الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران – السانيا

كلية الآداب و اللغات و الفنون قسم الترجمـــة

عوائق الترجمة السينمائية

« عداء الطائرة الورقية » أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الترجمة

من إعداد الطالبة: تحت إشراف:

شوارفية فاطمة الزهراء د. بلحيا الطاهر

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ داود محمد	رئيسا
د/ بلحيا الطاهر	مشرفا و مقررا
د/ زاوي عبد الرحمن	مناقشا
د/ عالم ليلى	مناقشا

السنة الجامعية: 2010-2011

بسم الله الرّحمــن الرّحيم

«... وَ فَوْقَ كُـــــلِّ ذِي عِلْـمٍ عَلِـيـــمٌ»

الآية 76 من سورة يوسف

مقدمـــــــة

مقدمـــــة:

يسعى بحثنا إلى تسليط الضوء على الترجمة السينمائية خاصا عوائقها ذات البعد الثقافي – بما تكتنفه كلمة " ثقافي" من معانٍ - بالدراسة والتحليل محاولا تقصي أثر الأفلام السينمائية وترجمتها على المتلقي عموما، والمشاهد العربي خصوصا.

تشهد الدراسات الترجمية تطورا كبيرا في مجال ترجمة الخطاب السمعي البصري منذ احتفال العالم بالذكرى المئوية الأولى على ظهور السينما، ولعل مرد ذلك إلى الثورة التي اندلعت في ميدان الاتصالات السمعية البصرية (الشنكبوتية، الأقراص المضغوطة من VCD وDVD ، الكتب الصوتية، الخ).

وقد كانت ترجمة الأفلام، ولا تزال، محط اهتمام ذوي الاختصاص حيث يركزون عليها في أبحاثهم إدراكا منهم لأهميتها، فهي و إن كانت من قبيل الفن في المقام الأول إلا أنها وسيلة إعلامية دعائية بامتياز، غير أنهم يتناولونها من حيث تخصيصها للتلفزيون أو الفيديو ويُسْقِطون، عموما، الترجمة السينمائية من حساباتهم.

تتبع خطورة الترجمة السينمائية من نوعية المواضيع المطروحة في الأفلام وكيفية معالجة صناع الأفلام لها لاسيما بعد أن تم تسييس السينما وتسخيرها لخدمة إيديولوجيات صناعها وحلفائهم .

لقد أدرك الساسة أهمية هذه الأداة الفعالة القادرة على التأثير والتغيير دون أن تفصح عن نواياها صراحة، وهو ما ذهب بـــ " **لينين** " إلى القول إن "السينما هي أهم الفنون على الإطلاق" لقدرتها الفائقة على بلورة الرأي العام وتوجيه تفكيره إلى حيث تشاء، مما جعلها عرضة للرقابة، وأدى بالدول الغنية المستوردة للأفلام إلى استخدام الدبلجة، بدلا من العنونة، حتى تستطيع التحكم في نص الحوار وتكييفَه كيفما تريد بما يخدم مصالحها، وهكذا سيِّست الترجمة وغدت، هي الأخرى، أداة لقمع الشعوب و تقييد حرياتهم.

يميل الإنسان بطبعه للحكاية والقصة وهو ما يفسر كثرة القَصَص في القرآن، إذ يتأثر الإنسان بسهولة أكبر حينما تُغَطى العبرة بثوب القصة، وما يميز الفيلم أنه *قصة مرئية* تجمع بين الصورة والحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والخاصة...الخ، وهو ما يجعل مقاومته أمرا صعبا، وقد تفنن صناعه في إيصال أفكارهم ورسائلهم ودسها دسا

في أفلامهم دون إشعار المشاهد بوجود نوايا مبيتة، فظاهرها ترفيهي في المقام الأول إلا أن باطنها إيديولوجي بامتياز.

وقد أثارت بعض الأفلام السينمائية جدلا كبيرا، واستقطبت اهتماما إعلاميا منقطع النظير، فشهدت العشرية الأخيرة ، مثلا، انتفاضة بعض الطوائف والجهات الدينية الرسمية احتجاجا على أفلام من مثل **آلام المسيح** و**شفرة دافيتشي** و**عداء الطائرة الورقية** وكان لردود أفعالها مفعول عكسي إذ شكلت مقاطعتها دعاية مجانية لتلك الأعمال وسهلت ترويجها بين أوساط المشاهدين الفضوليين وما أكثرهم!

وقد انطلق البحث من مجموعة من الفرضيات التي حاولنا قدر الإمكان إثبات صحتها، وجملة من التساؤلات التي عكفنا على الإجابة عنها بما أتيح لنا من وسائل علمية. وكلما أوغلنا في الموضوع ازددنا تساؤلا و استفهاما: هل الفيلم مجرد وسيلة ترفيهية أم أن له أهدافا خفية؟ وما مدى تأثيره على المتلقي؟ وما هي الاستراتيجيات المتبعة في ترجمته؟ وما هي المعايير التي يعتمد عليها المترجم في اختياراته؟ وهل المترجم هو المتحكم الأوحد في قراراته أم أن ثمة جهات أو جوانب أخرى تتحكم في عمله وتعوقه؟ وهل الترجمة محصورة في جدلية الأمانة والخيانة أم أنه ثمة اعتبارات أخرى لابد من أخذها في الحسبان قبل إطلاق أي حكم على ترجمة ما؟

حاولنا قدر الإمكان أن يجمع هذا البحث بين الحداثة والأصالة، وسعينا جاهدين ألا يكون تنظيرا صرفا وجعلناه يقترب مما يواجهه المترجم على أرض الواقع من خلال "العقبات" التي تخللت الأنموذج التطبيقي الذي انتقيناه، وأسقطنا ما ذهب إليه الباحثون من آثار اجتماعية ونفسية وثقافية للأعمال السينمائية على المجتمع العربي، وعرجنا على ما أسهمت به من اختلال في الموازين، وفقدان للهوية، وتفشٍ للرذيلة وتبنٍ لأفكار غريبة عن المجتمعات الشرقية.

تشهد ترجمة الأفلام انتعاشا في الوطن العربي، حيث انكبت مختلف الأقطار العربية على الاستثمار في دبلجتها وعنونتها، وتحررت من عقدة اللغة واللهجة نسبيا، إلا أن ما يتاح للمترجم للتلفزيون من وقت و"حرية" ليس متوفرا لمن يترجم للسينما. وهو ما بعثنا على اختيار هذا الموضوع، حتى نتطرق لما يعانيه المترجم في هذا المجال ونحاول إيجاد

الحلول المناسبة التي توافق عادات وتقاليد المجتمع العربي، وما ذلك إلا إدراكا منا لخطورة هذه الوسيلة الإعلامية وأثرها العميق في المشاهد وإن كان ما يُدَس فيها يُدَس خفيةً.

وانتقينا مدونة مرتبطة بما يعيشه العالم اليوم من اختلال في التوازن، وبما ترسخ في أذهان الناس من مفاهيم خاطئة، وحاولنا تفحص دور المترجم بوصفه فردا من أفراد مجتمعه، ووسيطا ثقافيا يُحتَم عليه، أحيانا، الانسلاخ من جلده وتناسي قيمه، وتقبل ما يذهب إليه الآخر ونقله كما هو إلى اللغة/الثقافة المنقول إليها.

المدونة فيلم أثار جدلا كبيرا قبل بدء عرضه في قاعات السينما نظرا لطبيعة الموضوع المعالج، وما تخلل الفيلم من مشاهد أغضبت بعض الفئات العرقية الأفغانية. وتمكنا بفضل الله من الحصول على سيناريو الفيلم الذي تم الاعتماد عليه خلال عملية التصوير، من موقع الشركة الموزعة، مع اختلاف طفيف بينه وبين بعض العبارات في حوار الفيلم إما من حيث حذفها أو إضافتها، وهو ما راعيناه أثناء الترجمة عجزا منا في الحصول على ما يصطلح عليه بـــ Post-production script.

تندرج الأفلام ضمن الثقافة الشعبية، ليس لشعبيتها الواسعة فحسب بل لأنها استحالت نبعا ينهل منه الناس فيستشهدون بما شاهدوا ويقتبسون مما سمعوا، فاكتسب الفيلم سلطة اجتماعية و سياسية.

وقد فرض علينا اهتمامنا في هذا البحث بالجانب الثقافي والاجتماعي للأعمال السينمائية وترجمتها استخدام المنهج السيميائي نظرا لطبيعة الدراسة السيميائية التي تَعْتَبر كل علامةٍ رسالةً تُفَك شفرتها وتُحلَّل لاكتشاف المعنى، وترى أن كل نشاط ثقافي يُخلِف أثرا دلاليا.

لا تعنى السيميائيات بالعلامات والرموز فحسب بل تهتم أيضا بالإيديولوجيا والنفوذ، وهما أمران ركزنا عليهما كثيرا في دراستنا هذه، حينما رحنا نحلل الأفلام ونتقصى آثارها ونستكشف أسباب معالجتها لفكرة دون أخرى وكيفية تناولها لها والهدف المنشود من وراء ذلك، وهو ما يفتح الباب للتأويل الثقافي الذي يركز على المعنى الاجتماعي للأشياء أي ما تعنيه للآخرين.

بوصفها "دراسة التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي تتوخى التأثير عليه"، تنطبق على السيميائيات صفات المنهج المناسب لدراسة السينما، وإن كان الشق الثاني من تعريفها ليس متوافرا في جميع مشاهدي الأفلام.

كما استخدمنا المنهج السوسيولوجي الذي يعد حديثا نسبيا. يأخذ هذا المنهج الظروف المحيطة بالمترجم بعين الاعتبار، ولا يعتبر الترجمة مجرد فعل لغوي منفصل عما حوله إذ تتأثر العملية الترجمية بمجموعة من العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية والأخلاقية والدينية.

يخضع جَسْر الهوة – أو ردمها – بين الذات والآخر أو صيانة المسافة بين الطرفين لمعايير تعارف عليها جمع من المترجمين في زمن ما نتيجة أعراف اجتماعية وثقافية معينة. وحسب **غيديون توري** فإن المترجم ملزم باحترام هذه المعايير أثناء الترجمة، في حين يركز أهل المنحى الثقافي على خطط المترجم السياسية التي يتحدى بها تلك المعايير المتعارف عليها. وهنا، تعود جدلية الذاتية والموضوعية إلى الواجهة. وإذا سلمنا أن الترجمة ليست مجرد " نقل لغوي " فقط، فإننا نضع الجدل العقيم حول الأمانة والخيانة جانبا لنهتم بجانب قلما يلقي له الباحثون- في الوطن العربي - بالا ألا وهو السياق الاجتماعي الثقافي الذي أنتجت فيه الترجمة والذي أثر في قرارات المترجم وخياراته عن وعي منه أو عن غير وعي؛ فترجمة فيلم **عداء الطائرة الورقية** لشخص جزائري لن تكون هي نفسها المتبعة حينما تستهدف الترجمة مشاهدا أفغانيا ذلك أن ما ستثيره بعض المشاهد عند هذا الأخير من حساسيات وردود أفعال لن تكون مشابهة لتلك التي ستخلفها لدى المتفرج الجزائري، وهو ما يجب أن يراعى في الترجمة، ولا شأن لذلك بالأمانة والخيانة بقدر ما له علاقة باحترام المتلقي.

يسعى المنحى الثقافي إلى نظرة شاملة في دراسة الترجمة تجمع بين ذاتية المترجم والسياق الاجتماعي الذي أنتجت فيه الترجمة والأطراف المستفيدة من إنتاجها واستهلاكها والمعايير المعتمدة لإنجازها، فالمترجم ليس المسؤول الأوحد عن نجاح أو فشل ترجمة ما

إذ تتدخل في عمله جملة من العوامل والأطراف نحو السياسات اللغوية السائدة والمؤسسات الرقابية واعتبارات أخرى سياسية وأخلاقية ودينية.

فرضت علينا طبيعة البحث الاعتماد على مراجع أجنبية نظرا لقلة المراجع العربية التي تتناول ترجمة الخطاب السمعي البصري. فضلا عن كون معظم المراجع الأجنبية، لاسيما الانجليزية منها، التي استندنا إليها حديثة الصدور، تجمع بين الجدة في المعلومات والإحاطة بما سبقها من أبحاث في نفس المجال.

وجعلتنا شساعة الموضوع وكثرة المراجع وقلتها- فالمراجع التي تتناول كل عنصر على حدة كثيرة إلا أن تلك التي تعالج الترجمة السينمائية وعوائقها تكاد تكون نادرة - في حيرة من أمرنا، واهتدينا في آخر المطاف إلى أخذ ما يخدم موضوع بحثنا مما أتيح لنا من مراجع، وإن كنا ندرك تماما أنه يستحيل لملمة شتات جل ما قيل هنا وهناك نظرا لكثرة الأبحاث وضيق الوقت والمساحة المخصصة لمثل هذه الأبحاث الجامعية، لذا اكتفينا بالقليل الذي يخدم هدفنا من البحث ويجيب عن إشكاليته، وإن قصَّرنا فتلك عثرة طالب في أول طريق البحث، وإن أحسنا فما توفيقنا إلا بالله جلّ وعلا.

لقد واجهنا صعوبة في إنهاء البحث وحصر المشاكل التي تعوق عمل المترجم السينمائي، إلا أننا ركزنا على أهم العوائق التي قابلتنا أثناء عنونة الأنموذج التطبيقي، وعليه فإن ما ذكرناه لا ينطبق على جميع الأفلام باستثناء بعض العناصر التي تتكرر في كل الأفلام على غرار العنوان وأسماء الأعلام،...الخ.

وقسمنا البحث إلى ثلاثة فصول، فصلين نظريين وفصل تطبيقي، وقد كان بالإمكان أن يتسع البحث لأكثر من فصلين نظريين إلا أننا ركزنا على ما رأينا في ذكره أهمية وضرورة من حيث خدمته لما نصبو إلى بلوغه من خلال هذا البحث، ولا نعتقد أن هذا البحث كان ليحتمل أكثر من فصل تطبيقي واحد إذ إننا كنا نسعى لترجمة الفيلم وفق الاستراتيجيات التي تناولناها في القسم النظري وهو ما حققناه.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا أيضا، اعتماد مصطلح واحد للإشارة إلى ترجمة النص الشفهي إلى نص مكتوب لوسيلة اتصال سمعي بصري ما، وكيفية تسمية الأسطر الظاهرة أسفل الشاشة. واهتدينا في آخر المطاف إلى "عنونة" و"حواشٍ مترجمة"

على الترتيب؛ وقد كان بإمكاننا اشتقاق كلمة "عناوين" من المصدر، لكننا رأينا في ذلك لَبْسا قد يعوق الفهم. وأما اختيارنا للفظ "عنونة" فراجع إلى رواجه بين أوساط الباحثين المغاربة عموما واقترابه من معنى الكلمة الأصلية في اللغة الأجنبية.

ولكم عانينا في اختيار مدونة تنطبق عليها المواصفات التي نبحث عنها، وحينما وجدناها لاقينا صعوبة كبيرة في الحصول على السيناريو الأصلي للفيلم حتى إذا عثرنا عليه اكتشفنا أنه ليس post-production script أي أن به إضافات وحذوفات وإن كانت قليلة جدا، فحاولنا قدر الإمكان البحث عن غيره، ولكن عبثا، فاكتفينا به، ورحنا نراعي في ترجمتنا الحوارَ الفعلي في الفيلم.

أما الفصل الأول فوسمناه بـــ "صناعة السينما وترجمتها"، ووزعنا الفص إلى مبحثين، أما المبحث الأول (السينما..آلة التغيير والتأثير) فيتناول القسم الخفي من الفيلم، ما لا يُعْلَن صراحة، ويُدَس لتُحْشَى به عقول المشاهدين في سبيل إنجاح خطط سياسية وثقافية ما. وأما المبحث الثاني (ترجمة الخطاب السمعي البصري) فيتعرض لأنواع الترجمة المستخدمة في نقل الأفلام إلى الثقافات المختلفة، وكيفية إنجاز الترجمة السينمائية.

وقسمنا الفصل الثاني الموسوم بـــ" مشاكل الترجمة واستراتيجياتها" إلى مبحثين أيضا. أما المبحث الأول فعنوناه بـــ "بين الهوية والغيرية في الترجمة"، وتناولنا فيه الصراع بين حزبين متشددين يفصل المترجم بينهما من خلال ما يُحَدَدُ من هدفٍ للترجمة مراعيا السياق الاجتماعي والثقافي الذي تُنْتَج فيه محاولا ألا يتنافى ذلك وما جُبل عليه لِئلا يَفْرُط عليه القولُ ويبيح ما لا يستبيحه على نفسه (من خرق لحقوق الملكية الفكرية). ويتناول المبحث الثاني الموسوم بـــ"استراتيجيات تخطي عوائق الترجمة السينمائية" جملة من العناصر الثقافية التي يحتار المترجم في كيفية ترجمتها وفق مختلف ما ذهب إليه الباحثون بخصوص الاستراتيجيات التي يمكن اللجوء إليها في مثل هذه المواقف، ويُتْرَك القرار للمترجم لاختيار أيها أنسب.

أما الفصل الثالث فتطبيقي عنوناه بـــ " تطبيق على فيلم «عداء الطائرة الورقية»". افتتحناه بلمحة جغراسية حول أفغانستان وحقيقة الوضع هناك، وسر علاقة العنوان بمحتوى الفيلم وأتبعنا ذلك بملخص لقصة الفيلم حتى يتسنى للقارئ الدخول في جو الفيلم

ومعرفة السياق الاجتماعي والثقافي الذي تجري فيه الأحداث وربط ذلك بالواقع، فتتكون لديه فكرة أولية حول الموضوع، ثم رحنا نحاول تطبيق القسم النظري على الفيلم، فحللنا الرسالة الإعلامية للفيلم وحمولته الثقافية. ثم تناولنا كل عائق على حدة ذاكرين الإستراتيجية التي اتبعناها في تجاوزه مبررين سبب الاختيار.

وذيلنا البحث بخاتمة شملناها ما خرجنا به من نتائج واستنتاجات ومقترحات يمكن أن تحسن حال الترجمة السينمائية في الوطن العربي، وأتبعناها بملحق ضمّناه بعض المعلومات الإضافية حول الفيلم التي من شأنها أن تزيد القارئ معرفة بالفيلم و صناعه.

الفصل الأول

صناعة السينما و ترجمتها

المبحث الأول

السينما.. آلة التأثير و التغيير

1. نبذة تاريخية حول السينما
2. الفيلم منبرا إعلاميا
3. الفيلم رؤية للعالم
4. الفيلم و المتلقي

1. نبذة عن تاريخ السينمـــــا:

1.1. الإرهاصات:

تميزت العروض السحرية في أوروبا وأمريكا في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، بفقرة ثابتة لعرض الصور فوق دخان يتصاعد من علب. ولما كانت هذه الفقرة تنال استحسان الجمهور، فقد حرص السحرة على متابعة التطورات الحاصلة في عالم التصوير وإدخالها في عروضهم*.

وفيما كان بعض المخترعين يحركون رسوما، حاول آخرون تحريك صور فوتوغرافية تظاهرا بالحركة. ويعد **ادوارد مويبريدج (Edward Muybridge)** -إنجليزي هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية- أول من أثبت "صحة" فكرة أن الحصان يرفع أحيانا قوائمه الأربعة عندما يعدو. فقام سنة 1878 بوضع أربع وعشرين كاميرا متقاربة في حلبة السباق وأكد الأمر. ولكن الحيلة كانت أخذ أربع وعشرين صورة بكاميرا واحدة بدلا من صورة واحدة بكل كاميرا. [1]

اكتشف **توماس إديسون** (Thomas Edison) و مساعده **ويليام ديكسون** (William Dickson) سنة 1889 طريقة حل هذا المشكل وذلك من خلال استعمال الآلة التي اخترعها **جورج إيستمان** (George Eastman) وتشغيل الفيلم على محور تصوير أمام العدسات بسرعة مستمرة فبدت الصورة وكأنها تتحرك (تختلف كل واحدة عن سابقتها اختلافا بسيطا).

أطلق إديسون اسم Kinetoscope على جهازه، واعتقد أن الطريقة الوحيدة لجني الأموال من ورائه هي أن يضع الناس نقودا في قلب علبة ليشاهدوا الأفلام.

ويعود الفضل للأخوين **لوريس** و **أوغوست لوميير** (Loris & Aguste Lumière) في كسر هذه القاعدة، وتمكين عدد كبير من الناس من مشاهدة الأفلام.

---

*نحو تحريك الصور، مثلا حيث ترسم نفس الصورة بوضعيات مختلفة ثم تُحَرَك فتبدو وكأن الرسوم تتحرك فعلا.

(1) see :Turow, Joseph, Media Today, An Introduction to Mass Communication, Routledge, London, 3rd edition, 2009, p. 464.

اهتم الأخوان لوميير بالأفلام الوثائقية*، ورفضا بيع معداتهما لأي كان، وقاما، بدلا من ذلك، بتدريب الناس من مختلف أصقاع الأرض على عرض أفلامهم.

أما **روبرت بول** (Robert Paul) ، أحد المنافسين الإنجليز، فآثر بيع كاميرات الصور المتحركة لمن يريدها، وكان من أوائل الذين اعترفوا بأهمية هذه التكنولوجيا الجديدة.

أعاد إديسون النظر في مقاربته للأفلام الموضوعة في علبة، وقام مديرو أعماله بشراء حقوق المسلاط (The projector) وأسموه Edison Vitascope ، وكان Rough Sea at Dover لصاحبه روبرت بول أول فيلم يعرض في مدينة نيويورك.

2.1. <u>السينما الصامتة..عهد جديد</u>:

كان الفيلم في بداياته صامتا، وحتى سنة 1903 لم تكن مدته تتجاوز الدقيقة الواحدة. كما أنه لم يكن يتكون إلا من مشهد وحيد، وعادة ما يعرض خلال فترات الاستراحة بين الفودفيل Vaudeville (المسرحيات الهزلية).

ولم يتغير هذا الواقع إلا على يد المخرجين الفرنسي **جورج ميلياس** (Georges Meliès) والأمريكي **إيدوين س. بوتر** (Edwin S.Poter) اللذين جعلا الفيلم شكلا جديدا من أشكال الفن. يعد الأول الرائد في مجال الخيال العلمي والرسوم المتحركة (Animation) عبر فيلمه "رحلة إلى القمر" (A Trip to the Moon) ؛ أما بوتر فقد اهتم بالأنواع الواقعية (سرقة القطار الكبرى The Great Train Robbery)، (حياة رجل إطفاء أمريكي The Life of an American Fireman) وكان فيلم " سرقة القطار الكبرى " غنيا بلقطات الوجه والابتكارات الأخرى.

ومع تطور الفيلم الروائي (Film narrative)، تضاعفت الجماهير وانتشرت دور السينما المعروفة بـــ "أفلام النيكل" ** (Nickeldeons) في الولايات المتحدة الأمريكية.

---

*من تصوير الشوارع والعائلات الملكية، والحياة الواقعية.

**سميت كذلك لأن كل شخص كان ملزما بدفع خمسة سنتيمات (cents) أي ما يعادل nickel ، ينظر:
Turow, Joseph, op.cit., p.466.

انجذب المهاجرون، من أوروبا الشرقية والغربية، الذين كانوا يعرضون أفلامهم في الولايات المتحدة إلى أفلام النيكل لسببين: تكلفتها البسيطة وصمت الوسيط إذ كانت القصص تروى عبر الإيماءات و بطاقات معنونة تدمج في الفيلم عند لحظات خاصة لإطلاع المشاهدين عما يجري بالتحديد.

حققت الأفلام شعبية واسعة بين أوساط الأمريكيين والمهاجرين على حد سواء، ذلك أنه كان يتم تغيير لغة العناوين لتناسب الجماهير المختلفة، ناهيك عن قدرة المشاهدين على متابعة الحركة حتى من دون عناوين.

بحلول سنة 1910، تزايد الطلب على الأفلام، وباتت الشركات الصغيرة التي كان معظمها ملكا للمهاجرين تمخض الأفلام مَخْضًا. إذ ذاك تفطنت الشركات الكبرى، نحو Edison، Biograph و Vitagraph المتمركزة بنيويورك، إلى حجم المنافسة، وكذا عدم دفع الشركات الصغيرة ثمن حقوق استعمال الكاميرات ومعدات التسليط (Projection equipment) التي تمتلكها الشركات الكبرى.

اتحدت سنة 1908 عشر شركات كبرى مشكلة نوعا من الاحتكار Trust مطلقة على نفسها اسم Motion Picture Patents Company (MPPC) كما تعرف أيضا بـــ Edison trust, Movie trust أو The trust فحسب. ومن خلال هذا الائتلاف الذي استمر إلى غاية 1912، حاول هؤلاء المنتجون والموزعون التحكم بالمنتجات السينمائية (Motion Picture) تحكما كاملا لاسيما براءات الاختراع. وكان الائتلاف يعتزم مقاضاة أية شركة تصنع أفلاما أو تعرضها دون أخذ الإذن من التروست.

وتقوية لموقفها، أبرمت التروست عقدا مع شركة ايستمان كوداك (Eastman kodak)، أكبر مُصنِّع للفيلم الخام، يقضي بعدم منح أي فيلم إلا للأعضاء المنضمين للإئتلاف، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك مُمْلِية شكل الأفلام التي ينتجها أعضاؤها. وأصدرت مرسوما يقضي بعدم تجاوز مدة الفيلم عشر دقائق ذلك أن الجماهير قد لا تسمح بأكثر من ذلك. كما رفضت التروست عرض أسماء الممثلين على الشاشة خشية أن يطالبوا بمضاعفة أجورهم إذا هم اشتهروا.

ضرب منافسوها – معظمهم يهود مهاجرون من أوروبا الشرقية - بهذه القوانين عرض الحائط حيث أنتجوا أفلاما أطول، كما أظهروا أسماء النجوم فحققوا نجاحا باهرا.

ونقلوا استوديوهاتهم إلى إحدى ضواحي لوس أنجلس (Los Angeles) تدعى هوليوود (Hollywood) تهربا من مطالب الشركات الكبرى. أما التروست فحلّت بأمر من المحكمة سنة 1917. و بحلول سنة 1920 لم يعد لها أي أثر لا هي ولا شركات الإنتاج التي كانت تمتلكها.

و في المقابل، ازدهرت الاستوديوهات التي يديرها المهاجرون وأصبح بعضها أهم الاستوديوهات السينمائية نحو Warner Brothers, Paramount, Universal و Metro Goldwyn-Meyer (MGM) وغيرها. وشهدت إقبالا جماهيريا داخل أمريكا وخارجها لاسيما في أوروبا بعد أن تدمرت صناعتها الشابة عقب الحرب العالمية الأولى، وبحلول سنة 1918، كانت الشركات السينمائية الأمريكية تسيطر على 80% من السوق العالمية.

وخشية أن يَحِلَّ بها ما حَلَّ بالتروست، استحدثت هذه الشركات طريقتين للبقاء في القمة:

أ- **التكامـــل** (Vertical integration):[1]

ويقوم على ضرورة امتلاك الشركات الكبرى لاستوديوهات وفروع لتوزيع أفلامها (على دور العرض) وكذا عدد كبير من دور العرض في أهم المناطق وذلك لضمان عدم تمكن منافسيها من توقيف عرض أفلامها.

ب- **نظام الأستوديـــو** (Studio system):

استعملت هذه الطريقة من بداية العشرينيات إلى غاية الخمسينيات. وكان نظام النجوم (Star system) أحد عناصرها. وكانت العملية تقضي بإيجاد ممثلين ورعايتهم

[1] see : Turow, Joseph, Op.cit., p.468.

والتعاقد معهم بعقود طويلة الأمد بنية جعلهم "نجوما" يضاعفون أرباح الأفلام. علاوة على عنصر آخر يتمثل في تقسيم الأستوديو إلى وحدات أ و ب (A & B):

- *أفلام الدرجة الأولى (A films)* : إنتاجات باهظة مع نجوم ذوي أجر عال.
- *أفلام الدرجة الثانية (B films)* : كانت تصنع بسرعة أكبر وبميزانيات أقل بكثير.

وتقليلا للتكاليف وكذا مضاعفة للربح، كانت الاستوديوهات تنتج أحيانا سلسلة من الأفلام (Series pictures) محافظة على نفس الطقم والممثلين.

لم تكن أفلام الدرجة الأولى مجرد وسيلة لجذب الجماهير بل أداة ضغط أيضا استخدمتها الشركات الكبرى لتهديد دور العرض المستقلة التي تأبى عرض أفلام الدرجة الثانية بعدم منحها أفلام الدرجة الأولى إذا هي لم تتراجع عن قرارها، وأطلق على هذه العملية اسم " وقف الحجز " (Block booking).

وعلى الرغم من هذه المحاولات الحثيثة للصمود، إلا أن هذه الشركات مرت بأوقات عصيبة لاسيما في العشرينيات إثر الأزمة الاقتصادية العالمية (The Great Depression). ولكن كما يقال: "كلما ضاقت حلقاتها فرجت"، وبالفعل اهتدى Warner Brothers إلى تقنية تسمح بإضافة الكلام والغناء إلى الأفلام.

وبعد تجريب الفكرة على بعض الأفلام الناطقة (Talkies) القصيرة، أطلقت الشركة فيلم "مغني الجاز" (The Jazz Singer) سنة 1927 من بطولة أل جالسون (Al Jalson). حقق الفيلم نجاحا منقطع النظير، وهكذا بدأ عهد جديد، ومنذ بداية الثلاثينيات، أصبح الصوت حاضرا في الأفلام.

وأحدث إدخال الصوت إلى عالم السينما ثورة حقيقية في هذا المجال، ويقول المؤرخ السينمائي **دافيد كوك** (David Cook):

« The introduction of sound is analogous in almost every respect to the invention of cinema itself. » (Cook 2004: 221)[1]

"يماثل إدخال الصوت، في كل شيء تقريبا، اختراع السينما نفسهـــا"، فبقدر ما كانت السينما في بداياتها ثورة في مجال الفن والتكنولوجيا، وكما ألهبت العقول وخطفت القلوب، أحدث الصوت نفس الوقع حيث منح للصورة مصداقية أكثر. ولا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام أن الصوت كان غائبا كليا عن الأفلام الأولى حيث كانت المؤثرات الصوتية وصوت البيانو موجودين، كما أن اختراع إديسون (Kinetograph) كان يقوم على إضافة الصورة إلى الصوت تكملة لاختراع Phonograph [2] .

ومع هذا، فإن الصوت كان نقمة وعائقا أمام تسويق الأفلام، واضطرت الشركات إلى إيجاد حل سريع للمشكلة فظهر ما يعرف بـــ Remakes [*].

سنة 1948، قامت وزارة العدل الأمريكيـــة بمقاضـــاة Warner و Paramount و MGM و Fox، الشركات الكبرى التي كانت تمتلك دور العرض في ذلـــك الوقـــت. وكان الهدف من هذه الدعوى إجبار تلك الشركات على فصل فروع الإنتـــاج والتوزيـــع عن دور العرض حتى يتمكن المنتجون غير المنتمين إليها من عـــرض أفلامهـــم، وكـــذا تشجيعا للمنافسة.

3.1. التلفـــــاز.. نعيـــــم وجحيـــــم:

اعتقدت الشركات السينمائية أن التلفاز مجرد طريقة جديدة لاجتماع الأهل في البيت، دُرْجة سيختفي بريقها مع مرور الوقت، إلا أنها أخطأت التقدير.

وفي منتصف الخمسينيات أدركت الشركات خطورة التلفاز وخضعت للأمر الواقـــع حيث اتفقت وورنر براذرز (Warner Brothers) و والـــت ديزنـــي (Walt Disney) على إنتاج برامج شبكة أي بي سي ABC TV، وهكذا دخلت هوليوود عالم التلفزيون.

---

(1) Quoted in: Villajero, Amy, Film Studies, The Basics, Routledge, London, 2007, p 63.
(2) Villajero, Amy, ibid., p.6.

* إنتاج الفيلم بأكثر من لغة بنفس الممثلين أو بالاستعانة بممثلين آخرين.

و بات عرض أفلام الدرجة الثانية ممكنا، إلا أن دور العرض بقيت تشغل بال الشركات المنتجة، وحلا لهذا المشكل، عكفت على إدخال التكنولوجيا على الأفلام حتى أنها جربت الصور الثلاثية الأبعاد التي تفرض على الجمهور ارتداء نظارات خاصة لمشاهدتها.

مع أن فيلم "الوصايا العشر" لاقى نجاحا جماهيريا كبيرا إلا أن عادة ارتياد السينما مرتين أسبوعيا في الأربعينيات ذهبت دون رجعة.

وبعد فشلها في العودة إلى القمة، تخلت الشركات عن نظام النجوم تاركة الفرصة لصيادي المواهب (Talent agents) للبحث عن الممثلين والممثلات ورعايتهم.

و مع انتشار التلفزيون الواسع، تخلت الشركات السينمائية عن الإنتاج طوال السنة، وصار إصدار الأفلام موسميا حيث أصبح عرض الأفلام مقتصرا على العطل وأعياد الميلاد وما شابهها. وتسمى الأفلام التي تحقق إيرادات تفوق المائتي مليون دولار أمريكي بـ "Blockbusters"، ولا يتم إنتاج الكثير منها في السنة الواحدة.

4.1. السينما العربية:

تعد مصر صاحبة الريادة في مجال الفن السابع في الوطن العربي، وهي من ضمن أوائل الدول التي احتضنت العروض السينمائية، إذ عرض بها أول فيلم سنة 1896 بعد عام واحد فقط على أول عرض تجاري في العالم[1].

بدأت السينما في مصر هاوية مغامرة، وتبدلت الحال ابتداء من 1925 حينما أسس **طلعت حرب*** شركة مصر للتمثيل والسينما كإحدى شركات بنك مصر، وافتتح **أستوديو مصر** سنة 1935 كمشروع من مشاريعها.

وكان أستوديو مصر فاتحة الخير حيث تضاعف عدد الأفلام المنتجة سنويا فبلغ عشرين فيلما بعدما لم يكن يتجاوز نصف هذا العدد في السنوات الأربع التي سبقت

[1] ينظر: الكسان، جان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص. 23.

*طلعت حرب (1867-1941): رجل اقتصاد مصري، يعد صاحب الفضل في تحرير الاقتصاد المصري من التسلط الأجنبي، و إنشاء العديد من الشركات المساهمة.

الافتتاح كما وصل عدد دور العرض إلى مئة دار، وبحلول سنة 1962، سجلت السينما المصرية خمس مائة و ثمانية و ثمانين فيلما .

اهتم القطاع العام بداية من النصف الثاني من الخمسينيات بصناعة السينما، وتابع رئيس الجمهورية آنذاك هذه المسألة شخصيا حيث ناشد صناع الأفلام في أكثر من مقام بأن يتقوا الله فيما يقدمونه[1].

أُنشِئت سنة 1955 مصلحةُ الفنون التي عنيت بإنتاج الأفلام القصيرة، أما مؤسسة دعم السينما المنشأة سنة 1957 فاهتمت بتمويل بعض الأفلام. ولم يغفل الجانب الأكاديمي حيث أنشئ المعهد العالي للسينما سنة 1959. أما الأفلام الروائية الطويلة فباتت من اختصاص المؤسسة العامة للسينما ابتداء من 1962.

ولم يمر وقت طويل حتى سادت موجة من عدم الاستقرار فتراجع عدد الأفلام المنتجة إلى أربعين فيلما بعدما كان ستين، نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما فلا هي أممت الاستوديوهات والمعامل ولا هي تركتها في أيدي أصحابها، فضلا عن قضايا الإنتاج والاستيراد والتوزيع.

توقف إنتاج القطاع العام منذ 1971 إلا أن عدد الأفلام بقي على حاله حتى سنة 1974، ثم ارتفع ما بين 1975 إلى 1977 ليصل إلى خمسين فيلما في حين ظل عدد دور العرض ينخفض حتى بلغ مائة و تسعين دارا فقط.

1.4.1. النشأة والسينما الصامتة:

يعتبر بعض المؤرخين فيلم **ليلى** (1927) بداية انطلاقة السينما في مصر نظرا لأهميته. و قد ظهرت قبله محاولات صغيرة على غرار **شرف البدوي** و**الأزهار المميتة** من إنتاج الشركة الإيطالية-المصرية.

[1] ينظر: شرف الدين، درية، السياسة والسينما في مصر 1961-1981، دار الشروق، القاهرة، 1991، ص ص 13-14 .

أقيمت حفلة كبيرة ليلة افتتاح فيلم **ليلـــى** دعيت إليها شخصيات مهمـــة مـــن مثـــل طلعت حرب وأمير الشعراء **أحمد شوقي** الذي أثنى على الفيلم بقوله "أرجو أن أرى هذا الهلال ينمو حتى يصبح بدرا كاملا"[1].

و كان فيلم **زينب** أهم فيلم في هذه المرحلة وهو أول فيلم مقتبس من عمـــل أدبـــي*. عرض الفيلم في سينما متروبول بالقاهرة سنة 1930.

قرأ مخرج العمل **محمد كريم** الرواية أثناء مرحلة دراسته وقرر بعد ذلـــك إخـــراج الفيلم ولكن رَفْضَ المنتجين إنتاجَ الفيلم وقف عائقا أمام إنجـــاز المـــشروع إذ تحججـــوا بأن أبطالها فلاحون وهذا لا يجذب الجمهور. فلجأ إلى صديقه **يوسف وهبي** صاحب فرقة رمسيس وعرض عليه الفكرة فاقتنع بها ذلك أن التكلفة لم تكن لتتعدى خمس مائة جنيـــه. صور الفيلم بالأبيض والأسود باستثناء مشهد واحد وهو المشهد الذي تشتري فيه زينـــب لوازم العرس حيث لوّن باليد في معامل باتيه بباريس كاملا، وكلف المشهد ربع ميزانيـــة الفيلم.

وكان **محمد كريم** أول مخرج يجرؤ على إظهار القرية على الشاشة، كمـــا تعتبـــر **زينب** القصة الوحيدة التي عرضت مرتين: مرة في فيلم صـــامت ســـنة 1930 ، ومـــرة في فيلم ناطق سنة 1952. وبعد النجاح الذي حققه الفيلم أعاد **محمد حسين هيكـــل** طبـــع الرواية واضعا عليها اسمه بعدما كان مكتوبا على الطبعة الأولى "بقلم مصري فلاح".

2.4.1. السينمـــــا الناطقـــــة:

أول فيلم مصري ناطق هو **أولاد الـــذوات** الذي عرض سنة 1932، ولم يكن ناطقا بالكامل اختصارا للتكاليف.

ولم يشكل دخول الصوت فارقا كبيرا حيث إن الـــسينما المـــصرية كانـــت تفتقـــر إلى الخبرة فتجربتها لم تكن تتعدى الخمس سنوات، فضلا عن إنتاجهـــا الـــضئيل وعـــدم الابتكار.

---

[1] ذكر ضمن : الكسان، جان، م س، ص. 23.

*تعد رواية زينب (1912) أول رواية عربية تخضع للمعايير المتعارف عليها عالميا.

ولاقى فيلم **تحت ضوء القمر**، مثلا، فشلا ذريعا نتيجة عدم تطابق الصوت والصورة، ناهيك عن ضعف القصة واعتمادها على المبالغات إلى جانب عدم إتقان الماكياج (تدلي اللحى) والتمثيل السيئ .

عرفت هذه المرحلة ظهور مخرجات نساء على غرار **بهيجة حافظ** صاحبة فيلم **الضحايا** الذي لاقى استحسانا جماهيريا خلافا لأفلام المخرجات الأخريات وهو ما شجع المخرجة على معاودة الكَرَّة، فكان أن قدمت فيلم **ليلى بنت الصحراء** الذي صور في ديكورات ضخمة أقيمت في أستوديو مصر، وهو أهم فيلم لها.

ويعد فيلم **عيون ساحرة** لمخرجه **أحمد جلال** أول فيلم خيال علمي، وهو تجربة جريئة في وقت كانت تفتقد فيه الاستوديوهات للآلات الحديثة (1933). لاقى الفيلم نجاحا جماهيريا و فنيا حيث "كان الحوار قليلا جدا مع حركة كاميرا بارعة"[1] .

وبعد سنتين، قام أحمد جلال بإخراج أول فيلم تاريخي مصري وهو **شجرة الدر** المقتبس من القصة التي كتبها **جرجي زيدان**[2] .

على الرغم من التطور الحاصل في عالم السينما ودخول تقنيات جديدة كفيلة بخلق خدع بصرية توحي بحقيقة المشاهد، ومع أن بعض الأفلام المصرية حققت إيرادات عالية مؤكدة صمود السينما المصرية بالرغم من كل الأزمات، إلا أن السينما العربية لا تزال تعاني من عدة مشاكل من مثل:

1. عدم قدرة السوق المحلية على منافسة الأفلام الأجنبية التي غزت العالم.
2. عدم فهم اللغة نتيجة إنتاج كل بلد بلهجته وهو ما يتسبب في فقدان جمهور واسع وقصر عرضها على بعض المناسبات نحو المهرجانات باستثناء الأفلام المصرية.
3. الرقابة وإغلاق الباب أمام إبداع المخرجين.
4. قلة الخبرة والابتكارات الفنية.

---

[1] الكسان، جان، م س، ص 28.
[2] ينظر: م ن، ص.28.

1. 5. سينمـــا بوليــوود Bollywood:

الفيلم الهندي غنائي راقص، يعرض بـــالألوان منـــذ ســـتينيات القـــرن الماضـــي. ولا تقتصر اللغة المستخدمة على الهندية (Hindi) فقط أو مزيج بين الهنديـــة والأوردو (Urdu) وهو ما يعرف أيضا بالهندوستاني (Hindustani)، ولكل بأكثر من اثنتي عشرة لهجة مختلفة حيث تعتبر قضية اللغة قضية سياسية (ليس من حيث الجهوية فحسب ولكن من حيث "حياد" الهندوستاني الصوري).

تحكي الأفلام الهندية قصة نشوء الدولة الهندية بعد استقلالها سنة 1947. كما تتميز بالاستعراض (Spectacle)، و المبالغة.

يعبر فيلم Bandit Queen (1994) عن اتجاه الواقعية في السينما الهنديـــة، وهـــو يحكي قصة امرأة تحولت إلى حامي الحمى (Robinhood heroine) في شمال الهنـــد. يسلط الفيلم الضوء على استغلال المرأة والحط من قدرها.

تتمحور معظم الأفلام الهندية حـــول القـــصص العاطفيـــة و الإثـــارة (Action pictures)، و روتين الرقص والغناء. وتلجأ الـــصناعة إلـــى تقنيـــة « play back » مستخدمة مطربين محترفين لتأدية الأغاني، في حين يقوم الممثلون بتحريك شفاههم وتأدية الرقصات.

تعتمد سينما **بوليوود** على الاقتباس والترجمة، إذ أعادت الكثير من أفلام هوليـــوود مُغَيِّرَة فيها بعض التفاصيل استجابة للاهتمام المتزايد لمُنْتَجها في العالم[1] .

وهكذا تبقى السينما الأمريكية وسيلة فعالة للتأثير على ما يعرض في الدول الأخرى حتى لو لم تكن أفلامها هي المعروضة، فاقتباس المواضيع منها و التأثر بطريقة تناولها وعرضها يوسِّع سيطرة الثقافة الهوليودية، و بالتالي الأمريكية، على الرأي العام العالمي ويساهم في خلق ثقافة التبعية، فالسينما ليست أداة بريئة بل سلاحا خطيرا و منبرا إعلاميا تُخاطَب منه الجماهير العريضة.

(1) see: Villarejo , Amy, Op.cit., pp.77-80.

2. الفيـــــلم منبـــــرا إعلاميـــــا:

"من يتحكم في وسائل الإعلام يتحكم في الثقافة ".*

ألان غينبرغ

خص الله الإنسان بنعم التفكير والخيال والإبداع، والفن قمـــة الإبـــداع، ويفتـــرض به أن يكون "تطهيرا"، "انفعالا يحرر الإنسان من المشاعر الضارة"[1] ، حيث يخلق مشاعر الشفقة والغضب والتمثل والإنكار –لدى المتفرج-، حالة مـــن الازدراء ومقـــت العنـــفِ أو "الفعلِ المشينِ" الممثل على الشاشة –في حالة الفيلم-.

انتقد **برتولت بريخت**** (Brecht) فكرة "التمثل" (Identification) الـــذي يحـــول المتفرج إلى متقبل فـــ"استُبدِلَ التطهيرُ كغايةِ المسرح بالتفكير والمحاكمـــة التـــي تجعـــل من المتفرج متلقيا فعالا"[2] إلا أن التطهير، وإن ارتبط في بداياته بالمسرح، ليس حكـــرا على الفن الرابع، بل مفهوم يمكن تطبيقه على مختلف الفنون بما في ذلك الـــسينما. كمـــا أن التمثل خطوة أولى في طريق التحرر الذي يسلكه المتلقي وأول درجة من سلم الارتقاء بالذات والسمو بها عن الدنايا، وهو بذلك لا يسلب المتفرج حقه في التفاعل مع العمل كما يعتقد بريخت.

---

* « Whoever controls the media, controls the culture. » Allen Ginberg

[1] التطهيرCatharsis على الرابط التالي:

www.ofouq.com/today/modules.php?name=newsfile=print &sid=21

** بارتولت بريخت (1898-1956) شاعر و مخرج ورجل مسرح ألماني.

[2] م ن.

استغل صناع السينما تفاعل المشاهد مع العمل لكسب تعاطف الجماهير مع القضايا التي يطرحونها نحو القضية الفلسطينية، تأكيد المحرقة اليهودية، ظلم بني إسرائيل واضطهادهم في الحضارة الفرعونية، عدالة الثورة الجزائرية، تأكيد أصالة الإرهاب عند المسلمين وما إلى ذلك من القضايا الساخنة. وللسينما باع طويل في تضخيم بعض القضايا وإعطائها أكثر من حقها من الأهمية والاهتمام، فقتل اليهودي ذنب لا يغتفر، لكن إبادة شعب عن بكرة أبيه مسألة فيها نظر !

1.2. الإرهاب.. علامة عربية وإسلامية مسجلة:

لا خلاف حول مساهمة السينما في خلق أو ترسيخ قوالب سلبية و صور نمطية عن الأعراق والأمم والشعوب، ولعل أخطر ما روجت له أن العرب والمسلمين إرهابيون بطبعهم. مع أن التاريخ أثبت أنه لا ديانة للإرهاب وأن التطرف أمر مشترك بين الشرق والغرب وليس ما حدث لـ"**أوباما**"[1] عنا ببعيد. وتأبى السينما– هوليوودية كانت أم عربية- إلا أن تنشر ذلك الفكر المتطرف دونما قراءة مستقبلية لتبعات هذه الأعمال التي قد تتحول إلى واقع مرير.

