

المضامين الثقافية في سترجة الفيلم الأرجنتيني "حكايات طائشة"

Culture-Specific Items in the Subtitling of the Argentinian Film *Wild Tales*

أحمد كمال زغلول

Ahmed Kamal Zaghloul

جامعة الملك سعود، (السعودية)، akelsayed@ksu.edu.sa

تاريخ النشر: 2023/12/26

تاريخ القبول: 2023/05/27

تاريخ الاستلام: 2023/05/01

ملخص:

تكتسب الترجمة السمعية البصرية أهمية خاصة بسبب زيادة الإقبال عليها واحتياج أبناء اللغة العربية إليها. وتعدّ المضامين الثقافية أحد أهم مظاهر النصوص السمعية البصرية، حيث تعكس جزءاً كبيراً من روحها وهويّتها. تسعى هذه الدراسة إلى تحليل استراتيجيات ترجمة المضامين الثقافية في الأفلام المسترّجة إلى اللغة العربية بين التغريب والتوطين، وتقييم تعامل المترجم معها، من خلال دراسة وصفية لسترجة الفيلم الأرجنتيني "حكايات طائشة" (*Relatos salvajes*). وتصف نتائج هذه الدراسة اعتماد المترجم على التوطين منهجاً عاماً في نقل المضامين الثقافية إلى اللغة العربية، فوطّن أغلبها، سواء أكانت هناك ضرورة لذلك أم لم تكن هناك ضرورة.

كلمات مفتاحية: الترجمة السمعية البصرية، السترجة، المضامين الثقافية، التغريب، التوطين.

Abstract:

Audiovisual translation is of particular importance due to its increased demand and the need of the people of the Arabic language to it. Culture-Specific Items are considered one of the most important aspects of audiovisual texts, as they reflect a large part of their spirit and identity. This study seeks to analyze the strategies of translating Culture-Specific Items in the subtitled films into Arabic, between foreignization and domestication, and evaluate the translator's handling of it, through a descriptive study of the subtitling of the Argentinian film *Relatos salvajes* (*Wild Tales*). The results of this study describe the translator's reliance on domestication as a general approach in transferring Culture-Specific Items into the Arabic language. Most of them were domesticated, whether there was a need for that or not.

Keywords: Audiovisual Translation; Subtitling; Culture-Specific Items; Foreignization; Domestication.

1. مقدمة

تُعَدّ الترجمة السمعية البصرية أحد أهم مجالات الترجمة الواعدة، حيث باتت حقلا خصبا للدراسات الترجمية خلال العقدين الأخيرين، عالميا وعربيا. ولهذا المجال أهمية خاصة في العالم العربي، حيث يصل كمّ هائل من النصوص السمعية البصرية إلى وسائل الاتصال والإعلام العربية يوميا، على أمل أن تقوم الجهات المعنية المختلفة بترجمته إلى اللغة العربية؛ حتى يصبح المواطن العربي على اتصال دائم بآخر المستجدات العالمية، سواء أكانت علمية أو إخبارية أو ترفيهية. ويقتضي الاقتصاد المبني على المعرفة من المختصين في الترجمة التصدي لمثل هذه المجالات التي ينعكس التقدم النظري فيها مباشرة على دعم الممارسة العملية. ومن هذا المنطلق تأتي أهمية الدراسة الحالية، والتي اخترنا لمنهجها أن يكون وصفيا؛ حتى تتحقق الفائدة المرجوة، والتي تتمثل في العمل على تحسين هذه الممارسة. وتهدف الدراسات الوصفية للترجمة -وفقا لمحمد عناني- "إلى وضع قواعد وقوانين للترجمة، ويتم ذلك من خلال المقارنة بين نصوص مترجمة، وتحليل التحولات التي خضع لها النص المترجم، والخروج باستنتاجات يمكن الاستفادة منها في ترجمات أخرى" (عناني، 2012: 17).

وقد اخترنا لذلك سترجة الفيلم الأرجنتيني "حكايات طائشة" (*Relatos salvajes*) إلى اللغة العربية، وهو فيلم ناطق باللغة الإسبانية، أنتج عام 2014. وسوف نتعرض بالتحليل القائم على الكيف لأحد أهم المظاهر التي يجد كثير من المترجمين صعوبة في نقلها، وهي المضامين الثقافية، والتي تعكس -في هذه الحالة- هوية المجتمع الأرجنتيني. وانطلاقا من المنهج الوصفي، فسوف ننتقي عشوائيا عددا من المضامين الثقافية الموجودة في الفيلم موضع الدراسة؛ لتحليل تعامل المترجم معها، ومن ثمّ تحديد الإجراءات المتبعة لنقل كل مضمون منها، ومدى ملاءمتها، وجودة تطبيقها. وتطور هذه الإجراءات حول استراتيجيتين رئيسيتين، هما التغريب والتوطين. ومن ثم فإن من أهداف هذه الدراسة تحديد أي الاستراتيجيتين اعتمد المترجم في عمله، ومدى ملاءمة ذلك.

2. النصوص السمعية البصرية

النص السمعي البصري هو كل عمل يحتوي على صور وأصوات، من أفلام ومسلسلات وبرامج تثقيفية وترفيهية وألعاب فيديو. ويعرّفه تشاومي (Chaume, 2004a: 15) من ناحية الشكل قائلا إنه "نص ينتقل عبر قناتي اتصال، وهما القناة الصوتية والقناة المرئية، بحيث يُنسج معناه وبنائه من التقاء رموز الدلالة المختلفة وتفاعلها، دون الاقتصار على الرموز اللغوية"¹. إذن، فهو نص ذو طبيعة خاصة، لا تقتصر ماهيته على الرموز اللغوية، بل تتعداها لتشمل أيضا رموز ذات طبائع مختلفة. لذا فإنّ كاتارينا رايس (Katharina Reiss) عندما أرادت وضع أول تصنيف لأنواع النصوص انطلاقا من الاعتبارات الترجمية وبالنظر إلى وظيفة الخطاب، رأت أنّ هناك ثلاثة أنواع رئيسة من النصوص، وهي النصوص الإخبارية (informative texts) والنصوص التعبيرية (expressive texts) والنصوص العملية (operative texts). ثم أضافت إليها نوعا رابعا خصّته بالذكر؛ نظرا لصعوبة تصنيفه وتعديه بالضرورة حدود التحليل اللغوي المحض،

¹ جميع النصوص الأجنبية المستشهد بها في هذا البحث من ترجمة الباحث، ما لم تكن منقولة عن دراسة عربية.

وهذا النوع - كما أطلقت عليه رايس - هو النصوص السمعية الوسائطية (Audio-medial texts). وقد عرّفت رايس هذه النصوص بأنها نصوص "كتبت بهدف إلقائها شفاهة أو غنائها؛ بمعنى أنّ الجمهور لا يقرأها وإنما يستمع إليها" (Reiss, 1971/2000: 27).

وفي هذا الإطار، يشير ديلاستيتا (Delabastita) (نقلا عن جيلالي ونصر الدين، 2017: 16-17) أنّ الفيلم نوع من أنواع الاتصال الذي يتألف من أربعة مكونات، وهي:

- 1- المكوّن الشفهي، والذي يقوم على مجموعة من العناصر اللغوية الشفهية، مثل اللهجات الخاصة بمنطقة جغرافية أو فترة زمنية أو فئة اجتماعية أو ثقافية معيّنة.
 - 2- المكوّن الأدبي، ويضم الحبكة والحوارات والسرد والحجج.
 - 3- المكوّن الحركي، ويشمل لغة الجسد والملابس والمكياج.
 - 4- المكوّن السينمائي، ويرتبط بتقنيات الإنتاج السينمائي، والتي تختلف باختلاف نوعية الفيلم.
- وهذه المكونات الأربعة التي يتألف منها الفيلم هي ذاتها التي يتألف منها أغلب النصوص السمعية البصرية، والتي يتعيّن وضعها في الاعتبار عند التعامل مع مثل هذه النصوص.

2. 1 ترجمة النصوص السمعية البصرية

اهتم كثير من باحثي الترجمة بوضع تعريف جامع مانع للترجمة السمعية البصرية. ومن بين أهم التعريفات التي نراها تحقق هذا الغرض تعريف باحثة من أهم منظري علم الترجمة في إسبانيا، وهي أورتادو ألبير (Hurtado Albir, 2001: 77)، حيث عرّفها بأنها ترجمة من أجل السينما أو التلفاز أو الفيديو لنصوص سمعية بصرية متنوعة، مثل أفلام السينما وأفلام التلفاز والأفلام الوثائقية، وتحقق بطرق مختلفة، مثل التعليقات الصوتية والدبلجة والسترجة والترجمة الفورية. تجدر الإشارة كذلك إلى تعريف جوتليب (Gottlieb, 2008: 205-206)، الذي عرّفها بأنها "ترجمة نصوص سريعة ذات أنظمة سيميائية متعددة تُعرض لجمهور عريض على شاشة". ويتضح من هذين التعريفين أنّ الترجمة السمعية البصرية نوع معقد من أنواع الترجمة، فهي تختلف عن كثير من أنواع الترجمة الأخرى بسبب ما تنطوي عليه من عناصر ورموز مختلفة، وعدم اقتصارها على شكل واحد.

