الحروف العربية وهو ما أعاق عملية الدبلجة في حد ذاتها.

فعلى القائمين على هذا النوع من الترجمة يركزون اهتمامهم بدرجة أكبر على الجانب الصوتي بين اللغتين المنقول منها والمنقول إليها مع التصرف في نقل المعنى؛ وهذا بتوظيفه للخبرات التي تحصل عليها سابقا في هذا المجال.

المقطع السابع:



الصورة رقم: 07

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستخدمة
Monty to his coach : I don't need a trainer. I'm already stepped. Look at this gun show.	'مونتي' لمدربه: "لا أحتاج مدرّباً، أنا قويّ حتى عليك، أنظر لعضلاتي!"	هذا المشهد مقتطف من الدقيقة 9 و38 ثانية، لما طلب 'مونتي' من مدربه أن يبحث له عن وكيل أعمال عالمي مثل 'أنجيلو'، وهذا حتى يكون بوسعه المشاركة في الأفلام العالمية . الأمر الذي استغرب له مدربه قائلاً له أن وكيل الأعمال خاص فقط بالبشر وليس بالحيوانات. وهو ما دفع 'مونتي' بالرد عليه بنبرة ضاحكة ساخرة: لا أريد مدرّباً أنا قوي حتى عليك، هيا أنظر لعضلاتي !	-التصرف -الإضافة

المقطع الأصلي: *Monty to his coach : I don't need a trainer. I'm already stepped. Look at this gun show*

دبلجته: 'مونتي' لمدرّبه: لا أحتاج مدرّبا، أنا قويّ حتى عليك، أنظر لعضلاتي !

تحليل الترجمة:

وردت ترجمة هذه العبارة الفكاهية في الشريط المدبلج إلى العربية: " لا أريد مدرّبا، أنا قويّ حتى عليك، أنظر لعضلاتي ". فما لاحظناه هنا، أن المترجم قام بنقل الكلمات إلى ما يقابلها باللغة العربية دون تغيير في الجزء الأول؛ فترجم: *I don't need a trainer* . ب: لا أحتاج مدرّبا، ثم لجأ إلى تقنية التصرف في الجزء الثاني من الجملة حين عبر عن *I'm already stepped* . ب: أنا قوي، على الرغم رغم من أن معناها في القاموس الدلالي هو: "لقد تطورت بالفعل"¹ ، بعد ذلك استعمل تقنية الإضافة في النسخة المدبلجة؛ حينما أضاف عبارة 'حتى عليك' رغم أنها غير موجودة في اللغة الأصل، ولعل الهدف من دون شك هو إضفاء صبغة الفكاهة الساخرة، وذلك حتى يتكمن المشاهد العربي من الضحك ولتتاسبها مع حركة الشفاه.

في دراستنا دائما للعبارة نفسها وجدنا أن المترجم تصرف في الدبلجة، حين نقل:

Look at this gun show

ب' أنظر لعضلاتي، على رغم من أن مكافئها في لغتها الأصلية هو 'أنظر إلى عرض الأسلحة.'

أما من جانب الدبلجة إلى العربية، فقد حاول المترجم المكيف إنتقاء حروف لها المخارج نفسها في اللغة الانجليزية على الرغم من صعوبتها؛ فالحروف العربية المستعملة

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية ، إنجليزي - إنجليزي - عربي، مرجع سبق ذكره ، ص 101

في الترجمة ليست متقاربة نوعا ما مع الحروف في اللغة الإنجليزية من حيث مخارجها، وهو ما دفعه على الإعتماد بشكل أكبر على صورة المشهد.

وعليه يمكن القول إن الصورة قد حددت المعنى الدقيق للترجمة، فالصور تساعد - في بعض الحالات- المترجم على اختيار ترجمة دقيقة وعلى تقديمها؛ فلقد جاء النص باللغة الإنجليزية واصفا للمشهد بصفة عامة، إلا أن الصورة قدمته بشكل دقيق، واستعان المترجم بها (الصورة) عند الترجمة ليقدم المعنى الدقيق للمشاهد العربي.

المقطع الثامن:



الصورة رقم: 08

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Coach responds to Monty: You saw Shakespeare in the parc but that does n't make you Mick monkey	المدرّب يرد على 'مونتي': شاهدت عروض شكسبير وهذا لا يجعل منك "ليدي ماكبث"	في هذا المشهد المقتطف من الدقيقة 11 و 25 ثانية، حاول المدرّب أن يرد على 'مونتي' بالأسلوب الساخر والهزلي نفسه، حينما قال له أنه حتى لو أتيحت لك فرصة لدخول عالم التمثيل والمسرح، فذلك لا يجعل منك 'ماكبث'.	-الإبدال -الحذف

المقطع الأصلي: Coach responds to Monty: You saw Shakespeare in the parc but that does n't make you Mick monkey

دبلجته: المدرّب يرد على 'مونتي': شاهدت عروض شكسبير

وهذا لا يجعل منك "ليدي ماكبث"

تحليل الترجمة:

في دراستنا لهذا المقطع الفكاهي الساخر لاحظنا أن المترجم نقل 'Mick monkey' التي تعني 'القرد الكبير' في المعجم اللغوي لأكسفورد إلى شخصية لها باع في المسرح تدعى 'ليدي ماكبث' Lady Macbeth؛ وهي إحدى الشخصيات الرئيسية في تراجيديا مكبث للكاتب الإنجليزي وليام شكسبير، ويبرز استعمال هذا الاسم من قبل المترجم بغية التهكم من 'مونتي' والضحك عليه، بأنه لن يصل مرتبة هذه الشخصية في مجال السينما، مهما فعل لأنه وببساطة لا يعدو مجرد قرد.

ومنه يمكن القول أنه استعمل تقنية الإبدال وبالأخص آلية قلب الرموز الذي جاء به 'فيني ودارباني' في كتابهما الأسلوبية المقارنة، وهذا لتقريب المفهوم ثقافياً للمشاهد العربي ووضعه في السياق المناسب. وفي نفس السياق يقول محمد الديداوي عن أسلوب الإبدال: "تعد طريقة التبديل أجود وسائل التكييف في اللغة الهدف وبهذا يتم التدرج إلى التكافؤ ذلك أنه كثيراً ما يكون التبديل لأجزاء الجملة خطوة من خطوات التكافؤ".¹

أما من الناحية الصوتية، فعلى الرغم من الاختلاف التام للحروف العربية والانجليزية، لكن هذا لم يؤثر لا على الترجمة ولا على الدبلجة، إذ اعتمد بشكل مطلق على الصورة، وكذا الحذف لما تخطى عن عبارة (in the parc) وقام بتعويضها بكلمة (عرض) لأسباب أملاها السياق الفكاهي.

وبالتالي يمكن القول أن المترجم وفق إلى حد بعيد في عملية النقل لهذا المشهد، سواء من حيث نجاحه في تطبيق التقنية المثلى التي استطاع بها المحافظة على الجانب الفكاهي، أو من حيث احترامه لشروط عملية الدبلجة إلى اللغة العربية.

المقطع التاسع:



الصورة رقم: 09

¹ الديداوي محمد الترجمة والتعريب : بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Coach responds to Monty: With my acting traps obvious, good looks and natural charisma I make a perfect movie star.	'مونتي' لمدربه: "بموهبتني في التمثيل وجاذبيتي، سأكون نجما سينمائيا."	يسخر المدرب الخاص ب'مونتي' مجددا في هذا المقطع من الدقيقة 12، إذ أكد له أنه لا يصلح للتمثيل، وأن حتى 'كابيلو' المكلف باختيار الممثلين يستبعد كليا فكرة حضور القردة في الأفلام. وهو ما أرغم 'مونتي' على الرد من هذا الاستهزاء بنوع من الغرور علاوة على بعض الحركات المضحكة، مبينا له على أنه أحسن من البشر، وأن بموهبته في التمثيل وجاذبيته، سيكون حتما نجما سينمائيا ذو شأن كبير.	التصرف (سياقي)

المقطع الأصلي:

Coach responds to Monty: With my acting traps obvious,
good looks and natural charisma
I make a perfect movie star

دبلجته:

'مونتي' لمدربه: بموهبتني في التمثيل وجاذبيتي،
سأكون نجما سينمائيا.

تحليل الترجمة:

من خلال تحليلنا لترجمة هذا المقطع الفكاهي في النسخة المدبلجة إلى العربية، لاحظنا أن المترجم ابتعد كل البعد عن الترجمة الحرفية؛ فلقد لخص عبارة and natural good looks charisma ، والتي تعنى باللغة العربية 'المظهر الحسن وذو كاريزما' بـ 'الاجاذبية'؛ إذ نجده أولا، أنه تصرف في معناها بكيفية صحيحة، وهذا حتى يحافظ على السياق الفكاهي من خلال استعمال أسلوب المبالغة. وثانيا، تبين أنه استعمل تقنية التقليل

وفق ما يمليه احترام مبدأ المزامنة في دبلجة الأفلام؛ فكانت الصياغة النهائية لعبارة and
With my acting traps obvious, good looks natural charisma 'ب موهبتي في التمثيل
وجاذبيتي' عوض: 'من خلال خدعي الواضحة في التمثيل والنظرات الجيدة. '، كما نقل I
make a perfect movie star ب: 'سأكون نجما سينمائيا' عوض: 'أنا نجم سينمائي
مثالي'.

فاستخدام التصرف هنا جاء لعاملين:

➤ أولاً، لأنه يخدم عملية الدبلجة ومبادئها (من خلال استعمال تقنية التقليل في الترجمة).

➤ ثانياً، لأنها استراتيجية في الترجمة تقوم على المحافظة على المعنى بغض النظر
عن الشكل، وهو أيضاً نهج يقضي باستبدال واقع اجتماعي ثقافي بواقع يتلائم
والإقليم الجديد الذي نقل المترجم إليه النص، و ينشئ بذلك المترجم نصّ هدف
يتوافق وقواعد اللغة وعادات التعبير التلقائية التي يعتمدونها المتكلمون الأصليون.

المقطع العاشر:



الصورة رقم:10

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
I' ve just bribed my daughter	لقد رشوت ابنتي	هي جملة بطابع ونبرة فكاكية صدرت من الأم 'كلاير أندروس' في الدقيقة 12، في محاولتها عن الإجابة لسؤال زوجها 'جيم' حول التغير الإيجابي لابنتهم 'إيثان'، بعد أن كانت مستاءة من والديها وشعورها بعدم الاهتمام مقارنة بأخواتها. أما تفسير عبارة 'رشوت ابنتي' فهي كانت تقدم لها الدراهم تعويضا عن تفريطها في الاهتمام بها، مما كان يشعر الطفلة بسعادة أكبر.	تقنية الحذف

I' ve just bribed my daughter

المقطع الأصلي:

لقد رشوت ابنتي

دبلجته:

تحليل الترجمة:

لاحظنا أن المترجم اعتمد على الترجمة كلمة كلمة خاصة في نقله لمصطلح 'bribe' المقترض من سجل لغوى ديني إلى مصطلح ديني يقابله في اللغة الهدف والمتمثل في 'الرشوة'؛ والتي هي محرمة في ديننا الاسلامي؛ فهي نوع من أنواع الفساد، وهي قيام شخص بدفع مبلغ من المال لموظف ما من أجل الحصول على حق ليس له، غير أن توظيفها هنا يكمن فقط في إضفاء نوع من الدعابة على المشهد.

أما من جانب الدبلجة يمكن القول أن المترجم نجح في ضبط هذه العبارة صوتيا، حتى أننا لم نشعر للوهلة الأولى أنها مدبلجة؛ إذ وفق المترجم في نقله للجانب الصوتي للجملة الإنجليزية، وذلك من خلال حسن انتقائه للمفردات العربية التي خلقت انسجاما

صوتيا مشابهها إلى حد بعيد النص الأصلي، فعلى سبيل المثال، وردت في الجملة الأصلية أصوات جهرية (voiced sounds) على غرار V, B, R, J وكانت الجملة العربية موفقة؛ حيث وردت الأصوات الاتية: ر، ش، ب، ت، ق... كما أن نفس الأصوات (الصامتة والصائتة) تم اعتمادها في العربية، والتي وإن لم تكن مهمة جدا بالنظر إلى المقاربات الترجمية الأخرى إلا أن الحفاظ عليها يزيد من جودة الترجمة ومقبوليتها في الثقافة الهدف.

وكملاحظة لا بد من الإشارة إليها أنه ما زاد من نجاح المترجم في نقله لهذا المقطع الفكاهي، هو اتباعه النبرة التهكمية نفسها للغة المصدر.

المقطع الحادي عشر:



الصورة رقم: 11

النص الأصلي	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty to Angelo : I am Monty from the Moneky up Commercials. is charm, sure!!	مونتي لأنجيلو كابيلو: "أنا مونتي" من إعلانات "مونكي أب" ، أتفهّم صدمتك.	في هذا المشهد المقتبس من الدقيقة 14 و25 ثانية، حدث ما لم يكن في الحسبان، فبينما كان ينتظر مخرج الأفلام الشهير 'أنجيلو كابيلو' الممثل الذي حدثه عنه كثيرا ليؤدي شخصية البطل في فيلمه. تفاجأ بوجود قرد جالس على مكتبه، وهذا ما أدهش 'أنجيلو' طالبا منه تقديم نفسه، وهنا أتى الرد من 'مونتي' ضاحكا أتفهّم صدمتك أنا 'مونتي' من إعلانات 'مونكي أب'	ترجمة إبداعية

المقطع الأصلي:

Monty to Angelo : "I am Monty from the Moneky up Commercials.

Is charm, sure!"

دبلجته: مونتي لأنجيلو: أنا "مونتي" من إعلانات "مونكي أب" ،أتفهّم صدمتك.

تحليل الترجمة:

لم يقم المترجم بنقل 'is charm, sure' بنقل هذه العبارة حرفيا، رغم أن لها مقابل في اللغة الهدف، والمتمثل في هذا سحر أكيد-؛ لأنها ببساطة هي غير مناسبة في هذا المقام وستؤدي إلى التباس المعنى وغموضه لدى القارئ المستهدف. ولذلك أتى المترجم بعبارة مكافئة ومناسبة للسياق والصورة والصوت في آن واحد ألا وهي 'أتفهّم صدمتك'.

فمن بين الخصائص التي تُميّز الترجمة السمعية البصرية بصفة عامة والدبلجة بصفة خاصة هي طبيعة النص؛ إذ يتطلب شروطاً خلال عملية نقله من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، لهذا على المترجم السمعي البصري مراعاة طبيعة النص المراد ترجمته في الدبلجة، فهو يجمع في نفس الوقت بين السمعي والبصري.

وعليه أن يعيد صياغة المعنى مع الأخذ بعين الاعتبار الصورة والصوت. ويمكن أن نقول إن هذه العبارة التي اختارها المترجم نقلت مقصدية كاتب السيناريو بوضوح وأسهمت في إعطاء الترجمة طابعاً فكاهياً.

المقطع الثاني عشر:



الصورة رقم: 12

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty to Angelo : I'm not gonna back. You will come crowing back to me.	مونتي قائلاً لأنجيلو: لن أتوسّل إليك ههه .ستأتي زاحفا إلي	هذا المقطع مقتطف في الدقيقة 15 و38 ثانية، تضمن رفض مخرج الفيلم ل'مونتي' لسببين: الأول، مشاهدته له من قبل في حصة تلفزيونية وأعطاه انطباع بأنه متعالى ومتعجرف، أما السبب الثاني، أكد له بأنه سيعتمد على قرد مرسوم على الكمبيوتر؛ لأن الفيلم سيتمحور على العلاقات الانسانية. الأمر الذي تعجب له 'مونتي' كثيرا ! وذهب وهو يقول له ضاحكا لن أتوسّل إليك ستأتي زاحفا إلي؛ أي أنه لا يوجد من يضاهيه في التمثيل وسيتصل به لا محالة.	ترجمة حرة

المقطع الأصلي: I'm not gonna back. You will come crowing back to me

دبلجته: "لن أتوسّل إليك ههه .ستأتي زاحفا إلي."

تحليل الترجمة:

نلاحظ في هذا المقطع أن المترجم استعمل تقنية الترجمة الحرة في عبارة 'gonna back' إذ فضل عبارة 'لن أتوسّل إليك' متبوعة بقهقهات من الضحك في النسخة المدبلجة إلى العربية علما أن مقابل هذه الكلمة الإنجليزية في المدلول اللغوي لقاموس أكسفورد هي

'لن أعود'¹. علاوة على هذا ترجمته للفعل "crowing" بـ "زحف" رغم أنه يقابله في اللغة الهدف الفعل "صاح"².

إن هذا الابتكار في الخطاب هو إعادة صياغة القول في اللغة الهدف، ولا تخطر المعادلة التي يبحث عنها المترجم في باله فوراً كما في حال الاستذكار، بل عليه أن يحلل المعنى في السياق فيثير تداعياً في الأفكار وقيم تقارباً في ما بينها وتمائلاً ويستتجد بما تقدمه اللغة الهدف من موارد³.

ولعل رجوع المترجم لهذه التقنية هي حتماً لعاملين؛ فالأول حتى يبرز الخطاب الفكاهي للممشاهد العربي، والثاني حتى تلائم الصورة المشهد المعبر عنه من الفيلم.

