التكرار وقيد المساحة في العنونة التحتية للأفلام من الإنجليزية إلى العربية

Repetition and the space constraint in the subtitling of movies from English into Arabic

بسمة بودهان : طالبة دكتوراه
مخبر ترجمة الوثائق التاريخية
تحت إشراف جمال بوتشاشة : أستاذ محاضر
معهد الترجمة - جامعة الجزائر2 ،أبو القاسم سعد الله

تاريخ إرسال المقال: 2018/08/14 **تاريخ قبول المقال:** 2018/11/22

الملخص

يسعى هذا المقال إلى معرفة كيفية تعامل المعنون التحتي مع ترجمة التكرار في نطاق محفوف بالقيود كالعنونة التحتية للأفلام. هل يكون ذلك عن طريق الحذف التلقائي؟ أم على أساس كل حالة على حدة؟ هل يؤدي ذلك إلى خسارة تعبيرية للمضمون السمعي البصري المُترجم؟ هل الخسارة التعبيرية امتداد للخسارة الدلالية؟ أخيراً هل لنوع النص دور في تحديد آليات وتقنيات العنونة التحتية للتكرار؟ هذا ما سنحاول اكتشافه في بحثنا هذا أين سنحلل ستة نماذج مختارة من فيلم إنغلويوس باستردز Inglourious Basterds (2009) وعنونته التحتية العربية. ستخص هذه الأمثلة تحديداً حوار شخصية "آلدو راين" Aldo Rain نظراً لكثرة استعمال هذه الشخصية للتكرار عكس الشخصيات الأخرى في الفيلم. إذ سنتبع المنهج الوصفي في تحليل النماذج المستخرجة.

الكلمات المفتاحية : اللغة التعبيرية - استراتيجيات العنونة التحتية - تكرار - حذف - سياق - نظرية أنواع النصوص.

المؤلف المرسل: بسمة بودهان ، besmaboudhene@yahoo.fr

Abstract

This paper investigates the transfer of repetition in the subtitling of movies, a field that is full of constraints. Is it systematically omitted? Or is it dealt with on a case-by-case basis? Does omitting it result in an expressive loss of the translated audiovisual content? Does the expressive loss generate a semantic one? And does the text type play a role in determining the subtitling strategies of repetition? These are the questions that this article tries to answer. We adopted the descriptive approach in our analysis of six excerpts from the movie "Inglourious Basterds" (2009) and its Arabic subtitling that are exclusively taken from the dialogue of Aldo Rain, a character who uses repetition extensively unlike the other characters in the movie.

Keywords: Context - expressive language - omission – repetition - subtitling strategies - text type theory

1-المقدمة

تأخذ الشاشة شيئاً فشيئاً مكان الكتب والجرائد والمجلات في الحياة اليومية للإنسان المعاصر. إذ يُبين استطلاع أُجري على طلبة ألمانيين وفرنسيين سنة 1994 أن التلفزيون والراديو هما أكبر وسائل الاتصال الجماهيري إلهاءً وأكثرها إعلاماً بعد المجلات واليوميات وأكثرها اشغالاً للخيال بعد الكتب.[1] يعرض التلفاز مختلف البرامج والأفلام والأشرطة، فيقابل بذلك هذا التنوع البرمجي حتماً تنوع لغوي وثقافي؛ إذ يُمكن إحصاء مئات اللغات المختلفة عبر القنوات الفضائية المتعددة. ولهذا الشأن وجب البحث عن طرق لترجمة هذه المضامين وكانت تلك الحاجة إلى ترجمتها هي أهم قفزة انتقالية للترجمة نحو مجال السمعي البصري. إذ اقتحمت المجال التكنولوجي بقوة وصنعت لنفسها مكاناً عن طريق الترجمة السمعية البصرية، هذا المجال الجديد الذي سنهتم بدراسة أحد جوانبه في بحثنا هذا المتمثل في العنونة التحتية.

من بين المضامين السمعية البصرية الأكثر رواجاً في العالم نذكر الأفلام. إذ تسعى السينما لنقل قصص وسيناريوهات مصاغة بشكل لا يوحي للمُشاهد أن ما يراه مُزيف، بل يُحاكي الحياة الحقيقية (حتى وإن كان خيالياً) بما في ذلك اللغة التي تكون طبيعية وتلقائية بكل ما تحمله من محددات لغوية تزود المشاهد بمعلومات إضافية كالمحددات الثقافية (كالمستويات اللغوية) والجغرافية (كاللهجات واللغات العامية). قد يكون التكرار محدداً لغوياً هو الآخر، حيث أن وجوده في الأفلام يكون حتماً لسبب ما. وفي هذه الحالة يمكننا طرح بعض التساؤلات:

- ترى كيف يتعامل المعنون التحتي مع ترجمة التكرار؟ هل يكون ذلك عن طريق الحذف التلقائي؟ أم أنه يتعامل معه على أساس كل حالة على حدة ؟

- هل يؤدي ذلك إلى خسارة تعبيرية للمضمون السمعي البصري المُترجم؟ هل الخسارة التعبيرية امتداد للخسارة الدلالية؟

- أخيراً هل لنوع النص دور في تحديد آليات وتقنيات العنونة التحتية للتكرار؟

هذا ما سنحاول اكتشافه في بحثنا هذا أين سنحلل ستة نماذج مختارة من فيلم إنغلويوس باستردز Inglourious Basterds (2009) المعنون إلى العربية، وستخص هذه الأمثلة تحديداً حوار شخصية "آلدو راين" Aldo Rain وهذا لكثرة استعماله للتكرار على خلاف الشخصيات الأخرى، إذ طرحنا الفرضيات التالية:

- يحذف المعنون التحتي التكرار تلقائياً.
- يؤدي حذف التكرار لخسارة تعبيرية ودلالية للمضمون السمعي البصري.
- لنوع النص أهمية كبيرة في تحديد استراتيجيات العنونة التحتية للتكرار.

يكمن الهدف وراء بحثنا هذا في التوصل إلى تحديد مكانة التكرار في العنونة التحتية ومـا مدى أهـميته في الأفـلام إذ سنتبع المـنهـج الوصـفي في تحليل النماذج المستخرجة.