1.1.2. أفلام تمهد لأحداث الحادي عشر من سبتمبر:

أ. قبلة الليل الطويلة The Long Kiss Good Night (2006):

تدور أحداث الفيلم حول سمانتا كاين (Samantha Caine)، مُدَرسة وأم لطفلة. تتلقى سمانتا ذات يوم ضربة على رأسها تتذكر على إثرها بعضا من حياتها السابقة، وأنها كانت عميلة سرية للغاية. يسعى بعض من تصدت لهم في الماضي إلى قتلها فتستعين بمحقق خاص. وكلما تذكرت المزيد عن حياتها السابقة، ازداد حجم الخطر عليها. ولكن المهم في القصة هو أن في الفيلم مشهدا يروي تفجيرات مركز التجارة العالمي الذي

[1] التهديدات التي وصلته ممن يعتبرون أنفسهم نازيين، ينظر:
Neo-Nazi plot to kill Barack Obama and 102 black students thwarted, Herald Sun, october28, 2008.
http://www.heraldsun.com.au/news/world/plot-to-kill-obama-thwarted/story-e6frf7lf-1111117874780

وقع في 1993 – حسب الفيلم- بأمر من مسؤول في وكالة الاستخبارات المركزية، و يسعى مسؤول آخر لتنفيذ بعض التفجيرات التي يحتمل أن يصل عدد الضحايا فيها إلى أربعة آلاف قتيل وينسب الأمر للمسلمين كالعادة، وذلك بهدف جني المزيد من المال من الكونغرس الأمريكي.

وتشير بعض التحقيقات إلى أن الموساد – مثلا- هو المخطط لتفجيرات الحادي عشر من سبتمبر 2001، بدليل أن كل اليهود العاملين بالمباني المفجرة لم يحضروا في ذلك اليوم ! كما أن بعض الصحف نشرت عِلْمَ الرئيس الأمريكي بالأمر أو على الأقل تلقيه رسالة تهديد قبل أيام من الانفجار، إلا أنه لم يقرأها[1] ! وكان المسلمون، كالعادة، كبش الفداء !

ب. الحصـــار The Siege (1998):

بعد إلقاء الجيش الأمريكي القبض على قائد إسلامي، تصبح مدينة نيويورك هدفا للهجمات الإرهابية. ويتعاون مدير قسم مكافحة الإرهاب في مكتب التحقيقات الفيدرالي مع عميل من وكالة الاستخبارات المركزية لمحاربة الخلايا الإرهابية المسؤولة عن التفجيرات. وتتوالى الهجمات على المدينة فتعلن الحكومة الأمريكية حالة الطوارئ وتحبس كل مسلم وعربي وتحاصرهم في منطقة مسيّجة، ومن ضمن المحاصرين شاب هو ابن أحد عملاء مكتب التحقيقات الفيدرالي صديق رئيس قسم مكافحة الإرهاب، وبعد استمرار الحصار لعدة أيام، يتدخل رئيس قسم مكافحة الإرهاب لرفع الحصار وينجح في ذلك.

صور الفيلم في مدينة **نيويورك، بروكلين** و **منهاتن** تحديدا، هذه الأخيرة التي يقع بها برجا التجارة اللذين استهدفا في الحادي عشر من سبتمبر، وما يلفت النظر هو أن عرض الفيلم كان في السادس من نوفمبر 1998 ، أي قبل ثلاث سنوات فقط من تلك التفجيرات.

[1] see : David E. Sanger, Bush Was Warned bin Laden Wanted to Hijack Planes, The New York Times,16 May 2002.

2.1.2 . منهم إرهابيون.. ومنهم معتدلـــون !:

أ. المملكة The Kingdom (2007):

بعد التفجيرات التي تطال أحد أحياء الرعايا الأمريكيين في السعودية حيـــث قتـــل صديق (جاسوس) أحد عملاء مكتب التحقيقات الفيدرالي الأمريكي، يبتـــز هـــذا الأخيـــر المملكة العربية السعودية لإشراكه في التحقيق في الموضوع. اعتبـــرت المملكـــة الأمـــر من اختصاص السلطات المحلية لكنها رضخت في النهاية لما مورس عليها من ضـــغوط شريطة ألا تتجاوز مدة إقامة فريق التحقيقات الخمسة أيام.

وصل الفريق، وأمام امتعاض السلطات السعودية وعدم إبدائها رغبة في التعـــاون، وجد العملاء أنفسهم في سباق مع الزمن لملاحقة المسؤولين عن الحادث، وكـــان الأمـــر أشبه بالبحث عن إبرة في كومة قش، لكن مرافقهم، أحد الضباط السعوديين، أبـــدى نيـــة في مساعدتهم لإلقاء القبض على "الإرهابيين"، وكان لهم ذلك بعد مصاعب عديدة، ويلقى الضابط السعودي حتفه أثناء تأديته لواجبه.

تمر بين الفينة والأخرى مشاهد للضابط السعودي الذي يمارس شعائر دينه ويعامل أسرته معاملة حسنة، فضلا عن تفانيه في أداء عمله وانفتاحه على الآخر، و هو نمـــوذج لـــ " المسلم المعاصر" الذي يبحث عنه المجتمع الأمريكي.

إن ما ترصده هذه الأفلام من أحداث ليس وليد الصدفة أو إبداع الخيال فحسب، إنه تعبئة للرأي العام واستدراجه للتعاطف مع "الحرب ضد الإرهاب"، الإرهاب الذي خلقتـــه السياسات الأمريكية والصهيونية المنتهجة، وبهذا تحولت الأفلام إلى أداة أساســـية لتوقـــع ردود الأفعال المختلفة للشعوب والأشخاص.

ب. وطن الشجعان Home of the Brave (2006) :

يروي الفيلم قصة أربعة جنود أمريكيين (جراح، مدرسة، جندي وجندي من المشاة) كانوا في مهمة في العراق. تلقوا وعدا بمغادرة الأراضي العراقية بعد أسبوعين. ترتـــسم علامات السعادة على الجميع ويذهبون في مهمة لتقديم الغذاء والأدوية لحي عراقي فقير، وإذا بانفجار يودي بحياة صديق لهم و بَتر يَدِ المدرســـة. يعـــودون بعـــد هـــذه الحادثـــة

إلى الديار (الولايات المتحدة) متأثرين بهول ما رأوا في العراق. و يصبح التأقلم مع الحياة العادية شبه كابوس، فيدمن الجراح على الكحول، و يخضع الجنديان الآخران لجلسات فضفضة جماعية للتمكن من الاندماج في المجتمع ونسيان الماضي، في حين تتعقد المدرسة من يدها المبتورة ويصبح مد يد العون لها إهانة وتجريحا.

الفيلم محاولة لتحسين صورة الحرب على العراق – إذ يعتقد هؤلاء أنهم كانوا هناك للمساعدة ونشر الخير حتى لو كان ذلك بالأسلحة وانتهاك حقوق المواطنين الأصليين – والتنبيه إلى تبعات هذه الحرب على من يخوضها من مواطنين أمريكيين رأوا في هذه الحرب فرصة لتحسين مستواهم المادي، أو ربما ساندوا قضيتها، لكن الحياة بعد الحرب أكثر مأساوية مما يتخيلون. الفيلم، إذن، حالة من مساندة الحرب ومعارضتها في قالب إنساني، ويترك القرار، في النهاية، للجمهور.

2.2. سبيلبرغ وصناعة المحرقـــة:

سبيلبرغ Spielberg مخرج أمريكي يهودي، تستهويه أفلام المغامرات (Indiana Jones) والمخلوقات الفضائية (E.T)، والأفلام الدرامية التاريخية (Saving Private Ryan ;Schindler's List). على الرغم من اجتهاده في صناعة سينما مختلفة إلا أنه لم يحصل على أية جوائز أكاديمية قبل سنة 1993، حيث حصد فيلم **قائمة شندلر** (Schindler's List) سبع جوائز **أوسكار** من أصل اثنتي عشرة جائزة كان مرشحا لها، من ضمنها جائزة أفضل مخرج.

ويحكي الفيلم قصة رجل صناعي ألماني أنقذ ما ينيف عن ألف يهودي من الموت المحقق على يد النازيين، ويُهَوِل الفيلم مسألة المحرقة اليهودية التي يدعيها الصهاينة ويتهمون كل من ينكرها بمعاداة السامية.

قد يكون إنكار الظلم الذي تعرض له اليهود على يد هتلر وأتباعه إجحافا في حقهم، ولكن اليهود ليسوا الوحيدين الذين راحوا ضحية الجرائم النازية، إذ لقي ما لا يقل عن خمسين مليون شخص مصرعهم أثناء الحرب العالمية الثانية.

وفي الوقت الذي حرّك فيه هذا الفيلم مشاعر المشاهدين وكسب تعاطفهم مع اليهود، قام الصهاينة بتنفيذ **مذبحة الخليل** التي قتل فيها أكثر من ألف شخص، بينهم أطفال وشيوخ ونساء، وما كان العالم ليحاسبهم على ما فعلوه، فهم أيضا "اضطهدوا " كثيرا في الماضي !

ثم أعلن سبيلبرغ سنة 1994 أنه سيقوم بجمع أعظم أرشيف في العالم لشهادات الناجين من المحرقة وصدق وعده إذ عرضت شبكة السي أن أن CNN سنة 1996 فيلمه التسجيلي الذي يحمل عنوان **"الناجون من المحرقة"** (Survivors of the Holocaust) في توقيت جهنمي كالعادة، حيث تزامن العرض مع **مذبحة قانا**، وليشهد العالم أن اليهود ظلموا!

وفي سنة 1998، أنتج سبيلرغ وأخرج فيلم إنقاذ الجندي رايان (Saving Private Ryan) الذي يحكي قصة وقوف أحد اليهود (الجندي رايان) إلى جانب الأمريكيين ضد النازيين، وحصد الفيلم خمس جوائز أوسكار منها جائزة أحسن إخراج.

وفي السنة نفسها، أنتجت شركة **دريم ووركس** (Dream Works)، إحدى شركاته، فيلم **أمير مصر** (The Prince of Egypt) عن حياة النبي **موسى** عليه السلام الذي أنجى اليهود من الفراعنة الذين كانوا يجبرونهم على بناء الأهرامات. وهي أكذوبة أخرى يدحضها التاريخ إذ إن أول من دخل مصر من بني إسرائيل هو سيدنا **يوسف** عليه السلام وكان ذلك في عهد الأسرة السادسة عشر، أما الأهرامات فبنيت في عهد الأسرة الرابعة[1]، فلا مجال إذن لتصديق الأكاذيب الملفقة.

[1] ينظر: عمرو خالد، قصص القرآن 2، الحلقة الثانية، 2 رمضان 1430هـ/ 23 أوت 2009.

3.2. السينما وكفاح الشعوب:

"[...] قال مصطفى أبو علي أحد رواد السينما الفلسطينية:

السينما الفلسطينية انتماء نضالي وليس جغرافيا، والسينما الفلسطينية هي كل الأفلام التي تحكي عن فلسطين"[1].

ارتبطت السينما الفلسطينية بقضايا الكفاح المسلح ضد المغتصب الصهيوني للأراضي الفلسطينية. اهتمت في بداياتها، أي منذ حوالي سنة 1965، بالأفلام الوثائقية، ويعتبر فيلم "بالروح بالدم" أول فيلم هام شارك في المهرجان الدولي الأول لسينما الشباب بدمشق، وحاز على جائزة الأفلام التسجيلية متوسطة الطول. كانت تلك أول مرة يذكر فيها اسم فلسطين في مثل هذه المناسبات الثقافية والفنية. إذ ذاك أدركت فلسطين أهمية المهرجانات لإيصال قضيتها إلى العالم والمساهمة في التيار الفني والثقافي والحضاري.[2]

أ. المتبقـــي (1995):

فيلم إيراني-سوري يحكي أحداث بدايات الاستيطان الصهيوني، إذ يبدأ بمساعدة الانجليز على تهجير مئات بل آلاف اليهود من مشارق الأرض ومغاربها، وطرد الفلسطينيين وترحيلهم من بيوتهم ليسكنها الوافدون الجدد. فيرفض الدكتور سعيد ترك بيته والهروب مع أسرته على الرغم من تحذيرات شمعون له الذي تربطه به بعض العلاقات. وتأتي أمه لإقناعه بالعدول عن فكرة البقاء، لكنها تصل متأخرة حيث تجد ابنها وزوجته قد لقيا حتفهما تاركين وراءهما ابنهما فرحان الذي يتبناه مستوطنان بولنديان (لورام و هانا) اللذين غيرا اسمه إلى "موشي"، فتحاول الجدة استرجاع حفيدها مدعية أنها كانت مربيته في عهد الدكتور، فيسمحان لها برعايته لاسيما أنهما مشغولان بالتحضير لفيلم يشوه صورة العرب ويحسن منظر إسرائيل في العالم. وينتهي الفيلم بتفجير صفية، الجدة،

---

[1] الكسان، جان، م س، ص 142 .

[2] ينظر: م ن، ص ص 141-150.

لقطار يحمل مئات اليهود، وتموت وهي تقفز من القطار ولا يتبقى سوى فرحان وحده في العراء.

الفيلم مقتبس من رواية **عائد إلى حيفا** لـ"**غسان كنفاني**". يعرض معنونا إلى الإنجليزية (النسخة الأصلية للفيلم مترجمة) وذلك حتى تصل الرسالة إلى العالم أجمع بلغة فرضت نفسها عليه. ليس هذا السبب الوحيد، إذ إن المخرج إيراني والفيلم باللهجة الفلسطينية (مع أن الممثلين سوريون)، وهي لهجة ليست منتشرة كثيرا وبالتالي يصعب فهمها لذا ترجم الفيلم إلى الانجليزية التي باتت بحق Lingua franca[1].

تحرص القنوات العربية على عرض الفيلم كلما كِيدَ على الفلسطينيين كَيْدٌ عظيم، وكأن القضية الفلسطينية قضية مجازر ترتكب في حق شعب أعزل فحسب، كلا، القضية أكبر من هذا بكثير ، إنها انتهاك لحقوق الإنسان، وجرائم ترتكب في حق شعب لا حول له ولا قوة تخلى عنه العالم وأسكت ضميره، ولا يوقظه إلا عند الأزمات الكبرى ليشجب ويندد حفظا لماء الوجه.

ب. الجنـــة الآن Paradise Now (2005):

فيلم يناقش مسألة العمليات الاستشهادية، التي تفشت في الآونة الأخيرة في فلسطين لاسيما بعد الانتفاضة، بين معارض لها (بنت أحد القياديين الفلسطينيين) يرى الحل في المفاوضات، ومؤيد لها يعتقد أن ما أخذ بالسلاح والقوة لا يسترجع إلا بهما.

يحكي الفيلم قصة صديقي طفولة تطوعا للقيام بعملية استشهادية شريطة أن يكونا معا. وعندما يحين دورهما لا يعلمان بالأمر إلا عشية انطلاق العملية، حيث يقضيان آخر ليلة مع عائلتيهما دون إطلاعهما على ما ينويان القيام به. يغادران في الصباح الباكر حيث يجهزان لخوض العملية ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، و تتعرقل العملية ويتيه منفذاها، ويبقى التردد يراودهما إلى أن ينفذ أحدهما العملية في حين يقتنع الآخر بالحل السلمي على أساس أنه لا يود أن يكون مسؤولا عن قتل أشخاص "أبرياء".

---

[*] هي في الأصل لغة مشتركة تتكون من مزيج من الإيطالية و الفرنسية و الإسبانية و الإغريقية و العربية، كانت تستعمل قديما في موانئ البحر الأبيض المتوسط . ويستخدم هذا المصطلح حاليا للدلالة على أي لغة يصلح أن تستعمل كلغة يفهمها الجميع.

لا يوضح الفيلم أي الرأيين أصوب، ويترك القرار للمشاهد حول موضوع طالما كان محل أخذ ورد. مع أنه يمكن القول إنه يرجح ضمنيا كفة الحل السلمي، وذلك واضح من خلال ما يعرضه من مشاهد للمخططين للعملية إذ يظهر الرأس المدبر في أول لقطة له في الفيلم نائما، يوقظه رجاله ليذهب إلى الفدائيين فيدعوهما ويسألهما عن رغبتاهما في الاستمرار في العملية أو التراجع عنها. كما أن مساعديه ملتحون ويدخنون ويدفعون الرشاوى لبعض الإسرائيليين لمساعدتهم في عملياتهم تلك، وبالتالي فهو يتساءل ضمنيا عن مدى مشروعية مثل هذه العمليات إذا كان مخططوها لا يحترمون الشريعة الإسلامية بالكامل، ثم لماذا يحتمي المخططون وراء الشباب المتحمس؟ لماذا لا يقدمون هم على هذه العمليات؟

عرض الفيلم في أوروبا معنونا إلى الإنجليزية حتى تصل الرسالة إلى الجميع، ويعرفوا حجم الصراع الذي يعيشه الشباب الفلسطيني الذي بدلا من التفكير في مستقبله، لا هم له سوى إخراج المحتل الصهيوني وتدميره، الفيلم صرخة شعب مل الانتظار والوقوف مكتوف الأيدي، صرخة شعب قد يستبيح المحظور لرفع الضرر عنه. ورسالة إلى الغرب حتى يرفعوا صفة التعصب الديني عمن يقوم بمثل هذه العمليات، فالشابان المتطوعان في الفيلم ليسا ملتزمين بتعاليم الإسلام التزاما كليا، وبالتالي لا يمكن أن تلصق بهما صفة التطرف الديني. لم يعد الباعث على العمليات الاستشهادية باعثا دينيا، إنه بالأحرى وضع حد لحياة مهينة.

4.2. أفلام الخيال العلمي:

" إن تأمل المستقبل في أفلام الخيال العلمي [...] هو جزء من تأمل تاريخ حاضر له علاقة جدلية بتاريخ الماضي للتحذير من أخطار تاريخ قادم [...]"[1].

تخلق أفلام الخيال العلمي شيئا من المتعة وتفتح الأذهان وتحرضها على التفكير في المستقبل وتخيله، وإن كانت هذه الأفلام تبالغ في نسبة الخيال غير أنها لا تخلو

[1] عبد العزيز، فاروق، السينما في ساحة التاريخ، ضمن: مجلة العربي، ع 291، الكويت، فبراير 1983، ص. 143.

من حقيقة أحيانا حيث إن معظم ما يعالج في هذه الأفلام هو تخوفات يعيشها العالم – المتقدم تحديدا- مما يمكن أن تصنعه التكنولوجيا، كما أن الخوف من الآخر تعدى الإنسان إلى "المخلوق الفضائي" الذي غالبا ما يصور على أنه وحش كاسر، ومع هذا يستطيع الإنسان التفوق عليه. وترى **م. كايث بوكر** (M.Keith Booker) أن :

« […] the fact that genre films such as fiction have generally not been taken as works of « serious » cinema has some times allowed them a special freedom to address controversial topics. For example, a film with the strong anti-nuclear arms race message of *The Day the Earth Stood Still* could almost certainly not have been made in 1951had that message not have been couched in terms of science fiction rather than straight forward drama.»[1]

"[…] إن سلخ صفة "الجدية" عن بعض أنواع الأفلام، نحو أفلام الخيال العلمي، هو ما منحها أحيانا حرية خاصة لطرح المواضيع المثيرة للجدل و ما كان فيلم " يوم أن سكنت الأرض" أن يرى النور سنة 1951 لو لم تقرفص الرسالة في شكل خيال علمي بدلا من الدراما المباشرة ".

إن استخفاف الناس بالمواضيع التي تطرحها أفلام الخيال العلمي منحها قدرا كبيرا من الحرية في التعاطي مع الكثير من الأفكار وترسيخها في ذهن المشاهد، فأمريكا دائما مستهدفة إن لم يكن من لدن "إرهابيين إسلاميين" فمن لدن سكان الفضاء، وتستطيع دوما بقدرة قادر قهرهم، وتعكس هذه الأفلام مركب التفوق (Superiority Complex) ورهبة الآخر (Xenophobia) غير المبررين اللذين تعاني منهما الولايات المتحدة، فالآخر ليس الشيطان الذي يصورونه أما التفوق فليس منتجا أمريكيا خالصا فمعظم جامعاتهم وهيئاتهم العلمية يشغلها أجانب منهم عرب ومسلمون، ناهيك عن كون الشعب الأمريكي شعبا هجينا، لذا فإن عنجهيتهم تلك غير مبررة.

[1] Booker, M. Keith, Alternate Americas, Science Fiction Film and American Culture, Praeger Publishers, London, 2006, p.266.

أ. يوم أن سكنت الأرض The Day the Earth Stood Still(1951):

تحط سفينة فضائية في مدينة واشنطن تحمل على متنها رجلا آليا (Gort) ومخلوقا فضائيا (Klaetu) يحمل رسالة مهمة لسكان الأرض، لكن سرعان ما يصيبه الجنود بأسلحتهم، فيستعمل الإنسان الآلي بعضا من قوته فقط لتحطيم أساطيلهم إلى أن يأمره رفيقه بالتوقف عن ذلك ونقله إلى المشفى الذي يهرب منه رغبة في معرفة المزيد عن هذا الكوكب "الغريب"، فيدعي أنه تلميذ داخلي فتحتضنه إحدى الأسر، بيد أنها تستغرب تصرفاته وتشتبه فيه وبعد افتضاح أمره يعترف بحقيقة ما جاء لأجله وهو أن غورت خلاصة مجهودات كل الكواكب لصناعة إنسان آلي يستطيع الحفاظ على السلام في المجرة، وسيدمر الأرض إن هي استفزته.

الفيلم إذن رسالة واضحة إلى العالم لإيقاف السباق نحو التسلح النووي الذي أودى بحياة مئات الآلاف من البشر، والذين لم يموتوا عانوا من أضراره في الحرب العالمية الثانية، والتحذير مما قد ينجر عن الحرب الباردة ولكن في قالب خيالي قد لا يفهمه كثيرون.

حاز الفيلم على جائزة **الغولدن غلوبز** (Golden Globes) لسنة 1952 لأفضل فيلم يروج للتفاهم الدولي (Best film promoting international understanding).

ب. عيد الاستقلال Independence Day (1996):

غزا سكان الفضاء الأرض، وحطوا رحالهم في الولايات المتحدة الأمريكية ولكن سرعان ما يصبح العالم كله تحت سيطرتهم ويغدو قهر سفنهم الطائرة أمرا مستحيلا، فتتكاتف جهود الناجين للقضاء عليها، وتعكف الحكومة الأمريكية على التصدي لهذا العدوان بواسطة صحن طائر قدم إلى الأرض قبل الغزو بعدة عقود. وبالفعل، تُدمَر كل

الصحون الطائرة ويدب الأمن والسلام من جديد في الأرض، ويكون ذلك في الرابع من شهر جويلية، يوم استقلال الولايات المتحدة.

لا يزال التركيز قائما على عقدة التفوق لدى الأمريكيين، فكل العالم ابتلي بما ابتلوا به إلا أنهم وحدهم قهروا العدو واستقلوا –أيضا- في اليوم المصادف لعيد استقلالهم، وكأن العالم كله أمريكا – أو بمعنى أصح قبضتها- ولا يقدم على الحراك إلا بإذنها. أفكار قد تبدو بسيطة وخيالية في طرحها لكنها خطيرة جدا لو تمعن المشاهد فيها ولم يكتف بمجرد الاستمتاع والتنفيس.

ج. التوازن Equilibrium (2002):

يتوصل الإنسان، في المستقبل، إلى تركيبة كيميائية تعطل وظيفة المشاعر البشرية. التركيبة عبارة عن حقن تؤخذ بانتظام حتى لا يفكر الإنسان بقلبه أبدا، ذلك القلب الذي تسبب في قتل ملايين البشر عبر التاريخ. يلزم الجميع بأخذ هذه الحقن في مواقيت محددة، ويعتبر المقاومون خارجين عن القانون، ومن يتم القبض عليه منهم يعدم حرقا. وهو ما حدث لزوجة أحد الكهنة، الذي يقلع هو الآخر عن أخذ تلك الجرعات، وينتقم في النهاية ممن ساهم في نشر هذه الفكرة. ويستعيد الإنسان حقه في الإحساس بالمشاعر والعواطف التي خلقها الله فيه لسبب محدد. هذا الفيلم ثورة على الحروب، ودعوة للتوقف عن تقتيل الأبرياء، ولكن في قالب خيالي.

3. الفيلم رؤية للعالـــــم:

1.3. الفيلم رؤية ثقافية للعالـــــم:

«Any story film tells, any meanings it provides, will not be natural in its obviousness, but rather the effect of the signification of a whole series of signs and their relative positions within the rules of combination for the system which is film. Films in this sense do not simply reflect a pre-ordained reality, but rather work extremely hard to manufacture one. If this is the case, then films become important sites not only for the constitution of cultural meanings, but also for the contestation of cultural values. »[1]

"لا تكون أية قصة يحكيها الفيلم ولا أية معان يقدمها طبيعية بكل وضوحها، ولكـــن بأثر دلالة سلسلة كاملة من العلامات ومواقفها النسبية ضمن قواعد التوافقية للنسق المتمثل في الفيلم. وهكذا فإن الأفلام لا تعكس واقعا معينا مسبقا، ولكن تعمل جاهدة على صناعة واقع ما. إذا كانت هذه هي الحال، فإن الأفلام تصبح أماكن مهمة ليس فقط لتشكيل معـــان ثقافية ولكن لتسابق القيم الثقافية أيضا".

الفيلم وليد بيئته ولسان حالها –إذا استثنينا بعض أفلام الخيال العلمي المبالغ فيهـــا- ولا يكاد يخرج مضمونه عادة عما تعارف عليه المجتمع من عادات وتقاليد وقيم توارثتها الأجيال أبا عن جد، وهو إن كان مرآة عاكسة لأحوال الوسط الذي انبثق منه إلا أن عالم الشوبيز (Showbiz) يفرض تناولا مغايرا للمواضيع حيث يـــضيف بعـــض البهـــارات المستوردة التي لا تمت إلى مجتمعه بصلة أو ربما وجدت ولكـــن بنـــسب ضـــئيلة جـــدا لا تستوفي شروط التعميم.

غزت سينما هوليوود العالم بأفلامها وباتت معظم الجماهير في شتى بقـــاع الأرض تفضل مشاهدة الأفلام الأمريكية على الأفلام الأخرى مهما بلغت جودتها الفنية، ويرجـــع

---

[1] Mr Gavan, kate, Structuralism and Semiotics, in: The Routledge Companion to Critical Theory, eds. Simon Malpas and Paul Wake, Routledge, London , 2006, p 12.

ذلك إلى ريادتها وتفننها في الخدع البصرية والمؤثرات الخاصة، فضلا عن القصص المحبوكة بطريقة مشوقة تسترعي انتباه المشاهد من اللقطات الأولى.

أصبحت الثقافة الأمريكية ثقافة Franca، إذا جاز التعبير، نتيجة احتلالها الصدارة في اختيارات المشاهدين، فغزت أمريكا العالم بفضل ثلة تمتلك شركات إنتاج سينمائي تُسَير الجماهير وتتلاعب بها كما تشاء وفق ما تراه هي، وهي لا تعبر بالضرورة عن الثقافة الأمريكية الحقيقية حيث تختصرها في العنف والجنس، وحرصت على إبعاد الأفلام الفنية "Art films" عن الشاشة تحقيقا للربح المادي، وستتطلب إعادة الأمور إلى نصابها عقودا من الزمن، وهو ما يؤكده **جوزيف تورو** (Joseph Turow)

« It will take time […] for Americans to develop the habit of watching non Hollywood style films. »[1]

"يحتاج الأمريكيون إلى وقت طويل لاكتساب عادة مشاهدة الأفلام المختلفة عن الطراز الهوليوودي". ولا يقتصر الأمر على الأمريكيين فحسب، بل هي ظاهرة تمس كل محبي الفن السابع أيا كان ما يشاهدونه من أفلام.

الفيلم وصف وشرح لرؤية العالم عند شعب ما لشعب آخر، وقد أصبحت الأفلام وسيلة تعارف بين الثقافات والحضارات المختلفة، جِسْر تواصل لجَسْر الهوة بين شتى الأمم وأنماط التفكير.

2.3. <u>الفيلم غزوا ثقافيا:</u>

يُعتَبر الأمريكيون أكثر الشعوب ترددا على دور السينما، إلا أن معظم الإيرادات تأتي من الخارج، أي تلك التي لا تعرف دولها نهضة سينمائية معتبرة، وبذلك يكون الغزو الثقافي قد بلغ مداه خاصة حينما تحاول البلدان التي تشهد إنتاجا سينمائيا ضخما أو لا بأس به، نحو الهند ومصر، تقليد الأفلام الأمريكية (فيلم **مافيا**، **جوبا**، الخ) ويرى جوزيف تورو أن:

[1] Turow, Joseph, op.cit., p. 498.

« […] cultural colonialism is the process by which the media content of a dominating society […] surrounds people of another society with values and beliefs that are not those of their own societies. »[1]

"[…] الغزو الثقافي هو العملية التي يحاصر بها […] مضمونٌ إعلامي لمجتمع سائد شعبَ مجتمع آخر بقيم ومعتقدات لا تمت لمجتمعاتهم بصلة".

وهكذا تتحول متعة مشاهدة الأفلام إلى قلق وذعر، ولعل هذا من الأسباب التي تجعل بعض الآباء حريصين على انتقاء ما يشاهده أطفالهم – يعتبر المراهقون والشباب من أكثر الفئات مشاهدة للأفلام- إذ يمكن لمحتوى الأفلام ألا يتناسب وأعمارهم- حيث لا يسمح لهم سنهم بالتمييز بين الغث والسمين- أو ثقافتهم، وما ذلك إلا خوفا منهم على فلذات أكبادهم من التأثر بما يشاهدونه. ولا أدل على تأثير الدراما في المجتمع مما أدلى به بعض المعلقين الإعلاميين من كون الرئيس **بارلت** (Barlett) في سلسلة West Wing هو الرئيس الأمثل لأمريكا (انتخابات سنة 2000)[2].

توجه الأفلام تفكير مشاهديها وتحشو عقولهم بقوالب وأحكام مسبقة على بعض الأعراق والشعوب مُشَكِلة رؤيتَهم للعالم بـ " عيون سينمائية " غالبا ما تحكمها المصالح الاقتصادية . ومع أن المشاهدين ليسوا سذجا إذ إنهم قادرون على رفض مشاهدة ما يتنافى ومعتقداتهم وقيمهم وكذا مصالحهم، إلا أنه لا مفر من التأثر والتأثير، فالرفض في حد ذاته تأثر.

لم تعد السينما مجرد تسلية، لقد تحولت إلى معول يهدم الشعوب الأخرى حيث

« […] American based companies are harming other countries. They are doing this […] by drowning out the presentation of local cultural experience in the media with Hollywood- based formulas. »[3]

---

(1) Turow, Joseph, op.cit., p.498.
(2) ibid., p. 26.
(3) idem, p. 498.

" [...] تؤذي الشركات الأمريكية الدول الأخرى، وذلك[...] من خلال حجب تصوير الثقافة المحلية في الإعلام بنماذج هوليوودية".

ينجذب الشباب نحو هذه النوعية من الأفلام التي ساهمت بشكل كبير في تعزيز ظاهرة العنف في أوساطهم ورفع نسبة جرائم الأحداث، غير أن مؤيدي السينما "العنيفة" يرون أن السينما بريئة مما يرتكبه هؤلاء براءة الذئب من دم يوسف، استنادا إلى نظرية **دوركايم** إلا أنهم يتناسون نقطة مهمة وهي أن "الحلم بالتحلم، والعلم بالتعلم"، والعنف بالتعنف، فالأخلاق تكتسب وليست فطرية، وعليه فإن مشاهدة المظاهر السلبية بلا انقطاع يعززها لدى المشاهد أو يخلقها إذا لم تكن موجودة.

وبعيدا عن مظاهر العنف، تبقى المعتقدات والقيم التي يحملها الفيلم مشكلة ، لاسيما بين الثقافات المختلفة والمتباعدة، حيث لا يفهم الغربي مثلا سبب ارتداء المسلمات للحجاب ويعتبر ذلك قهرا واضطهادا لهن وقمعا لحرياتهن، وبناء على ذلك يعتبر في المقابل أن المرأة المتبرجة محتقرة من لدن المسلمين، وهي قوالب سهرت السينما على ترسيخها. ففي فيلم **المملكة** (The Kingdom) مثلا، ثمة مشهد يصور عميلة فيدرالية أمريكية و هي تحكي عما ينتظرها في السعودية من ازدراء، وفي مشهد آخر يؤتى لها بما يسترها لتقابل الأمير، ناهيك عن المشاهد التي تمنع فيها من لمس جثث المسلمين (الذكور) وتبدو عليها علامات الاستغراب. وفي ذلك تكريس لفكرة تخلف المجتمع الإسلامي ونبذه للمرأة واعتبارها مواطنا من الدرجة الثانية، وتحضر الغرب واحترامه للمرأة !!

أما المسلمون فيستغربون مثلا طقوس التعميد ومراسيم الزواج الكنسي وضرورة وجود ما يسمى بالإشبين (ة) والوصيفات، الخ، وعبادة بعض الشعوب الآسيوية لتمثال من ذهب. ويعتبر فيلم **آلام المسيح** (The Passion of the Christ) ضربة موجعة لليهود في العالم الذين قدموا للفيلم دعاية مجانية باستماتتهم على حظر عرضه، حيث لاقى الفيلم إقبالا جماهيريا كبيرا، و يصور الفيلم الإثنتي عشرة ساعة الأخيرة من حياة المسيح عليه السلام من وجهة نظر مسيحية. مما لاشك فيه أن الفيلم محظور في دور عرض

الدول الإسلامية، إلا أنه متوفر في الأسواق على أقراص مضغوطة يسهل الحصول عليها بأثمان بسيطة. وقد اطلع على الفيلم عدد لا بأس به من عشاق الفن السابع، و كان من بين تساؤلات البعض بعد انتهائهم من المشاهدة: أهكذا قتل فعلا؟ ولا يلامون إذا لم يكونوا يعرفون الآية الكريمة: " **وَ ما قَتَلوهُ و ما صَلَبوهُ و لَكِنْ شُبِّهَ لَهُم** ".[1]

ثم إن الفيلم صور الواقعة بطريقة يصعب تكذيبها، بل إن المخرج **ميل غيبسون** (Mel Gibson) حرص على استعمال اللغة العبرية واللغة اللاتينية حتى يجعل الفيلم أقرب إلى الواقع.

أما أفلام الأطفال ففيها من الخيال ما يخرج عادة عما ينبغي أن تملأ به رؤوسهم. فسلسلة أفلام **هاري بوتر** (Harry Potter) التي شغلت عقولهم مليئة بالأفكار الخطيرة، فهي قائمة على الصراع بين السحر الأبيض والسحر الأسود، ويمثل الفتى هاري الجانب الخيّر في القصة حيث يلجأ إلى استعمال السحر للقضاء على أحد المشعوذين الذي يعاود الظهور في كل جزء من السلسلة بعد أن تغلب هاري عليه.

و بعد الفيلم، يخرج الطفل بفكرتين: أولاهما أنه يرغب في امتلاك قوى خارقة (بفضل السحر) مثل هاري، أما الفكرة الثانية فهي أن الشر لا يقهر إطلاقا مهما كثر الخير، بدليل أن هاري يموت في آخر جزء من السلسلة.

فضلا عن أفلام رأس السنة وأعياد الميلاد والبابا نويل والهالوين التي باتت القنوات العربية تبثها تزامنا مع الحدث، فبات المشاهد يعرف عن الثقافة الغربية أكثر مما يعرف عن ثقافته هو، واختلطت رؤى العالم لديه و تلاقحت، واختلط الحابل بالنابل، وما عاد المشاهد يدرك إلى أي ثقافة ينتمي، إذ إن كثرة مشاهدة هذه الأفلام جعلت كثيرين يعتبرونها أعيادا يحتفلون بها – وإن كنا أولى بالاحتفال بعيد ميلاد المسيح منهم- على الطريقة المسيحية باستثناء الهالوين ربما، وفتحت الأفلام الأمريكية بذلك باب تصدير دمى البابا نويل وأشجار التنوب (Sapin) إلى الدول الإسلامية، وهي للأسف تلقى رواجا منقطع النظير.

[1] الآية 157 من سورة النساء.

وهكذا استطاعت سينما هوليوود أمركة الشعوب وفرض رؤيتها للعالم عليهم، مـــع أن النقاد يرون أن المشاهدين

« […] they accept or reject what they see in movies from the vantage point of their own cultures. They may even understand the stories differently because they are coming at them with different cultural " eyes" .»[1]

" […] يقبلون ويرفضون ما يشاهدونه في الأفلام من وجهة نظر ثقافاتهم. بل إنهم قد يفهمون القصص بطريقة مختلفة لأنهم يرونها بـــ " عيون" ثقافية مغايرة".

يعتبر الغرب تقبيل يد المرأة قمة اللباقة، في حين يرى فيها الرجل الـــشرقي قمـــة الإذلال، بصرف النظر عن الحكم الشرعي لمثل هذا التصرف، وما يؤسف له أن ثقافـــة تقبيل اليد والوجنة باتت أمرا عاديا في الأفلام العربية، بل إن بعـــض الأفـــلام العربيـــة قد تجاوزت الخطوط الحمراء بأشواط. وما عدنا نميز بين الأفلام الغربية والعربية أحيانا إلا من خلال اللغة التي صارت هي الأخرى " عربيزي "*.

(1) Turow, Joseph, Op.cit, p. 498.

* لغة الشباب العربي المكونة من مزيج من العربية و الانجليزية.

4. الفيلم والمتلقـي:

1.4. المتلقي شخص حالـم:

« The combination of image, movement and sound is […] a kind of doubling life itself, a form of immortality, a permanent and permanently fascinating mirror […] it also presents a danger to life, threatening to be its substitute, a replacement, a diversion and a distraction, a virtual world, a permanent fantasy under the weight of which the real […] seems to disappear, to be destroyed or wither away: the cinema, a man-made world between total truthfulness and total falsehood. »[1]

"إن الجمع بين الصورة والحركة والصوت [...] نوع من مضاعفة الحيـاة نفـسها، وشكل من أشكال الخلود، ومرآة ساحرة أبد الدهر[...] كما أنه يشكل خطرا على الحيـاة إذ يهددها بالحلول مكانها، إنه استبدال وتسلية وإلهاء، عالم افتراضي وخيال دائـم يبـدو وكأن الواقع [...] يختفي تحت وقعه، و يتدمر و يضعف: السينما عالم صنعه الإنسان بين صدق تام وخداع مطلق".

إن تركيبة الفيلم بوصفه قصة مرئية تجمع بين عالم الرواية والصورة الفوتوغرافية والصوت إضافة إلى الحركة، ذلـك المؤشـر الـواقعي غيـر الملمـوس (indice de réalité)[2] الذي تشترك فيه الصورة السينمائية مع الواقع يؤكد لدى المشاهد إحساسا بأن ما يراه حقيقي، فهو منقطع عن العالم كله خلا الفيلم، ومستعد لتقبل كل ما يمكن أن يقدمه هذا الأخير من خيال (diégèse) ولكن انغماس المشاهد فيما يعرض عليه قـد يوصـله أحيانا إلى مرحلة يصعب فيها التمييز بين الحقيقة والخيال نتيجة ما خلق لديه من انطبـاع بالواقعية (impression de réalité)[3] .

---

(1) Thomas Elsaesser and Warren Buckland, Studying Contemporary American Film, Arnold, London, 2002, p.1.
(2) voir: Boillat, Alain, La Fiction au Cinéma , L'Harmattan, Paris, 2001, p. 35.
(3)see: Metz, Christian, The Fiction Film and Its Spectator : A Metapsychological Study, trans. Alfred Guzzitti, in : New Literary History, Vol.8, n°1 (Readers and Spectators : Some Views and Reviews) , Antumn 1976.

إن حالة الاستسلام التي يعيشها المتفرج تشبه إلى حد كبير حالة الحلم إلا أن الــوهم الحق حكر على الحلم وحده. و أما ما يحدث للمشاهد فليس سوى انطباع بالواقعية. يسمح المشاهد لنفسه للحظة بالاستسلام للفيلم ويتفاعل معه و يغفو قليلا ثم ما يلبــث أن يــستعيد المسافة بينه و بين الفيلم. و يُخلق لديه شعور بالرضى عن العرض و ليس بالضرورة عن جودته أو ميزاته. بتطبيق التحليل الفرويدي، يتضح أن ثمة تشابها بين الجمهور المتحمس و السائرين أثناء النوم من حيث اشتراكهما في كــون أن مــا يحركهمــا هــو النــوم أو إحساسه. بيد أن السائر أثناء النوم يبقى على حاله في حين توقظ المشاهدَ أفعالُه. فضلا عن عدم إمكانية الجزم بأن الأول يحلم خلافا للثاني الذي تتزامن فترة نومــه مــع فتــرة حلمه. و هكذا يكون المشاهد قد حلم بقسم من الفيلم ليس لأنه أُسْقِط فتخيله، فهو موجــود وعرض على الشاشة غير أن المشاهد رآه و هو يحلم.

يفقد مشاهد الأفلام الروائية الإحساس بأنه في السينما. فيرغب الأنا في النوم والحلــم إذا اقتضت الضرورة. أما اللاوعي فلا ينام مطلقا، وما نسميه نوما ليس ســوى تعــديل اقتصادي (economic modification) يطال ما قبل الوعي والوعي. إن يقظة جانــب من الأنا، التي تسمح للجانب الآخر بمواصلة النوم، تفترض عادة شكلا من أشكال الرقابة غير المنفصلة عن عمل الحلم (dream work) وخصائصه على أعمق الأحــلام التــي يغيب فيها الإحساس بأن الحلم "حلم".

قد تكون يقظة الوعي مسؤولة عن مواصلة الحلم والنوم مع الإدراك التام أنه مجرد حلم، وهو ما يحدث أثناء مشاهدة فيلم ما حيث نستبق سلسلة المشاهد بمشاهد أكثر إرضاء وأقل رعبا.

تتناسب اليقظة ودرجة الإيهام بالواقع تناسبا عكسيا، ومع كل مــا يجمــع المــشاهد والحالم، يبقى المشاهد رجلا مستيقظا في حين أن الحالم رجل نائم.

يغيب الرضى حينما لا ينال المشاهد كفايته من الخيال حيث يشعر بالإحباط وبالتالي يبدو الفيلم "مملا" و"كئيبا"[1].

---

[1] see : Metz, Christian, op.cit.,pp.75-81

2.4. المتلقي والتمثـــل:

يعتبر بعض الباحثين ما يحدث للمشاهد في دور السينما نوعا من أنواع العـــلاج النفسي. والواقع أن كل ما يحصل له هو نتيجة ما ينتابه من شعور بالتمثل الـــذي يعرفـــه **آلان برغولا** (Alain Bergola) على النحو التالي:

« [I]dentification is both the mecanism of the imaginary constitution of the ego (a founding function) and the core, the prototype and a number of subsequent psychal instances and processes through which the ego once constituted, continues to differentiate itself (a matrix function). »[1]

" التمثل هو آلية التشكيل الخيالي للأنا (وظيفة تأسيسية) و الجوهر معا، نموذج من الحالات و العمليات النفسية اللاحقة التي يواصل الأنا من خلالها، متى تشكل، تمييز نفسه (وظيفة أساسية)."

التمثل إذن حجر الأساس أو اللبنة الأولى في القصور أو الأكواخ الوهمية التـــي يبنيها خيال المشاهد، أما تمليطها مسكا أو طينا فمرهون بما ينتاب المشاهد مـــن مـــشاعر وما يطوره من حالات نفسية ينتج عنها إما استنكار و استهجان أو إعجاب و استحسان.

يعيش المشاهد طوال فترة العرض ، أحيانا، حالة من الإحـــساس بـــالعجز عن التدخل في تحسين سير الأحداث حينما تجري رياحها بما لا تـــشتهيه ســـفنه لاســـيما إذا كانت قصة الفيلم تحاكي جانبا من حياته، أو كانت ببساطة مؤثرة دون أن يشبه شـــيء فيها أمرا قد اختبره المتفرج.

وتؤدي الصورة السينمائية وزوايا التصوير دورا فعالا في بلورة شعور التمثل، حيث يرى **بودري إن شا** (Baudry in Cha) أن:

« [T] he spectator identifies less with what is represented, the spectacle itself, than with what stages the spectacle, makes it seen,

---

[1] Robert Stam et al., New Vocabulary in Film Semiotics, Structuralism, Post-structuralism and Beyond, Routledge, London and New York, 1992, p.152.

obliging him to see what it sees, this is exactly the function taken over by the camera as a sort of relay.»[1]

" إن تمثل المشاهد مع ما يُصوَر، مع العرض نفسه، أقل من تمثله مع ما يجعل العرض عرضا، ما يجعله يُرَى، مجبرا إياه على رؤية ما يراه، وتلك هي بالتحديد الوظيفة التي تأخذها الكاميرا على عاتقها بوصفها نوعا من أنواع البث".

يختلف تفاعل المرء مع ما يقرأه ويشاهده مع أنه يمكن للرواية والفيلم أن يرويا نفس القصة، ذلك أن القراءة تتيح للقارئ فرصة تخيل الشخصيات والأماكن التي تقع فيها الأحداث فيكون، إذا جاز التعبير، هو مخرج العمل، فيحدد أحيانا الحد الذي يمكن أن يتوقف عنده تخيله لبشاعة جريمة ما مثلا، في حين أن الفيلم يحرم المشاهد من متعة إطلاق العنان لخياله، ويقدم له القصة كما تصورها صناع العمل، كما تفرض عليه الصورة السينمائية تصورا لا خروج عنه، فزاوية التصوير والإضاءة والموسيقى التصويرية عوامل تجعل المشهد أقرب إلى الواقع منه إلى الخيال، حتى إذا شعر المشاهد بالقشعريرة دخل عالم الفيلم وعاش معه ازدواجية الواقع و الخيال –كما ذكرنا آنفا- ويصعب الجزم أيهما أكثر متعة، أن يتخيل الفرد عالم الرواية أم أن يراه مجسدا أمامه.

