السينما والترجمة السمعية البصرية
خطاب متعدِّد الروامز

عبد الحميد دباش
جامعة باتنـة - الجزائر -

ملخص:

إن تناول الترجمة السينمائية بالدراسة يتعدى ميدان اللغويات إلى مجالات دراسية أخرى، وهذا ما نحاول معرفتَه، من خلال فِلم عربي طويل مترجم، هو فِلم الرسالة لـمصطفى العقاد، حاصرين دراستَنا في الترجمة الفرنسية لهذا العمل السينمائي.

كلمات مفتاحية: سينما؛ ترجمة سمعية بصرية؛ خطاب؛ دبلجة؛ روامز.

إذا كان المعنى العام للترجمة هو نقل محتوى نصٍ من لغة إلى أخرى، وهو ما يَصفه ر. جاكوبسون بالترجمة الحقيقية[1] (R. Jakobson، 79) ، فإن هذا النقل قد يتم في وجود وسائل متعدِّدة، تتداخل وتتعقد، كما هو الحال بالنسبة للترجمة السمعية البصرية حيث تتواجد مجموعةٌ من الوسائل الأخرى كالصورة والصوت، وهو ما نجده في الترجمة السينمائية، موضوع دراستنا. يَفرز هذا التواجدُ المتعدد للوسائل التعبيرية عددا من الإشكالات العملية والنظرية، يَجدر بنا الوقوف عندها ومحاولة فَهْمها، وهذا ما نجمعه في التساؤلين الكبيرين: ما مدى تضافر العناصر اللغوية واللالغوية في تحقيق ترجمة ناجحة؟ وإلى أي مَدىً من الفعالية والجَودة يُمكن أن تصل الترجمة السينمائية؟

إن تناول الترجمة السينمائية بالدراسة يتعدى ميدان اللغويات إلى مجالات دراسية أخرى، وهذا ما نحاول معرفتَه، من خلال فِلم عربي طويل مترجم، هو فِلم الرسالة لمصطفى العقاد، حاصرين دراستَنا في الترجمة الفرنسية لهذا العمل السينمائي.

إن التعريف السابق للترجمة مبسط وعام جدا، لا يَتعدى المعالِم الأولى لها. صحيح أن الترجمة تَعتمد بصفة عامة على اللغة، باعتبارها النظام التواصلي الرئيسي، مُركِّزة في ذلك على اختيار الوحدات المُعجمية (unités lexicales) المقابِلة، اعتقادا أن الترجمة تتم أساسا على المستوى المُعجمي، كما جاء ذلك عند فيناي وداربنلي اللذيْن يُركِّزان على هذا النوع من الوحدات باعتبارها "وحدات الترجمة" (unités de traduction) (J.P.Vinay ، 37)[2]، أي الوحدات التي تتم الترجمة على مستواها، بصفة أساسية. كما تَعمَل الترجمة على انتقاء البِنيات[3] التركيبية المتوافِقة في اللغتين، المترجَم منها (ل1) والمترجَم إليها (ل2)، سعيًا للوصول إلى أقرب نص مكافئ في اللغة المترجَم إليها، إذ *"يُمكِن لأكثر من رسالة أن تَشترِك في مدلول عام، غير أن هذا المدلول يأخذ معنى خاصاً في كُل رسالة، تبعاً لِطبيعة الوحدات المُتواجدة فيها وكيفية ترابطها مع بعضها"* (ع.ح.دباش، 2006ب، 7). بهذا المعنى لا تتحقق الترجمة *"إلا على مستوى البِنْيَات؛ فَنحْن عندما نُترجِم فإننا لا نُترجِم كلمات مُستقلة، لأن الكلمة تأخذ معناها في سياقها اللغوي (أو التركيبي)، ولا نُترجِم أصواتا لأن لِكُل لغة صَواتِمِيَّتها[4] (phonologie)، أي نظامها الصَّواتِمِي، ولا نُترجِم أشكالا لأن لِكل لغة صيغيتها[5] (morphologie)، أي نظامها الصِّيغِي (أو الصرفي)، وإنما نقوم بترجمة محتوى الرسالة وهذا المحتوى تُحدِّده البنيةُ التركيبية (structure syntaxique) للجملة، باعتبار أن دَلالة الجُملة هي مُحصِّلة بنيتها التركيبية"* (ع.ح. دباش، 2006ب، 8)؛ بعبارة أخرى،

إن *"إعداد دلالة الجُملة يَتِم انطلاقا من التشكيل البنيوي للجُملة"* (C.Touratier، 1977، 36) وأن المُركِّبة الدلالية لا يُمكِن إلا أن تكون *"مُركِّبة تأويلية يَتمثل دورُها في إعطاء الجُملة معنى، تبعاً لبِنيتِها التركيبية"* (المرجع نفسه).

إذا كان هذا يَحدث على مستوى الترجمة عموما، فما ذا يَكون الأمر بالنسبة للترجمة السمعية البصرية؟ هل تكتفي بالعناصر اللغوية لإخراج النص الجديد في اللغة الثانية وتحقيق التكافؤ المطلوب والمقبول؟ في الواقع تكون الترجمة السمعية البصرية أكثر تعقيدا، بما تحويه من العناصر المتنوعة والمتداخلة والمتضامنة، فلا تَكون اللغةُ فيها إلا واحدا من الأنظمة التواصلية المختلفة، ولو أنها تبقى النظامَ الرئيسي، متميّزة بمركزيتها وأساسيتها؛ إن الترجمة السمعية البصرية متعدِّدة الرَّوَامِز (codes)[6]، يُساهِم في تحقيقها الرامز اللغوي وروامز أخرى لا لغوية، من الصورة بِكُل عناصرها إلى الصوت اللالغوي بجميع مكوّناته، إلى روامز أخرى ذات طبائع متباينة. تُرافق هذه الروامزُ الكلمةَ، باعتبارها أنظمة مساعِدة، فتضيف إليها الشيءَ الكثير من عناصر التعبير والتأثير؛ بمعنى أن المحتوى الأساسي للنص يُصاغ في الرامز اللغوي، ولا يأخذ محتواه الإبلاغي النهائي والخاص إلا بتدخل الروامز الأخرى، فلِكل رامز وظيفته. هذا بخصوص الترجمة السمعية البصرية، التي شَقَّت طريقها بخطى ثابتة وحثيثة، في كل الميادين دون استثناء، مستمدة فعاليتها وحيويتها من الكهروبيات (الإلكترونيات) والمعلوماتية، فما نصيب الترجمة السينمائية من كل ذلك باعتبار السينما واحدا من المجالات السمعية البصرية؟