وبسبب هذا التعقيد وكثرة العناصر المتداخلة في تكوينها فقد أُطلق عليها عدّة مصطلحات أخرى؛ إذ لم يتفق منظرو الترجمة على اسم واحد لها. ويُعدّ تشاومي (Chaume, 2004a: 30-31) المصطلحات التي استخدمها دارسو الترجمة للإشارة إلى هذه الممارسة الترجمة وأسماء المنظرين أصحاب هذه التسميات على النحو التالي: "الترجمة المقيدة" (Titford, 1982) - "ترجمة الأفلام" (Snell-Hornby, 1988; Díaz Cintas, 1997) - "ترجمة الشاشة" (Mason, 1989) - "ترجمة الأفلام والتلفاز" (Delabastita, 1989) - الترجمة الإعلامية" (Eguíluz et al., 1994) - "التواصل السينمائي" (Lecuona, 1994) - "الترجمة السينمائية" (Hurtado Albir, 1994) - "ترجمة

الوسائط المتعددة" (Mateo, 1997). ومع هذا فإنّ مصطلح "الترجمة السمعية البصرية" يظل الأكثر انتشاراً وقبولاً بين المنظرين والباحثين.

والترجمة السمعية البصرية ترجمة حديثة العهد نسبياً، فقد ظهرت -من ناحية الممارسة- كحاجة ماسة لنقل النصوص متعدّدة الوسائط المنطوقة بلغات أجنبية، والذي بدأ -على الأخص- مع ظهور السينما الناطقة. وعلى مستوى العالم العربي، فقد بدأ ذلك تحديداً في أربعينيات القرن الماضي عندما لجأت السينما المصرية لاستخدام المترجمة، وإن كانت بطريقة بدائية، كما يصفها عمر طاهر في كتابه "صناعية مصر"، وتحديداً في الفصل الذي يحمل عنوان "أنيس عبيد: صناعية ترجمة الأفلام الأجنبية"، حيث ينقل مؤلف الكتاب عن أنيس عبيد -المستريح المصري المعروف خلال القرن العشرين- قوله:

"لا يمكن لشخص لم يعاصر الأفلام الأجنبية في مصر مع بداية الأربعينيات أن يتخيل المأساة التي كنا نعيشها، كانت تظهر ترجمة ركيكة مقتضبة على شاشة جانبية صغيرة ضعيفة الإضاءة، لكنها كانت تكتب على شريط مستقل يعرض بواسطة فانوس سحري، ويتولى أحد موظفي السينما تحريك الشريط يدويا حسب سير مشاهد الفيلم التي تمر أمامه، ولا يمكن لشخص مهما بلغت ثقافته وسرعة بديهته أن يقوم بهذه العملية، فما بالك بموظف يجهل اللغتين العربية والإنجليزية؟ كان المتفرج يُصاب بدوار وصداع لأنه يضطر إلى تحريك رأسه ذات اليمين وذات اليسار، مرة لمشاهدة لقطة خاطفة من الفيلم، ومرة لقراءة ما يسمى مجازاً بـ(الترجمة)، وهي في الغالب شيء لا علاقة له بما يدور على الشاشة، فهي إما سابقة له أو لاحقة". (طاهر، 2016: 81-82).

أما من الناحية الأكاديمية، فقد بدأ التنظير للترجمة السمعية البصرية بداية من النصف الثاني للقرن العشرين؛ أي بالتزامن تقريبا مع بدايات علم الترجمة. ويؤكد ديّاث ثينتاس (Díaz Cintas, 2009: 1) أنّه بالرغم من أنّ الممارسة المهنية لهذا النوع من الترجمة يمكن ربطها ببدايات السينما نفسها، إلا أنّ الدراسة الأكاديمية لها بدأت ضعيفة وبطيئة خلال خمسينيات القرن الماضي وستينياته، وأنّ هذه الدراسة ظلت مجهولة تقريبا حتى نهايات القرن العشرين.

ومع هذا فقد حدثت طفرة في الترجمة السمعية البصرية بجميع أشكالها خلال العقود الثلاثة الأخيرة، حيث زاد اهتمام الباحثين بدراسة هذه الممارسة تحديداً مع الاحتفال المئوي للسينما في عام 1995م. ويتضح من ذلك كله أنّ الترجمة السمعية البصرية ولدت وتربت في حضن الأعمال السينمائية والتلفزيونية.

شهد العالم -إذن- زيادة مطّردة في الاعتماد على هذا النوع من الترجمة خلال السنوات الأخيرة، وهو ما حدث بالتزامن مع التطور السريع لتكنولوجيا الاتصال، وزيادة اعتماد الإنسان على الوسائل الرقمية الحديثة في جُلّ مظاهر الحياة المعاصرة، وتعاظم دور الصوت والصورة في التلفاز والحاسبات الآلية والهواتف المحمولة. وهكذا فقد أصبحنا نرى بعض القنوات العربية التي تنقل محتوى بلغات غير العربية معتمدةً كلياً على الترجمة السمعية البصرية في إيصال المعنى إلى الجمهور العربي، وذلك مثل قنوات الأفلام والمسلسلات الأجنبية التي تبث إرسالها داخل الوطن العربي على مدار أربع وعشرين ساعة. وقد صاحب الزيادة في الممارسة زيادة كذلك في الدراسات الأكاديمية على المستوى العالمي، وكذلك داخل الوطن

العربي، حيث أفاد الباحثون من وجود نصوص عملية ثرية أغرقتهم بوضع مقاربات نظرية ودراسات وصفية ونقدية لها. وذلك مما جعل الترجمة السمعية البصرية حقلا خصباً للدراسة، فتضاعف عدد الأبحاث والكتب والمؤتمرات التي تدور حولها.

وفيما يتعلق بأنواع الترجمة السمعية البصرية، فإنّ تصنيف إيف غامبييه (Yves Gambier) يُعدّ التصنيف الأكثر قبولاً لدى أغلب دارسي هذا النوع من الترجمة، حيث قسّم أنواع الترجمة إلى اثني عشر نوعاً، وهي ترجمة السيناريو، والسترجة باللغة ذاتها، والسترجة بين اللغات، والسترجة المباشرة، والدبلجة، والترجمة الفورية، والتعليق الصوتي، والتعليق الحر، والسترجة الفوقية، والترجمة المرئية، والوصف الصوتي، وإنتاج متعدد اللغات (نقلاً عن لوصيف وخضراوي، 2021: 203). ومع هذا، فإنّ الدبلجة والسترجة بين اللغات هما النوعان الأكثر استخداماً. بل إنّ السترجة أكثر انتشاراً من الدبلجة؛ لأنّ الأخيرة أكثر تعقيداً، وتحتاج إلى جهد ووقت وإنفاق أكثر من الأولى.

وتُعدّ الترجمة السمعية البصرية من أعقد أنواع الترجمة؛ نظراً لتداخل العناصر اللغوية فيها مع عناصر أخرى غير لغوية، مثل المكونات الفنية والتقنية، حيث تتشارك جميع هذه العناصر معاً في بناء المنتج السمعي البصري. ومن ثمّ يتعيّن على المترجم أن يأخذها جميعاً بعين الاعتبار وأن يدركها إدراكاً جيداً ليكون قادراً على ترجمة المادة السمعية البصرية ترجمة جيدة. وبالنظر إلى هذا التداخل، تعبّر رايس عن صعوبة ترجمة هذه النصوص مقارنة بالنصوص الأخرى، حيث تقول: "لا يمكن إلا أن نتوقع أن تثير النصوص السمعية الوسائطية مجموعة من الصعوبات أمام المترجمين. فهذه التعقيدات تبقى جزءاً من مسألة التعامل مع النصوص التي تشكّل فيها العوامل غير اللسانية نسبة متفاوتة" (Reiss, 1971/2000: 46).

تكمن إذن صعوبة ترجمة النصوص السمعية البصرية في أنّه علاوة على الصعوبات الترجمة المعتمدة التي تتعلق بنقل العناصر اللغوية والتي تكتنف الفعل الترجمي بصفة عامة، فإنّ المترجم السمعي البصري مطالب بالانتباه وربما أيضاً ترجمة عناصر أخرى غير لغوية، مثل الصورة والموسيقى والملابس والديكور، كما أنّه مطالب بضبط تقنيات مثل التزامن وعدد الأحرف والأسطر والانتقال من شاشة إلى أخرى، حيث إنّ جميع هذه العناصر تتضافر معاً من أجل تشكيل الرسالة النهائية. ومن هذا المنطلق يؤكد تشاومي (Chaume, 2004b: 13) أنّ الترجمة التي لا تأخذ بعين الاعتبار جميع هذه العناصر لا يمكن أن يُنظر إليها إلا باعتبارها ترجمة جزئية.

وانطلاقاً مما سبق، يتعيّن على مترجم النصوص السمعية البصرية تكثيف المعنى واختزال الكلمات وأن تكون له رؤية فنية نقدية واعية للمشاهد محل الترجمة. كما يعد مبدأ المزامنة أحد أهم العناصر المميزة لهذا النوع من الترجمة، إذ لا يقتصر دور المترجم السمعي البصري على إيجاد نص مكافئ للنص الأصلي، بل يتعيّن عليه أيضاً أن يراعي عدد الكلمات والأحرف، وكذلك الأسطر، وعدد ثواني ظهور الترجمة على الشاشة قبل الانتقال إلى شاشة أخرى، ويتعيّن عليه كذلك - في حال الدبلجة - مراعاة حركات الشفاه، ومواطن الوقف والابتداء. وهذه الأمور كلها تثبت أنّ الترجمة السمعية البصرية ليست مجرد ترجمة نص مسموع.