إن ما يعيشه المشاهد أمام شاشة العرض هو حالة من التلقي السلبي، أحيانا، حالة من الانتظار والاستسلام يعطل فيها قدراته على التخيل والإبداع، فيتحول إلى "متقبل" تخلى عن حقه في التفاعل مع العمل بالقبول أو الرفض – و لا ينبغي أن يفهم مما سبق أن ذكر أنه تشجيع على رفض كل ما يعرض، ولكنه محاولة لتشجيع المتلقي على الارتقاء إلى مصاف المستهلك الناقد- أما ما يخالجه من شعور بالتمثل، فهو حسب رائد التنظير السينمائي

« Metz relates this type of identification to the mirror phase by saying that primary cinematic identification is only possible because of this initial constitution of the ego. The film primary fictional

(1) Robert Stam et al., op.cit., p.154.

participation in the unfolding of events is made possible by this first experience of the subject […] »[1]

" يربط ميتز هذا النوع من التمثل بمرحلة المرآة قائلا إن التمثل السينمائي الأولي يحدث فقط لأن المشاهد سبق أن خضع للعملية النفسية التكوينية لتشكيل هذا الأنا الأولي. وتسمح هذه التجربة الأولى للمشاهد بالمشاركة الخيالية في كشف الأحداث[...]".

إن جملة ما يمر به المرء من ابتلاءات واختبارات إضافة إلى كل ما اكتسبه من خبرة من معاشرته لمختلف الشرائح الاجتماعية هو ما يفتح له حسابا في مصرف الحياة يتضاعف رصيده بقدر ما يخوضه من تجارب. و هذا الرصيد هو ما يصرف منه المشاهد في عملية الإنفاق الخيالي من تجربته في الحياة على أحداث الفيلم الذي يعكس واقعة ما عاشها أو عايشها، وهو ما يؤكد حالة التمثل تلك وما ينجر عنها من حالات نفسية أخرى.

قد تبلغ درجة الانغماس في عالم الفيلم أحيانا حد تقديس أبطال الفيلم واعتبارهم أشخاصا خارقين للعادة، استطاعوا التعاطي مع الأمر بطريقة عجز عنها المشاهد على أرض الواقع، وهو ما يشعره، في قرارة نفسه، بإحباط وعجز شديدين، لا بل قد يحتقر نفسه أحيانا ويحط من قدرها، أو ربما يأخذ الأمر من الناحية الإيجابية، ويحاول تطبيق ما شاهده للتو على حياته اليومية، إذ يمكن للفيلم أن يطرح أحيانا أفكارا مبدعة وعملية وليست مجرد خيال.

يتحدث **ميتز** أيضا عن التعزيز المزدوج (Double reinforcement) الذي يعتبره المسؤول عن إمكانية حدوث انطباع بالواقعية، كما أنه يحدث نوعا من التوازن، حيث تجتمع عوامل خارجية* و أخرى داخلية (خاصة بالفيلم) لتمنح الإحساس بمشاهدة حادثة حقيقية لاسيما حينما تضاف إليها الحركة والصوت والصورة.[2]

---

(1) Robert Stam et al., op.cit., p.154.

* وهو ما يعرف بالزاد المعرفي في نظرية الترجمة التأويلية.

2 see: Metz; Christian, op.cit., pp.86-7

وعلى الرغم من تشابه الحالتين النفسيتين اللتين يمر بهما الشخص أثناء مشاهدة فيلم ما أو رؤية حلم ما، إلا أن الفيلم يبقى أكثر منطقية من الحلم إذ إننا أحيانا لا نتذكر الحلم بالترتيب ناهيك عن الفوضى التي تعتريه وهو بذلك مجرد أضغاث، بينما يخضع الفيلم لمنطق ما وإن لم يكن مشابها للمنطق المعهود* ويرى المحللون السينمائيون أن الفيلم حلم أشبه بالحياة، حلمُ إنسانٍ يعي تماما أنه يحلم وبالتالي فهو لا يحلم.

ويضيف **ميتز** مصطلحا جديدا إلى القائمة ألا وهو حلم اليقظة (Daydream) الذي يعتبره هواما واعيا (Conscious phantasy) ومع أن كلا منهما مفهوم قائم بذاته إلا أن حلم اليقظة امتداد مباشر للهوام الواعي. و يكمن الفرق بين الفيلم و حلم اليقظة في كون هذا الأخير اختلاقا ذهنيا محضا (Pure mental fabrication)، وبالتالي يمكنه أن يسمح بوجود الفضاءات الواسعة والفارغة، في حين أن الفيلم يفترض اختلافا ماديا، الفرق إذن فرق من حيث الدقة ودرجة التحقيق (realization) لا من حيث الثانوية[1].

3.4. الدراسات السينمائية و التلقي:

تبقى الدراسات السينمائية والأبحاث التي يجريها المهتمون بالتلقي قليلة نسبيا، ينصب معظمها حول قدرة المتلقي على صناعة المعنى، وهو ما يؤكده **ستايغر** (Staiger):

« Reception […] certainly, if we observe the relatively limited use of reception theory within the discipline of film studies, we see that it definitely focuses on the capacity of the audience to make meaning. » (Staiger 2000,2005)[2]

" تسلم نظرية التلقي أن المعنى يتحقق عند نقطة التلقي […] طبعا، إذا ما لاحظنا الاستعمال النسبي لنظرية التلقي في مجال الدراسات السينمائية، فسنرى أنها ترتكز تماما على قدرة الجمهور على صناعة المعنى".

* إن إسناد المنطق للفيلم اعتراف ضمني بكونه عالما موازيا للواقع الذي نعيشه، له خصوصيته إلا أنه يتسم بالواقعية وإن كانت خيالية.

[1] see: Metz, Christian, op.cit., pp. 82-96.

[2] Quoted in: Paul, Joanna, Working With Film: Theories and Methodologies, in: A Companion to Classical Receptions , eds. Lorna Hardwick and Christopher Stary, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, p. 310.

والمقصود بالمعنى هنا ما يخرج به المشاهد من الفيلم من أفكار وقيم وتأويلات، قد تؤثر أحيانا في نظرته إلى الأمور وتقبله لها لاسيما حينما يتعلق الأمر، مثلا، بالاقتباسات حيث تختلف رواية الأفلام للأحداث عما جاء في القصة الحقيقية بغية خفض التكاليف أو جذب عدد أكبر من الجماهير من خلال التضخيم والمبالغة وهلم جرا... فيصبح الفيلم مرجعا يعتمده المشاهد للحكم على صحة أو خطأ معلومة ما، وهو ما تشير إليه **جوانا بول** بقولها:

« […] the reception theorist would argue that our viewing of *Troy* inevitably will affect our next reading of the *Iliad.* »[1]

"[...] يذهب منظر التلقي إلى أن مشاهدتنا لـ"طروادة" ستؤثر حتما في قراءتنا المقبلة لـ " *الإليازة*" ".

وهكذا تحول الفيلم إلى بنك معلومات يستقي منه المتلقي ما يود معرفته عن التاريخ أو ذلك "الآخر"، ونتيجة سذاجة بعض المتلقين، بات صناع السينما يستغفلونهم ويغرسون فيهم، عبر أفلامهم، أفكارا أغلبها مغلوطة. ويتبناها المشاهد الذي بات الفيلم بالنسبة إليه متنفسا للتسلية ومصدرا يأخذ عنه الأخبار بعدما فرضت عليه طبيعة الحياة العصرية السريعة التخلي عن العادات الجيدة نحو المطالعة ومتابعة الأخبار عن مصادر موثوقة حتى تتفتح له آفاق جديدة ، فضلا عن نسبة الأمية التي لا تزال متفشية بشكل مخيف في العالم العربي. وهكذا اكتسب الفيلم سلطة التوثيق وصار عند البعض معصوما عن الخطإ.

4.4. <u>المشاهد النموذجي</u>:

تحدث **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) مطولا عن القارئ النموذجي في كتابه "القارئ في الحكاية"، وهو مفهوم يمكن أن ينطبق أيضا على الدراسات السينمائية شريطة تغيير التسمية، وإن كان المشاهد أحيانا يؤدي الدورين في حالات الأفلام المعنونة مثلا.

[1] Paul, Joanna, Working With Film: Theories and Methodologies, op.cit, p.307.

"[...] النص إنْ هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، و فرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول، وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) [...] ومن ثم، لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفة التعليمية إلى وظيفة الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى لو غلبت فيه الرغبة، بعامة ، في أن يكون النص مؤولا وفق هامش من الأحادية كاف أن نصا غالبا ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله"[1].

يطلق المنظرون السينمائيون مصطلح " Text" دلالة على الفيلم – وليس هذا موضع الأخذ والرد في الموضوع- وبالتالي فإن الفيلم، أيضا، نسيج فضاءات بيضاء يملأها المتفرج بوساطة ما يعرف بالزاد المعرفي والسياق المعرفي والمعلومات المختزنة، فيربط بين المشهد والآخر مفترضا أمورا قد لا يشير إليها الفيلم إلا تعريضا، وتستدعي هذه العملية امتلاك المشاهد قدرا – ولو بسيطا- من الثقافة فالجاهل الأمي ليس طرفا في هذه المعادلة ولا هو المشاهد النموذجي الذي يُبْحَث عنه.

لا يرسم صانع الفيلم صورة محددة لمشاهده النموذجي، بل يترك المهمة لمدى تأثير الفيلم في المشاهد مما يؤدي إلى بنيانه، وقد يذهب المشاهد النموذجي إلى تأويل الفيلم بطريقة لم تخطر على بال صانع الفيلم، ليس لأن المشاهد قد أخطأ التأويل- وهو ما يمكن أن يحدث أحيانا- ولكن لأنها مسائل ربما غابت عن فكره أو أنه لم ينتبه إليها. وهو ما يحيل إلى عبارة **بول فاليري** (Paul Valéry) الشهيرة إذ قال:

« Il n’y a pas de vrai sens d’un texte. Pas d’autorité de l’auteur. Quoi qu’il ait voulu écrire, il a écrit ce qu’il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et

[1] إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص ص.63-64.

selon ses propres moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre »[1].

"لا وجود لمعنى حقيقي لنص ما، ولا لسلطة الكاتب. أيا كان ما كان يود أن يكتبه، فقد كتب ما كتب. ومتى نشر النص استحال جهازا كل يستعمله كيفما يشاء وبوسائله الخاصة إذ ليس أكيدا أن يستعمله الصانع أحسن من غيره".

الفيلم هو الوسيط الذي يبلغ رسائل صناع العمل إلى المشاهد، ولا يعني ذلك بأي حال من الأحوال أن هذا الأخير يمتلك القدرة على معرفة مقصدية (Le vouloir dire) الفيلم بالضبط، ولكنه قد يقترب منها ويستشف أمورا أغفلها أصحاب العمل سهوا أو عمدا، فضلا عن كون الفيلم مادة خصبة للتأويلات المختلفة.

إن الفيلم، إذ يحيل إلى مشاهدين من هذه النوعية، يصبح صعب الفهم وهو ما يشير إليه إيكو في معرض حديثه عن النص:"[...] فإن النص إذ يحيل إلى قراء لم يكن يفترض وجودهم ولا ساهم في إنتاجهم، يصير عصيا على القراءة[...] أو يصير كتابا آخر مختلفا"[2]، وما ينطبق على الكتاب ينطبق على الفيلم، على الرغم من اختلافهما في نواح عدة، إلا أنهما يشتركان من حيث قدرتهما على خلق عدد لا متناه من التأويلات.

والمشاهد النموذجي شرط ضروري لنجاح عملية الاتصال التي لا تكتمل إلا إذا أدى المشاهد ما عليه من استخلاص لما أضمر في الفيلم وتُرك لثقافة وذكاء المتلقي الذي يثير فيه الفيلم بحيويته ما تعجز عنه النصوص أو الصور الثابتة، وهو ما تؤكده جوانا بول:

« The cinematic medium, by nature vivid and often exciting is able to engage the spectator in a way that texts, or static images, may not. »[3]

"الوسيط السينمائي حيوي ومثير بطبعه، قادرعلى شغل المشاهد على نحو قد لا تقدر عليه النصوص أو الصور الثابتة"، إذ يمكن أن يقضي الشخص الساعات الطوال وهو

---

(1) Valéry, Variétés III, cité dans : Marianne Lederer & Danica Seleskovitch, Interpréter pour Traduire, Didier Erudition, Paris, 2001, p.22.

(2) إيكو، أمبرتو، م س، ص.73.

(3) Paul, Joanna, Working with Film: Theories and Methodologies, p. 304.

يشاهد فيلما تلو الآخر دون أن يكل أو يمل، حيث إن التشويق و طريقة العـــرض وكـــذا جمال الصورة و الحركة يجعل الفيلم وسيطا متميزا تصعب مقاومة إغرائه، وقد جعل منه من يعانون من الوحدة جليسا و مؤنسا، و لعل هذا ما جعل علماء النفس يهتمـــون بهـــذه الظاهرة و يدرسونها.

« Psychoanalytic film theory sees the viewer not as a person, a fleshandblood individual, but as artificial construct, produced and activated by the cinematic apparatus. »[1]

و"لا تعتبر نظرية التحليل النفسي للفيلم المشاهد شخصا من لحم ودم، ولكن بنية اصطناعية أنتجها الجهاز السينمائي وشَغّلها".

ولمعرفة كيفية مخاطبة الفيلم للمتفرج، قام الباحثون بالاقتراض من اللسانيات البنيوية (نحو مفهوم موت الكاتب) والتحليل الفرويدي (على غرار تشابه المشاهد والحالم) لشرح أثر ظاهرة التمثل التي تجعل المتفرج طرفا في الفيلم.

5.4. شرائح المشاهدين و أسباب المشاهدة:

تختلف عادات المشاهدة وأسبابها من شخص لآخر ومـــن فئـــة عمريـــة لأخـــرى، فقد تكون الأفلام الملاذ الوحيد للهروب من الواقع، أو الاستراحة بعد يوم طويل ومضن، أو ربما بحثا عن التغيير في ظل الروتين الممل، كما أنها تتيح لمن يعاني مـــن الوحـــدة الشعور بالانتماء لشيء ما، وهكذا دواليك.

« [I]t is through the existence of an audience that film acquires social and cultural importance. » (Jostein Gripsrud, quoted in Hill and Church Gibson (1999, p203)[2]

[1] Robert Stam et al., op.cit, p.149.
[2] Nathan Abrams, Ian Bell and Jan Urdis ; Studying Film, Arnold, London, 2001, p. 46.

" ولا يكتسب الفيلم أهمية اجتماعية وثقافية إلا من خلال الجمهور"، وهو ما يجعله عرضة للرقابة* فاختلاف الفئات الاجتماعية وأنماط التفكير يوسع دائرة المستهلكين الذين ينبغي إرضائهم أولا وأخيرا.

يصنف الجمهور عادة إلى صنفين اثنين وفق:

أ- **الجانب الديمغرافي Demographies**: تقسم فيه الفئات الاجتماعية وفق الطبقة والجنس والسن والعائلة والدولة والعرق والتعليم والديانة والتوجه السياسي والمنطقة والخلفية الريفية / الحضرية.

ب- **الجانب النفسي Psychographies**: يصنف المستهلك من حيث الحاجات والرغبات.(1)

ونظرا لما للأفلام من أهمية، كلف القائمون على صناعة السينما بعض المختصين بإجراء دراسات حول الجمهور حتى يعرفوا لمن يوجهون إنتاجهم ويسوقونه. كشفت الدراسات الأولى أن الجماهير ليست سلبية ولا موحدة، كما أن آثار الفيلم ليست مباشرة ولا موحدة، حيث تختار الجماهير الأفلام بناء على طبقتها الاجتماعية (الطبقة، السن، الجنس). وخلصت الدراسة إلى أن مضاعفة الربح تستدعي استهداف فئات محددة.

ويرى **ستيوارث هول** (Stuarth Hall) أن :

« […] how we *decode* information contained in the text will depend on our background and factors like class, ethnicity, gender, age, status, job, religion, experience and beliefs, these factors will influence our response regardless of what a producer may have encoded within a film. »(2)

* سنتعرض لهذه النقطة بالتفصيل في الفصل الثاني.

(1) see: Nathan Abrams, Ian Bell and Jan Urdis ,op.cit, p.47.
(2) quoted in: Nathan Abrams, Ian Bell and Jan Urdis , ibid.,p.48.

" *فك شفرة* المعلومة التي يحويها النص يتوقف على الخلفية وعوامل من مثل الطبقة والعرق والجنس والسن والحالة الاجتماعية والعمل والديانة والخبرة والمعتقدات. هذه عوامل ستؤثر في استجابتنا بغض النظر عما يمكن أن يكون منتِج ما قد شفر به فيلمه."

إن فهم رسالة الفيلم بكل ما تضمره و تظهره مرهون بالموروث الثقافي للمشاهد وبيئته الاجتماعية اللذين يساهمان في تحديد رؤية المشاهد للعالم و استجابته للمنبهات الخارجية أيا كان نوعها، فالقبول و الرفض، و الخنوع أو الانتفاضة ردود أفعال تصنعها خلفية المشاهد الثقافية.

المبحث الثاني

ترجمة الخطاب السمعي البصري

1. ترجمة الخطاب السمعي البصري
2. بين الدبلجة و العنونة
3. الأفلام بين التكييف و الترجمة

1. ترجمة الخطاب السمعي البصـــــري:

«اللغات والنصوص، بل وحتى الآداب، تخرج
أكثر فأكثر من مملكة الكتب لتدخل مملكة
السمعي البصري.»*
لمبرت 228: 1980

1.1. النشـــأة وتطـــور المصطلـــــح:

« The successful introduction of sound in the USA cause the trade much anxiety about the possible loss of world markets [...] In 1928, Louis B. Meyer […] declared he was not worried; he assumed that the popularity of American films would lead to the use of English as a universal language. »(1) (Thompson 1985: 158)

"سبَّبَ إدخال الصوت في الولايات المتحدة الأمريكية قلقا كبيرا للتجارة بشأن الخسارة الممكنة للأسواق العالمية[...] أعلن لويس ب. ماير سنة 1928 أنه ليس قلقا حيال ذلك مفترضا أن شعبية الأفلام الأمريكية ستؤدي إلى استعمال اللغة الإنجليزية كلغة عالمية". **(تومسون** 1985: 158)

على الرغم من شعبية الأفلام الأمريكية وهيمنتها على الأسواق الأوروبية –لاسيما بعد الحرب العالمية الأولى- إلا أن اللغة الإنجليزية لم تصمد أمام رغبة الشعوب في الاستمتاع بالأعمال السينمائية بلغاتهم الأصلية، فظهرت الدبلجة والعنونة في أوروبا-

*« [L] es langues, les textes, mêmes les littératures sortent de plus en plus du royaume des livres pour entrer dans le royaume de l'audiovisuel». Lambert (1980 :228)

(1) Quoted in: Baumgarten, Nicole, The Secret Agent : Film Dubbing and the Influence of the English Language on German Communicative Preferences, Towards a Model for the Analysis of Language Use in Visual Media, Hamburg, p. 19.

مع أن هوليوود حاولت تجاوز هذا المشكل من خلال Remakes التي سرعان ما أثبتت عدم فاعليتها.

لم يستقر الباحثون حول مصطلح محدد لهذا النوع من الترجمات إذ ما انفكت تسميتها تتغير مذ ظهرت. عرفت في البداية بـــ "الترجمة السينمائية" (Film Translation) نظرا لقلة انتشار التلفزيون والفيديو، ثم استبدل المصطلح بـــ " النقل اللغوي" (Language Transfer) مع التركيز على اللغة دون سواها وهو ما أدى إلى الاستعاضة عنه بترجمة الخطاب السمعي البصري (Audiovisual Translation).

وظهر مؤخرا مصطلح "الترجمة الشاشية" (Screen Translation) الذي يشير إلى ترجمة كل ما يمكن أن يظهر على شاشة ما (سينما، تلفزيون، فيديو، أقراص مضغوطة، DVD، الخ). كما برز على الساحة مصطلحان آخران هما الترجمة الإعلامية (Media Translation) وترجمة الوسائط المتعددة (Multimedia Translation). أما الأول فيقتصر على العنونة و الدبلجة مع أن الصحافة جزء من الإعلام أيضا*، أما الثاني فلا وجود لتعريف دقيق له نظرا لعدم دقة مفهوم الوسائط المتعددة فهو تارة يدل على مجموعة من المعطيات والنصوص والرسوم البيانية (Graphiques) والصور الثابتة و المتحركة، ووظائف المضمون الرقمي (إعلام Information، تربية، تسلية،...) تارة أخرى. وتبقى عبارة " ترجمة الوسائط المتعددة " مصدر التباس بما أنها يمكن أن تضم المسرح والقصص المصورة وألعاب الفيديو، الخ.[1]

كشف إحصاء انتقائي لببليوغرافيا متخصصة في ترجمة الخطاب السمعي البصري أنه حتى سنة 1994 لم يكن هناك سوى سبع مئة وأربعين عنوانا، وتضاعف العدد خلال ثلاث سنوات فقط (1997)، ويعود الفضل في ذلك لجملة من العوامل لعل أهمها احتفال العالم سنة 1995 بالذكرى المئوية الأولى لظهور السينما، حيث توالت بعده المؤتمرات والملتقيات الدولية، وتزايدت المؤلفات والأبحاث حول الموضوع، ناهيك عن الرسائل

* يرى غومبيي أن الصحافة مقصاة من القائمة، في حين يضمها أكونيل إلى جملة وسائل الإعلام التي يعنى بها هذا النوع من الترجمات.

(1) voir : Gambier, Yves, Orientations de Recherche en Traduction Audiovisuelle, in : Target 18 :2, Benjamins, 2006, pp.263-64.

والأطروحات الجامعية. إلى جانب تفطن الأقليات إلى أهمية دور الإعلام السمعي البصري في الترويج والتعريف بهويتهم –كما حدث في بلاد الغال و كتلونيا (Catalogne) اللتين استحدثتا Esist بكارديف (Cardiff) سنة 1996 و Setam ببرشلونة سنة 2000. فضلا عن ازدهار التكنولوجيات –التي كان يطلق عليها لفظ - "الجديدة" نحو الشنكبوتية والأقراص المضغوطة .

2.1. ماهية ترجمة الخطاب السمعي البصـــري:

« According to Marcela de Marco (2000, 1): « audiovisual translation is the cultural process by which the meanings and values contained in both words and images of television and cinematographic programmes are made intelligible to different audiences. »[1]

"ترى **مارسيلا دي ماركو** أن "ترجمة الخطاب السمعي البصري هي تلك العملية التي توضح فيها المعاني والقيم التي تحملها كلمات وصور البرامج التلفزيونية والسينمائية لجماهير مختلفة" أي أنها ترجمة توضيحية، أو ترجمة تتكيف واحتياجات وعادات المتلقي فتضيف وتحذف وتقرب قيم الأصل إليه. أبعدت هذه الترجمة عن الدراسة الأكاديمية وتأخرت في الدخول إلى مجال الدراسات الترجمية حيث كثر التردد حول جواز اعتبارها نوعا من أنواع الترجمة لما فيها من خسائر وتنازلات واعتبروها بدلا من ذلك نوعا من أنواع التكييف.

« La TAV […] est une traduction sélective avec adaptation, compensation, reformulation et pas seulement pertes ! »[2]

« الترجمة السمعية البصرية […] ترجمة انتقائية تشمل التكييف والتعويض وإعادة الصياغة وليس الخسائر فقط! » . وهذا رد صريح على كل من يدعون أن ترجمة

[1] Quoted in: Kissi, Khalida, Audio-visual Translation and Culture, in: Al-Mutargim, no 17, Algharb,Oran, jan-juin 2008, p.49.
[2] Gambier, Yves, Traduction Audiovisuelle : Orientations Générales, Actes du colloque de Rennes, 2002.

الخطاب السمعي البصري أساءت إلى الترجمة، بل وإلى اللغة، خاصة حينما تلتزم بالترجمة الحرفية . و هي، أيضا، ترجمة تأخذ في الحسبان عددا من العوامل من مثل أنواع الأفلام والبرامج وأساليبها، والمتلقين على تنوعهم الاجتماعي والثقافي واختلافهم في عادات القراءة، فضلا عن تعدد وسائل الاتصال السمعي البصري.

« Only in 1971, when Reiß coined the term « audio-medial text », texts that cross the boundary between the written and the spoken were integrated into a comprehensive theory of translation. At that time, the audio-medial text type did not include film texts or any other kind of text from visual media, but obviously, this initial mentioning of multimodality was an incentive for other classifications of text types which eventually included film texts. »[1]

" لم تعرف الدراسات الترجمية هذه النوعية من النصوص إلا سنة 1971W حينما صاغت **رايس** مصطلح "النص السمعي التوسطي"، فأدمجت النصوص المتقاطعة على حدود الوسيط المكتوب والشفهي في نظرية ترجمية مفهومة. في ذلك الوقت، لم يشمل النص السمعي التوسطي النصوص السينمائية أو أي نوع من أنواع الإعلام البصري. إلا أن هذا الحديث الأولي عن تعدد الوسائط كان، طبعا، محفزا لتصنيفات أخرى لأنواع النصوص التي اشتملت في آخر المطاف على النصوص السينمائية".

حفز عمل **رايس** باحثين آخرين لسلك هذه الطريق واستكمال بناء ما وضعت له حجر الأساس فقامت **سنيل هوربني** (Snell- Hornby) سنة 1984 باقتراح جمع النصوص المسرحية والسينمائية في نوع واحد من أنواع النصوص، ضمن بعيمية (Prototypology) ربطت فيها أنواع النصوص بعوامل تتعلق بترجمتها نحو وظيفة الترجمة وفهم نص المصدر والإبداع في الترجمة.

(1) Baumgarten, Nicole, op.cit., p. 36.

« Reiss & Vermeer (1984 :211), elle optera pour le terme multimedial afin d'inclure aussi des textes comme les B.D, à éléments visuels et non sonores »[1] .

كما " اختارت **رايس (رايس وفيرمير** 1984: 211) مصطلح "متعدد الوسائط" لضم نصوص من مثل القصص المصورة ذات العناصر البصرية غير السمعية".

وهكذا ظهر نص جديد أضيف إلى قائمة النصوص التي تعود جمهور الباحثين عليها.

3.1. أنواع ترجمـــة الخطاب السمعـــي البصـــري:

ظهرت الدبلجة والعنونة، كما ذكرنا آنفا، مواكَبة للتطورات التكنولوجية التي شهدها عالم السينما في نهاية العشرينيات من القرن المنصرم. ولعل انتشارهما الواسع حال أحيانا دون الاعتقاد بوجود غيرهما لكن الحقيقة أن لترجمة الخطاب السمعي البصري اثني عشر نوعا حسب **غومبيي** (Gambier) .

I. **ترجمة السيناريوهات**: بغية الحصول على إعانات مالية لاسيما في حالات الإنتاج المشترك. لا تنشر هذه الترجمات ولكنها مهمة لتحقيق مشروع سينمائي أو تلفزيوني ما.

II. **العنونة داخل اللغة**: مخصصة للصم وضعيفي السمع، وهي تستدعي بدائل متنوعة نحو التيليتيكست (Teletext).

III. **العنونة البيلغوية**: بما في ذلك العنونة ثنائية اللغة كما هي الحال في بلجيكا وفنلندا وإسرائيل و لبنان (يخصص سطر واحد لكل لغة).

IV. **العنونة الحية**(En direct): تستخدم عادة في اللقاءات التلفزيونية أو المحاكمات المهمة.

---

[1] Gambier, Yves, Orientation de Recherche en Traduction Audiovisuelle, op.cit, pp.264 -65.

V. **الدبلجـــة**: تقتضي استبدال الكلام الأصلي بشريط صوتي يحاول قدر المستطاع تتبع التوقيت وأسلوب التعبير وحركات الشفاه في الحوار الأصلي.تكون تطابقا زمنيا عندما لا تكون الشفاه مرئية.

VI. **الترجمة الفوريـــة**: يمكن أن تكون متتابعة أو مختزلة (خلال اللقاءات الإذاعية مع إحدى الشخصيات السياسية أو الرياضية ...)، أو متزامنة يتم تسجيلها أو بثها على المباشر، وتستخدم في النقاشات التلفزيونية ، كما يمكن أن تكون بلغة الإشارات. لجمال الصوت وسلاسة الإلقاء أهمية كبيرة في النوعين الأولين لضمان عدم اضطرار المشاهد إلى تغيير المحطة.

VII. **الترجمة الفوقية أو الدبلجة النصفية** (Voice over ou demi-doublage) : غالبا ما تستخدم لترجمة اللقاءات التلفزيونية والتعليقات في الأشرطة الوثائقية، الخ. ونظرا لتكلفتها البسيطة، راج استعمالها في أشرطة الفيديو الدعائية (لبعض الشركات) كما يمكن أن يستعان بأصوات ممثلين لقراءة الترجمة (كما هي الحال في بولندا وروسيا مثلا).

VIII. **التعليق الحر**: لا يسعى لإعادة النص الأصلي بأمانة، بل يكيفه والجمهور المستهدف. لا يستغرق تسجيل تعليق حر وقتا طويلا فهو أسرع أنواع الدبلجات الصوتية وأرخصها.

IX. **العنونة الفوقية** (surtitrage) : توضع فوق مشهد ما أو على ظهر أريكة ما لفهم إحدى المسرحيات أو الأوبرات. تُعْرَض مباشرة إذ يتغير الأداء من عرض لآخر، وتتكون من سطر متواصل (En continu).

X. **الترجمة المنظورة**: تتم انطلاقا من سيناريو ما، أو لائحة من الحوارات أو حتى الحواشي المترجمة في لغة أخرى (في المهرجانات والمكتبات السينمائية)، كأن يترجَم فيلمٌ هندي معنون إلى الإنجليزية ترجمةً منظورة إلى العربية.

XI. **الوصف السمعي (**Audio-description) (داخل اللغة أو ما بين اللغات): طريقة ابتكرها **فرانسيس كوبولا** (Francis Coppola) مطلع الثمانينيات من القرن

العشرين، وهي تسمح بوصف الحركات و تعابير الوجه والإيماءات وحركات الجسد والألوان للمكفوفين وضعيفي البصر... وتوضع الأوصاف على الشريط الصوتي.

XII. **الإنتاج المتعدد اللغات**: يمكن أن يفهم على أنه النسخة المزدوجة (Double version) حيث يؤدي كل ممثل دوره بلغته ثم يدبلج العمل كله إلى لغة واحدة. كما يضم أيضا Remakes.[1]

[1] Voir: Gambier, Yves, Traduction Audiovisuelle: Orientations Générales, op.cit.

2. بيـــن الدبلجة والعنونـــــة:

« إن الشخص الذي يقرأ كتابا مترجما أو يشاهد فيلما مدبلجـــا يذهب لا محالة إلى النـص الأصلي للتأكد مما يشتبه في كونـــه ترجمة خاطئة...أما المعنون فهو في موقف أضعف (من موقف المترجم) بما أن النص الأصلي متوفر للجميع ليروه و يسمعوه.»[1]

جان ايفارسون، 1992.

1.2. أسباب الترشيـــح والترجيـــج:

بعد أن غزت الأفلام الأمريكية السوق الأوروبية، اضطرت الدول الأوروبية إلى ترجمتها بعدما عجزت عن منافسة صناعة السينما الأمريكية من حيث الكم و الجودة جراء الخسائر التي تكبدتها في الحرب العالمية الأولى. وكانت الترجمة تتم بطريقتين اثنتين: الدبلجة والعنونة، وانقسمت أوروبا إلى دول مدبلجة وأخرى معنونة.

آثرت الدول الكبرى (فرنسا، ألمانيا، إيطاليا، أسبانيا، الخ) الدبلجة، ليس لأنها تستطيع تحمل نفقاتها فحسب ولكن حفاظا على هويتها ولغتها وهيبتها أيضا – لاسيما أنها كانت دولا استعمارية- وربما رأت في العنونة عيبا أو عارا، لذلك فضلت ذلك الإيهام بأن الأفلام بلغتها الأصلية حرصا منها على البقاء في القمة دائما، وهو ما يؤكده **دانان** (Danan) إذ يرى أن ترجيح كفة الدبلجة

« an attempt to hide the foreign nature of film by creating the illusion the actors are speaking the viewer's language […] an assertion of the supremacy of the national language and its unchallenged

[1] « A man who reads a book in translation or sees a dubbed film must go to the original text to check what they suspect is a faulty translation…The subtitler is in a much more vulnerable position [than the translator] since the original is available for all to see and hear » Jan Ivarsson, 1992

political, economic and cultural power within the nation boundaries […] » (Danan, 1991:612)[1]

" محاولة لإخفاء الحقيقة الأجنبية لفيلم ما بخلق وَهْم أن الممثلين يتحدثون بلغة المشاهد[...] تأكيدا على تفوق اللغة الوطنية وقوتها السياسية و الاقتصادية والثقافية التي لا تقهر ضمن الحدود الوطنية[...]" .

أما الدول المعنونة فهي دول محدودة الميزانية، يصعب عليها تحمل تكاليف الدبلجة لأكثر من مئة فيلم في السنة، لذا اختارت العنونة، وتتمثل الدول المعنونة في هولندا والبرتغال وبلاد الغال وفنلندا وبولندا والدول الاسكندينافية واليونان وسلوفينيا،الخ .

وقد حاولت بعض الدول تجريب الطريقة الأخرى لكن الجماهير قابلت ذلك بالرفض مثلما حدث في بولندا في التسعينيات، حيث أريد الاستعاضة عن الدبلجة الفوقية، التي تعود عليها البولنديون، بالعنونة، ولكن سرعان ما عادت الطريقة التقليدية للصدارة بعد تذمر الجمهور. كما عنون فيلم Malcom X في بدايات عرضه في بعض دور السينما الباريسية، وما لبث أن دبلج استجابة لطلبات الموزعين حيث إن الجمهور الفرنسي لم يألف سماع اللغة الانجليزية الأمريكية ولا قراءة حواش مترجمة أسفل الشاشة.

ويمكن كذلك تقسيم العالم العربي على هذه الشاكلة، فثمة دول معنونة وأخرى مدبلجة. أما المعنونة فهي دول الخليج العربي ومصر والأردن وسوريا ولبنان وفلسطين... وأما المدبلجة فتونس والجزائر والمغرب. وقد لا يصح القول إن هذه الأخيرة دول مدبلجة مائة بالمائة، إلا أنها لا تعرض الأفلام بلغتها الأصلية (الانجليزية عموما) ولكن باللغة الفرنسية دون عنونة –إلا في بعض الحالات- وذلك راجع لعوامل تاريخية، حيث إن بقاءها تحت نير الاستعمار الفرنسي لمدة طويلة عود شعوبها على اللغة الفرنسية والتعامل بها في حياتهم اليومية.

ولكن خلافا للدول الأوروبية، تستعمل بعض الدول العربية كلا النوعين. قامت القناة الفضائية الجزائرية مؤخرا بعرض بعض الأفلام الأمريكية (بلغتها الأصلية) معنونة، وهي

---

[1] Quoted in : O'Connell, Eithne, Screen Translation, in : A Companion to Translation Studies, eds. Piotr Kuhiwczak and Karin Littan, Multilingual Matters, Clevedon, 2007, p. 127.

خطوة جريئة –وإن كانت قد جربت ذلك على الأفلام المدبلجة إلى الفرنسية قبلا- ولكن المشاهد الجزائري تعود الآن على متابعة الأفلام عبر الفضائيات معنونة، لذا فإنه لن يستغرب أو يستنكر.

وفي المغرب، تعرض الأفلام والمسلسلات المكسيكية مدبلجة إلى اللهجة المغربية. أما في تونس فتعرض الأفلام والمسلسلات الأجنبية مدبلجة ومعنونة تارة، و مدبلجة فقط تارة أخرى. وتشهد سوريا في السنوات الأخيرة انتعاشا في مجال الدبلجة، حيث عكفت مؤخرا على دبلجة كم هائل من المسلسلات والأفلام التركية إلى اللهجة السورية. أما لبنان فبلد عرف بضلوعه في الدبلجة إلى العربية، لكنه الآن يدبلج الأشرطة الوثائقية إلى اللهجة اللبنانية.

2.2. مراحل العنونة في السينما:

« Cinema subtitlers normally work from paper to paper, translating dialogue from a post-production script, the end product being a list of subtitles. These subtitles are then transferred onto the film by others. »[1]

" عادة ما يتم عمل المعنونين السينمائيين من الورق وإليه، بحيث يترجم الحوار من سيناريو لاحق، ويكون المنتج النهائي عبارة عن قائمة من الحواشي المترجمة التي يقوم أناس آخرون بدمجها في الفيلم". أي أن عمل المعنون في السينما يقتصر على إنتاج ترجمة تحريرية لنص مكتوب، مع كل ما تكتنفه هذه العملية من مصاعب في نقل اللغة/الثقافة الأصلية، وما تقتضيه من حذف على مستوى الكلام والصورة، أو إضافة "تفسيرية"، مع أن المحبذ في هكذا ترجمة هو الاختصار ذلك أن الصورة والصوت يكملان المعنى الناقص، ناهيك عن ضيق مساحة الشاشة مهما كبر حجمها.

[1] Gottlieb, Henrik, Subtitling, in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. Mona Baker, Routledge, London and New York, 2001 , p. 245.

عادة ما تكون الحواشي عبارة عن سطرين من ستين إلى سبعين محرفا تبقى على الشاشة لمدة خمس إلى ست ثوان، وعلى الحواشي المترجمة أن تتزامن في ظهورها والنص الأصلي.

على الرغم من كبر حجم شاشة السينما الذي يسمح أحيانا بتجاوز عقبة الإيجاز المفروضة على المعنون في بقية وسائل الإعلام السمعي البصري، إلا أن سرعة القراءة تختلف من مشاهد لآخر، وبالتالي يمكن لبعض المشاهدين ألا يتمكنوا من قراءة جميع الحواشي المترجمة كاملة، فيذهب قسم من الترجمة أدراج الرياح.

لقد لاقت مسألة سرعة قراءة الحواشي المترجمة اهتمام المختصين، فكان أن ظهرت تقنية "التيليتكست" التي باتت جزءا لا يتجزأ من أجهزة التلفاز الحديثة/العصرية. تمكن هذه التقنية من اختيار طريقة المتفرج المفضلة لمشاهدة البرامج:

«

a- a no- subtitling option

b- Fast, condensed subtitling

c- Normal-speed subtitling

d- Subtitling for slow readers

e- Pictogram supported subtitling for the deaf and hard of hearing

f- Subtitling in a domestic minority language

g- Foreign- learner subtitling in the source language. »[1]

[1] Gottlieb, Henrik, Subtitling, op.cit, p.248.

أ- عدم العنونة

ب- عنونة سريعة ومختصرة

ت- عنونة بسرعة عادية

ث- عنونة لبطيئي القراءة

ج- رسم تخطيطي للصم و ضعيفي السمع

ح-العنونة إلى لغة محلية خاصة بأقلية ما

خ-عنونة باللغة الأصلية للمتعلمين الأجانب".

وما يؤسف له أن تقنية التيليتيكست غير متاحة في قاعات السينما مما يزيد من صعوبة المهمة الملقاة على عاتق المعنون الذي تتوجب عليه مراعاة جميع الفئات و كل الأذواق.

3.2. المساوئ والمحاســن:

1.3.2. الدبلجـــــة:

1.1.3.2. المحاسـن:

أقل اختصارا من العنونة وأكثر حرفية منها إذ تعتمد على مناهج راسخة لما بعد التزامن، كما أنها تبني خطابا أكثر تجانسا (كونها ترجمة شفهية لنص شفهي) لألا يتشتت ذهن المشاهد بين الصور والترجمة المكتوبة.

ولا تلزم الدبلجة مستعمليها بمستوى ثقافي عال فهي لا تحرم الأطفال والأميين من الاستمتاع بالإنتاج الأجنبي. ولا تخلق مسألة التزامن مشكلة إلا في حالات اللقطات القريبة، وحتى في هذه الحالة، لا تطابق إلا الأصوات الشفهية وغير الشفهية (حيث ينبغي أن يغلق الفم).

2.1.3.2 **المسـاوئ:**

يستغرق إنتاج الدبلجة زمنا طويلا، حيث يترجم النص ترجمة حرفية، ثم تكيف هذه الترجمة والصوت وكذا حركات الشفاه و تعابير الوجه. كما يمكن أن تكيف الحوارات أثناء التسجيل أيضا حيث يغير الممثلون بعض الألفاظ حسبما يرونه مناسبا من الناحية الفنية. وتستغرق دبلجة فيلم ما حوالي ثلاثة أسابيع، لكن تقدم العلم قلصها إلى خمسة أيام إلا أن ذلك قلل من جودتها أيضا.

ويعاب على الدبلجة أيضا فقدان الأصالة حيث تستبدل الأصوات الأصلية بأصوات عدد محدود من الممثلين في كل عمل تقريبا. وتحبذ الدبلجة التقريب إلا أن المشاهد غالبا ما ينتبه إلى ذلك الوهم (وهم الأصالة) من خلال غربة الشخصيات والزمان والمكان وهو ما يشير إليه **فوسيت** (Fawcett)

« in a dubbed film we are constantly aware through images and non-matching movements of the presence of a foreign language and culture […]. »[1]

« ندرك دوما، في الفيلم المدبلج، من خلال الصور وعدم تطابق حركات الفم وجودَ لغة و ثقافة أجنبيتين [...] ». فالمشاهد ليس غبيا حتى يستغفله عامل اللغة المألوفة لديه حيث تعكس الصور عاداتٍ وتقاليدَ غريبة عنه، لا تستطيع اللغة بمفردها تقريبها. وتعتبر مهمة الحفاظ على التطابق عبئا ثقيلا يوضع على عاتق المترجم، ويضطر في سبيل ذلك، أحيانا، إلى حذف عناصر غير مفهومة أو غير مهمة. كما أنها تحرم المشاهدين من الاستماع إلى اللغة الأجنبية، وهو ما يفسر جزئيا سبب ارتفاع مستوى اللغة الانجليزية في الدول المعنونة. فضلا عن إقصاء الدبلجة لفئة السياح الذين قد لا يتمكنون من متابعة الفيلم مدبلجا ولكن يستطيعون مشاهدة نسخة معنونة. ومن خلال ملاحظته للأفلام المدبلجة في ألمانيا، يرى **هربست** (Herbst) أنه :

---

[1] Quoted in: Mona Baker & Braño Hochel, Dubbing, in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. Mona Baker, Routledge, London, 2001, p.76.

« […] features which are specific to written language are used […] and the vocabulary is too formal and unlikely to appear in an informal conversation […] »[1]

« […] يتم استعمال المميزات الخاصة باللغة المكتوبة فضلا عن كون المعجم رسميا للغاية من غير المحتمل أن يظهر في المحادثات غير الرسمية[…] » وهو ما ينطبق على تجربة الدبلجة في الوطن العربي، حيث تستعمل اللغة العربية –مع أن الحال تبدلت الآن- الفصحى لدبلجة الأفلام والمسلسلات والرسوم المتحركة، مع أن الشخصيات تتحاور فيما بينها بلغة غير رسمية. وربما تفطن القائمون على الدبلجة إلى هذه المسألة من خلال استعمال لهجات منتشرة ومفهومة في الوطن العربي لدبلجة الأعمال الفنية.

2.3.2. العنونـــة:

1.2.3.2 المحاسـن:

قليلة التكلفة (أرخص من الدبلجة بعشر مرات إلى عشرين مرة) وسريعة الإنجاز. يمكن تطبيقها على أي نوع من البرامج السمعية البصرية، كما أنها تسمح باستعمال أكثر من لغة، وتسهل عملية تعلم اللغات.

2.2.3.2 المسـاوئ:

تقصي فئة الأطفال والمسنين والأميين، كما أنها تشتت ذهن القارئ بين قراءة الترجمة أسفل الشاشة والصور المعروضة، فضلا عن اختزالها للحوارات في انتقالها من المشافهة إلى المكتوب نحو حذف العبارات الاستفتاحية من باب الاقتصاد اللغوي. وبما أن العنونة ساهمت في انتشار اللغة الانجليزية انتشارا واسعا، فسيأتي يوم لن نضطر فيه إلى العنونة من الانجليزية للأقليات، حيث يرى **غوتليب** (Gottlieb) أن:

---

[1] quoted in : Pettit, Zoë, Translating Register, Style and Tone in Dubbing and Subtitling, in: meta, vol.49,no 2, Avril 2004.

« […] All the people who can read subtitles know English anyway, and besides, our language is not that different from English any-more, so why bother? »[1]

"كل من يستطيع قراءة العنونة يعرف الانجليزية على أية حال، فضلا عن كون لغتنا لا تختلف كثيرا عن الانجليزية، فلم الإزعاج؟". وهو ما يطلق عليه "اللاترجمة" (Translation Zero)، وإذا كان **غوتليب** قد قصر هذه الرؤية على الأقليات، فإنا نعتقد أن كل الدول المعنونة معنية بهذا الكلام، ولا أدل على هذا من عرض بعض القنوات العربية نحو MBC4 الواسعة الانتشار لبرامج أمريكية على المباشر دون عنونة مثل Good Morning America وLate Show ، على اعتبار أن المشاهد تعود على الانجليزية وسيفهمها حتى من دون ترجمة. وهو تمهيد لاختفاء الترجمة وسيطرة الانجليزية (Lingua franca) في العالم العربي.

يمكن أن يكون البلد الواحد معنونا و مدبلجا. حيث تقترح **منى بكر** (Mona Baker)أن تتم عنونة نشرات الأخبار وقضايا الساعة والبرامج التعليمية وبعض البرامج الدراسية والترفيهية، والموسيقى والأوبرا، وكذا البرامج الدينية ذلك أن الصورة في مثل هذه البرامج ليست على قدر كبير من الأهمية أما ما تفضّل دبلجته فهي برامج الأطفال والمسنين: الرسوم المتحركة، عروض الدمى، البرامج العلمية والفنية، الرياضة وأحداث عامة هامة أخرى، و كذا برامج المنوعات والدراما حيث يسود عامل الترفيه.

[1] quoted in : Díaz Cintas, Jorge, Audiovisual Translation in the Third Millenium, in : Translation Today, Trends and Perspectives, eds. Gunilla Anderman & Margaret Rogers, Multilingual Matters, Clevedon, 2002, p.202.

3. الأفلام بين التكييف والترجمـــة:

1.3. ماهية التكييـــف:

على الرغم مما يدعيه الغربيون من تقديس للدقة في استعمال المصطلحات، فقد خضعوا لجبروت فوضى المصطلح، حيث اختلفوا حول تسمية واحدة لما يعنيه التكييف (Adaptation)، وجعلوه مصطلحا جامعا (Terme générique) لجملة من المفاهيم المختلفة: إعادة التسييق (recontextualisation)، التركفة (Tradaptation)، اقتباس (من كتاب) (Spinoff)، اختزال (reduction)، تبسيط (simplification)، إيجاز (condensation)، اختصار (abridgement)، نسخة خاصة (special version) ، إعادة اشتغال (reworking)، فرع (offshoot)، تحويل (transformation)، إعادة نظر (re-vision).