لقد أصبحت الترجمةُ السينمائية، أو ما نُعبِّر عنه بالمُزاوَجة، أي الدَّبلجة (doublage)[7]، تُمثِّل نشاطا عِلميا وفنيا وتربويا قائما بذاته، له مجاله وله مناهجه ووسائله وأهدافه ورجاله، كما غدت مجالا

اقتصاديا استثماريا حيويا يَستقطب رؤوسَ الأموال الضخمة لِما يُدِرُّه من أرباح هائلة ولِما له من تأثير عميق على الأفراد والجماعات، في جميع الميادين، بما في ذلك مجالاَ الإشهار والدعاية[8]. من الواضح أن الترجمة السينمائية نالت نصيبها الأوفر من الوسائل الحديثة، فأحرزت تطورا ملحوظا، ساهَم في إنجاز الأعمال العِلمية والتعليمية والتربوية والاقتصادية وحتى الفِكروية (الإيديولوجية)، وما نشاهده في القنوات التلفزية الكثيرة جدا، والعربية منها على الخصوص، من أفلام ومسلسلات، للصغار وللكبار، مترجَمةً من مختلف لُغات العالَم، إلا دليل على الدور الفعَّال والخطير للترجمة السينمائية.

وإن كان للسينما مجالها من حيث الإنتاج، وهوليود خير مثال عن ذلك، فإن مجالها يتداخل بشكل كبير مع مجال التلفزة، لاعتماد هذه الأخيرة على إنتاج الأولى وعلى كثير من تقنياتها، وإن كان يَبقى لِكل منهما مجالُه الحصري، مع اتساع حيّز التلفزة، عَرْضا وإنتاجا، فقد غَزَت التلفزةُ البيوتَ بشكل كبير، ممثِّلة نِسبة تَلقٍّ عالية جدا مقابلة بالسينما التي انحصرت في قاعات العَرْض، وفي الدُّوَل المتقدمة على الخصوص؛ كما اقتصر نشاط السينما على إنتاج الأعمال الضخمة في حِين تنوعت أعمال التلفزة، مع ملاحظة أن الأعمال السينمائية تُعرَض جميعا بالتلفزة، التي ساعدت كثيرا على انتشار الإنتاج السينمائي وتسويقه باعتبار التلفزة سوقا كبيرة للصناعة والإنتاج السينمائيين، هذا من جهة، وباعتبار هذا الإنتاج مادة تجارية وسلعة تتنافس عليها القنواتُ التلفزية المنتشرة في سائر بُلدان العالَم، لِتُقدمها إلى جمهورها الواسع، من جهة أخرى، الأمر الذي يَفرض إجراء مزاوجة لهذه الأعمال المتعددة مصادرها ومن ثم لُغاتها، الناطقة بها، وفي أضعف الأحوال إجراء تَهْميش (sous-titrage) لها بأن تُجرَى ترجمةُ كِتابية مُركَّزة بأسفل الصورة المعروضة؛ فالتهميش هو *"الترجمة التي تَكون*

للحوارات في فِلم بنسخته الأصلية، وتَظهر أسفل الصورة على الشاة" (Le Petit Larousse، 956).

يَشترك التهميشُ مع المزاوجة في كَوْن كُلٍّ منهما ترجمة سينمائية، في حين يَختلف عنها من حيث أن المزاوجةَ ترجمةٌ صَوتية للنص، حيث تحلُّ اللغةُ الثانية مَكانَ اللغة الأصلية لِلفلم، فهي رامِز نُطقي صَوتي[9]، بينما التهميش يُصاغ في رامز نطقي كتابي متميِّزا بتركيزه على المحتوى العام للنص الشفوي، مع بقاء اللغة الأصلية في استعمالها الصوتي؛ فالمُتلقِّي لِلعمل المُهمَّش موزَّع بيْن سماع الحِوار الصوتي وبين متابعة الصورة المتحركة، التي تَكون سريعة أحيانا، وبين قراءة التهميش، الذي قد تصعب متابعته، بسبب سرعته من جهة، وبسبب تقارُب ألوان الصورة والكتابة التهميشية، من جهة ثانية، الأمر الذي يَجعل دَرَجة تَقبُّل المُتلقِّي للترجمة التهميشية أقل من درجة تقبله للترجمة المزاوجة.

من جانب آخر يَبقى التهميشُ أقل تكلفةً، من الناحية الاقتصادية، وأسرع إنجازا لأنه لا يتطلب وقتا طويلا لتحقيقه ولا مالا كثيرا ولا مُزاوِجين كُثرًا من الممثِّلين الذين يَنطقون اللغة الثانية مكان المُمثِّلين الأصليين الذين ينطقون اللغة الأصلية لِلفلم؛ في حين تبقى المزاوجة الأفضل في نقْل محتوى الفِلم على المستوى الكلامي، والأكثر تقبلا من المتلقي ومن ثَم الأوسع انتشارا في العالَم؛ فمثلا *"حوالي 90% من متفرِّجي السنماء [الفرنسيين] يُشاهِدون أفلاما مفرنَسة"* (Ecrire pour le doublage)، أي مزاوَجة بالفرنسية.

وفي كُل الأحوال يَبقى "الإجماع على أن النسخة الأصلية لِعمل ما أفضل من ترجمته" (Le doublage au Québec)، إلا أن المزاوجة تبقى الأقوى مفعولا والأكثر قبولا لدى الجمهور المتلقي، لِما

لها من ميزات تُفاضِلها عن وسائل العَرْض الأخرى؛ فالنسخة الأصلية قد لا يَفهما إلا عَددٌ قليل من الجمهور المتلقي لِكون اللغة أجنبية عنه. ومع ذلك يُفترَض في اللغة المُزاوِجة أن تَكون جيّدة واضحة تُلائم الجمهورَ بحيث يَفهمها ويَستسيغها، وأن تناسِب الموضوعَ المطروق، الذي يَتبدل، فيَكون اجتماعيا أو عِلميا أو وثائقيا أو تاريخيا،...، وأن تُلائم الوضعيةَ التي تَجري فيها أحداثُ الفِلم، إذ تتنوع اللغة، من حيث استعمالاتها، إلى مستويات (niveaux) أو سِجلات (registres) تتوافق مع الوضعية التواصلية والانتماءات الاجتماعية والثقافية للمَتكلمين وكذا أعمارهم. وهذا التنوع يَمس مُعجَم اللغة ونحوَها. ويُميَّز عادة بين ثلاثة مستويات أو سِجلات عامةٍ: أ- سِجل رفيع (soutenu)، حيث يختار المُتكلِّمُ أو المؤلِّف كلماتٍ نادرةً وبِنيات مُعقَّدة ؛ ب- سِجل شائع (courant)، وهو سِجل وسط يَتبنى فيه المتكلِّمُ أو المؤلِّفُ الرامزَ العادي لأكبر عَدد من المتكلمين دون بَحث ولا سُوقيّة؛ ج- سِجل مألوف (familier)، وفيه يَستعمل المتكلِّمُ أو المؤلِّفُ لُغةَ المحادَثات اليومية. (يُنظر F. Crepin، 39).