2.2 السترجة

تُعدّ السترجة أكثر أنواع الترجمة السمعية البصرية انتشاراً -على الأقل- في العالم العربي. وقد دخل لفظ السترجة إلى اللغة العربية على سبيل الاقتراض اللغوي؛ إذ هو في الأصل تعريب للفظ الفرنسي (sous-titrage). ويُقصد بالسترجة -اصطلاحاً- ممارسة ترجمة تحريرية تقوم على ترجمة ما يقوله المتحدثون في الخطابات السمعية البصرية، وكذلك ترجمة العناصر اللغوية المرئية التي تظهر على الشاشة -مثل اللافتات والكتابة على الجدران- أو السمعية -مثل الأغاني-، بحيث تظهر الترجمة متزامنة مع النص الأصلي وعلى هيئة أسطر مكتوبة -بصفة عامة- في الجزء السفلي من الشاشة؛ وبحيث يمكن للمشاهدين قراءتها في وقت وجيز.

ويكثر في الدراسات العربية استخدام مصطلح "العنونة" مرادفاً للسترجة؛ لأنّ الترجمة توضع في هيئة عناوين تُكتب أسفل شاشة العرض. وهي ترجمة عربية للمصطلح الفرنسي (sous-titrage)، بالرغم من سقوط لفظ (sous) من هذه الترجمة، والذي يعني "تحت"، أو "في الأسفل". ومن ثمّ فإنّ مصطلح "عنونة" يُعدّ ترجمة غير مكتملة للمصطلح الفرنسي. ومما يعيب مصطلح "عنونة" أيضاً أنّه قد يؤدي إلى اللبس؛ كونه يستخدم عادة في علم العنونة (addressing)، الذي يُعنى بدراسة العناوين. لذلك فسوف نعتمد في هذا البحث استخدام مصطلح "سترجة" للإشارة إلى هذا النوع من الترجمة؛ لسهولة انتشاره واتباعه تقنية الاقتراض نفسها المستخدمة في نقل مصطلح "دبلجة" (doublage). وهناك العديد من الخصائص التي يتعيّن أن تتّصف بها السترجة، والتي حاول الباحثون تعدادها. ونرى أنّ هناك مبادئ ثلاثة يجب ألا تغيب في أي سترجة، وهي:

- 1- المزامنة، إذ يجب أن تظهر الترجمة على الشاشة خلال زمن التعبير الصوتي ذاته.
 - 2- الوضوح والإفهام، فالمتلقي لا يستطيع عادة تثبيت الشاشة للسؤال أو البحث عن معنى كلمة.
 - 3- تكتيف المعنى وإيجازه، إذ يتعيّن على المترجم تكتيف المعاني واختصارها مراعاة لعاملي الزمن الذي تستمر فيه الشاشة قبل الانتقال إلى شاشة أخرى، والمساحة، حيث يجب ألا تتجاوز الأسطر والحروف حدوداً معيّنة.
- أما إجراءات السترجة وتقنياتها التي يمكن للمسترج أن يلجأ إليها بناء على المواقف المختلفة التي يواجهها في عملية الترجمة، فهي عديدة. نذكر منها -على سبيل المثال- ثلاثةٌ يستخدمها عادة مترجمو الأفلام الأجنبية إلى اللغة العربية:

- 1- ترجمة الصورة، ويلجأ إليها المسترج إذا احتوت الصورة على إشارة أو رمز خاص بثقافة معينة بحيث يختلف معناه في الثقافة المنقول إليها. ومثل ذلك ضرب ممثل -في فيلم إسباني- خدّه بلطف بأطراف أصابعه دون أن يتفوه بكلمة. فإذا لم يتدخل المسترج بوضع ما يشير إلى دلالة هذه الإيماءة -والتي تعني "يا لك من وقح!"- فإنّ هذا سيخلّ بالرسالة المراد إيصالها. بل إنّ النص السمعي البصري قد يحتوي أيضاً على رمز يتعارض معناه مع مدلوله في الثقافة المنقول إليها. فـهز الرأس يمينا وشمالاً -مثلاً- يعني في الثقافة الهندية الموافقة، بينما يعني الرفض في الثقافة العربية. فلو أشار بها ممثل

في فيلم هندي -مثلاً- دون أن يتفوّه بكلمة، فإنّه يتعيّن على المسترّج أن يتدخّل، ويضع على الشاشة كلمة "نعم" أو ما شابهها، حتى لا يظن المشاهد العربي أنّ المقصود هو الرفض.

2- التلطّف، وهو استبدال الألفاظ الحادة المهينة بألفاظ أقل حدة؛ مراعاة لطبيعة المشاهد العربي الذي قد ينفر أو ينزعج من سوقية بعض الكلمات. وتُستخدم هذه التقنية عادة في سياقات مثل السباب والألفاظ النابية.

3- الحذف، فقد يستخدم المسترّج هذه التقنية إذا وجد أنّه من غير الضروري ترجمة نص سمعي ما، مثل أغنية لا علاقة لها بالسياق الدرامي، أو نص سمعي صادر عن تلفاز أو مذياع في خلفية المشهد ولا علاقة له من قريب أو بعيد بالأحداث. كما أنّ المسترّج قد يصطدم ببعض العبارات والجمل التي تتعارض مع الثقافة العربية، بحيث لا ينفع معها تلطفٌ. ومن ثمّ يجد نفسه مضطراً لحذف مثل هذه العبارات. ودليل ذلك بعض المشاهد الحسّية التي تحويها بعض الأفلام الأجنبية، والتي ربما لا تُحذف منها الترجمة فقط، بل المشاهد كاملة. وتُحذف الإشارة هنا إلى أنّ الحذف نوع من التكيف (adaptation) الذي أعادت إليه نظريات الترجمة الحديثة الاعتبار بعدما كان يُنظر إليه باعتباره نوعاً من الخيانة للنص الأصلي. وذلك لأنّ الترجمة كما هي مطالبة بالوفاء للنص الأصلي، فإنّها مطالبة كذلك باحترام الثقافة المنقول إليها.

3. المضامين الثقافية

يُعرّف المعجم الوسيط الثقافة لغةً بأنّها "العلوم والمعارف والفنون التي يُطلب الحذق فيها" (2008: مادة "ثقفاً"). ويُعرّفها معجم أكاديمية اللغة الإسبانية بأنّها "مجموعة من أساليب الحياة والعادات والمعارف ودرجة التطور الفني والعلمي والصناعي خلال فترة زمنية معيّنة أو لدى مجموعة اجتماعية معينة" (Real Academia Española, 2019: 1). أما اصطلاحاً، فقد حاول كثيرٌ من منظّري علم الترجمة وضع تعريف للثقافة يتماشى مع مفهومها من الناحية اللغوية والترجمية، فعرفها نيدا (Nida, 2001: 13) -بطريقة مختصرة- بأنّها مجموع معتقدات المجتمع وممارساته. وعرفها نيومارك (Newmark, 1988: 94) بأنّها طريقة الحياة ومظاهرها التي تختص بمجتمع يستخدم لغة معينة وسيلةً للتعبير.

والعمل الأدبي -وكذلك العمل الفني²- وليد البيئة والثقافة التي يخرج منها، ومن هنا فهو يعكس عادة مجموعة من المضامين الثقافية الخاصة بالمكان، والتي يقصد بها الألفاظ ذات الإيحاءات الثقافية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة البلد الأصلي وبيئته، وهو ما يشمل العادات والأعراف والواقع الاجتماعي والتاريخي والجغرافي واللغوي. وفي هذا الإطار يُعرّف دياث ثينتاس ورمائل (Díaz Cintas & Remael, 2007: 191) المصطلحات ذات الإيحاءات الثقافية بأنّها إشارات تتجاوز حدود اللغة وترتبط بتاريخ البلد أو جغرافيته. وتعرفها أجوست (Agost, 1999: 99) بأنّها الإيحاءات التي تضع

² يُعتبر كلّ من باسنت (Bassnett) وسنيل-هورني (Snell-Hornby) الترجمة من أجل السينما نوعاً من الترجمة الأدبية (نقلاً عن تشاومي [Chaume, 2004b: 396]).

حدود الاختلافات بين المجتمعات بعضها وبعض، وتحدّد الهوية الخاصة لكل واحدة منها، ويشمل ذلك طبيعة القرى في بلد ما ومدنه وأماكنه وأدبه وأغانيه ومفاهيمه الجمالية وشخصياته الشهيرة ومطبخه ومعاملاته المالية، إلخ. وفيما يتعلّق بأنواع المضامين الثقافية، فقد حاول كثير من منظري الترجمة وضع تصنيف لها³. وربما يظل تصنيف نيومارك (Newmark, 1988: 103) الأبرز والأكثر قبولاً بين دارسي الترجمة، حيث صنّف المضامين الثقافية إلى خمس فئات:

- 1- البيئة، وتشمل النباتات والحيوانات والتضاريس، وما شابه ذلك من مظاهر جغرافية.
 - 2- الثقافة المادية، وتشمل الأطعمة والملابس والسكن والنقل والمواصلات.
 - 3- الثقافة الاجتماعية، وتضم العمل وأوقات الفراغ والهوايات.
 - 4- التنظيمات والأفكار والأنشطة والمفاهيم والاتجاهات.
 - 5- الإيماءات والإشارات والعادات.
- وتعلّق أورتادو ألبير على هذا التصنيف بقولها إنّّه "مثير للاهتمام جدّاً لأنّه يقدم عناصر شبه لغوية مثل الإيماءات" (Hurtado Albir, 2001: 611).

وإضافة إلى هذه الفئات الخمسة التي عدّها نيومارك، يتعيّن إضافة اللغة كذلك؛ إذ نرى أنّها جزء لا ينفصل عن الثقافة، ونقصد بها المصطلحات والتعبيرات اللغوية التي تميّز ثقافة دون غيرها. ويؤكد نيدا (Nida, 2001: 13) هذا المعنى حين يصف اللغة بأنّها "السمة الأكثر تمييزاً للثقافة". ويضيف بأنّ المترجم يجب أن يكون على وعي بأنّ الكلمات لا تكتسب معناها إلا في إطار الثقافة التي تنتمي إليها.