2-تعريف العنونة التحتية

العنونة التحتية (subtitling أو sous-titrage) هي أحد التقنيتين الأكثر رواجاً في مجال الترجمة السمعية البصرية إلى جانب الدبلجة (dubbingأو doublage). إذ تتمثل في ترجمة متزامنة مع الحوار الأصلي للمضمون السمعي البصري (حوار سينمائي أو تلفزيوني)، مصـاغ كتـابياً أسفـل الشاشة. يعرف "جان فرانسـوا كورنو" Jean-François Cornu العنونة التحتية بأنها وضعية انتقال من شيفرة منطوقة إلى شيفرة مكتوبة توفر للمشاهد مصدرين لغويين مختلفين في الآن ذاته، هدف كل منهما هو نقل المعنى نفسه مع وجود اختلافات طفيفة.[2] إضافةً إلى ذلك، لا تكتفِ العنونة التحتية بترجمة الحـوار المنطوق فحسـب، بل تتعداه باهتمامها بترجمة العناصر المنطقية التي تظهر على الشاشة؛ من حروف ومُدخلات inputs وعناوين، وحتى كلمات الأغاني التي لها علاقة بمجريات الفيلم أو مرتبطة بأحداثه.[3]

من الجدير بالذكر أن أول استعمال للعنونة التحتية كان سنة 1929. حيث لم يصبح هذا النوع من الترجمة محط اهتمام الباحثين حتى التسعينات من القرن الماضي، بعد الانتشار الواسع الذي حضت به الإنتاجات السمعية البصرية التي دخلت كل

البيوت. الشيء الذي أثار اهتمام الباحثين في ميادين الاتصال والترجمة بهذا الموضوع.[4] تتكون البرامج المُعنونة من ثلاثة عناصر أساسية هي: - الحوار المنطوق و الصورة البصرية والعناوين التحتية. بذلك تكون العناوين التحتية متزامنةً مع كل من الصورة والحوار.[5] وتتميز العنونة التحتية بكونها ذات طبيعة مزدوجة متمثلة في انتمائها إلى المجال النصي والسمعي البصري في الوقت نفسه. ولهذا تظهر العناوين (بصري) بالتزامن مع الحوار (سمعي)، ولعل الإشكال الأساسي هنا يتمثل في كون الكلمة المنطوقة أسرع من الكلمة المكتوبة.[6]

3- التكرار في اللغة المنطوقة في الأفلام

تتميز الأفلام بالاستعمالات المتعددة للغات مختلفة من شأنها تمرير رسالة صادقة أو أحاسيس وانفعالات ما؛ منها لغة الجسد التي تعتمد على أداء الممثلين عن طريق الحركات والإيماءات المختلفة التي تؤخذ بعين الاعتبار في العنونة التحتية إلى جانب اللغة المنطوقة. فقد تعيد لغة الجسد ما تقوله اللغة المنطوقة في الفيلم وبهذا يمكن أن لا تتم عنونة اللغة المنطوقة في هذه الحالة والاكتفاء بما يقوله الجسد. لكن الإشكال الذي نسعى للتطرق إليه في هذه الورقة البحثية هو تكرار الكلام على المستوى اللغوي وكيفية التعامل معه في العنونة التحتية. فاللغة المنطوقة تتسم عادةً بطابعها غير الرسمي والهجين الذي يشكل صعوبة في نقلها إذ أن التكرار يمثل أحد هذه الظواهر الكلامية الموجودة في الحوار المنطوق. هذه الصورة البلاغية التي عرفها الجرجاني على أنها "عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى".[7] لكن هل ينطبق هذا التعريف على كافة أوجه التكرار؟ هل يكون غرضه الإثبات في كافة الحالات؟

تَرى براغ ديرينغتون Prak-Derrington [8] أن الدراسات البلاغية في تجدد مستمر، حيث انتقلت المقاربة البلاغية من كونها جامدة وتصنيفية بالدرجة الأولى (1958-1968) إلى حركية وعلاقاتية (1998-2005) حتى أصبحت مقاربة متعددة الأوجه في وقتنا الحالي (2008-2012).

« Désormais, les figures sont analysées par les linguistes dans le rapport qu'elles entretiennent avec la situation de communication. Exit la rhétorique « herbier », où les figures sont autant d'espèces rares aux noms savants, détachées de leur environnement, *décontextualisées*, place aux figures *contextualisées* (Salvan, 2013) : aux figures vivantes, prises dans le mouvement du discours, lui-même inscrit dans la relation entre locuteur, interlocuteur et monde. » [9]

أي:

"في وقتنا الحالي أصبح اللغويون يحلّلون الصور البلاغية في إطار العلاقة التي تربطها مع الحالة التواصلية. لقد ولّى زمن بلاغة "هربيي" أين كانت الصور البلاغية تحمل أسماء نادرة نُدرة الأسماء العلمية وأين كانت تُفصل من محيطها وتنتزع من سياقها، الآن تُدرس الصور البلاغية في سياقها (salvan: 2013): إنه زمن الصور البلاغية الحية التي تُلتقط في حركية الخطاب، الذي يُدرس هو الآخر ضمن العلاقة التي تربطه بالمتكلم والمخاطب والعالم." (ترجمتنا)

فهذا التوجه الجديد يمكننا من دراسة التكرار في إطار وروده في اللغة المنطوقة مع اعارة الاهتمام لكل العناصر المحيطة به. من جهة أخرى يرى لوكاس بوغوكي Łukasz Bogucki أن العناصر التي تنتمي للغة المنطوقة كالتكرار والتلعثم ومقاطعة الحديث وغيرها من الجوانب التي تأتي عادةً بشكل طبيعي ولا إرادي في الكلام، تكون مدروسة بعناية في الأفلام ولا يكون وجودها عبثاً على الإطلاق، حتى وإن كان يبدو غير مُخطط له.[10] أي أنها جوانب طبيعية في حياة الإنسان تُضاف بشكل غير طبيعي في الأفلام لكي تبدو اللغة المنطوقة فيها طبيعيةً في آخر المطاف. لكن العنونة التحتية تختلف عن الترجمة المكتوبة لأنها لا تعتمد على نص مكتوب بل تنتقل من شيفرة منطوقة إلى شيفرة مكتوبة، وغالباً ما تكون العنونة التحتية معيارية حسب الباحثة تيريز آنغ Therèse Eng لأنها تمحو كل خصائص اللغة المنطوقة "الطبيعية" كمختلف اللغات العامية واللكنات وحتى التكرار[11] لأن المعنون التحتي يتعرض لعوائق عديدة لها علاقة بخصوصيات اللغة المكتوبة عند الانتقال من المسموع إلى المكتوب كون اللغة المكتوبة لها قواعد خاصة بها تفرض نفسها وتُقيد حريته الترجمية بغض النظر عن العوائق الأخرى ذات الطبيعة التقنية التي تقيده أكثر فأكثر؛ كضيق المساحة على الشاشة (سطر إلى سطرين عامةً) وسرعة الكلام وغيرها التي تدعوه إلى الحذف والاختصار.