المقطع الثالث عشر:



الصورة رقم: 13

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية ، إنجليزي - إنجليزي - عربي، مرجع سابق ، ص 129

² المرجع نفسه، ص 129

³ عثمان وليد. أساليب التوضيح و التصريح في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، مجلة البصائر، المجلد 10 ، العدد 02 ، جامعة البتراء، الأردن، 2006

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
'Mony to a Fan : Still, you say Minnies you hear Mouse'.	'مونتي' متوجها إلى إحدى المعجبات : 'لكن من يسمع إسم 'ميني' يظنه 'فأرا'.	يضحك 'مونتي' من إسم فتاة تدعى 'ميني' التي أرادت التعرف عليه في إحدى الحفلات، وهذا بعد أن أعجبت بأناقته وجاذبيته، حتى جاءت الدقيقة 37 و 2 ثانية من الفيلم، أين فاجأها قائلاً من يسمع إسمك ولا يراك يظن أنك فأرا وليس إنسانا، الأمر الذي أضحك الفتاة كثيرا من شدة إعجابها بالحس الفكاهي لديه.	تقنية الإبدال

المقطع الأصلي: 'Monty to A Fan : Still, you say Minni you hear

'Mouse

دبلجته: 'مونتي' متوجها إلى إحدى المعجبات : 'لكن من يسمع إسم 'ميني' يظنه

'فأرا'.

تحليل الترجمة:

يمكن القول في هذا النموذج أن المترجم حافظ على البنية المورفولوجية (Morphologique) للجملة الأصل؛ إذ استعمل فعل السمع (hear) للدلالة على القول (To say) ؛ لأن ما لا يقال لا يسمع.

كما أنه استخدم فعل الظن في النسخة المدبلجة المتضمن فعل التفكير والتحليل لما سبق سماعه، للدلالة على وصول الرسالة الصوتية.

نلاحظ أيضا في هذه العبارة المدبلجة إلى العربية أن المترجم ترجم 'Still' ب : (لكن) رغم أن مقابل هذه الكلمة في المعجم اللغوي هو 'مايزال' وهذا حتى يبرز النبوة الفكاهية ذات الطابع الساخر من جهة، وربما رأى كذلك أن لو ترجمها حرفيا ستعيق عملية الدبلجة من جهة أخرى، والتي تعتمد أساسا على الاقتصاد اللغوي لتحقيق عملية التزامن .

أما من الناحية الصوتية، حاول المترجم اختيار مقابلات في اللغة الهدف لها مخارج تتطابق مع اللغة الأصل (اللغة الإنجليزية)؛ من حيث حركة الشفاه للممثل في النسخة العربية أو من حيث وقعها في أذن المشاهد العربي؛ فترجم you say ب: 'يسمع'؛ فحرف (y) يقابله في اللغة العربية حرف 'الياء' وحرف (s) يقابله حرف السين، كما استعمل الترجمة الحرفية لنقله لإسم العلم Minni .

وبالتالي يمكن القول أن المترجم وفق كثيرا في عملية نقل هذه الجملة، لأنه تعامل مع الصورة المرافقة لها لزيادة الأثر الفكاهي المثير للضحك عند المتلقي.

المقطع الرابع عشر:



الصورة رقم:14

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستخدمة
Monty for a Children : You read Shakespeare like you're reading a cook book, Shakespeare deserves power, passion and fortitude. You are butchering this words if they were a Christmas turkey.	مونتي للطفل: أنت أحقق ! تقرأ شكسبير كأنك تقرأ كتاب طهي، شكسبير يستحق القوة، الشغف والشجاعة. تقطع كلماته كأنها ديك رومي.	نشاهد في هذا الفيلم أن مونتي 'جد مولع بقصص 'شكسبير' وشخصيته حتى ظن أنه يشبهه في كل شيء، غير أن في الدقيقة 28 و 50 ثانية، يظهر لنا انزعاجه وعدم تقبله لطريقة قراءة الطفل السيئة لكتاب 'شكسبير' حتى وصل به الأمر بوصفه بالأحمق. تظهر روح الفكاهة والتهكم في هذا المشهد عندما شبه طريقة قراءته (الطفل) للكتاب، كأنه يقرأ دروس طهي وليس لشخصية عظيمة . ثم يسخر منه في الأخير مشبهها بإياه بالديك الرومي في طريقة نطقه للكلمات.	تقنية الإضافة تقنية التقليل

المقطع الأصلي:

Monty for a Children : You read Shakespeare like you're reading a cook book, Shakespeare deserves power, passion and fortitude.

You are butchering this words if they were a Christmas turkey.

دبلجته: مونتي للطفل: أنت أحقق ! تقرأ شكسبير كأنك تقرأ كتاب طهي، شكسبير يستحق القوة، الشغف والشجاعة. تقطع كلماته كأنها ديك رومي.

تحليل الترجمة:

في تحليلنا لبداية الشطر الأول من دبلجة هذا المشهد، نلاحظ أن تقنية الإضافة في الأفلام الفكاهية بارزة في هذا النموذج، ولقد تمثلت في ظهور عبارة 'أنت أحمق' بوضوح في النسخة العربية وخلوها في النسخة الإنجليزية، رغم أن هذه الصيغة لها ما يقابلها في المعجم اللغوي لقاموس أكسفورد، فكلمة 'أنت' بالإنجليزية هي (You) وكلمة 'أحمق' تقابلها (Stupid). ولعل الهدف من إضافة هذه العبارة هو لإعطاء صبغة التهكم والضحك للمشاهد العربي.

أما في الشطر الثاني؛ فترجم *butchering* ب: 'تذبح'¹ و 'words' بالكلمات' و *turkey* ب: 'الديك الرومي'²، لكن ما نلاحظه أن المبدج استعمل تقنية الحذف لمصطلح (Christmas)، ولم يصرح بمكافئه في اللغة المنقول إليها، رغم أن للمصطلح دلالة واحدة تفي بالغرض، ألا وهي (أعياد الميلاد)³ في الديانة المسيحية، إذ لا يكتمل الاحتفال بعيد الميلاد عند المسيحيين إلا بوجود الديك الرومي على طاولة الطعام في عشاء ليلة "الكريسماس"، فهي تلك الوجبة التقليدية التي تحرص كثير من العائلات على تحضيرها.

ومنه صنف هذا المصطلح ضمن المصطلحات الدينية، لذا نلاحظ أن الشحنة الثقافية التي يحملها هذا المصطلح في اللغة الإنجليزية والثقافة الإنجليزية يخلو منها في الثقافة العربية (ثقافة اللغة المنقول إليها) بحكم اختلاف الديانة بين المجتمعين، لذا تصرف المترجم وحذف "في أعياد ميلاد المسيح" وذلك بحكم إدراكه لخصوصيات المجتمع العربي المسلم وعاداته.

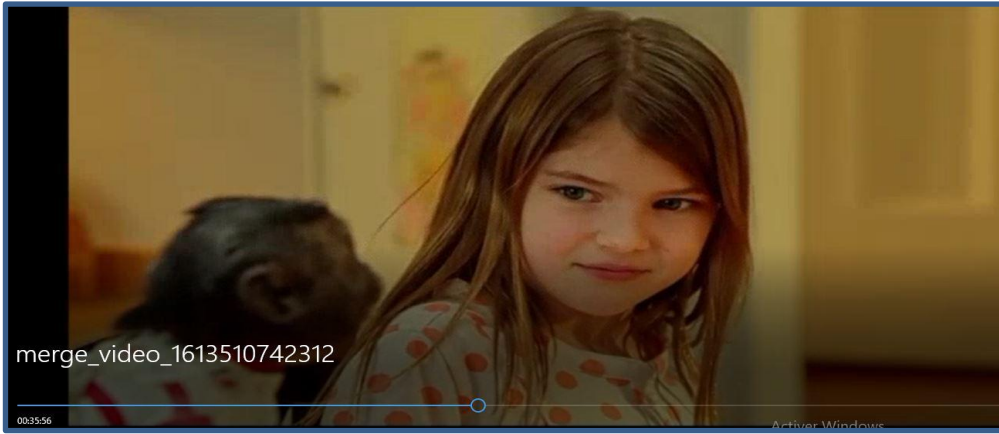
¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية، إنجليزي - إنجليزي - عربي، مرجع سابق، ص 101.

² المرجع نفسه، ص 101

³ المرجع نفسه، ص 129

ولكن ما أثار انتباهنا في هذا المقطع هو أن المترجم قد جانبه الصواب في نقل الجانب الصوتي، وذلك لكونه أثر الجانب الدلالي، فنجد أنه استعمل أصواتاً متنافرة عن الجملة الأصلية لأسباب فرضتها صيغة المقطع الأصلي.

المقطع الخامس عشر:



الصورة رقم: 15

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Looks like it will be cheat day.	يوم إفساد الحمية الغذائية.	أراد 'مونتي' أن يظهر للعائلة المالكة مهارته في إعداد مشروب 'مونتي آب' والمتكون من الموز المحلى. ثم بدأ يشرح لهم سر رشاقتة التي أهلتة أن يكون بطل في الإعلانات التجارية. إلا أن جاءت الدقيقة 35 و 39 ثانية، لما دخل للمطبخ وبدء يعد في إحضار وجبة غنية بالمواد الدهنية ليست لها أي علاقة عما كان يحدثهم من قبل، فما كان عليه إلا القول هذا يوم إفساد الحمية الغذائية وسط ضحك هستيري من أفراد العائلة.	التصرف

Looks like it will be cheat day.

المقطع الأصلي:

يوم إفساد الحمية الغذائية.

دبلجته:

تحليل الترجمة:

عبر المترجم عن الفكرة عند عملية الدبلجة كما يلي: 'يوم إفساد الحمية الغذائية'؛ إذ نلاحظ أنه ترجم الصيغة الكلامية "cheat day ب "إفساد الحمية الغذائية " من أجل إضفاء

صبغة الفكاهاة، بدلا من " يبدو أنه سيكون يوم الغش " . فالمترجم يلجأ إلى هذا الأسلوب عندما يلاحظ أن الصيغة البديلة تلائم الجملة الأصلية أكثر.¹

ومن جانب آخر يمكن القول أن ترجمة هذه العبارة الفكاهية إلى النسخة العربية جاءت في محلها، حيث اعتمد المترجم إلى اللغة العربية على الصورة في الفيلم بشكل كبير، والتي حددت الترجمة وحصرتها؛ فتغاض عن المعنى العام الذي قدّمه النص باللغة الإنجليزية، حيث تُرجمت إلى اللغة العربية بـ'يوم إفساد الحمية الغذائية'، وهي ترجمة صحيحة متناسبة مع الصورة، بدل الترجمة المتعلقة فقط بالنص " يبدو أنه سيكون يوم الغش."

المقطع السادس عشر:



الصورة رقم: 16

¹ Viney Jean-Paul & Darbelnet Jeans, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Op-Cit, p50

النص الأصلي	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty to andrew: Now, you are either listen to me and have a half chance to surviving or you will be the one who looks like a monkey.	مونتي لأندرو: "الآن إمّا أن تستمع إليّ وتحصل على فرصة النّجاح أو ستبدو كقرود سخيف."	في هذا المشهد المقتبس من الدقيقة 32 و 15 ثانية من الفيلم، يقوم 'مونتي' بتوجيه الطفل 'أندرو' على خشبة المسرح قبل مروره على لجنة التحكيم، إذ خيره بين الإنصات لتعليماته وتحقيق النجاح، أو أن يتجاهل ويظهر كقرود سخيف أمام المتفرجين. أما الأمر المضحك هنا أنه ربط صفة سخيف بالقرود متناسيا بأنه في الأصل قرد.	التصرف والإضافة

المقطع الأصلي:

Monty to andrew: Now, you are either listen to me! and have a half chance to surviving, or you will be the one who looks like a monkey.

دبلجته: مونتي لأندرو: الآن إمّا أن تستمع إليّ ! وتحصل على فرصة النّجاح

أو ستبدو كقرود سخيف.

تحليل الترجمة:

بالنسبة للترجمة في النسخة المدبلجة من الفيلم، لاحظنا عموما التزام المترجم بالمحافظة على المتن كما جاء في الأصل الإنجليزي، مع اعتماده على تقنية التصرف عند نقله لعبارة "have a half chance to surviving" ب: 'تحصل على فرصة النّجاح'، رغم

أن مقابلها في المعجم اللغوي هو 'لديك' (نصف¹ - فرصة²) للبقاء على (قيد الحياة).³ ولعل هذا الاختيار من القائم على الترجمة رؤيته كونها تناسب السياق ومشهد الفيلم أكثر.

أما في الجزء الأخير من المشهد، لاحظنا أيضا أن المترجم أضاف لفظة 'سخيف' عند ترجمته لصيغة : looks like a monkey ، وهذا حتى يضفي الجانب الفكاهي والهزلي في هذه اللقطة الكوميدية.

إن الهدف من التصرف والإضافة هنا، راجع أساسا للدور الذي تلعبه الصورة في المحافظة على الجانب الفكاهي من المواقف، فلو وردت الجملة نفسها في سياق آخر ومن صورة المشهد المقتبس من الفيلم لتغير الموقف لا محالة، ولأصبح الموقف غريبا وغير مفهوم بدل من أن يكون موقفا فكاهيا. ومن هنا يمكننا استنتاج الدور الفعال الذي تلعبه الصورة المقتبسة من الفيلم في ترجمة نص الفكاهة.

المقطع السابع عشر:



الصورة رقم: 17

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية ، إنجليزي - إنجليزي - عربي، مرجع سابق ، ص56

² المرجع نفسه، ص88

³ المرجع نفسه، ص180

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
A spectator tell to Jeams : "If you want a beer you are going to risk it. "	أحد المتفرجين لجيمس: "من أراد الموزة عليه المخاطرة."	هذا المشهد مقتبس في الدقيقة 35 و 40 ثانية من الفيلم، حيث كان هناك حشد كبير من المتفرجين يشاهدون عرضا تمثيليا للقرود وهو يقوم بالرقص على أنغام الموسيقى، حاملا في يده كأس من النبيذ، غير أن أحد المتفرجين يدعى 'جيمس' وهو مفلس ومدمن على الكحول، أراد سرقة النبيذ من 'مانكي' ، لكنه شعر بالخوف حين رآه ينظر إليه بحدة، فقال له أحدهم وهو في حالة هستيرية من الضحك، من أراد الموزة عليه المخاطرة.	تقنية التكيف

المقطع الأصلي:

A spectator tell to Jeams :

" If you want a beer you are going to risk it "

دبلجته

أحد المتفرجين لجيمس:

"من أراد الموزة عليه المخاطرة."

تحليل الترجمة:

في دراستنا لترجمة لهذا المقطع الفكاهي الساخر، نجد أن المترجم نقل كلمة (beer) في النسخة المدبلجة إلى العربية إلى الموزة، - وهذا لشدة تعلق القردة بهذه الفاكهة - مع أن لديها ما يقابلها في المعجم اللغوي وهي (بيرة) التي هي مشروب كحولي محرم في ديننا الإسلامي، لما فيه من أضرار على صحة الإنسان¹.

ومن هنا يمكن القول أن المدبلج قام بـ 'تقنية التكيف' موطننا النقل وفق الشريحة العربية المستقبلية لهذا الفيلم.

في بعض الأحيان، نجد أن المترجم في وضع المدافع عن ترجمة قد لا يجرؤ على تصحيح أخطائها، وخير مثال على ذلك، عندما نترجم نصوصاً عقديّة أو دعوية متزمتة، (كما هو الحال بالنسبة إلى الكتابات السياسية والدينية)، حيث يستعمل المترجم مضطراً عبارات قد تتعارض مع معتقداته، فيعمد إلى ذكرها بالرغم من أنها لا تعكس المواقف الأيديولوجية التي يؤمن بها ولا تمت لها بصلة، وفي بعض الأحيان الأخرى، قد تتضارب هذه الترجمة مع مواقفه ومصالحه الشخصية، وهذا ما أطلق عليه الباحثان 'سلفادور بينيا' Salvador Peña و'خوسي هيرنانديس' José Hernandez 'بأخلاق المترجم'².

وفي الأخير ما علينا إلا أن نقول، أن المترجم قد أصاب إلى حد كبير في عملية نقله لهذا المشهد التهكمي.

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية، إنجليزي - إنجليزي - عربي، ص 19

² أوبيدي كربونيل كورتيس، ترجمة الآخر: نظرية الترجمة، الغرابية، وما بعد الكولونيالية، ترجمة أنور المرتجي، دار المنظومة، الرباط، 2018، ص 21.

المقطع الثامن عشر:الصورة رقم: 18

<u>النص الأصلي</u>	<u>الدبلجة بالعربية</u>	<u>وصف المشهد</u>	<u>التقنية المستعملة</u>
Hello mister fancy pants. HAHAHAHA	أهلا بك أيها السيد المتعالي. لم نعرفك ها ها ها .	يذهب 'مونتي' لزيارة عائلته ليخبرهم أنه أصبح شخصية جد مشهورة، بدخوله عالم الفن والتمثيل، وفي غمرة حديثه فاجأه إحدى إخوته بتهكم متبوع بقهقهات من الضحك بعبارة أهلا بك أيها السيد المتعالي، علاوة على صيغة 'لم نعرفك' كناية على التغطرس الواضح الذي كان باديا عليه ها ها ها .	<u>تكافؤ</u>

Hello mister fancy pantsالمقطع الأصلي:

HAHAHAHA.