3. 1 ترجمة المضامين الثقافية

تُعَدّ الكفاءة الثقافية من أبرز الكفاءات التي يجب توافرها في المترجم بصفة عامة. فالترجمة ليست مجرد نقل نص من لغة إلى أخرى، وإنما هي في الأساس - كما يؤكّد ذلك جارثيا يبرا (García Yebra, 1990: 36) - علاقة بين ثقافتين. كذلك يتفق كثيرٌ من مُنظّري الترجمة على أنّ الترجمة لا تتمّ بين لغتين مختلفتين فقط، وإنما بين ثقافتين مختلفتين أيضاً، وأنّها حدث اتصالي بين ثقافتين، فأساس عمل المترجم هو النقل الثقافي (Hewson & Martin, 1991; Hurtado Albir, 2001; Hatim & Mason, 1990). ومن ثمّ فإنّه يصعب الحديث عن الترجمة دون الأخذ بعين الاعتبار المضامين الثقافية التي يصطدم بها المترجم، والتي يصعب نقلها أحياناً من لغة إلى أخرى؛ لأنّ الثقافة المنقول إليها لا تتشارك هذه المضامين.

³ انظر -على سبيل المثال- بحث مايورال (Mayoral, 1999-2000) بعنوان "ترجمة المضامين الثقافية"، والذي يشرح فيه رؤية المدارس المختلفة تجاه مفهوم المضامين الثقافية وتصنيفاتها.

وفي إطار إظهار صعوبة ترجمة المضامين الثقافية يطرح مارجوت (Margot) (نقلا عن أورتادو ألبير [Hurtado Albir, 2001: 612]) ثلاث مسائل تُبيّن الاختلاف بين الثقافات:

- 1- قد تلجأ الثقافات إلى وسائل مختلفة للوصول إلى الأهداف ذاتها.
- 2- قد تكون للأشياء أو الأحداث ذاتها دلالات مختلفة (وهو ما تطلق عليه أورتادو ألبير "صدقات ثقافية مزيفة" [falsos amigos culturales]).
- 3- قد تكون بعض الأشياء أو الأحداث غير موجودة في ثقافات أخرى (وهو ما تطلق عليه أورتادو ألبير "غياب التكافؤ" [inequivalencia]).

ولذلك فإنّ نيومارك (Newmark, 1988: 94) يؤكّد أنّه عندما يكون هناك تركيز ثقافي في النص الأصلي، فإنّ ذلك يتسبّب في كثير من الأحيان في مشكلة في الترجمة؛ نظرا لوجود "فجوة" ثقافية أو "مسافة" بين اللغة المصدر واللغة الهدف.

وانطلاقا من وجهة نظر وظيفية، ترى أورتادو ألبير (Hurtado Albir, 2001: 614) أنّ هناك مجموعة من العوامل يتعيّن على المترجم أن يضعها نصب عينيه عند ترجمة المضامين الثقافية، حيث إنّ هذه العوامل هي المسؤولة عن تحديد المترجم الطريقة الأنسب لحل مشكلة نقل المضامين الثقافية من لغة إلى أخرى، والتقنيّة المناسبة لتحقيق هذا الغرض. وتتمثل هذه العوامل فيما يلي:

- 1- نوع العلاقة بين الثقافتين محل الترجمة. وتقصّد الكاتبة بذلك أنّه كلما اتسعت الفجوة بين ثقافتين، زادت احتمالية ظهور نقص التكافؤ الثقافي، والصدقات الثقافية المزيفة، والتداخل الثقافي، إلخ.
- 2- نوع النص، فخصائص النص الأصلي هي المسؤولة عن تحديد وظيفة المضامين الثقافية في النص.
- 3- وظيفة المضمون الثقافي وأهميته بالنسبة لمجموع النص الأصلي.
- 4- طبيعة المضمون الثقافي، من حيث درجة أصالته، ومستوى عالميّته.
- 5- طبيعة متلقي النص الهدف.
- 6- الغاية من الترجمة، حيث إنّ هذه الغاية تُحدّد منهج المترجم.

ومن أهمّ التحدّيات التي تواجه المترجم باعتباره وسيطا بين الثقافات هو نقل الثقافة الأصل دون تزييف، وبما لا يتعارض أو يتناقض مع خصوصيّات الثقافة الهدف وأعرافها وتقاليدها. ولتجاوز هذه التحدّيات فإنّ المترجم يتبع عادة مجموعة من الاستراتيجيات الترجّمية التي تتراوح بين منهجين رئيسيين، وهما التغريب والتوطين. وأوّل من أطلق هذين المصطلحين هو لورانس فينوتي (Lawrence Venuti, 2008) في كتابه (*The Translator's Invisibility: A history of translation*) المنشور لأول مرة عام 1995م، حيث طرح هذين المنهجين انطلاقا من نظرية فريدريش شلايرماخر (Friedrich Schleiermacher) التي تُخيّر المترجم بين أمرين:

1- أن يترك النص الأصلي مستريحا كما هو، ويُقَرَّب إليه القارئ، وهو ما أطلق عليه فينوتي مصطلح التغريب (foreignization). فوظيفة المترجم هنا هي إعادة إنتاج الهوية الثقافية للنص الأصلي والإبقاء على روح الغرابة الموجودة فيه.

2- أن يترك القارئ مستريحا كما هو، ويُقَرَّب إليه النص الأصلي، وهو ما أطلق عليه فينوتي مصطلح التوطين (domestication). فوظيفة المترجم هنا هي التخلص من العناصر الثقافية التي يصعب على قارئ النص الهدف فهمها؛ بهدف تقليل غرابة النص الأجنبي، وإنتاج نص يبدو كما لو كان مكتوبا في الأساس باللغة المنقول إليها، بحيث لا يُرهق القارئ عند قراءته.

3. 2 الترجمة السمعية البصرية للمضامين الثقافية

تتضاعف صعوبات ترجمة المضامين الثقافية التي أشرنا إليها في المبحث السابق في حال الترجمة السمعية البصرية؛ لأنّ هذه الممارسة مُقَيَّدة بشروط تقنية وفنية إضافية. وبكفي أن نُدلّل على ذلك بوحدة من أهم الاستراتيجيات التي يستخدمها مترجمو النصوص التحريرية عادة لنقل المضامين الثقافية، وهي الهوامش التوضيحية -المطولة عادة- التي توضع أسفل الصفحة، والتي يُجرّم مترجم النصوص السمعية البصرية عادةً من استخدامها.

ويتعيّن على مترجم النصوص السمعية البصرية بدايةً أن يضع يده على المضامين الثقافية الموجودة في النص الأصلي، ومن ثمّ تحديد إذا ما كان مشاهد العمل المترجم قادرا على فهمها بالطريقة ذاتها التي فهمها بها المشاهد الذي ينتمي إلى ثقافة العمل الأصلي. فإذا كان الأمر كذلك، لسبب يتعلّق بالقرب بين الثقافتين محل الترجمة مثلا -أو لأيّ سبب آخر- تعيّن عليه نقل تلك المضامين كما هي، وهو ما يمكن أن نعدّه ضربا من ضروب التغريب. وإذا لم يكن الأمر كذلك، تعيّن عليه الاختيار بين التغريب والتوطين.

من ناحية أخرى، يجب أن ينظر المترجم إلى نوع الترجمة السمعية البصرية قبل أن يتخذ قرار التوطين أو التغريب، إذ نعتقد أنّ التوطين أكثر قبولا من التغريب في الدبلجة، وأنّ التغريب أكثر قبولا في السترجة. وذلك لأنّ الهدف من الدبلجة هو إراحة المشاهد، وعدم تكليفه عناء القراءة، وربما توجيه الترجمة لقاعدة عريضة أكبر من المشاهدين، ومن ثمّ يصبح من الصعب بعد ذلك كله إرهاب المشاهد بالبحث عن مدلولات عناصر ثقافية يجهلها. كذلك فإنّ الترجمة إذا كانت مسموعة، فإنّها يجب أن تحاكي قدر الاستطاعة اللغة التي اعتادت أذن المشاهدين الاستماع إليها في حياتهم اليومية. وفي المقابل، فإنّ السترجة تكون الترجمة فيها مقروءة، ومن ثمّ يكون المترجم أكثر جرأة والمشاهد أكثر قبولا لاستقبال عناصر ثقافية غريبة.

وبالرغم من أنّ المترجم يُنصح عادة بالالتزام بمنهج واحد على مدار العمل المترجم؛ حفاظا على اتساقه، فإننا نرى أنّ ترجمة المضامين الثقافية في النصوص السمعية البصرية تقتضي المروحة بين التوطين والتغريب؛ تماشيا مع الصعوبات الترجيحية المتنوعة والمواقف الاتصالية المختلفة التي تنطوي عليها المضامين الثقافية التي يطرحها النص محل الترجمة. فالتوطين المطلق قد يطمس الهوية الأصلية للعمل، وربما يأتي بأشياء مستغربة لا يستسيغها متلقي النص الهدف. كما أنّ التغريب

التام للنص قد يؤدي إلى إدخال أشياء مستهجنة إلى الهوية الثقافية العربية. لذا فإنّ الأصل في الترجمة - كما نرى - هو تغريب النص حفاظاً على هويته الخاصة، مع إعطاء مساحة للمترجم بالانتقال إلى التوطين متى وجد ذلك ضرورياً، بالنظر إلى نوعية المتلقي العربي للعمل محل الترجمة. فمتى كانت ترجمة المضمون الثقافي مقبولة في الثقافة العربية استخدم التغريب، ومتى كانت متعارضة مع الثقافة العربية استخدم التوطين.