"Il est clair que les sous-titreurs choisissent par convention de ne pas reproduire certaines caractéristiques orales, comme la langue incorrecte, les répétitions, les achoppements, etc., pour des raisons bien compréhensibles. Ainsi, les incohérences de la langue parlée spontanée ne peuvent pas toujours être reproduites. " [12]

أي:

"من الواضح أن المعنونين التحتيين يقومون باختيار عدم نقل بعض خصائص اللغة المنطوقة بالإجماع: كالأخطاء اللغوية والتكرار والتلعثم، إلخ وهذا لأسباب يمكن تفهمها. ولهذا لا يمكن دائماً نقل عدم اتساق اللغة المنطوقة العفوية" (ترجمتنا)

ينص قانون الممارسة الجيدة للعنونة التحتية (Code of Good Subtitling Practice) -الذي سطره كل من الباحثين ماري كارول Mary Caroll ويان إيفارسون Jan Ivarsson المصادق عليه من طرف الجمعية الأوربية للأبحاث في الترجمة المتعلقة بالشاشة.[13] - ينص على مجموعة من المواد الخاصة بالتعليم spotting[14] والترجمة إضافةً إلى الجوانب التقنية الخاصة بالممارسة. إذ تنص المادة الثالث عشرة على ما يلي:

"13) Obvious repetition of names and common comprehensible phrases need not always be subtitled. "[15]

أي:

"13) ليس من الضروري دائماً عنونة التكرار الواضح للأسماء والعبارات الشائعة والمفهومة" (ترجمتنا)

من جهة أخرى، حسب دراسة قامت بها منصوره حسينية[16] حول الحذف في العنونة التحتية أجرتها على ثلاث سلسلات أمريكية معنونة تحتياً إلى الفارسية، خلصت هذه الباحثة إلى أن أكثر العناصر عرضةً للحذف في العنونة التحتية تتمثل في الكلمات والعبارات، أما أقلها عرضةً للحذف تتمثل في العبارات الإصطلاحية. حيث مثّل حذف الكلمات والعبارات في السلسلات الثلاث المدروسة أعلى نسبة: 67.8% أما حذف العبارات الاصطلاحية فمثّل 0% وأخيراً مثّل حذف مضامين المعلومات 32.2%. وفسرت ذلك بقولها أن الكلمات والعبارات هي العناصر الأساسية في بناء الجمل والحوارات حيث يأخذ استعمالها حصة الأسد، ولهذا يتم حذفها في العنونة التحتية أكثر من أي عنصر آخر. وفسرت عدم حذف العبارات الاصطلاحية على أنها عبارات خاصة ومميزة في كل لغة ولهذا يترجمها المعنون التحتي وناذراً ما يتخلص منها، كما بررت ضرورة الحذف في العنونة التحتية قائلةً:

"Bearing in mind the difference between the speed of the spoken language and the speed in reading, a complete transcription of the film dialogue is not possible »[17]

أي:

"يستحيل كتابة الحوار الفيلمي كاملاً وهذا نظراً للاختلاف بين سرعة اللغة المنطوقة وسرعة القراءة" (ترجمتنا)

ولهذا فبما أن على المعنون التحتي حذف أجزاء من الفيلم لضيق المساحة على الشاشة من جهة ولعدم تماشي سرعة قراءة المشاهد للعناوين التحتية مع سرعة الكلام المنطوق من طرف الشخصيات من جهة أخرى، يتضح لنا أن ما يقع عليه اختيار المعنون التحتي لحذفه يكون عادةً الكلام الواضح أو المكرر في الفيلم مع الإبقاء على كل ما يضيف معنى جديد. وهذا ضروري للتمكن من إدراج العناوين التحتية بطريقة تسمح بقراءتها وفهمها.

لكن كيف لنا أن نجزم بأن التكرار لا يُضيف أي معنى جديد ونجيز حذفه تلقائياً؟ بعيداً عن وضيفته المعروفة المتمثلة في الإثبات، قد يُضيف التكرار معاني أخرى جديدة تختلف حسب الموقف الكلامي (الذي تحدثت عنه براغ ديرينغتون أعلاه تحت تسمية "الحالة التواصلية"). إذ ميز فيرث (J.R. Firth) -في حديثه عن المعنى الذي ينقله السياق اللغوي- بين ثلاثة عناصر مهمة تُكَوِّن الموقف الكلامي أو "سياق الحال" أو "الحالة التواصلية"[18] هي:

- شخصية المتكلم والسامع وتكوينهما الثقافي، وشخصيات من يشهد الكلام بعيداً عن المتكلم والسامع وبيان ما لذلك من علاقة بالسلوك اللغوي ودورهم (أي معرفة ما إذا كانوا يُشاركون في الكلام من وقت لآخر أم هم عبارة عن شهود لا غير).
- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة والسلوك اللغوي لمن يُشارك في الموقف الكلامي
- أثر النص الكلامي في المشتركين : كالإقناع أو الألم أو الضحك...

أي أن اللغة قد تحمل معنى إضافي حسب السياق الذي تُقال فيه. ومن هنا يمكننا القول أن التكرار قد يحمل معلومات مضمرة لا تُفصحها اللغة بل يُفصحها السياق والموقف الكلامي أو ما يُسميه القزويني بمقتضى الحال، الذي يقول في هذا الشأن:

"وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي،

وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام إلى غير ذلك كما سيأتي تفصيل الجميع وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدم مطابقته له، فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب وهذا، أعني تطبيق الكلام على مقتضى الحال هو الذي يسميه الشيخ عبد القاهر بالنظم حيث يقول: النظم تآخي معاني النحو فيما بين الكلم على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام."[19]

إضافةً إلى السياق اللغوي، يمكننا أيضاً الحديث عن السياق السمعي البصري للفيلم الذي يضيف معلومات أخرى قد تُساهم في دعم معنى التكرار. فبالإضافة إلى الجانب اللغوي البحت، تتميز لغة الأفلام بمجموعة من الأنظمة السيميائية التي تشترك في الدلالة الجزئية والكلية للفيلم، إذ لا يُعتمد على اللغة المنطوقة فحسب لفهم المحتوى السمعي البصري ولا عند ترجمته، فقد تدل الصورة بما تحمله من إشارات وحركات وإيماءات على ما يعجز عليه الحوار. ولعل الصورة أكثر بلاغةً وتعبيراً من اللغة المنطوقة. يرى بغداد أحمد بلية أن اللغات القديمة نفسها كانت عبارة عن رسومات وصور -توحي بمعنى- تُشكل علامات ورموز للُّغة المنطوقة.[20] إذن فالصورة وسيلة للتعبير والتواصل، لديها ثقل دلالي وإبداعي وإيحائي إذ اعتبرها العديد من الباحثين في المجال السمعي البصري أمثال رولان بارث Roland Barthes[21] وكريستيان ماتز C.Metz[22] أنها لغة كأي لغة أخرى، لها بلاغتها ونظامها النحوي. وبهذا على المعنون التحتي إعارة الاهتمام للسياقين اللغوي والسمعي البصري عند اتخاذه قرار ترجمة التكرار من عدمه.

4. استراتيجيات العنونة التحتية

لكي تحتل العناوين التحتية أقل حيز ممكن من الشاشة وليتسنى للمشاهد قراءتها، يلجأ المعنون التحتي إلى تقليص الحوار عن طريق أربع استراتيجيات ميزها كل من إيفارسون وكارول Ivarsson & Carroll[23] هي:

1.4 .تقليص النص (text reduction): يتمثل في التعبير عن الفكرة نفسها بإعادة صياغتها باستعمال أقل قدر ممكن من الكلمات.