بالإضافة إلى ذلك تخضع اللغة المزاوِجة عادة إلى دراسة وتمحيص وتدقيق يجعلها صالحة للاستعمال السينمائي، ويقوم بذلك متخصصون لغويون وممثِّلون متمكنون *"فيستعملون بِنيات كلامية خاصة لا تُتداول، في كثير من الأحيان، إلا في الوسط المهني المَعني"* (Ecrire pour le doublage)، الأمر الذي *"يُمكِّن المتفرّج من التركيز على الفِلم متناسيا الترجمة"* (Quelle est la différence?)، ويجعل اللغة المزاوِجة جاذبة له، قريبة من حياته الاجتماعية وثقافته العامة، بحيث تُلامس أحاسيسَه وتثير عواطفَه بالقدر الكافي الذي يجعله يتفاعل مع مُجريات الفِلم بكيفية تلقائية وطبيعية. وهذا شبيه بما يُسميه ي. نيدا "الترجمة ذات التكافؤ الحركي" (dynamic equivalence)،

"الموجهة في المقام الأول نحو تكافؤ الاستجابة" (ي. نيدا، 321)، من حيث تهدِف إلى *"بلوغ طبيعة التعبير الكاملة وتحاول ربط المتلقي بصيغ السلوك الملائمة ضِمن بيئة ثقافته* (ي. نيدا، 309)، فهي عنده *"أقرب مَرادف طبيعي لرسالة لغة المصدر"* (ي. نيدا، 321).

هذا يعني ضرورة ربْطِ اللغة المزاوِجة بثقافة الجمهور المتفرج الثاني، ومحاولة التوفيق بين الثقافة والمواقف الثقافية التي تَحملها مَشاهدَ الفلم ولُغة الفلم، من جهة، وبين الثقافة التي تحملها اللغة الثانية للجمهور الثاني المختلف عن الجمهور الأول في تفكيره، في تصوراته للحياة وفي سلوكاته،...، من جهة ثانية؛ فاللغة رامز أساسي يُستعمل في التواصل بمفهومه العام، إذ بواسطته يُعبّر الأفرادُ والجماعات عن حياتهم اليومية وسلوكاتهم المختلفة. إن اللغةُ اجتماعيةً تتشكل من *"مجموع العادات اللغوية التي تُمكِّن الشخصَ من الفهم والإفهام"* (F. de Saussure، 112)، على حَدّ قول سوسير، فهي تنشأ في المُجتمَع وتُستعمَل مِن قِبَل جميع أفراد المُجتمَع وتتطور بِتدَخُّل المُجتمَع، وبذلك تُعبّر عن كل ما يُوجَد في المجتمع، بِحَيث لا يَرَى المُجتمَعُ ولا يُرَى إلا من خلالها. مِن هنا *"يُمكِن للغة أن تَكشِفَ البنيةَ الاجتماعية والتبدلات التي تحدث في المجتمع"* (C. Baylon، 49)، كما يُمكِنها أن *"تكشف أسلوبَ الحياة والقيمَ الثقافية لمجتمع ما"* (المرجع نفسه، 50). ببساطة إن *"اللغة نظام من العلامات الشفوية وأو المكتوبة المرتبطة بتاريخ وثقافة ما"* (P. Lerat، 18)، ومن ثَم الكلمات والعبارات والبنيات *"تنتمي إلى ثقافة معينة تُساهِم في تحديد مدلولاتها، مُحمّلةً إياها بشحنات ثقافية تمنحها تفرُّدها"* (ع.ح. دباش، 2006أ، 118)، لأن *"اللغة، التي هي الوعاء الذي يَحمل الثقافة، تَستمِد عناصرَها من الثقافة ذاتها"* (المرجع نفسه).

وإذا كان ما أوردناه لِحَدّ الآن يَدخل في الجانب النظري للموضوع، فماذا يكون بالنسبة لِترجمة عَملِ سمعي بصري، مثل فِلم الرسالة، في نُسختَيْه، المزاوَجة والمُهمَّشة باللغة الفرنسية؟ إن "الرسالة" فِلم من أهم الأفلام العربية المُعاصِرة، من حيث التقنيات المستعملة في تحقيقه، ومن حيث القائمون على تنفيذه والممثِّلون المشاركون فيه، ومن حيث التمويل وسِعة الانتشار، وكذا حساسية الجمهور بالنسبة إليه، الجمهور المُسلِم باعتباره يُقدِّم له صورةً سمعية بصرية قوية عن دِينه، الإسلام، وبالنسبة للجمهور غير المُسلِم، باعتباره وسيلةً حديثة وواقعية تُعرِّفه على الإسلام في صورته الحقيقة والأولى من مُنطلق تاريخي. وهذا كافٍ لِجعْلنا نَهتم به ونختاره موضوعاً للبَحْث.

فِيلم الرسالة إنجاز معتبر ومشهور، له نسخة عربية، هي الأصل، ساهَم في انجازها ممثِّلون عرَب كِبار معروفون على المستوى الفني والشعبي، من أمثال عبد الله غيث وحمدي غيث ومنى واصف وغيرهم، وله نُسخة انكليزية، هي عبارة عن مُزاوجة للنسخة العربية، ولكن بكيفية خاصة، إذ تكون المزاوجة عادة على مستوى اللغة فقط، كما تَم تعريفها بالأعلى، حيث يَسمع الجمهورُ المتفرج كلاما بلغة ثانية غير اللغة الأصلية للفلم. وهنا، وفي هذه المزاوَجة الإنكليزية، يَظهر مَكان الممثِّلين الرئيسيين العرب ممثِّلون غربيون، في النسخة الإنكليزية، دون تغيير تقريبا على النسخة الأصلية إلا اللغة التي تتحول من العربية إلى الإنكليزية. فلماذا هذه المزاوجَة الجديدة الملفِتة للانتباه والتي يَظهر فيها ممثِّلون جُدد؟ ألم يَكن كافيا إنتاج مزاوَجة عادية تَقتصِر على استبدال اللغة الأصلية بلغة أخرى؟ أم لأن ذلك جاء لِمُجرَّد أن الممثِّلين غربيين يعرفهم الجمهور العالمي عامة والغربي بخاصة؟