4. الفيلم الأرجنتيني "حكايات طائشة"

النص السمعي البصري الذي اخترناه لتحليل مضامينه الثقافية في هذه الدراسة الوصفية هو الفيلم الناطق باللغة الإسبانية "حكايات طائشة" (*Relatos salvajes*). وهو فيلم أرجنتيني، من إنتاج أرجنتيني إسباني مشترك، ومن إخراج الأرجنتيني داميان سيفرون (Damián Szifron) وتأليفه، ومدة عرضه 122 دقيقة. عُرض لأول مرة في دور العرض الأرجنتينية بتاريخ 2014/8/21م، ولاقى نجاحاً كبيراً على المستويين الجماهيري والنقدي. حصل على العديد من الجوائز، منها تسع جوائز من مهرجان جويا للسينما الإسبانية (2015)، وثمان جوائز من مهرجان بلاتينو للسينما الأيبيرية الأمريكية (2015)، وجائزة البافتا لأفضل فيلم بلغة غير الإنجليزية (2016)، هذا فضلاً عن ترشّحه لنيل جائزة الأوسكار عن أفضل فيلم بلغة غير الإنجليزية (2015)، وترشّحه لجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي (2014).

يتألّف الفيلم من ست حكايات قصيرة منفصلة، كلّما انتهت واحدة بدأت التالية. ست حكايات طائشة هي، أو إذا أردنا ترجمة العنوان حرفياً فهي حكايات وحشيّة. ولا شيء يربط بين شخصيات كل حكاية وأخرى تقريباً سوى مشاعر الانتقام، وربما الطبيعة الحيوانيّة التي تحركهم وتسيطر على أفعالهم إلى درجة التلذّذ أحياناً بهذا الانتقام. يتسبّب الظلم والخيانة وضغوطات الحياة في تعرّض بعض شخصيات الفيلم لمواقف حرجة تعكس غياب التعاطف والتضامن والقيم الأخلاقية لدى كثير من البشر؛ ما يؤدي إلى فقدان هؤلاء الأشخاص أعصابهم ووقوعهم ضحية لليأس والعنف، ومن ثمّ تجاوزهم الحدّ الفاصل بين التحضّر والهمجيّة؛ رغبة في الانتقام ممّن سبّب لهم الأذى.

تُسيطر على العمل روح الكوميديا السوداء. وعن ذلك يقول مخرج الفيلم في تصريح لصحيفة الباييس الإسبانية (Koch, 2014) "إنّ الكوميديا حاضرة دائماً في حياتنا، حتى في أكثر التراجيديات قساوة. لا أدري لماذا يعدّون الفكاهة أمراً غير جدي". ويصف العمل برادشو (Bradshaw, 2014) في صحيفة الجارديان بهذه الكلمات: "مجموعة قصص من الأرجنتين ممتعة ورهيبية ومخيفة. لقد تمكّن المخرج من تحقيق ما يصعب تحقيقه: أن يجعل هذه القصص مضحكة ومرعبة في الوقت ذاته."

5. سترجة المضامين الثقافية في فيلم "حكايات طائشة"

تتنوّع المضامين الثقافية الموجودة في فيلم "حكايات طائشة" تنوّعاً كبيراً. وما يجمع بينها أنّها تُعبّر جميعاً عن مظاهر حياتية مختلفة ترتبط بدولة الأرجنتين وشعبها. وقد اخترنا من الفيلم عشرة مضامين ثقافية اختاراً عشوائياً؛ لنعرض كيف واجه المترجم صعوبة ترجمتها إلى اللغة العربية، والآليات التي اتبعها لنقل هذه المضامين من الثقافة الأرجنتينية إلى الثقافة

العربية، دون تزييف للثقافة المنقول منها، أو تعارض مع خصوصيات الثقافة المنقول إليها وأعرافها وتقاليدها. وفي حال وجود مقترح لدينا لتحسين الترجمة فسوف نذكره في نهاية التحليل الخاص بكل حالة من الحالات العشرة.

الجدول 1: المضمون الثقافي الأول

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
0:03:05	¿Qué hace? ¿Usted? - - Me mataste. ¿Por qué? - - Ese "usted" me hundió hasta <u>el quinto círculo del infierno</u>.	- وأنت؟ ما الذي تعمله؟ - لقد أحرزنتني. - لماذا؟ - لقد قلت سيدي وأنا غارق بالمسرح.

يقع هذا المشهد ضمن الحكاية الأولى من الفيلم، والتي تحمل عنوان "باسترناك" (Pasternak)، وتدور أحداثها حول عارضة أزياء وناقد موسيقي يلتقيان مُصادفةً داخل طائرة، ثم يكتشفان أنّ كليهما كان يعرف شخصاً يُدعى باسترناك. شيئاً فشيئاً، نكتشف أنّ جميع من في الطائرة كان على صلة في وقت ما من حياته بالشخص نفسه، وأنّه ساهم بشكل أو بآخر في إحباطه وتحطيمه. وتنتهي الحكاية بإسقاط باسترناك الطائرة التي كان يعمل مُضيفاً عليها، ثم قادها بنفسه بعد أن تخلّص من قائدها.

في الحوار السابق، تسأل عارضة الأزياء الناقد السينمائي عن عمله، مستخدمةً في سؤالها ضمير المخاطب المفرد الدال على الاحترام أو العلاقة الرسمية (usted)، ويقابل في اللهجة المصرية "حضرتك". فيرد عليها مجاملاً "لقد قتلتني"؛ يقصد بذلك أنّها بالغت في احترامه. سألته مبتسمةً متعجبةً "لماذا؟"، فأجاب أنّ كلمة "حضرتك" هذه قد ألفت به في الدائرة الخامسة من الجحيم. ويشير هذا المصطلح إلى مضمون ثقافي يتشاركه كثير من المجتمعات الغربية المسيحية، خاصة على مستوى الطبقات المثقفة، كما هو حال الشخصية المتحدثة، حيث يعمل ناقداً سينمائياً. فالمصطلح يشير إلى الدوائر التسعة التي توجد في جهنم، كما وصفها الأديب الإيطالي الشهير دانتي إlijيري (Dante Alighieri) (1265-1321) في ديوانه الشعري "الملهاة الإلهية" (1304-1321)، وهو العمل الذي ألهم على مر العصور عدداً يصعب حصره من الرسّامين والفنّانين والسينمائيين. يصف دانتي جهنم بأنّها تتألف من تسع دوائر، على هيئة حفرة عميقة في باطن الأرض مخروطية الشكل، بحيث تُسلّم كل دائرة منها إلى التي تليها، والتي تكون أسوأ منها وأشدّ عقاباً. وفي الدائرة الخامسة -التي أشار إليها الناقد السينمائي- يقبع الغاضبون والكُسالى.

يتّضح من ذلك إلى أي مدى هذا المضمون الثقافي مفعم بالإيحاءات الدلالية، فالرجل يريد أن يقول إنّ لفظ "حضرتك" الذي استخدمته المرأة قد ألقى به في الدائرة الخامسة من جهنم، وهي الدائرة التي يُعدّب فيها الغاضبون، وربما يقصد بذلك أنّه غاضب من هذه الطريقة في التعامل. وهو مضمون ثقافي يصعب على كثير من المشاهدين العرب فهمه؛ لأنّه مجهول في الثقافة العربية. ولهذا فقد اتّخذ المسترجع -عن حق- قرار التوطين، متجنّباً نقل النص نقلاً حرفياً، لكنه ابتعد كثيراً عن المضمون، وأعطى ترجمة تبدو غريبة لا علاقة لها بالسياق، وهي قوله "وأنا غارق في المسرح"، وهي ترجمة ربما تسبب ريبة وتطرح تساؤلات لا إجابة لها في أذهان المشاهدين. ومما يزيد من شك المشاهدين واختلاط الأمر عليهم أن

يقول الرجل "لقد قلت سيدي"، علماً أنّها كانت قد قالت في النص الأصلي "وحضرتك؟"، وأنّ المسترج كان قد نقلها في الترجمة إلى "وأنت؟"، مما يعني أنّه لا وجود لكلمة "سيدي" في الحوار السابق. وبناء على ذلك نقترح الترجمة التالية:

- وأنت يا سيدي، ماذا تعمل؟

- لقد أحزنتني.

- لماذا؟

- لقد ألفت بي كلمة "سيدي" هذه في قاع جهنم.

الجدول 2: المضمون الثقافي الثاني

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
0:05:58	Yo fui gerente de Casa Tía, donde este enfermito del que ustedes hablan trabajó un tiempo.	لقد كنت مديراً لفندق، حيث كان به هذا الفتى الذي نتحدثون عنه.