لقد بات كتاب **جولي ساندرز** (Julie Sanders) "التكييف و الملاءمة" (Adaptation and Appropriation) مرجعا أساسيا للباحثين في شؤون التكييف، فحيثما وليت وجهك في الأبحاث حول الدراسات التكييفية وجدت اسم هذا الكتاب مذكورا.

« […] she emphasizes that an « adaptation » will usually contain omissions, rewritings, may be additions, but will still be recognized as the work of the original author where the original point of enunciation remains. »[(1)]

و« تشدد على أن التكييف" يشمل عادة حذوفات و إعادات كتابة، وربما إضافات، لكنه سيبقى معروفا على أنه عمل الكاتب الأصلي حيث تبقى نقطة التلفظ الأصلية. »

لا يلغي التكييف أصالة العمل ولكنه يؤقلمه والمتلقي وثقافته. وتعتبر الحذوفات والإضافات التي يلجأ إليها المترجم أحيانا ليبلغ الرسالة الأصلية من قبيل التكييف وهو ما

(1) Milton, John, Translation Studies and Adaptation Studies, in: Translation Research Projects 2, eds. Anthony Pym and Alexander Perekrestenko, Tarragona: Intercultural Studies Group, Spain, 2009, p. 51.

يجعل بعض الباحثين، على غرار **جورج ل. باستان** (George L.Bastin) لا يعتبرون تلك العمليات الترجمية قمينة بإنتاج نص يمكن قبوله كـــ "ترجمة".

« The initial divide between adaptation and translation might be dated from Cicero and Horace, both of whom referred to the *intrepes* (translator) as working word-for-word and distinguished this method from what they saw as freer but entirely legitimate results of transfer operations. »[1]

" يعود التفريق بين التكييف والترجمة إلى عهد **شيشرون** و **هوراس** اللذين أشارا إلى المترجم الذي يترجم كلمة بكلمة، وميزا هذا المنهج عما رأيا فيه حرية أكبر ولكن نتائج شرعية بالكامل". وكأن الحَرْفية أو الترجمة كلمة بكلمة صفة لصيقة بالترجمة، واحترام المبنى شرط أساسي فيها بغض النظر عن المعنى أو المتلقي – وهو ما يمكن أن يكون وصمة عار أحيانا- اللذين تراعيهما الترجمة الحرة أو التكييف، فالتمرد على النص الأصلي يخلق حالة من الرضى يعيشها المتلقي حينما يحس أن النص ينقل إليه قيما مألوفة له، ويخاطبه بلغة يعرفها ويفهمها إلا أن الترجمة " الحرة " كثيرا ما تتلقى انتقادات لاذعة خاصة حينما تبالغ في جرعة التكييف نحو الجميلات الخائنات .

وفي كتاب "نظرية للتكييف" (A Theory of Adaptation)، ترى **ليندا هوتشون** (Linda Hutcheon) أن التكييف ذو طبيعة ثلاثية فهو

« […] product, process of interpretative creation and process of reception. »[2]

" […] منتج و عملية خلق تأويلي و عملية تلق" ، فهو منتج لأن المترجم تخطى مرحلة الترجمة الحرفية إلى التفكير في البديل *المناسب* الذي لا يستهجنه المتلقي، وهكذا تبدأ رحلة البحث عن الكنز المفقود، وفي كل مرحلة من مراحل إنتاج *النص الجديد*، يتوقف

(1) George .L.Bastin, Adaptation, in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2001), p .5.
(2) Paul ,Joanna, Homer and Cinema : Translation and Adaptation in le Mépris, in :Translation and the Classic, Translation as change in the History of Culture, eds. Lorna Hardwick and James Poter, Oxford University Press, Oxford, 2008, p 149.

المترجم عند أبرز المحطات التي تشكل عائقا في التواصل فيؤولها محاولا إيجاد المكافئ في اللغة المستهدفة أو حتى خلقه أحيانا بغية تحقيق نفس أثر الأصل في المتلقي، إذا كانت مهمة الترجمة تأمين التواصل بين البشر فإن عملية التلقي أولوية من أولوياتها لا محالة.

عادة ما تخيب آمال مرتادي السينما حينما يرون رواية أو مسرحية أو ملحمة شعرية ما مجسدة في فيلم لم يحترم صانعوه العمل الأصلي لعجزهم عن

«[…] to translate word-bound ideas into simple visual form.»[1]

" […] ترجمة الأفكار المتاخمة للكلمات إلى شكل بصري بسيط"، إلا أن الفيلم رؤية جديدة للعمل الأصلي قد تأخذ منحى آخر وهو ما يعتبره البعض حقا مشروعا في عملية الإبداع السينمائي إذ لابد للمخرج وكاتب السيناريو من أن يضعا بصمتيهما حتى يتذكر العالم مجهوداتهما ولا تحجب عنهما شهرة العمل الأصلي ما يستحقانه من تقدير لما قاما به، فالفيلم المقتبس من عمل ما لا يمكن أن يكون مجرد إضافة شريط من الصور إلى ما هو مكتوب فذلك إلغاء لفريق عمل الفيلم. الفيلم إذن عمل جديد بل أصلي وهو ما يؤكده **غودار**(Godard)إذ يقول

« Ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original ».[(2)]

"يمكننا القول بسهولة إن ما يترجم مختلف طبعا عما يُكتَب فهو إذن أصلي"، حيث يعتبر المتلقي النصَ المترجَمَ نصا أصليا لأنه –في الغالب- لم يطلع على نص المصدر، فتحتل الترجمة، عنده، الصدارة من حيث المرجعية وتستحيل أصلا لاسيما إذا كانت تخاطبه باللغة التي يفهمها ويفقهها.

[1] Paul, Joanna, Homer and Cinema : Translation and Adaptation in le Mépris, op.cit, p.149.

[2] ibid, p. 154.

مع بدايات التنظير الترجمي، اقترح الكنديان **فيني و داربلني** (Vinay et Darbelnet) سبعة أساليب للترجمة[1]، في ظل الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والانجليزية، من ضمنها التكييف الذي قصراه على الوضعيات الثقافية التي قد تعطل ترجمتُها كما هي وظيفة الاتصال، وساد الاعتقاد بأن التكييف صفة لصيقة بالترجمة الحرة –التي يستهجنها كثيرون ومع هذا يمارسونها- رَدْحا من الزمن إلى أن حاول **ميشال غارنو** (Michel Garneau)، مترجم كندي، تغيير هذه الفكرة معتبرا أن التكييف والترجمة شيء واحد، ونَحَتَ مصطلح "Tradaptation" (تركفة) الذي بات متداولا بين أوساط المشتغلين بالترجمة.

تجاوز الباحثون ذلك الجدل البيزنطي العقيم، وحاولوا إيجاد حلقة مشتركة بين التكييف والترجمة، فوجدوا أن كليهما يهدفان إلى تقريب الآخر (L'autre) لاسيما في عصر العولمة حيث، وعلى عكس ما يعتقد تماما، بات التشبث بالأصول والحفاظ على الهوية أمرا ضروريا على الرغم من إدراك الشعوب أهمية الانفتاح على الآخر. فتبنوا مصطلحات من قبيل Tradaptation و Glocalisation.

المترجم هو المتلقي الأول للعمل الأصلي، ورفضُه أو تقبلُه لما فيه وليدُ ما تراكم لديه من عادات وتقاليد وأعراف وقراءات، إنه باختصار وليد الموروث الثقافي أو الخلفية الثقافية التي تحكم اختيارات المترجم بحكم معرفته بما يحب المتلقي المستهدف –كونهما عادة من نفس الوسط- وما ألف أن يرى أو يسمع أو يقرأ. إلا أن الشروط الموضوعة تختلف من مترجم إلى آخر، فما يستبيحه هذا قد لا يستبيحه ذاك فالمترجمون مذاهب وتيارات.

ويظل التكييف يتأرجح بين اعتباره تقنية من تقنيات الترجمة أو شكلا من أشكالها ويرتبط التكييف ارتباطا وثيقا بترجمة الخطاب الإشهاري إذ نادرا ما يبقى على حاله أثناء عملية نقله من لغة إلى أخرى، بل بالأحرى من ثقافة إلى أخرى حيث تختلف الإشهارات المعروضة على القنوات السعودية مثلا عن تلك التي تبثها باقي القنوات العربية.

---

[1] voir: Jean Paul Vinay & Jean Darbelnet, Stylistique Comparée du français et de l'anglais, Didier, 1977.

وبين إرضاء المتلقي وخيانة المبدع الأول تبقى مسألة اعتماد التكييف ترجمة محل أخذ و رد بين تقديم عالم غريب عن المتلقي وتدمير العالم الذي تعب المبدع الأول في بنائه، يجد المترجم نفسه في موقف حَرِج، لكن ضرورة إيصال الرسالة الأصلية مسؤولية أخذها المترجم على عاتقه وسيبذل في سبيلها ما قد لا يبيحه مالك العمل الأصلي.

2.3. شروط التكييـــف:

ليس انتهاج التكييف ترجمة قرارا اعتباطيا يتخذه المترجم في لحظة من لحظات تفكيره في أنجع الطرق لتبليغ الرسالة الأصلية، بل ثمة عوامل تحكم هذا القرار وتضبطه يحصرها الباحثون في أربعة أنواع: فشل الترقنة، اللاملاءمة الموقفية، تغيير الجنس، مقاطعة عملية الاتصال[1].

- **فشل الترقنة**: في حالة عدم توفر مكافئات معجمية في اللغة المنقول إليها.
- **اللاملاءمة الموقفية**: حينما يكون الموقف المشار إليه في النص الأصلي غير مألوف في الثقافة المستهدفة.
- **تغيير الجنس**: الانتقال من نوع خطاب ما إلى نوع آخر...يستوجب عادة إعادة خلق شاملة للنص الأصلي.
- **مقاطعة عملية الاتصال**: يستوجب العيش في حقبة جديدة أو استحداث مقاربة ما أو الحاجة إلى مخاطبة نوعية مختلفة من المتلقين تعديلات في الأسلوب أو المحتوى أو التقديم[2] ، وقد تم تكييف إحدى مسرحيات **موليير** (Molière) في ألمانيا لتناسب ثقافة العصر الحديث.[3]

متى استوفي أحد هذه الشروط، لجأ المترجم إلى التكييف منتهجا أسلوبا من الأساليب السبعة التالية:

---

[1] see: George L. Bastin, op.cit., p.7.
[2] ibid, p.7.
[3] voir: Ioana Bălăcescu & Bernd Stefanink, Traduction et Différences Culturelles, in : Le Français dans le Monde , n° 326, Mars-avril 2003.

- **نسخ الأصل**: إعادة الإنتاج كلمة بكلمة لجزء من النص في اللغة الأصلية، مصحوبة عادة بترجمة حرفية.
- **الحذف**: إقصاء جزء من النص أو حذفه.
- **التوسيع**: التصريح بالمعلومات الضمنية في الأصل، إما في النص نفسه أو من خلال حواش أو معاجم للشرح.
- **الغرائبية**: استبدال اللغة العامية واللهجة والكلمات التي لا معنى لها في النص الأصلي بمكافئات مقربة في اللغة المستهدفة (تكتب أحيانا بالحروف المائلة أو يسطر تحتها).
- **التحيين**: استبدال المعلومات القديمة أو الغامضة بمكافئات حديثة.
- **التكافؤ الموقفي**: إدراج سياق أكثر ألفة من ذلك المستعمل في الأصل. و وظائفه الأساسية فقط .[1]

ويرى **جون ميلتون** أن ثمة بعض الإكراهات التي تؤثر في قراءات المترجم المكيف نحو

« […] the requirements of the target audience in terms of age (children's literature), disability (texts for the hard-of-hearing), and social class…Commercial factors may also influence […] finally, language pairs may also influence the way in which we translate. »[2]

"[…] متطلبات الجمهور المستهدف من حيث السن (أدب الطفل)، العجز (نصوص موجهة لضعيفي السمع) و كذا الطبقات الاجتماعية […] كما يمكن للعوامل التجارية أن تؤثر أيضا...وأخيرا تستطيع الأزواج اللغوية أن تؤثر في طريقة ترجمتنا".

لابد من مراعاة الفئات العمرية من حيث الأسلوب والمعلومات المقدمة، وقد وضع الغرب بعض المعايير أو الشروط لتأليف أدب الطفل من حيث الشكل و المضمون.

[1] George L.Bastin, op.cit. p.7.
[2] Milton, John, op.cit, pp. 53-4.

كما تفرض الفئة المستهدفة شروطها من حيث عدد الصفحات مثلا ونوعية الكتب، الخ. كما أن الميزانية الموضوعة للعمل تؤدي دورا مهما في عملية الحذوفات والإضافات التي تتم، فضلا عن كون اختلاف اللغات، لاسيما تلك التي لا تنتمي لنفس العائلة اللغوية، عاملا أساسيا في الميل إلى التكييف.

3.3. التكييف و الترجمة السينمائية:

بقدر ما كان دخول الصوت عالم السينما طفرة أثنى عليها الجمهور، بقدر ما كان نقمة على صناع السينما حيث واجهوا صعوبات كبيرة في تسويق أفلامهم وتصديرها إلى الخارج بلغتها الأصلية، فبعدما كان الجميع يفهمون حركات الممثلين وإيماءاتهم في الفيلم الصامت، باتت الشخصيات ناطقة تتحدث لغة لا يفهمها إلا أهلها، وبعدما كان صناع الأفلام يكتفون بتغيير العناوين الداخلية (Les intertitres)، صار كل ما ينطق محل ترجمة، وسرعان ما ظهرت العنونة بيد أن ثمة بلدانا لم ترق لها فكرة قراءة تلك الحواشي المترجمة فظهرت الدبلجة، وظهر أيضا ما يسمى بـــ Remakes: عملية تصوير نفس الفيلم بأكثر من لغة بالاستعانة بنفس الممثلين أحيانا أو مغايرين مع إضفاء بعض التغييرات لتناسب الجمهور المستهدف، ولكن سرعان ما باءت هذه التجربة بالفشل بعدما تبين أن الأفلام لا تنتج بنفس الجودة فضلا عن تكلفتها الباهظة، فعادت الترجمة من عنونة ودبلجة إلى الصدارة من جديد.

تعتبر Remakes نوعا من التكييف والترجمة في آن معا، إذ لابد أولا من ترجمة سيناريو الفيلم ومن ثم تكييفه وقيم الثقافة المستهدفة. و يبدو أن درجة Remakes التي سادت في الثلاثينيات والخمسينيات من القرن الماضي قد عادت إلى الواجهة، ولكن انقلبت الآية هذه المرة حيث صارت شركات الإنتاج الأمريكية هي التي تكيف الأفلام الآسيوية والأوروبية وفق قيم المجتمع الأمريكي.

ودأبت السينما المصرية في الآونة الأخيرة على اقتباس مواضيعها من السينما الأمريكية، وكأن ما بجعبتها قد نفذ، اقتباسا لا يخلو من محاكاة لواقع بعيد عن واقع البيئة

العربية، ففيلم **الحاسة السابعة** المأخوذ عن What Women Want ليس سوى نسخة عربية لفيلم تافه.

تدور أحداث What Women Want حول رجل تصعقه الكهرباء صعقة تمكنه من قراءة أفكار النساء. يعتقد في البداية أنه ملعون ويذهب لرؤية طبيبته النفسية التي تنصحه بمحاولة اعتبار ذلك ملكة يمكنه استغلالها. وبالفعل يجند قدرته تلك لتدمير رئيسته سارقا أفكارها ناسبا إياها لنفسه، لكنه سرعان ما ينقلب على عقبيه بعد إعجابه بها.

أما فيلم **الحاسة السابعة**، فيروي قصة شاب كل طموحه في الحياة أن يصبح لاعبا مشهورا، لكن لابد له أولا من الفوز بكل المباريات التي يخوضها، فيلجأ في سبيل تحقيق ذلك إلى مشعوذ يمنحه القدرة على قراءة الأفكار، وهكذا تتغير حياته ويصبح قادرا على قراءة أفكار خصمه والتغلب عليه بسهولة، وهو ما دفع به إلى التجرؤ على طلب منازلة أحد أشهر المقاتلين في العالم، وسرعان ما يفتضح أمره، ويقرر التخلي عن تلك القدرة مؤثرا منازلة خصمه بشرف معتمدا على قدراته الخاصة التي حباه الله بها، ويتفوق في النهاية على خصمه بالعدل وليس بالغش كعادته.

قد يتقبل المجتمع الأمريكي مسألة قراءة الأفكار هذه لأنه تعود عليها عبر عديد الأفلام و السلسلات الخيالية، ناهيك عن اعتقادهم بأمور غريبة أحيانا ليست قراءة الأفكار أغربها فضلا عن كون حصول **ميل غيبسون** (الذي أدى دور البطل في الفيلم الأمريكي) على تلك الهبة جاء بطريقة قد يكون لها تفسير علمي ما. أما العرب فلا زالوا يقدسون الدجل والشعوذة ويصورون للعالم أجمع أن مثقفيهم لم يسلموا من الإيمان بهذه الترهات (فبطل الفيلم جامعي وأستاذ رياضة !) وإن كانت نهاية الفيلم تشير إلى رفض هذه التصرفات إلا أنها تبقى واردة !

« […] cinematic adaptation is or least ought to be a straight - forward and « faithful » transferral of an essential “something” from text to film. In that belief translation readily present itself as a metaphor because it too can be understood […] as a simple « something » (presented to be meaning) from one (language) to

another. In describing adaptation as translation, then, a confrontation of adaptation's complexity is potentially avoided. »[1]

"[...]الاقتباس السينمائي هو- أو على الأقل يجدر به أن يكون – نقل مباشر و"أمين" لـــ " شيء" أساسي من نص إلى فيلم، بهذا الاعتقاد، تقدم الترجمة نفسها على أنها استعارة إذ يمكنها أن تفهم، هي أيضا،[...] على أنها عملية "نقل" بسيطة وغير إشكالية لـــ " نقل" "شيء" ما من لغة إلى أخرى. بوصف الاقتباس على أنه ترجمة، يمكن إذن تجنب مواجهة محتملة لتعقيد الاقتباس".

شغلت العلاقة بين الترجمة والتكييف (وما الاقتباس إلا وجه من أوجه التكييف) الباحثين الذين آثر بعضهم عدم الحديث عن Adaptation معتبرين لفظ "الترجمة" لفظا شاملا جامعا. ولم تهتم الدراسات التكييفية بالترجمة إلا في حالات نادرة، ذلك أنها تنبثق عن مجالات مختلفة (المسرح، الموسيقى، السينما، الخ) بعيدة نوعا ما عن التنظير الترجمي[2] في حين راح بعض المشتغلين بالترجمة يحاولون التوحيد بينهما وأثمرت جهودهم بظهور مصطلح « tradaptation » مثلا، إلا أن بعض الباحثين – نحو **غومبيي** وإن كان يستعمل المصطلح في العديد من أبحاثه- لا يولون اهتماما كبيرا لمسألة المصطلحات، ذلك أن الزبون استعاض عن لفظ الترجمـــــة بـــ"التوطين" و"التكييف" (localisation et adaptation)، وصار لزاما على المترجم، شاء أم أبى، الرضوخ لمطالب المستهلك المستهدف[3] .

« […] relevance, rather than accuracy, becomes the key word and this entails a careful analysis of three major concepts in translation theory: meaning, purpose […] and intention. We can say that translation […] stays basically at the level of meaning, adaptation

(1) Paul, Joanna, Homer and Cinema : Translation and Adaptation in le Mépris, op.cit, p. 149.
(2) see : Milton, John , op.cit. , pp. 55-6.
(3) voir : Gambier, Yves, Transtextualité et Adaptaion Cinématographique, in : Identité, Altérité, Equivalence ,la Traduction comme Relation, Lettres Modernes Minard, Paris, 2002, pp.353-4.

seeks to transmit the purpose of the original text and exgesis attempts to spell out the intentions of the author. »[1]

وهكذا "[...] تصبح الملاءمة، بدلا من الدقة، الكلمة المفتاحية، وهو ما يقتضي تحليلا حذرا لمفاهيم نظرية الترجمة الأساسية الثلاثة: المعنى والهدف [...] والنية. يمكن القول إن الترجمة [...] تقف أساسا عند مستوى المعنى، في حين يسعى التكييف لتبليغ هدف النص الأصلي، أما التفسير فيحاول توضيح نوايا الكاتب".

ومع هذا، نعتقد أن التكييف جزء لا يتجزأ من العملية الترجمية أيا كانت الإستراتيجية المستخدمة ذلك أن الترجمة تقتضي نقل نص من لغة مصدر إلى لغة مستهدفة، و هذا في حد ذاته تقريب و تكييف حتى لو تعمد المترجم التغريب.

[1] George L. Bastin, op.cit.., p.8.

الفصل الثاني

مشاكل الترجمة

و

استراتيجياتها

المبحث الأول

بين الهوية و الغيرية في الترجمة

1. استراتيجيات الترجمة
2. المقاربات الوظيفية
3. الترجمة السينمائية بين التقريب و التغريب
4. الدراسات الثقافية و الترجمة
5. الذات و الآخر

1. إستراتيجيات الترجمة:

كانت الأمانة ولا تزال شغل المترجم الشاغل، وهاجسا يؤرقه. ومذ ظهرت الترجمة والجدل البيزنطي قائم حول أهمية أي طرف بالأمانة ، وسبب تحديد الأولويات. واختلف الأحزاب من بين المترجمين، وتفرقوا شيعتين: أما البعض فتحيز للنص الأصلي و نادى بحفظه، وأما البعض الآخر فتشيع للمتلقي ورأى في خيانة المبدع الأول السبيل الأمثل لتأمين الاتصال والتواصل بين اللغات والثقافات المختلفة. يعرف الحزبان في الدراسات الترجمية بـــ" أهل المصدر" (sourciers) و" أهل الهدف "(ciblistes)، وقد أطلقت على النزعتين أسماء كثيرة عبر التاريخ نحو: الترجمة الحرفية /الترجمة الحرة ؛ التطبيع (naturalisation) و الغرائبية (exotism / exoticisation)؛ الترجمة الدلالية (semantic translation) والترجمة التبليغية (communicative translation)؛ والتقريب (domestication) والتغريب (foreignization). كما ظهرت مصطلحات تختص بمجال دون آخر نحو "التوطين" (localization) ويقتصر استعماله على الترجمة المعلوماتية. أما " glocalization " فحاول الجمع بين الفرقاء .

مع اتخاذ الترجمة صفة أكاديمية، بات يطلق على الاتجاهين اسم "إستراتيجيات"*، والإستراتيجية هي"الآلية الموضوعة بغرض تحقيق هدف ما بأقل خسارة ممكنة" [1]. وتعنى الإستراتجية باختيار النص الأجنبي الذي تنبغي ترجمته إضافة إلى المنهج المستخدم في ترجمته، و يحدد هذين العاملين عوامل ثقافية (الخلفية الثقافية للمتلقي) واقتصادية وسياسية.

* يمكن استبدال مصطلح استراتيجيات، في الدراسات الترجمية، بأساليب/ تقنيات الترجمة، وآثرنا استعمال "استراتيجيات" نتيجة انتشارها الواسع في مجال الدراسات الترجمية المعاصرة.

[1] بنور، عبد الرزاق، استراتيجيات المداورة في دبلجة الرسوم المتحركة، ضمن: المترجم، العدد 17، دار الغرب، وهران، جانفي-جوان2008، ص 38.

1.1.أهل الهدف(التقريب):

تعود إستراتجية التقريب إلى العهد الروماني على الأقل، حيث كانت الترجمة "شكلا من أشكال الامتلاك" [1] كما يقول **نيتشه**، حيث كان الشعراء اللاتينيون أمثال **هوراس** (Horace) وغيره يترجمون النصوص الإغريقية إلى لغة زمانهم، وذهبوا إلى محو العلامات الثقافية الإغريقية، بل و أضافوا تلميحات إلى الثقافة الرومانية، وبلغ بهم الأمر حد نسب تلك الأعمال إلى أنفسهم.[2]

قد يكون للاعتبارات الاقتصادية، أحيانا، يد في استخدام إستراتيجية التقريب في الترجمة، إلا أن هذا لا يلغي دور التطورات السياسية والثقافية، إذ لطالما جُنِدَت هذه الإستراتيجية لخدمة خطط محلية امبريالية وتبشيرية واحترافية. وقد اعتبر نايدا التقريب قوة فاعلة في يد التبشير المسيحي.

تنشأ إستراتيجيات التقريب استجابة للوضعيات الثقافية المحلية، إلا أن بعضها يتعمد التقريب في تعامله مع النص الأجنبي. وتوصف الإستراتيجية الأخرى بالمغرِّبة يحركها دافع الحفاظ على الاختلافات اللغوية والثقافية بانحرافها عن القيم السائدة.[3]

يغلب على ثقافة الترجمة الحالية الحس المقرِّب لما للمتلقي المستهدف من أهمية في عملية الاتصال التي يكون المترجمُ الوسيطَ الثقافي أو حلقةُ الوصل فيها. و بما أن المستهلك، في هذه الحالة، من ثقافة مغايرة، فلابد من مراعاة خلفيته الثقافية وتطبيق ما يعرف بـــ" قاعدة القرب "(proximity rule)، على أساس أن الفرد، أيا كان مستواه الاجتماعي والثقافي، يولي أهمية كبيرة واستعدادا نفسيا لاستقبال المعلومات والأخبار التي تخص أمورا وأشخاصا يثيرون اهتمامه وفضوله. و قد شهدت هذه النزعة العديد من التحفظات لما فيها من تحرر من الانصياع الأعمى لسلطان النص الأصلي.

---

[1] « translation was a form of conquest », quoted in : L.Venuti, Strategies of Translation, in : Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2001), p. 240.

[2] see : Venuti, Lawrence, Strategies of Translation, op.cit, p.241.

[3] see : ibid, pp. 240-1

إذا كان إرضاء المتلقي شعارا رفعه بعض المترجمين، فإن إستراتيجية التقريب لا تخلو، عادة، من دسائس سياسية و خطط ثقافية، كما سبق أن ذكرنا. فحينما تم إعلان اللغة الفرنسية لغة رسمية لفرنسا بدلا من اللاتينية، راح **جواكيم دي بيلي** (Joachim du Bellay) يحرض على استعمال اللغة الفرنسية لترجمة العلوم المكتوبة باللاتينية والإغريقية إثباتا لقدرة هذه اللغة على احتواء كل النصوص أيا كانت اللغة أو المجال المتناول- مع أنه، فيما بعد، يهاجم الترجمة معتبرا إياها مَفسَدَة للغة الفرنسية التي تشق طريقها نحو اعتراف العالم بها-. [1]

ويتحسر **فينوتي** (Venuti) على ما آلت إليه حال ثقافة الترجمة الأنجلو أمريكية من تحيز للتقريب الذي أمسى ظاهرة تشمل

« [A]n ethnocentric reduction of the foreign to [...] target-language cultural values. »[2](Venuti 1995:20)

" اختزالا متمركزا عرقيا للنص الأجنبي في قيم اللغة المستهدفة الثقافية "، وهو ما لا يجب أن يكون، حسب **فينوتي**، لما فيه من إضرار بالمترجم أولا، والمؤلف الأصلي ثانيا، ومساس بثقافة الأصل ثالثا. غير أن من اختاروا هذه الإستراتيجية فضلوا المتلقي على المؤلف، ذلك أن الترجمة عملية اتصالية في المقام الأول، يقوم فيها المترجم بدور الوسيط بين المرسل (المؤلف) والمرسل إليه (المتلقي المستهدف بالترجمة)، وتتمثل مهمته في تبليغ رسالة الطرف الأول إلى الطرف الثاني بطريقة تتيح للمرسل إليه فهم الرسالة بوضوح والتأثر بها تأثر المتلقي الأصلي، وهو ما لا يتأتى إلا إذا كان ما تحمله هذه الرسالة مألوفا لديه.

«The translator must be a person who can draw aside the curtains of linguistic and cultural differences so that people may see clearly the relevance of the original message. » (Jan de Waard and Eugene

[1] Voir : Mounin, Georges, Les Belles Infidèles, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994, pp.16-7.
[2] quoted in : Munday, Jeremy, op.cit, p. 146.

A.Nida, From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating » (Nashville :THOMAS NELSON,1986) p.14[1].

"على المترجم أن يكون شخصا قادرا على إزاحة ستائر الاختلافات اللغوية والثقافية حتى يتسنى للناس رؤية صلة الرسالة بالموضوع بوضوح".

ولا تكفي إزالة الحواجز الثقافية واللغوية، إذ يذهب البعض إلى ضرورة جعل شخصيات الإلياذة، مثلا، تتحدث بلغة العصر الذي تترجم فيه، وهو ما يمكن إدراجه ضمن إطار التكييف الذي يرى **لادميرال** (Ladmiral) أنه حالة من اللاترجمة -non traduction - إذ يمثل قمة تعذر الترجمة، وبالتالي لا يمكن أن يكون أسلوبا من أساليبها السبعة .[2] إلا أن اختيار التكييف قد يكون متعمدا و ليس ضرورة اقتضتها الترجمة، أي أن ثمة مترجمين يؤثرون التقريب على ما سواه.

« […] If Virgil must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this nation, but as a man of this age.» Sir John Denham, Preface to The Destruction of Troy in English Translation Theory, 1650-1800, ed. T.R. Steiner (Assen : Van Gorum, 1975), pp.64-5.[3]

" […] إذا كان لابد لفيرجيليوس من التحدث بالإنجليزية، فليس من المناسب أن يتحدث كرجل من هذا الوطن فحسب، بل و كرجل من هذا العصر أيضا".

اللغة عنصر مهم و محوري في عملية الترجمة فهي ما تُحْمَل عليه الرسالة، ولضمان وصولها و فهمها فهما جيدا، لابد من جعل اللغة قريبة من أذن المتلقي، وإن كان في ذلك بعض التنازلات، لكن الخسارة جزء لا يتجزأ من العملية الترجمية، ويستحيل استحالة تامة أن تحيط الترجمة بكل معاني كلمات المصدر بيد أنها تحاول اختيار أقل

[1] quoted in :Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson Translation- Theory and Practice, A Historical Reader, Oxford University Press, New York, 2006, p. 549.
[2] Voir : Ladmiral, Jean-René, Traduire : Théorème pour la Traduction, Gallimard, Paris, 2002, p. 20.
[3] quoted in : Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op.cit, p. 549.

الحلول ضررا. وقد تم تطبيق وجهة النظر هذه في إحدى الترجمات الألمانية لمسرحية Le Misanthrope لصاحبها **موليير** حيث كانت الشخصيات تتبادل الشتائم بلغة ألمانيا القرن العشرين، فضلا عن ركوبها سيارة مرسيدس، والسيارة اختراع لم يكن الإنسان قد توصل إليه بعد حين صدور المسرحية لأول مرة، بل إن **موليير** ما كان ليتصور شيئا مثلها قط.

وإذا كان ثمة تحفظات على هذه "التجاوزات التعسفية" في الترجمة، إلا أن

« Whatever difference the translation conveys is now imprinted by the target-language culture, assimilated to its positions of intelligibility, its canons and taboos, its codes and ideologies. »[1]

"أيا كان الاختلاف الذي تحمله الترجمة، فإنه الآن متأثر بثقافة اللغة المستهدفة، تمتصه مواقف فهمها وقوانينها ومحظوراتها، وشفراتها وإيديولوجياتها". فللغة الترجمة سلطان تفرضه على نص المصدر والمترجم الذي يجد نفسه ملزما باحترام عقلية المتلقي المستهدف بالترجمة وثقافته، فيتجنب الخوض في المواضيع المحظورة لديه ولا يتجاوز الخطوط الحمراء. فمسألة المثلية والتخنث، مثلا، تابوهات في العالم العربي والإسلامي، ولا تعالج، عادة إلا في إطار ديني (حصة دينية مثلا) وبالتالي فإن ترجمة بعض المواقف التي تروي (عدم) تقبل العالم الغربي، مثلا، لمثل هذه التصرفات مسألة دقيقة وحساسة وإن كان الإعلام (بما في ذلك الفيلم السينمائي) اليوم قد فتح باب مناقشة هذه المواضيع المثيرة للجدل بحجة كشف المستور و عدم انتهاج سياسة النعامة.

إن ما يبثه الإعلام لا يعكس بالضرورة تطلعات الشعب وآراءه، وكون المترجم فردا من أفراد هذا الشعب، يتوجب عليه الالتزام بالأخلاقيات العامة التي وضعها المجتمع لتحصين نفسه مما يمكن أن يفسد عليه حياته.

ويذكر **نايدا** في كتابه "نحو علم الترجمة" أن

« As linguists and anthropologists have discovered […] that which unites mankind is much greater than that which divides, and

[1] Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op.cit., p. 547.

hence there is, even in cases of very disparate languages and cultures, a basis for communication. »[1]

" اللسانيين وعلماء الإناسة اكتشفوا [...] أن ما يجمع بين البشر أكبر بكثير مما يفرقهم. و بالتالي فإنه ثمة- حتى بين اللغات والثقافات المختلفة اختلافا جذريا- قاعدة للاتصال". يتحدث العالم عن القيم الكونية (Universal values)، أي تلك القيم التي لا يختلف عليها اثنان من عدل و حب للخير، الخ. وهي تظهر في النصوص المراد ترجمتها ولا تشكل عائقا للمترجم، إلا أنه ثمة أمور أخرى غريبة عن المجتمع المتلقي. وعليه يجب أن يُكَيَف النص والقيم الجديدة حتى يبدو وكأنه كتب خصيصا للمتلقي المستهدف بالترجمة. وهو ما يعرف بالسلاسة (fluency) التي تعتبر

« [...] a discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only of executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the illusionistic effect of transparency. »[2]

"[...] إستراتيجية خطابية تصلح للترجمة المقربة، قادرة، ليس فقط، على ممارسة عنف التقريب المتمركز عرقيا، بل وإخفاء هذا العنف أيضا من خلال إنتاج أثر الشفافية الوهمي." أي أن المترجم، بلجوئه إلى هذه الإستراتيجية، يساهم في إيهام، أو يوهم، المتلقي بـــ"أصالة مزيفة". وهي إستراتيجية تلجأ إليها بعض الهيئات لحماية لغتها وثقافتها من الهيمنة الأجنبية والاستلاب الثقافي. فالتلطيف الممكن على مستوى اللغة، ليس ممكنا على مستوى الصورة خلا الرسوم المتحركة-آل شمشون (The Simpsons)، مثلا، ولكن التكييف واضح فيها وهو ما يعاب عليها- فترى المترجم يستميت لترجمة الكلام على نحو يوافق ما ألفه المتلقي، غير أن الصورة تعكس ثقافة مغايرة (من حيث المأكل والمشرب والملبس ونمط الحياة بصفة عامة) وهنا فقط يدرك المتلقي ما يحاك في الخفاء.

[1] Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op.cit, p. 554.
[2] ibid, p. 553.

2.1. أهل المصدر (التغريـــب):

ارتبط التغريب في بداياته بترجمة النصوص المقدسة، حيث كان المترجمون يتخوفون من خيانة الكلمات الإلهية، لذا حرصوا على نقلها حرفيا على أساس أنه لا إبداع بعد كلام الرب. وكان **القديس جيروم** (S^t Jérôme) أبرز رواد هذا الاتجاه، إذ اعتمد الحرفية في ترجمته للإنجيل المعروفة بـــ La Vulgate ، والتي بقيت مصدرا يعتمد عليه الغرب لما لا يقل عن عشرة قرون. وظهر بعده كثيرون آثروا الترجمة الحرفية على غيرها نحو **بويتشي** (Boèce) و **ليوناردو بروني** (Leonardo Bruni) .

ويرى بعض الباحثين أن معالم التغريب تشكلت في الثقافة الألمانية ما بين العهدين الكلاسيكي و الرومانتيكي، على يد عالم اللاهوت والفيلسوف **فريديريك شليماخر** (Friedrich Schleiermacher) من خلال المقالة* التي كتبها سنة 1813 متناولا فيها الترجمة ومناهجها، ولعل أبرز ما جاء فيها قوله

« Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him, or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him. »[1]

" إما أن يدع المترجم الكاتب وشأنه قدر المستطاع، ويجعل القارئ يتوجه للقائه، وإما أن يدع القارئ وشأنه قدر المستطاع ويجعل الكاتب يتوجه للقائه ".

يحاول المترجم في الحالة الأولى أن يوصل نفس الصورة والانطباع اللذين أحس بهما في اللغة الأصلية إلى المتلقي المستهدف تاركا النص على حاله مكتفيا بترجمة الوحدات المعجمية، دافعا المتلقي إلى اكتشاف وجهة نظر غريبة عنه. في حين يقوم في الحالة الثانية بخياطة النص على مقاس ثقافة المتلقي حيث يحذف ويضيف ويستبدل أمورا كثيرة حتى لا يحس المتلقي بالغرابة.

---

* المقالة بعنوان: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (Réflexion sur la Traduction Fondée sur des Ethiques –Berman- /On the Different Methods of Translating – Lefevere-)

[1] quoted in : Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op.cit , p. 207.

ويرى **شليماخر** أن :

« […] The genuine translator « is a writer » who wants to bring those two completely separated persons, his author and his reader, truly together, and who would like to bring the latter to an understanding and enjoyment of the former as correct and complete as possible without inviting him to leave the sphere of his mother tongue. »[1]

"[…] المترجم الحقيقي "كاتب" يود فعلا الجمع بين هذين الشخصين المنفصلين كليا، كاتبه وقارئه، كما يريد أن يجبر هذا الأخير على فهم الأول والاستمتاع به بأصح وأكمل طريقة ممكنة دون دعوته إلى مغادرة مجال لغته."

يميل **شليماخر** إلى التغريب، حيث يشدد على ضرورة ترجمة العمل الأصلي كما هو، حتى لو لم يكتب في نفس الفترة الزمنية التي يترجم فيها، إذ إن محاولة جعل المتلقي يشعر بنفس الأحاسيس التي شعر بها المتلقي الأصلي في تلك الفترة وفي نفس الظروف القديمة بلغة أحدث هو بمثابة تغيير جنسية المؤلف واقتلاعه من جذوره والإطار التاريخي الذي قدر له العيش فيه.

كتب **شليماخر** مقالته هذه في ظروف خاصة، إذ كانت اللغة الألمانية لا تزال فتية مرنة لا تملك تاريخا طويلا يجعلها ترقى إلى مصاف اللغات الكلاسيكية، واعتبر **شليماخر** أن السبيل الوحيد لتقويمها والنهوض بها هو احتكاكها باللغات و الثقافات المختلفة أي من خلال الترجمة المغربة، حتى يتسنى لها أن تتلاقح وإياها مشكلة خصوصية جامعة.* وهكذا، يجند **شليمارخر** هذه النزعة في خطة سياسية ثقافية.

[1]quoted in : Venuti, Lawrence, Genealogies of Translation Theory : Schleiermacher, in : TTR :traduction, rédaction, terminologie : Etude sur le Texte et ses Transformations, vol.4, n° 2, p.129.

* أي أن خصوصيتها وليدة مجموعة من اللغات والثقافات.

1.2.1. أنطوان بارمـــــان:

يعتبر الفرنسي **أنطوان بارمان** (Antoine Berman) أحد أعمدة التغريب في الترجمة، حيث دعا من خلال مقالاته وكتاباته "تجربة الغريب" (L'Epreuve de l'Etranger) إلى تبني هذا المنهج متأثرا بآراء **شليماخر** التي يعتقد أنها

« […] an ethical move that « procède à une critique radicale (pour son époque) de la traduction ethnocentrique et hypertextuelle. »[1]

"حركة أخلاقية " تقوم بنقد جذري (لحقبتها) للترجمة المتمركزة عرقيا و المُثقَلة."

يرى **بارمان** أن مهمة الترجمة تكمن في إظهار الآخر الثقافي وليس في محو آثاره فليس ذلك من الأخلاقيات في شيء، معتبرا أن الهدف الأخلاقي الحقيقي للترجمة هو تقبل الآخر كآخر وليس السعي لإلباسه ثوبا لا يناسبه. ومع هذا، يدرك بارمان أن ثمة " نسقا من التشوهات النصية" في نصوص اللغة المنقول إليها يحول دون وصول الغريب، ويصطلح على فحصه لأشكال التشويه بـــ " التحليل السلبي" الذي يعنى في الأساس بالترجمات المتمركزة عرقيا و الإلحاقية (annexionniste) والمثقلة. ويذكر اثنتي عشرة "نزعة مشوهة"(deforming tendencies) . ويصطلح، في المقابل، على الترجمة الحرفية بـــ "التحليل الإيجابي" التي يرى أنها تُحَوِل اللغة المترجِمة.[2]

التحليل الإيجابي والتحليل السلبي هما مصطلحا بارمان للدلالة على التغريب والتقريب على الترتيب. أما تجربة الغريب فهي تجربة الثقافة المستهدفة في اختبار غرابة النص والكلمات، وتجربة النص الأجنبي الذي يجتث من جذور لغته الأصلية.[3]

أثرت آراء **بارمان** في كثير من المترجمين و منظري الترجمة الذين تبنوا أفكاره وزادوا عليها.

---

[1] quoted in : Venuti, Lawrence, Genealogies of Translation Theory : Schleiermacher , op.cit, p.129.
[2] see : Munday, Jeremy, op.cit, pp .149-51.
[3] see : Venuti, Lawrence, Genealogies of Translation Theory : Schleiermacher, op.cit, p.127.

2.2.1. لورنس فينوتـي:

يُعتَبر **فينوتي شليماخر** العصر الحديث-إذا جاز التعبير- حيث تبنى الفكر الشليماخيري وحافظ على أصالته صائغا إياه بطريقة مستحدثة، وأطلق على الاتجاهين اللذين اقترحهما **شليماخر** اسم التقريب (Domestication) والتغريب (Foreignization). و انتشر المصطلحان في أواسط المترجمين والباحثين انتشارا واسعا مع أنه ثمة مصطلحات أخرى تستعمل للدلالة على نفس المقاربتين.

« A genealogical analysis of translation can intervene against the contemporary dominance of fluent strategies by searching the past for exists, alternative theories and practices that question the valorization of transparency and seek to construe translation as the locus of cultural difference not homogeneity. »[1]

"يمكن لتحليل نَسَبي للترجمة أن يتدخل ضد هيمنة الإستراتيجيات الشفافة المعاصرة من خلال البحث في الماضي عن مخارج ونظريات وتطبيقات بديلة تشكك في تثمين الشفافية وتسعى لتفسير الترجمة على أنها المكان الدقيق للاختلاف الثقافي لا للتجانس."

يعارض **فينوتي** سياسة تقريب الآخر عبر تكييف ثقافته وثقافة المتلقي، معتبرا ذلك خروجا عما ينبغي أن تكون عليه الترجمة من جسر تواصل بين الثقافات وهمزة وصل بين الذات والآخر دون إلغاء الآخر، حيث إن الترجمة وسيلة تعارف بين الشعوب ونقطة التقاء التباين الثقافي، وبما أن الترجمة في العصر الحديث اتجهت نحو الإستراتيجيات المقربة فقد اختفت الحدود بين الثقافات، وبات المتلقي يحسب أن الآخر هو الذات ولكن هيهات! لذا يقترح **فينوتي** أن يعود المترجم إلى قراءة تاريخ الترجمة والبحث عن بدائل التطبيع والتقريب، إذ يعتقد أنه

[1] Venuti, Lawrence, Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher, op.cit, p.127.

« […] The production of transparent discourse inevitably contributes to the cultural marginality and economic exploitation that translation suffer everywhere today. »[1]

"لا مندوحة أن إنتاج خطاب شفاف يشارك في التهميش الثقافي والاستغلال الاقتصادي اللذين يعاني المترجم منهما في كل مكان حاليا." أي أن المترجم إذا ما أراد فك قيود العبودية التي صنعها بيديه وإجبار العالم على الاعتراف بمجهوداته فلابد له من التخلي عن محاولاته المستميتة لخلق وهم الشفافية ضمانا لمقروئية النص، حيث إن سلاسة الخطاب التي ينتجها سبب مباشر في حالة الخفاء (Invisibility) التي يعيشها، فهو "الحاضر الغائب".

و يرى **فينوتي** حل هذا المشكل في التغريب، فالمترجم، أولا وأخيرا، وسيط ثقافي مهمته وصل ما كان مقطوعا بجهل المتلقي المستهدف بلغة المصدر. أما تغيير الحقائق وتكييفها وتوقعات المتلقي فلا يدخل في صميم اختصاصه و لا يجب أن يكون إذ لا بد من تقبل الآخر كما هو. ويعرف **فينوتي** منهج التغريب على أنه:

« an ethnodeviant pressure on [target language- cultural] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. »[2]

"ضغط منحرف عرقيا يمارس على قيم [اللغة المستهدفة الثقافية] لتسجيل اختلاف النص الأجنبي اللغوي والثقافي"، فالعملية الترجمية، في نظره، هجوم مضاد على الخلفية الثقافية للمتلقي التي تفرض نفسها على اختيارات المترجم وقراراته حول أنسب المقابلات المعجمية والمعادلات الثقافية، ويرى أن هذا الإجراء ضرورة ملحة

« to » restrain the ethnocentric violence of translation. »[3]

---

[1] Venuti, Lawrence, Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher, op.cit, p.126.

[2] quoted in : Munday, Jeremy, op.cit, p.147.

[3] quoted in : ibid, p.147.

لـــ "كبح عنف الترجمة المتمركزة عرقيا"، فظاهرة التقريب انتشرت حتى بات ما يمارس من"انتهاك" لحقوق المؤلف يعتبر عنفا "معنويا". ومن يدري ربما لجأ بعضهم في يوم من الأيام إلى القضاء للفصل فيما تلاقيه أعمالهم من تشويه تحت شعار "جسر الهوة"، وإن كانت لفظة "عنف" تبدو جريئة وصادمة بعض الشيء، إلا أنها في محلها، ويرى **فينوتي** أن

« The violence of translation resides in its purpose and activity: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representation that pre-exist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation and reception of texts. » [1]

" يكمن عنف الترجمة في هدفها ونشاطها: إن إعادة تكوين النص الأجنبي وفق قيم ومعتقدات وتصورات موجودة مسبقا في اللغة المستهدفة تنتظم عادة في تراتبيات متسلسلة من الهيمنة و التهميش، محددة دوما إنتاج النصوص وتداولها وتلقيها." فمحاولة المترجم جعل "الآخر" شبيها بما ألفه المتلقي المستهدف لا تشكل خطورة على المؤلف فحسب بل وعلى المترجم أيضا، حيث يُهَيمَن على الأول ويُهمَش الثاني، و تفرض أحيانا اللجوء إلى إستراتيجية التقريب التي تغفل الثقافة الأصلية وتخرجها من حساباتها كما لو أن النص لم يكتب أصلا لتلك الثقافة وإنما للثقافة المستهدفة. وفي ذلك شيء من الاستيلاء على الثقافة الأجنبية لحساب خطط سياسية و ثقافية واقتصادية.