صحيح أن الممثِّلين العرب المشاركين متمكنون وذوو سُمعة عالية على المستوى العربي، على الأقل، لكن السينمائي، أي رجل السنماء، لا يُمكِنه أن يَستغني، كما غيْرُه، عن التعاون مع الآخرين، والغربيين على الخصوص، للاستفادة من خبراتهم المهمة ووسائلهم المتطورة وإمكاناتهم الضخمة؛ فكل ذلك يَضمن انجاز أعمال معتبرة، كفِلم الرسالة وفِلم عمر المختار وغيره، وتقديمها للجمهور غير العربي بشكل مقبول جِدا. وهذا ينفي كَون وجود الممثِّل الغربي له هالة عند الكثير ومن ثَم يُقبِل على مشاهدة الأفلام التي يَظهر فيها، أو على الأقل لأنه يعرِفه ويعرِف مقدرتَه، خلاف الآخرين، وهنا العرب، الذين يَجهل عنهم كلَّ شيء تقريبا. إضافة إلى ذلك فالممثِّل الغربي قد يَكون أكثر تأثيرا على المتفرِّج الغربي لانتمائهم إلى نفس الثقافة وبالتالي يَكون أقدر على إعادة بعض الأحداث وتحليلها. باختصار، كُلَّ هذه الأمور وغيرها تساهِم مجتمعةً في إنجاح العمل السينمائي عند الآخرين وتُحقِّق الأهداف المتوخاة منه: تعريفهم بالإسلام، تصحيح نظرتهم الخاطئة نحوه، وحتى تقريبهم منه باعتبار ذلك عَملاً دَعويا.

وإذ انطلقنا، على المستوى الفني، من أن الفِلم، باعتباره عَملاً سمعيا بصريا تُشارِك في نقْل محتواه روامزُ عديدة، يُمكن التساؤل عن هذه الروامز ومساهمتها في انجاز مزاوجة فِيلم الرسالة.

إن العمل الذي بين أيدينا، أعني فِلم الرسالة، لم يَصل إلى الصورة التي هو عليها إلا باستعماله مجموعة من التقنيات والوسائل، أهمها رامز اللغة، باعتبار أن الوظيفة الأولى والأساسية للغة هي الإبلاغ والتواصل (A. Martinet، 9)، وهو ما يتلاءم طبيعة الفِلم التاريخية الإخبارية. وهذا لا يعني عدم أهمية الوظائف الأخرى التي تَكون لروامز أخرى، " تنوع الرسائل لا يَكمن في هيمنة وظيفة أو أخرى وإنما في الاختلافات التدرجية لها" (R. Jakobson، 214)، إن

طبيعة الموضوع والهدف هما اللذان يُحدِّدان أهمية الوظيفة ومن ثَم دَوْر الرامز المستَعمل. ومع أن الدور الأساسي للرامز اللغوي في هذا الفِلم إخباري، فإن الروامز الأخرى تُساهم في تحقيق المحتوى الإبلاغي الفني لِلفِلم وبلورته. هذا يعني أن النسخة المزاوِجة، أي الثانية، تسعى إلى أن تَصل إلى أعلى درجات التكافؤ بينها وبين الأولى، أي الأصلية، لأن التطابق التام على كافة المستويات غير وارد، ولا يُمكن بلوغه، لاختلاف اللغات وتباين الوضعيات.

فإذا كانت المزاوَجة تحدث عادة على مستوى اللغة، باستعمال لغة ثانية مكان الأولى، فنحن أمام مزاوَجة أخرى هي مزاوجة الممثِّلين، إذ يظهر ممثلون غربيون مكان الممثلين العرب الذين ظهروا في النسخة الأصلية. وهذا سيكون له انعكاس بالتأكيد لأنهم سيستعملون اللغة الجديدة انطلاقا من انتماءاتهم الاجتماعية والثقافية، الأمر الذي يَفرض عليهم معرفة الثقافتين ومحاولة التوفيق بينهما حين أداء دوره التمثيلي، وهو ما نلاحظه طوال الفِلم المزاوَج؛ فهو ، من جهة، يَتقمص دَوْر العربي بكل ما يقتضيه ذلك من حنكة ومهنية حتى يتمكن من نقْلها إلى الجمهور الثاني الذي لا يَعرف عنها الكثير أو لا يَعرف عنها أي شيء، وهو مطالَب ، من جهة ثانية، أن يُقدِّم ذلك بشكل طبيعي للجمهور الثاني، بحيث يستسيغها ومن ثَم يتقبلها، أي أن تكون استجابة المتلقي الثاني كاستجابة المتلقي الأول لنفس العمل، مع اختلاف اللغتين. ولعل هذا يقتضي البث عن التقابل، أو التكافؤ، على مستوى الشكل والمضمون بالنسبة للغتين، ما دامت عناصر الفِلم الأخرى، أي اللا لغوية، ثابتة. إن الطبيعة الدينية التاريخية لِلفيلِم تَفرض ذلك؛ يبدو هذا جلياً في النص العربي الذي يَسعى باستمرار إلى الاقتراب ما أمكن من النص المتواتر كتابيا وتاريخيا، وأحيانا إعادة النص نفسه أو جزء منه حرفيا، وهذا حرصا على صحة الحدث التاريخي وسلامة النص

الديني. ويلاحظ هذا في ما قاله حمزة عندما ضرب أبا جهل بسبب سبه للرسول (ص)، وأعلن إسلامه قائلا: *"أتشتمه وأنا دينه وأقول ما يقول؛ فردَّها عليَّ إن استطعت"* (ابن هشام، 1\234)، كما في دعاء الرسول (ص) في الطائف التي أساء استقباله (المرجع نفسه، 2\46)، وفي غيرها.

بِدورها تسعى النسخة الفرنسية إلى أن تُعيد ما ورد في النسخة العربية، وهي الأصل. غير أنه ليس واضحا إن كانت المزاوَجة أُجريت انطلاق من النسخة العربية. لكن يبدو أنها تمت انطلاقا من النسخة الإنقليزية، خاصة وأن الممثِّلين الرئيسيين بالنسخة الفرنسية هم غربيون. هذا ما نلاحظه مثلا في النسخة الفرنسية في قول حمزة بعْد ضرْبِه أبا جهل:

"Allez, debout et viens me frapper si tu l'oses "
وهو نقل للنص العربي (رُدَّها علي، إن استطعت). وهذا مثلا ما جاء عند استقبال الرسول بالمدينة:

"Sois le bienvenu dans la cité de Médine la bénie"
وهذا أصله العربي (مرحبا برسول الله في مدينته المنوَّرة).