ينتمي هذا المشهد إلى الحكاية الأولى من الفيلم، والتي أشرنا إلى مضمونها في المثال السابق. فبينما كان ركب الطائرة يكتشفون واحداً تلو الآخر أنّهم كانوا على علاقة يوماً ما بباسترنك، يذكر أحدهم أنّه كان مديراً في (Casa Tía)، حيث كان يعمل الفتى المريض باسترنك. وقد ترجم المسترج هذا المضمون الثقافي إلى كلمة "فندق". وهذه الطريقة في التوطين كانت ستبدو مقبولة لو أنّ (Casa Tía) تعود بالفعل على فندق في الأرجنتين، غير أنّ هذا الاسم يشير إلى سلسلة متاجر كبرى تأسست بدايةً خلال عشرينيات القرن الماضي في تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا ورومانيا، لكنّ مؤسسيها اضطروا إلى الهجرة إلى أمريكا الجنوبية بسبب الحرب العالمية الثانية، فأسسوا فروعاً في كولومبيا والأرجنتين والإكوادور وبيرو وأوروغواي. يبدو من ذلك أنّ المسترج قد أتى بمعنى مختلف عن الموجود في النص الأصلي، دون مبرر لذلك. والترجمة التي نقترحها هي:

- لقد كنتُ مديراً لأحد المتاجر الكبرى، حيث عمل فيه الفتى المريض هذا لبعض الوقت.

الجدول 3: المضمون الثقافي الثالث

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
0:13:10	- Tenés que mirar más al salón, <u>bebé</u> . - Perdón.	- يجب أن تلقي نظرة يا عزيزتي. - أعذرك.

ينتمي هذا المشهد إلى الحكاية الثانية من الفيلم، والتي تحمل عنوان "الفئران" (Las ratas)، وتروي قصة فتاة نادلة تكتشف أنّ الزبون الوحيد الذي دخل المطعم في إحدى الليالي الماطرة هو الشخص نفسه الذي تسبّب في انتحار والدها، والذي يُعرف عنه أنّه سياسي فاسد. وعندما قصّت القصة على الطاهية، فوجئت بما تقترح عليها وضع سم فئران في صحنه للتخلص منه؛ لأنّه فاسد يستحق القتل. ترفض الفتاة الفكرة، لكنّ الطاهية تضع السم للرجل. تحاول الفتاة منع الرجل من تناول الطعام المسموم دون أن تخبره بسبب تصرفها هذا، فيعتدي عليها بالضرب، ومن ثمّ تتدخل الطاهية مرة أخرى وتقتل الرجل بالسكين.

في المشهد الذي بين أيدينا نرى الرجل يوبّخ الفتاة بأسلوب وقح؛ لأنّه كان ينادي عليها وهو جالس ينتظر الطعام، ولم تحبه. فيقول لها إنّها يتعيّن عليها أن تنتبه إلى صالة المطعم، وينعتها بكلمة (bebé). نقل المسترج هذه الكلمة إلى "عزيزتي"، ففقدت الكلمة مضمونها، حيث إنّها تشير هنا إلى "طفل حديث الولادة". أراد مؤلف النص أن يظهر وقاحة الزبون، وأن يعطي إيجاء للمشاهد بأنّ ما وصفته به الفتاة من أنّه سياسي نافذ وفساد يبدو صحيحا، فأظهر ذلك في طريقة تعامله التي تبدي استخفافه وعجرفته تجاه فتاة فقيرة كادحة. وقد أشرنا سابقا أنّ اللغة جزء لا يتجزأ من الثقافة، فاستخدام هذه الكلمة له مضمون ثقافي لا يمكن إغفاله في الترجمة، خاصة أنّ المسترج قد وضع كلمة تدل على التودّد - وهي "عزيزتي" -، بدلا من الكلمة الأصلية التي تدل على السخرية والتهكم واعتقاده أنّ فتاة بلا خبرة. لذا نقترح ترجمةً ربما تبدو متحررة بعض الشيء إلا أنّنا نعتقد أنّها تعطي التأثير المراد في النص الأصلي:

- أليس لديك من الخبرة لكي تنتهي إلى الصالة أيتها الصغيرة!

- أعتذر لك.

الجدول 4: المضمون الثقافي الرابع

التوقيت	النص الأصلي	المسترجة
0:13:17	Tráeme unas <u>papas fritas</u> a caballo.	[إجلب] لي البطاطس المقالية مع البيض.

ينتمي هذا الحوار إلى الحكاية الثانية من الفيلم، والتي أشرنا إلى مضمونها في المثال السابق، حيث يطلب زبون المطعم من النادلة أن تُحضّر له وجبة أرجنتينية تقليدية، وهي بطاطا مقليه يوضع فوقها بيضتان مقلتان. وبالرغم من أنّ هذا التعبير يشير إلى مضمون ثقافي خاص بدولة الأرجنتين، فقد وجد المسترج أنّ نقله كما هو لن يسبّب لبساً لدى المشاهد العربي. ومن ثمّ فقد حافظ على المعنى الأصلي، وترجمه ترجمة حرفية، مع محاولة تكثيف المعنى؛ مراعاة لمساحة المسترجة على الشاشة. ونراها ترجمة مقبولة، مع مراعاة تصحيح الخطأ الكتابي في فعل الأمر، ليصير "أُجْلِي".

الجدول 5: المضمون الثقافي الخامس

التوقيت	النص الأصلي	المسترجة
0:13:58	¿Te creés que a este <u>escuerzo</u> le van a hacer una autopsia los del FBI?	هل تظنين أن الإف بي أي سيقومون بتشريح جثة ذلك الأحق؟

يدور هذا الحوار بين النادلة والطاهية من الحكاية السابقة ذاتها. فبعد أن تعبّر النادلة عن خوفها من دخول السجن إذا أصرت الطاهية على تنفيذ مقترحها بقتل الرجل، تردّ عليها الطاهية بهذه الجملة، والتي نعتت فيها الرجل بكلمة (escuerzo)، وهو نوع من الضفادع يعيش في دولة الأرجنتين. حاول المسترج الالتفاف حول الكلمة، فنقلها بطريقة لا تسبّب لبساً لدى المشاهد العربي، وتجعله يكمل المشاهدة دون تردّد، حيث ترجمها إلى "أحق". لكن هذه الترجمة لا تعبّر عن المعنى المراد، خاصة أنّنا لا نرى صعوبة لدى المشاهد العربي في فهم هذا المضمون الثقافي، وأنّ كلمة ضفدع هنا مقصودة؛ لأنّها تتناسب مع كلمة "تشريح" الموجودة في الجملة نفسها. وبناء على ذلك، نقترح الترجمة التالية:

- هل تظنين أن الإف بي أي سيقومون بتشريح جثة ذلك الضفدع؟

الجدول 6: المضمون الثقافي السادس

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
0:43:28	- ¡El que sigue! - ¿Qué tal? Mirá, yo estacioné mi auto... - <u>La cédula verde</u> , por favor.	- التالي. - استمع، لقد أوقفت سيارتي - الرخصة، من فضلك؟

ينتمي هذا المشهد إلى الحكاية الرابعة من الفيلم، والتي تحمل عنوان "المفجّر" (Bombita)، وتروي قصة مهندس يعمل خبير مفرقات. وفي أحد الأيام يفقد هذا المهندس الناقم على قواعد تنظيم المجتمع أعصابه بسبب الغرامات المتكررة التي كان يدفعها لإدارة المرور، فيدخل في مشادة مع أحد الموظفين العاملين في الشركة المسؤولة عن قطر السيارات المخالفة؛ لأنهم سحبوا سيارته وأجبروه على دفع غرامة الوقوف في المنوع. ويتربّس على هذا الحادث طرده من الشركة التي كان يعمل بها، وطلاقه من زوجته، وفقدانه رعاية ابنته. وينتهي الأمر به إلى أن يقوم بعمليات تفجير انتقاماً من إدارة المرور، وعلى إثر ذلك يُرَجَّح به في السجن.

في هذا المشهد يتوجّه المهندس إلى إدارة المرور لإطلاق سيارته التي سُحبت من الشارع وحُجزت. وعندما أراد أن يشرح للموظف أنه لم يخطئ في شيء، إذ لم يكن هناك أي لافتة تشير إلى منع الوقوف، وجد الموظف يتعامل معه بجفاء، ولا يريد أن يستمع إليه، حيث طلب منه مباشرة أن يبرز "البطاقة الخضراء" (la cédula verde)، وهو مضمون ثقافي خاص بدولة الأرجنتين، ويقصدون به رخصة تسيير السيارة. وجد المسترجم أنّ الترجمة الحرفية -أي تغريب النص- سيترتب عليه عدم فهم المشاهدين العرب لفحوى الحوار، فاختار أن يوظف هذا التعبير، مترجماً إيّاه إلى "رخصة"، وهو المصطلح المستخدم في الثقافة العربية. ونرى أنّها ترجمة مناسبة؛ لأنها تبقي حبل القراءة متصلاً لدى المشاهدين.

الجدول 7: المضمون الثقافي السابع

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
0:44:05	Comprendo. Ahora, si quiere retirar el vehículo de acá tiene que abonar el servicio de acarreo, ¿sí? Después puede hacer un descargo de lunes a viernes de 8 a 14, en la <u>Dirección Nacional de Tránsito</u> , Carlos Pellegrini 211, 1er piso.	أفهم. والآن إن أردت أن تحصل على السيارة ستقوم بالدفع، اتفقنا؟ ولاحقاً إن أردت تعال في الساعة 8 حتى الثانية ظهراً من الاثنين إلى الجمعة على مكان "كارلوس بيلجريني" الطابق الأول.