2.4. تبسيط التراكيب والمفردات (syntax and vocabulary simplification): يتمثل في استعمال تراكيب ومفردات بسيطة، الشيء الذي يجعل الجمل أقصر والفهم أسرع.

3.4 .التلخيص (summarizing): يستعمل عندما تكون الجمل قصيرة لكن متتالية بشكل لا يسمح بقراءتها.

4.4. اختيار الحروف: هنالك حروف تَشغُل حيزاً أكبر من حروف أُخرى مثل "ت" و "ش" مقارنةً بـ "أ" أو "ه"؛ مما يُؤثر على الخيارات المُعجمية بالميل إلى أقصر الكلمات.

5. استراتيجيات أخرى

إضافةً إلى الإستراتيجيات التي اقترحها إيفارسون وكارول، اقترح سيلفاست لومهايم Sylfest Lomheim[24] ستة استراتيجيات أخرى يلجأ إليها المعنون في عملية النقل، مُشيراً إلى أنها تختلف حسب نوع الفيلم المراد ترجمته وكذا حسب مزاج المُعنون عند الترجمة:

1.5 المحو (Obliteration): المتمثل في محو جزء من الجملة.

2.5. التكثيف (Condensation): وهو تقليص الجملة.

3.5. الإضافة (Addition): المتمثلة في الإفصاح عن معلومات مضمرة أو غامضة.

4.5. الانتقال من الخاص إلى العام (Hyperonymy): وهو ترجمة كلمة أو مفهوم خاص بآخر عام.

5.5. الانتقال من العام إلى الخاص (Hyponymy): وهو ترجمة مصطلح عام بآخر خاص.

6.5. المحايدة (Neutralization): وهي نوع من الرقابة التي تقوم بجعل الترجمة محايدة من حيث الكلام البذيء والأصناف اللغوية التي لا تنتمي إلى اللغة الرسمية، أي كل ما له علاقة بتهذيب اللغة.

6. نظرية أنواع النصوص (1984)

لجأت كاتارينا رايس Katharina Reiss إلى اللسانيات النصية وعلوم الاتصال للخروج بنظرية أنواع النصوص إذ تَعتبر هذه النظرية النص كعلامة لغوية أساسية عوض الكلمة أو الجملة، وتصبوا إلى تحقيق التكافؤ النصي[25] وترى أن أنواع النصوص هي المحدد الأساسي لمنهجية الترجمة واستراتيجياتها. فحسب كاتارينا رايس يُكييف المترجمون استراتيجياتهم حسب النصوص المقدمة لهم بشكل إرادي أو لا إرادي. ولهذا فمن المهم معرفة نوع النص الذي ينتمي إليه الفيلم المُعنون تحتياً، ذلك أن هذه المعلومة ستوجه خيارات المُعنون لا محالة حتى بطريقة لا شعورية. استلهمت رايس نظريتها من أعمال العالم النفساني كارل بولر Karl Bühler (1934) الذي قسم العلامة اللغوية إلى ثلاثة وظائف أساسية وهي: الإخبارية informative، التعبيرية expressive والندائية vocative[26] فاقترحت هي الأخرى ثلاثة أنواع نصوص تختلف حسبها طريقة

الترجمة من نوع إلى آخر إضافةً إلى نوع رابع لم يذكره كارل بولر وهو النوع الذي يهمنا في هذا البحث: النص السمعي الوسائطي audio-medial [27]:

1.6. النص الإخباري Informative

يتمثل في "التوصيل البسيط للحقائق والمعلومات"[28] إذ أن التركيز فيه يكون على المحتوى الإحالي للنص المصدر ونقله حتى ولو كان ذلك على حساب الشكل. مثل: الموسوعات.

2.6. النص التعبيري Expressive

يتمثل في التعبير عن أفكار بطريقة إبداعية وبلغة فنية لها بُعد جمالي. "فالتركيز هنا يكون على الشكل ويتميز بحضور قوي للكاتب"[29]. مثل: الشعر.

3.6. النص الندائي Operative

يتمثل في الدعوة إلى الاستجابة السلوكية للقارئ أو إقناعه بوجهة نظر معينة ولهذا على الترجمة أن تثير في قارئ اللغة الهدف الأثر نفسه وردة الفعل نفسها. هنا يكون التركيز على الوظيفة أو الأثر أكثر منه على اللغة[30] مثل : الإشهارات والحملات الانتخابية...

4.6. النص السمعي الوسائطي Audiomedial:

يعرفه معجم الدراسات الترجمية[31] بأنه نوع فرعي يكمل المعنى اللغوي لأنواع النصوص الأساسية (الإخبارية والتعبيرية والندائية)، وهذا بواسطة عناصر من وسائط أُخرى -سمعية بصرية- إذ تعتربه رايس[32] "طبقةً عليا" superstructure تفوق الأنواع الثلاثة الأولى، لأن لمتطلباتها الأولوية على الأنواع الثلاثة الأساسية التي اقترحتها. ففي هذه الحالة تأتي النصوص المكتوبة مصحوبة بنصوص ذات طبيعة سمعية أو بصرية، مثل النصوص الموسيقية والصور ولهذا الشأن على الترجمة أن تأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات المختلطة الموجودة في النص وأن تحرص على عدم فقدان التفاعل الموجود بينها في النص الهدف لهذا على الترجمة أن تكون مناسبة لهذه لوسائط -السمعية والبصرية-[33]، ومثال ذلك: الأفلام، والأشرطة الوثائقية...

تعتبر الترجمة ناجحة حسب نظرية أنواع النصوص إذا تمكنت من أداء الغرض التواصلي لكل نوع نص، مع الأخذ بعين الاعتبار التداخلات التي من شأنها أن تقع بين النوع والآخر في النص نفسه. إذ تعود أولوية إملاء الطريقة العامة للترجمة إلى النوع الطاغي، مع أخذ الأنواع الأخرى المتواجدة في النص بعين الاعتبار. ففعلاً، تنتج عن

هذه التداخلات أنواع نصوص مركبة، ومثال ذلك: الرواية الساخرة، التي تفترض استجابة سلوكية لمضمون مصاغ في قالب جمالي يحمل القدر الكبير من التلميحات والمحسنات البديعية[34].