أهلا بك أيها السيد المتعالي. لم نعرفك ها ها ها .

دبلجته:

تحليل الترجمة:

في تحليلنا لهذا النموذج لاحظنا أن المترجم لجأ إلى أسلوب التكافؤ عند ترجمته للتعبير الاصطلاحي. fancy pants الذي يدل على أمر 'فخم' ب: 'السيد المتعالي'، ولعل هذا الاختيار جاء حتماً بالمراعاة مع السياق العام الذي فرضه النص الفكاهي وكذا نظام الصورة.

كما لاحظنا في نفس المشهد أن المترجم لجأ أيضاً إلى تقنية الإضافة (عدد من القهقهات)، وهذا رغبة منه في إضحاك الجمهور العربي.

ولكن ما يعاب على المترجم هنا هو عدم تكييف ترجمته بمبدأ المزامنة في الترجمة السمعية البصرية، وهو ما تجلّى بوضوح في عدم تناسق مخارج الحروف الانجليزية مع شفاة القرد المتكلم.

المقطع التاسع عشر:

الصورة رقم: 19

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Oh,boy this guy could'nt sell banans to a monkey.	يا للهول إنه لا يستطيع بيع موزة لقرود.	يسخر 'مونتي' في هذا الأنموذج من كاتب سيناريو الأفلام 'جيم أندروا' بسبب طريقة تعاملاته التجارية مع دار النشر، إذ وصفه بأنه لا يستطيع حتى بيع موزة للقرود. وهي كناية على عدم كفاءته في المفاوضات معهم، فكيف لا وهو يبيع جل أعماله التي يتعب عليها كثيرا بمبلغ زهيد.	تقنية الحذف في (الدبلجة)

المقطع الأصلي: Oh,boy this guy could'nt sell banans to a monkey

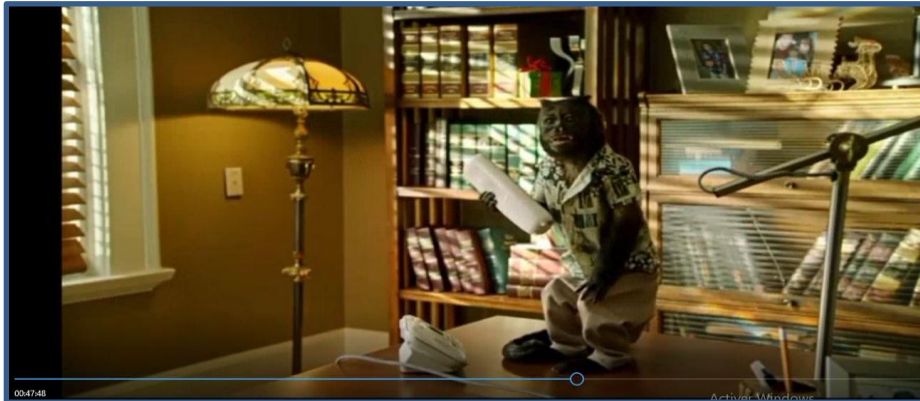
دبلجته: يا للهول إنه لا يستطيع بيع موزة لقرود.

تحليل الترجمة:

في دراستنا لهذا الأنموذج نلاحظ تقنية الحذف واضحة لعبارة Oh,boy this guy في الفيلم المدبلج، رغم وجود مكافئات لها في اللغة العربية واكتفى فقط بتعويضها بكلمة 'ياللهول'، التي تفيد الدهشة والتعجب.

ولعل القيام بهذه التقنية هي ربما لضرورة أملتها عملية الدبلجة، وتباين مخارج الحروف بين اللغتين الانجليزية والعربية. أما باقي كلمات الجملة، فكانت ترجمتها كلمة كلمة، لأنها تؤدي بنا إلى تحقيق الفكاهة المقصودة.

المقطع العشرون:



الصورة رقم: 20

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty saying to the director of publishing : "What you are offering last here is chump change, help me help you."	مونتي قائلاً لمديرة النشر: "ما تعرضينه علينا هو مبلغ زهيد، ساعديني لأساعدك."	عرضت مديرة دار النشر 'ساندي' في اتصال هاتفي مع المخرج 'جيم أندرو' مبلغ كبير يقدر بـ 10 آلاف دولار، مقابل أن يبيع لها روايته الشهيرة، وهو ما قبله 'جيم' على الفور. الأمر الذي لم يستسغه 'مونتي' الذي كان متخفياً في الغرفة، وسمع كل ما دار بينهما. وبعد لحظات عاود الإتصال بها بصفة نائب وكيل الأعمال وشرح لها أهمية هذه الرواية والضحك باد على صوته، بأن ما اقترحته هو مبلغ زهيد ولا يشتري حتى موزة.	التكافؤ

المقطع الأصلي:

Monty saying to the director of publishing : "What you are offering last here is
chump change, help me help you

دبلجته: مونتي قائلاً لمديرة النشر: "ما تعرضينه علينا هو مبلغ زهيد، ساعديني
 لأساعدك."

تحليل الترجمة:

نلاحظ من خلال المقارنة بين الأصل والترجمة، أن المترجم قد أعاد هندسة المقطع في اللغة الهدف، وذلك من خلال استعمال تقنية التكافؤ. فالمترجم لم ينقل عبارة *chump change* حرفياً، إذ لم يستخدم ما يقابل هذه الصيغة "تغيير بسيط"¹ في اللغة الهدف، لأن النقل الحرفي لهذه العبارة الاصطلاحية لا يعكس السياق التي جاءت فيه. ولذلك فقد أتى المترجم بمكافئ "مبلغ زهيد" وذلك حتى يحافظ على الحس الفكاهي التي وردت فيه. ومنه يمكن القول المترجم وفق إلى حد بعيد في نقل المعنى بوضوح إلى المشاهد العربي المستهدف.

يلجأ المترجم إلى أسلوب التكافؤ عندما يجد أن الترجمة الحرفية لا تفي بالغرض، وعندما يتعذر الإبدال. فالتعبير قد يكون صحيحاً من الناحية النحوية، إلا أن ذوق المترجم قد يستغربه ويتوقف المعنى لديه و يتشوش. ويقول 'الديداوي' عن أسلوب التكافؤ "والغرض من أسلوب التكافؤ أن يصبح النص سهل المأخذ جلي المعنى بإيراد تعبير مستساغ يجري على منوال اللغة."²(...)

أما في الشطر الثاني من المشهد نفسه، لقد حاول العاكف على الدبلجة مجازاة النغمة التي أحدثتها عبارة "help me help you"، إذ نقلها بـ "ساعديني لأساعدك". والمعنى

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية، إنجليزي - إنجليزي - عربي، ص 40

² الديداوي محمد. الترجمة والتعريب : بين اللغة البيانية و اللغة الحاسوبية، مرجع سابق، ص 95

المُتضمّن هنا، هو أن: "ما تقدّمه لي هنا في الآونة الأخيرة (شيء بسيط)/(ثمنٌ بخس)/ (دراهم معدودة)، ساعدني أساعدك"، أي حاول أن تدفع أكثر ليكن أدائي أفضل.

المقطع الواحد والعشرون:



الصورة رقم: 21

<u>النص</u> <u>الأصل</u>	<u>الدبلجة</u> <u>بالعربية</u>	<u>وصف المشهد</u>	<u>التقنية</u> <u>المستعملة</u>
Now, you don't wanna us to the swing ?	الآن هل تريدون الموزة؟	في هذا المشهد من الدقيقة 41 و 34 ثانية من الفيلم الأصلي، شبه 'مونتي' العمل الذي قام به بمعية المخرج بالأرجوحة في مفاوضاته السرية بمديرة دار النشر، مستعملا في ذلك أسلوب الدعابة، وهذا رغبة منه في إفهامها أن السعر يجب أن يكون متوازيا مع جودة العمل المنجز. أما في الدبلجة فقد ذكر المترجم كلمة الموزة، والهدف من ذلك تشبيه الفيلم بأكثر شيء يحبه القردة.	<u>ترجمة</u> <u>حرة</u>

Now, you don't wanna us to the swing ?

المقطع الأصلي:

الآن هل تريدون الموزة؟

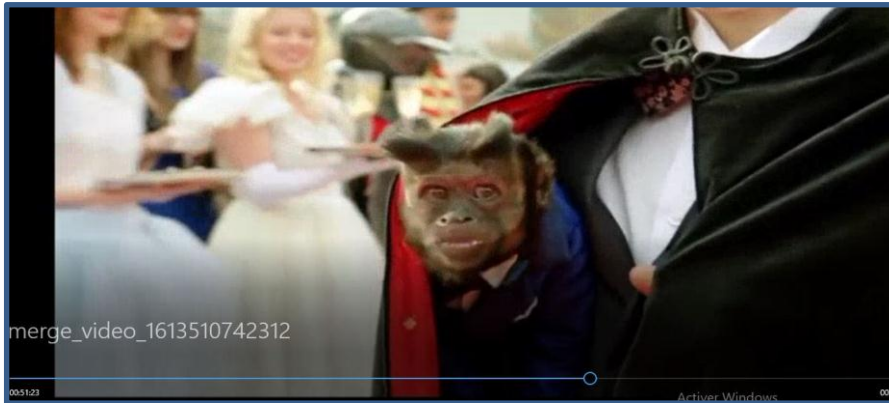
دبلجته:

تحليل الترجمة:

تمت ترجمة هذه العبارة في الفيلم المدبلج باستعمال الترجمة الحرة من قبل المترجم، إذ غابت الترجمة الحرفية تماماً، رغم أن كل كلمة لديها ما يقابلها دلالياً ومصطلحياً في اللغة العربية، ونُشير في هذا الصدد إلى أن لفظة "Swing" قد تكون حاملة لمعاني: "عزف موسيقى السوينغ"، "الانغماس في الملذات"، "التأرجح بالأرجوحة"... ، بيد أن المُدبلج، هنا، فضّل الجملة العربية الآتية: "الآن، هل تريدان الموزة؟"، وهنا كان بمقدور المترجم نقل هذه الجملة بالطريقة التالية: "الآن، هلا ذهبنا إلى الأرجوحة"، "الآن، ألا تريد منا أن نذهب إلى الأرجوحة".

وقد يكون لهذا التكافؤ والاختصار ما يُبرّرهما في النقل إلى العربية بُغية الاحتكام إلى أمور تقنية مثل ربح الوقت تماشياً وحركة الشفاه التي تستدعيها سيرورة الدبلجة عادةً. وهذا من أجل هدف واحد وهو المحافظة على الطابع الفكاهي. فنجد (المترجم) حافظ فقط على كلمة Now التي تقابلها لفظة 'الآن' لإبراز أن المعنى المقصود هو آني وفوري، أما الصيغة الاستفهامية you don't wanna us o the swing فكافئها في النسخة العربية هل تريدان الموزة؟، وهذا في التعبير على المعنى نفسه. وفي الأخير يمكن القول أن المترجم وفق في استعماله لهذه التقنية، رغم إهماله لعامل الأمانة في الترجمة.

المقطع الثاني والعشرون:



الصورة رقم: 22

<u>النص الأصلي</u>	<u>الدبلجة</u> <u>بالعربية</u>	<u>وصف المشهد</u>	<u>التقنية</u> <u>المستعملة</u>
Great, my first red carpet and I'm heading a cape.	رائع، أدخل إلى الحفل مختبأ في عباء.	'أدخل إلى الحفل مختبأ في عباء' هي عبارة قالها 'مونتي' في الدقيقة 55 و 25 ثانية، لما دخل الحفل الخيري متخفيا في عباء ابن العائلة الثرية المنظمة لهذا الحفل. فالهدف من هذه العبارة المضحكة جاءت لمخالفة قول 'أنجيلو'، لما قال له بأنه سوف يمنعه من دخول أي مناسبة كانت، لأنه كان يرى فيه ذلك القرد المتعجرف والمتعالي. وبهذا الفعل أثبت مونتي بأنه غير آبه به، وأنه جد عبقرى في تسيير المواقف.	<u>تقنية الحذف</u> <u>تقنية التطويع</u>

Great, my first red carpet and I'm heading a cape.

المقطع الأصلي:

رائع، أدخل إلى الحفل مختبأ في عباء.

دبلجته:

تحليل الترجمة:

استعمل المترجم تقنية التطويع في ترجمة للمقطع الفكاهي التهكمي:

'Great, my first red carpet and I'm heading a cape' ، حيث نقلها 'رائع، أدخل إلى الحفل مختبأ في عباء!' وقد جاء هذا القرار، لأن المترجم أدرك أن استخدام الترجمة الحرفية، أي البحث عن مفردات مقابلة لصيغة my first red carpet هي حتما غير ملائمة للسياق وللأسلوب الفكاهي، ولا تنقل المعنى ومقصدية كاتب سيناريو الفيلم بوضوح. ولذلك استخدم المترجم تقنية التطويع لنقل المعنى المكافئ للمفردة حسب السياق الذي وردت فيه.

أما على المستوى الصوتي هنالك تنافر جلي بين الإنجليزية والعربية، إذ أن الأصوات الشفوية التي تكررت جدا في الجملة الإنجليزية على غرار P لم تظهر تماما في الترجمة، إضافة إلى الأصوات الجهورية مثل M, R لم يركز عليها المترجم، وإنما ركز بالدرجة الأولى على نقل المعنى، ومنه يمكن أن نقول إن المترجم وفق في نقل مقصدية مؤلف السيناريو إلى المشاهد المستهدف، كما أن اختياره أسهم في إضفاء الطابع الهزلي على الترجمة. إلا أنه لم يفلح في التقريب الصوتي بين النصين.

المقطع الثالث والعشرون:



الصورة رقم: 23

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Sorry can't be longer, as celebrates they are always moving and checking. I'm go	معذرة، لا يمكنني البقاء. المشاهير دائمو الحركة لا يبقوا دائما في مكان.	هذا المثال مقتبس من الدقيقة 53 و 70 ثانية، أين ذهب 'مونتي' إلى مجموعة من الأطفال ليتناول معهم كوب من العصير، وهذا حتى يستعيد أنفاسه ويندمج في الحفل الخيري الذي يحضره كبار الشخصيات، لكن لما لاحظ أن الصغار معجبون بأناقته انتابه ضحك باطنه استهزاء بأن المشاهير دائمو الحركة، ولهذا لا يمكنه الحديث معهم مطولا.	الشرح

المقطع الأصلي:

Sorry can't be longer, as celebrates they are always moving and checking. I'm go

دبلجته: معذرة، لا يمكنني البقاء. المشاهير دائمو الحركة لا يبقوا دائما في مكان.

تحليل الترجمة:

وردت ترجمة 'can't be longer' في النسخة الموجه للمشاهد العربي ب: لا يمكنني البقاء. عوض 'لا يمكن أن نتحدث مطولا'، فالمرجم هنا استعمل تقنية الإبدال الاختياري متفاديا وضع الشروحات والإضافات، وهذا حتى يقرب المعنى أكثر للفئة المستهدفة، وكذا احترام زمن الدبلجة المخصص لهذا المقطع.

أما عبارة '*as celebrates they are always moving and checking*' ترجمت في الفيلم ب: المشاهير دائمو الحركة لا يبقوا دائما في مكان.

استعمل أيضا تقنية الشرح في نقله لهذا المقطع عند إضافته لجملته 'لا يبقوا دائما في مكان'، من أجل إضفاء الطابع الفكاهي على المشهد، كما لاحظنا بوضوح أنه تخطى عن نقل كلمة '*checking*' التي تعنى التدقيق والمراقبة¹ في معجم أكسفورد، إضافة إلى حذف *I'm go go* التي تعنى: 'أنا ذاهب' في المعجم نفسه.

ومنه يمكن القول أن المترجم أتى بعبارة مكافئة في اللغة الهدف تتناسب السياق وتنقل مقصدية الكاتب، وقد وفق في نقل المعنى بوضوح، وهذا دليل على فهمه العميق للسياق.

لكن مايعاب على هذا المشهد الفكاهي المدبلج أن المترجم لم يحترم الزمن المسموح لهذه الترجمة في الفيلم، والدليل أن الصورة تغيرت والترجمة لازالت لم تكتمل بعد وكان الأجدر به بالترجمة الآتية: 'عذرا أنا ذاهب فالمشاهير مثلي دائمو الحركة'.

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية، إنجليزي - إنجليزي - عربي، مرجع سبق ذكره، ص 51

المقطع الرابع والعشرون:



الصورة رقم: 24

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Oh boy, here comes trouble with a capital "T". 56 :56	يا للهول، أشمّ رائحة المشاكل. 48:27	'يا للهول، أشمّ رائحة المشكلات' هي مقطع مقتبس من الدقيقة 56 و56 ثانية، يضحك فيها 'مونتي' من الموقف السيئ الذي تعرض له أثناء حضوره لإحدى الحفلات الخيرية، والذي يكمن في تصادمه وجه لوجه مع ملاكه الأصليين الذين أرادوا استرجاع 'مونتي' الهارب 'بشتى الطرق'.	تقنية التطويع

تحليل الترجمة:

نلاحظ في المشهد أن المترجم قد أبدع في نقل هذه الجملة إلى اللغة العربية، إذ حافظ على المعنى دون تشويه في الرسالة المقصودة، فنجد أنه نقل صيغة التعجب 'Oh boy' إلى صيغة تماثلها من حيث الشحنة في النسخة المدبلجة 'يا للهول'، فالبرغم من أنها لا تقابلها دلالياً، لأن لو ترجمناها حرفياً سنحصل على 'يا فتى'.