ينتمي هذا الحوار إلى الحكاية السابقة نفسها، حيث يطلب الموظف من المهندس أن يدفع الغرامة أولاً لكي يستعيد سيارته، ثم إذا أراد الإعفاء أو تقديم شكوى، فيتعيّن عليه أن يتوجّه إلى الإدارة الوطنية للمرور، الموجودة في شارع "كارلوس بيلجريني". تُعبّر -إذن- هذه الإدارة عن مضمون ثقافي، وإن لم يكن مقتصرًا على دولة الأرجنتين. وهي مؤسسة حكومية مسؤولة عن تنظيم المرور داخل الدولة وتنفيذ سياساته وفقاً لأحكام القانون. ونلاحظ أنّ المسترجم قد حذف هذا المضمون كاملاً، بينما أبقى على العنوان. ويبدو أنّه قد فعل ذلك لاعتبارات المساحة. ومع هذا، فنحن نرى أنّه لو أبقى على اسم الإدارة لكان أفضل، حتى وإن اضطر لحذف العنوان؛ لأنّه لا يهم المشاهد كثيراً، في حين أنّ الترجمة على هذا النحو لا توضّح ماذا يوجد في هذا العنوان الذي ذكره الموظف. فالحذف هنا ليس القرار الأفضل، كما نعتقد. ولعلّ من

المناسب أيضا أن يوطّن اسم هذه الإدارة، فيترجمها إلى ما يقابلها في الثقافة العربية، وهي "الإدارة العامة للمرور". وبناء على ذلك، نقترح الترجمة التالية:

- أفهم ما تقول، لكن إن أردت استعادة سيارتك فيتعين عليك دفع مقابل خدمة السحب. اتفقنا؟
بعد ذلك يمكنك تقديم تظلم في الإدارة العامة للمرور. من الاثنين حتى الجمعة، من الثامنة حتى الثانية ظهرا.
211 كارلوس بيلجربني، الطابق الأول.

الجدول 8: المضمون الثقافي الثامن

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
0:51:52	¿Qué hacés? <u>No te violaron</u> , ¿no?	كيف حالك؟ لم يقوموا بضربك، أليس كذلك؟

ينتمي هذا المشهد إلى الحكاية الرابعة نفسها، وذلك أنه عندما احتجزت الشرطة المهندس لأول مرة، ذهب أحد أصدقائه لإخراجه من الحجز. وما أن رأى هذا الصديق المهندس حتى بادره بالسؤال عما إذا كانوا قد اغتصبوه داخل الحجز. ويبدو أن هذا السؤال يُعبّر عن مستوى التجاوزات التي من الممكن أن تحدث داخل السجون في الأرجنتين، كما أنه يعكس روح الكوميديا السوداء التي أراد مؤلف العمل ومخرجه لها أن تخالط العنف الذي يجيّم على حكايات الفيلم الستة. تُعدّ الجملة -إذن- مضمونا ثقافيا. ونلاحظ أنّ المسترجح قد استخدم تقنية التلطّف من أجل ترجمة هذه الجملة، فاستبدل فعل الضرب بفعل الاغتصاب. وقد ترتّب على استخدام هذه التقنية التي تدخل ضمن مظاهر توطين النص أن فقدت الكوميديا تأثيرها، فلم تصل إلى المشاهد العربي. ولا نرى ضرورة لاستخدام التلطّف في هذا السياق؛ لأنه يفرغ المضمون الثقافي من دلالاته التي ذكرناها. وبناء على ذلك، نقترح الترجمة التالية:

- كيف حالك؟
لم يغتصبوك، أليس كذلك؟

الجدول 9: المضمون الثقافي التاسع

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
1:40:55	¿Dónde estabas? <u>Boluda!</u> ¿Todo bien?	أيتها العاهرة.. أين كنت؟ هل كلّ شيء على ما يرام؟

يقع هذا المشهد ضمن الحكاية السادسة من الفيلم، والتي تحمل عنوان "إلى أن يفرّقنا الموت" (Hasta que la muerte nos separe) وتدور أحداثها حول انتقام عروس اكتشفت في ليلة عرسها خيانة زوجها لها مع زميلته في العمل، بل ودعوته عشيقته هذه إلى حفل الزفاف. تتوالى الأحداث التي تحيل الحفل إلى ما يشبه ساحة المعركة. يقع المشهد الذي بين أيدينا بعد اكتشاف العروس خيانة زوجها، ومن ثمّ انهيارها وخروجها من الحفل باكية لبعض الوقت. تعود بعد ذلك إلى الحفل وقد عقدت عزمها على الانتقام. تتّجه صوب إحدى صديقاتها المدعوّات، فتسألها الصديقة عن سبب اختفائها، وتنعتها بكلمة (boluda) التي نقلها المسترجح إلى "العاهرة".

وكلمة (boludo) كلمة أرجنتينية نمطية متعددة المعاني. وللکلمة جذور ثقافية، حيث يعود أصلها إلى فترة حرب الأرجنتين من أجل الاستقلال (1810-1818)، حيث كانت تحارب جماعة الغاوتشو في الأرجنتين ضد جنود إسبانيا المنظمين والمدربين في أفضل الأكاديميات الحربية في أوروبا والمسلحين كذلك بأحدث الأسلحة المعروفة وقتئذ. ولم يكن بحوزة الأرجنتينيين سوى قليل من البنادق البالية والرماح والحجارة والكرات (bolas). وكان يطلق على كل واحد ممن يقذفون الكرات اسم (boludo). وقد بدا هؤلاء -مع ضعف إمكاناتهم- وكأنهم يلقون بأنفسهم إلى التهلكة. مع مرور الزمن أصبح الأرجنتينيون أنفسهم يستخدمون هذه الكلمة بمعنى "أحمق". كذلك أصبحت تستخدم في اللهجة الدارجة بمعنى "منتفخ الحصىتين". ثم صارت من أكثر الكلمات استخداما في اللهجة الأرجنتينية، والتي يَرنجُ بها المتكلم عادة في وسط حديثه بلا داع -ربما- سوى إضفاء نوع من الحماسة أو إظهار الغضب. وبالرغم من كثرة دلالات هذه الكلمة، إلا أنه من المستبعد أن يكون معناها في سياق الحوار المذكور "عاهرة". بالإضافة إلى ذلك، فإن الكلمة تُسبب لبساً لدى المشاهد العربي، إذ من غير المفهوم أن تنعت صديقةً صديقتهَا بهذا الوصف في يوم عرسها، وهذا مما يوقع المشاهد في حيرة: هل الكلام على حقيقته أم أنه مجرد نوع من السباب الدال على التودد. ونرى أنه من الأنسب أن تترجم الكلمة إلى "حمقاء" أو "بلهاء"، أو حتى "عزيزي" أو "حبيبي"، إذ إن هذه أيضا من الدلالات التي تعطيها هذه الكلمة، خاصة بين الأصدقاء. وبناء على ذلك، نقترح الترجمة التالية:

- أين كنتِ أيتها البلهاء؟

هل كل شيء على ما يرام؟

الجدول 10: المضمون الثقافي العاشر

التوقيت	النص الأصلي	السترجة
1:43:12	Vos agarraste la época del <u>Italpark</u> o sos más chica? Viste que lo cerraron porque un carrito salió volando?	هل كنت تأتين لنادينا في السابق أم كنت أصغر منا؟ هل تعلمين بأنهم أغلقوه لأن أحدهم قد تعرّض للضرب هناك؟

ينتمي هذا المشهد إلى الحكاية السابقة ذاتها، ونشاهد فيه كيف تأخذ العروس بيد غريمتهَا التي حضرت -دون حياة- حفل زفافها، فتجبرها على الرقص معها. ثم تقبض بكلتا يديها على يدي غريمتهَا، وتلف معها وتدور بسرعة هائلة، ثم تطلق يديها فجأة لتضطدم الغرمة بزجاج صالة القاعة، وتعرّض لإصابات بالغة. في غضون هذا المشهد، وبينما كانت العروس تدور بها سألتها ساخرة إذا كانت قد شهدت الفترة التي كانت تعمل فيها "إيطال بارك" أم أنها كانت ما تزال صغيرة في هذا الوقت؟

تقع حديقة الملاهي "إيطال بارك" في العاصمة الأرجنتينية بوينوس آيريس، وظلت تعمل لمدة ثلاثين عاما. تأسست الحديقة عام 1960 على يد أسرة مهاجرة إيطالية، وعلى مساحة أرض شاسعة، بلغت 45 ألف متر مربع. وكانت أحد أهم حدائق الملاهي في أمريكا الجنوبية خلال ثمانينيات القرن الماضي. استورد القائمون عليها الألعاب من إيطاليا، ومن

هنا جاء الجزء الأول من اسم الحديقة (Ital-)، نسبة إلى دولة إيطاليا. وفي عام 1990 وقع حادث في إحدى ألعاب الحديقة، أسفر عن وفاة فتاة عمرها خمس عشرة سنة، وإصابة أخرى إصابات بالغة. ونتيجة لهذا الحادث قضت المحكمة بغلق الحديقة.

يتبين من خلال ذلك أنّ حوار البطلة وهي تدور بغريمتها ينذر بتهديدها أنّها ستفعل بها كما حدث للفتاة المراهقة التي قضت في حديقة الملاهي تلك. ومن ثمّ فقد ابتعد المسترج عن المعنى المقصود وكذلك عن الصورة المصاحبة عندما ترجم (Italpark) إلى "النادي". وقد يكون ابتعاد المترجم عن الترجمة الصحيحة إما ناتجاً عن جهله المضمون الثقافي للكلمة، أو محاولته توطيّن النص، من خلال تجنّب وضع اسم أجنبي يصعب عليه -في ظل قيود الترجمة- بيان معناه، ويصعب على المشاهد معرفة مغزاه، وإن كان ذلك لا يبرّر تغيير المعنى إلى "نادٍ"، ثمّ مبالغته في تغيير المعنى المقصود من الجملة الثانية عندما ذكر أنّ مبرّر الغلق هو تعرّض أحد الأشخاص للضرب؛ وذلك لكي تتوافق مع ترجمة الجملة الأولى غير الدقيقة. وبناء على ذلك، نقترح الترجمة التالية:

- هل شهدت حديقة الملاهي الإيطالية أم أنك كنتِ صغيرة حينئذ؟

أرأيت كيف أغلقوها بسبب خروج عربة عن مسارها؟

6. خاتمة

يمكن تصنيف تعامل المسترج في فيلم "حكايات طائشة" مع المضامين الثقافية العشرة التي قمنا بتحليلها في هذه الدراسة على النحو التالي:

1- مضامين ثقافية لم يدرك المسترج حقيقتها، وعددها اثنان، بنسبة 20%، وهما (bebé - boluda). فقد تعامل المسترج مع هذين المضمونين كما يتعامل مع أي كلمات أو عبارات أخرى، ومن ثمّ فقد المضمون قيمته وابتعدت الترجمة عن المغزى الذي أرادته مؤلف العمل، والذي كان في الحالة الأولى التعبير عن السخرية، وفي الحالة الثانية إظهار التودّد.