7. نبذة عن فيلم إنغلوريوس باستاردز

فيلم إنغلوريوس باستردز (Inglourious Basterds)، هو فيلم للمخرج الأمريكي كوينتن تارانتينو Quantin Tarantino تأليفاً وإخراجاً، أُطلق عام 2009. من بطولة براد بيت Brad Pitt وميلاني لوران Mélanie Laurent وكريستوفر والتز Christopher Waltz. إذ أن ما يهمنا في هذه الورقة البحثية هو حوار الشخصية التي يُجسدها براد بيت وهي شخصية الملازم آلدو راين Aldo Rain. يتميز فيلم "إنغلوريوس باستاردز" بطابعه الحربي الخيالي (anachronism) حيث تجري أحداث هذا النوع من الأفلام الحربية الخيالية في حقبة زمنية حقيقية، مع تجسيدها لبعض الشخصيات البارزة في تلك الحقبة، ولكن القصة في حد ذاتها تكون من وحي الخيال.[35] اتخذت أحداث هذا الفيلم فرنسا مكاناً لها، تحديداً في الحرب العالمية الثانية تحت الحكم النازي (الفترة المنحصرة بين سنتي 1941 و1944)، تُروى فيه قصة كفاح مجموعة من المحاربين، تحت قيادة الملازم آلدو راين الأمريكي، الذي تنقل خصيصاً من أمريكا إلى فرنسا لتشكيل فريق من المحاربين الأمريكيين اليهود، من أجل القيام، تحت قيادته، بقتل أكبر عدد ممكن من النازيين بأبشع الصور، والتنكيل بجثثهم لبث الرعب في صفوف جنود هتلر. إذ أطلق عليهم النازيون إسم عصابة الأوغاد The Basterds.

يجدر الذكر أن "تارانتينو" استغرق عشر سنوات لكتابة سكريبت "إنغلوريوس باستردز" مما جعله عملاً فنياً كبيراً نال استحسان أكبر النقاد السينمائيين وتحصل على جوائز كبيرة في مهرجانات السينما العالمية. وهذا راجع لإعارة المخرج أهمية كبيرة للتفاصيل (التقنية منها واللغوية والفنية)، حتى أن الموسيقى كانت مستوحاة من الأفلام التي صنعت تاريخ السينما؛ إذ استعمل ما يعادل 22 مقطعاً موسيقياً من الأفلام الكلاسيكية العالمية معيداً إحياءها في فيلمه[36] ومن بينها مقطع مألوف للأذن الجزائرية، مأخوذ من فيلم "معركة الجزائر" La Bataille d'Alger ذو الطابع الحربي، الذي استعمله في الدقيقة 29:22 من الفيلم. ولم يستلهم تارانتينو موسيقاه فقط من الأفلام الكلاسيكية بل عنوان الفيلم كذلك؛ إذ أن ما يتبادر للذهن عند

قراءة العنوان « Inglourious Basterds » هو الأخطاء الإملائية التي تعمدها تارانتينو للتفـــريق بين فيلمه والفيـلم الذي استوحى منه عنوانه الذي يعود لسنة 1978 ويحمل العنوان ذاته مكتوب بالطريقة الصحيحة « The Inglorious Bastards ».[37] أخيراً تجدر الإشارة إلى أن بعضاً من مشـــاهد الفيلم تعتبر ذات محتوى عنيف، لا ننصح ذوي النفوس الضعيفة بمشـــاهدتها. نذكر أننا استخرجنا النماذج قيد الدراسة من نسخة معنونة بالعربية من طـــرف الثنائي ياسين كنون وهو مترجم مغربي من مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بمدينة طنجة والمصري عبد الرحمان النجار.

8. تحليل نماذج مختارة في نقل التكرار لشخصية آلدو راين في نغلويوس باستردز

إضافةً إلى الحشو في الكلام، يُستعمل التكرار عادةً لتأكيد معلومة ما أو التشديد على أمر ما، خاصةً في اللغة المنطوقة، التي تُعتبر أقل بلاغة من اللغة المكتوبة التي تنطبق عليها مقولة "ما قل ودل". لذا يلجأ المتكلمون عادةً إلى التأكيد على أهمية معلومة ما عن طريق إعادة الكلام وتكراره. إذ سنرى في النماذج التي استخرجناها ما يدل عليه التكرار في الحوار وكيف تم نقله في العنونة التحتية. حيث استخرجنا ستة أمثلة من حوار ألدو راين سنقوم بتحليلها لمعرفة الغرض من كل منها. نُذَكِّر أنّ اختيارنا وقع على حوار آلدو راين تحديداً نظراً لكثرت استعماله للتكرار، سنرى لاحقاً الغرض من ذلك والخلفيات التي تبرر هذا الاستعمال الكثيف مقارنةً بشخصيات الفيلم الأخرى.

1.8. النموذج1

يتقدم الملازم "آلدو راين" في هذا المشهد إلى أعضاء فرقته الواقفين أمامه، منتصبي القامة كأعضاء جيش حقيقي، ويوجه تعليماته قائلاً:

We’re gonna be doing <u>one thing</u> and <u>one thing</u> only
سنقوم بفعل شيء واحد

نلاحظ أن الملازم "آلدو راين" كرر عبارة« one thing » للتأكيد على أن مهمة عصابة "الأوغاد" ستنحصر في شيء واحد (سيصرح به لاحقاً بقوله killing » « Nazis أي قتل النازيين). وجاء التأكيد على هذه المعلومة لعدم السماح للجنود بتغيير هدفهم أو الانحياز نحو غايات أخرى تُبعدهم عن الهدف الأساسي المتمثل في قتل النازيين. نلاحظ أن العنونة التحتية لم تنقل التكرار بدافع الاختصار وبذلك نجد خسارة على مستوى تأكيد الأمر الموجه لفرقة الأوغاد.

2.8. نموذج2:

We will be cruel to the Germans
سنكون متوحشين مع الألمان
And through our cruelty they will know who we are
وخلال وحشيتنا سيدركون من نكون
And they will find the evidence of our cruelty
وسيكتشفون أدلة على وحشيتنا

.....

And the German won't be able to help themselves
But imagine the cruelty that their brothers endured
والألمان لن يكون بوسعهم
سوى تخيل الوحشية التي
عاناها أشقاؤهم على أيدينا
And our bootheels and the edge of our knives
بأحديتنا الصلبة وسكاكيننا الحادة
And the German will be sickened by us
And the German will talk about us
وبعدها سيسأم الألمان منا،
وسيتحدّث الألمان عنّا
And the German will fear us
وسيخشى الألمان منّا
And when the German closes their eyes at night…
وحين يغمض الألمان أعينهم ليلاً...

بعيداً عن بعض الأخطاء التركيبية أو النحوية التي ارتكبها المُعنون التحتي والتي لا تمثل موضوعنا في هذا البحث الذي يتخذ التكرار كنقطة تركيز. نلاحظ في هذا الشطر من خطاب الملازم آلدو راين تكرار كلمات "الألمان" و"الوحشية" و"نحن" وأداة الربط "و" بشكل كبير. إذ جاء ذلك في سياق حديثه مخاطباً عصابة "الأوغاد" عند تسليمهم تعليماته التي تنص على أن المهمة الوحيدة التي سيركزون عليها هي قتل النازيين.