ومنه يمكن القول أن المترجم أخذ أيضاً بعين الاعتبار الإيقاع الصوتي والايقوني لعملية الدبلجة وهو ما زاد من نسبة نجاح ترجمته .

كما أنه استعمل التقنية نفسها في ترجمته لـ "comes trouble with a capital T" بـ: 'أشم رائحة المشكلات'، فنجد أنه وظف في هذا المشهد من الفيلم المدبلج كلمة 'أشم' الذي يقابلها to smell في اللغة الإنجليزية للتعبير عن حدسه بوقوع بعض الأشياء غير المنتظرة، ولخص عبارة "comes trouble with a capital T" بكلمة 'المشاكل' في اللغة العربية حتى يتفادى الوقوع في أخطاء الترجمة الحرفية التي تؤدي بنا في نهاية المطاف إلى أسلوب ركيك.

وبالتالي يمكن القول أن المترجم وفق في ترجمة هذا المشهد الفكاهي باختياره هذه التقنية (التطويع) المناسبة التي تعتبر تنويع في الرسالة، وهو ناتج عن النظر في نفس الحقيقة اللغوية من جانب آخر، وأما عن استعماله فيرجع إلى كون الترجمة الحرفية أو الدلالية تعطينا نصاً لا غبار عليه من الناحية التركيبية بيد أنه يتنافى و عبقرية اللغة المستهدفة.

المقطع الخامس والعشرون



الصورة رقم: 25

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
It is your lucky day, you get in an exclusive with next year Oscar winner	إنّه يوم سعدك، أنت حصريا مع الفائز الثاني بأوسكر.	في حفلة بهيجة أقامتها إحدى الشركات العالمية على شرف الفنانين والممثلين المشهورين. أبى 'مونتي' إلا أن يحضر رغم أنه ليس من قائمة المدعوين. وفي الدقيقة 55 و 30 ثانية . ذهب مونتي للقاء الصحفية التي كانت تغطي الحفل مستهلا حديثه معها بأنه بصدد تحضير فيلم عظيم يؤدي فيه الشخصية البطل بعنوان 'منزل لديه قلب' ثم نظر إليها وكله غرور موضحا لها بأنها لها شرف عظيم كونها في مقابلة معه. قائلا لها: "إنّه يوم سعدك" أنت حصريا مع الفائز الثاني بأوسكر " وهذا ما فاجئ الصحفية وأوقعها في ضحك هستيري.	ترجمة حرفية

تحليل الترجمة:

في تحليلنا لترجمة هذا المقطع الفكاهي في الشريط المدبلج إلى اللغة العربية، نلاحظ أن المترجم لجأ إلى تقنية الترجمة الحرفية. فترجم your lucky day ب: يوم سعدك كما ترجم عبارة 'you get in an exclusive with next year Oscar winner' ب: أنت حصريا مع الفائز الثاني بأوسكر؛ 'فجوائز أوسكار' هي جوائز تُمنح - سنوياً من قبل أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة Academy of Motion Picture Arts and Sciences - للجدارة الفنية والتقنية في مجال صناعة السينما، وتعتبر الجوائز اعترافاً دولياً بالامتياز في الإنجازات السينمائية وفقاً لتقييم أعضاء التصويت في الأكاديمية. يُمنح الفائزين من مختلف الفئات نسخة من تمثال ذهبي، يسمى رسمياً «جائزة الأوسكار للتميز» .

وهنا يمكننا أن نلاحظ أن المترجم لجأ إلى الترجمة الحرفية فحافظ - وفي أن واحد - على المعنى والشكل والأثر، كما أنه يمثل تماماً ما سعى المترجم لنقله والحفاظ عليه بالتزام الحرفية التي جعلت منه في هذا المقام أميناً في ترجمته.

غير أننا لا نكاد نلمس أي إبداع أو إضافة أو مبادرة من طرف المترجم لدرجة أن التعبير أقرب إلى الركافة منه إلى الأمانة، خاصة إن أخذنا بعين الاعتبار اختلاف البنى الشكلية للغة العربية عن البنى الشكلية للغة الانجليزية وهذا ما قد يؤثر سلباً على الأثر الذي بإمكان هذه الترجمة تركه في المتلقين، إذ إن العبارة في نسختها الأصلية قيلت بلهجة مستهترة، أما من يقرأ الترجمة دون ملاحظة نبرة المتحدث، فقد يأخذها على أنها حكمة أو مقولة يحسن العمل بها.

المقطع السادس والعشرون:الصورة رقم: 26

<u>وصف المشهد</u>	<u>الدبلجة بالعربية</u>	<u>النص الأصل</u>	<u>التقنية المستعملة</u>
<u>ترجمة المعنى</u>	في هذا المشهد الكوميدي يضحك 'مونتي' مجدداً على 'ستان'، إذ وصفه بالغبي لاستعماله بكثرة للهاشتاغ، موضحاً له أن هذه التقنية هي موضة أكل عليها الدهر وشرب. وما عليه إلا مواكبة تطورات العصر.	الهاشتاغ هو موضة قديمة يا غبي.	It so last year, little old for the hashtags

المقطع الأصلي:

It so last year, little old for the hashtags

دبلجته:

الهاشتاغ هو موضة قديمة يا غبي.

تحليل الترجمة:

في تحليلنا لهذا النموذج نلاحظ أن المترجم لم يلتزم بالترجمة الحرفية، وإنما تصرف فيها حسب سياق المشهد الفكاهي والنظام الإيقوني والصوتي لها، فحذف عبارة 'It so last year'، رغم وجود ما يقابل كل كلمة فيها ما يرادفها في القاموس اللغوي للغة الهدف 'هي منذ السنة الماضية'، وترجم 'little old for the hashtags' ب: 'الهاشتاغ هو موضوعة قديمة' فاقترض كلمة hashtags ونقلها حرفياً إلى النسخة العربية، وهذا لعدم ما يقابلها في المعنى، وفي الأخير أضاف عبارة 'يا غبي' في وصفه لـ 'ستان' وهذا حتى يثير الضحك عليه.

المقطع السابع والعشرون:الصورة رقم: 27

التقنية المستعملة	وصف المشهد	الدبلجة بالعربية	النص الأصل
"you are just a monkey wearing a jumpsuit"	أنت مجرد قرد تلبس بذلة.	في الدقيقة 59 و 20 ثانية طلب مدرّب 'مونتي' من العائلة المتكفلة به أن تسلمه إياه، لأنه هو من أوصله إلى حياة النجومية ، وهو مارفضه مونتي جملة وتفصيلا برده المتعجرف لا بل أنا من جعلك مشهورا. الأمر الذي جعل المدرّب يرد عليه بطريقة مضحكة وساخرة في آن واحد 'أنت مجرد قرد تلبس بذلة'.	ترجمة كلمة كلمة

المقطع الأصلي:

« you are just a monkey wearing a jumpsuit »

دبلجته:

أنت مجرد قرد تلبس بذلة

تحليل الترجمة:

نلاحظ أن المترجم لجأ إلى الترجمة كلمة كلمة، فترجم 'you are' بكلمة 'أنت'، و just بكلمة 'فقط'، Monkey بكلمة 'قرد'،¹ wearing بكلمة 'تلبس'،² jumpsuit بكلمة 'بذلة'،³ أما على المستوى الصوتي، فإن تواتر الأصوات الصائتة voiced في الجملة الإنجليزية: y, j, m, n, r, تم الحفاظ عليه في الجملة العربية، حيث جاءت معظم الاصوات على هذا الشكل: أ، ن، م، ر، ل، ب، ذ.... وهو النوع نفسه في النص الاصلي ، إضافة إلى

¹ قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية ، إنجليزي - إنجليزي - عربي، ص22

² المرجع نفسه، ص62

³ المرجع نفسه، ص185

ذلك فإن الجملة الهدف مستقيمة، وتراعي الطبيعة الصوتية للغة العربية التي تتميز بوفرة الأصوات الصائتة.

ومنه يمكن القول أن المترجم حافظ - و في أن واحد - على المعنى والشكل والأثر، في هذا المقطع المدبلج إلى العربية، كما أنه يمثل تماما ما سعى المترجم لنقله والحفاظ عليه بالتزام الحرفية التي جعلت منه في هذا المقام أمينا في ترجمته للنصوص الفكاهية.

المقطع الثامن والعشرون:



الصورة رقم: 28

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Like those horses that the approach to the stable makes nervous	إنك مثل الخيول التي تهيج حينما تقترب من الإسطبل.	لقد حاول مالك شركة الدعاية 'ستان' منع 'مونتي' من الانسحاب من الدعاية لمشروب 'مونكي آب'، والذهاب للتمثيل في الأفلام، مؤكدا على أهميته في مشروعه التجاري بصوت سريع وفيه قلق، إلا أن جاءت الدقيقة 56 و 30 ثانية، أين رد عليه 'مونتي' بقهقهات وضحك متواصل، وطلب منه أن يتكلم بهدوء حتى يتمكن من فهمه مشبها إياه بالخيول التي تهيج حينما تقترب من الإسطبل	الإبدال

المقطع الأصلي:

Like those horses that the approach to the stable makes nervous

دبلجته:

إنك مثل الخيول التي تهيج حينما تقترب من الإسطبل.

تحليل الترجمة:

لاحظ أن المترجم -في هذا المقطع الفكاهي- أبدل الاسم " the approach " في النسخة الإنجليزية بفعل في النسخة المدبلجة وهي " تقترب ". ويمكن أن نقول إن المترجم لجأ إلى تقنية الإبدال، فاستخدم الفعل بدل الاسم لأن الجملة الفعلية في اللغة العربية تفيد الاستمرار والتجدد شيئا فشيئا، عكس الجملة الاسمية التي تفيد الثبوت. فهدف المترجم من

استعمال تقنية الإبدال هو جعل المشاهد العربي يضحك من خلال دفعه على تخيل هذا التشبيه. وقد وفق في نقل هذه الصورة بوضوح.

على المستوى الصوتي، فإن تواتر الأصوات الصامتة voiceless في الجملة الإنجليزية /L/ :و /k/ و /r/ و /s/ و /z/ و /b/ و /h/ و /p/ و /t/ و /ð/ و /n/ تم الحفاظ عليه نسبيا في الجملة العربية، حيث جاءت معظم الاصوات على هذا الشكل: /ل/ و/ك/ و /ر/ و /س/ و /ب/ و /ت/ و /ط/ و /هـ/ و /ذ/ و /ج/.. وهو ما يوافق تقريبا النوع نفسه في النص الأصل. كما أن تواتر الأصوات الصائتة voiced كان موفقا هو الآخر، حيث وردت في الأصل الأصوات التالية /ai/ :و /ɔ:/ و /əʊ/ و /ei/ و /ɜ:/ وقد حافظت عليها الدبلجة نسبيا بمقابلتها في النص العربي بالأصوات التالية: المد الطويل /وو/ حركة الكسرة قصيرة /م /إضافة إلى ذلك فإن الجملة الهدف مستقيمة، وتراعي الطبيعة الصوتية للغة العربية التي تتميز بوفرة الأصوات الصائتة.

ومنه يمكن القول، أن المترجم وفق من الناحية الترجمية من خلال خلال تقنية الإبدال في الترجمة، ونجح كذلك من ناحية الدبلجة إلى العربية باختياره لحروف مشابهة لتلك الموجودة في اللغة الإنجليزية.

المقطع التاسع والعشرون:



الصورة رقم: 29

النص الأصل	الدبلجة بالعربية	وصف المشهد	التقنية المستعملة
Monty : My mum used to say follow your dreams, becoming actor but always remember fame and fortune come and go but family is forever... Monty: Well! What does it mean? any way, When I get a brilliant star on Hollywood walker fame. Oh, that lets forever	مونتي: أمي كانت تقول دائما، اتبع أحلامك ، فلتكن ممثلا لكن تذكر دوما الشهرة والثروة لا يدومان لكن العائلة لا تعوض.... الصحفية آيرون: هذا مؤثر حقا مونتي: لكن ما معنى هذا حقا، لدينا نجمة في ممر الشهرة بهوليوود وهذا ما يبقى	في هذا المشهد يتذكر 'مونتي' أقوال أمه التي كانت توصيه دائما بالكفاح من أجل تحقيق أحلامه حتى يصبح ممثلا مشهورا، كما أوصته أيضا أن الشهرة والمال لا يدومان أما الشعور بالانتماء للعائلة فهي مصدر قوة وسعادة، وهو ما جعل الصحفية 'آيرون' ترد عليه بأن هذا مؤثر حقا. الأمر الذي جعله يحول كلامه إلى مشهد فكاهي بنبرة مضحكة وساخرة قائلا لها : 'لكن مامعنى هذا فأنا وبالرغم من أني تركت عائلتي إلا أنني أنافس على نجمة في ممر هوليوود'.	<u>تقنية التصرف</u>

المقطع الأصلي:

Monty : My mum used to say follow your dreams, becoming actor but always remember fame and fortune come and go but family is forever...

Monty: Well! What does it mean ?any way, When I get a brilliant star on Hollywood walker fame. Oh, that lets forever

دبلجته:

مونتي: أمي كانت تقول دائماً، اتبع أحلامك ، فلتكن ممثلاً لكن تذكر دوما الشهرة والثروة
لا يدومان لكن العائلة لا تعوض....

الصحفية آيرون: هذا مؤثر حقاً

مونتي: لكن ما معنى هذا حقاً، لديّ نجمة في ممرّ الشهرة بهوليوود وهذا ما يبقى.

تحليل الترجمة:

في إطار تحليلنا لهذا المشهد، نلاحظ أن المترجم قد تصرف بشكل كبير عن طريق استعمال تقنية التطويع من الإثبات إلى النفي، فنقل come and go ب : 'لا يدومان' عوض اتباع الترجمة الحرفية 'يأتي ويذهب'، وهذا لضرورة فرضها سياق الجملة.

كما لجأ إلى استعمال نفس التقنية في نقله لكلمة 'is forever' ب: 'لا تعوض' بدلاً من مقابلها في القاموس اللغوي العام 'إلى الأبد'¹.

فالمترجم إلى تقنية التطويع لاعتبارات بنيوية، كما يمكن أن يلجأ إليها للتعمق في التراكيب والوصول إلى جوهر اللغة.

¹قاموس أكسفورد لدارسي اللغة الإنجليزية ، إنجليزي - إنجليزي - عربي، ص68.

أما في الشطر الأخير من ترجمة المقطع نفسه ظهر لدينا أن المترجم تصرف في النسخة المدبجة إلى العربية، بحذف عبارة Oh, that lets forever وعوضها ب: 'وهذا ما يبقى' بغية انسجام المعنى .

وعليه يمكن القول إن المترجم نجح في نقله لهذا المقطع الفكاهي بامتياز.

خاتمة الفصل:

بعد تحليلنا للفيلم الفكاهي **Monkey Up** المدبلج إلى اللغة العربية، يمكن القول أن ترجمة الفكاهة تتأرجح بين التكييف وحرية التصرف الإبداعي؛ لأن هدف المترجم في مثل هذا النوع من الترجمة يرتبط أساساً بخلق الأثر نفسه الذي خلّقه النص الأصلي للفيلم السينمائي لدى مشاهديها، ومستقبلي النص المترجم والذي يجعل هذا الأخير -أي المترجم- ينتهج جميع السبل الممكنة في سبيل تحقيق هذا الغرض.

أما عن الدبلجة، فقد لاحظنا أن منتهج أسلوب التكييف استعمل بكثرة تقنيات الحذف والإضافة والتقليص والإبدال؛ وهذا لضرورة اقتضاها مبدأ التزامن في الترجمة مع الصورة المعبرة عنها في الفيلم؛ إذ أنّ سيروية الدبلجة تستدعي نقل فحوى الخطاب من لغة إلى أخرى، بحيث يتوافق الصوت والإلقاء مع الصورة المتحركة. ولتحقيق الإيقاع الصوتي ذاته الموجود في اللغة الإنجليزية، يضطرّ المٌدبلج إلى التصرف في النقل بما يتوافق وطبيعة اللغة العربية ومستوياتها النحوية والصرفية والدلالية والصوتية، وكذا سياق التلقي الذي يأخذ في الحسبان اعتبارات أخلاقية ودينية.

وعليه، فإن من الصعب، إن لم نقل من المستحيل، أن تتطابق الدبلجة والأصل تطابقاً تاماً خاصة من الناحية الصوتية. وعلى ذكر السياق الصوتي، تجدر الإشارة إلى أن أصوات اللغة العربية تنقسم إلى أربعة وثلاثين صوتاً: منها أصوات صامتة (تتمثل في حروف الهجاء الـ 28) وأصوات صائتة (تتمثل في الحركات الإعرابية الست)، وهذا ما يُصعّب من مأمورية الدبلجة إلى العربية.

خاتمة

خاتمة

نصل في هذه الدراسة المتبدية في ترجمة أسلوب الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية، أن المترجم قد أخذ العامل الثقافي بعين الاعتبار سواء من اللغة المنقول منها أو اللغة المنقول إليها.