2- مضامين ثقافية استخدم المسترج استراتيجية التغريب لنقلها إلى الثقافة العربية، وهو مضمون واحد، بنسبة 10%، وهو (papas fritas a caballo). فقد رأى المسترج أن المشاهد العربي قادر على فهمه بالطريقة ذاتها التي فهمه بها مشاهد العمل الأصلي، فنقله كما هو دون تغيير. وقد بيّنا في تحليل هذا المضمون نجاح المسترج في اختيار قرار التغريب، وكذلك في كيفية تطبيقه.

3- مضامين ثقافية استخدم المسترج استراتيجية التوطيّن لنقلها إلى الثقافة العربية، وهي المضامين السبعة المتبقية، بنسبة 70%. ويمكن تصنيفها داخلياً على النحو التالي:

أ- مضامين لم تكن هناك ضرورة لتوطيّنهما، وعددها ثلاثة: (la Dirección Nacional de escuerzo - No te violaron)، حيث ترتّب على هذا التوطيّن تغيير معنى الأولى إلى معنى لم يقصده المؤلف، وحذف

الثانية دون ضرورة، والتلطف في الثالثة دون وجود داع لذلك. ونرى أنه كان من الأنسب أن يستخدم المسترج فيها استراتيجية التغريب؛ إذ لا يصعب على المشاهد العربي فهم مضمونها.

ب- مضامين ثقافية كانت هناك ضرورة لتوطينها؛ لغرابتها وصعوبة فهم المشاهد العربي لجميع دلالاتها الثقافية. وقد نجح المسترج في قرار اختيار استراتيجية التوطين. أما عن تطبيقه فقد جاء على وجهين:

- مضامين وطينها المسترج بطريقة مقبولة في الثقافة العربية، بحيث لا تسبب لبسا لدى المشاهد العربي، وهو مضمون واحد: (la cédula verde).

- مضامين لم يوطنها المسترج بطريقة مقبولة في الثقافة العربية، حيث أتى بمعانٍ مختلفة عن الموجودة في النص الأصلي، وعددها ثلاثة: (el quinto círculo del infierno - Casa Tía - Itaipark).

ويتضح من هذا التصنيف اعتماد المسترج التوطين منهجا عاما في نقل المضامين الثقافية إلى اللغة العربية، فوطن أغلبها، سواء أكانت هناك ضرورة لذلك أم لم تكن هناك ضرورة. وقد بينا في هذه الدراسة أن الأولى بالمسترج أن يمزج بين التغريب والتوطين، وفقاً لما يقتضيه كل مضمون، ووفقاً لتصوره الشخصي لقدرة المشاهد العربي على استيعاب المضامين التي قد تبدو غريبة على المجتمعات العربية. وإن كان هناك بُد لتغليب منهج منهما على الآخر، فإن الأجدر بالمسترج أن يستهدف تغريب النص بدايةً، فلا يحيد إلى التوطين إلا إذا وجد في التغريب شيئاً يتعارض مع الثقافة المنقول إليها، أو وجد صعوبة في استيعاب المتلقي للمضامين الثقافية محل الترجمة.

كذلك فقد خلصت الدراسة إلى أن استراتيجية التوطين وإن كانت تسمح للمترجم بعدم الوفاء التام للنص الأصلي، فإنّ هذا إنما يكون لتحقيق غاية سامية، وهي مراعاة الثقافة المنقول إليها. ومن ثم لا يجب أن يتحوّل التوطين إلى مجرد وسيلة لهروب المسترج من الصعوبات التي تواجهه في الترجمة؛ لأن هذا قد يقوده إلى الإتيان بمعان لا علاقة لها بالنص الأصلي. فالتوطين وإن كان يسمح بعدم التكافؤ التام في المعنى، فإنّ الهدف منه هو تحقيق التكافؤ في التأثير؛ بمعنى أن يُحدث النص الهدف تأثيراً في المشاهد ينشبه التأثير نفسه الذي أحدثه النص الأصلي في مشاهديه.

وأخيراً فقد أكدت الدراسة أنه يتعين على المسترج قبل اتخاذ قرار التغريب أو التوطين أن يمتلك الكفاءة الثقافية التي تمكنه أولاً من إدراك المضامين الثقافية الموجودة في النص محل الترجمة. فعدم إدراك المسترج لحقيقة المضمون الثقافي يجعله يتعامل معه كما يتعامل مع باقي الجمل والعبارات في النص؛ ما يترتب عليه تفريغ المضمون الثقافي من دلالاته أحياناً، أو الإتيان بترجمة غير وافية للنص الأصلي أحياناً أخرى.

7. قائمة المراجع

- جباللي، العالية، ونصر الدين، خليل. (2017). مفاهيم جوهريّة في الترجمة السمعية البصرية. مجلة «في الترجمة»، مج4 (ع2). ص12-27.
- [Jīlālī, al-‘ālyah, wa-Naṣr al-Dīn, Khalīl. (2017). Mafāhīm jawharīyah fī al-tarjamah al-sam‘īyah al-baṣarīyah. *Majallat «Fī al-tarjamah»*, Muj. 4, (‘A. 1). Ṣad. 12-27.]
- طاهر، عمر. (2016). صناعية مصر: مشاهد من حياة بعض بناة مصر في العصر الحديث. القاهرة: الكرمة.
- [Tāhir, ‘Umar. (2016). *Ṣanāy ‘īyah miṣr: mashāhid min ḥayāh ba‘ḍ bunāh miṣr fī al-‘aṣr al-ḥadīth*. Al-qāhirah: al-karmah.]
- عناني، محمد. (2012). نظرية الترجمة الحديثة. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.
- [‘Anānī, Muḥammad. (2012). *Naẓariyah al-tarjamah al-ḥadīthah*. Al-qāhirah: al-sharikah al-miṣrīyah al-‘ālamīyah – Lonjman.]
- لوصيف، هالة، وخضراوي، السعيد. (2021). سيميائية الصورة في خدمة الترجمة السمعية البصرية: دراسة تحليلية نقدية لعنونة مقاطع من أفلام إنجليزية إلى اللغة العربية. مجلة «في الترجمة»، مج8 (ع1). ص200-213.
- [Lawṣīf, Hālah, wa-Khiḍrāwī, al-Sa‘īd. (2021). *Simyā’īyah al-ṣūrah fī khidmah al-tarjamah al-sam‘īyah al-baṣarīyah: dirāsah taḥlīlīyah naqḍīyah li-‘anwanah maqāṭi‘ min aflām injilīzīyah ilā al-lughah al-‘arabīyah*. *Majallat «Fī al-tarjamah»*, Muj. 8 (‘A. 1). Ṣad. 200-213.]
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (2008). المعجم الوسيط (الطبعة الرابعة). القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- [Majma‘ al-lughah al-‘arabīyah bi-alqāhirah. (2008). *Al-mu‘jam al-wasīṭ* (al-ṭab‘ah al-rābi‘ah). Al-qāhirah: Maktabah al-shurūq al-dawlīyah.]
- Agost, Rosa. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Bradshaw, Peter. (May 17, 2014). Cannes 2014: *Wild Tales* review – Argentinian portmanteau movie is a tinderbox of delights. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/film/2014/may/17/cannes-2014-wild-theses-review-argentinian-portmanteau-movie-is-a-box-of-delights> (20/3/2023)
- Chaume, Frederic. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- - -. (2004b). “Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation.” *Meta*. 49, (1), 12–24.
- Díaz Cintas, Jorge (Ed.). (2009). *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, Jorge & Aline Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing.
- García Yebra, Valentín. (1990). La traducción al árabe y del árabe, vínculo entre Oriente y Occidente. En F. Agreda (Ed.), *La traducción y la crítica literaria*. Agencia Española de Cooperación Internacional: Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe.

- Hatim, Basil & Ian Mason (1990). *Discourse and the Translator*. London: Routledge.
- Hewson, Lance & Jacky Martin (1991). *Redefining Translation: The Variational Approach*. London: Routledge.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Koch, Tommaso. (17 de mayo de 2014). El humor es una barbaridad. *El País*. https://elpais.com/cultura/2014/05/17/actualidad/1400329256_435609.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult (2/4/2023)
- Mayoral Asensio, Roberto. (1999-2000). "La traducción de referencias culturales." *Sendebat*, 10-11: 67-88.
- Newmark, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall International.
- Nida, Eugene (2001). *Contexts in Translating*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [version en línea]. <<https://dle.rae.es>> (24/03/2023).
- Reiss, Katharina (1971/2000). *Translation Criticism: The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester: St Jerome; New York: American Bible Society.
- Venuti, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2ª ed.). London: Routledge.