إن تكـرار هذه الكـلمات يحمل رمزية كبيرة، إذ يُشكل ارتباط "الألمان" و"الوحشية" و"نحن" معادلة ذات ثلاث أطراف: فيها "الجلاد" و"الضحية" و"الطريقة التي

سينفد بها القتل"، وهذا حسب مقام الكلام[38] الذي قيل فيه هذا الشطر من الحوار، إذ نكتشف أن له دلالة على التوعُّد وهذا ما يدعوا المشاهد للانتظار والتشوق لاكتشاف الطريقـة التي سيُقـــتل بها ضحايا هذه العـصابة فعلياً. تم الحفاظ على تكرار هذه الكلمات في العنونة التحتية بالرغم من تكرارها الكثيف لأن الكلام قيل بشكل متوسط السرعة مما سمح بتقطيع الجمل المنطوقة إلى عدة عناوين تحتية عوض ترجمتها في عنوان تحتي واحد قبل الانتقال إلى الجمل التالية. وهذا ما مكن المعنون التحتي من نقل التكرار دون الاضطرار لاستعمال استراتيجية التلخيص أو الحذف. من جهة أخرى يدل تكرار أداة الربط "و" بشكل مبالغ فيه على عدم تحكم الشخصية في اللغة على الإطلاق، وهذا ما تم نقله في العنونة التحتية كذلك.

3.8. النموذج 3

في نفس السياق يواصل الملازم آلدو راين حديثه قائلاً:

In the disembowed, dismembered and disfigured bodies of their brothers we leave behind us

من خلال نزع أحشاء وتقطيع

أوصال وتشويه جثث إخوانهم التي سنتركها خلفنا،

في هذا الشطـر نلاحـظ تكـــرار بادئة « dis » في كل من disembowed وdismembered وdisfigured. إذ يمكن لهذه البادءة أن تُحيل حسب معجم أكسفورد الإلكتروني[39] إلى: النفي أو عدم الحركة أو انعدام الحالة أو نزع شيء ما أو أنه يحتمل مفهومي الفصل أو الطرد.

نلاحظ في هذا المثال أن هذه البادئة تدل على مفهوم الفصل (فصل أجزاء الجسم عن بعضها البعض) أي القطع أو التفكيك وهي مفاهيم مرعبة ومُخيفة. فمجرد سماع هذه البادئة تتكرر في هذا السياق له إيحائية صوتية كبيرة عند جمهور اللغة الأصل، نجدها في العنونة التحتية معبر عنها بشكل مختلف، بل مصرح عنها بتفاصيل أخرى عن طريق تقنية الإضافة بواسطة متلازمات لفضية "كنزع الأحشاء" و"تقطيع الأوصال" و"تشويه الجثث" وهنا نلاحظ فقدان الإيحائية الصوتية المتكررة في الحوار الأصل.

4.8. النموذج4

يطلب "آلدو راين" من رهينته الجندي النازي "وارنر" Warner أن يُزوده بمعلومات عن الجيش النازي المتواجد في المنطقة قائلاً:

You got to tell me how many they are and you got to tell me what kind of artillery they're carrying with them

عليك أن تخبرني كم يبلغ عددهم، وما نوع الأسلحة التي لديهم

يفيد التكرار في هذه الجملة التهديد، إذ أن الملازم "آلدو راين" يستجوب جندياً نازياً ويؤكد له أن عليه إخباره بمعلومتين كل واحدة منهما لا تقل أهميةً عن الأخرى، ولهذا الشأن لم يجمعهما مع بعض في جملة واحدة بل خصص لكل واحدة منهما جملة مستقلة مردداً « you got to tell me » مرتين. بينما تم اختزال هذا التكرار في العنونة التحتية بذكر "عليك أن تخبرني" مرة واحدة فقط وعطفها على المعلومة الثانية باستعمال حرف الـ "و".

5.8. النموذج 5

And I need me eight soldiers…
Eight Jewish American soldiers
وأنا بحاجة لثمانية جنود، ثمانية
جنود يهود أمريكيين

صرح الملازم آلدو راين في هذه الجملة أنه بحاجة لثمانية جنود « eight soldiers» ثم كرر قوله بإضافة معلومات جديدة مهمة متمثلة في "أمريكيين" و"يهود". أي أنه لا يريد أي جنود بل جنود ذوُو جنسيات وديانات محددة. تم نقل هذا التكرار الحامل لمعلومات جديدة في العنونة التحتية نظراً لبطء وتيرة الكلام، وهو بطء مقصود في الحوار بهدف إظهار الهدوء والثقة بالنفس اللتان يتمتع بهما الملازم آلدو راين كونهما صفتان مهمتان في أي قائد جيش.

6.8. النموذج 6

When you join my command,
You take on debit…
عندما تنضمون تحت قيادتي،
فعليكم دين واجب الدفع
A debit you owe me, personally
وهو دين تدينون لي به شخصياً

يواصل الملازم آلدو راين استعمال التكرار إلى حد المبالغة. ففي هذا النموذج الأخير تمت عنونة التكرار المتمثل في « debit» الذي تُرجم عن طريق تقنية الإضافة عند وروده لأول مرة بـ "دين واجب الدفع". أمّا تكراره فترجم بـ "دين" فقط دون إفصاح "واجب الدفع".

يتفطن المتفرج الغربي الذي يُشاهد الفيلم في لغته الأصلية إلى كثرة ورود التكرار في حوار آلدو راين وهذا ما يزوده بمعلومات إضافية عن شخصيته ومستواه التعليمي وخلفيته بشكل عام من خلال لهجته ولغته العامية وطريقة كلامه المُصاحب لاعوجاج في شفتيه وكأنه يضع شيئاً في فمه (هذا ما ينتمي للسياق السمعي البصري الذي ذكرناه سابقاً). إذ تُظهر كل هذه المحددات اللغوية والبصرية للمتفرج الأمريكي أو للمتفرج الذي لديه معرفة بالمجتمع الأمريكي الخلفية الجغرافية لشخصية آلدو راين الآتي من جبال "سموكي" التي تمتد حتى جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، إذ يتميز سكان هذه المنطقة القروية بطريقة كلام معينة تظهر جلياً في حوار آلدو راين.

فالجنوب الأمريكي يُمثّل مركز تواجد نوعين من القرويين: الريدنك Redneck، وهم مزارعون أمريكيون تتمثل الصورة النمطية المرتبطة بهم في الكد والأعمال الشاقة تحت الشمس الحارقة و منها جاءت كلمة red neck أي الرقبة الحمراء من ضربة الشمس. أمّا السكان الآخرون للجنوب الأمريكي فهم الهيلبيلي Hillbillies، الذي يعتبر "آلدو راين" واحد منهم، يقطنون الجبال على عكس الريدنيك ومنه جاءت كلمة Hill أي جبل و Billy وهو اسم كثير الانتشار عندهم أي "بيلي الجبلي". تتمثل الصورة النمطية المرتبطة بالهيلبيلي في الغباء والجهل. إذ يعتبر الكثير من الأمريكيين كلمة هيلبيلي إهانه بحد ذاتها.[40] ولهذا يُكثر آلدو راين من التكرار، تارةً لسبب وتارةً دون سبب، وهنا نستذكر قول القزويني الذي ذكرناه سابقاً: "ومقتضى الحال مُختلِف(...) خطاب الذكي يباين خطاب الغبي".