إن الترجمة الحرفية لأسلوب الفكاهة في الأفلام المدبلجة تؤدي إلى حدوث خسارة الفكاهة المقصودة. وبناء على هذا أظهرت النتائج أن المترجمين يلجأون في بعض الأحيان إلى تغيير النص الأصلي عند الترجمة عن طريق استخدام استراتيجيات مختلفة مثل الترجمة الحرة، والتصرف، والتكيف، والإضافة، والحذف، من أجل تحقيق الهدف من الترجمة والتقليل قدر الامكان من خسارة العناصر الفكاهية المطلوبة؛ وذلك بما يتناسب مع الجمهور العربي المتلقي وكذا مستوى تفكيرهم وثقافتهم.

1. انتهينا إلى أن طبيعة الخطاب الفكاهي تلزم المترجم في بعض الأحيان التخلص من الترجمة الحرفية؛ لأن الموقف يستدعي اللعب بالمصطلحات والمتلازمات اللفظية بما يفيد الترجمة.

2. إن ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية عملية تدعو المترجم أن يكون أكثر يقظة أثناء القراءة، والترجمة هي تجبره على بناء المعنى والتخمين في القضية المطروحة من كل جوانبها.

3. الاستعانة بتقنية التصرف والتكيف والتكافؤ؛ على مترجم الفكاهة أن يتمكن من حل مشكلة عدم تقابل اللغات والثقافات، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق الإبداع كي يتمكن من إعادة خلق نص جديد في اللغة الهدف.

4. على المترجم أن يكون له رصيد معرفي واسع فيما يخص الأسلوب الفكاهي، وأن يجعل المعنى هو الوظيفة الرئيسة؛ حتى يتمكن من خلق الأثر نفسه الذي يخلقه النص الفكاهي الأصلي.

5. على مترجم الأسلوب الفكاهي أن يتحلى باليقظة والاستعانة بالتعابير المجازية والصور البيانية التي ترافق النص الأصلي -باعتبار الفكاهة جنسا أدبيا- وأن يحاول إيجاد صيغة تناسب النص الهدف.

6. تتوقف عملية ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية على المشاهد العربي وعلى طريقة إدراكه لذلك النص الفكاهي مدبلجا؛ لذلك ينبغي للمترجم على المترجم في هذه الحالة إذن أن يتمتع بروح فكاهية تجعله قادرا على ترجمة مثل هذه النصوص من جهة، وتصور الأثر الذي قد تحدثه ترجمته عند متلقيها من جهة أخرى، وقياسا على المقولة الشهيرة "لا يترجم الشعر إلا شاعر" يمكننا القول في نهاية المطاف إنه "لا يترجم الفكاهة إلا فكاهي".

7. إن عملية دبلجة الأفلام الأجنبية إلى العربية وخاصة الفكاهية منها تأخذ بعين الاعتبار العامل الجغرافي؛ فما يضحك المشاهد في المجتمع اللبناني، قد لا يضحك المجتمع الجزائري الغني بلهجاته، ومنه يمكن القول بضرورة التأكيد على احترام مميزات الفئة العربية المتلقية.

8. إن دبلجة الأفلام هي عملية ترجمية يحرص المبلج من خلالها على أهمية التزام بين الصورة والصوت، وتجبر المترجم أحيانا على تغليب ثقافة الجمهور المتلقي على حساب ثقافة بلد الإنتاج، وقد يتخلى عن الشكل اللغوي من أجل المعنى، وكل هذه الخيارات يلجأ إليها المترجم.

9. تؤدي إديولوجيا المبلج أو الشركة المخصصة للدبلجة دورا كبيرا في حسم النسخة المدبلجة إلى الجمهور العربي.

10. إن إشكالية الأمانة والخيانة تبقى موضوعا متداولاً سواء تعلق الأمر بالترجمة بشكل عام أو بالدبلجة بصفة خاصة، بحيث كما هو الشأن بالنسبة للمترجم-المكيف يجد نفسه خادما لسيدتين كاتب السيناريو والمتفرج.

11. اتضح من خلال معالجتنا لهذا البحث أن صناعة الترجمة السمعية البصرية أصبحت علما مستقلا بذاته ومهما في مجال الترجمة، وخاصة الفيلم الفكاهي الذي أساسه نقل الأثر المضحك نفسه في النسخة الهدف.

12. على المترجم أن يكون على دراية بكل خصائص الترجمة السمعية البصرية بصفة عامة والدبلجة كنوع منها بصفة خاصة، حتى يتفادى سقطات قد تخل بمحتوى الرسالة الموجهة نحو الجمهور، لأنها كذلك تتطلب استثمارات ضخمة عكس باقي التقنيات التي تتضمنها.

13. صعوبة تحديد مفهوم واضح ودقيق للفكاهة وهذا بحكم تداخل أنواعها مثل السخرية والنكتة والهزل والدعابة وما إليها.

14. ولقد توصلنا خلال الدراسة التطبيقية إلى أن ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية تعتمد كثيرا على تقنيات الحذف والإضافة والتقليص والإبدال؛ فالمدبلج المكيف يلجأ إلى الحذف من خلال إزالة كل الأشياء التي تكون غير مقبولة أو محرمة في المجتمع العربي من طابوهات وكلمات بذيئة، وإلى الإضافة حتى يتمكن من رفع اللبس، وحتى يتمكن من توضيح المعنى أكثر، وإلى التقليص بحكم أن الدبلجة تراعى مبدأ التزامن بين الصورة والصوت، وإلى الإبدال بحكم أن دبلجة الأفلام من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية تخضع بشكل أساسي للعامل الثقافي الذي يحسم الأمر في هذه المسألة.

وهنا نؤكد صحة الفرضيات التي توقعناها مسبقا وإلى حد كبير.

التوصيات:

وفي ظل هذه الدراسة ارتأينا تقديم بعض التوصيات:

1. ضرورة تشجيع ترجمة الأفلام الفكاهية ودبلجتها من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية؛ وهذا نظرا للشح الكبير الذي تعانيه الأسواق العربية فيما يخص دبلجة هذا النوع من الأفلام.
2. فتح تخصصات في الدبلجة في أقسام الترجمة و معاهد السينما.
3. إنشاء استديوهات خاصة بعملية الترجمة وتزويدها بالمعدات وجميع الأجهزة اللازمة لذلك.
4. فتح ورشات تكوينية تطبيقية لتدريب طلبة الترجمة على مختلف التقنيات المستعملة في الدبلجة التي تحتاج إليها كثير من مؤسسات السمعي البصري.
5. توقيع اتفاقية توأمة بين معاهد الترجمة ومعاهد السينما.
6. ضرورة القيام بترجمات في الدول الأجنبية للاستفادة من خبراتهم في ميدان الدبلجة وهذا بفعل التطور التكنولوجي الكبير الذي وصلوا إليه.
7. عقد مؤتمرات علمية في جامعات الجزائر ومعاهدها لإثراء المعارف في هذا المجال الضروري.

ملخصات الدراسة

1. ملخص باللغة العربية

2. ملخص باللغة الإنجليزية

1- ملخص الأطروحة باللغة العربية

يندرج موضوع بحثنا الموسوم بـ "ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية" ضمن المجال السمي البصري فهي موضوع راهني؛ لهذا أصبح المستثمرون في هذا المجال يتسابقون على ترجمة الأعمال السينمائية الفكاهية، والتي يعد هامش الربح فيها كبيرا، حيث إن كل إنسان يتوق إلى الضحك والتفيس عن روحه في خضم الضغوطات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعيشها يوميا.

لقد تعرضنا في الفصل الأول من البحث والموسوم بـ: "الخطاب الفكاهي والترجمة" إلى أهم عنصر في ترجمة للخطاب الفكاهية، ألا وهي الصعوبات التي يواجهها المترجم في ترجمته لهذا النوع من الخطابات.

فصعوبة ترجمة الخطابات الفكاهية الأجنبية المدبلجة إلى العربية تكمن في أنها ذاتية، فنقل مقطع فكاهي بلغة أجنبية ينتمي لعادات وتقاليد وثقافة لبلد ما ليس بالأمر السهل إن لم نجد له نظيرا في حضارة البلد العربي المنقول إليه. فالجماعة التي ترى أن هذه النكتة مضحكة ومسلية، يمكن أن تراها الجماعة المقابلة تجريحا وتحقيرا. أما من ناحية اللغة، فيجب على مترجم الفكاهة الإمام بشكل جيد بخصائص اللغتين المصدر (الأجنبية) والهدف (العربية). ويمكن حصر هذه العقبات في العوامل التالية:

- العامل الثقافي (Le facteur culturel): فصعوبة ترجمة الخطاب الفكاهي المدبلج إلى العربية تكمن خاصة إذا كان التباعد كبيرا بين ثقافة اللغة الأصل وثقافة اللغة الهدف.
- الإيحاءات الضمنية (Les connotations) : تتميز الفكاهة بالإيحاءات الضمنية التي تختزلها، وهذا ما يجعل ترجمتها معقدة إن لم نقل مستحيلة.

- **اللعب بالكلمات (Jeux de mots):** تتميز الفكاهة باستخدامها للعبة الكلمات لتبلغ إلى طابعها الهزلي، إذ إن أغلب هذه النكات لا يمكن ترجمتها حتى وإن استعملنا جل تقنيات الترجمة المتاحة، وبالتالي هي تصلح فقط لبيئتها وثقافتها.
 - **الغموض (L'ambiguïté):** هناك نوع من الغموض في الفكاهة يكون على مستويين: غموض مقصدي، لأننا عادة ما لا نعرف مقصدية الساخر ولا موقفه من القضايا والمواضيع التي يطرحها، وغموض آخر يكون على مستوى شكل الخطاب.
 - **عامل تعدد اللهجات (Multiplicité des dialectes) :** فالعديد من الخطابات الفكاهية تعتمد على سجلات لغوية متنوعة، وهذا ما يتجلى في استعمال اللهجة العامية واللغة الشفوية، أي اللغة الفصحى واللغة السوقية، دون نسيان تعدد اللهجات التي يلجأ إليها الفكاهي لإبراز انتمائه.
 - **المتلازمات اللفظية (Les collocations) :** يتمثل الطابع الميتالغوي للفكاهة في تلك المواقف المضحكة التي تنتج عن اللغة في حد ذاتها، وليس من خلال معانيها، خصوصا عندما يتعلق الأمر بترجمة التلاعبات اللفظية، والتي عادة ما تصعب ترجمتها.
- كما تطرقنا في الفصل نفسه إلى آليات ترجمة الخطاب الفكاهي، فمترجم الفكاهة يلجأ إلى مجموعة من التقنيات الترجمية التي يمكن تلخيصها فيما يلي:
- **الترجمة الحرفية (La traduction littérale):** هي أول تقنية يستخدمها المترجمون في مجال ترجمة الفكاهة بغية الحفاظ على البنية اللغوية للنص الأصلي. وخلصنا بأنها غير مجدية في معظم الحالات، نظرا لعدم التطابق بين الرموز اللغوية للغة المصدر واللغة الهدف في الغالب الأعم ونلمس هذا خصوصا عندما يتعلق الأمر بالتلاعبات اللفظية.

- **التكافؤ (L'équivalence):** وبهذا نستنتج أن التحدي الكبير الذي ينتظر مترجم الفكاهاة يكمن في نجاح الأثر المرجو من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. وأن مترجم الفكاهاة في الأفلام وخاصة المدبلجة يلجأ أحياناً إلى التكافؤ وهذا عندما يتعلق الأمر بترجمة الأفلام المدبلجة، وبصيغة أخرى يستعمل المترجم تقنية التكافؤ حين يتيقن من عدم وجود مكافئ لغوي وصوتي للسيناريو الذي هو بصدد ترجمته.
- **الترجمة بالتصرف (L'adaptation):** يلجأ المترجم إلى تقنية التصرف في ترجمته لخطاب الفكاهاة؛ وذلك لتعذر الترجمة الحرفية في غالب الأحيان. خاصة في ظل تأثير عوامل أخرى تفرضها طبيعة النص المستهدف والجمهور المتلقي؛ إذ يجد المترجم نفسه أحياناً أمام البحث عن عبارات وتعابير تتناسب وثقافة اللغة المنقول إليها

- **الترجمة الحرة (La traduction libre):** أي أنها إعادة إنتاج محتوى اللغة الأصل بطريقة وشكل مختلفين عن شكل اللغة الأصل. وعليه فإننا نلمس الإبداع لدى المترجم حين يعبر عن الفكاهاة نفسها بطريقة مختلفة عن طريقة اللغة الهدف.

في **الفصل الثاني** من البحث والموسوم ب: "الترجمة السمعية البصرية"، فقد عالجت فيه نوع جديد من الترجمة وهي الترجمة السمعية البصرية، ذلك أن الخطاب فيه متعدد العناصر يشمل النص، والصوت، وذلك جنباً إلى جنب مع العنصر السيميائي وهو الصورة، كما يخضع هذا النوع من الترجمات إلى عامل مهم يتمثل في زمن القراءة والإلقاء في الخطاب، كذلك يشمل عامل شحنة المعلومات الصادرة عن الصورة والكلام ومختلف أنواع الأصوات من حركات وإشارات ومؤثرات وغيرها من الوسائل التعبيرية الموظفة لأغراض التواصل.

وتوصلنا أنه يمكن اعتبار الترجمة السمعية البصرية أيضا ترجمة جامعة بين التكيف والتعديل وإعادة الصياغة، إلا أنها تعتمد على مجموعة من الأساليب المتضمنة لكل من التوضيح والشرح والحذف والإطناب إلى جانب المراجعة والتعديل.

لقد صنفها 'إيف غامبيي' Yves Gombier إلى إحدى عشر نوعا. من ترجمة السيناريوهات والسترجة في صلب اللغة الواحدة والسترجة من لغة إلى أخرى، والسترجة المباشرة والدبلجة، والترجمة الفورية، والاستعلاء الصوتي، والتعليق، والسترجة الفوقية، والترجمة المنظورة والوصف السمعي.

إن الترجمة السمعية البصرية كأى نوع من الترجمات التي لا تخلو من القيود، تضبطها مجموعة من الاستراتيجيات، فهي تركز على الأساليب الترجمية نفسها من تفسير ومراجعة وتنقيح. فكلاهما ينظر للجمهور المستهدف، فالاختلاف فقط يكمن في أن المجال السمعي البصري يخضع لأنظمة سيميائية مختلفة المتكونة من الصورة والصوت والمؤثرات الأخرى. وبالتالي تحتاج إلى مزيد من التقنيات الحديثة من قبل المترجمين المهتمين بهذا المجال. ولهذا حدد 'غوتليب' أهم التقنيات المستعملة في الترجمة السمعية البصرية، وخاصة في مجال دبلجة الأفلام والتي سنعرضها على النحو الآتي:

• الاستبقاء Retention: تتمثل هذه التقنية في إدخال المترجم لبعض الكلمات من

اللغة المصدر إلى اللغة الهدف عن طريق وضعها بين قوسين أو كخط مائل

• التخصيص Specification: تتميز هذه التقنية في ترك الكلمة في شكلها غير

المترجم، لكن بإضافة معلومات غير موجودة في النص الأصلي؛ مما يجعلها أكثرها تخصيصا منها في اللغة الهدف منها في اللغة المصدر، وتتم عملية النقل هذه بطريقتين وهما الشرح أو الإضافة

- **الشرح** Explicitation : إن الشرح هنا بمعنى مقيد للغاية. يمكن النظر إليه على أنه استراتيجية تتضمن توسيع النص ، أو توضيح أي شيء فيه تضمنين في النص المصدر، ومن الأمثلة على ذلك تهجئة الاختصار أو الاختصار.
 - **الإضافة** Addition : وتتم إضافة عناصر دون تعديل التنظيم التراكبي، وينتج عن هذه الإضافة إثراء للمضمون الدلالي لوحدات النص الهدف بالمقارنة مع وحدات النص المصدر.
 - **الحذف** Omission : كما توجد حالات يُضطر فيها المترجم إلى الإضافة، هناك حالات تَضرره إلى الحذف. والحذف في الترجمة يحدث في أغلب الأحيان إذا كان التكرار والإسهاب سمة اللغة المصدر
 - **الاستبدال** Substitution : تتمثل هذه التقنية في استبدال كلمة أو عبارة في اللغة المصدر بكلمة أخرى ليست لها الشحنة المعنوية نفسها شرط أن يكون لها الأثر نفسه في القارئ المستهدف.
 - **المحاكاة** Imitation : تتمثل هذه التقنية في المحافظة على شكل النص الأصلي مع الإبقاء على أسماء الأشخاص والأماكن نفسها.
 - **الفصل** Dislocation : تستخدم هذه التقنية عندما يكون في النص الأصلي نوع من المؤثرات الخاصة، ومثال ذلك تواجد بعض الأغاني السخيفة في الأفلام الفكاهية، حيث يكون التأثير أكثر أهمية من المضمون.
 - **التخلي** Resignation : يستعمل المترجم هذا النوع من التقنيات عندما تغيب الحلول المتاحة للترجمة وبالتالي يمكن ضياع المعنى. وتعتبر تقنية الحذف والاستبدال أكثر استعمالاً في الدبلجة منها في باقي أنواع الترجمة السمعية البصرية.
- أما **الفصل الثالث** والموسوم بـ : "الأفلام الفكاهية والدبلجة"؛ حيث تطرقنا فيه إلى ضبط مفهوم الدبلجة، واستنتجنا بأنها نقل الفيلم من لغته الأصلية نقلاً كلياً عن طريق إضافة بعض المؤثرات الصوتية وغيرها ليلائمه البلد الذي سيتم عرض الفيلم فيها.