« For Hölderlin, translating first and foremost means liberating the violence repressed in the work through a series of *intensifications* in the translating language- in other words, accentuating its

[1] quoted in : Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op.cit , p. 547.

strangeness, paradoxically, this accentuation is the only way of giving us access to it. »[1]

"يرى هولدرلن أن الترجمة، أولا وقبل كل شيء، تحرير العنف المكبوت في العمل من خلال سلسلة من التشديدات في لغة الترجمة، أي التركيز على غرابته. والمفارقة أن هذا التركيز هو السبيل الوحيد للنفاذ إليها ".

التغريب إذن هو الطريقة الوحيدة لإثبات المترجم وجوده، وحفظ حقوق المؤلف واحترام الثقافة الأصلية، ودفع المتلقي المستهدف بالترجمة إلى الخروج من قوقعته والانفتاح على العالم الخارجي بحلوه ومره، فسياسة الانطواء والعزلة التي يحاول بعض المترجمين تعزيزها، لا ينبغي أن تكون في زمن العولمة حيث الكل مختلفون والكل متشابهون بفضل الترجمة التي أصبحت

« […] a linguistic « zone of contact » between the foreign and translating cultures […] »[2]

"[…] " منطقة اتصال " لغوية بين الثقافات الأجنبية و المترجمة[…]" حيث غدت نقطة تماس الاختلافات الثقافية وتلاقيها، وقد شجعت إستراتيجية التغريب الكثيرين على التعرف والاطلاع على الثقافات الأخرى.

إن موقف **فينوتي** واضح، حيث يدافع بشدة لرفع الغبن عن المترجم ورد الاعتبار له، وكذا احترام مجهودات صاحب العمل. ومع هذا، يدرك **فينوتي** أن التغريب مقاربة مقربة حيث إنه ترجمة لنص مصدر إلى ثقافة مستهدفة، فحتى لو لم يراع المترجم قيم المتلقي فإنه سيراعي حتما طبيعة اللغة المنقول إليها وهذا في حد ذاته تقريب.

[1] Berman, Antoine, Translation and the Trials of the Foreign, translated by: L. Venuti, in: The Translation Studies Reader, op.cit, pp 284-5.
[2] Venuti, Lawrence, Translation, Community, Utopia, in: The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, Routledge, London, 2000, p. 477.

2.المقاربات الوظيفية:

أثرت قضايا البنيوية والوظيفية والنحو التوليدي التحويلي واللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية في الدراسات الترجمية، ووضعت المعنى والاتصال في قلب التحليل اللساني. وبات ثمة اهتمام أكبر بالسياق الموقفي (context of situation) لصاحبه **مالينوفسكي** (Malinowski) ، الذي يقصي المقاربات اللغوية التي لا تولي اهتماما لدراسة المعنى.

يعد السياق الموقفي، من منظور وظيفي، مُهمًا، ولابد له من أن يشمل المشاركين في الحدث الكلامي و ما يجري، وملامح أخرى متصلة به.[1]

1.2. نظرية أنواع النصوص:

تعتبر أن الاتصال يتم على مستوى النص وليس على مستوى الكلمة ولا الجملة وأن البحث عن التكافؤ لابد من أن يكون على هذا المستوى. وصنفت **رايس** (Reiß) النصوص إلى ثلاثة أنواع: إخبارية (Informative) ، تعبيرية (Expressive) ، مؤثرة (فعالة) (Operative) ، وأضافت إلى المجموعة نوعا رابعا : (Audiomedial) وهو يشمل الخطاب السمعي البصري، ويعتبره نصا كبقية النصوص مع أخذ طبيعته الخاصة بعين الاعتبار.

انتقد كثير من الباحثين هذه النظرية، و**نورد** (Nord)على رأسهم، إذ ترى أن النص الواحد يمكن أن يكون مزيجا بين أكثر من نوع، وبالتالي يتيه المترجم بين المناهج المقترحة لكل نوع من أنواع النصوص. وتقترح نورد إضافة وظيفة أخرى هي الانتباهية (Phatic) التي تشمل اللغة التي تحفظ الاتصال بين الأطراف.[2]

[1] see : Mason, Ian, Communicative/Functional Approaches, in : Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2001), op.cit, pp. 29-30.
[2] see : Munday, Jeremy, op.cit, pp. 73-6.

2.2. نظرية الفعــل Action Theory :

ترى **جوستا هولزمانتاري** (Justa Holz-Manttäri) أن ما يقود الترجمة هو الهدف وتفاعل إنساني موجهٌ نحو النتيجة، وتركز على عملية الترجمة كمبلِغَةٍ لرسالة تتضمن النقلَ البيثقافي.

« (it) is not about translating words, sentences or texts but is in every case about guiding the intended co-operation over cultural barriers enabling functionally oriented communication. » (Holz-Manttäri 1984: 7 translated)[1]

"لا يتعلق الأمر بترجمة الكلمات ولا الجمل ولا النصوص، ولكن بتوجيه التعاون المعتزم حول الحدود الثقافية لإتاحة اتصال موجه وظيفيا"، فالهدف الأساسي من الفعل الترجمي (translatorial action) هو تخطي الحواجز الثقافية من خلال السعي إلى إجراء اتصال مناسب من الناحية الوظيفية.

يُخْتَزَل تحليل نص المصدر إلى تحليل البناء و الوظيفة حيث الدور الفعلي لنص المصدر محدود للغاية. يعتبر نص المصدر مجرد وسيلة لتحقيق وظائف اتصالية إذ يمكن أن يتعرض لتعديل جذري لصالح القارئ المستهدف[2].

وتوصف الترجمة البيلغوية على أنها فعل ترجمي (translational action) من نص مصدر، وعملية اتصالية تتضمن سلسلة مجموعة من الأدوار:

- الزبون (The initiator) : الشركة أو الشخص المحتاج إلى الترجمة .
- الوسيط (The commissioner) : الشخص المسؤول عن كتابة نص المصدر ولا علاقة له بالضرورة بإنتاج النص المستهدف.
- منتج النص المستهدف: المترجم.
- مستخدم النص المستهدف: الشخص الذي يستخدم النص المستهدف كمادة تعليمية أو أعمال أدبية معروضة للبيع.

[1] quoted in : Munday, Jeremy, op.cit, p.77.
[2] see : Schäffner, Christina, Action, in : Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2001), op.cit, p. 3.

- متلقي النص المستهدف : آخِر متلقي النص المستهدف، قد يكونون طلبة في قسم الترجمة، أو زبائن يقرؤون الأدب المترجم المعروض للبيع.

لابد من مراعاة الناحية الوظيفية في ثقافة نص الهدف بدلا من نسخ نص المصدر، والمترجم ملزم بالموقف المستهدف ذلك أن الرسالة و المهمة (commission) هما اللتان ينبغي أن تُنقلا للزبون لا النص. وقد انْتُقِدت **مانتاري** بسبب "خلع النص عن العرش" (dethrone) حتى من لدن منظرين يطبقون المقاربة الوظيفية للترجمة نحو **نورد** مثلا.

من بين أهداف عملية ترجمة النص (translatorial text operation)* إثبات مناسبة مضمون نص المصدر وشكله لنص الهدف. باتخاذ هذا القرار، لا يمكن أن يقود المترجمَ نصُ المصدر وحده، بل لا بد أن يبحث عن تصور الثقافة المستهدفة للموضوع، وأنواع النصوص.

و يهدف الفعل الترجمي (translatorial action) إلى إنتاج ناقل رسالة يمكن استعماله في تناسق الأفعال (configuration of action) التابع له. وتتمثل وظيفته في توجيه الفعل الاتصالي و ربطه[1].

يأخذ النموذج في الحسبان العلاقة بين المترجم والزبون، وكذا العلاقة بين المترجم والمؤلف الأصلي، وبين المترجم والقارئ (والمشاهد في حالة الترجمة السينمائية). تتبع مسؤولية المترجم الأخلاقية من وضعيته كخبير في مجال نقل الرسالة بين الثقافات، لأن المترجم الخبير هو وحده القادر على إنتاج نص مناسب وظيفيا.

إن المترجم هو الخبير الذي تسند إليه مهمة إنتاج ناقلي رسائل يتم استخدامهم في نقل رسالة بين الثقافات (transcultural)، وللقيام بهذا، ينبغي على المترجم، في مكان وزمان محددين، إنتاج مُنتَج محدد لهدف محدد. وعلى أفعال المترجم أن تستند إلى بيانات مناسبة، وأن تنفذ وفق الشروط المتفاوض عليها تحديدا. وتكتمل العملية بالموعد النهائي لتسليم العمل.

---

* المصطلح الذي تستعمله مانتاري للدلالة على إنتاج نص الهدف.

[1] see: Schäffner, Christina, Action, op.cit, p. 4.

تحدد الظروف الثقافية الخاصة، مسبقا، إلى حد كبير، النص الذي سيتم إنتاجه وتشكل الإجراءاتُ المتبعة لتجاوز الحدود الثقافية جزءا مهما من عمل الخبير(expert action) والمترجم مسؤول عما إذا كانت الترجمة ستتم ومتى وكيف[1].

ويقوم نص الترجمة (translatorial text) على أفعال تحليلية وتركيبية و تقييمية وإبداعية تأخذ في الحسبان الهدف الأخير للنص الذي سيتم إنتاجه، وكذا جوانب من ثقافات أخرى بغية تخطي المسافات بينها[2].

تضع هذه النظريةُ الترجمة في إطارها الاجتماعي الثقافي، و قد مدحها بعض المنظرين - على غرار **شافنر** (Schäffner) - كثيرا، إلا أن ما يعاب عليها تعقد مصطلحاتها، كما أن من أهداف النظرية إعطاء توجيهات عامة حول النقل البيثقافي غير أنها لا تُفصِل في الموضوع و ترى **نورد** أنه حتى لو كانت الوظيفية أهم معيار في الترجمة، إلا أن هذا لا يسمح للمترجم بامتلاك مطلق الحرية.[3]

3.2. نظرية الهــدف Skopos-theorie :

« skopos » كلمة إغريقية تعني "الهدف" أو "الغاية" ، ويعد الألماني **هانس ج.فيرمير** (Hans J.Vermeer) أول من أدخل هذا اللفظ إلى حقل الدراسات الترجمية، وكان ذلك في السبعينيات من القرن المنصرم، ألف **فيرمير** و **رايس** سنة 1984 كتاب

(الأساس لنظرية Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie

عامة في الترجمة /Groundwork for a General Theory of Translation)

الذي يعتبر أحد أهم الكتب التي تتناول هذه النظرية، حيث وضعا هذه الأسس المستلهمة من نظرية الاتصال ونظرية الفعل واللسانيات النصية ونظرية النص ونظريات التلقي.

[1] see : Munday, Jeremy, op.cit, pp. 78.
[2] see : Schäffner, Christina, Action, op.cit, p. 5.
[3] see : Munday, Jeremy, op.cit, p.78.

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

وتأخذ نظرية الهدف العوامل التي تشدد عليها نظرية الفعل على محمل الجد، وتشمل هذه العوامل ثقافة القراء المستهدفين والزبون الذي طلب الترجمة، ولكن، على وجه التحديد، الوظيفة التي سيؤديها النص في هذه الثقافة إزاء هؤلاء القراء. ونظرية الهدف موجهة مباشرة نحو هذه الوظيفة[1]، وعلى الهدف أن يحدد قبل الشروع في الترجمة، وما يهم في هذه النظرية هو معرفة لماذا يترجم نص مصدر ما وكذا وظيفة نص الهدف.

1.3.2. نظرية الهدف عند فيرمير (1978) :

يسلم **فيرمير** بأن تحديد هدف الترجمة لمناهج هذه الأخيرة وإستراتيجياتها قاعدة عامة. من هذه المسلمة، يشتق **فيرمير**:

أ- **قاعدة الهدف** (Skopos rule) **:** تحدد أفعال الإنسان (بما في ذلك الترجمة) وأهدافها. و يعتبر مستعمل نص الهدف وموقفَه و خلفيتَه الثقافية مسؤولين بشكل كبير عن فرض الهدف.

ب-**قاعدة الانسجام**: وهي أن يكون نص الهدف منسجما بما فيه الكفاية حتى يتسنى لمستعمليه فهمه، بالنظر إلى خلفيتهم المعرفية والظروف الموقفية.

ج- **قاعدة الأمانة** : تعنى بالانسجام المتناص بين نص الهدف ونص المصدر، وتشترط بقاء شيء من العلاقة بينهما متى أشبع مبدأ الهدف ونظرية الانسجام داخل النص (intratextual) .

[1]see : Schäffner, Christina, Skopos Theory, in : Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2001) op.cit, pp. 235-36.

2.3.2.نظرية الترجمة العامة لـــ"رايس" و"فيرمير" :

يُنظَر إلى النص على أنه عرض من المعلومات يقدمه منتج ما إلى متلق معين. تمتاز الترجمة بتقديم معلومات إلى أفراد ثقافة ما بلغتهم (لغة مستهدفة و ثقافتها) حول معلومة مقدمة أصلا في لغة أخرى ضمن ثقافة مغايرة (لغة مصدر وثقافتها).

يقدم المترجم معلومات حول بعض جوانب نص المصدر، وفق هدف النص المستهدف الذي يحدده الزبون.

في هذه الحالة، لا يكون معيار الترجمة الانسجام المتناص مع نص المصدر، بل صحتها (accuracy) تبعا للهدف الموضوع، وهو ما يحدد أيضا اختيار المحتوى وترتيبه.

مع أن الترجمة، لهذه الأسباب، ليست نسخا لنص المصدر، لكن الوفاء لهذا الأخير قد يكون هدفا مشروعا أيضا، لذا لا ينبغي أن يفهم أن نظرية الهدف تروج للترجمة الحرة في كل الحالات أو حتى معظمها.

إن هدف الترجمة هو ما يحدد النوع المناسب لنص الهدف، وبما أن النوع نتيجة للهدف فهو ثانوي بالنسبة له.

ويعتبر" الخلع عن العرش " كما يسميه **فيرمير** قاسما مشتركا بين نظرية الهدف ونظرية الفعل.

ويختزل التكافؤ إلى الاستقرار الوظيفي بين نص المصدر ونص الهدف، مع أن هذا الاستقرار الوظيفي استثناء وليس قاعدة.

أ. انتقادات:

- لا يمكن تطبيق هذه النظرية على النصوص الأدبية التي تعتبر معقدة أسلوبيا، لذا فإن لفظ " عامة " ليس مناسبا.
- نظريتا **رايس** و **فيرمير** تتناولان ظواهر وظيفية مختلفة ولا يمكن أن تكونا قطعة واحدة.

- لابد من وضع حد للترجمة كنقيض للتكييف مثلا.

- مع أنه يمكن للترجمة بلوغ هدفها بشكل لافت إلا أنها تعتبر غير مناسبة من بعض النواحي (المعجمية والنحوية والأسلوبية). تأتي معظم هذه الاعتراضات من المقاربات اللسانية للترجمة التي تركز على جوانب إنتاج النص وتلقيه.

- ينتقد **نيومارك** (Newmark) مثلا (1991b :106) التبسيط المبالغ فيه الخاص بالوظيفية، والتركيز على الرسالة على حساب ثراء المعنى وسلطة نص لغة المصدر.

- هذا فضلا عن تعقد مصطلحاتها، كما تُنْتَقد أيضا بسبب تعريفها للترجمة وكذا العلاقة بين نص المصدر ونص الهدف[1].

على الرغم من كل الانتقادات التي يوجهها جمهور الباحثين و المنظرين لهذه النظرية، إلا أننا نراها تصلح لترجمة الأفلام من حيث مبدؤها الأساسي القاضي بتحديد الهدف المتوخى من الترجمة قبل الشروع فيها، والذي تتحدد على أساسه الإستراتيجيات التي يمكن استخدامها. أما مسألة تعقد المصطلحات فلا تهم أثناء التطبيق ذلك أن المترجم ليس بحاجة إلى ذكرها، أما تفرقتها بين الترجمة و التكييف فلا تعوق عمل المترجم في شيء، كما أن المترجم ليس ملزما بالتقيد بكل ما يذهب إليه المنظرون، إذ يمكنه الاكتفاء بأخذ ما يخدمه فقط.

[1] see : Munday, Jeremy, op.cit, pp.80-1.

3. الترجمة السينمائية بين إستراتيجيتي التقريب والتغريب:

سيتم فيما يلي التركيز على العنونة و الدبلجة نظرا لاستعمالهما الواسع في ترجمة الأفلام في العالم العربي.

1.3.العنونـــــة:

تعتبر العنونة شكلا من أشكال التغريب ذلك أنها تبقي على الشريط الصوتي الأصلي، وبالتالي يدرك المتفرج أنه بصدد مشاهدة عمل أجنبي، وهو يعي أنه مطالب، منذ البداية، بضرورة الانفتاح على الآخر بلغته وثقافته، وتساهم الحواشي المترجمة في الانتباه إلى وجود المترجم الذي يعد همزة الوصل بين العمل والمتلقي.

ومع هذا، فقد لا تكون العنونة، أحيانا، مغربة كليا، إذ ينتهج بعض المترجمين إستراتيجيات مقربة على مستوى نوعية اللغة المستخدمة، حيث يتفادون ترجمة بعض الكلمات والجمل وهو ما يدرج ضمن الحذف، كما يلجؤون إلى التلطيف أو التورية (euphimism) في الكثير من المواقف، مع أن الصورة أبلغ من الكلام، إذ بإمكان المشاهد أن يفهم الفيلم أحيانا من الصورة دونما حاجة إلى قراءة الترجمة.

ويؤكد المترجم حضوره في العمل حينما تكون ثمة عنونة مزدوجة مع أن

« […] the goal is subtitles, which while perfectly legible, actually give the impression of merging into the background. They are no more than a support for the visuals. Ideally, the audience should leave the cinema or switch off the television having understood the film but without having made any conscious effort to read the subtitles. »[1] (Smith, 1998:148)

"[…] الهدف هو إنتاج حواش مترجمة تمنح- في الوقت الذي تكون مقروءة فيه بشكل جيد- الانطباع بالاندماج في الخلفية، فهي ليست سوى سناد لما هو مرئي. والأمثل

[1] quoted in : Olga Gartzonika and Adriana Şerban, Greek Soldiers on the Screen, Politeness, Fluency and Audience Design in Subtitling, in : New Trends in Audiovisual Translation, ed. Jorge Diáz Cintas, Multilingual Matters, Clevedon, 2009, p. 245.

هو أن يغادر الجمهور قاعة السينما أو يطفئ التلفاز وقد فهم الفيلم دون بذل أي جهد يذكر لقراءة الحواشي المترجمة." (سميث، 148:1998).

على الرغم من اعتبار العنونة نوعا من أنواع رد الاعتبار للمترجم من خلال إظهار وجوده، وبالتالي المجهودات التي يبذلها كوسيط ثقافي ولغوي بين الشعوب، إلا أنها تلزمه بعدم التمادي في إثبات وجوده حيث إن مصلحة المتلقي فوق كل اعتبار، والمهم في الأمر هو أن يستمتع المشاهد بالعمل ويقرأ الترجمة دون أن يحس بها أو ينزعج منها.

وتختلف درجة التقريب والتغريب في العنونة من وسيلة عرض إلى أخرى. فعنونة التلفزيون أكثر تحفظا على اعتبار أن الأسرة قد تكون مجتمعة، وبالتالي ثمة أمور قد تخدش الحياء أو ربما كان سن الأطفال لا يسمح بمعرفتها، و هنا يضطر المترجم إلى تقريب بعض الأمور وحذف أخرى وشرح بعض الكلمات وتكييف التلميحات، الخ.

أما أشرطة الفيديو فتعطي للمعنون حرية أكبر حيث ينقل نص الكلام بحذافيره إلى اللغة المستهدفة بما في ذلك الألفاظ النابية وما شابهها، على أساس أن من يشترون هذه الأشرطة أو يكرونها أشخاص ناضجون، يدركون ما يفعلونه- ولو أنه لا يجوز تعميم ذلك- ، كما أنهم يشاهدون الفيلم على انفراد لاسيما في الغرب حيث يعيش كثيرون بمفردهم، وعليه تكون نسبة التأثير السلبي، إذا ما وجد، قليلة.

وتعود بنا هاتان الحالتان إلى مقولة **شليماخر** الشهيرة، ففي الحالة الأولى يذهب الفيلم إلى المشاهد، وعليه لابد من التقريب ولو بقدر بسيط، في حين أن المشاهد هو الذي يذهب إلى الفيلم في الحالة الثانية، لذا ينبغي عليه تقبل الآخر كما هو.

ومع هذا، لا يطبق جميع المعنونين هذه الإستراتيجيات على النحو المذكور أعلاه، وقد يعكسون الآية، حيث أظهرت دراسة أجراها **خورخي دياز ثينتاس** (Jorge Diáz Cintas) على أحد الأفلام المتوفرة في بريطانيا: نسخة معنونة على شريط فيديو تم إنجازها في الولايات المتحدة لجمهور أمريكي، والثانية بريطانية بالكامل مخصصة للبث التلفزيوني على القناة الرابعة (Channel 4) في المملكة المتحدة، وبعد المقارنة بين النسختين، اتضح أن:

« The video version resorts to rather a systematic and excessive sanitizing of the sexual expressions, whereas the TV version, that in principle should be more cautious because it must cater for a more heterogeneous audience, follows the original a lot closer . »[1] (Diáz Cintas, 2001b: 64)

" تلجأ نسخة الفيديو إلى تحصين نسقي ومبالغ فيه للعبارات الفاضحة، في حين تتبع النسخة المتلفزة، التي يفترض بها أن تكون أكثر حذرا ذلك أنها موجهة إلى جمهور أكثر تنوعا، العمل الأصلي بصورة أكبر."

إلا أننا نرى أنه لا فرق بين السينما والتلفزيون والفيديو والقرص المضغوط، فإذا أراد المترجم الغربي أن يميز بينها فذلك شأنه، أما المترجم العربي، والمسلم تحديدا، فيعلم أن لهذه الأمة قيمها التي يجب أن تصان في السر والعلانية، وما لا يستبيحه الشخص أمام أسرته ينبغي ألا يستبيحه وهو بمفرده، وعليه، نقترح أن تكون الترجمة موحدة.

كما تختلف الاستراتجيات المنتهجة باختلاف اللغة، فكلما كانت ثقافة لغة المصدر بعيدة عن الثقافة المستهدفة (كاللغة الصينية مثلا) سعى المعنون إلى التقريب والعكس بالعكس. ونفس الأمر بالنسبة إلى اللغات القليلة الانتشار نحو اللغة الدانماركية مثلا، إذ تسوَق الأفلام الدانماركية بلغة البلد المستهدف، وغالبا ما تكون الانجليزية، حيث يتم إنتاج ما يعرف بـــ remakes .

2.3. الدبلجـــة :

يجمع الباحثون على أن الدبلجة شكل من أشكال التقريب. وهي، بلا منازع، مشروع قومي للحفاظ على الهوية الوطنية وحمايتها من الثقافات الأجنبية، مع أنها، في بعض

[1] quoted in : Henrik, Gottlieb, Subtitling against the Current: Danish Concepts, English Minds, in :New Trends in Audiovisual Translation, ed. Jorge Diáz Cintas, Multilingual Matters, Clevedon, 2009, p.28.

الأحيان، تكون مغربة إذ تبقي على أسماء البلدان و الشخصيات، ناهيك عن الصورة التي تفضح المستور، وحركات الشفاه غير المتطابقة أحيانا.

وقد كانت الدول الاستعمارية قديما تستخدمها لقمع شعوبها وكبت حريات التعبير، بل وبلغ الأمر أحيانا حد تغيير الحبكة حتى تتناسب والأهداف التي سطرتها الدولة، وذلك حتى لا يتأثر شعبها بالثقافات الأجنبية و يثور عليها[1].

و الدبلجة أبعد ما تكون عن الحيادية، من ذلك ما يذهب إليه المدبلج من تغيير لأسماء الشخصيات، لاسيما في الأعمال التلفزيونية، كما حدث في المسلسل التركي "تور"، حيث اضطر المدبلج إلى استبدال اسم "محمد" (MEHMET) بـــ "مهند" نظرا لما تقدم عليه الشخصية من تصرفات طائشة، وبما أن "محمد" هو اسم خير خلق الله، خاتم الأنبياء والمرسلين، فلا يجوز أن يرتبط اسمه بتصرفات متهورة وغير مسؤولة، وعليه استبدل باسم يقترب منه من حيث النطق.

وكذا استبدال بعض الأغاني الأجنبية بأغان عربية، نحو التهويدات (berceuses) وأغاني الأطفال.

«[A] Fluent strategy performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in a cultural other, enacting an imperialism that extends the dominion of transparency with other ideological discourses over a different culture.» (Venuti, 1992 :5)[2]

" تبذل إستراتيجية السلالة جهدا عظيما في المثاقفة التي تقرب النص الأجنبي، فتجعله واضحا للقارئ المستهدف بل ومألوفا له، ممدة إياه بالتجربة النرجسية المتمثلة

[1] see : Diáz Cintas, Jorge, Audiovisual Translation in the Third Millennium, in : Translation Today, Trends and Perspectives, eds. Gunilla Anderman and Margaret Rogers, Multilingual Matters, Clevedon, 2003, p. 196.

[2] quoted in : Ramière, Nathalie, Reaching a Foreign Audience , Cultural Transfers in Audiovisual Translation, in : Jostrans (The Journal of Specialised Translation), issue 06, July 2006.

في تعرفه على ثقافته في ثقافة الآخر، سانة امبريالية توسع هيمنة الشفافية بخطابات إيديولوجية أخرى على ثقافات مختلفة."

بوصف الدبلجة شكلا من أشكال التقريب فهي إذن تصبو إلى السلاسة والشفافية، وإيهام المتلقي بـــ" أصالة مزيفة" ، والأهم من كل هذا وذاك، هو فرض سيطرتها على الثقافات الأخرى.

4. الدراسات الثقافية و الترجمة:

1.4. ماهية الثقافة :

يتحدث الجميع عن الثقافة زاعمين معرفة معناها حتى إذا سئلوا عنه ذهلوا واحتاروا وما أمكنهم الإجابة، ذلك أن كثرة تداولها على الألسن جعل من التساؤل عن معناها أمرا غريبا إذ يفترض بالجميع معرفته، وإلا فبأي معنى يوظفونها في كلامهم؟ تورد الموسوعة البريطانية (Britannica) تعريف عالم الإناسة **ادوارد بورنت تايلور** (Edward Burnett Tylor) (1871)

« [C]ulture is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, customs and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. »[1] (1983, vol. 4 : 657)

" الثقافة هي ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة والمعتقد والفن والأخلاق والقانون والعادات وأي قدرات وعادات أخرى يكتسبها الشخص كفرد من المجتمع".

فالثقافة شبكة معقدة من عوامل تصنع هوية الفرد في مجتمع ما، والثقافة هي ملامح الأمة وعلاماتها الفارقة، وإذا كنا عاجزين عن تمييز أحدهم دون النظر إلى ملامح وجهه، فإنا لن نتعرف على أية أمة إلا من خلال ثقافتها.

كانت كلمة « culture » في اللغة الأجنبية تختص بعالم الزراعة ورعاية النباتات، ثم توسع معناها ليشمل كائنات أخرى كالمحار البحري والبكتيريا، وتنطوي الكلمة على معنى النمو والميول المتعمد إلى التخزين "الطبيعي" لتحويلها (أي الكائنات) إلى ما يميزها عن غيرها (a desired cultivar) .

و إذا ما طبق هذا على البشر، فيبدو أن المصطلح يعني فلاحة العقول أي:

[1] quoted in : Katan, David, Translating Cultures, An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators, St Jerome Publisting, Manchester, UK, 1999, p. 16.

« […] the deliberate husbandry of « natural » capacities to produce perfect rules. »[1]

" […] الزراعة المتعمدة للقدرات " الطبيعية " لإنتاج القوانين المثالية ". فالثقافة تَشَبُع بجملة من المكتسبات المعرفية والموروثات الفكرية التي تمكن الفرد من تحديد هويته ونظرته إلى الحياة وتوجهه الإيديولوجي بغية المساهمة في إثراء الفكر البشري بتجارب مختلفة ومتنوعة حتى تكتمل الصورة، فمَثَل الثقافة مَثَل الأحجية كل يضيف إليها قطعة، ومتى اتضحت الصورة بلغت (أي الثقافة) الكمال

« […] the pursuit not of material but spiritual perfection via the knowledge and practice of « great » literature, « free » art and « serious » music. […] culture was seen as the training of « discrimination » and « appreciation » based on « responsiveness » to the best that has been taught and said in the world. » [2]

"[…] السعي وراء الكمال الروحي لا المادي من خلال المعرفة وممارسة الأدب "العظيم" والفن "الحر" والموسيقى "الجادة". […] كان ينظر إلى الثقافة على أنها تدريب على"التمييز" و"التقدير" المبنيين على "الاستجابة" لأفضل ما فكر فيه وقيل في العالم."

ولا يكتفي الفرد بما اكتسبه من محيطه من أعراف وقيم وأفكار، حيث يثري ذلك من خلال مطالعاته و اهتماماته و ميولاته المختلفة و هو ما يشكل في نهاية المطاف، الخلفية الثقافية التي يتغنى بها الباحثون في كل مناسبة. لكل شخص ثقافته الخاصة وإن كان ثمة فيها قواسم مشتركة مع الثقافة العامة لأمته/مجتمعه. ويجمع جمهور الباحثين على أن الأدب والفن والموسيقى(وإن كانت الموسيقى فنا أيضا) ثلاثة مكونات أساسية في تركيبة الثقافة.

و تساهم الثقافة في إزالة الفوارق الطبقية أو إعادة توزيع التفاوت الاجتماعي وفق أسس ومقاييس مختلفة لا اعتبار فيها للمادة، فكم من غني رفعه لباسه قبل جلوسه

[1] see : Tim O'sullivan et al, Key Concepts in Communication and Cultural Studies, Rontledge, London and New York, 2nd edition, 1994, p. 69.
[2] see :ibid, p. 70.

وكم من فقير رفعه علمه بعد جلوسه. الثقافة ثروة فكرية لا غنى عنها في زمن الشنكبوتية والانفتاح.

2.4. الثقافة والترجمة:

« The object of study has been redefined; what is studied is the text embedded within its network of both source and target cultural signs. » (Bassnett and Lefevere, 1990 : 11-12)[1]

" تمت إعادة تحديد موضوع الدراسة، إن ما يدرس هو النص مطمورا في شبكته من علامات المصدر والهدف الثقافية." (باسنت و ليفيفير، 1990 : 11-12).

فبعدما كان تركيز المنظرين والباحثين منصبا على الاختلافات اللغوية البحتة، مع مراعاة بعض الفروق الثقافية بين الفينة والأخرى، وتجاوزها بالحذف أو الشرح أو التكييف إلا أن إدراكهم -متأخرين- أن اللغة ليست مجرد قواعد نحوية وصرفية بل هي ثقافة، فاللغة مشحونة ثقافيا، لذا لابد من مراعاة الجانب الثقافي الذي لا يقل أهمية عن الجانب اللغوي- في كل نص. وهو ما يعد إنجازا تاريخيا في الترجمة على حد تعبير **إدوين جنتزلر** (Edwin Gentzler)

« The two most important shifts in theoretical developments in translation theory over the past two decades have been (1) the shift from source-oriented theories to target-text-oriented theories and (2) the shift to include cultural factors as well as linguistic elements in the translation training models. » (Gentzler, 2001 : 70)[2]

" إن أهم تحولين حدثا في التطورات النظرية في التنظير الترجمي خلال العقدين الماضيين هما(1) التحول من النظريات الموجهة نحو المصدر إلى النظريات الموجهة

[1] Quoted in : Bassnett, Susan, Culture and Translation, in : A Companion to Translation Studies, eds. Piotr Kuhiwezak and Karin Littan, Multilingual Matters, Clevedon, 2007, p. 13.

[2] quoted in: Bassnett, Susan, op.cit., pp. 14-5.

نحو النص المستهدف و(2) الانتقال إلى ضم العوامل الثقافية و العناصر اللغوية في نماذج التدريب على الترجمة."

ضاق المترجمون ذرعا من التبعية للآخر، وأطلقوا العنان لإبداعاتهم في محاولة منهم لحماية المتلقي من التأثر بقيم من شأنها طمس هويته الثقافية. إن جدلية التأثر والتأثير سبب أساسي وراء التمرد على هيمنة المؤثر- أي صاحب النص الذي لا يتوانى عن شحن نصه بثقافته وثقافة الوسط الذي أتى منه – و قد لا تستوعب اللغة المستهدفة أحيانا حجم الشحن المرسلة إليها عبر النص، أو أن ذلك لا يخدم مخططات التطوير اللغوي والفكري التي يسطرها من ينصبون أنفسهم حماة الحمى. مع أن الترجمة وسيلة فعالة للتفاعل بين الثقافات و تلاقحها، حيث إن الثقافة تستمد "غناها وأهميتها من قابليتها لتوسيع مجالات إبداعها وقدرتها على الانفتاح على خصائص الحضارات ومدى تفاعلها مع الثقافات عبر الترجمة التي تشكل جسرا لمد الأواصر وإزالة الحواجز بين الأفراد والجماعات."[1]

إن النظريات الموجهة نحو النص المستهدف انفتاح وانغلاق في نفس الوقت. فالترجمة مهما كانت مقربة مغربة، إنها تنقل نصا أجنبيا (انفتاح) بما يحمله من أفكار وعلامات ثقافية إلى اللغة المنقول إليها محاولة جعلها على مقاس الثقافة المستهدفة حتى لا تتهم بالتطبيع والاستسلام للآخر(انغلاق). و لا تزول الحواجز كلية حيث يستطعم المتلقي نكهة غريبة في طبق محلي تقليدي.

يفتح هذا النوع من النظريات، لاسيما الوظيفية منها، باب النقاش حول ذاتية المترجم، وما إذا كان التصدي لتأثير الآخر يشفع له فيما يقدم عليه من تعديلات بل وتغييرات جذرية أحيانا إرضاء للزبون على حساب "أمانة" مفترضة لصاحب النص.

[1] ثريا إقبال: الترجمة والثقافة (ضمن كتاب: الترجمة وتفاعل الثقافات- حلقة بحثية) المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2004، ص 288، ضمن: بو ربيع فيدوح، ياسمينة، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، "ألف ليلة وليلة نموذجا"، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، 2007-2008، ص 78.

وتذكر **باسنت** في معرض حديثها عن "المنحى الثقافي" (cultural turn) أن

« what is obvious now […] is that the cultural turn was a massive intellectual phenomenon, and was by no means only happening in translation studies . »[1]

" الواضح الآن[...] أن المنحى الثقافي كان ظاهرة فكرية شاملة، ولم يحدث في الترجمة فقط." فالترجمة شأنها شأن الكثير من المجالات، شهدت جملة من التطورات وكان لزاما عليها اللحاق بالركب والتخلي عن سياستها القديمة في ترجمة الكلمات دون استجابة تذكر من المستهلك الذي كان يحس بالغربة وسط نص يقرأه بلغته ولكن يعيشه بثوب المغترب.. وبالتالي يمكن ألا يشكل لديه نفس الانطباع الذي تشكل لدى المتلقي الأول، وهكذا يفقد العمل أهميته بالنسبة إلى المتلقي الثاني (المستهدف) وهنا يتجلى دور المترجم في الحفاظ على هذه الأهمية من خلال خلق وضعية مكافئة في الثقافة المستهدفة، إذ ذاك تنقلب الموازين ويحافظ نص المصدر على أثره وإن كان ذلك، أحيانا، على حساب مضمونه.

وتدخل هذه العملية في إطار المثاقفة "ذلك أن المثاقفة لا تواجه ما بين ثقافتين فحسب وإنما تجعل الثقافة في بعد عن ذاتها. إنها ما يفحم الآخر داخل الذات و ما يجعل الثقافة تواجه نفسها و تتعارض مع ذاتها، وما يجعل اللغة تحتاج إلى تأويل وترجمة كتعبير عن نفسها وتواكب التثاقف. وسواء أكانت المسألة تتم داخل الثقافة الواحدة أم بين ثقافات متعددة، فإن الترجمة تظل هي أداة المثاقفة"[2] .

و يراهن كثيرون على أن مهمة الترجمة ليست نقل اللغة بل نقل السياق الثقافي فالترجمة جسر تواصل بين ثقافتين، بما تشمله لفظة ثقافة من معنى، ولا تقتصر وظيفتها

[1] Bassnett, Susan, op.cit, p. 15.

[2] عبد السلام بن عبد العالي، في الترجمة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2001، ص 33، ضمن: بوربيع فيدوح، ياسمينة، م س، ص79.

على استبدال وحدات معجمية بأخرى، وإلا فما الفرق إذن بين المترجم البشري والمترجم الآلي؟ فالمترجم حسب **ويلمارت فرونسوار**(Wuilmart Françoise) "ناقل ثقافة"[1] لا ناقل لغة. ففي زمن الانفتاح الذي يشهده العالم ضمن ما يعرف بالعولمة، ومع تحول الكون إلى قرية صغيرة، لابد من أن يعي المترجم أهمية دوره فيما يقوم به من وساطة ثقافية بين كونين ثقافيين مختلفين. وفيما قد يُعتقَد أن العولمة أزالت الحواجز والحدود بين الثقافات، تنسف بعض الشعوب هذه الاعتقادات إذ تزيد من تمسكها بثقافتها أكثر فأكثر في محاولة منها للمحافظة على هويتها وتجنب التأثر بالآخر الذي قد يضر بها. فضلا عن تشبيه عملية نقل اللغة والثقافة بكسوة الذهبِ "مادةً خسيسةً و وضيعةً"[2] فلا غنى عن الأصل، ولا غرو أن المترجم مهما فعل فلن يستطيع افتكاك اعتراف العالم بما يقوم به من مجهودات لربط الشعوب فيما بينها وضمان التواصل العلمي والمعرفي، ودفع عجلة التطور قدما، فهو دائما ذلك الشخص الذي يظل خفيا ولا يظهر إلا حينما تشوب النص شائبة أو شوائب فيتناوله الجميع بالشتم والتجريح وينقضون عليه انقضاض الأسد على فريسته.

"والحال أن طرح قضية الترجمة في ارتباطها بالثقافة يفتح حتما على أسئلة متصلة بثنائيات أخرى، ثنائية اللغة والثقافة، واللغة والفكر، والذات والآخر، بل وينفتح أيضا على أنماط الترجمة وأنواعها من ترجمة حرفية أو حرة وتأويلية أو مقيدة، الخ. وتبعا لذلك، فإن الموقف من هذه القضايا يحدد نوع العلاقة بين الترجمة والثقافة. "[3]

و تبقى العلاقة بين الترجمة و الثقافة تشغل المترجمين و الباحثين ، و يكفي أن نقول إن اللغة ثقافة بحيث تعكس أنماط تفكير متحدثيها، و بحكم اشتغال المترجم على اللغة ووساطته بين كونين ثقافيين مختلفين عبر ما ينقله، فإنه في احتكاك مباشر مع الثقافة من خلال ما اختارته الأمم للتعبير عن انشغالاتها و اهتماماتها.

---

[1] ذكر ضمن: برهون، رشيد، رحلة الترجمة من شرنقة الاحتواء إلى فضاءات الحوار، ضمن: درجة الوعي في الترجمة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط1، 2003، ص34.

[2] Foz (Clara), Le Traducteur, L'Église et le Roi, P.U.Ottawa, 1998, p. 162, cité dans : ibid., p.35.

[3] برهون، رشيد، م س، ص 33.

3.4. الترجمة الثقافية وترجمة الثقافة:

قد يُظَن للوهلة الأولى أن المصطلحين وجهان لعملة واحدة، وترى بعض الباحثين يستعملانهما بالتناوب اعتقادا منهم أنهما يعنيان نفس الشيء. و لكن يبدو أنهما يدلان على مفهومين مختلفين، كما أن أحدهما لا يمت للترجمة بصلة.

شهدت الترجمة في العقود الأخيرة تطورا ملحوظا حيث غدت حقلا أكاديميا له وزنه (الدراسات الترجمية)، وكسرت قيد اللسانيات الذي ظلت مغلولة به ردحا من الزمن - وإن كانت قد عادت إلى جلادها مؤخرا من خلال اللسانيات النصية وتحليل الخطاب – وشقت طريقها بعيدا عنها.

وكانت الخطوة الأولى في هذه الطريق هي ملاحظة أن النصوص (الأدبية) تتكون في الأساس من الثقافة وليس اللغة، فما اللغة إلا وسيلة لنقل هذه الثقافة، وهو ما تؤكده فرضية **سابير وورف** (Sapir-Whorf) من كون أن اللغة تحدد رؤية العالم لمتحدثيها، وأن ما يعجزون عن التعبير عنه بلغتهم مرده عدم قدرتهم على تصوره، وبالتالي فإن

« The specifity of a culture was coextensive with the specifity of its language. »[1]

" تَوَسُع خصوصية ثقافة ما يتصاحب وخصوصية لغتها ". ولم تَعُد وحدة الترجمة لا الكلمة ولا الجملة ولا الفقرة ولا الصفحة ولا حتى النص، بل اللغة والثقافة اللتين شُكِل فيهما النص، وهو ما بات يعرف بـــ "المنحى الثقافي في الدراسات الترجمية".

شهدت التسعينيات نهضة في مجالي الدراسات الترجمية والدراسات الثقافية، دون أي تفاعل بين الاثنين. ويرى **ليفيفير** و **باسنت** أنهما تجاوزا بداياتهما المتمركزة أوربيا ليدخلا مرحلة عالمية جديدة، حيث باتت لهما خطط مشتركة يمكن أن يطرحاها بما في ذلك الطريقة التي ترسم بها الثقافات صورا عن الكتّاب والنصوص. و تتبع الطرق التي تصبح بها النصوص رأس مال ثقافيا بين الحدود الثقافية واستكشافا لسياسات الترجمة، كما شددا على اشتراك المجالين في المنهج.

[1] Trivedi, Harish, Translating Culture vs. Cultural Translation, in: In Translation-Reflections, Refractions, Transformation, eds. Paul St-Pierre and Prafulla C.Kar, Benjamins, Amsterdam, 2007, p .280.

« […] The study of translation, like the study of culture, needs a plurality of voices. And similarly, the study of culture always involves an examination of the process of encoding and decoding that comprise translation. »[1] (Bassnett and Lefevere 138-39)

" […] تحتاج دراسة الترجمة، شأنها شأن دراسة الثقافة، إلى تعدد في الأصوات، وبالمثل، تتضمن دراسة الثقافة دائما فحصا لعملية التشفير وفك التشفير اللذين يكوِّنان الترجمة." (باسنت و ليفيفير 138-39)

إلا أن الدعوة إلى الجمع بين المجالين لم تجد سوى أذن من طين وأخرى من عجين، ليبقى الحال على ما هو عليه، لاسيما أن الدراسات الثقافية تشتغل عادة على لغة واحدة، في حين أن الترجمة تشتغل على لغتين اثنتين.

و طفا فوق السطح مصطلح جديد، "الترجمة الثقافية" (Cultural Translation)، لا ينبغي ربطه بمفهوم الترجمة الموجهة نحو الثقافة المستهدفة، أي الترجمة"المقربة"، فالترجمة الثقافية لا تمت بصلة إلى ترجمة الثقافة، بل لا علاقة لها بالترجمة أصلا. وتعود هذه التسمية (أي ترجمة) إلى ما قاله سلمان رشدي في إحدى المرات من أنهم* "أشخاص منقولون"[2] مشيرا إلى أصل كلمة Translation، كونه نقل من الهند إلى باكستان ومنها إلى المملكة المتحدة (على متن طائرة) وهو ما يجعله شخصا منقولا.

و يعد "هومي بابا" (Homi Bhabha) أول من استعمل المصطلح من خلال كتابه "موقع الثقافة" (The Location of Culture)، حينما تحدث عن رواية "الآيات الشيطانية" لصاحبها سلمان رشدي ، في آخر فصل من الكتاب تحت عنوان: " كيف تدخل الجدة العالم: فضاء ما بعد الحداثة، أزمة ما بعد الكولونيالية وتجارب الترجمة الثقافية"**، ويعتبر بابا رواية رشدي مثالا على الترجمة الثقافية. ويرى بابا أن:

---

[1] Trivedi, Harish, op.cit, p.281.

* المقصودون هنا هم المهاجرون.

[2] « we are translated men », quoted in: Trivedi, Harish, op.cit , p. 283

** العنوان الأصلي هو: " How newness enters the world : Post modern space, post-colonial times and the trials of cultural translation."

« […] it is the dream of translation as « survival » as Derrida translated the « time » of Benjamin's concept of the after-life of translation as *sur-vivre*, the act of living on borderlines. Rushdie translates this into the migrant's dream of survival, an *initiatory* interstices; an empowering condition of hybridity. »[1] (Bhabha 226-27).

"إن حلم الترجمة بوصفها "بقاء"، حسبما ترجم دريدا "زمن" مفهوم بنيامين عن الحياة الآخرة للترجمة بـــ « Sur-vivre »، أي العيش على الحدود. ويترجم رشدي هذا الحلم بحلم المهاجر في البقاء، فتحةٍ مبدئيةٍ، شرطٍ يخول بالتهجين". **(بابا** 226-27).

يحاول بابا تشبيه الهجرة بالترجمة. فكما يستهان بالترجمة ويتم اعتبارها نصا دونيا، ينظر إلى المهاجر بعين النقص والازدراء، فهو مواطن من الدرجة الثانية وعليه أن يبذل قصارى جهده ليثبت نفسه ويغير تلك الصورة النمطية المأخوذة عنه. وتعاني الترجمة من سلاطة ألسنة المنتقدين كلما شابتها شائبة، لذا تراها تسعى إلى "الكمال". وإذا سمح للمهاجر بالبقاء فإن في ذلك إشارة على تقبل اندماجه في مجتمع وثقافة ما، وهو ما يتيح التهجين الثقافي.