9. تحليل النتائج

لاحظنا عند تحليلنا للنماذج المختارة أنه تم نقل التكرار في المواضع التي كان فيها الحوار على وتيرة تسمح بإدراج المعلومة أكثر من مرة دون أن يؤثر ذلك على فهم المشاهد للّقطة أو أن لا تسمح له سرعة اختفاء العنوان التحتي بقراءته كاملاً مع التكرار الذي يحمله. في حين تم حذفه في نماذج أخرى. من هنا يمكننا نفي فرضيتنا الأولى التي تقول: المعنون التحتي يحذف التكرار تلقائياً. بل لاحظنا من خلال النماذج المستخرجة من حوار آلدو راين أن التعامل معه كان على أساس كل حالة على حدة. فحسب جو بارد Joe Bard[41] استعمل المخرج تارانتينو الخطاب واللهجات ليثير في المشاهد المشاعر العاطفية التي يحس بها تجاه الشخصيات، لكن ذلك كان بطريقة سلسة للغاية على مستوى اللاوعي ولم يكن بارزاً بطريقة مبالغ فيها. إذ عادةً ما يلجأ

المتكلمون إلى التكرار للتأكيد والتشديد على ما يُقال، الشيء الذي كثيراً ما تختزله العنونة التحتية ولا تُظهره بدافع الاختصار واحترام المساحة المخصصة لظهورها المتمثلة في سطر إلى سطرين. بذلك تُنقص من أهمية ما قيل وتخفف تركيزه إلى مجرد معلومة خالية من أي إشارة إلى التأكيد. لكن بعيداً عن مفهوم التأكيد، لاحظنا عقب دراستنا للتكرار ضمن السياق الذي جاءت فيه النماذج المستخرجة من فيلم إنغلوريوس باستاردز أنه أفاد التوعُّد والترهيب والتهديد وحتى الغباء المرتبط بالصورة النمطية لسكان جبال سموكي (الهيلبيلي) وليس فقط التأكيد. فمثل هذه التفاصيل اللغوية الدقيقة تُضفي نوعاً من الواقعية والعفوية على العمل السينمائي. إذ لم يعر تارانتينو أهمية للصورة والمشهد البصري فحسب، بل عمل على أدق التفاصيل التي تبني هوية الشخصيات المتقمصة؛ فنجد اجتهاداً في المؤثرات الصوتية واللغات المستعملة (الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية) حسب كل شخصية، واللهجات والمستويات اللغوية المتباينة والتكرار وملامح الوجوه...

من جهة أخرى، صنفنا الفيلم حسب نظرية أنواع النصوص لكاتارينا رايس تصنيفاً أولياً ضمن صنف النصوص السمعية الوسائطية، لأنه نص سمعي بصري يسرد قصة تاريخية خيالية –أي معلومات- لكن هذه المعلومات لم تُسرد بطريقة جافة ومباشرة، ولو كان الأمر كذلك لأصبح الفيلم مملاً. فالرواية المكتوبة أيضاً لا تُسرد بطريقة مباشرة، إذ أننا إذا أردنا تحويلها إلى مجرد معلومة لتمكنا من كتابتها في صفحة أو صفحتين لا أكثر. لكن التفاصيل والجماليات والأساليب المستعملة هي التي تجعل منها عملاً مميزاً يسع في مئات الصفحات. الفيلم، هو الآخر، مثل اللغة، يقص قصة أساسية في قالب فني غني بالتفاصيل التي توجه الفهم إلى الزاوية التي يريدها المخرج. ومن هنا يمكننا تصنيف فيلم إنغلوريوس باستاردز تصنيفاً ثانوياً ضمن النوع المركب الذي يخلط بين النص الإخباري والنص التعبيري لأن للغة أهمية كبيرة في تحديد خلفيات الشخصيات ومستوياتها التعليمية وحتى أُصولها. إذ مكننا التكرار المتعدد في حوار شخصية ألدو راين –حتى وإن كان في غير محله في بعض الأحيان- من اكتشاف خلفيته. ذلك أنه يحيل إلى معلومات مضمرة عن هذه الشخصية القروية غير المتعلمة التي لا تجيد الكلام بإيجاز أي باستعمال "ما قل ودل". وهنا نستحضر قول لوكاس بوغوكي بخصوص العناصر التي تنتمي للُّغة المنطوقة كالتكرار والتلعثم ومقاطعة الحديث... وهو أن وجودها لا يكون عبثاً في الأفلام، بل يحمل دلالة مقصودة حتى وإن كان وجودها يبدو غير مُخطط له. ومن هنا يمكننا إثبات فرضيتنا الثانية:

يؤدي حذف التكرار لخسارة تعبيرية للمضمون السمعي البصري وتؤدي الخسارة التعبيرية إلى خسارة دلالية للمضمون السمعي البصري المُترجم. ففي ما يخص شخصية آلدو راين أدي حذف التكرار في بعض الأجزاء إلى تغيير جانب من تركيبة الشخصية التي رسمها تارانتينو من خلال تفاصيلها اللغوية.

أخيراً نثبت فرضيتنا الثالثة التي تُفيد أن لنوع النص أهمية كبيرة في تحديد استراتيجيات العنونة التحتية للتكرار. فبالفعل على المعنون التحتي التفطن لنوع النص ومعرفة هدف الفيلم ضمن نظرية أنواع النصوص. ثم إن عليه تقدير مدى أهمية التكرار في الخطاب والحيز والوقت المتاح له لنقله مقارنة مع قدرة المشاهد على القراءة والفهم في الآن ذاته إضافةً إلى وجوب دراسة شخصيات الفيلم ومعرفة ما إذا كان للتكرار هدف كالمساعدة على معرفة معلومات عن خلفية الشخصية كالإحالة إلى شخصية غير متعلمة وغير بليغة ولا تتحكم في اللغة بشكل يسمح لها بالإختصار مثل شخصية آلدو راين.

الخاتمة

في الختام، رأينا في هذا البحث أن نقل التكرار من عدمه في العنونة التحتية له علاقة وطيدة بالخطاب داخل سياقه (الموقف الخطابي) بالإضافة إلى الزمن والمساحة المتوفرة على الشاشة، أو بعبارة أخرى: السياق والوتيرة التي يُقال فيها الحوار والمساحة المتوفرة لنقله كاملاً بما في ذلك تكراره. فقيد الزمن متعلق بقيد المساحة، إذا توفر الأول توفر الثاني. ثم إن لنوع النص أهمية في العنونة التحتية للتكرار بما أن الخطاب التعبيري الذي يولي أهمية للُّغة لديه ثقل فني وحتى دلالي مقصود من طرف صناع الأفلام، وبغيابه يُفقد جزء مهم من الفيلم. أمّا إذا كان نوع الفيلم إخباري بحت فلا يكون لنقل التكرار الأهمية ذاتها. ففي حال ما إذا كان التكرار مُهمّاً في الفيلم ذو نوع النص التعبيري فيمكن للمعنون التحتي اغتنام فرصة انخفاض وتيرة الكلام لنقله وهذا لكي يؤدي ولو جزء صغير من غرضه التعبيري. لكن إذا تعذر ذلك نظراً للقيود التقنية المعروفة المتعلقة بالمساحة والزمن، فعلى المعنون التحتي التفاوض مع المضمون السمعي البصري، وهو مفهوم تكلم عنه أمبرتو إيكو Umberto Eco:

« Dans ce passage d'un monde à l'autre, tout est affaire de négociation »[42]

أي:

"في هذا الانتقال من عالم إلى آخر، كل شيء عبارة عن تفاوض" (ترجمتنا)

فإماّ أن يختار المُعنون التحتي نقل التكرار (حتى وإن كان جزءا منه) على حساب وقت ظهور واختفاء العناوين التحتية وهذا ما قد يُشكل عائقاً لقراءة العناوين التحتية من طرف المشاهد، وإما أن لا ينقل التكرار ويحذفه تلقائيّاً على حساب الغرض التعبيري والدلالي للفيلم.