إن دبلجة الأفلام وخاصة الفكاهية منها من أصعب المهام التي يواجهها المترجم، فهي تمثل تحدياً كبيراً له؛ بحيث يجد أمامه عملية تشفير المصطلحات الواردة في الرسالة وإعادة تكييفها وفق اللغة المستهدفة، وتكمن الصعوبة في البحث عن المصطلح المناسب الذي يثير ضحك المشاهد والجمهور العربي وواقعه الثقافي والأيدولوجي والاجتماعي.

فمشكلة الدبلجة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية ترتبط بنواح عديدة أكثر تعقيداً؛ إذ تبدأ المشكلة أساساً من لحظة الترجمة اللغوية؛ لأن هذه العملية لا تتم بهدف القراءة عبر البصر بل بهدف الاستماع، فترجمة سيناريو لفيلم ما إلى اللغة العربية من قبل المترجم المكيف يكمن أولاً أمام إشكالية صوتية نطقية ترتبط بمدى تجانس الحروف ونطقها وطبيعة التركيب القواعدي للنص الفكاهي مثلاً بين اللغة الأصل واللغة الهدف، وثانياً احترام ومراعاة المكيف لمبدأ التزامن بين الصورة والصوت للممثلين في النسخة المدبلجة.

أشرنا في الفصل نفسه أن الدبلجة تخضع لمسألة التزامن (*La synchronité*) ؛ إذ يمكن الإخفاق في الدبلجة عندما يحدث خلل في مزامنة توقيت الحوار، وبالتالي يلجأ إلى تقنية الحذف، أي حذف بعض الكلمات التي لها أهمية. يقسم التزامن في الدبلجة إلى:

- التزامن بين الحركات الشفوية في الصورة والصوت (Synchronisation Labiale)
- التزامن الحركي (Synchronisation Cinétique)
- التزامن بين الملفوظ في الصوت والملفوظ في الصورة (Isochronie)

تمر عملية دبلجة الأفلام الفكاهية المدبلجة إلى العربية إلى عدة مراحل؛ إذ يقدم الفيلم إلى المدبلج، فالأول (الكاشف) يعمل على تحديد كل ما يحمل شريط الفيلم من حوار وموسيقى وإيماءات ومستوى الصوت، أما الثاني (المترجم) يعمل على ترجمة السيناريو ترجمة أولية، أي إعادة كتابة قائمة الحوار في اللغة الهدف وأخيراً (المكيف) الذي يعمل على إعادة صياغة الترجمة لتلائم الصورة بالأخص حركة الشفاه الممثل.

إن للترجمة السينمائية دوراً مهماً في نجاح الأفلام الأجنبية خارج بيئتها الأصلية، إذ تعد الترجمة الجيدة العامل الأساسي لرواج هذه الأفلام.

غير أن الاهتمام الزائد بهذا النوع من الأعمال السينمائية من قبل المختصين أدى بالضرورة إلى ظهور فريقين، فالأول ينادي بالأمانة في ترجمة سيناريو الفيلم الفكاهي حتى لا يكون هناك خيانة للعمل الأصلي والثاني يطالب بالاهتمام بالمعنى والأخذ بعين الاعتبار طبيعة المتلقي، وهذا ما

وعليه يجب على المترجم المختص بالدبلجة؛ أي المترجم المكلف بترجمة سيناريو فكاهي ما بغرض دبلجته إلى العربية أن تتوفر فيه الميزات التالية:

❖ قدرة المديبلج على التحرير وتحليل العلاقات بين النص والصورة مع ضرورة معرفة طرائق التكيف السينمائي.

❖ توافره على بعض الصفات المطلوبة (les qualités requises) مثل: القدرة على البحث والدقة ومعرفة خطورة العمل.

❖ يجب على المترجم أن يكون على علم واف بالموضوع أو القصة التي يترجمها

❖ يجب أن يتمتع بقدر كبير من المعلومات وأن يكون واسع الاطلاع.

❖ القدرة على جعل الأفلام المديبلجة تتماشى وثقافة المتلقي العربي بحيث يراعي عادات وتقاليد المجتمع الذي ينتمي إليه من بيئة ودين وثقافة

أما في الدراسة التطبيقية من البحث فلقد وقع اختيارنا على الفيلم الفكاهي الإنجليزي Monkey up؛ والذي تمت دبلجته إلى العربية والذي اعتمدنا فيه على دراسة مقارنة تحليلية للنسخة الأصلية والنسخة المديبلجة إلى العربية، وهذا للتعرف بشكل دقيق على التقنيات المستعملة من قبل الشركة المختصة في دبلجة هذا الفيلم.

وكخاتمة لبحثنا توصلنا إلى مجموعة من الاستنتاجات أهمها:

• أن الترجمة الحرفية لأسلوب الفكاهة في الأفلام المدبلجة تؤدي إلى حدوث خسارة الفكاهة المقصودة، وبناء على هذا أظهرت النتائج أن المترجمين يلجؤون في بعض الأحيان إلى تغيير النص الأصلي عند الترجمة عن طريق استخدام استراتيجيات مختلفة مثل الترجمة الحرة والتصرف والتكييف والإضافة والحذف، من أجل تحقيق الهدف من الترجمة والتقليل قدر الامكان من خسارة العناصر الفكاهية المطلوبة، وذلك بما يتناسب مع الجمهور العربي المتلقي ومستوى تفكيرهم وثقافتهم.

• في قضية ترجمة أسلوب الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية، وجب على المترجم أخذ العامل الثقافي والأيدولوجية بعين الاعتبار للغة المنقول منها واللغة المنقول إليها.

• أن ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية تعتمد كثيرا على تقنيات الحذف والإضافة والتقليص والإبدال؛ فالمدبلج المكيف يلجأ إلى الحذف من خلال إزالة كل الأشياء التي تكون غير مقبولة أو محرمة في المجتمع العربي من طابوهات وكلمات بذيئة، وإلى الإضافة حتى يتمكن من رفع اللبس وحتى يتمكن من توضيح المعنى أكثر، وإلى التقليص بحكم أن الدبلجة تراعى مبدأ التزامن بين الصورة والصوت، وإلى الإبدال بحكم أن دبلجة الأفلام من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية تخضع بشكل أساسي للعامل الثقافي.

في الأخير وضعنا خاتمة حاولنا فيها الإجابة عن التساؤلات الموضوعة في المقدمة ألحقنا ذلك بقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية التي اعتمدنا عليها في هذا البحث.

2- Summary of the thesis in English language

The present thesis, titled "*the Arabic translation of dubbed humor movies*", is an up-to-date topic that seems to have triggered the attention of scholars in this field. In fact, movie makers in the worlds of cinema are pushed by the big profit margin that it yields, race towards the translation of cinema humor rises, especially in today's world which is characterized by a daily social, political and cultural pressure, where everyone wants to laugh.

In chapter one, titled "*the humoristic text and translation*", we discussed the difficulties of humoristic-text translation, which is crucial to in developing the main ideas of this chapter. Indeed, the difficulty of humoristic-text translation lies in the fact that these are subjective texts in that they carry features of the customs, traditions and culture of some nation; this makes the translation of a humoristic passage written in a foreign language into Arabic a difficult task in that one reader may perceive it as funny while another may perceive it as defamatory. Therefore, linguistically speaking, the translator of humor should perfectly know the features of both source and target languages.

In the light of the above, the factors affecting the difficulty of humor translation may be summarized as follows:

- **Culture:** the distant the source culture from the target culture is, the more difficult the translation of the source text into the target text will be.
- **Connotations:** humoristic texts carry connotative meanings; this can be said to make the translation a rather complicated issue or even impossible.
- **Puns:** pun use is a key feature of humoristic texts, and in most cases the translation of puns proves impossible since they exclusively apply to the environment and culture in which they are used.
- **Ambiguity:** this can be at two levels: *intentional ambiguity*; that is to say the intention of the author and her/his opinion on the issues and topics that s/he raises. The other kind of ambiguity occurs at the discourse level.
- **Dialect multiplicity:** certain humor discourses may use various linguistic registers such as spoken and oral languages, not to mention the use of many dialects by the humorist to help indicate the community s/he belongs to.
- **Collocations:**

In the same chapter, I discussed the mechanisms of humoristic-discourse translation. In this context, the humor translator may resort to a number of translation techniques, which may be summarized as follows:

- **Literal translation:** it is the first technique that the humor translator may adopt; this is in the aim of maintaining the linguistic structure of the source text. In this regard, the study results have revealed that it is a solution in most of the cases because of the lack of correspondence between the linguistic signs of the source language and those of the target language; this generally applies to the translation of puns.
- **Equivalence:** as a conclusion, the big challenge that awaits the humor translator is that her/his product should successfully create the wanted effect. In the case of dubbed movies, the translator adopts the technique of equivalence when s/he is sure that the target language does not have an equivalent of the scenario that s/he wants to translate.
- **Adaptation:** upon the failure of literal translation to convey the humoristic message properly, the translator resorts to adaptation, especially as other factors imposed by the nature of the target text and audience affects the translation process; in this case, the translator should search expressions and phrases that adhere to the target culture and language.
- **Free translation:** this is the reproduction of the content of the source text that implies a change in the form and manner of the message to be translated. This difference in form and content between the source and target texts expresses the translator's sense of creativity.

In chapter two, titled ***the audiovisual field and translation***, I tried to shed light on ***audiovisual translation***, a new type of translation in which discourse has various components, including text and sound, in addition to the semiotic component that is *the image*. On the other hand, this type of translation takes into consideration an important factor; that is *the timing of speech and reading*. In addition to the factor of information load that comes from the image and the speech and the various types of sounds, gestures, signs, effects, and other expressive means used for communication.

The study results have revealed that the audiovisual translation can be considered at the same time as a localization, modification and recreation.

Nevertheless, this type of translation includes a number of styles including clarification, explanation, omission, redundancy, revision and modification.

Yves Gambier suggested eleven types of audiovisual translation including scenario translation, intra-lingual and inter-lingual subtitling, live subtitling and dubbing, interpreting, voice-over, free commentary, surtitling, sight translation, and audio description.

Audiovisual translation is similar to any other restriction-free types of translation in that they are all governed by a number of strategies, and follow the same translation styles including interpretation, revision and correction. However, what makes audiovisual translation stand out from the other types is that it deals with different semiotic systems composed of the image, the voice, and the other effects. Therefore, audiovisual translation seems to need new techniques. In this context, Gottlieb named the most important techniques of audiovisual translation, especially in the particular area of dubbing; these are as follows:

- **Retention:** by using this technique, the translator retains a word of the source text in the target text by writing it into brackets or by italicizing it.
- **Specification:** by applying this technique, the source-text word remains untranslated formally, but also by adding information that does not exist in the source text; this process makes the translation be more specific in the target language than the source language. To apply specification, the translator resorts to either explicitation or addition.
- **Explicitation:** the meaning of explicitation in this case is very narrow. It can be defined as a strategy that implies an extension of the text, or clarification of anything that has implications in the source text.
- **Addition:** this occurs by adding elements to the target text without changing its structural organization in order to enrich the semantic content of the target text units.
- **Omission:** in most cases, the translator resorts to omission when there is redundancy and use of details in the target text.
- **Substitution:** it is the rendering of a word/phrase of the source language into the target text by a word/phrase of the target language that has not the same information load, but has the same effect on the target readership.

- **Imitation:** this occurs by formally maintaining the source text's features and the names of the characters and places.
- **Dislocation:** the translator applies this technique when the source text has special effects; this is the case, for instance, of ridiculous songs used in humor movies, where the effect is more important than the content.
- **Resignation:** this technique is used when all the available solutions fail to produce the same meaning as the original. In this case, the meaning is lost.

The techniques of omission and substitution are the most widely used techniques in dubbing than in any other types of translation.

In chapter three, titled "**dubbing and movies**", I discussed the definition of *dubbing*. In this context, the study results have revealed that dubbing is the complete rendering of a movie from its source language into the target language by adding some sound effects and other effects in order for it to fit to the expectations of the target country where the movie will be played.

Dubbing of movie, especially humor movies, is indeed one of the most difficult jobs that translators do. This job implies a big challenge to the translator in that s/he takes in charge a whole process of the decoding of the source message's words to write them in the target language in the way that will, for instance, cause target viewer to laugh.

The issue with dubbing from a foreign language into Arabic is that it is tied to several complicated aspects. Basically, the problem starts from the linguistic-translation moment since the aim of the product of this process is not meant for readers but for viewers and listeners. In fact, the localization of a movie from a foreign language into Arabic faces two issues. The first issue is related to sound and articulation; that is associated with the correspondence of characters to their pronunciation and the nature of the humoristic text's grammatical structure between the source and target languages. The second issue, on the hand, is the respect of the principle of synchronization between the image and the sound in the dubbed version.

In the second section of the same chapter, we pointed out the relationship between dubbing and synchronization in that the success of the dubbing process depends on the success of synchronization. Consequently, the translator resorts to omission by removing some important wording. In this context, synchronization has three types:

- **Labial synchronization related to the image and sound;**
- **Kinetic synchronization;**

- **Isochrony**

The process of humor-movie dubbing into Arabic passes through various stages. First, the **detector** identifies all dialogues, music, gesticulations and the voice level. Then, the **translator** offers a primary scenario translation by re-writing the dialog list in the target language. Finally, the **adaptor** reformulates the translation in order to fit the image; particularly the characters' lips.

Cinematic translation plays a key role in the success of foreign movies away from their source environment; this is how good translations have contributed to the popularity that these movies have gained. However, the excessive interest given to this type of cinematic work has brought about the emergence of two groups of translators; while the first calls for fidelity to the source scenario, the second prioritizes the expectations of the translation receivers. Based on these grounds, the translator of such types of works should have the following features:

- To have the ability to write and analyze text-image relations, and to be aware of the methods of cinematic adaptation;
- To have necessary qualification. For instance, s/he should be able to do research, to verify information, and to identify the risks that the job could cause;
- To fully know the topic or story that s/he translates;
- To be well informed;
- To have the ability to adapt the dubbed movies according to the Arab receiver's culture by respecting the Arab society's customs and traditions.

Concerning the empirical part of the study, I chose to work on the English humor movie **Monkey up** that was dubbed in Arabic. In order for me to precisely identify the techniques followed by the dubber company, I applied the methods of comparison and description of the original version and its dubbed version in Arabic.

The following are a number of results that the study has revealed:

- Literal translation of the humoristic style in the dubbed movies yields a loss of the wanted humor. Based on this, the study revealed that translators sometimes apply changes on the source text by adopting different

strategies such free translation, adaptation, addition, and omission in order to achieve the goal of the translation and to reduce to minimum the loss of the key humor elements in accordance with the Arab audience's expectations and with their level of thinking and culture;

- Concerning the translation of the humoristic style included in the foreign dubbed movies, the translator should consider the cultural factor and ideology of both source and target languages;
- The translation of the humor in foreign dubbed movies is primarily based on the techniques of *omission*, *addition*, *synthesis*, and *substitution* in that the translator applying adaptation resorts to omission in order to remove all that is not acceptable in the Arab society such as taboos and use of offensive language, to addition to clarify meaning, to synthesis since dubbing respects the principle of synchronization between the image and the sound, and to substitution since culture is a key factor of foreign-movie dubbing into Arabic, and by extension, this requires some substitution.

In the end of the study are: a conclusion in which I tried to answer all the questions asked in the introduction of the study, and a list of references in Arabic and in foreign languages.