كما يشبه بابا تعذر الترجمة عند بنيامين بتعذر استيعاب المهاجر ثقافيا ولا يقصد بابا بحديثه عن الترجمة الثقافية، الترجمة المعهودة من انتقال إلى لغة وثقافة مختلفتين، وإنما يريد بالترجمة عملية الهجرة البشرية وظروفها.

و أتى بابا أكثر من مرة على ذكر مصطلح « translational transnational » أي

« the condition of western multiculturalism brought about by Third World migrancy. » [2]

[1] quoted in : Trivedi, Harish, op.cit , p. 283.

[2] Harish, Trivedi, ibid, p.283.

"حالة التعدد الثقافي في الغرب التي سببتها الهجرة من العالم الثالث"، فقد صنع المهاجرون نسيجا ثقافيا جديدا هو مزيج بين الثقافة الشرقية والثقافة الغربية. فظروف المعيشة الصعبة فرضت عليهم ترك بلدانهم الأصلية و طلب الرزق في مكان آخر، ولم يجدوا ملاذا إلا الغرب يأويهم ويوظفهم، واستفحلت ظاهرة الهجرة، وباتت الدول الغربية تستقبل أشخاصا من كل الجنسيات والخلفيات الثقافية، و وسط هذا التعدد الثقافي، صار لزاما على الغرب أن يعرف المزيد عن هذه الثقافات التي أضحت جزءا من نسيجه الاجتماعي. واضطر المهاجرون إلى تكييف ثقافتهم وثقافة المجتمع الجديد.

واضطر حنيف قريشي (Hanif Kureishi) في بداية حياته المهنية أن يكتب عن الجاليات الآسيوية (الجديدة) في بريطانيا للمسرح والتلفزيون، ليس لأنه الشخص المناسب لمثل هذه المهمة ولكن لأنه كان مطالبا بذلك مقابل مبلغ مالي يدفع له. ينحدر "حنيف" من أصول هندية باكستانية، إلا أنه ولد ببريطانيا وترعرع بها على العادات البريطانية، ولا يشير في كتاباته إلى أصوله التي أجبرته الحاجة والضرورة الاجتماعية في الغرب إلى التحدث عنها.

وانْتُقِدَت جومبا لاهيري (Jhumpa Lahiri) على ما تكتبه في رواياتها حول الهند والهنود ذلك أنها ولدت في بريطانيا وتربت في الولايات المتحدة الأمريكية، ولا تعرف الكثير عن الهند، إلا أنها تقول :

« I am the first person to admit that my knowledge of India is limited, the way in which all translations are. »[1] (Lahiri -118)

"أنا أول شخص يعترف بأن معرفته بالهند محدودة، حالَ كل الترجمات"، أي أن الترجمات نادرا ما ترقى إلى الأصل فهي مهما كانت أمينة خائنة، فكل ترجمة بَتْر، كل ترجمة محدودة. وترى لاهيري أن تصويرها للهند هو ترجمتها لها.

و على الرغم من اختلاف الترجمة الثقافية و ترجمة الثقافة إلا أن الباحثين يستعملون المصطلحين بالتناوب للدلالة على نفس المفهوم، و الحقيقة أن هذا الجدل العقيم

[1] quoted in: Trivedi, Harish, op.cit, p. 285.

حول تحديد مصطلح واحد للإشارة إلى هذه العملية لا يقدم الترجمة كثيرا إذ لطالما مارس المترجم مهنته دونما حاجة إلى معرفة مثل هذه الأمور. و إذا احتكمنا إلى رأي "هاريش تريفيدي" فسيكون الفيلم ترجمة ثقافية لآراء و توجهات صناعه، في حين يقوم المعنون أو المدبلج بترجمة هذه الإيديولوجيات (الثقافة) إلى اللغة / الثقافة المستقبلة. و إذا كان المترجم يأخذ ثقافة المتلقي بعين الاعتبار خلال الترجمة فإنه، بالضرورة، يحترم عقلية من ينقل لهم و يراعي في ترجمته خلفيتهم الثقافية، و هو بهذا يترجم ثقافيا و يترجم ثقافة.

5. الذات والآخـــــر:

مما لاشك فيه أن الآلة الإعلامية تُوظف لأغراض إيديولوجية، نبيلة كانت أم خبيثة. وأيا كان ما يحركها، فإن آثارها تبقى راسخة في الأذهان. وقد ساهمت وسائل الإعلام على مر السنين في صناعة بعض القوالب أو ترسيخها، وضخمت وصغرت أمورا حسب ما يخدم مصالح مموليها أو حلفائها على الأقل.

الفيلم وسيلة إعلامية برع صناع السينما في تسخيرها لخدمة بعض الأهداف الخفية –لكنها لا تخفى على المشاهد الواعي- واعتلوه منبرا يخاطبون منه الجماهير العريضة التي عشقت هذا الفن وصارت أسيرة هواه. وبات الفيلم يمارس تأثير التنويم المغناطيسي على المشاهد، يوجهه صناع الفيلم أينما يشاؤون و كيفما يريدون.

لطالما شكل الآخر خطرا على الذات، أو على الأقل هذا ما يخيل للذات، فهي دائما الحمل الوديع والآخر وحش كاسر يتحين الوقت المناسب للانقضاض عليه، فلا غرابة إذن أن تجد الفنانين والإعلاميين يتصيدون هفوات الآخرين وأخطاءهم ظنا منهم أنهم يساهمون في القضاء عليها إلا أن الشذوذ عن هذه القاعدة الوضعية وارد دائما، بل قد يكون هو القاعدة. والأهم من كل هذا وذاك، سؤال يطرح نفسه: هل الهدف الحقيقي هو القضاء على الأخطاء أم استهداف لشخص مرتكبيها؟

دخل العالم اليوم مرحلة جديدة، بات للصورة فيها دور محوري في جدلية التأثير والتأثر. وتستغني أحيانا بعض وسائل الإعلام بالصورة عن الكلام، فتبث، مثلا، أخبارا مصورة بدون تعليق (No comment). وتعتمد السينما أساسا على الحركة والصورة أكثر من الكلام. وأصبحت التقنيات الحديثة تضيف المزيد من الإثارة إلى الصورة فتشد المشاهد أكثر فأكثر وتؤثر فيه بشكل منقطع النظير حتى باتت تتحكم في تشكيل رؤيته للعالم وتصوره للآخر[1].

[1] ينظر: الفصل الأول من هذا البحث، ص ص 24- 29.

« […] toute image est polysémique, elle implique […] une « chaîne » flottante de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer d'autres»[1].

"[…] ما من صورة إلا وتتعدد معانيها، فتستلزم […] "سلسلة طافية" من المدلولات التي يختار القارئ بعضها ويتجاهل البعض الآخر".

يختلف تأويل الأشخاص للصورة الواحدة باختلاف خلفياتهم الثقافية ومستوياتهم الفكرية. ولا جرم أن صحة التأويل لا تتأتى إلا لمُطلِع على خلفية الموضوع، عارف بخباياه، مدرك لنوايا أصحابه، أما التأويلات الأخرى فلا معنى لها.

ولما كان السواد الأعظم من الناس لا يفقهون حقيقة كل ما يدور في الكواليس فقد اكتفوا باستقاء ما يحتاجون إليه فقط حيث

« Scholars have found that individuals adapt their use of mass media to their own particular needs. Broadly speaking, we can say that people use the media in four ways: enjoyment, companionship, surveillance and interpretation. »[2]

" اكتشف الباحثون أن الأفراد يكيفون استعمالهم لوسائل الإعلام واحتياجاتهم الخاصة. يمكننا، عموما، القول إن الناس يستعملون وسائل الإعلام بأربع طرق: الاستمتاع والصحبة والمراقبة* و التأويل". ولا اختلاف أن ثقة المتلقي فيما يشاهده أساسها المصداقية التي تسعى وسائل الإعلام جاهدة لإرساء معالمها، وهي مرهونة –أي المصداقية- بمدى موافقة الناس على ما تحويه من قيم. و يحرص القارئ/المشاهد على انتقاء مصادر الخبر من جرائد / قنوات يُشْهَد لها بالنزاهة والموضوعية، أو ربما اختار أخرى تتناول النبأ على نحو يوافق توجهه الفكري.

[1] Barthes, Roland, Rhétorique de l'Image, in : communications n°4, novembre 1964.
[2] Turow, Joseph, op.cit, p. 21.
* والمقصود بها استعمال وسائل الإعلام لمعرفة ما يجري في العالم من حولهم. أما التأويل فهو بحثهم عن أسباب حدوث الأشياء وما يمكنهم فعله إزاءها.

كما تختلف الاختيارات للأفلام مثلا باختلاف الفئات الاجتماعية واهتماماتها، وتعد الأفلام الوثائقية أكثر الأفلام تأثيرا ذلك أن المشاهد يعتبرها حقيقة لا يطعن فيها، ومصدرا موثوقا يغني عن مطالعة عديد الكتب حول الموضوع والاطلاع على مختلف وجهات النظر، وإن كانت ليست كل الأفلام الوثائقية صادقة وموضوعية بالكامل، فهي أحيانا لا تعبر إلا عن رأي أصحابها بيد أن العادة جرت أن يتم تقديسها.

« The mass media present ideas of the culture in three broad and related ways (1) They direct people's attention toward codes of acceptable behavior within the society and how to talk about them, (2) They tell people what and who counts in their world and why, and (3) they tell people what others think of them, and what people « like themselves think of others. »[1]

"تقدم وسائل الإعلام أفكار الثقافة بثلاث طرق عامة ومترابطة: (1) توجه أنظار الناس إلى شفرات السلوك المتقبل داخل المجتمع وكيفية التحدث عنها، (2) تخبر الناس بمن أو ما يهم في عالمهم ولماذا، و(3) تطلع الناس على ما يفكر فيه الآخرون بهم، وعلى ما يفكر فيه أناس "أمثالهم" بالآخرين".

وهكذا تتحكم وسائل الإعلام في صناعة الأنماط الفكرية المختلفة وفق ما يراه ملاكها والقائمون عليها، ولا غرو أنها صاحبة حصة الأسد في تكوين مستخدميها أفكارا وأحكاما مسبقة عن الآخر الذي لا يعرفون عنه أحيانا أكثر من الذي يمنحه لهم الإعلام. والمشكلة هي أن معظمهم لا يتحرون صحة الخبر ويتعاملون مع الآخر على أساس تلك المعلومات "المغلوطة" أحيانا و"المبالغ فيها" أحيانا أخرى.

[1] Turow, Joseph, op.cit, pp. 25-6.

ويرى **شعيب خليفي** أن كل "نص شفوي أو مكتوب يتضمن رؤية وخطابا، وتراوح المستويات فيه انطلاقا من درجات التأويل والقدرة على بلورة صورة معينة حول الذات والآخر، خصوصا في النصوص التي لها علاقة بالشخص"[1] .

والأفلام خطابات إيديولوجية تحشي عقول متفرجيها بتصورات للأمم والأفراد لاسيما هؤلاء الذين لا يوافقون القيم الأساسية لثقافة ما (ولتكن الأمريكية بما أن أفلامها تغزو السوق العالمية)، فالآخر هو دائما ذلك النازي أو الشيوعي أو الإسلامي المتطرف والعربي الإرهابي، والمجتمعات الشرقية مجتمعات متخلفة... وما إلى ذلك من القوالب السلبية. وليت الأمر اقتصر على عدد محدود من الأفلام، إذ باتت الدُرْجة الدارجة هذه الأيام إنتاج أفلام يتصارع فيها الذات والآخر، وغالبا ما يكون ما يتخيلونه (أي صناع الأفلام) من صراعات وتبعاتها تخوفات مما قد ينجر عن السياسات التي تنتهجها بلدانهم، وهكذا يحضر الفيلم الجمهور للاستعداد لمثل تلك الأحداث ويخلق لديه عقدة من الآخر وخوفا منه.

نجحت سينما هوليوود الواسعة الانتشار في إقناع الرأي العام الأمريكي خاصة والغربي عامة بإيديولوجية الإمبريالية وتعميق النرجسية وعقدة التفوق ولا غرابة في ذلك فـــ"كل إيديولوجية تميل بطبعها إلى الاختزالية والأحادية، فهذه الأحادية تقع في حالة سكون ضمن الدائرة التاريخية التي تتكرر في حالة الانغلاق الذاتي"[2].

فالمجتمعات الغربية تعيش حالة من العزلة والانطواء، فهي لا تهتم إلا بشؤون محيطها الصغير ولا تعرف الكثير عما يجري خارج حدود بلادها، وتكتفي بما يعرضه عليها الإعلام الذي غالبا ما يخفي الحقيقة خدمة لمصالح "الدولة".

ولعل سبب الانغلاق حفاظ على الهوية من التأثر بالثقافات الأخرى لاسيما في عصر الانفتاح والعولمة، "فالهوية ترتبط إجرائيا بخصائص الاختلاف والتميز بين عناصرها وعناصر ثقافة أو حضارة أخرى، أو اثنيه، وتبدو تحديدا معبرا عن غيره من المقابلات في تلك الحضارات في الشكل والمضمون بالمعنى الذي يخدم ديناميتها،

---

[1] ذكر ضمن: بن احمد، قويدر، الخلفية الذهنية للمثاقفة، ضمن: حوليات التراث (العلاقات بين الحضارتين الشرقية والغربية)، العدد 03، منشورات جامعة مستغانم ، الجزائر، مارس 2005، ص 62.

[2] مصطفى حجازي، حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1988، ص160،م س، ص 65.

إظهار ذاتها في مقابل ذوات أخرى" [1] ، فكل مجتمع يسعى إلى صيانة كرامته وحماية نفسه من الغزو الثقافي والتميز عن الآخر بمنطق "خالف تعرف" تقديسا لإرثه الثقافي وخوفا من الضياع وسط ثقافات الآخرين، وهو أمر مفهوم خاصة أن "الأنا هو تراكم ثقافي"[2] حسبما يقول **كاردينار**.

الحفاظ على الهوية أولوية وجدت لها حماة في شتى الميادين، وإن كان البعض يفضل التلاقح والتمازج الثقافي والحضاري على سبيل إثراء ثقافتهم والإفادة من تجارب الآخرين.

أما العالم العربي فيعيش أزمة هوية حقيقية، فلا هو الذات ولا هو الآخر، ولعل مرد ذلك إلى الحملات الاستعمارية التي تعرض لها. فالجزائر، مثلا رزحت تحت نير الاستعمار مائة واثنتي وثلاثين سنة، أي أربعة أجيال، وكان من تبعات ذلك أن كادت تختفي اللغة العربية لولا جهود بعض الرجال الذين كانوا يعلمون الصغار قراءة القرآن وبالتالي تعلموا أبجديات اللغة العربية. ومن طرائف الأمور أن الاحتلال الفرنسي عرض على الجزائريين الحصول على الجنسية الفرنسية مقابل التخلي عن اللغة العربية وفي ذلك تخل عن القرآن الكريم أيضا، وأريد بذلك طمس هوية الجزائري وفرض السيطرة الفرنسية من خلال إغوائه بالتخلي عما تبقى له من حقوق. لذا فإن حفاظ الجزائر على لغتها العربية إلى غاية الاستقلال معجزة إلهية ساهم فيها أبطال تحنى لهم الجباه تكريما وتقديرا، إلا أن الفرنسية ظلت مسيطرة حيث ظل التعليم غداة الاستقلال فرنسيا، كما أن معظم مثقفيها ظلوا يبدعون بلغة **موليير** ليس حبا فيها وإنما عجزا منهم عن الإبداع بلغة الضاد. وشقت الفرنسية طريقها إلى اللغة الدارجة بل إن كثيرين أحيانا يتواصلون بالفرنسية حينما يعجزون عن فهم لهجات بعضهم البعض، وهي ظاهرة شائعة بين أبناء المغرب العربي. أما في المشرق، فقد باتوا يتحدثون بـــ "العربيزي" ليس بسبب الاستعمار، فمصر ، مثلا، شهدت حركة أدبية عربية منقطعة النظير إبان فترة الاستعمار الانجليزي، كما أنها كانت تحت نظام "الانتداب" وليس الاستعمار المعلن، وبالتالي لم تعان

[1] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص ص6-7: ضمن حوليات التراث، ص 6-6-.

[2] ذكر ضمن: بن احمد، قويدر، م ن، ص69.

معاناة الجزائر مثلا. لقد أضحى العربيزي علامة من علامات "الروشنة" والانفتاح والتفتح.

فقدت العربية مكانتها وصار متحدثوها متخلفين. ولم يُكْتَفَ بالتحدث بالفرنسية أو نظيرتها الانجليزية، بل بات الشباب يقلدون الغربيين في ملبسهم ومأكلهم ومشربهم وطريقة عيشهم وقد ساهمت الأفلام المترجمة في الترويج للثقافات الأجنبية، وهنا مربط الفرس، فالمترجم، حامي الحمى ! صار هادم القيم حيث فرضت عليه الظروف – من ضيق للوقت وضرورة ترجمة أكبر عدد من الأفلام مسايرة للعرض والطلب الكبيرين- التخلي عن واجبه اتجاه متلقيه واحترام عقليتهم وحماية ثقافتهم وهويتهم، ليس من حيث الكلام فحسب بل والصورة أيضا التي تعتبر نصا فرعيا في نص المصدر إذ تُكَمِل بالعلامات البصرية التي تبعثها نصَ الحوار، وفي حالة المكتوب

« Il appartient au traducteur de donner au lecteur étranger des connaissances supplémentaires, minimum mais suffisantes pour entr'ouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre (…) Le traducteur aide (le lecteur de la traduction) en explicitant certains des implicites du texte original et en employant des moyens linguistiques suffisants pour désigner les référents pour lesquels il n'existe pas de correspondance directe dans sa langue ». (Lederer 1994 :123)[1]

"يحق للمترجم منح القارئ الأجنبي معلومات إضافية، قليلة ولكن كافية لشق الباب المؤدي إلى معرفة الآخر (...) يساعد المترجم (قارئ الترجمة) بإيضاحه لبعض مضمرات النص الأصلي واستخدامه وسائل لغوية كافية لتعيين المراجع التي لا توجد لها مطابقة مباشرة في لغتها". (ليديرير 1994: 123)

[1] cité dans : Tomaszkiewicz, Teresa, Tranfert des Références Culturelles dans les Sous-titres Filmiques, in : (Multi) Media Translation, Concepts, Practices and Research, eds. Yves Gambier and Henrik Gottlieb, John Benjamins, Amsterdam, 2001, p. 238.

و عادة ما يكون ذلك من خلال الإحالات (n.d.t) التي يعتبرها البعض، على غرار **جاكلين هنري**[1] (Jacqueline Henry)، علامة من علامات عجز المترجم ووصمة عار على جبينه، ناهيك عما تسببه للقارئ من تشتت للذهن.

أما في العنونة فيمكن الاستعانة بالشرح المقتضب الموضوع بين قوسين، وقد حاول الباحثون وضع إستراتيجيات لنقل العناصر الثقافية نحو:

« trouver un substitut dans la culture d'arrivée ;

- sauvegarder les éléments de la culture étrangère, en y ajoutant explicitations supplémentaires ;
- neutraliser l'information culturelle spécifique, en se bornant aux phénomènes de nature universelle et générale »[2] .

"إيجاد البديل في الثقافة المنقول إليها:

- الحفاظ على عناصر الثقافة الأجنبية بإضافة شروحات وتوضيحات إضافية.
- جعل المعلومة الثقافية الخاصة حيادية وقصر ذلك على الظواهر العالمية والعامة".

قد تقتصر الإستراتيجية الثانية في عالم ترجمة الخطاب السمعي البصري على العنونة دون الدبلجة، في حين تنطبق الاثنتان الأخريان على كليهما.

و يبقى عامل الصورة مشكلة حقيقية قد يتم تخطيها من خلال إنتاج نسخة تناسب ثقافة كل بلد إلا أنها تجربة لا يمكن أن تؤتي أكلها –نتيجة تكلفتها الباهظة- إلا إذا وجدت مستثمرين متحمسين للفكرة. وبإمكان الجهة الإنتاجية الإبقاء على اللغة الأصلية، فاللغة ليست عائقا.

[1] Henry, Jacqueline, De L'érudition à L'échec : la Note du Traducteur, in : Meta, vol. 45, n°2, 2000.
[2] Tomaszkiewicz, Teresa, op.cit, p. 238.

1.5. أخلاقيات المترجـــم:

تحكم مهنة الترجمة جملة من القواعد التي تضعها الجمعيات والاتحادات المختصة نحو La FIT* و L'AIIC**، كما أن بعض الشركات تضع قوانين خاصة بها وتدخل هذه القواعد والقوانين في إطار أخلاقيات المهنة، والأخلاقيات

« […] a system of principles about what is right that guides a person's actions. Ethics has come to be recognized as the study of concepts such as *ought, should* and *duty*. »[1]

"[…] نظام من المبادئ حول الصواب الذي يوجه أفعال شخص ما: والأخلاقيات هي دراسة مفاهيم من مثل ما ينبغي وما يلزم وما يجب فعله".

يركز البعض على ما للمترجم من واجبات، ويتناسون ما له من حقوق، أضعفها إيمانا ذكر اسمه على العمل المترجم (وهو ما يُغَض الطرف عنه في كثير من الأحيان) وفي مجال ترجمة الخطاب السمعي البصري، لاسيما عنونة الأعمال الفنية، تنسب الترجمة للشركة دون المترجم ! ومع هذا يبقى المترجم وفيا لمهنة يمارسها بتفان. والأمانة كبرى المسؤوليات التي تُلْقَى على عاتق المترجم، إلا أن الحيرة تلازمه دائما حول الأولى بها الكاتب أم المتلقي؟ وحسب **نيومارك**

« […] the translator's first loyalty is neither to the writer nor to the reader but to the truth » (Peter Newmark in 1997…More Paragraphs on Trans (1998 : 204) […] this strikes me as absolutely wrong and indefensible : a translator's duty is exclusively to the cause of communication, […] to[…] *what the text says* .»[2]

" […] لا يكون ولاء المترجم الأول لا للكاتب ولا للقارئ وإنما للحقيقة " […] وهذا ما يصدمني لأنه خطأ لا يمكن الدفاع عنه. يقتصر واجب المترجم على قضية الاتصال[…]

---

* FIT : Fédération Internationale des Traducteurs. (الاتحادية الدولية للمترجمين)

** AIIC : Association Internationale des Interprètes de Conférences . (الجمعية الدولية لمترجمي المحافل الدولية)

[1] Turow, Joseph, op.cit, p. 131.

[2] Weston, Martin, Truth and Morality in Translation, in: Translation Today, Trends and Perspectives eds. Gunilla Anderman and Margaret Rogers, Multilingual Matters, Clevedon, 2003, p. 148.

على *ما يقوله النص*". وهذا يحيلنا إلى قضية مهمة قلما تنال حقها من الدراسة إذ يزعم جمهور الباحثين أن ولاء المترجم يكون لأحد طرفين: إما المؤلف أو المتلقي، و لا يشار إلى قضية الاتصال هذه لا من قريب ولا من بعيد مع أن الأهم هو تمرير الرسالة بطريقة ناجعة. ولكن حتى في هذه الحالة ينبغي التحيز إلى أحد الطرفين، ويرجح المترجم عادة كفة المستقبل على كفة المؤلف لما للمتلقي من أهمية في هذا الحدث الاتصالي، وبالتالي، فالموضوعية في الترجمة حلم بعيد المنال.

« Recently Antony* Pym (1997) has suggested that translators' loyalty lies with the profession to which they belong, and that the value of a translation is the degree to which it contributes to intercultural relations. »[1]

"أوعز أنطوني بيم مؤخرا (1997) إلى أن ولاء المترجم ولاء لمهنته التي يمارسها، وأن قيمة الترجمة تكمن في مدى مساهمتها في العلاقات البيثقافية".

و يصعب الجزم بما يعنيه بالولاء للمهنة و كيف يكون ذلك، و ربما كان المعنى عدم إنتاج ترجمات يتنافى مضمونها ومبادئ المترجم وأخلاقه التي لا تنفصل عادة عما يجب أن تكون عليه أخلاق المهنة، فحتى في ميثاق الاتحاد الدولي للمترجمين، ثمة مادة* تحت باب "التزامات المترجم العامة" (General Obligations of the Translator) تقول:

« The translator shall refuse to give a text an interpretation of which he does not approve, of which would be contrary to the obligations of his profession. »[2]

"على المترجم أن يرفض إعطاء نص ما تأويلا لا يوافق عليه، ويتنافى والتزامات مهنته. " وفيما قد تعتبر هذه المادة تحريضا على الذاتية في الترجمة، إلا أنها، على العكس

---

* المفروض أن اسمه يكتب على هذه الشاكلة Anthony وليس Antony.

[1] McA laster, Gerard, A Comment on Translation Ethics and Education, in: Translation Today, Trends and Perspectives, eds. Gunilla Anderman and Margaret Rogers, Multilingual Matters, Clevedon, 2003, p. 225.

[2] المادة الثالثة من الفصل/ الباب الأول (Section I/Chapitre I).

من ذلك تماما، دعوة للموضوعية، فالمترجم مبدع ثان، ولا إبداع بمنأى عن العواطف والأحاسيس، فإذا كان رأي المترجم مخالفا لما يذهب إليه المؤلف، فلا بد له ألا يترجم العمل حتى لا يُحْدِث عليه تغييرات قد تمس بروح العمل وتفقده هويته، وهو ما يتنافى مع حقوق الملكية الفكرية. فَهَبْ أن مترجما أوكلت إليه مهمة ترجمة عمل وثائقي حول اعتبار ما يجري في فلسطين من قتل أطفال ونساء وشيوخ أبرياء عزل أمرا ضروريا ودفاعا عن حق اليهود في "استرجاع أرض الميعاد" التي أبوا أن يجاهدوا فيها وقالوا لنبيهم موسى –عليه السلام- : "**اذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُون**"[1] . لا يقبل المترجم المدرك لحقيقة الوضع في الأراضي المحتلة أن يترجم نصا كهذا، وقد تأخذه الأنفة والحمية، فيغير ما فيه تغييرا جذريا و"يصحح" الصورة، وهو إن كان مصيبا من حيث أهمية تصحيح الحقائق، إلا أنه خان النص وصاحبه أيا كان اسمه ومذهبه. و تفاديا لمثل هذه المواقف، لابد من الاقتناع بمحتوى ما يترجَم. أما **فينوتي** فيرى أن

« A translation Ethics, clearly, can't be restricted to a notion of fidelity. Not only does a translation constitute an interpretation of the foreign text, varying with different cultural situations at different historical moments, but canons of accuracy are articulated and applied in the domestic culture and therefore are basically ethnocentric, no matter how seemingly faithful, no matter how linguistically correct. »[2]

" لا يمكن طبعا قصر أخلاقيات الترجمة على فكرة الأمانة. لا تشكل الترجمة تأويلا للنص الأجنبي فحسب، يختلف باختلاف الوضعيات الثقافية خلال فترات تاريخية متباينة، ولكن قواعد الدقة تتمفصل وتطبق في الثقافة المحلية وبالتالي فإنها في الأساس متمركزة عرقيا، مهما بدت أمينة و صحيحة لغويا". لطالما كان موقف **فينوتي** واضحا إزاء الترجمة، وما رفضه للتقريب إلا لرغبة جامحة في إثبات وجود المترجم الذي تنتهك حقوقه دون وجه حق، ويرضى بالبقاء في الظل –إذا تركوا له ظلا أصلا- ويزداد

[1] الآية 134 من سورة المائدة.

[2] Venuti, Lawrence, The Scandals of Translation, Towards an Ethics of Difference, Routledge, London, 1998, p. 82.

خفاء المترجم كلما كانت الترجمة شفافة وأحس المتلقي أن النص خيط على مقاسه، إذ ذاك يُرْمى بالمترجم في غيابة الجب ولا يتلقفه منه إلا عقد العزم على نقل النص بكل عناصره الثقافية الأجنبية والغريبة عن المتلقي المستهدف بالترجمة حتى يدرك هذا الأخير دور المترجم كوسيط بين العمل الأصلي والمتلقي، ونقله المرسل إليه إلى عالم الكاتب وجعله يستكشف ثقافة أخرى...

« The point is rather that a translator can choose to redirect the ethnocentric movement of a translation so as to decenter the domestic terms that a translation project must inescapably utilize. »[1]

"بيت القصيد هو أن المترجم يمكن أن يختار إعادة توجيه حركة الترجمة المتمركزة عرقيا حتى تبعد عن المركز المصطلحات المحلية التي لا مفر من استعمالها في مشروع ترجمة ما"، فالترجمة المقربة تهمل فئة من المجتمع تحب الانفتاح على الثقافات واللغات الأجنبية والاطلاع على المعلومة كما جاءت دونما "وصاية". فتفرض هيمنة وسيادة تمركز عرقي على آخر. وسواء أكانت الترجمة مقربة أم مغربة، فإنها دائما أبدا تكرس سيطرة وامبريالية هوية ثقافية ما على أخرى.

تمثل بعض أنواع ترجمة الخطاب السمعي البصري نحو الدبلجة والترجمة الفوقية وremakes خرقا لأخلاقيات الترجمة من خلال محوها أي أثر للآخر من صوت وتنغيم وملفوظ .

« John Stuart Mill’s theory promoting an action based on its utility, or usefulness; often rephrased as “the greatest good for the greatest number”, the basis of utilitarianism is the idea that rightness

[1] Venuti, Lawrence, The Scandals of Translation, Towards an Ethics of difference, op.cit, p.82.

or wrongness of any action can be judged entirely in terms of its consequences. »[1]

" تروج نظرية جان سيتوارت ميل فعلا يقوم على منفعته أو فائدته، غالبا ما يعبر عنها بـــ" أعظم خير لأكبر عدد"، تقوم المنفعية على فكرة أن صواب أي فعل أو خطأه قد يحكم عليه بصفة كلية من حيث نتائجه". فإذا احتسبت الفائدة التي ستعود على المشاهد من خلال الإقدام على استعمال هذه الطريقة أو تلك و رأى المترجم أن نسبة الضرر قليلة مقارنة بالنتائج الإيجابية التي يمكن الحصول عليها من خلال الإيهام بالحقيقة استخدم تلك الطريقة.

« […] writing a news story, directing a film, writing a TV movie, or any of a myriad of other activities. Fackler and his colleagues stress that as we carry out these activities we have obligations to five parties or constituencies. These five parties are *ourselves*, *the audience*, *the employer*, *the profession*, and *society*. To these five, we will add one more: the people to whom we've made promises, such as publics and sources. »[2]

"[…] كتابة قصة إخبارية، إخراج فيلم، كتابة فيلم تلفزيوني، أو أي من هذه النشاطات المتعددة. يشدد فاكلر وزملاؤه على أننا حينما نقوم بهذه النشاطات، لدينا التزامات اتجاه خمسة أطراف أو زبائن. هذه الأطراف الخمسة هي : *نحن*، *الجمهور (النظارة)*، *رب العمل*، *المهنة* و*المجتمع*. و نضيف طرفا آخر ألا وهو الأشخاص الذين قطعنا لهم وعودا نحو الجماهير والمصادر. "

يمكن لهذه النظرية أن تنطبق على الترجمة، فالمترجم ملزم باحترام مبادئه والمهنة التي يمارسها، وكذا رب العمل الذي يوكل إليه مهمة ترجمة هذا النص أو ذاك، فضلا عن الجمهور المستهدف بالترجمة والمجتمع الذي ينتمي إليه (هذا الجمهور). كما تقتضي

[1] Turow, Joseph, op.cit, p. 132.
[2] ibid, p. 134.

الأمانة العلمية أن يذكر المترجم، المصادر التي اعتمد عليها. أما القاعدة الذهبية فتكمن في قول خير البرية -صلى الله عليه وسلم- :"لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه" [1] ، وتعرف عند الغرب بالأخلاق اليهودية المسيحية (Judeo Chritian Ethic)

« Do unto others as you would have them do unto you »

"افعل بالناس ما تحب أن يفعلوه بك"، وكان الفيلسوف الصيني كونفوشيوش (Kung Fu Tzu) قد أشار إلى هذه النقطة حوالي خمس مائة سنة قبل الميلاد إذ قال

« Do not do to others what you would not want done to you »[2]

"لا تفعل بالآخرين ما لا تريدهم أن يفعلوه بك" ، ويمكن القول إن ما يرضاه المترجم لنفسه لا يرضاه لغيره، وعليه لابد من قياس خطورة أي عمل وفق ما يراه المترجم مناسبا أو لا.

2.5. معايير الترجمة:

اهتمت الدراسات الترجمية الوصفية بقواعد الترجمة، وما يفعل على السليقة. واشتغل **غيديون توري** (Gideon Toury) بمعايير الترجمة وقوانينها (Translation norms and laws). ولطالما اعتبر علماء الاجتماع وعلماء النفس الاجتماعيون المعايير

« […] the translation of general values or ideas shared by a community –as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations […] »[3]

"[…] ترجمة للقيم والأفكار العامة التي تتشاركها مجموعة بشرية ما –حول الخطأ والصواب، وما يصح فعله وما لا يصح- إلى تعليمات يصلح تطبيقها على مواقف معينة[…]"، ويرى **توري** أن المعايير من حيث نفوذها وسيطرتها تتوسط القواعد

[1] النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف، شرح متن الأربعين النووية، دار المجدد للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ت، ص 92.
[2] see : Turow, Joseph, op.cit, p 132.
[3] Toury, Gideon, The Nature and Role of Norm in Translation in: The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, Routledge, London and New York, 2000, p. 199.

(rules) والسجايا (idiosyncrasies). ويعتبرها إكراهات اجتماعية ثقافية خاصة بثقافة معينة ومجتمع وزمان ما، يكتسبها الفرد من خلال عملية التعليم وإقامة علاقات اجتماعية ، كما يعتبر أن الترجمة نشاط تحكمه المعايير (Norm-governed) .

« […] it is norms that determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations. »[1]

و"[…] المعايير هي التي تحدد (نوع ومدى) التكافئ الظاهر في الترجمات"، أي أنها هي المسؤولة عن تحديد إستراتيجية الترجمة المتبعة من تقريب أو تغريب وفق ما يراه المترجم مناسبا بالنسبة إلى هذا المجتمع أو ذاك. ويتحدث **توري** عن المعيار الأولي (The initial norm) الذي يشير إلى اختيار عام يقوم به المترجمون إما بالميل إلى معايير نص المصدر أو معايير الثقافة المستهدفة.

أما في الحالة الأولى، فيكون النص *مناسبا*، وأما في الحالة الثانية فيكون النص *مقبولا*[2].

كما يقسم **توري** المعايير إلى قسمين كبيرين: المعايير التمهيدية (preliminary norms) والمعايير العملياتية (operational norms). أما المعايير التمهيدية فتتعلق بمجموعة من الاعتبارات المترابطة فيما بينها، المتعلقة بسياسة الترجمة، ومباشرتها (directness of translation). و سياسة الترجمة مجموعة من العوامل تحدد انتقاء نص ما لترجمته إلى لغة معينة، وثقافة ما وفترة زمنية محددة. وتتعلق مباشرة الترجمة بما إذا كانت الترجمة قد تمت عبر لغة وسيطة (من الفارسية إلى العربية عبر الانجليزية كما فعل **أحمد رامي** في ترجمته لرباعيات الخيام حيث اعتمد على ترجمة **فيتزجيرالد** (Fitzgerald) الانجليزية لها) وعما إذا كان ذلك مسموحا به في الثقافة المستهدفة، وما هي اللغات المسموح بها والممنوعة؟

أما المعايير العملياتية فتعنى بالقرارات التي يتخذها المترجم أثناء الترجمة (من الناحية اللغوية)، فهي تمس المادة الأساسية للنص- وتتفرع عنها:

[1] Toury, Gideon, op.cit, p.204.
[2] ibid, pp.200-1.

أ- *المعايير الأساسية* (Matricial norms): تتعلق بتمام النص المستهدف. وتشمل ظواهر الحذف أو إعادة موقعة (Relocation) العبارات وتقسيم النص فضلا عن الإضافات والإحالات، إلخ.

ب- *المعايير النصية اللسانية* (Textual-linguistic norms): وتتحكم في انتقاء المادة اللغوية للنص المستهدف، أي العناصر المعجمية الخاصة بالترجمة (translation specific lexical items) والعبارات والملامح الأسلوبية.

وحينما يتحدث **توري** عن التكافئ فإنه لا يقصد به مدى تكافئ النص الأصلي والنص المترجم، وإنما يربطه بمفهوم الوظيفة، فعلى التحليل في هذه الحالة إذن التركيز على الطريقة التي تم بها هذا التكافؤ وما تخلل عملية الترجمة من قرارات و إكراهات[1] .

3.5. قوانين الترجمـــة:

ويأمل **توري** أن يكون للترجمة في يوم ما قوانين تضبطها و" قواعد عامة مشتركة للترجمة " (Universals of translation) ويقترح **توري** قانونين اثنين:

أ- قانون المعيارية المتنامية (The law of growing standardization): يرى **توري** أنه يتم تجاهل العلاقات النصية الأصلية في الترجمة لصالح ما تم التعود عليه في اللغة المنقول إليها. و هو ما يحرم اللغة المستهدفة من التغير والتجديد في الأسلوب، وفي ذلك نزوع إلى معيارية عامة.

ب- قانون التداخل (The law of interference) : يمكن أن يكون التداخل بين اللغتين المنقول منها والمنقول إليها سلبيا إذا ما كان نقل العناصر المعجمية والنحوية يبدو عاديا في اللغة المستهدفة. ويعتبر **توري** أن التسامح في مثل هذه المسائل يزداد كلما كانت اللغة أو الثقافة الأصلية أكثر انتشارا من نظيرتها المستهدفة.

[1] see : Munday, Jeremy, opcit, p. 115.

إن هذه القوانين و المعايير و الأخلاقيات التي يلتزم بها المترجم بغية تحقيق نتيجة ترضيه و ترضي المتلقي ليست مجرد حبر على ورق بل هي مبادئ لابد من احترامها لضمان وصول الرسالة بشكل جيد. و تعتبر الترجمة عن لغة وسيطة في مجال ترجمة الخطاب السمعي البصري (نحو العنونة إلى العربية عن نسخة مدبلجة إلى الفرنسية) مسألة دقيقة إذ يذهب البعض إلى رفضها، في حين يرى البعض الآخر التزام المترجم بذكر ذلك كافيا[1]. و يبقى الاهتمام بضرورة نسب الترجمة إلى صاحبها من المسائل التي لا تزال تعرف تقدما بطيئا.

[1] Voir: Code de Déontologie: www.traducteurs-av.org/index2.php?option=com_content&tasview&id=34&

المبحث الثاني

استراتيجيات تخطي عوائق الترجمة السينمائية

1. الأبعاد الثقافية
2. الرقابة
3. اللهجة و اللغة في الفيلم

1. الأبعاد الثقافية:

سيتم ، في هذا القسم، التركيز على عناصر الثقافة الاجتماعية وكيفية ترجمتها، أو ما يمكن أن يطلق عليه " الأبعاد الثقافية " أي تلك الألفاظ التي تشير إلى الأشياء و الملامح التي تميز الثقافة الأصلية عن الثقافة المستهدفة.

1.1. عناوين الأفلام :

"Titles [...] as Schochat and Stam observe, […] constitute an especially privileged locus in the discursive chain of film .As hermeneutic pointers , titles promise , prefigure , orient." (Shochat and Stam 198543 :)[1]

" تشكل العناوين[...] ، كما يلاحظ شوتشات و ستام [...] مكانا ذا حظوة خاصة في سلسلة الأفلام الخطابية بوصفها مؤشرات هرومينوطيقية ، تَعِد العناوين و تصور أشياء قبل وقوعها وتوجه أيضا". فالعنوان عتبة نصية، إذ إنه أول ما يصطدم به المتفرج قبل مشاهدة الفيلم حتى إذا جذبه شَدَّه إلى مشاهدة محتوى الفيلم. و يقدم العنوان معلومات أولية حول مضمون الفيلم و يبعث المشاهد على التأويل و البحث عن الصلة بين العنوان والمضمون. وعنوان كل شيء هو ما دل ظاهره على باطنه، و قد يرتبط العنوان بالحبكة أو القصة، كما يمكن أن يشير إلى اسم المكان الذي تقع فيه القصة أو إلى اسم أبطال الفيلم.

"Another feature is that film title also acts as the brand name and /or advertisement of a film since film is a commodity which needs sales promotion, especially in foreign markets with audiences of different language and cultural background ."[2]

" يمثل عنوان الفيلم أيضا (اسم) العلامة التجارية و / أو الدعاية للفيلم بما أن الفيلم سلعة تحتاج إلى ترويج، لاسيما في الأسواق الخارجية لجماهير ذات لغة وخلفية ثقافية

[1] Paul , Joanna , Homer and Cinema : Translation and Adaptation in Le Mépris ,op.cit, p.156.
[2] Peng , Ying, Translation of Film Tiltles with the Application of Peter Newmark's Translation Theory , in : Sino-US English Teaching, Vol.4, USA , Apr, 2007, p.78.

مختلفتين." فالعنوان هو ما يَستحضر ما علق في الذهن من ذكريات حول الفيلم مَثّله في ذلك مَثّل العلامة التجارية التي كلما ذكرت استُحْضِرت صورة المنتج المرتبط بها.

لذا لابد خلال ترجمته من مراعاة نفس شروط ترجمة الخطاب الإشهاري تقريبا من حيث إثارة فضول المتلقي و حثه على تجريب الخدمة / البضاعة المعروضة للبيع بأسلوب يضمن وصول المعلومة في قالب جمالي إقناعي مثير للفضول مع مراعاة متطلبات الجمهور المستهدف و البيئة المحيطة به.

ما يؤسف له حاليا هو أن المشاهد العربي ، عموما، يعرف الأفلام الأجنبية بعناوينها الأصلية - عادة ما تكون بالإنجليزية نظرا لغزارة الإنتاج السينمائي الأمريكي - أو مترجمة إلى لغة أجنبية أخرى (الفرنسية إجمالا) ولا يعرفها باللغة العربية ذلك أن ترجماتها غالبا ما تتعدد بتعدد الجهات المسؤولة عن الترجمة (وهو ما ليس موجودا في الغرب إذ يتم تبني نسخة واحدة للاستهلاك المحلي و الأجنبي أحيانا)، فضلا عن رداءة الترجمة أو استنساخها للعناوين الأجنبية. و مع أن ترجمة العنوان إلى العربية لا تهم المشاهد العربي كثيرا –نتيجة انبهاره بالغرب و تقديسه لما يصدره صالحا كان أم طالحا – إلا أن ترجمته، و إن كانت شكلية، تبقى مهمة.

جرت العادة أن تتم المحافظة على الترجمة العربية لعنوان العمل الأصلي إن وجدت نحو:

سيد الخواتم The Lord of the Rings
(Le Seigneur des Anneaux)

أحدب نوتردام Notre Dame de Paris
(The Hunchback of Notre Dame)

ذهب مع الريح Gone with the Wind
(Autant Emporte le Vent)

شفرة دافينشي The Da Vinci Code

عداء الطائرة الورقية The Kite Runner
(Les Cerfs-volants de Kaboul)

أما إذا لم تكن الترجمة متوفرة فيحاول المترجم انتهاج إحدى الإستراتيجيات التالية:

1.1.1.<u>الترجمة الحرفية</u> : حينما تكون نجاعتها مضمونة بحيث تنقل غرض صانعي الفيلم باختيارهم عنوانا ما دون آخر.

الفردوس / الجنة الآن *	Paradise Now
معركة الجزائر	La Bataille d'Alger
المملكة	The Kingdom

2.1.1.<u>النسخ (Transliteration)</u> : إستراتيجية يلجأ إليها المترجم حينما يكون العنوان عبارة عن اسم علم أو حدث مهم.

جيري ماغواير	Jerry Maguire
طروادة	Troy
مالكوم أكس	Malcom X
علي	Ali

و يعود سبب الاستعمال الشائع لأسماء الأشخاص في عناوين الأفلام إلى تركيز الفكر الغربي على التحليل و تجزيء الأشياء إلى أقسام صغيرة ، و حرصهم على التعلم من تجارب الآخرين من خلال السير و التراجم، و بالتالي فمن الطبيعي أن يحمل الفيلم اسم صاحب السيرة ، إلا أن ذلك ليس قاعدة عامة ، إذ ثمة حالات شاذة نحو: A Beautiful Mind - الذي يحكي قصة عالم رياضيات كبير إلا أن اسمه لا يذكر في العنوان ذلك أن أصحاب العمل آثروا التركيز على ذكائه بدلا من اسمه-.

3.1.1.<u>الترجمة الحرة</u> : قليلة الاستعمال مقارنة بالطريقتين السابقتين، يُلجأ إليها حينما تفشل الترجمة الحرفية ، و يتعين على المترجم إيجاد المكافئ الثقافي المناسب، فبوصفه

* الترجمتان موجودتان مع أن الفيلم باللهجة الفلسطينية، و يفترض بالعنوان أن يكون بالعربية – فصحى كانت أم دارجة – إلا انه عرض في الغرب أولا ، فاضطر صناع الفيلم إلى جعل Paradise Now العنوان الأصلي – الفيلم معنون إلى الانجليزية .

فنا للشعوب، يؤثّر الفيلم في الجماهير تأثيرا كبيرا ، لذا لابد من أن يكون العنوان المترجم في مستوى تطلعاتهم مع الحرص على بساطة اللغة و ألفتها.

وعموما، أيا كانت الطريقة المستخدمة، على ترجمة العنوان أن تراعي بعض النقاط على غرار:

1- موافقة الترجمة مضمون الفيلم الأصلي : لا بد من فهم قصة الفيلم فهما جيدا وأخذ العنوان الأصلي في الحسبان.

2- تجنب اللف و الدوران والدخول في صلب الموضوع.

3- مراعاة الثقافة المستهدفة: لابد من اختيار عناوين تثير لدى المتلقي المستهدف نفس المشاعر التي يخلفها لدى المتلقي الأصلي.

4- انتقاء كلمات تطرب لها الأذن دون إغفال الشكل والمعنى .

5- التركيز على الجانب التجاري في المسألة ، فالفيلم – شئنا أم أبينا- بضاعة لابد من أن تسوَق بشكل يغطي على الأقل تكاليف الإنتاج، والعنوان هو مفتاح نجاح أو فشل أي عملية تسويقية من هذا النوع بوصفه "عتبة نصية".