بالمقابل قد يحدث أحيانا ابتعاد ملحوظ عن النص العربي، الأمر الذي يُؤثِّر على سلامة النص الأصلي ومحتواه؛ ويُمكن تفسير ذلك بأن هذه المزاوجة تكون قد تمت انطلاقا من النص الإنكليزي، الذي هو بدوره نسخة غير أصلية الذي، وبالتالي قد يبتعد هو الآخر عن النص العربي، الأصلي. وهنا يُصبح النص الفرنسي نسخة ثالثة، أي نصا مترجَما عن نص مترجَم هو الآخر؛ فنحن إذن أمام مزاوَجة لِمزاوَجة. يقول حمزة لأبي جهل بعد أن صفعه:

" Tu es un brave, c'est le plus brave du désert, à condition que son adversaire soit désarmé "
وهذا ما يقابِل النص العربي: "باسِل ومغوار أنتَ يا أبا جهْل! وكيف لا وأنت تُقاتِل رجالا بلا سِلاح!"

إن المقابَلة هنا تمت على مستوى المعنى العام الذي يشترك فيه النصان، الأصلي والمترجَم، يَضاف إلى ذلك ما فهمه مترجِم النص، بالرجوع إلى المعطيات الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي يملكها عن النص وشخصيات النص، ولهذا أقحم النص الفرنسي عبارة "désert" (الصحراء). ثم زاد عبارة "à condition" (بشرط)، وهذا غير موجود في النص العربي، الذي يتكلم عن مقاتلة أشخاص عُزَّل حاضرين، بينما النص الفرنسي عام عن الصحراء وأي خصم في الصحراء. من جهة أخرى جاءت الجملة العربية تعجبية، وَرَدَ التعجب فيها بصيغة الاستفهام وهذا دليل على قوة التأثر والانفعال؛ ويزيد ذلك قوةً تبديلُ مواضع المخبر عنه والخبر (أو المحدث عنه والحديث)، في جزئها الأول: باسل أنت ومغوار، يا أبا جهل! وهنا يكون التركيز، من الناحية الأسلوبية، على الخبر أو الحديث بوضعه في المقدمة، ومن ثَم اعتباره أهم عنصر بالجملة، على مستوى الدلالة اللغوية، وكذا الدلالتين النفسي والسميائية. بينما الجملة الفرنسية فتقريرية، ذات ترتيب عادي لا يشير إلى تأثر ولا انفعال؛ فالبنية العادية[11] للجملة تعكس الحالة العادية للمتكلم ولا تحمل أي دلالة سميائية أو تحمل شحنة سميائية ضعيفة، مقارن بالبنية المعدَّلة[11].

وهذا أبو سفيان يرى قافلة الشام قادمةً فيقول:

"Je vois la caravane de Syrie"
مقابل: "قافلة الشام، أرى طلائعها".

والملاحظ هنا أن النسخ الفرنسية استعملت "سورية" بدل "الشام" وهما لا يمثلان نفس المرجع، أي لا يُشيران إلى نفس الحيز الجغرافي. ولعل هذا سببه عدم معرفة الغربيين لمنطقة الشام أو على الأقل عدم استعمالهم للفظة "الشام". وربما لأن "الشام" أصبح لها مدلول تاريخي أكثر منه حاضرا. ومنه فما يَكون مُتقبَّلا لدى الغربيين هو "سورية"، ولهذا ورد استعمالها في الفِلم. ثم أن استعمال النص العربي لكلم "طلائعها" دلالة على كِبر القافلة لأن لم ير منه سوى جزء منها وهو المقدمة؛ وهذا دليل على أهمية سورية وحضورها في الساحة العربية آنذاك. أما النص الفرنسي فهو يخلو من تلك الدلالات, وإنما يَشير فقط إلى حضور قافلة سورية.

وعندما تلاحق قريش محمدا وصاحبه، يَعِد بجائزة:

"La Mecque est prête à offrir jusqu'à cent chameaux à qui amènera Mahomet ou sa tête "
ومقابله العربي: "مئة ناقة لِمَن يأتي بمحمد حيا أو ميتا".

هنا يختلف النص الفرنسي"chameaux" عن النص العربي "ناقة"، ليس فقط على مستوى النحوي، باستعمال الجمع في الفرنسية بينما تستعمل العربية المفرَد، وإنما عل المستوى الثقافي؛ فالعرب لا تذكر تقريبا إلا الناقة، تُذكر في الأشعار، في الفقه، وحتى في القرآن دون الجَمل. إنها رمز العطاء والهدوء واللين والصبر، عكس الجَمل؛ وذِكر الأنثى عند العرب أكثر من ذِكر الذَّكر، لتقديرهم الشديد لها، وقد يُنسَب أشخاص إلى أمهاتهم، مثل "عمرو بن كلثوم". بَينما يستعمل الفرنسي "الجمل" لأنه تعود على ذَكر الذَّكر من الحيوان، ولأنه لا يُفرِّق بين سلوك الجمل وسلوك الناقة.

ولننظر إلى حمزة يَفتح الباب عن ضعفاء المسلمين وهم محبوسون، فيقول: "أخرجوا يا إخوة الإيمان"، في حين يَكتفي النص الفرنسي على عبارة "Venez" التي لا توحي حتى بوجود المخاطبين في الحبس، عكس النص العربي الذي يدعوهم إلى الخروج من الحبس الذي هم فيه. ويحمل النص العربي معنى الأخوة في الإيمان، إشارة إلى وجود صراع بين فريقين أحدهما مظلوم فقط لأنه يؤمن بالله وآخر يرفض هذا الإيمان لأنه يرى فيه تهديدا لمصالحه الاقتصادية والسياسية ومركزه الاجتماعي. ويتح هذا التآخي والتكافل في الحركات العملية التي يَقوم بها حمزة مواسيا ومتنازلا عن ملابسه لأولئك الضعفاء.

وعندما ينقل الأمر إلى ضعفاء المسلمين بالهجرة الأولى، يُصاغ ذلك في الفرنسية كما يلي:

"En Abyssinie règne un roi chrétien et tout homme est libre de sa pensée, dans son pays"
وهو ما يُقابل "اذهبوا إلى الحبشة، فإن بها مَلكا لا يُظلم عنده أحد".