قائمة مصطلحات

البحث

المصطلحات المتعلقة بالنص السمعي البصري:

L'image	The image	الصورة
Le son	The sound	الصوت
polysémiotique	polysemiotic	<u>الأنظمة السيميائية</u>
Le mode des icones	icon mode	<u>النظام الأيقوني</u>
La luminosité	luminosity	<u>الإضاءة</u>
Les médias visuels	Visual media	<u>الوسائط البصرية</u>
Les médias audio	Audio media	<u>الوسائط السمعية</u>
La musique	music	<u>الموسيقى</u>
Les couleurs changeantes	Changing colors	<u>الألوان المتعددة</u>
Le mode vestimentaire	Dress mode	<u>نظام اللباس</u>
Le mode des effets spéciaux	special effects mode	نظام المؤثرات الخاصة
Le dispositif photographique	photographic device	نظام التصوير
Le tournage de la scène	shooting of the scene	تصوير المشهد
Les règles de projection	Projection rules	قواعد العرض
Le système moteur	The motor system	نظام الحركة
Les expressions faciales	Facial expressions	تعبيرات الوجه

Cinéma	Cinema	السينما
--------	--------	---------

المصطلحات المتعلقة بالترجمة السمعية البصرية:

Le doublage	Dubbing	<u>الدبلجة</u>
Le sous-titrage	Subtitling	السترجة
Le sur-sous-titrage	Subtitling	السرتلة
La traduction à vue	Sight translation	الترجمة المنظورة
Le semi-sous-titrage	Semi-subtitling	الدبلجة النصفية
La description auditive	Auditory description	الوصف الصوتي
La traduction de la culture	translation of culture	الترجمة الثقافية
La traduction médiatique	Media translation	ترجمة الوسائط المتعددة
L'ajustement	The fit	التعديل
La reformulation	Reformulation	إعادة الصياغة
La sur-traduction	Over-translation	الإضافة
L'élimination	Deletion	الحذف
La fidélisation	Loyalty	الاستبقاء
L'allocation	Allowance	التخصيص

L'explication	Explanation	الشرح
La généralisation	Generalization	التعميم
La substitution	Substitution	الاستبدال
Le transfert	Transfer	النقل
La télé-traduction	Screen-translation	ترجمة الشاشة
Le doublage intérieur	Interior dubbing	دبلجة داخلية

المصطلحات المتعلقة بالدبلجة والأفلام:

La synchronisation	The synchronization	التزامن
La simultanée des mouvements	Simultaneity of movements	التزامن الحركي
La simultanée auditive	Auditory simultaneity	التزامن الصوتي
La synchronisation préalable	Prior synchronization	مزامنة قبلية
La synchronisation directe	Direct synchronization	مزامنة مباشرة
La synchronisation postérieure	Posterior synchronization	مزامنة بعدية
Les étapes du doublage	The stages of dubbing	مراحل الدبلجة

Le dépistage (détection)	detection	الكشف
L'adaptation	Adaptation	التكييف
Le calque	Calque	النسخ
L'enregistrement	The record	التسجيل
Le mixage	Mixing	الميكساج
L'approbation de la version finale	Approval of the final version	الموافقة على النسخة النهائية
La création d'un nouveau texte	Creating a new text	خلق نص جديد
Le scénario	scenario	السيناريو
Le film	film	الفيلم
Les acteurs	Players	الممثلون
Les films comiques	Comic films	الأفلام الفكاهية
Le doublage des films	Film dubbing	دبلجة الفيلم
L'écran	The screen	الشاشة
Le studio	The studio	الاستديو
L'enregistrement du dialogue original	Recording of the original dialogue	تسجيل الحوار الأصلي
Les scènes arabes	Arab scenes	المشاهد العربي
La version	original version	النسخة الأصلية

originale

La version cible

target version

النسخة
المستهدفة

Les films
étrangers

Foreign films

الأفلام الأجنبية

Les mouvements
des lèvres

Lip movements

الحركات
الشفوية

Le fixateur

The fixer

المحدد

La bande
originale

original tape

الشريط الأم

La bande
transparente

transparent tape

الشريط الشفاف

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- فيلم فكاهي (مدونة البحث) موسوم ب: (مانكي آب) "Monkey Up" من إخراج الكاتب السينمائي (روبرت فينس) Robert Vince ، ومن إنتاج Anna McRoberts بكندا في عام 2016.
- 'سنين الجمر' هو فيلم جزائري من إخراج محمد الأخضر حمينة، من إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينما توغرافية بالجزائر عام 1974 .

2- المراجع:

المراجع العربية:

1. أبو شادي علي ، لغة السينما، سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة التربية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2006.
2. أبو عيسى فتحي معوض، الفكاهة في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970
3. بلية بغداد أحمد، الترجمة بين سيميائية الرواية - الفيلم، دار الغرب للنشر، الجزائر، 2017
4. جقمقي جودت ، مقدمة في الترجمة، كلية اللغات والترجمة، جامعة اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، الرياض- السعودية ، 2006
5. حفناوي علي ، الترجمة الأدبية الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، اليازوري، الجزائر، ط1، 2016
6. خليفة علي محمد السيد ، الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمداني: دراسة تحليلية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2010
7. الدرويش علي، دليل الترجمان، في مبادئ الترجمة الشفهية، شركة رايتسكوب، المحدودة أستراليا، 2015

قائمة المصادر والمراجع

8. شاكِر عبد الحميد، الفكاهة والضحك - رؤيا جديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003
9. عز الدين محمد نجيب، أسس الترجمة من الانجليزية إلى العربية، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2005
10. عقبي حميد ، الرصيف السينمائي، دار كتابات للنشر الالكتروني، (المجلد 1)، 2016
11. فؤاد شعبان وعبيدة صبطي، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجيا الحديثة، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر - بسكرة - الجزائر
12. فيدوح ياسمينه ، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن - "ألف ليلة وليلة نموذجاً"، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، 2007-2008

المراجع المترجمة:

1. باسنيث سوزان، دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق
2. برجر جون، وجهات في النظر، تر: فواز طرابلسي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق، نقوسات، 1990
3. برغسون هنري ، الضحك، ترجمة على المقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت
4. بسفيك روجر ، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والسينما، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة
5. بنتلي إريك ، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000
6. بيكر منى ، موسوعة روتدلج لدراسات الترجمة ، ترجمة عبد الله بن حمد ، مركز النشر العلمي والمطابع ، جامعة الملك سعود ، السعودية ، 2010
7. جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكِر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عالم المعرفة، الكويت، 2002

قائمة المصادر والمراجع

8. جن دي، الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني، ترجمة محمد فتحي، المركز القومي للترجمة، ط01، القاهرة، 2009
9. جيرمي مينداي، مدخل إلى دراسات الترجمة: نظريات وتطبيقات، ترجمة هشام جواد، هيئة أو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2010
10. حسيب الياس حديد، أصول الترجمة: دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة، دار الكتاب العلمية لبنان، 2013
11. فينتورا فران ، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012
12. متري جان ، علم النفس وعلم جمال السينما، القسم الأول، تر: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة دمشق
13. وران بول، السينما بين الوهم والحقيقة، تر: على الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1. Alexander kunzli, Quelques stratégies et principes en traduction technique français- allemand et francais – suédois, département de français et d'italien, printed by Akademityrck, Université de Stockholm, 2003
2. Al-Owais Najla, The subtitling and dubbing of Troy: A comparative study, American University of Sharjah, 2011, p55
3. Baker Mona, In other Words, A course Book on translation, Routledjge, London, 1992, p186
4. Barbe Katharina, Irony in Context, John Benjamins Pub. Company, Amsterdam, 1995
5. Bartolomé Hernandez& Mendiluce Gustavo, New Trends in Audiovisual, The Lasted Challenging Modes Miscelânea, University of Valladolid, 2005, 31(5)
6. Bartolomé Hernandez& Mendiluce Gustavo, New Trends in Audiovisual, Op-Cit, p 96

7. Béatrice Priego-Valverde, C'est du lard ou du cochon Lorsque l'humour opacifie la conversation familière ,marche linguistique, Université de Provence, N02 ,Novembre 2001
8. Béatrice Priego-Valverde, l'Humour dans les Interactions Conversationnelles : jeux et enjeux, these de doctorat, UNIVERSITE AIX-MARSEILLE I – Université de Provence, 1999
9. Boylan Patrick, Le traducteur camélion: un médiateur interculturel, conférence international sur la traduction et l'interculturalité, Casablanca. 2012
10. Chaume Frederic, Cine y traduccion., Madrid, Catedra, 2004
11. Cheoré Elisabeth, Humour and Laughter in History, Transcultural perspectives, Volume15, 2014
12. Cintas Jorge Diaz and Anderman Gunilla, Audiovisual Translation : Language transfer on screen, PALGRAVE MACMILLAN ,2009
13. Desmond William Olivier, Fabrice Antoine, parole de traducteur: de la traduction comme activité jubilatoire, France, Peeters Publisher, 2005
14. Diana Sanchez, "Subtitling methods and team- Translation", In P.Orero (ed) Topics in Audiovisual Translation .Amstardam/ Philadalphia Jhohn Benjamins, 2004
15. Diaz Cintas & Remael, Aline , "Audiovisual Translation : Subtitling " Jerome ST, Manchester, 2006
16. Dirk Delabastica , Introduction, The translator, 1996, vol2,numéro 2
17. Duc Bernard, L'art de la BD- Du scénario à la réalisation, éditions Glénat, (Vol. 1), France, 1983
18. Emelina Jean, le comique : essai d'interprétation, édition SEDES, paris, septembre 1996
19. Georg- Michael Luyken, "Overcoming Language Barriess in television : Dubbing and Subtitling for the European Audience" , European Institute for the Medea, Manchester, 1991
20. Gottlieb Henrik cité par Jan Pederson, How is Culture Rendered in Subtitles , Challenges of Multidimensional Translation : Conference proceedings, MuTra, Stockholm, 2005

21. Gottlieb Henrik, Multidimensional Translation, Semantics turned semiotic,
22. Hatim Basil, Ian Mason, Discourse and translation, Language in Social life series, Longman Group , UK, 1990
23. Istivàn Fodor, Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects, Buske, 1976
24. Ivarson et Caroll Cités par Vera Lucia Santiago Arojo in Jorge Diaz Cintas, The didactics of Audiovisual Translation
25. Kilborn Richard, Speak my language: Current attitudes to television subtitling and dubbing, Media, Culture and Society, 1993, 15(4)
26. Landers Clifford, Literary translation: A practical guide, Multilingual Matters Ltd, 2001
27. Laurence Malingret, Les enjeux de l'adaptation en traduction, in Ecrire, traduire et représenter la fête : VIII coloquillo de la asociacion de profesores de Filologia Francesa de la Universidad espanola, Valencia, 2001
28. Lavour Jean Mark & Andriana Serban, La traduction audiovisuelle, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed
29. Lederer Marianne, le sous-titrage: langue et statut, édition Gallimard, Paris, 2008
30. Ludovic Noel, Le Doublage, Université Enseignement des Métiers de la Communication, Malakoff 92240, 2007
31. Maria Tenchea, cité par Michel BILLARD, Traductologie, linguistique et traduction, juin 2020
32. Marie Héron, les Métiers de l'image, Carnot Amazon, France , 2000
33. Martine Danane, A la recherche d'une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente, les transferts linguistique dans les médias audiovisuels . Ed. Yves Gambier, Presses Universitaires du septentrion, Lille, 1996
34. Mounin George, les problèmes théoriques de la traduction, France, édition Gallimard, 1963, PP51-53
35. Newmark Peter cité par Silvana NeshKovska, Translating culture, Faculty of education, St Kliment, Ohridsky University, Novembre 2018

36. Newmark Peter, A Textbook of translation , UK (London) , prentice Hall international , first edition , 1988
37. Noel Ludovic, Le doublage, Université Enseignement des métiers de la communication, Malakoff, 2007
38. Norbert Aping, Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970, L'écran traduit, numéro 1, 2013
39. Olivier Desmond William, Fabrice Antoine, parole de traducteur: de la traduction comme activité jubilatoire, France, Peeters Publisher, 2005
40. Patrick Zabalbeascoa-The nature of the audiovisual text and its parameters – in The didactics of Audiovisual translation – éd Jorge Diaz Cintas – John Benjamins Publishing – Amsterdam, Philadelphia – 2008
41. Piergo Valverde Béatrice, L'humour dans la conversation familière, marge linguistique, 2001
42. PRENOIR Jean. Cité par Jean Yvane. « Le doublage filmique fondements et effets ». In les transferts linguistique dans les médias audiovisuelles. Paris Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 1996, p55
43. Rose Agost, Frederic Chaume, Traduction dans les médias audiovisuels, Publications de l'Universitat Jaume I
44. Soleskovitch Danica, & Lederer Marianne, Interpréter pour traduire, France: Didier Erudition. 2001
45. Tveit Jan -Emil, Dubbing versus Subtitling : Old Battleground Revisited cité par Diaz Cintas & Anderman Gunilla, Audiovisual Translation Language transfer on Screen, Palgrave Macmilan, London, 2009
46. Vandalele Jeroen, « si sérieux s'abstenir ! » le discours sur l'humour traduit, Target V13, N 1, Benjamins publishing company, 2001
47. Vanoye Francis, Expression communication, librairie, Armand Colin, Paris, 1973
48. Viney Jean-Paul & Darbelnet Jean, Stylistique comparée du français et de l'anglais, France: Didier, nouvelle édition revue et corrigée, 1977
49. Zabalbeascoa Patrick, The nature of the audiovisual and its parameters, University Pompeu Fabra, January 2008

القواميس والمعاجم باللغة العربية:

1. ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، المجلد الخامس
2. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008
3. التونجي محمد ، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999
4. الجوهري اسماعيل بن حماد ، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الجزء الثالث، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984
5. دوزي رينها رت ، تكملة المعجم العربية، ترجمة محمد سليم النعيمي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، المجلد الثامن، 1997
6. الزبيدي محمد مرتضي الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق نواف جراح ، دار الأبحاث للترجمة والنشر، ط1، 2011
7. العايد أحمد ، المعجم العربي الأساسي: للناطقين بالعربية ومتعلميها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989
8. الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط ، 2009، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1991

القواميس باللغة الأجنبية:

1. Dictionary of media and communications, Armonk, N.Y : M.E. Sharpe, 2009
2. Noah Webster, Webster's dictionary of the English language, facsimile edition ,London 1993

المقالات الصادرة في المجلات والدوريات:

1. برغوث عبد العزيز ، ظاهرة العولمة ومساراتها : بين المقاربة الأيديولوجية والمقاربة الحضارية، مجلة إسلاميات المعرفة، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، المجلد 12، العدد 45
2. بن وناس كمال ، الدبلجة والعنونة في السينما، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008

3. بوخلف فايزة ، تطور مفهوم الأمانة في نظرية الترجمة من الاهتمام بالنص المصدر إلى متلقى النص المترجم، مجلة اللغات والترجمة، جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف، المجلد 1، العدد 1، ديسمبر 2020
4. جيلالي العالية ، مبدأ المزامنة في دبلجة الخطاب السمعي البصري، مجلة معالم، العدد 9، 2018 ،
5. جيلالي ناصر ، الترجمة السمعية البصرية، مجلة النقد والدراسات اللغوية، العدد 01، 2014
6. جيلالي ناصر، النص السمعي البصري، مجلة اللغة والاتصال، المجلد 11، العدد 18، 2019
7. حساين سهام، أهمية الدبلجة في الوطن العربي، الترجمة السمعية البصرية الواقع والآفاق ، المركز الديمقراطي العربي، مؤلف جماعي، برلين - ألمانيا ، الطبعة الأولى، 2020
8. خدامي محسن ، السخرية وحقولها الدلالية في الشعر العراقي المعاصر -أحمد مطر نموذجاً، مجلة اللغة العربية وآدابها، 2012
9. خنوش مختارية، تقنيات التركيب الصوتي في الأعمال السمعية البصرية، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 1، العدد 1، 2021، ص 357
10. خيزري نرجس و توهامي وسام، سترجة الكلمات ذات الإيحاءات الثقافية- دراسة جوانب من السينما الجزائرية- مجلة معالم، المجلد 12 ، العدد 2 ، 2020
11. دباش، عبد الحميد، السينما والترجمة السمعية البصرية، خطاب متعدد الروامز، مجلة المترجم، يناير - جوان 2008، العدد 17
12. زندال بشير ، الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي، مؤلف جماعي ،المركز العربي الديمقراطي، برلين ألمانيا، 2020، ص 12
13. الصحن صالح ، الخطاب البصري في التلفزيون ، مجلة الأكاديمية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلية، العدد 69، 2014
14. العابد عبد العزيز، فن الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 06، العدد 01، 2019

15. فرقاني جازية، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، مجلة المترجم EL-MUTARGIM ، العدد 17 ، جوان 2008 .
16. قرقابو سعاد ، دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، مجلة إنسانيات، العدد 12، 2019.
17. الكردي محمد علي ، الجنون في الأدب الفرنسي، مجلة عالم الفكر، أبريل 1987، الكويت، المجلد 1، العدد 1
18. لقري ادريس ، السينما المغربية.. نحو مشروع مقارنة سوسيولوجية، مجلة دراسات سينمائية، فبراير 1988
19. مجدي حاج ابراهيم، الإضافة والحذف في دبلجة مسلسل الرسوم المتحركة، مجلة دراسات نوسانترا ، المجلد 1 ، العدد 1، جانفي 2018
20. محجور نورة ، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 5، العدد 2019.
21. منتصر هاشم أحمد الحاج، الأثر الإيديولوجي في الترجمة: دراسة حالة وهيكل مقترح ، مجلة المداد الدولية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، 2020
22. مويقن مصطفى ، مفهوم الأمانة في الترجمة، مجلة فكر ونقد، الرباط، العدد 10، 1998

المقالات الصادرة في المجلات الأجنبية:

1. Bernd Benecke, Audio- description, Meta, Volume 49, numéro 1, avril 2004
2. Charles Soh Tatcha, Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens, Meta : Journal des traducteurs, Volume 54, numéro 3, septembre 2009
3. Chaume Frederic, Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation, Meta, Vol 49. N°1, 2004
4. Delabastica Dirk , Introduction, The translator, 1996, vol2, numéro 2
5. Gambier Yves, La traduction audiovisuelle un genre en expansion, Meta : Journal des traducteurs, volume 49, numéro 1 , avril 2004
6. Lauriane Anne-Marie, humour et traduction au contact des cultures, méta V34, N1, 1989

7. Marleau Lucien, Les sous –titres... un mal nécessaire, Meta, Journal des traducteurs, Vol 27, numéro :3, 1982
8. Merdjani Farida, Didactique de la traduction- La dimension culturel, AL mutargim, numéro7, Juin2003
9. Pettit Zoe, The Audio-Visual Text : Subtitling and Dubbing : Diffrent Genre, Meta- Volume49, numéro 1, avril 2004