الهوامش

1- Gambier, Yves, Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Presse Universitaires du Septentrion : 1996, p. 1.

2- Jean-François Cornu، ورد في المرجع السابق، ص. 157- 158.

3- Diaz-Cintas Jorge, Remael Aline, *Audiovisual Translation, Subtitling*, Routledge, USA : 2014, p. 8.

4- Díaz-Cintas, Remael، المرجع السابق، ص.8.

5- Díaz-Cintas, Remael، المرجع السابق، ص. 9.

6- Loucif, Hala, *La Dimension Culturelle dans la Traduction* Audiovisuelle, Cas du Sous-Titrage dans le Film « Mascarades » de Lyes *Salem*, Département de Traduction, Université Mentouri- Constantine : 2010 /2011, p.62.

7- القاضي الجرجاني، التعريفات، تحقيق : نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، القاهرة، مصر: 2007، ص.13.

8- Prak-Derrington Emmanuelle, « Anaphore, épiphore & Co », Pratiques [En ligne], 165-166 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : http ://pratiques.revues.org/2554; DOI : 10.4000/ pratiques.2554, p. 1.

9- Prak-Derrington Emmanuelle، المرجع السابق، ص. 1.

10- Bogucki, Łukasz, The Constraint of Relevance in Subtitling [online], JoSTrans, 71-88, Issue 01 – January 2004 (accessed 21 March 2018) ISSN 1740-357Xavailable from : http://www.jostrans.org/issue01/issue01_toc.php, p. 84.

11- Eng Thérèse, Traduire l´oral en une ou deux lignes, Étu*de* traductologique du sous-titrage français de films suédois contemporains, Växjö University Press, Göteborg : 2007, p.16.

12- Thérèse Eng، المرجع السابق، ص. 16.

13- ببرلين بتاريخ 17 أكتوبر 1998.

14- "التعليم" spotting يكون قبل الترجمة إذ يقوم فيه المعنون (أو المُعلِم) بالتعليم على الوقت الذي يريدون أن يظهر فيه العنوان التحتي (TC in) ووقت اختفائه (TC out) في النسخة الأصلية للفيلم التي تكون فيها إشارات زمنية خاصة بكل صورة من المَشاهد. (Loucif, Hala، 2011: 67).

15- Carroll Mary and Ivarsson Jan, Code of Good Subtitling Practice, Approved at the meeting of the European Association for Studies in Screen Translation in Berlin 17.10.1998 Available from: http://www.transedit.se/code.htm. 04/07/2018 at 11 : 31 am.

16- Mansooreh Hosseinnia, OMISSION AS A STRATEGY IN SUBTITLING, International Journal of Language Learning and Applied Linguistics World (IJLLALW), Volume 5 (1), 394-402, ISSN : January 2014 (online): 2289-2737 & ISSN (print): 2289-3245. Available from : http://www.ijllalw.org/finalversion5132.pdf, p. 401.

17- Mansooreh Hosseinnia ، المرجع السابق، ص. 402.

18- درقاوي مختار ، طرائق تعريب المصطلح وصناعة التعريف في الدرس اللساني العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 2016، ص.61.

19- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان: 2003، ص. 11-12.

20- بلية بغداد أحمد، سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المُتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، سنة النشر غير مذكورة، ص. 65.

21- 1964

22- 1970

23- Loucif, Hala, *La Dimension Culturelle dans la Traduction Audiovisuelle, Cas du Sous-Titrage dans le Film « Mascarades » de Lyes Salem*, Département de Traduction, Université Mentouri- Constantine : 2010 /2011, p. 64.

24- Council of Europe, *Audiovisual Communication and Language Transfer*, Translatio, Strasbourg: 1995, p. 291-292.

25- Chesterman, Andrew, *Readings in translation theory*, Oy Finn Lectura Ab, Finland: 1989, p.113

26- Chesterman، المرجع السابق، ص.105.

27- Chesterman، المرجع السابق، ص.108.

28- عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، القاهرة، الشركة المصرية- لونجمان: 2003، ص.115.

29- حيزية سلمي، استراتيجية الإيضاح في الترجمة .رواية "رصيف الأزهار لا يجيب" لمالك حداد أنموذجا .دراسة تحليلية، جامعة منتـــوري- قسنطينة: 2009/2008، ص. 25.

30- Chesterman، المرجع السابق، ص.110.

31- Shuttleworth Mark & Cowie Moira, Dictionary of translation Studies, Routledge, New York, USA : 2014, p. 109.

32- Mark & Cowie Moira Shuttleworth ، المرجع السابق، ص. 110.

33- Chesterman، المرجع السابق، ص.111.

34- Chesterman، المرجع السابق، ص.110-111.

35- Ed Gonzalez, *Inglourious Basterds, review,* on : http://www. slantmagazine.com/film/review/inglourious-basterds 06/07/2018 at 12 :50 pm
36- Inglourious Basterds Soundtrack, on : https://reelsoundtrack . wordpress .com/2009/08/21/inglourious-basterds-soundtrack/ 06/07/2018 at 08 :01pm
37- The Associated Press, *'Inglourious Basterds' has one tricky title*, available from : https://www.today.com/popculture/inglourious-basterds-has-one-tricky-title-wbna32588484 20/07/2018 at 7:30 am
38- (القزويني، 2003)
39-Definition of *dis-* in English, Oxford dictionaries. Available from: https://en.oxforddictionaries.com/definition/dis- 06/05/2015 at 09 :00 am
40-American-South/What-is-the-difference-between-a-redneck-and-a-hillbilly, on: http://www .quora.com/The-American-South/What-is-the-difference-between-a-redneck-and-a-hillbilly 04/07/2018 at 11 : 31 am.
41- Joe Bard 33218366, *Critical Analysis of Inglourious Basterds*. Available from: https://joebardbio.files.wordpress.com/2012/04/joe-bard-critical-analysis-of-inglourious-basterds.pdf 01/08/2018 at 1:30 am.
42- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2006, mot de l'éditeur.