وهنا يَظهر بالنص الفرنسي كلمةُ "chrétien" (نصراني)، غير المجودة بالنص الأصلي. والواقع أن صفة نصراني يُمكن استنتاجها من السياق المقامي والتاريخي للنص باعتبار أن الحبشة وملكها يومئذ نصارى. ولكن قد تكون وُضعت عمدا حتى يتقبل الجمهور الغربي النص، بأن يُحس بأنه معني بالأحداث، فيتضافر الإحساس الإنساني بالظلم والإحساس بالانتماء الديني والثقافي.

وقد يُفسَّر النص من وجهة نظر مختلفة غير المستنبطة من النص الأصلي. فيُترجِم الراوي مفردة "هجرة" العربية بالمفرَدة الفرنسية بـ "fuite"، وهي تختلف عن العربية، لأنها توحي بأن الخروج مجرُّد خروج كأي خروج وقد جاء بسبب الخوف، أي خوف،

في حين له ارتباط وثيق بسياقه التاريخي الديني، ومن ثم لا يَكون إلا بمعنى الخروج بدينة خشية الفتنة إلى أن تستتب الأوضاع تتحقق العودة.

من جهة أخرى، يُلاحظ سقوط أو زيادة نصوص بحجْم معتَبَر، كما يَحدث عندما تشتري هند قطعة قماش، فتطلب من التاجر 7 أطوال: "سبعة أطول" فيحدِّد التاجر سعرَ القماش بِـ 20 دينارا وتُصر هي على 15 دينارا، فيقول: "خُذيه بما شئت يا مولاتي". بينما في النص الفرنسي تقول هند: "J'en veux sept" فلا تستعمل وحدة الطول "أطوال"، وهي يبدو أن هذه الوحدة غير معروفة عند الغربيين أو على الأقل غير مستعمَلة الآن. والجدير بالإشارة هنا هو اختفاء عبارة التاجر الأخيرة من النص الفرنسي، لعل ذلك اختصارا على عادة الرامز الشائع، أو لأن العبارة قديمة لم تعد مستعمَلة الآن.

وهنا لا بد أن نلفت الانتباه إلى أن الفرنسية المستعملة طوال الفِلم السِّجل أو الرامز الشائع، وقد تنزل إلى المستوى المألوف ذي الطبيعة الشفوية المعتمدة على التمايزات الصوتية من تنغيم ونبر وتفخيم؛ بينما تستعمل النسخة العربية السجل الشائع المفهوم وأحيانا أخرى السِّجل الرفيع أو الأدبي عندما يتعلق الأمر خاصة بنصوص تاريخية منقولة كما هي، مع تباعد الاستعماليْن التاريخي والمعاصر.

غير أن الأمر يختلف بالنسبة للترجمة التهميشية، فهي تحاول الاقتراب كثيرا من النص العربي باحثة المقابِل الأكثر تكافؤا، وذاهبة أحيانا إلى حد الترجمة الحرفية التي تقابل الكلمات بالكلمات والعبارات بمثيلاتها. فالرامز الكتابي يُمكن أن يبتعد عن الرامز الشائع مقتربا من الرامز الرفيع لإحساس المَترجِم بأنه يكتب، والكتابة تميل إلى الرامز الأدبي. لاختلافه الشائع المألوف ذي الطبيعة الشفوية.

يقول ياسر رادا عل أبيه بخصوص سمية زوجته وأم ولده عمار:

"أمك لم تُكرَه على شيء"، وهو ما يُزاوَج بالرامز الشفوي:
" J'en ai pas de la chance, j'ai toujours la chance avec ta mère"

وهي ترجمة بعيدة نسبيا، تعتمد على المحتوى الدلالي العام وعلى الجانب التداولي. أما الترجمة التهميشية فقريبة جدا:

"Ta mère n'a pas été forcée"

فنحن أمام نفس البنية التركيبية للجملة في اللغتين، الأولى والثانية، الأمر الذي يُعطي معنى مكافئا: معنى الجملة هو محصلة بنيتها التركيبية.

وإذا تركنا جانبا الرامز اللغوي، مزاوِجا أو تهميشيا، واتجهنا إلى العناصر الأخرى المساهمة في الفِلم المترجَم إلى الوجود، لقابلنا الرامز الحركي المتمثل في مجموع الحركات التي تصدرها عن الممثلين، سواء كانت إرادية أو لا إرادية. إن الحكات قد تُعبِّر عن شدة الغضب فينتفض جسم المتكلم أو المخاطب، وقد تتحول أحيانا إلى استراتيجيات هجومية عدوانية، كما الحال مع أبي جهل عندما يستعمل يديه لدفع زيد أسفل درجات الكعبة، أو عن يُمعن في تعذيب سمية. كما قد تستمَل الحركات للدفاع أو للإقناع أو لِمجرَّ الإشارة إلى الأشياء. وهي في كل علامات لا لغوية لها دالها، وهو نوع الحركة، ولها مدلولها، والمعنى الذي تحمله الحركة ويُميِّزها عن غيرها، بأن يستجيب لها المستقبِل.

فحمزة مثلا يحمل السيف بيديه ويبارز به في حركات يدوية مستمرة، ويتلقى الضربات في شكْل حركات من الآخرين، داخل المعركة، وهو يستعمل الحركات عندما يتكلم مع غيره. والفلم مملوء بالحكات باعتبارها علامات لا لغوي، تشكل نظاما تواصليا، فهو رامز حركي.

وإيماءات الوجه تُشكل رامزا، هي الأخرى، بحيث تشير تقطيبات الوجه إلى الحزن والتألم والفقر والجوع. يظهر ذلك على وجوه الضعفاء المقهورين، في الفِلم. وقد تعبّر عن الفرح أو عن أي حالة نفسية. ويَهتم الممثلون كثيرا بالحركات والإيماءات وكذا المخرجون، لِما لها من دور تعبيري وتأثيري على الجمهور؛ ولا يكون العمل ناجحا إلا إذا تمكن الممثل بمهنيته أن يُظهر الأحاسيس المختلفة إلى الجمهور فيتفاعل هذا الأخير معه. وهذا ما نلاحظه على وجه مظلوم مُضطهد، كما حدث كما في صورة عمار يُعذَّب ويُقتَل أبواه أمام عينيه.

ونركِّز هنا على الممثلين الأجانب في النسخة المترجمة، لأن من حركاتهم وإيماءاتهم ما هو ترجمة لِما في النص الأصلي.

أما الصوت فرامز آخر، يشمل الموسيقى وجميع الأصوات المتجزئة، أو مزدوجة التمفصل (doublement articulés). فالموسيقى ضرورية للفِلم تُصور الأحداث المختلفة وتُميّز بينها، بحسب الوضعيات؛ فهنا الموسيقى التي تبعث الحزن عند الجمهور، وقد تبعث الفرح، وقد تعبر عن الحرب أو عن انتظار الخطر أو غيره.