الرسائل الأكاديمية:

1. بن عمارة أمال فاطمة الزهرة ، ترجمة الفكاهة في القصة المصورة- مغامرات تان تان نموذجاً، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران1، 2008-2009
2. بن قدور حورية ، الاتجاهات الاجتماعية في التعبيرات الفكاهية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية ، قسم الفلسفة، جامعة وهران2، 2018-2019
3. بوسماحة خديجة، حدود الدبلجة بين الأمانة والتصرف في السينما الجزائرية، مذكرة ماجستير، معهد الترجمة، جامعة وهران1 ، 2015-2016
4. جيلالي ناصر ، إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، رسالة دكتوراه، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-، 2013
5. رمضان حماد صديق، التكيف الإبداعي في الترجمة السمعية البصرية- فيلم الهدية الأخيرة دراسة تطبيقية-، أطروحة دكتوراه، معهد الترجمة، جامعة وهران1، 2015-2016
6. سيب إبراهيم ، إشكالية المترجمة في المجال السمعي البصري، رسالة ماجستير، شعبة الترجمة، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2013-2014
7. نورة محجور، تعليمية الترجمة السمعية البصرية، أطروحة دكتوراه، مدرسة الدكتوراه للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة وهران2، 2018-2019

الرسائل الأكاديمية باللغة الأجنبية:

1. Adriana Serban, Jean Mark Lauvaur, traduction et médias audiovisuels, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2019
2. Andrew Vassiliou, Analysing Film Content : A text – Based Approach , A doctorate thesis, University of Surrey, July 2006
3. Angela Maffia, The art dubbing : aspects and problems of audiovisual translation.The cases of Inglorious Basterds' and, Miracle at St. Anna, Thesis In English Language, 2008-2009

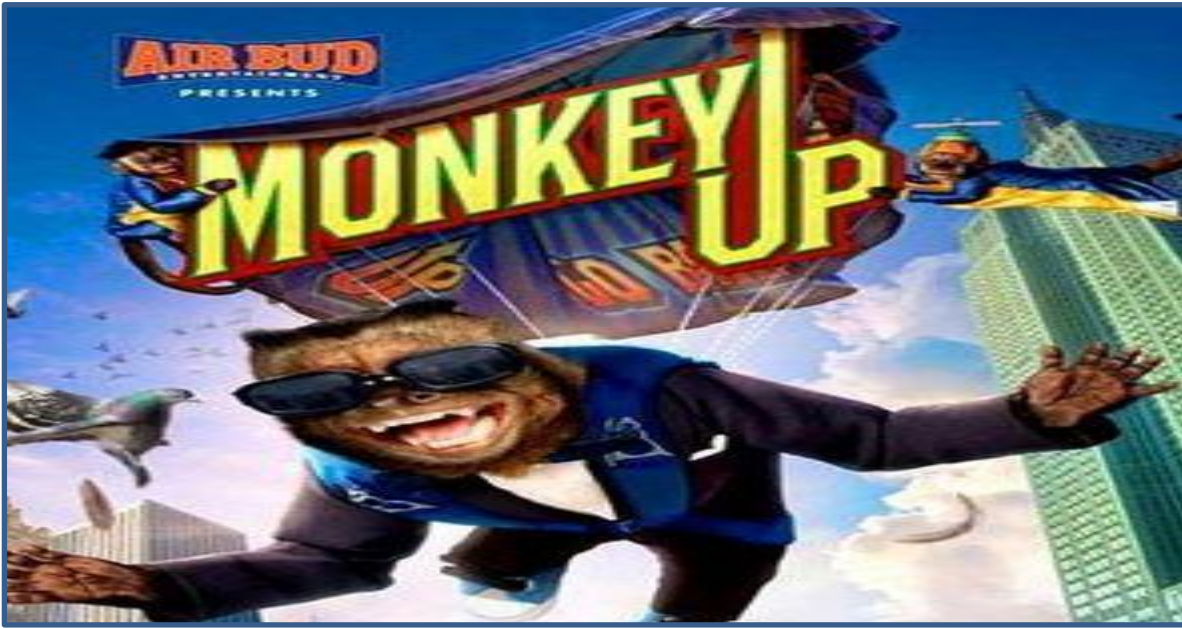
4. Ba Patrick Zabalbeascoa-The nature of the audiovisual text and its parameters – in The didactics of Audiovisual translation – éd Jorge Di az Cintas – John Benjamins Publishing – Amsterdam, Philadelphia – 2008 – p 327.
5. Diaz Cintas and Remael cité par Svea Schaufller, Investigating Subtitling strategies for the translation of Wordplay in Wallace and Gromit, An Audience Reception Study , a doctorate thesis, July 2012
6. Nedergaard Larsen cité par Svea Schaufller, Investigating Subtitling strategies for the translation of Wordplay in Wallace and Gromit, An Audience Reception Study , a doctorate thesis, July 2012
7. Noel Ludovic, le doublage, Université enseignement des métiers de la communication, malakoff 92240, 2007
8. Priego-Valverde Béatrice, l'humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux , these de doctorat, UNIVERSITE AIX-MARSEILLE I – Université de Provence, 1999
9. Sunett Susan, Translation , History and culture, London, 1990
10. While Baumgarten, cité par Svea Schaufller, Investigating Subtitling strategies for the translation of Wordplay in Wallace and Gromit, An Audience Reception Study , a doctorate thesis, July 2012
11. Voltaire, Mélanges littéraires Lettre à l'abbé d'Olivet, Philippe Bierdermanne, L'humour dans l'exercice médical, thèse en médecine, Université Henri Poincaré Nancy, 2000

المواقع الإلكترونية:

1. <https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb206649-5220207&search=books>
2. <http://bit.ly/2xwT43D>
3. <https://core.ac.uk/download/pdf/16697507>
4. <http://bit.ly/2fwDhO7>
5. https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf
6. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar->
7. <https://pdf4pro.com/view/translation-procedures-strategies-and-methods-5dd68.html>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=BzJ16cy0AMk>

9. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/1993-n65-images1078494/22676ac.pdf>

ملاحق البحث



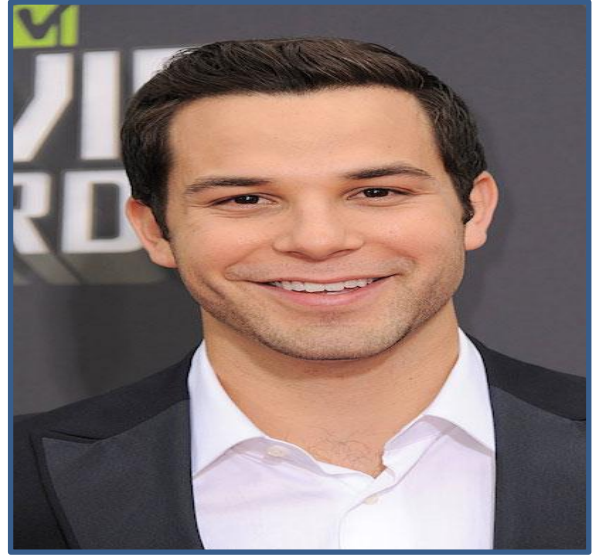
واجهة الفيلم الفكاهي Monkey Up

'روبرت فينس' (Robert Vince)

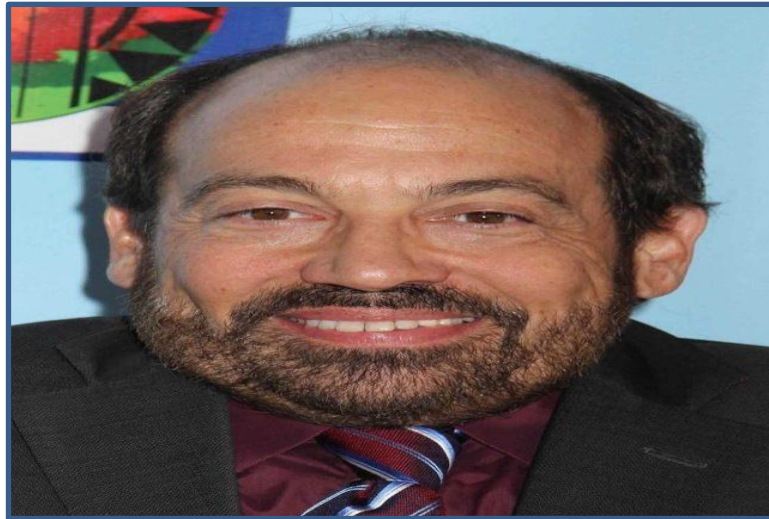
مخرج الفيلم الكوميدي Monkey Up



الممثلون الرئيسيين في فيلم Monkey Up



سكيلار أستان (Skylar Astin) بدور القرد 'مونتي' (بطل الفيلم).



داني وودبورن (Danny Woodburn) بدور 'أنجيلينو كابيلو'.



جوناثان مانغم (Jonathan Mangum) بدور 'جيم أندروس'.



إيرين آلين أوريلي (Irene Bowder Peacock) بدور 'كلير أندروس'.



كايدين ماجنسون (Kayden Magnuson) بدور 'صوفي أندروس'



كاليب بيرغس (Caleb Burgess) بدور 'إيثان أندروس'



دايفيد ميلشارد (David Milchard) بدور 'ديزموندا'.



كريس كوبولا (Chris Coppola) بدور 'ستان'



جون راتزنبرجر (John Ratzenberger) بدور السيد 'هارتز'

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

	الإهداء
	الشكر
أ	مقدمة
01	الفصل الأول: الخطاب الفكاهي والترجمة
02	مقدمة الفصل
03	المبحث الأول: مفهومها، تاريخها ونظرياتها
03	1- الفكاهة لغة واصطلاحاً
09	2- تاريخ الفكاهة
13	3- الخطاب الفكاهي في السينما
15	4- نظريات الفكاهة
21	المبحث الثاني: الفكاهة: أنواعها خصائصها ووظائفها
21	1- أنواع الفكاهة
28	2- النكتة كأهم أنواع التعبيرات الفكاهية المعاصرة
31	3- خصائص الخطاب الفكاهي ومميزاته
37	4- وظائف الفكاهة
43	المبحث الثالث: ترجمة الفكاهة وصعوباتها
43	1- صعوبات ترجمة تجليات الفكاهة
50	2- آليات ترجمة الخطاب الفكاهي
61	خاتمة الفصل
62	الفصل الثاني: الترجمة السمعية البصرية
63	مقدمة الفصل
64	المبحث الأول: النص السمعي البصري والسميائيات
64	1- الخطاب السمعي البصري

65	2- مفهوم النص السمعي البصري
68	3- لغة النص السمعي البصري
70	4- المادة السمعية البصرية
75	5- سوسولوجيا السينما وسميائية النص السمعي البصري
80	المبحث الثاني: الترجمة السمعية البصرية وأنواعها
80	1- ظهور الترجمة السمعية البصرية
82	2- مفهوم الترجمة السمعية البصرية
86	3- أنواع الترجمة السمعية البصرية
103	المبحث الثالث: تقنيات الترجمة السمعية البصرية
103	1- نظريات الترجمة السمعية البصرية
108	2- تقنيات الترجمة السمعية البصرية
117	خاتمة الفصل
118	الفصل الثالث: الأفلام الفكاهية والدبلجة
119	مقدمة الفصل
120	المبحث الأول: الدبلجة مفهوما وتزامنا ومراحلا
120	1- لمحة عن ظهور الدبلجة
122	2- مفهوم الدبلجة
124	3- المزامنة في الدبلجة
130	4- أنواع التزامن في الدبلجة
134	5- مراحل عملية الدبلجة
141	6- مميزات المترجم المختص بالدبلجة
143	المبحث الثاني: الدبلجة بين معايير الأيديولوجيا والثقافة والرقابة
143	1- واقع الدبلجة في الوطن العربي
147	2- تأثيرات الأيديولوجيا والعولمة في عمليات الدبلجة
151	3- الدبلجة والثقافة
156	4- الدبلجة بين التأييد والرفض في الوطن العربي

158	5- الرقابة في دبلجة الأفلام
164	المبحث الثالث: الدبلجة في الأفلام الفكاهية واستراتيجياتها
164	1- الفيلم السينمائي وأنواعه
170	2- مفهوم الفيلم الفكاهي
171	3- صعوبات دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية
175	4- ترجمة الأفلام الفكاهية بين التوطين والتغريب
176	5- استراتيجيات دبلجة الأفلام الفكاهية إلى العربية
179	خاتمة الفصل
180	الفصل الرابع: دراسة تطبيقية
181	مقدمة الفصل
182	1- تقديم مدونة البحث: الفيلم الفكاهي ' Monkey Up '
189	2- نماذج مقتبسة من الفيلم أعلاه. للدراسة والتحليل والمقارنة بينها وبين الترجمة العربية
252	خاتمة الفصل
253	- خاتمة
257	- التوصيات.
258	- ملخصات الدراسة
273	- قائمة مصطلحات البحث
279	- قائمة المصادر والمراجع
292	- ملاحق البحث
299	- فهرس الموضوعات

ترجمة الفكاهة في الأفلام المدبلجة إلى العربية- فيلم Monkey Up أنموذجاً

لقد عرفت الفكاهة من حيث الشكل والمحتوى، بوصفها أدبا وفنا وإبداعا، انتشارا مميّزا وتحولا نوعيا، نظرا لحاجة النفس البشرية إلى إبعاد الانطوائية والهروب من عناء الواقع، وتستقطب فكر المخاطب بكثير من التفاؤل والأمل، فكان لهذا الاستعمال الكثيف من الفكاهة نصيب في السينما، الذي تجاوز الحدود المألوفة، فتضفي على السيناريو مسحة من الانشراح وتمسح انتشار دمعة من الآلام التي بعثها التوتر الدرامي بين ما هو سياسي وديني واجتماعي وغيرها من المواضيع الإنسانية في العروض السينمائية، غير أن شخصيات ومكان النكتة يختلف من بلد لآخر، ومن ثقافة لأخرى، وهنا تلعب الترجمة دور الوسيط مستفزة المتلقي بلذة خفية ومتعة عارمة عند ترجمة النصوص الفكاهية ونحن نتهياً لمفاجأة ظريفة قولا ثم دبلجتها، لتثير فينا الدهشة فالتعجب فالضحك، انطلاقا من ترجمتها في الحقل السينمائي حتى يتمكن الدارس من معرفة المجتمع العربي وفهم بنيته ونظامه وإدراك مستواه الحضاري. وصولا إلى تعاملنا مع الفيلم المدبلج الذي كان محور دراستنا، فخلصنا إلى تأكيد مجموعة من الاستنتاجات والأمور التي تتعلق بعالم دبلجة الأفلام الفكاهية وبالعالم الترجمة السمعية البصرية عموما.

الكلمات المفتاحية: الترجمة- الفكاهة- الأفلام- الدبلجة- السمعي البصري- الثقافة.

Humour Translation in Arabic Dubbed Movies- Monkey Up movie as a model

Humor, as the trielemental combination of literature, art and invention, is gaining a distinctive spread and a paradigm shift in terms of form and content, as humans need to dislodge introversion, escape the dire straits of reality and orient the perception of their addressee to be more optimistic and positive. The extensive use of humor manifests in the film industry, and it went beyond all expectations, giving scripts a tinge of joy to wipe away the grief caused by the dramatic conflicts, be it political, religious, social and others in the film shows. However, the characters and setting of the joke differ among countries and cultures. Translation, then, is a mediator which gives the receptor pleasure and delight when exposed to translated humorous texts. We are to spring a surprise: dubbing a film to raise eyebrows, evoke wonder, then burst out laugh. Promoting translations in films would guide knowledge seekers to learn about the Arab social structures and systems in view to recognise how Arab mindsets view the world. Our endeavours to approach the target dubbed film, corpus of our study, led us to confirm a set of assumptions related to dubbing humour and more broadly to audiovisual translation.

Keywords : Translation; humor; films; dubbing; audio-visual; culture.

La traduction de l'humour dans les films doublés en Arabe – Film Monkey Up comme model

Poussé par le besoin de l'homme de s'ouvrir sur autrui et de se reposer des difficultés de la vie, l'humour, vu comme une forme littéraire, un art et un acte de créativité, a connu une expansion remarquable et une transformation qualitative sur la forme et le contenu. Ceci n'a pas épargné le cinéma, où, transcendant les limites habituelles, l'humour ajoute au scénario une retouche de joie et efface les douleurs résultant des tensions dramatiques d'ordre politique, religieux, social, etc. Cependant, suivant la diversité des pays et des cultures, les personnages et le lieu de la plaisanterie diffèrent. Ici, la traduction de l'humour devient l'intermédiaire qui, par un délice caché ou un plaisir immense, attire le spectateur en le stupéfiant, puis l'étonnant, puis le faisant rire. Ainsi, par la traduction de l'humour dans le cinéma, le chercheur se familiarise avec la société arabe, comprend sa structure et son organisation, et voit son niveau civilisationnel. Nous sommes arrivés vers la fin à bon nombre de conclusions ayant trait au monde du doublage des films à caractère comédique en particulier et au monde de la traduction audiovisuelle en général.

Mots clés : traduction ; humour ; films ; doublage ; l'audio-visuel ; culture