إلا أن دعاة التغريب ينادون باستبقاء الاستعارات و تراكيب الجمل الأصلية من باب تحريك خيال القراء و التحليق بهم لاستكشاف عالم غريب عنهم و إذا كان المشاهد العربي لا يلقي بالا للعناوين المترجمة، بما أنه يعرف العناوين الأصلية، فقد شرعت الجهات المختصة في التخلي شيئا فشيئا عن هذه العملية ، ولا أدل على ذلك مما يجري حاليا في ساحة الدبلجة، حيث تتم دبلجة الأعمال الأجنبية إلى العربية الفصحى أو اللهجة السورية دونما ترجمة للعنوان (فالمشاهد لن يتعرف على الفيلم إذا هو قرأه بالعربية) و مع هذا لا غنى عن هذه الخطوة في ترجمة الفيلم على الأقل بالنسبة للدراسات النقدية، إذ ينبغي استعمال العنوان المترجم إلى لغة الناقد في الدراسة التي يجريها.

2.1.أسماء الأماكن:

جرت العادة أن يتم التعامل مع أسماء البلدان و المدن و الشوارع، الخ، بإحدى الطرق التالية:

1.2.1. الترجمة الحرفية: وتنقسم إلى قسمين:

1.1.2.1. **ترجمة حرفية كاملة:** و هي التي يترجم فيها الاسم كاملا مهما بلغ عدد كلماته و طوله، نحو:

الولايات المتحدة الأمريكية	USA (United States of America)
رأس الرجاء الصالح	Cap de Bien Espérance

2.1.2.1.**ترجمة حرفية جزئية:** يتم فيها ترجمة أحد أقسام الاسم و اقتراض الباقي، مثل:

زيلندا الجديدة	New Zealand*

2.2.1.اقتراضها وتكييفها والنظام الصوتي العربي: إبقاء الكلمة على حالها و كتابتها بأحرف اللغة المنقول إليها.

كاليفورنيا	California
نيوجيرسي/ نيوجيرزي	New Jersey

3.2.1. الشرح (أو الإضافة): و المقصود هنا إضافة كلمة تحدد نوع المكان المذكور، حيث تعود الغربيون على ذكر المكان باسم الشهرة في حين لا يعرف المتلقي المستهدف عادة طبيعة المكان المذكور، لذا يضيف المترجم كلمة توضيحية، نحو: مطعم كذا، أو فندق كذا ، أو شارع كذا و هكذا دواليك.

* : مع أن "نيوزيلندا " تستعمل في الإعلام العربي إلا أن الفترة الأخيرة تشهد عودة إلى الترجمة الحرفية بدلا من مجرد الاقتراض، و قد نالت "نيوزيلندا " جانبا من هذا التغيير، و لا يوجد اتفاق على الصيغة الموحدة للمفردة المقترضة إذ كل يكتب الكلمات المقترضة كيفما يشاء.

4.2.1.<u>استعمال المكافئ الرسمي</u>: أي الكلمة المتداولة، إذ يمكن أن يكون لنفس المكان، في اللغة الأصلية ، عدة أسماء إلا أنه في الثقافة المستقبلة مشتهر باسم واحد ، ولا أهمية للأسماء الكثيرة ما دام المدلول واحدا، لذا يُحْرَص على استعمال الاسم الذي تعود عليه المتلقي.

البيت الأبيض The office (The White House)

يختلق صناع الأفلام أحيانا بعض أسماء الأماكن، و هنا تصبح مهمة المترجم مختلفة بعض الشيء، إذ يمكنه التصرف فيها فهي ليست أماكن حقيقية. في ثلاثيةThe Matrix ، يلجأ ما تبقى من سكان المعمورة إلى « Zion » البلد الآمن، و لو تمحصنا في الاسم لوجدنا أنه "صهيون" و لا عجب فكاتبا السيناريو ومخرجا الفيلم و منتجاه يهوديان يدافعان عن حق بني إسرائيل في أرض الميعاد التي تنتظرهم * إلا أن المترجم العربي ترك الاسم على حاله حتى تتضح الصورة أكثر، أو ربما آثر الحيادية، أو أن تلك الإستراتيجية كانت من باب الحيطة والحذر إذا لم يكن متأكدا مما إذا كانت Zion قد اختيرت لإطلاع المشاهد على أمر ما أم أن الاختيار كان اعتباطيا.

3.1.<u>الحياة المادية</u>:

تشترك البلدان الإسلامية عموما في بعض العادات والتقاليد التي جاء بها الإسلام، إلا أن الشعوب زادت على الشعائر الدينية ما ورثته عن أسلافها وأعطته طابعا دينيا أو غير ديني.

تنعكس هذه الاختلافات على طبيعة الأشياء وأسمائها التي تتحول إلى أسماء أعلام تقتحم المعاجم الأجنبية كما هي حال معظم الألفاظ الثقافية الآسيوية التي غزت القواميس

* أثار الفيلم 11/9 فهرنهايت جدلا كبيرا حين صدوره حيث عرى السياسة الأمريكية و إدارة بوش وتعرض لعلاقة السعودية بالولايات المتحدة ، لكنه لم يشر إلى تأثير اللوبي الصهيوني في السياسة الأمريكية ، لكن إذا عرف السبب بطل العجب ، فمنتجا الفيلم هما الأخوان Andy and Lana Wachowski ، يهوديا الديانة.

الانجليزية بفعل انتشارها الواسع الناتج عن الهجرة الآسيوية الكبيرة إلى الدول الناطقة بالإنجليزية.

تعتبر الألفاظ التي تعكس ثقافة الملبس والمأكل والمشرب جزءًا لا يتجزأ من العلامات الفارقة التي تميز كل ثقافة عن الأخرى، وغالبا ما تشكل هذه الألفاظ صعوبات في نقلها إلى اللغة/الثقافة المستهدفة. يملك المترجم في مثل هذه الحالات خيارين اثنين:

1- اقتراضها وتكييفها والنظام الصوتي للغة المنقول إليها إذا ما كانت ذائعة الصيت.

2- إيجاد المكافئ في اللغة المستهدفة في حالة عدم معرفة الثقافة المستهدفة بها، وعادة ما يتم انتقاء ألفاظ جامعة « termes génériques ».

فيلم **عدَاء الطائرة الورقية** غني بالاقتراضات و الألفاظ الثقافية التي تعبر عن الثقافة الأفغانية الإسلامية، و بما أن الأفغان مسلمون فإنهم يستعملون في كلامهم ألفاظا عربية نحو تحية الإسلام " السلام عليكم " أو "سلام" التي باتت تختصرها و كلمات أخرى مثل "شريعة" و"إسلام"، الخ. و لما كان المشاهد المستهدف بالترجمة عربيا، فالسؤال المطروح هو: هل على المعنون إعادة كتابة هذه الألفاظ في نص الترجمة أم لا؟ الجواب هو نعم، ذلك أنها عادة ما ترد في سياق جملة طويلة و لا يأتي ذكرها منفردة منفصلة و إلا فإنه لا داعي لكتابتها، فالمشاهد العربي لن يتيه عن معناها. كما ترد بين الفينة و الأخرى ألفاظ أفغانية خالصة دخلت إلى اللغة الإنجليزية نتيجة احتكاك الثقافتين بفعل ظاهرة الهجرة المكثفة من الدول الآسيوية إلى المملكة المتحدة و الولايات المتحدة الأمريكية. قد يعرف العربي بعضها لكثرة ما سمعها و سمع عنها في الإعلام نحو المُلا (Mullah)، أو حتى معرفته بها أو بما يناسبها مثل الكباب (Kobab). و هناك كلمات خاصة يعبر بها الأفغان عن ثقافتهم نحو (naan) الدالة على خبز آسيوي معد بطريقة خاصة، لكنه في نهاية المطاف " خبز " لذا يمكن ترجمته بـ " رغيف من الخبز" لأن المعنى لن يختل.

4.1.الأغاني:

ثمة خلاف حول ضرورة ترجمة الأغاني من عدمها، ونعتقد أن بعض الأغاني توظف في الأفلام عبثا، في حين يستعمل البعض الآخر لغرض معين كالتعبير عن حالة ما تمر بها إحدى الشخصيات. أما في الحالة الأولى فإن (عدم) ترجمة الأغنية لا تقدم و لا تؤخر مجرى الأحداث في شيء. بينما لابد من ترجمة الأغاني التي تؤدي دورا وظيفيا في الفيلم.*

في فيلم عداء الطائرة الورقية ، هناك العديد من الأغاني الأفغانية والانجليزية التي يتم إقحامها إظهارا للأنماط الثقافية المختلفة ، لكن ثمة أغنية باللغة الانجليزية للفنان سامي يوسف بعنوان Supplication (ابتهال)** التي تعبر عن حالة البطل الذي يحاول تدارك أخطائه و تصحيحها و تعويض ما فاته و الاستغفار والإنابة إلى الله ، و كلمات الأغنية أبلغ تعبير عن تلك الحالة ، وبما أنها تؤدي وظيفة مهمة في الفيلم ، بحيث تنوب عن الحوار، فإن ترجمتها قد تسهم في زيادة تفاعل المشاهد مع أحداث الفيلم.

في حالة ترجمة الأغنية، يملك المترجم أربعة خيارات:

- ترجمة الكلمات دون أخذ الموسيقى بعين الاعتبار.
- كتابة كلمات جديدة.
- تكييف الموسيقى و الترجمة.
- تكييف الترجمة والموسيقى.[1]

الدُرْجَة الآن في الوطن العربي هي ترجمة كل الأغاني دون استثناء وهو ما يقوم به مدبلجو الأفلام الأمريكية ، إذ يدبلج الحوار وتعنون الأغاني إلى العربية،

---

* ثمة أغان تكتب خصيصا للفيلم وتسمى بـ bande originale أو soundtrack وهي تساهم بشكل كبير في الدعاية للفيلم، وصارت الدرجة الآن في السينما العربية إنتاج أغنية لكل فيلم تقريبا من باب الدعاية المجانية.

** الأغنية موجودة ضمن ألبوم "المعلم" (2003) أما الفيلم فقد تم عرضه سنة 2007 ، أي أن الأغنية لم تكتب خصيصا لهذا الفيلم و قد اتصل المخرج بصاحب الأغنية و استأذنه أن يذيعها، فقبل سامي يوسف بذلك بعد اطلاعه على سيناريو الفيلم (ينظر: نشوى، قناة دبي الفضائية، جويلية 2007).

1 see: Franzon, John, Choices in Song Translation, Singability in Print Subtitles and Song Performance, in: The Translator, vol.14, n° 2, 2008 (Special Issue: Translation and Music).

فدبلجة الأغاني لا تعتبر حلا ناجعا حيث يتطلب ذلك جهدا مضاعفا (الحرص على شعرية النص وإيجاد الصوت المناسب لتأدية الأغنية)، كما أنه يفقد الأغنية تأثيرها فلكل فنان إحساسه الخاص ولمسته الفريدة التي يضعها على المقطوعة الموسيقية، ومهما بلغ جمال الصوت المدبلِج إلا أن الصوت الأصلي أجمل لأنه أكثر إحساسا بالموقف فهو أقرب إلى ثقافته. فضلا عن عالمية الموسيقى لذا فلا حاجة إلى دبلجتها وعنونتها تكفي.

5.1.<u>النص الشعري</u>:

الفيلم فسيفساء من جملة من العناصر الفنية والنفسية والأدبية واللسانية، وهو ما يجعل منه خطابا فذا فريدا من نوعه.

ولا تخلو الأفلام من اقتباسات وأشعار تسيَّق للدلالة على حالة نفسية ما، أو ربما أقحمت لسبب آخر، لكن المهم في الأمر هو كيفية تعامل المترجم معها.

اختلف المنظرون والباحثون حول إمكانية ترجمة الشعر أو تعذرها وبين مخالف* ومؤيد، تبقى ترجمة الشعر مهمة صعبة.

حينما يقرر المترجم ترجمة قصيدة ما، عليه أن يختار بين ترجمتها نثرا أو شعرا، وإذا ترجمها شعرا فلابد له أولا من أن يقرر ترجمتها إما إلى شعر عمودي أو شعر حر أو شعر تفعيلة، ويرى **جاكبسون** أن

« only creative transposition is possible [...] »[1]

"النقل الخلاق وحده كفيل بترجمة الشعر[...]"، أي أن الخلق والإبداع شرط أساسي في نقل الشعر أيا كانت الصفة التي سينقل عليها.

* أدلى الأدباء بدلوهم في هذا المضمار، وتضاربت آراؤهم، ورجح معظمهم كفة تعذر الترجمة (إذ يقول دانتي إن الشعر لا يترجم All poetry is untranslatable)، ومن قال بجاوزها أجازها للشعراء دون غيرهم.

[1] Quoted in : Suns-eun Cho, Intertextuality & Translation in Film Adaptation : www.ibas.re.kr/journal/pdf12_4

تفرض ظروف العمل التي يعيشها المعنون السينمائي، لاسيما في مواسم الزخم السينمائي، السرعة في إنتاج الترجمات وتسليمها، وبالتالي فإنه لا يملك متسعا من الوقت لتحضير ترجمة مناسبة للأشعار فيترجمها ترجمة حرفية.

ولكن فيما عدا ذلك، نقترح الإستراتيجيات التالية:

1. الاستعانة بترجمة الأبيات إن وجدت، إذ يمكن للمعنون ألا يتمتع بحس مرهف كحس الشاعر.
2. ترجمتها ترجمة حرفية.
3. ترجمتها ترجمة إبداعية إما:

1.أ. شعرا عموديا (وهو أمر صعب في العنونة نظرا لخصوصية هذا النوع من الترجمات).

1.ب. شعرا حرا.

1.ج. شعر تفعيلة.

2. نثــرا.

كما يمكنه الاستعانة بشاعر لنقل الأبيات. أما في الدبلجة، فلا يُهتَم بشكل القصيدة (عمودي، حر، نثر) بقدر الإحساس الذي سينقل وكذا طريقة الإلقاء التي تساهم في تجميل أي قول أو تقبيحه.

6.1. <u>التلميحات</u> :

لا يخلو أي نص من تلميحات إلى نصوص أخرى فــ "كل نص متناص" والتناص مصطلح صاغته **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) سنة 1969 واستبدلته فيما بعد بـــ transposition ، إلا أن جمهور النقاد و الأدباء ظلوا متمسكين بالمصطلح الأول. و التناص هو "تشكيل جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها . وغاب

الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران"[1]. والتناص سنة من سنن التأثير والتأثر التي يعيشها المؤلف عن وعي أو عن غير وعي ، ولا يعي وجود النص الغائب إلا مطلع محنك، والتلميحات شكل من أشكال التناص، ويعرفها **كودن (Cuddon)** على النحو التالي:

« [Allusion] usually an implicit reference, perhaps to another work of literature or art, to a person or an event. It is often a kind of appeal to a reader to share some experience with the writer.»[2]

«عادة ما يكون [التلميح] إشارة إلى عمل أدبي أو فني، إلى شخص أو حدث ما.غالبا ما يكون دعوة للقارئ لمشاركة الكاتبِ تجربةً معينةً»، على اعتبار أنهما يتقاسمان نفس الموروث الثقافي حيث يستحضر ذكر اسم عمل أدبي معروف أو شخص مشهور ذكريات مشتركة لدى الطرفين دون أن يكونا على سابق صلة أو علاقة ، إذ إن ذلك من قبيل "المشترك الثقافي" إذا جاز التعبير.

تعج الأفلام بالتلميحات الخاصة بثقافة المصدر، والتي عادة ما تكون بعيدة كل البعد عن الثقافة المستقبلة، وعلى المترجم إيجاد الحلول المناسبة لتخطي هذه العقبات، ويتجلى التلميح من خلال الإطار (frame) والإطار هو:

« a combination of words that is accepted in the language community as an example of preformed linguistic material. »[3]
(Leppihalme 1997 :41.)

---

[1] عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،ص.26.

[2] J.A Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin books, Penguin Group ,1999 ,p.27.

[3] quoted in: Hellgren, Esko, Translation of Allusion in the Animated Cartoon, The Simpsons, pro Gradu thesis, University of Helsinki, April 2007, p.9

« مجموعة من الكلمات التي يتم تقبلها في مجتمع ما على اعتبار أنها مادة لغوية مشكلة مسبقا. » قد تكون هذه الكلمات اسم علم أو عبارة مشهورة (جاءت في الأثر).

«It is also possible for a frame to lose its original allusive power and become a stereotypical expression or an idiom. »[1]

«يمكن لهذا الإطار أن يفقد قوته التلميحية الأصلية و يصبح قالبا أو تعبيرا اصطلاحيا»، وربما عاد ذلك إلى شعبية العبارة، حيث تصير جزءا من الثقافة الشعبية و ليس مجرد عبارة قيلت في سياق ما ثم تم تداولها على الألسن.

يمكن أن يكون النص كله مستوحى من نص آخر، كما يمكن أن تقتصر التلميحات على بعض العبارات في النص فحسب. وحينما يعجز المتلقي المستهدف (بالترجمة) عن فهم التلميحات الموجودة في النص تحدث " صدمة ثقافية " (Culture bump)

(Leppihalme 1997: 3-5)

« A culture bump occurs when an allusion fails to convey a coherent meaning to a target language (TL) reader, and instead leaves the reader puzzled and uncomfortable. It is of course possible that a reader misses the existence of an allusion entirely and will not be confused by the translation, in these cases the culture bump is still present in the translation, but the reader has avoided stumbling on it. »[2]

« تحدث الصدمة الثقافية حينما يفشل تلميح ما في نقل معنى منسجم إلى القارئ المستهدف، ويتركه، بدلا من ذلك حائرا غير مرتاح. يمكن طبعا ألاّ يدرك القارئ البتة

[1] Hellgren, Eska, op.cit, p.9.

[2] ibid, p.13.

وجود أي تلميح، ولن يختلط عليه الأمر في الترجمة في هذه الحالات، تبقى الصدمة الثقافية موجودة في الترجمة، إلا أن القارئ تلافى التعثر بها.»

حاولت **ليبيهالم** اقتراح بعض الإستراتيجيات لترجمة التلميحات وقسمتها إلى (Phrases allusions) و (Proper nouns allusions) أي تلميحات العبارات المحورية وتلميحات أسماء الأعلام على الترتيب .

في فيلم عداء الطائرة الورقية ثمة تلميح إلى قصة مشهورة في الثقافة الفارسية، ألا وهي **رستم و سهراب** .

" رستم بن دستان بطل إيران في العصر الأسطوري البطولي ، و هو ابن لأمير تابع لسلطان الإمبراطورية، يحكم باسمه ممالك السند و الهند في أثناء غيبة جده سام" [1] ، و قد كان بطلا شجاعا يصارع الجن و ينتصر عليه. تزوج رستم بابنة ملك "سمنجان" [*] الذي استقبله إثر فقدانه جواده "الرَخس" و أنجب منها صبيا أسماه سهراب و أهداها خرزة ثمينة أوصاها أن تشدها على عضد ابنه، و ما إن وجد رستم جواده حتى انطلق إلى بلاده على أمل العودة لأخذ زوجته و ابنه، لكن الله قدر له ألا يعود فيشب ابنه بعيدا عنه، و يصبح بطلا تواقا لرؤية والده.

و يشتد الصراع بين الإيرانيين و التورانيين، ويلتقي البطلان ويتصارعان، فيقتل الأب ابنه بيده، و لا يتعرف إليه إلا من خلال الخرزة المعلقة على عضده .[2]

إن قصة **رستم** غريبة عن المجتمع العربي ، و لا تستحضر لديه شيئا يذكر فما العمل إذن؟ تقترح **ليبيهالم** ثلاث إستراتيجيات لترجمة أسماء الأعلام :

«1-Retain name

(1a) Retain unchanged, or in conventional TL form.

(1b) Retain unchanged, with added guidance.

---

[1] التونجي ، محمد، الآداب المقارنة ، دار الجيل ،بيروت ، ط1 ، 1995 ،ص .100.

[*] سمنجان : بلدة من طخارستان وراء بلخ ، ينظر: التونجي، محمد، م ن، ص.104 .

[2] ينظر : م ن ، ص ص .99-100.

(1c) Retain unchanged, with detailed explanation.

2- Replace name

(2a)Replace with different source language (SL) name

(2b)Replace with different target language (TL) name

3- Omit name

(3a)Reduce to sense / meaning of the name

(3b) Omit name and allusion completely »[1]

«1-إبقاء الاسم

1-1 إبقاء الاسم كما هو، أو بشكله المتعارف عليه في اللغة المستهدفة

1-2إبقاؤه كما هو مع توجيه إضافي

1-3 إبقاؤه كما هو مع شرح مفصل

2- استبدال الاسم

2-1 استبداله باسم آخر من لغة المصدر

2-2 استبداله باسم آخر من اللغة المستهدفة

3- حذف الاسم

3-1 اختزال الاسم إلى معناه

3-2 حذف الاسم و التلميح ».

تلتغي بعض الإستراتيجيات في ترجمة الخطاب السمعي البصري لاسيما في العنونة نتيجة ضيق المساحة المخصصة للنص المترجم ناهيك عن الإكراهات الأخرى. تؤدي عدم ترجمة الاسم إلى استغراب المشاهد لاسيما أن الصوت متوفر ليفضح قرارات المترجم، كما يمكن استبداله باسم أقرب إلى البيئة العربية نحو

[1] Hellgren, Esko, op.cit., pp. 14 -5.

عنترة * مثلا ، إلا أننا نؤثر الإبقاء على الاسم ذلك أن استبداله قد يثير استغرابا أكبر (عامل الصوت الموجود). فضلا عن إثارة هذه الإستراتيجية فضول المشاهد، وهو ما قد يدفعه لمحاولة التحري عن أصل الاسم، وهكذا تسهم الترجمة في إطلاعه (أي المشاهد) على الثقافات الأخرى.

و مع هذا، فإن مجرد نقلها كما هي يفقدها معناها، و بالتالي لا يحصل المشاهد المستهدف على نفس الجرعة من التلميحات التي تلقاها نظيره الأصلي، إذ قلما تُختار الأسماء اعتباطا فهي تحمل إشارات إلى طبيعة شخصية حامل الاسم.

7.1. المحظورات :

« Taboo, a cultural or religious custom that does not allow people to do, use or talk about a particular thing as people find it offensive or embarrassing. »[1]

« المحظور عادة ثقافية أو دينية لا تبيح للناس فعل أمر معين أو استعماله أو التحدث عنه نتيجة اعتباره مهينا أو مُحْرجا». غالبا ما تستقي الثقافات محظوراتها من الدين، وجرت العادة أن يكون الممنوع مرغوبا، و هو ما يفسر كَمَّ الألفاظ النابية الهائل في كل لغة. وتتعلق المحظورات عموما بالعلاقات غير الشرعية، أو حتى الشرعية منها التي يتم تناولها بطريقة مبتذلة، و كذا العنصرية ، و الملفات السياسية الساخنة.

«Taboo as obsession or addiction would be the ideosematic fabric that holds society together , the shared bodily feel for right and wrong that causes us to shudder (and feel powerfully and fearfully

* القصتان محل دراسات مقارنة في الأدب .

[1] Wehmeir , Sally (ed.) Oxford Learner's Dictionary of Current English , Oxford University Press , sixth edition, 2000 (3rd impression 2001), p.1375.

attracted to) socially deviant behaviour :(Robinson 1996 :28)»[1]

" قد يكون المحظور كهوس أو إدمان النسيجَ الذي يربط المجتمع، الإحساسَ المشترك بالصواب و الخطأ الذي يتسبب في قشعرة أبداننا (و شعورنا بالانجذاب القوي و المخيف إلى) من السلوك المنحرف اجتماعيا."(روبنسون 1996 : 28).

يتجنب الناس الخوض في المحظورات خشية خدش حياء بعضهم البعض، واشمئزازهم من تلك المواضيع. و يسرف صناع الأفلام في تناول هذه المواضيع متذرعين بأن ما يصورونه يحصل فعلا لكن الحقيقة أن هدفهم الأول هو تحقيق الربح المادي. والخوف ليس من المحظور في حد ذاته بل مما يمكن أن يسببه إذ

«The inherent danger of taboo lies in its ability to infect, to spread contagion. »[2]

« يكمن خطر المحظور في قدرته على الإصابة بالعدوى، و نشر الوباء. » إن الأغلبية الساحقة من مرتادي السينما شباب في مقتبل العمر، شباب "مكبوت" لاسيما في الوطن العربي، نظرا للظروف الاجتماعية و الاقتصادية الصعبة وتعريضه لـــ " المحرمات " بصفة مستمرة، مما يساهم في تفشي الرذائل في المجتمع. و يحاول المترجم تخطي هذه التابوهات في الخطـــابات السمعية البصرية من خلال ما يصطلح عليه بـــ " المـــداورة " « و لا تكاد تخرج إستراتيجيات المداورة [...] عن ثلاثة أصناف من العمليات [...] هي **القطع** – بالسكوت عن الممنوع – أو **الزيادة** – لتوجيه التأويل – أو **التغيير** – قصد الترويم و الملاءمة مع اللغة المتقبلة و ثقافتها [...] يقع التغيير و الزيادة في المستوى الصوتي اللغوي و لا يمس إلا هذين

[1] quoted in: Varney, Jennifer, Taboo and the Translator: A Survey of Translators' Notes in Italian Translations of Anglo-American Fiction 1945-2005, in: Translation Research Projects 1, eds. Anthony Pym and Alexander Perekrestanko, Intercultural Studies Group, Spain, 2007, p.52..
[2] Varney, Jennifer, ibid, p.52.

المستويين مباشرة، بينما يتصرف القطع في الصوت والصورة محدثا بعض الأحيان خرقا في النسيج السردي التداولي يعسر معه تتبع الأحداث و تأويلها التأويل الذي كان يسعى إليه المؤلف أو المخرج.»[1]

إذا كانت الطريقة المنتهجة هي الدبلجة ، فبإمكان المدبلج تغيير نص الكلام دون أن يتفطن المتفرج إلى ذلك ، بيد أن هذا ليس كافيا أحيانا إذ تنطق الصورة بما لا يجوز في عرف الثقافة المستهدفة ، فيضطر المترجم إلى حذف بعض المشاهد التي قد يسبب اختفاؤها خللا في تسلل الأحداث إلا أنه لن يكون بقدر الخلل الذي يمكن أن تخلفه لدى المتفرج، أما إذا كانت العنونة هي الطريقة المستخدمة ، فيتم إخراص المتحدث عند تلفظه بكلمة نابية ما. و قد باتت هذه الإستراتيجية واسعة الانتشار حاليا، فحتى القنوات التي كانت تبيحها أصبحت تحذفها الآن (بعض قنوات MBC مثلا) لكن المؤسف هو أنها و إن تقدمت قليلا على المستوى اللغوي، إلا أنها تبيح على مستوى الصورة الكثير.

" و نعتبر أنه في دبلجة الأفلام بصفة عامة و الصور المتحركة بصفة خاصة تخدم المداورة كلا العاملين– الحاجزين ، أعني بهما اللغوي– الثقافي و العقائدي- الديني ، تخدم بالضرورة و في كل الأحوال العامل الترويجي– التجاري إلا إذا فشلت العملية فتفطن إليها المتقبل، عندها تنقلب ككل الإستراتيجيات إلى عملية كارثية تفرز ردة فعل سلبية جدا[...]."[2] فعلى عملية المداورة أن تتم بطريقة ذكية، إذ إن استغفال المشاهد واعتباره إنسانا ساذجا قد يؤثر سلبا على انتشار العمل (العامل الترويجي– التجاري)، حيث إن احترام عقلية المتلقي هو الخطوة الأولى نحو بلوغ الهدف المنشود، ناهيك عن أهمية الإبداع. و اللافت للانتباه هو حرص د. بنور على استخدام لفظ المتقبل وهو بذلك يعتبر المتلقي شخصا سلبيا (passif) في ردة فعله إزاء النص الأصلي أي أنه يقبع في مكانه ويستهلك كل ما يأتيه من الخارج دون أن يحرك ساكنا، أو يتفاعل فيبتهج أو ينتفض، وعلى هذا الأساس لا بد من إعادة النظر في هذه اللفظة

[1] بنور عبد الرزاق ، م س، ص40.
[2] م ن، ص 40.

و استبدالها بما يتناسب و ما يذهب إليه. والحديث عن المحظور حديث عن الرقابة أيضا، ذاتية كانت أم حكومية.

2. الرقابة:

لا يخلو أي مجتمع من الرقابة، وإن تفاوتت الشعوب في شدتها ولينها، إما لحمايته أو قمعه ، و ترى **فرانشيسكا بيلياني** أن

« censorship is a coercive and forceful act that blocks, manipulates and controls cross-cultural interaction in various ways.»[1]

" الرقابة فعل إكراهي وقوي يعوق التفاعل بين الثقافات و يتحكم فيه و يسيطر عليه بطرق عديدة "، و تخضع الرقابة لمبدأي العقاب (تُعاقب بعض الأفلام بالحظر الكامل فلا تدخل بلدا معينا بسبب الموضوع الذي تعالجه، أو ميولات صاحب العمل) و التصحيح (تسليط العقوبة على أجزاء من العمل فقط). كما تتعدد أسباب الرقابة لكنها إجمالا إما سياسية أو دينية أو ثقافية.

أ.**السياسة :** يعتقد الساسة أنه بإمكانهم السيطرة على الشعوب و ردعها إذا هم منعوها من الاحتكاك بالثقافات الأخرى و حجبوا عنها رؤية طرق تفكير مختلفة لذا لجأت بعض الدول إلى الدبلجة إخفاءً للنص الأصلي و حتى تتمكن من استبدال ما لا يناسبها بما يخدم مصالحها .

ب. **الأدب**: تستهجن المجتمعات الغربية و الشرقية استعمال الألفاظ النابية أثناء الحديث. و لا يعتبر التلفظ بها دلالة على فقر معجم المتحدث، و إنما قد يكون ذلك إما استجابة آلية للألم أو المفاجأة أو السعادة أو الإحباط، الخ، أو متعمدا للتنكيت المبتذل أو ما شابه. [2]

[1] Billiani Francesca , Censoship , in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies , eds. Mona Baker & Gabriela Saldanha ,Routledge, London and New York ,2009, p . 28.

[2] see: Ardo, Zsuzsanna, Emotions Taboos and Profane Language, in : Translation Journal, vol.5, n° 2, April 2001.

و في غمرة التخلي عن المبادئ و الفطرة الإنسانية، أصدرت إحدى المحاكم الأسترالية حكما بعدم اعتبار the « f » word لفظا نابيا[1] وربما عاد ذلك إلى انتشاره الواسع وإذا كانت التكنولوجيا قد قدمت الحلول للأولياء من خلال برامج الحماية (نحو "TV Guardian " الذي يصفي البرامج التلفزيونية و أشرطة الفيديو و الأقراص المضغوطة من الألفاظ النابية لحظة بثها ؛ أو حتى إمكانية غلق القنوات غير المرغوب فيها)، إلا أن هذه البرامج غير موجودة في قاعات السينما التي يباح فيها الكثير، وهنا لابد من تدخل المؤسسات الحكومية بصرامة و حزم .

ج. **الدين** : للدين أهمية كبيرة في حياة الشعوب ، فعلى أساسه يتحدد الحلال والحرام و المباح و المكروه ، و ينعكس ذلك على اختيارات المترجم ، ففي أحد أفلام الغرب الأمريكي (western) ، يدخل البطل (Clint Eastwood) إحدى الحانات طالبا " واحد شاي " فيشرب الكأس تلوى الأخرى دفعة واحدة، ثم يخرج سكرانا يغني أغنية بالعربية، فما هو نوع هذا الشاي الذي يُقدَّم في الحانات ويذهب العقول يا ترى ؟ وفي الهند اضطر المنتج إلى استبدال الخمر بالحليب في أحد المشاهد حتى يتمكن من عرضه هناك ذلك أن الخمر محرم عندهم (و إن كانت الأفلام الهندية الحالية تستبيح أكثر من ذلك).

د.**الرقابة الذاتية:** يفرضها المترجم على نفسه، حيث يرى أن من واجبه تأدية دور حامي الحمى، فيلبس ذرعه متصديا لكل الهجمات الخارجية فيحذف و يعوض ويلطف حتى لا يصدم الجمهور.

و إذا كان ما يعرض على التلفزيون مراقبا أكثر – إلى حد ما – حيث يتم وضع بعض الرموز أسفل الشاشة تختلف ألوانها من بلد إلى آخر – فإن الحال في السينما مختلفة ، حيث يدعي البعض أن الشخص على دراية بنوعية ما سيعرض، و قد دفع ثمن التذكرة لمشاهدته ، فلا بأس بترك بعض الأمور المخلة بالآداب وهو ما أدى

[1] see: Gabriela L.Scandura, Sex, Lies and TV Censorship and Subtitling, in : Meta, vol.49, n° 2, Avril 2004.

إلى تفشي الرذيلة في المجتمعات . لا اختلاف بين سينما و تلفزيون ، فالمفروض أن الشخص لا يعيش بشخصيتين وإلا فعليه أن يتعالج من انفصام في الشخصية. إن هذا النفاق الذي يعززه صناع الأفلام و المسؤولون عن بثها ، جعل البعض يتهاون مع الكثير من المحظورات التي كانت إلى وقت قريب أمورا لا يجوز الخوض فيها أو حتى ذكرها أمام الملأ، إلا أنها باتت أمورا عادية و ما يؤسف له هو أنه حتى لو تم التعامل مع تلك الأفلام بمزيد من الصرامة إلا أنها متوفرة بنسخها الأصلية عبر الشنكبوتية، و بالإمكان الاطلاع عليها و هنا لابد للجميع من التكاتف لحل هذه المشكلة (أولياء، حكومة...).

1.2. أنواع الرقابة المفروضة على ترجمة الخطاب السمعي البصري:

1.1.2. تغيير الحواشي المترجمة: قد تغير الشركة الموزعة عنوان فيلم ما إذا اعتبرته غير جذاب (Attractive) – قد لا تستشير المترجم في ذلك - كما يمكن للمسؤول عن التركيب أن يغير بعض الحواشي المترجمة دون الرجوع إلى المترجم والاستفسار عن سبب هذه الترجمة أو تلك جهلا منه بوجود تلميح معين كيّفه المترجم.

وقد صارت الدُرْجَة الآن دبلجة الأفلام الأمريكية إلى العربية و ترك العنوان بالإنجليزية، و هو ما يمكن أن يعد نوعا من الرقابة أيضا، حيث لا يتقن الجميع في الوطن العربي اللغة الإنجليزية و بالتالي يمكن لبعضهم ألا يفهم معنى العنوان، و المترجم بهذا التصرف يتجاهل جمهورا واسعا .

2.1.2 تغيير الحبكة: و يقضي بتكييف فيلم ما و الثقافة المستهدفة بتغيير أسماء الشخصيات، كما حدث مع سيتكوم Nanny (sitcom)، و سير الأحداث و تنـــدرج Remakes ضمن هذا العنصر. وإذا كان البعض يستحسن هذه الطريقة إلا أن البعض الآخر يفضل مشاهدة النسخة الأصلية و الحكم بنفسه.

3.1.2. تلطيف الكلمات:

و نقصد به استعمال كلمات محايدة بدلا من الكلمات الفظة، و تغيير التركيز أو بِنْيَة الجملة أو الفقرة، تلطيف النغمة

« modifier la mise en relief ou l'accent d'un concept, d'un thème, paraphraser, omettre une métaphore, expliciter, filtrer les éléments marqués culturellement, etc. » [1]

" تعديل التركيز على مفهوم ما أو موضوع معين. شرح استعارة ما أو حذفها . إظهار وغربلة العناصر الثقافية ". و يعتبر التصرف في النص بهذه الطريقة من قبيل الجميلات الخائنات، و المقاربات المقرِّبة ذلك أنها تراعي طبيعة ثقافة المتلقي المستهدف بالترجمة، بيد أن الصرامة تختلف من مترجم لآخر.

« many texts, it seems, are banned because the censor , or the judges if the case is brought to court cannot decode the text's preferred reading and so the text is misread as depraved.»[2]

" تحظر الكثير من النصوص، كما يبدو، لأن المسؤول عن الرقابة أو القضاة - إذا ما تم إحالة القضية إلى العدالة - لا يستطيعون فك شفرة القراءة المفضلة للنص، وبالتالي تساء قراءة النص و يعتبر منحرفا مفسدا للأخلاق."

تولي المجتمعات أهمية كبيرة للمكتوب، حيث تعتبر أن ما يكتب خالدٌ بينما تختفي المشافهة، مع أن ما يكتب يمكن أن يمحى في حين أن ما يلفظ لا يمكن التراجع عنه و لا محوه. إلا أن فكرة *verba volent, scripta manent* ظلت راسخة في أذهان الشعوب. و هو ما يجعل المعنون حريصا على انتقاء ألفاظه بعناية حتى لا يصدم المشاهد، فقد يحذف و يستبدل متذرعا بضيق المساحة المخصصة للترجمة ناهيك عن إكراه عدم تحسيس المشاهد بوجود الترجمة وتشتيت ذهنه بين الصورة والقراءة. إلا أننا نتناسى أمرا مهما، فالفيلم قصة مرئية، أي أن الصورة جزء لا يتجزأ منه

[1] Gambier, Yves, Les Censures dans la Traduction Audiovisuelle , in : TTR: traduction, terminologie , rédaction , vol.15, n° 20, 2e semestre 2002.
2 quoted in : Gabriela L. Scandura,op.cit.

و قد تحمل الصورة في طياتها أحيانا ما لا تستبيحه المجتمعات. ويتم في الوطن العربي الآن التركيز على تلطيف الكلمات دونما إيلاء كبير اهتمام للصورة، وكأن المظاهر الغربية من عري ومجون أمر مباح في ثقافتنا.

ويتغاضى جمع من المترجمين أحيانا عن ترجمة بعض العبارات مع أن المشاهد يرى الشخص يتحدث و لكنه لا يرى ترجمةً لنص كلامه، فيفترض ثلاثة احتمالات : إما أن يكون ذلك خللا تقنيا ، أو إهمالا من لدن المترجم ، أو أن ما يقال أمر معيب مشين فالأوْلى إذن حذف الصوت أو الصوت و الصورة معا حتى يكون الحذف أكثر احترافية .

ولأسباب تسويقية، بات الأمريكيون الآن مطالبين بالاستعاضة عن الألفاظ النابية بأخرى أقل شدة و وقعا.

وحتى إذا كان المترجم قد نصَّب نفسه حامي الحمى، إلا أن الإستراتيجيات التي يستعملها تخدم إيديولوجيته في المقام الأول.

2.2. عين على الرقابة في الوطن العربي:

وضعت أسس الرقابة في الوطن العربي " على أساس المصلحة الوطنية والقومية وهي غير الأسس التي كانت متبعة في عهود الاحتلال الأجنبي."[1] حيث إن الاستعمار الإنجليزي مثلا، كان يفرض على الفنانين المصريين من مسرحيين و سينمائيين رقابة صارمة إذ كانوا يخشون أن يساهم هؤلاء في التحريض على التمرد و الثورة على الاحتلال، و هو ما جعله يضع شروطا قاسية على رجال المسرح بإصداره لائحة " التياترات " المسارح " في 12 تموز

[1] الكسان، جان، م س ، ص 291.

عام 1911" [1] ثم على السينمائيين و يعود سبب تأخر فرض الرقابة على السينما إلى كون أن مصر كانت تستورد الأفلام قبل أن تنشئ صناعتها المحلية .

تنقسم التعليمات الموضوعة* إلى قسمين. أما الأول فيعنى بالناحية الاجتماعية والأخلاقية و يشتمل ثلاثة و ثلاثين محظورا. و يبدأ بالدين و ينتهي بالجنس و العنف. فيمنع تمثيل قوة الله بأشياء حسية و إظهار الأنبياء كما يمنع تشويه صورة مصر بتصوير الحارات القذرة، أو الإساءة إلى البلدان المجاورة أو التعرض إلى سمعة رجالات المجتمع (وزراء، باشاوات، رجال الدين والأطباء، الخ.) كما لا يجوز تصوير العمليات الجراحية التي تتسم بالصفة السرية (كالتوليد مثلا) أو تصوير طرق الانتحار و التعذيب.

أما القسم الثاني فيتعلق بحفظ الأمن و النظام العام، و مجموع محظوراته واحد وثلاثون. يمنع التعرض لمواضيع تمس شعور المصريين أو الرعايا الأجانب، كما لا يسمح بالتعرض للحكم الملكي و الدعاية ضده، أو تصوير مظاهرات أو إضرابات أو ثورات، فضلا عن عدم انتقاد رجال الشرطة و الجيش والقضاء، وحظر الخطب السياسية المثيرة، كما لا يسمح بجعل المجرم بطل القصة، الخ[2] .

لا غرابة إذن أن تكون معظم الأفلام المصرية مثلا تافهة مبتذلة و إذا كان المصريون قد كبلوا بقيود الرقابة، فإن الأفلام الأجنبية المعروفة والمروجة للصهيونية (الوصايا العشر) وحق أنصارها المزعوم في أرض الميعاد، و تلك الممجدة للاستعمار الانجليزي (أربع ريشات بيضاء) ، والتي تتناول سير الغزاة (**نابليون** مثلا) كان مسموحا بعرضها كاملة .

وبعد رحيل الاستعمار، استبدلت تلك القوانين بأخرى، و تتمثل عقوبة من يخالفها في الحبس والغرامة و مصادرة الآلات التي تساهم في المخالفة، وتخضع الأفلام لرقابتين، رقابة أولية تسبق البدء بالتصوير وأخرى نهائية لاحقة عليه. ولا يجوز

---

[1] الكسان، جان، م س، ص 293.

* استمرت حتى عام 1955.

[2] الكسان ، جان، م ن ، ص ص 294- 295.

لأي شخص تصوير أي فيلم ما لم يحصل على ترخيص الرقابة و إلا عوقب بما سلف ذكره، لا بل و أغلق مكان التصوير أيضا.

أما الرقابة في باقي الأقطار العربية فلا تكاد تشذ عن قاعدة عدم الحط من قدر العرب وتشويه تاريخهم ، عدم الدعوة إلى الاستعمار أو إسرائيل، عدم الإساءة إلى الديانات السماوية، عدم تصوير المشاهد الخليعة، الابتعاد عن المواضيع التافهة التي لا تخدم المجتمع. ويبقى لبنان أقل الدول العربية صرامة من حيث الرقابة.

وبما أن معظم الدول العربية لا تملك صناعة سينمائية قوية، فإنها تضطر إلى استيراد الأفلام من الخارج، و بالتالي لا يمكن لهذه الشروط أن تنطبق على تلك الأفلام ذلك أنها تخضع لأعراف بلادها و قوانينها.[1] و مع هذا :

«Distributors usually know what is, and is not acceptable to the Board and so in order to save time and money, will cut the film before submitting it, this allows the Board to truthfully declare that it did not cut the film in question, although the Board's criteria of censorship have been followed. »[2]

" يعرف الموزعون عادة لائحة الأمور المسموح و غير المسموح بها، وعليه فإنهم توفيرا للوقت و المال يقصون الفيلم قبل تسليمه. و هو ما يسمح لهيئة الرقابة بالإعلان بصدق عن كونها لم تقص الفيلم المعني، مع أنه تم تطبيق معايير الرقابة المعمول بها". إلا أنها تبقى خاضعة لمقاييس الرقابة في بلادها، و هي غير تلك التي تعتمدها الدول المستوردة عموما، و هو ما جعل الدول تتغاضى شيئا فشيئا عن كثير من المبادئ الأخلاقية، و ما عادت تثير حساسيتها و حفيظتها إلا الأمور السياسية خشية قيام ثورة على الأنظمة السائدة أو توتر علاقاتها مع الدول الأجنبية. في فيلم **أبو علي** (2005)، مثلا، تأتي أخت البطل إلى بيت أهلها و هي تنفجر بالبكاء فيقول أخوها إذ يراها: " قناة الجزيرة وصلت " أي أن البلاء سينزل عليه. ويدرك الجميع

---

[1] ينظر: الكسان ، جان ، م س .ص301.

[2] Lacey , Nick , Media Institutions and Audiences , Key Concepts in Media Studies, Palgrave, New York , 2002, p. 55.

حجم الحساسية المفرطة بين قناة **الجزيرة** و الشعب المصري نتيجة تعريتها للفساد في أرض الكنانة. عرض الفيلم في مصر و بعض القنوات الفضائية دونما حذف لتلك اللقطة، باستثناء قناة **سيما** التي أبت إلا قصها.

و ما يؤسف له أن الرقابة على الأفلام السينمائية في الجزائر باتت في الحضيض، حيث عرض فيلم **دكان شحاتة** - الذي انتقد كثيرا نتيجة المشاهد الإباحية التي فيه – كاملا دون قص في قاعات السينما في مهرجان وهران السينمائي الدولي لسنة 2009*، و بما أن الدخول كان مجانيا، فلا يستبعد أن تذهب الأسرة (أولياء و أطفال) كلها للمشاهدة ، فكيف يكون الموقف حينها ؟

إذا كانت الرقابة تظهر ما يستبيحه مجتمع ما في حقبة زمنية معينة، فإن دور المترجم صيانة متلقيه و صيانة نفسه مما يراه مساسا بمعتقداتهم و بالآداب العامة. و إذا كان البعض يعتبر الرقابة كبحا للإبداع، فإنا نرى أن الإبداع ليس بالضرورة خروجا عن المشروع، و ما أكثر الحلال لو يبصرون!

* مع العلم أن بعض الدول العربية على غرار الكويت عرضته بعد حذف تلك المشاهد.

3. اللهجة و اللغة في الفيلم:

« Trudgill observes that language fulfills two basic aims : to communicate information about the speaker and to establish relationships with other people.» (Trudgill 2000: 1) [1]

" يلاحظ ترادغيل أن اللغة تحقق هدفين أساسين ، فهي تبلغ معلومات عن المتحدث وتقيم علاقات مع الناس". (ترادغيل .2000.:1) .

ما إن تتحدث الشخصية حتى تتكون لدى المشاهد فكرة عنها؛ فنوعية الكلمات التي يستعملها المتحدث تعكس مستواه التعليمي و البيئة التي ينحدر منها و كذا مستواه الاجتماعي –الاقتصادي. وجرت العادة أن يستخدم المثقفون وأصحاب الطبقات الراقية في المجتمع لغة مهذبة تقترب من اللغة الفصحى. في حين يوظف الشباب ألفاظا لا يفهمها إلا من يخالطهم .

فاخترع شباب الأحياء الشعبية الفرنسية، مثلا، ما يعرف بـــ Le Verlan وهي لغة تقوم على قلب الكلمات الفرنسية بحيث لا يفهمها المخاطَب إلا إذا كان فردا منهم. و ما ذلك إلا ردا على تهميش المجتمع و الحكومة الفرنسيين لهم. فأضحت تلك اللغة وسيلتهم لإثبات وجودهم و قدرتهم على الإبداع و الخلق إذا أتيحت لهم الفرصة.