يُضاف إلى ذلك الصورة، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية في تُنشئ وضعية معينة يُحقِّق من خلالها المؤلفون أو المخرج إبلاغات متنوعة، فتشد الجمهور إلى الفِلم، وتُوجهه الوجهة المطلوبة.

والخلاصة أن الترجمة السمعية البصرية، بما فيها السنماء، علم وفن ونشاط لا يتحقق إلا بتضافر روامز عديدة. وعلى التخصصين في ذلك أن يُتقنوا أدوارهم باستعمال هذه الروامز، سواء اللغوي منها باعتباره الأساس، وسواء الحركات أو الإيماءات أو الصور أو الأصوات. ونجاح اللفِلم يتوقف على مدى تساند هذه الروامز وتفاعلها وإتقانها.

هوامش:

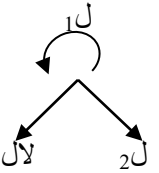
1- يُميّز ر. جاكبسون بين *"ثلاث كيفيات لترجمةِ علامةٍ لغوية ما، وهذا بحسب ترجمتنا لها بعلامات أخرى، في اللغة نفسها، أو في لغة أخرى، أو في نظام من الرموز اللا لغوية. يَجب أن تعطى هذه الأشكالُ الترجمية، يُضيف ر. جاكوبسون، تسمياتٍ مختلفة:*

- الترجمة داخل اللغة (traduction intralinguale)، أو إعادة الصياغة، وتتمثل في تفسير علامات لغوية بعلامات لغوية أخرى من اللغة نفسها.

- الترجمة ما بين اللغات (traduction interlinguale)، أو الترجمة الحقيقية، وتتمثل في تفسير علامات لغوية بـ [علامات من] لغة أخرى.

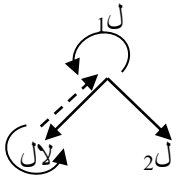
- الترجمة ما بين الأنظمة السميائية (traduction intersémiotique)، أو التحويل الخارجي، وتتمثل في تفسير علامات لغوية بأنظمةِ علاماتٍ لا لغوية" (R. JAKOBSON، 79).

هذا ما نمثله بالمخطط التجريدي العام الآتي:



حيث (ل1) هي اللغة المترجَم منها، أو المترجَم منها والمترجَم إليها في آن واحد، (ل2) اللغة المترجَم إليها، (لال) النظام اللا لغوي المترجَم إليه. هكذا تكون الترجمة داخل اللغة من ل1 إلى ل2، الترجمة ما بين اللغات، أو الترجمة الحقيقية، من ل1 إلى ل2، الترجمة ما بين الأنظمة السميائية من (ل1) إلى (لال)، من حيث تكون اللغة نظاما سميائيا على غرار جميع الأنظمة التواصلية.

هذا بخصوص ترجمة علامة لغوية، أي الترجمة التي تنطلق من اللغة؛ وإذا انطلقنا من أن مصطلح ترجمة يَكون أوسع مما وَرَد عند ر. جاكوبسون، بحيث يتناول أيَّ علامة، لغوية كانت أم لا لغوية، أي أن الترجمة يُمكن أن تنطلق من أيِّ نظام، لغويا كان أم لا لغويا، نحو نظام آخر، أيِّ نظام، لغوي أو لا لغوي، فإن المخطط يُصبح كما يلي:



بالنسبة للمُخطَّطيْن والترجمة، يُنظَر عبد الحميد دباش، 2008/2007.

2- يَقترح فيناي وداربنلي سَبْع كيفيات في الترجمة تخص جميعُها الوحدات المُعجمية، يَدعوانها "المسالك التقنية للترجمة"، وهي: الاقتراض(emprunt)، النسخ (calque)، الترجمة الحَرْفيَّة (traduction littérale)، المُناقلة (transposition)، التعديل (modulation)، التكافؤ (équivalence)، التكييف (adaptation). (يُنظر J.P.VINAY، 46 وما بعدها).

3- "تنتظم الوحدات المُشكلة للجملة، في مستويات مختلفة، ووفق مجموعة من الارتباطات والقواعد، يُعبَّر عنها بالبنيات، منها البنية المُرَكَّبية والبنية التركيبية والبنية الدلالية، وغيرها" (ح. دباش، 2006ب، 15). فالبنية

(structure) إذن هي *"الكيفية التي تتشكل بها الوحدة، أي النظام الذي تبنى وفقه؛ فالجملة الاسمية مثلا لها بنية تختلف عن بنية الجملة الفعلية لأن كلا منهما تتشكل بكيفية خاصة"* (ع.ح دباش، 2005، 68).

4- نعني بالصَّواتِمِيَّة (phonologie) *"دراسة الأصوات من حيث وظيفتها، باعتبارها وحدات تمييزية تدخل في تشكيل الملفوظات، وهذا مقابلة بالصوتية (phonétique) التي تتناول بالدراسة الأصوات فيزيائيا وبمعزل عن وظيفتها اللغوية التي تكون داخل الملفوظات. الوحدة الأساسية للصَّواتِمية هي الصَّوتم (phonème)، والوحدة الأساسية للصَّوتية هي الصَّوت (son)"* (ع.ح. دباش، 2006ب، 15).

5- نريد بالصِّيغية (morphologie) *"دراسة صِيَّغ الكلمات، أي دراسة البنية الشكلية للكلمات، مقابلة بالتركيبية التي هي دراسة بنية الجملة من حيث تعيين الوحدات المِدلالة المُشكِّلة لها وتحديد العلاقات التي تربط هذه الوحدات بعضها ببعض"* (ع.ح. دباش، 2006ب، 15).

6- الرامز (جمعه روامز) *"نظام من الإشارات* [أو الرموزا أو العلامات] *ذات طبائع مختلفة، صوتية، خطية، إيمائية،...، يُستعمَل بالاتفاق في عملية التواصل"* (ع.ح. دباش، 2006ب، 15)، يُصاغ فيه المحتوى الإخباريَ، أو الرسالة، ناقِلاً إياه من المُرسِل إلى المُرسَل إليه أو المرسلين إليهم؛ وما اللغة إلا رامز من الروامز يُمثل نظاما من العلامات ذات طبيعة صوتية نطقية، أي مزدوجة التمَفصُل (doublement articulé). والمقصود بالتمفصل المزدوج (double articulation) هو أن يُبنى الملفوظ، في مستوى أول، من وحدات مِدلالة، أي ذات مدلول، هذا هو مستوى وحدات التمفصل الأول، أو باختصار مستوى التمفصل الأول؛ وكل وحدة من المستوى الأول تتشكل، وفي مستوى ثان، من وحدات لا مدلالة، أي ليس لها مدلول، هي الصواتم، وهذا هو مستوى وحدات التمفصل الثاني، أو باختصار مستوى التمفصل الثاني.

7- تعرَّف المزاوجة بأنها *"استبدال الشريط الصوتي الأصلي لِفِلم بشريط مُسجَّل عليه أصوات بلغة أخرى"* (Petit Robert، 572)، أو باختصار هي *"تسجيلٌ لِحواراتِ فِلم بلغة مختلفة عن لغته الأصلية"* (Le Petit Larousse، 346).

8- إذا كان الإشهار "نشاطا تجاريا اقتصاديا، يَشمل مجموع الوسائل والتقنيات المُتَّبعة في توجيه جمهور مُعيَّن، نحو منتوج بعينه أو خدمة بذاتها، بالتأثير نفسيًّا على هذا الجمهور قَصْد دَفْعه لاختيار هذا المنتوج أو تلك الخدمَة" (ع.ح. دباش، 2008)، فإن الدعاية نشاط له *"تأثير نظامي يُسلَّط على الرأي* [العام] *لِحَمْلِه على قبول بعض الأفكار السياسية والاجتماعية أو تأييد سياسة أو حكومة أو مُمَثِّل* [سياسي]" (Petit Robert، 1547)، فالفرق بينهما هو أن *"الأهْدَاف تجارية من جهة، ودعائية (نسبة إلى الدعاية) من جهة أخرى"* (V.CARVALHO، 529)

9- نعني بالنطقي ما هو "مزدوج التمفصل"، سواء كان صوتيا أو كتابيا؛ والصوتي قد لا يكون نطقيا، كالتنغيم وغيره. يُميِّز ك. بايلون وب. فابر بين أربعة أنماط تواصلية معتمدين المقابَلتيْن: صوتي\لا صوتي ونطقي\لا نطقي، وهذا كما يلي: 1- صوتي- نطقي، هو الكلمة الصوتية باعتبارها وحدة لغوية؛ 2- صوتي- لا نطقي، ويَشمل التنغيم ونوعية الصوت والتفخيم؛ 3- لا صوتي- نطقي، وهو الكلمة المكتوبة باعتبارها وحدة لغوية؛ 4- لا صوتي- لانطقي، ويَشمل تعابير الوجه، الإشارات، المواقف،... (يُنظر C.BAYLON، 24).

10- يُميَّز عادة بين ثلاثة مستويات أو سجلات عامة: أ- سِجل رفيع (soutenu) حيث يختار المتكلِم أو المؤلف كلمات نادرة وبنيات معقدة ؛ ب- سِجل شائع (courant)، وهو سِجل وسط يتبنى فيه المتكلِم الرامز العادي لأكبر عدد من المتكلمين دون بحث ولا سوقية؛ سِجل مألوف (familier)، وهنا يستعمل المتكلم أو الكاتب لغة المحادثات اليومية. (يُنظر F.CREPIN، 39).

11- تتسلسل الوحدات في الجملة وفق ترتيب معيَّن هو ما يُرف بالبنية المركبية للجملة؛ قد تكون هذه البنية عادية وقد تكون مُعدَّلة. فنعني البنية المركبية العادية *"تلك التي تكون لأكثر جمل اللغة وبالتالي تمثل الترتيب العام، بينما نقصد بالبنية المركبية المعدَّلة، أو المحوَّرة، تلك التي تخالف الترتيب العام، ويكون بذلك عددها قليلا مقارنة بالأولى؛ فالتمييز هنا يعتمد على معيار إحصائي"* (ع.ح. دباش، 2005، 68).

المراجع:

أولا: **العربية**

1- ابن هشام (أبو القاسم)، 1992، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الخبر، بيروت، لبنان.

2- دباش (عبد الحميد)، 2005، الوضع التركيبي للمركب الاسمي المتقدم على الفعل، ، مجلة جامعة قطر للآداب، عدد 27، جامعة قطر، الدوحة، قطر.

3- دباش (عبد الحميد)، 2006أ، ترجمة المصطلح التشريعي في الفقه الإسلامي، من العربية إلى الفرنسية، مجلة المُترجِم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، العدد 13، يناير - جوان 2006، جامعة وهران، وهران، الجزائر.

4- دباش (عبد الحميد)، 2006ب، بنية الجملة والترجمة من خلال القرآن الكريم، آفاق الثقافة والتراث، عدد 55، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

5- دباش (عبد الحميد)، 2008/2007، محاضرات في نظرية الترجمة، جامعة بسكرة، بسكرة ، الجزائر.

6- دباش (عبد الحميد)، 2007، الترجمة الإشهارية: مقاربة لغوية اجتماعية لترجمة الخطاب الإشهاري، مجلة المُترجم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، العدد 15، يناير - جوان 2007، جامعة السانية، وهران، الجزائر.

7- نيدا (يوجين)، 1976، نحو علم للترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، العراق.

ثانيا: **الأجنبية**

1- BAYLON (Christian) et FABRE (Paul), Initiation à la linguistique, Editions Fernand NATHAN, Paris, France.

2- CARVALHO (Vera), 1980, Les langues de la publicité et de la propagande, in « Linguistique », Sous la direction de Frédéric FRANÇOIS, Presses Universitaires de France, Paris, France.

3- CREPIN (F.), LORIDON (M.), POUZALGUES-DAMON (E.), Français, Méthodes et techniques, Editions Nathan, Paris, France.

4- JAKOBSON (Roman), 1963, Essai de linguistique générale, Traduction de Nicolas RUWET, Les Editions de Minuits, Paris, France.

5- Le Petit Larousse illustré, 1998, Editions Larousse, Paris, France.

6- LERAT (Pierre), 1995, Les langues spécialisées, Presses Universitaires de France, Paris, France.

7- MARTINET (André), 1980, Eléments de linguistique générale, Armand-Colin, Paris, France.

8- Petit Robert, (rédaction dirigée par A.REY et J.REY-DEBOVE), 1986, Dictionnaire de la langue française, Edition le Robert, Paris, France.

9- SAUSSURE (Ferdinand De-), 1982, Cours de linguistique générale, publié par Charles BALLY et Albert SECHAYE, Payot, Paris, France.

10- TOURATIER (Christian), 1977, Comment définir les fonctions syntaxiques, in "Bulletin de la Société de Linguistique de Paris", 72/1, Librairie Klincksieck, Paris, France.

11- VINAY (J.P.), DARBELNET (J.), Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, 1977, Paris, France.