وتلك هي حال الشباب أينما همشوا فلا يجدون متنفسا يبدعون فيه سوى اللغة. فتجد عند الجزائري كلمات نحو inchoufable و chkilisme ، وعند المصري "روشنة"، الخ.

[1] Hamaida, Lena, Subtiling Slang and Dialect, in: MuTra LSP Translation Scenarios, Conference Proceedings, 2007, p .2.

يُصَوَّر الفيلم عادة باللغة العامية أو الدارجة و ليس باللغة الفصحى* و غالبا ما تتحدث الشخصيات بلهجات محلية و لكَنات خاصة يصعب نقلها في العنونة، وعموما، يمكن القول إنه

«[...] in linguistic terms the "dialect" refers to differences in the speakers use of vocabulary and grammar and also pronunciation.» (Trudgill 2000 : 5)[1]

"[...] لغويا، تشير *اللهجة* إلى الاختلافات في استعمال المتحدث للمعجم و القواعد إضافة إلى النطق".

وتخص اللهجة منطقة دون أخرى و تعد العلامة المميزة التي يتم بها التعرف على سكان منطقة ما لاسيما من خلال طريقة تلفظ الكلمات و طبيعتها.

قد يتم التحدث، في الفيلم الواحد، بعدة لهجات أو لغات و هو ما يجب أن يظهر في العنونة، فإذا عجز المعنون عن نقل اختلافات النطق نظرا لطبيعة النص المكتوب، فكر في إيجاد ما يكافئ تلك اللهجات في اللغة المستهدفة ، أو على الأقل اللجوء إلى إستراتيجيات أخرى على مستوى نوعية الخط المستعمل كتوظيف الحروف المائلة أو تغيير اللون عند تغيير اللغة ، و في حالة الاقتراض تكتب الكلمة و يحدد نوع اللغة ضمن قوسين.

في فيلم **عدَاء الطائرة الورقية** تتحاور الشخصيات بالدارية (Dari) (اللغة الفارسية الأفغانية) إضافة إلى الإنجليزية وبعض الروسية و تنتقل الشخصية الواحدة من لغة إلى أخرى في نفس المشهد ، وهنا لابد من إظهار اختلاف اللغة للمشاهد المستهدف بالترجمة حتى يدرك التباين اللغوي الذي لحظه المتلقي الأصلي. ولكن إذا كان هذا ممكنا من خلال تغيير لون الخط أو شكله، فما ليس من السهل فعله هو عنونة الفيلم بلغة محلية ما كما هي الحال في الدبلجة . فقد جرت العادة على تقديس المكتوب

---

* إلا في حالات نادرة، حينما يكون الفيلم تاريخيا، مثلا، حيث يتم استعمال لغة ذلك الزمان و غالبا ما يستحسن أن تكون الفصحى.

[1] Hamaida , Lena, op.cit., p. 4.

و غالبا ما يستهان باللغة العامية و يحط من قدرها ويتم اعتبارها غير قمينة بأن تكتب و تستعمل في الترجمة.

لقد قطع الغربيون شوطا كبيرا في هذا المجال و باتت اللغة العامية تستعمل بصفة عادية في العنونة ، و ذلك من قبيل احترام السجل اللغوي و التكافئ و جعل الترجمة أصدق و أكثر مصداقية، فمن غير المعقول أن يتحدث أميان مثلا بلغة فصحى سليمة. كما أننا في الواقع لا نتواصل بالفصحى في بيوتنا و تعاملاتنا اليومية، لذا فإن استعمال الفصحى يبدو حلا غير مناسب.

في ظل النهضة التي تشهدها حركة ترجمة الخطاب السمعي البصري في الوطن العربي، ظهرت محاولات محتشمة للاقتداء بالغربيين في مسألة احترام السجل اللغوي في العنونة. من ذلك ما تقوم به بعض الشركات المصرية من ترجمة للأفلام الأجنبية إلى اللهجة المصرية، وهي خطوة شجاعة تحسب لها، فانتشار اللهجة المصرية في الوطن العربي يسهل عملية فهم اللغة المستخدمة، وبالتالي تضمن تصديق المشاهد للترجمة وتفاعله معها أكثر، كما أنها تحترم السجل اللغوي المستخدم في اللغة الأصلية.

ما تحظى به اللهجة المصرية أو السورية من انتشار و سهولة فهم لا يتأتى لغيرهما من اللهجات نحو المغربية مثلا،* فحبذا لو تكون هنالك لهجة عربية موحدة يساهم العرب في خلقها، ويتم استعمالها في العنونة و الدبلجة بدلا من الفصحى واللهجات المحلية الأخرى .

* و إن كانت اللهجة المغربية تشق طريقها نحو الانتشار من خلال استخدامها في دبلجة بعض الأفلام والمسلسلات الأجنبية.

الفصل الثالث

تطبيق على فيلم «عداء الطائرة الورقية»

1. لمحة جغراسية حول أفغانستان
2. ملخص الفيلم
3. علاقة العنوان بمضمون الرواية/الفيلم
4. عداء الطائرة الورقية منبرا إعلاميا و رؤية للعالم
5. تعليل الترجمة

1. لمحة جغراسية حول أفغانستان :

تتربع أفغانستان على مساحة قدرها 647,500 كيلومتر مربع في جنوب شرق آسيا. تحدها تركمنستان و أوزبكستان و تاجكستان شمالا، و الصين وكشمير (المنطقة التي تحكمها باكستان) و باكستان جنوبا، و إيران غربا.

" فتحها الأحنف بن قيس عام 22 هـ/642 م في خلافة عمر رضي الله عنه و تعد الدولة الغزنوية أهم دولة إسلامية قامت على أرضها [...]".[1]

خضعت أفغانستان للحكم الملكي من 1747 إلى غاية 1973 حيث تحولت إلى جمهورية إثر انقلاب عسكري، و حُلَّت الجمهورية بعد أن غرقت الدولة في حرب أهلية.

وتقع أفغانستان تحت روسيا، العدو القديم للولايات المتحدة الأمريكية، الذي لا تزال أمريكا توجس منه خيفة و تخشى عودته إلى الساحة الدولية بالقوة التي كان عليها قبل تصدع المعسكر الشيوعي و تفكك الاتحاد السوفياتي إلى دويلات، حيث أثرت هذه الانقسامات على قوته و جعلت سلطته و نفوذه يضعفان. إن ما يهم أمريكا هو ألا تكسب روسيا حلفاء جددا يعززون قوتها ويهددون الإمبراطورية الأمريكية.

ناهيك عن حدودها مع العدو الجديد، الصين، العملاق النائم الذي استيقظ من سباته و بات يشكل خطرا على الولايات المتحدة الأمريكية من حيث غزوه للسوق العالمية بمنتجاته المتنوعة، و كذا سياسته الشيوعية التي تظل منافسا وخصما شرسا للنظام الرأسمالي الذي تتبناه أمريكا و تخشى من أن تتمكن الصين من السيطرة على المنطقة و فرض نفوذها خاصة بعد أن وصل تعداد شعبها إلى ما ينيف عن المليار و نصف المليار.

[1] د.شوقي أبو خليل، أطلس دول العالم الإسلامي، جغرافي، تاريخي، اقتصادي، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1999، ص 13.

أما العدو الآخر فهو إيران، البلد الإسلامي الذي أنشأ دولته على أسس الشريعة و بات يتطلع لمزيد من التقدم العلمي و التفوق العسكري فأنتج أسلحة تنافس في تكنولوجيتها أسلحة عالم الشمال، وراح يسرِّبها لحزب الله في لبنان، الحزب الذي أخضع دولة إسرائيل، ابنة أمريكا غير الشرعية. وما زاد الطين بلة إصرار إيران على تخصيب اليورانيوم، و استعمال النووي بطرق سلمية إلا أن أمريكا تخشى أن يتكرر سيناريو **هيروشيما** و **ناغازاكي** باستعمال إيران للنووي في الحروب إدراكا منها لخطورة مثل هذه الأسلحة التي نالت شرف تجريبها لأول مرة في تاريخ البشرية على اليابان في الحرب العالمية الثانية. وتعي أمريكا أن إيران تستطيع خوض حرب والخروج منها منتصرة بفضل عتادها الحربي الضخم و المتطور. و ربما كان خوف أمريكا مبرَّرا بالنظر إلى المعطيات السابقة، إلا أن ذلك كان ليكون أكثر إقناعا لو أنها لم تكل بمكيالين وعاملت إسرائيل بمثل ما تعامل به إيران- فالصهاينة يلقون دعما أمريكيا على كل خطوة يخطونها نحو محو الشعب الفلسطيني من الوجود- ولم تتغاض عن ذخيرتها النووية أو تغض الطرف عن الأسلحة المحرمة دوليا التي تستخدمها دون وجه حق في حربها ضد شعب أعزل.

أفغانستان، إذن، المكان الاستراتيجي لبناء قواعد عسكرية أمريكية تساهم في فرض سيطرة الولايات المتحدة على المنطقة و تسهل توغل قواتها إليها في حالة حدوث أي طارئ، و تجعل حماية مصالح ابنتها غير الشرعية أهون.

تعرضت أفغانستان للكثير من الغزو على مدى تاريخها، مما أدى إلى الامتزاج وتعدد الأعراق. ولا وجود لإحصاء دقيق، لا قبل سنة 1938 ولا بعدها، يقدم عددا ولو تقريبيا للسكان، وذلك لصعوبة الوصول إلى القرى النائية ولاعتبارات سياسية أخرى . وفى غياب دقة الإحصائيات، راح زعماء الجماعات العرقية يضاعفون من أعداد أفراد قبائلهم دعما لشرعيتهم.

تتمثل أهم الجماعات العرقية الأفغانية في البشتون (42 %) و الطاجيك (27%) والهازارة (9%)، والأوزبك (9%)، أما الأقليات الأخرى فلا تتجاوز نسبتها مجتمعة (13%).

تنتشر بأفغانستان أكثر من أربعين لغة ولهجة، وتعتبر الدارية (Dari) والبشتونية (Bashtu) والأزبكية (Uzbek) أكثرها استعمالا. وقد اعترفت معظم الدساتير الأفغانية، على مر التاريخ، بالبشتونية والدارية كلغتين رسميتين إلا أن الدستور الجديد الصادر سنة 2004 أقر الأزبكية والتركمانية (Turkmen) والبلوشية (Balouchi) و الباشوية (Bashai) و النوريستانية (Nuristani) والباميرية (Bamiri) لغات رسمية ثالثة في المناطق التي تتحدث فيها الأغلبية بها. تستعمل الدارية في كابل ويفهمها كل الأفغانيين، مما جعلها بحق Lingua Franca .

كل الأفغان تقريبا مسلمون، معظمهم سنيون (80%) و (19%) منهم شيعيون(150-180 ألف منهم من الإسماعيليين).

أ. الاحتلال السوفياتي 1979:

قاومه *المجاهدون* وأخذت الحرب ضده طابعا دينيا. وبعد انسحاب الاحتلال، وسقوط الحكم الموالي لموسكو بعدها بثلاث سنوات، اختلفت جماعات المقاومة فيما بينها واستعملت الدين والعرقية للحصول على المزيد من القوة والنفوذ، وتوسيع أراضيها المتناثرة هنا وهناك، وهكذا تحولت أفغانستان إلى منطقة حربية ترتكب فيها أبشع الجرائم باسم الدين والعرقية.

انتقل بعض العرب والباكستانيين إلى أفغانستان لمحاربة السوفييت، جالبين معهم إيديولوجيات وتأويلات جديدة للإسلام، وهو ما أدى إلى ظهور نظام طالبان* الذين استولوا على 80-90% من الأراضي الأفغانية في غضون أربع سنوات

* - الجمع الفارسي لكلمة "طالب"العربية.

(1994-1998). و ما حركة طالبان إلا نظام قمعي متطرف يحاول تقليد الصورة المثالية التي سادت المجتمع الإسلامي في القرن السابع الميلادي في عهد النبي صلى الله عليه وسلم.

ب. الثقافة والإسلام والدولة:

لا يمت كثير من الموروث الثقافي الأفغاني إلى الإسلام بصلة، ولكن حتى ممارسات ما قبل الإسلام أعطيت صبغة دينية.

تتكون الأعراف الاجتماعية الأفغانية من فسيفساء من عادات الاتحادات القبلية والجماعات العرقية والقواعد الإسلامية.

منح دستور 1923 حق المواطنة لكل أفغاني بصرف النظر عن ديانته، والمادة الثانية من الدستور تقر الإسلام دينا للدولة، كما يحمي الأقليات الأخرى كالهندوس (Hindus) واليهود طالما أنها لا تخرق السلام العام. وتم إلغاء المادة العاشرة الخاصة بالاستعباد، فقد كان الهازارة الأفغانيون الشيعيون الذين يعيشون شمال البلاد يمثلون حتى ذلك الحين أغلبية العبيد في أفغانستان.

حتى سنة 1964، حينما حاول **الملك محمد زاهر** (حكم من 1933-1973) إدخال إصلاحات جديدة على النظام الملكي وجعله دستوريا، لم يكن مسموحا لأي حزب سياسي أن ينشط في أفغانستان، ثم ظهرت الأحزاب الإسلامية والماركسية والوطنية التي زعمت النجاح في نصرة قضاياها مع أنه لم يكن لها أي اتصال مباشر مع الشعب، فضلا عن عدد أعضائها القليل جدا.

جمع طالبان بين الشريعة الإسلامية والقوانين الباشتونية القبلية، فأغلقوا مدارس الفتيات ونادرا ما كان يسمح للنساء بمغادرة بيوتهن حتى ولو للتسوق. كما تم حظر الموسيقى والتلفاز وألعاب الفيديو و لعب الورق ومعظم الألعاب الأخرى لأنها غير مذكورة في الإسلام. وصاروا يطبقون الحدود مع أنها لم تكن تطبق من قبل.

وبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر سنة 2001، أخرجت القوات الأمريكية طالبان من أفغانستان، وشكلت مجلسا قبليا (Loya Jirgah/Tribal Council) لاختيار زعيم وطني، فاختير **حميد كرزاي**. وفي أكتوبر 2004، صوت ملايين الأفغان في أولى انتخابات ديمقراطية لهم، وانتخبوا **كرزاي** أول رئيس للجمهورية الأفغانية الإسلامية، أما الانتخابات البرلمانية والمحلية فأقيمت في سنة 2005[1].

ج. **نظرة على الاقتصاد الأفغاني:**

تتمثل صادراتها الأساسية في الغاز الطبيعي و الفواكه المجففة، أما الصادرات الأخرى فتتمثل في السجادات و الفواكه الطازجة و القمح و الخشخاش و الصوف والقطن. و تعد البلد الوحيد في العالم من حيث إنتاج اللازورد.

وتستورد أفغانستان الغذاء و السيارات و المنتجات البترولية و النسيج. و قد كان الاتحاد السوفياتي شريكها التجاري الرئيس حتى قبل الاجتياح السوفياتي سنة 1979، وتوطدت العلاقة في الثمانينيات. و تتم معظم تعاملاتها مع باكستان وألمانيا و بريطانيا، إضافة إلى الاتحاد السوفياتي و الجمهوريات السوفياتية سابقا.

صدرت أفغانستان في الثمانينيات كميات كبيرة من الغاز الطبيعي إلى الاتحاد السوفياتي، وتوقف ذلك بعد انسحاب السوفيات سنة 1989. وقد تم العثور على احتياطي كبير من البترول لكنه غير مستغل بسبب الحرب.

[1] See : Tarzi, Amin, Afghanistan, in : Muslim Cultures Today, A Reference Guide, ed. Kathryn M.Coughlin, Greenwood Press, Wessport/ Conneticut/London, 2006, pp.1-5.

2. ملخص الفيلم:

الفيلم مقتبس من رواية بنفس العنوان للأفغاني الأمريكي **خالد حسيني.** يصور الفيلم قرابة ثلاثين سنة من تاريخ أفغانستان(1975-2000).

تتمحور الأحداث حول "أمير"، فتى ثري من البشتون، الأغلبية السنية في أفغانستان، وخادمه "حسن"، فتى هازاري، من الأقلية الشيعية في البلاد، وهو ما يجعله عرضة للعنصرية.

يتصادق الفتيان ويغدو "حسن" شبه حارس شخصي لـ " أمير" بعد أن أثبت هذا الأخير جبنه وعدم مقدرته على حماية نفسه. يحب "أمير" و"حسن" اللعب بالطائرات الورقية، ويشاركان في المهرجان السنوي الذي يقام في كابل، ويفوزان بالمرتبة الأولى. فيذهب "حسن" لإحضار الطائرة الساقطة، و إذا بصبية من البشتون – ممن يحتقرونه لأصوله- يعترضون طريقه ويحاولون سلبه الطائرة الورقية فيرفض قائلا إنها ليست ملكا له، فينهالون عليه بالضرب وينكلون به على مرأى من "أمير" الذي ظل مختبئا دون أن يحرك ساكنا، من هنا يبدأ إحساس "أمير" بالذنب ويتفاقم شعوره بالجبن والعجز، فيحاول التخلص من "حسن" مقترحا على والده استقدام خدم جدد، وأمام رفض والده القاطع لطلبه، يدبر حادث سرقة مزيفا، يرحل على إثره "حسن" ووالده من البيت، وبعد اجتياح السوفييت لأفغانستان، يهرب "أمير" ووالده إلى الولايات المتحدة الأمريكية عبر باكستان.

مات والد أمير بعد صراع طويل مع المرض، وحقق أمير حلمه في أن يصبح كاتبا، ويوم استلامه النسخ الأولى من كتابه، يتلقى اتصالا من صديق والده، "رحيم" خان، الذي طالما شجعه على الكتابة، طالبا منه القدوم إلى باكستان قائلا: " ثمة طريقة لإصلاح الأمور" إشارة منه إلى ما فعله أمير بـ "حسن".

يذهب "أمير" إلى باكستان، وهناك يعلم أن "حسن" وزوجته قتلتهما جماعة طالبان، وأن ابنهما في إحدى دور الأيتام في كابل، وكانت المفاجأة الكبرى حين علم أن "حسن" أخوه غير الشقيق، وتبدأ رحلة البحث عن الصبي الذي تأخذه طالبان،

فيضطر "أمير" إلى الذهاب إلى حيث يختبئون، وبعد صراع طويل مع أحد القيـــاديين يهرب هو والصبي ويعودان إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

3. <u>علاقة العنوان بمحتوى الرواية/الفيلم</u>:

بوصفه عتبة نصية، يحرك عنوان الكتاب/الفيلم مخيلة القارئ/المشاهد ويحرضه على التفكير في علاقة العنوان بالمضمون فيستثار فضوله وتتبادر إلى ذهنه أفكار شتى وتأويلات عدة.

عداء الطائرة الورقية: قد يُظَّن للوهلة الأولى أن للأمر علاقة بلاعب طائرة ورقية، وأن الفيلم /الرواية تصوير لحياته وعرض للجوانب الخفية لممارسة هذه اللعبة، لكن سرعان ما تتلاشى هذه الفكرة بمجرد قراءة الكتاب أو مشاهدة الفيلم، ويظل السؤال عن العلاقة بينهما (العنوان والمضمون) مطروحا لاسيما في حالة عداء الطائرة الورقية.

حينما سئل **خالد حسيني** عن سبب اختياره لهذا العنوان رد بالقول إنه كلما تذكر أفغانستان استحضر صورة الطائرة الورقية في سمائها والحياة الجميلة في بلده الأصلي، فقد كان اللعب بالطائرة الورقية ولا يزال رياضة شعبية في أفغانستان يهوى الجميع ممارستها لدرجة أنه كان يقام لها مهرجان سنوي يتسابق فيه الأشخاص من مختلف الفئات الاجتماعية، فيتساوى الجميع وتنعدم الطبقية، ولو لفترة وجيزة، وأفضلهم هو الفائز طبعا أيا كان انتماؤه العرقي والطبقي.

الطائرة الورقية إذن ذكرى طفولة عن بلد لم تبق منه إلا الذكريات وأبى **خالد حسيني** إلا أن يذكرها في أول محاولة روائية له عن أفغانستان التي ارتبطت في أذهان الناس بالدمار والحرب والتطرف الديني بل والإرهاب.

الطائرة الورقية كناية عن الحرية والسلام اللذين غابا عن أفغانستان في العقود الثلاثة الأخيرة، الكاتب يبحث عن السلام لبني وطنه في بلد آخر أصبح يسميه "الديار"

(Home) ويمارس فيه حياته دونما خوف من شبح الموت، هذا البلد هو الولايات المتحدة التي احتلت أفغانستان بحجة القضاء على الإرهاب وإحلال السلام إلا أنها لم تزد الطين إلا بلة، وهو ما يبدو خافيا على الكاتب- أو لعله يتعمد إغفاله لحاجة في نفس يعقوب - حيث ينتهي الفيلم، الذي ليس سوى اقتباس من الرواية، بمشهد للصبي "سهراب"، الهارب من جحيم أفغانستان وطالبان قبل أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وهو يشاهد الطائرات الورقية في بلد أقنعه عمه أنه *بلد الأمن والأمان*.

أما التأويل البسيط فهو أن "أمير" كان يحس أن والده يحب خادمه أكثر منه، وهو ما لم يستسغه، ويعد حادث الاعتداء على حسن بمثابة التضحية التي قدمها هذا الأخير لتعود المياه إلى مجاريها بين "أمير" ووالده، إذ تحسنت العلاقة بينهما بعد رحيل "حسن" وأصبحا أقرب إلى بعضهما البعض، فكأن الطفلين كانا يتساجلان بالطائرات الورقية ليفوزا بحب بابا Baba.

أ. توقيت عفوي أم مدروس؟ :

الواقع أن الكتاب نشر سنة 2003، أي سنتين بعد الغزو الأمريكي لأفغانستان إثر تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر 2001 التي نسبت لكيان القاعدة الذي تتبناه طالبان، الحركة الإسلامية المتطرفة التي حكمت أفغانستان- بُعَيْد انسحاب القوات السوفييتية- سنة 1995.

كتب **خالد حسيني** هذا الكتاب تحقيقا لحلم طفولته في أن يصبح كاتبا، و لرغبة جامحة في تعريف العالم بـ " حقيقة " الشعب الأفغاني من وجهة نظره هو. حقق الكتاب نجاحا كبيرا و تصدر مبيعات الكتب لمدة خمسين أسبوعا سنة 2003 حسب جريدة **نيويورك تايمز** الأمريكية الشهيرة. لقد أشبع الكتاب فضول الشعب الأمريكي لمعرفة المزيد عن الثقافة الأفغانية بعيدا عن الحرب.

إن من يقرأ الكتاب يستشعر إعجاب **خالد حسيني** بالثقافة و السياسة الأمريكيتين حتى أنه يقترح، ضمنيا، الولايات المتحدة بديلا لأفغانستان في نهاية الرواية. وقد أدت

القصة الإنسانية التي تخللت الرواية دورا فعالا في تعبيد الطريق أمام الفكرة التي كان يسعى الكاتب لإيصالها وساهمت في توسيع دائرة التأثير، وجعلت صناع الأفلام يهتمون بها ويسندون مهمة اقتباسها إلى مَن اقتبس مِن أشهر إلياذة في التاريخ فيلمَ **طروادة.**

جاء الفيلم ليحسن صورة أمريكا التي كانت قد بدأت تفقد شعبيتها جراء سياسة **بوش** القمعية، و لا أدَّلَ على ذلك من الاستقبال الذي حظي به الكاتب في البيت الأبيض من لدن الرئيس الأمريكي و حرمه بمناسبة عرض الفيلم.

4. عداء الطائرة الورقية منبرا إعلاميا ورؤية للعالم:

الفيلم مقتبس من رواية بنفس العنوان للكاتب الأفغاني الأمريكي **خالد حسيني**. تشرب الكاتب من الثقافة الأمريكية وتأثر بها، وانعكس ذلك في كتاباته حيث لم ير إلا الجانب المظلم من الإسلام، وهو غلو وتطرف وتعصب من أساؤوا فهم تعاليم دين الوسطية، فراحوا يطبقون الشريعة بتعسف ويأخذون بأكثر الآراء تشددا. تلك هي الحياة التي يفرضونها على من يسوسونهم، أما هم فيعيشون حياة ملؤها اللهو والمجون بمنأى عن أنظار محكوميهم.

يظهر الفيلم رياء ونفاق من يتجبرون على الناس باسم الدين وهم أبعد ما يكون عن الالتزام بتعاليمه حتى يحاسبوا الآخرين على أخطائهم. وتلك قيمة حسنة لو لم يقصروا الأمر على الإسلام والمسلمين الذين ارتبطوا في أذهان الرأي العام العالمي بالإرهاب والهمجية. والفيلم، للأسف، يعزز هذه الفكرة والصورة النمطية عن هذا الدين ومعتنقيه.

و يعرض في المقابل صورة المسلم "النموذجي" الذي يمكن لأمريكا احتضانه؛ إنه ذلك الذي يكذب ويسكر ويزني، وذلك الذي يتساهل مع مثل هذه الأمور.. والدين بالنسبة إليه مجرد شعائر منفصلة عن تعاملاته في الحياة.

لا يلام المخرج ولا كاتب السيناريو على ما ذهبا إليه، فهما لم يقدما إلا غيضا من فيض ما جاء في الرواية التي يفترض بأن كاتبها "مسلم" مع أن كونه مسلما يعيش في مجتمع غربي، في ظل الظروف التي تعيشها البلاد الإسلامية من ظلم وقمع، يضاعف من مسؤوليته وكان حريا به أن يكون سفير أمته في الغرب، فيحاول ذكر الجانب المشرق من تاريخ المسلمين وواقعهم.

ومع هذا لابد من الاعتراف بأن فيلم "عداء الطائرة الورقية" غيّر نظرة الأمريكيين للأفغان، وباتوا يعتبرونهم أناسا عاديين يفرحون ويحزنون، يبكون ويضحكون، ويحبون ويكرهون كسائر البشر، وازدادوا تعاطفا معهم عندما رأوا فيهم

النموذج الغربي في الشرق، أي تشابه تـــصرفات أبطـــال القـــصة وإيـــديولوجياتهم وسلوكيات المجتمعات الغربية.

إلا أن المجتمع الأفغاني اعتبر ذلك تشويها لحقيقة الوضع، وإثارة للفتنـــة بـــين المجموعات العرقية الأفغانية من خلال عرض العنصرية التي تعاني منهـــا الأقليـــة الشيعية في أفغانستان، وكان مشهد التنكيل بـــ "حسن" من لدن بشتونين بمثابة القـــشة التي أنقضت ظهر البعير.

وبعد ردة الفعل العنيفة التي أثارها الفيلم قبل عرضه، خشي أصـــحاب العمـــل على الأطفال المشاركين في الفيلم من غضب الشعب الأفغاني بل و"القاعدة" أيـــضا، وهو ما جعلهم ينقلونهم إلى مكان مجهول في الإمارات العربية المتحـــدة، ويؤجلـــون عرض الفيلم.

يضاف الفيلم إلى لائحة الأفلام التي تخدم سياسة الغـــربيين واليهـــود*، ولا أدل على ذلك من الاستقبال الذي لقيه خالد حسيني من لدن الرئيس الأسبق "جورج بوش" الابن وحرمه.

يعيش العالم اليوم حالة من الانفتاح فرضتها عولمة و دمقرطة المعلومة والسلعة والخدمة.

في ظل هذه المعطيات، كيف يمكن للمترجم أن يتصرف في مواقف مماثلة؟

إن حالة التقوقع والانعزال لا تؤتي أكلها، وبالتالي فإن رفض ترجمة مثل هـــذه الأفلام أو حظرها حظرا كاملا لا يجدي نفعا.

تحتاج ترجمة الأفلام إلى كثير من الحنكة والحكمة، والاختيـــارُ بـــين التقريـــب والتغريب رهن بالهدف الذي يُعتزم تحقيقه من الترجمة، وبما أن المسلم كيّس فطـــن فلابد من أن يكون على اطلاع دائم بما يجري من حوله في العـــالم،و أن يهـــتم بمـــا تعرضه وسائل الإعلام "الترفيهية" - إذا جاز التعبير- التي تحولت مـــن مجـــرد أداة للتسلية إلى آلة للتأثير والتغيير- وإن كان صناع السينما يحـــاولون إقنـــاع الجمهـــور

* الفيلم من إنتاج شركة DreamWorks ، إحدى شركات سبيلبرغ الذي أحسن خدمة بني جلدته (ينظر: الفصل الأول من هذا البحث).

ببراءة مساعيهم- ولكن ينبغي أن تتم هذه النُقلة دون أن تدنس قيم المشاهد أو يخـــدش حياؤه.

الهدف إذن هو إنتاج ترجمة توصل الرسالة الغربية الغريبة وتحتـــرم العقليـــة العربية المسلمة، ليس على مستوى الكلمة فحسب بل وعلى مستوى الصورة، وعليـــه ستتنوع إستراتيجيات الترجمة بين التقريب و التغريب حسب نوعية العناصر الثقافيـــة التي ينبغي ترجمتها.

5. تعليل الترجمة:

حاولنا ترجمة حوار الفيلم دون نص السيناريو كاملا ذلك أن ما ســيتم دمجـــه في الفيلم هو ما تداولته الشخصيات من حديث وليس ما يوصف من حالة الشخـــصية أو المشهد المراد تصويره، إذ إن كل تلك الأمور واضحة للعيان من خـــلال عامـــل الصورة الذي يكمل الكلام في الفيلم .

ومع أن السيناريو الذي بحوزتنا هو نفسه الذي تم الاعتماد عليه فـــي تـــصوير الفيلم، وقد حصلنا عليه من موقع الشركة الموزعة، إلا أنه تـــم التغاضـــي أحيانـــا عن بعض الجمل وإضافة أخرى في بعض المشاهد، وبما أن ما يهمنا هـــو ترجمـــة الكلام الموجود فعلا في الفيلم، فقد أسقطنا من ترجمتنا الجمل المحذوفة وزدنا الجمـــل المضافة.

لا تخلو أي ترجمة من مصاعب وعوائق بسيطا كان النص أم معقـــدا، وتجعـــل طبيعة الخطاب السينمائي المختلفة الإستراتيجيات التـــي يتبعهـــا المعنـــون مكـــشوفة للجمهور، مما يزيد من صعوبة المهمة وثقل العبء الملقى على عاتق المترجم ليجعل النص يبدو طبيعيا مع كل ما قد يتعرض له من حذف على مستوى الصورة .

سيتم فيما يلي تناول ما تطرقنا إليه في الفـــصل الـــسابق بتركيـــز أكبـــر حـــول الإستراتيجيات التي وقع اختيارنا عليها لترجمة العديد من الجمل والمواقف.

أ. عنوان الفيلم :

لا يعدو عنوان الفيلم الأجنبي المترجم إلى العربية أن يكون شكلية من الـشكليات التي لا طائل يرجى منها، إذ إن المشاهد العربي لا يـولي كبيـر اهتمـام للعنـوان بالعربية، ولا يعرف الفيلم عادة إلا باسمه الأصلي، ولا يتم تداول العنـوان المتـرجم عموما إلا في الكتابات النقدية والصحافية، ومع هذا كان لزاما علينا ترجمة العنـوان باعتباره عتبة نصية من الأهمية بمكان في أي دولة تحترم نفسها و لغتها.

الفيلم مقتبس من رواية بنفس العنوان، وفي مثل هذه الحالات يـتم عـادة تبنـي عنوان الرواية مترجما إلى اللغة المستهدفة إن وُجِد.

ولكن نظرا لحالة الركود التي تشهدها حركة الترجمة في الوطن العربي، لم يـتم حتى اللحظة نشر النسخة العربية للرواية، فيما تتداول المجلات الثقافية خبر صـدور الترجمة في الأشهر القليلة القادمة لاسيما بعد الشهرة لتـي نالتهـا بعـدما اقتبـست سينمائيا.

وفي غياب ترجمة لعنوان الرواية، تصفحنا الشنكبوتية، واطلعنا على بعض مـا كتب حول الفيلم، فوجدنا تضاربا في العناوين المستعملة للدلالة عليه:

- ❖ الطائرة الورقية.
- ❖ عداء الطائرة الورقية.
- ❖ ربان الطائرة الورقية.
- ❖ جامع الطائرة الورقية.

اعتمدنا "عداء الطائرة الورقية" لسببين، أما الأول فهو شيوعه في الكتابات الثقافية واعتماده عنوانا رسميا للفيلم في عرضه الخاص في مهرجان دبي الـسينمائي سـنة 2007[1] ، وفي مصر أيضا[2]. وأما السبب الثاني فهو احترامه للمعنـى، إذ تقـوم اللعبة على شخصين و قد كان أمير وحسن يتبادلان الدورين في الحياة.

---

[1] ينظر: دبي تشهد حركة سينمائية مكثفة، الرابط:
http://www.dubaifilmfest.com/ar/content/?s=%D8%AD%D8%B1%D9%83&clearsearch=true&__buffer=true&lang=ar&paged=12

[2] ينظر: رامي عبد الرزاق و ريهام جودة، "عداء الطائرة الورقية"، فيلم إنساني بسيط لا يخلو من هدف سياسي، المصري اليوم، العدد 1382، الأربعاء 26 مارس2008.

* **"جامع الطائرة الورقية":** يتمثل دور العداء في هذه اللعبة في العدو وراء الطائرات الورقية الساقطة على الأرض وجمعها، وعليه يمكن أن يكون عنوانا مناسبا من حيث احترامه للمعنى.

* **"ربان الطائرة الورقية" :** إن فعل TO RUN الانجليزي مشترك لفظي، ومن ضمن المعاني التي يدل عليها: العَدْو والإدارة، ويبدو أن المترجم قد اختار في هذه الحالة المعنى الثاني، واستبدل معنى الإدارة بما يمكن أن يعادله في هكذا موقف، فكان ربان، بالنسبة إليه، أقرب الكلمات التي تستوفي المعنى.

* **"الطائرة الورقية"** : اعتبر المترجم الطائرة الورقية أهم ممن يلعب بها على أساس أنها رياضة شعبية في أفغانستان وليست مجرد هواية يمارسها البعض فتميزهم عن البقية، إلا أن العنوان يبقى عاما.

ب. أسماء الأعلام:

على الرغم من تضارب الآراء حول إمكانية ترجمتها من تعذرها، بل وعدم الاتفاق على جواز القول بوجود ترجمة لها أصلا، آثرنا إستراتيجية النقل والتكييف، أي نقلها إلى اللغة العربية وتكييفها وخصائصها الصوتية.

- **ثرية Soraya :** لدى اطلاعنا على ما كتب حول الرواية والفيلم، وجدنا إجماعا حول اعتبار "ثرية" المقابل الأنسب لاسم "Soraya" في العربية، وبما أن معظم الكتابات كانت لِمَشارِقة، فقد كانت "ثرية" أقرب إليهم من حيث النطق (بحكم نطقهم الثاء سينا/صادا) من نظيرتها "صورية" لدى المغاربة. وبما أن الهدف من كل ترجمة هو ضمان مقروئية الرسالة بغض النظر عن الإقليمية و الجهوية، فقد وقع اختيارنا على "ثرية" .

- **عاصف Assef:** تنوعت المقابلات العربية بين "آسف" و "عاصف"، وكان "عاصف" أقرب الاسمين إلى العربية وأكثر انتشارا فيها، ناهيك عن معنى الاسم الذي يعبر بحق عن طبيعة الشخصية.

•**بابـــا Baba:** أبى الروائي أن يمنح اسما لشخصية والد "أمير" وفضل إلصاق صفة الأبوة به وعدم إلهاء المتلقي باسم يشغله عن تذكر أبوة الشخصية.

أما بقية الأسماء فمعظمها موجودة في العربية: أمير Amir، حـــسن Hassan، علي Ali، رحيم Rahim، جميلة Jamila، طاهريTaheri، رشيد Rachid.

أما عن الألقاب نحو "جان" و "خان" و "آغا" المتداولة كثيرا في الفيلم، فقد آثرنا الإبقاء عليها من باب ترك نكهة غريبة تسافر بالمتلقي إلى ثقافة أخرى، كما أن تلـــك الألقاب تركت في اللغة الانجليزية ولم تحدث أية مـــشكلة لا علـــى مـــستوى الفهـــم ولا على مستوى الاتصال.

ج. الأغانـــــي:

تتخلل الفيلم بعض الأغاني الأفغانية وأغنيـــة انجليزيـــة ذات طـــابع إســـلامي، أما الأغاني الأفغانية فوظفت في الفيلم للتعريف بالموسيقى الأفغانيـــة، وقـــد أقحمـــت في مشهد عيد المولد، ومشهد الزفاف. الأغنيتان في هذين المـــشهدين ليـــستا ســـوى موسيقى تعزف للرقص واللهو ولا تهم فيهما الكلمـــات بقـــدر النغمـــات المعزوفـــة، لذا فلا أهمية لترجمتها، أما الأغنية الانجليزية فتعبر عن حالة روحانية يعيشها البطل، وهي بهذا تتدرج ضمن نص الفيلم، وترجمتها يمكن أن تساعد على زيادة التفاعل مع الفيلم إلا أننا آثرنا عدم ترجمتها لعدة اعتبارات. إن صاحب الأغنية والأغنية نفـــسها معروفان في الوطن العربي، فالناس، على مختلف دياناتهم، يستمعون إلـــى موســـيقاه ويحفظون أغانيه و يرددونها لـــيس فـــي العـــالمين الإســـلامي والعربـــي فحـــسب بل وفي مختلف أصقاع الأرض و لا أدل على ذلك من معرفة مخـــرج الفـــيلم بهـــا واتصاله بالمنشد لاستئذانه في إذاعتها. وبما أن الفيلم معنون إلـــى جمهـــور عربـــي فقد ارتأينا عدم ترجمتها لأن معظم المشاهدين يعرفون الأغنية وطبيعة المواضيع التي يطرحها منشدها.

د. التلميحات:

حكاية رستم و سهراب التي يذكرها الفيلم ليست للاستهلاك ولا مجـــرد قـــصة عابرة يُمَر عليها مرور الكلام، بل إن لها علاقة وثيقة بقصة الرواية، و بالتالي قصة الفيلم. ثمة تشابه بين قصتي "رستم و سهراب" و"حسن و سهراب". لقد كان "رســـتم وسهراب" بطلين حربيين يجيدان المنازلة بالسيف وأنواع قتال أخـــرى، أمـــا "حـــسن و سهراب" فكانا بارعين في استعمال المقلاع والدفاع عن نفسيهما، لم يُرَبِ "رســـتم" ابنه ولم يعرفه لظروف خاصة، ولم يتسن لـــ"حسن" رؤية ابنه يكبر أمام ناظريه.

إن قصة "رستم و سهراب"، وإن كانت غريبة عن المشاهد العربي إلا أن لها أثـــرا مهما في القصة، وبالتالي لا يمكن تعويض الحكاية بما يكافئها في الثقافـــة العربيـــة، ناهيك عن اسم الطفل الذي أطلق عليه والده اسم"سهراب" حبا في القصة وتيمنا بها.

هـ. المحظورات :

على الرغم من أن كاتب الرواية شخص مسلم يحكي عن ثقافة بلد إسلامي، إلا أنه تشبع بالثقافة الأمريكية أكثر من تشبعه بالثقافة الإسلامية، وهو ما انعكس في كتاباتـــه وعلى سيناريو الفيلم أيضا.

الفيلم غني بمظاهر المجون والتأثر بالحياة الغربية من احتساء للخمـــر وشـــذوذ جنسي وزنا وقد اعتمدنا في ترجمة نص الحوار في تلك المـــشاهد علـــى التغريـــب والتقريب، أما مشاهد شرب الخمر، فكان من المستحيل تعويض النبيذ باسم آخر ذلـــك أن الصورة تعري الحقيقة، فآثرنا الإبقاء عليها كما هـــي لـــيس فقـــط لمـــا ذكرنـــا، ولكن إظهارا لاختلال الموازين في المجتمع الإسلامي الحديث.

إلا أن بعض المشاهد فرضت التقريب احتراما للمشاهد العربي الشرقي المـــسلم لما فيها من خدش للحياء وخروج عن الفطرة البشرية.

أما المشهد الذي يتم فيه التحدث عن الشذوذ فقد آثرنـــا فيـــه التلطيـــف وعـــدم التلطيف.

النص الأصلي	النص المترجم
He used to come *get me* in the morning, before prayers	لقد كان *يأتيني* كل صباح قبل الصلاة

يمكن أن تفهم الكلمة بهذه الترجمة في هذا السياق بمعنيين، إما القدوم أو الجماع. والمعنيان واردان في هذه الحالة مع ترجيح كفة المعنى الثاني وبما أن الكلمة قليلة الاستعمال بالمعنى الثاني في العربية الحديثة ، فقد بات العربي ، عموما ، لا يستحضر فعل "أتى" إلا بمعناه الأول، وهنا نكون قد ضربنا عصفورين بحجر واحد، فقد كانت الترجمة أمينة ، ولم يحس المشاهد- وإن كان ثمة من فهم المعنى الحقيقي- بالحرج والإحراج .

أما المشهد الذي يتم فيه تناول العلاقة غير الشرعية التي جمعت والد أمير وخادمته فاستعملنا فيه لفظ "زنى" بدلا من "ضاجع"، الرائج في الأفلام المعنونة حاليا، ذلك أن الفعل مقيت لا يرقى بالإنسان المسلم الحر. ليس لهذا فحسب، بل لأن من يتحدث عن هذا الموقف يزدري هذا الفعل المشين، فهو عار في ثقافتهم. و بما أن الفيلم عن إحدى الثقافات الإسلامية، يجوز إذن استعمال لفظة "زنى" لأنها تعبر عن حقيقة الوضع وتثير في المشاهد العربي المسلم نفس مشاعر الغضب والاشمئزاز والاحتقار.

و. الرقابة على الصورة:

الصورة أبلغ وأكبر وقعا، وهو ما يدعو المترجم لتوخي الحذر منها، وحذف ما ينبغي حذفه من باب الحيطة وتقليل الأضرار، وكذا احترام عقلية المشاهد إذا هو أراد ضمان انتشار عمله.

لا بد من أن تكون الرقابة ذاتية في المقام الأول ، وعليه يتحمل المترجم مسؤولية حذف أو إبقاء مشهد / لقطة ما، وإن كان الغربيون يحافظون على نسخة الفيلم كما

هي [*] ويحددون السن المسموح له بمشاهدتها. غير أن المشاهد المسلم، صغيرا كان أم كبيرا، لا يستبيح المحرمات لذا قمنا بحذف مشاهد الرقص والشذوذ وكذا بعض الممارسات التي لا يجوز أن تظهر أمام الملإ من باب الحياء.

ز.اللغـــة :

إن احترام السجل اللغوي يفرض استعمال اللغة الدارجة في عنونة الفيلم، باستثناء بعض الحالات النادرة، وفي غياب لهجة عربية متفق عليها بين العرب جميعهم، فضلا عن عدم انتشار اللهجة الجزائرية وصعوبة فهمها، ارتأينا استعمال اللغة العربية الفصحى على الرغم من إدراكنا إدراكا تاما عدمَ ملاءمتها للترجمة في هذا الفيلم.

كتب الفيلم باللغة الإنجليزية وترجمه والد الكاتب **خالد حسيني** إلى الدارية، فكانت الشخصيات تتحدث بالدارية ويترجم كلامها إلى النص الأصلي.

لقد كنا نملك خيارين، إما حذف الحواشي المترجمة الأصلية ودمج الترجمة العربية وحدها فقط، وإما ترك الترجمة الإنجليزية وإضافة الحواشي المترجمة العربية، وهو ما سيطرح مشكل ضيق المساحة المخصصة للترجمة، إلا أن كبر حجم الشاشة الكبيرة يجعل الأمر هينا نسبيا.

بعد تفكير ملي، آثرنا الإبقاء على الترجمة الأصلية ، إذ إن الإنجليزية باتت لغة عالمية، والعنونة وسيلة تعليمية بامتياز وبالتالي سيتاح للمتفرج تعلم لغة شكسبير وهو يشاهد الفيلم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يفضل كثيرون متابعة الأفلام بلغتها الأصلية وقراءة الترجمة إذا ما غاب عنهم معنى كلمة ما.

---

[*] الرقابة في الغرب سياسية أكثر منها أخلاقية أو دينية.

1.5. ترجمة سيناريو الفيلـــــم:

ثريـة: هل أنت جاهز؟

أميـر: نعم، هيا بنا.

ثريـة: أهذا ما أظنه؟

أميـر: أعتقد ذلك.

ثريـة: هل أنت متوتر؟

أميـر: طالما أن اسمي عليها...

ثريـة: أترغب في البقاء وحدك معه؟

أمير: أريدك هنا إلى جانبي.

ها هو ذا.

ثريـة: ها هو ذا، طفلك الصغير.

أميـر: سأجيب.

ألو؟ ألو؟

رحيم خان: "أمير" جان.

أميـر: "رحيم" خان؟

رحيم خان: لهو لطف منك أن تتذكرني، اشتقت إليك يا "أمير" جان.

أميـر: كم جميل أن أسمع صوتك.

رحيم خان: عليك العودة إلى الوطن.

أميـر: الوطن؟ لست أدري إن كان الوقت الحالي مناسبا.

رحيم خان: إنه توقيت سيء للغاية، ولكن عليك أن تأتي، ثمة طريقة لإصلاح الأمور.

عمر: خذ البكرة، أمسكها جيدا.

طفل آخر: أعطني الخيط، أمسك البكرة جيداً.

عمر: قطعت خيط طائرته... فزنـــا ! فزنـــا!

أميـر: إلى أين أنت ذاهب؟

حسـن: للإمساك بها، إنها ذاهبة بهذا الاتجاه.

أميـر: إننا نفقدها.

حسـن: ثق بي.

أميـر: ماذا تفعل هنا؟

حسن: اجلس يا "أمير".

أميـر: أنت تضيع وقتك هنا، والطائرة ذهبت في الاتجاه الآخر.

حسـن: ستمر من هنا.

أميـر: كيف لك أن تعلم ذلك؟

حسـن: أعلم ذلك.

أميـر: ولكن، كيف؟

حسـن: هل سبق أن كذبت عليك من قبل؟

أميـر: وما أدراني؟

حسـن: أفضل أكل التراب على فعل ذلك.

أميـر: أستفعل ذلك حقا؟

حسـن: أفعل ماذا؟

أميـر: تأكل التراب إذا أمرتك بذلك؟

حسـن: إذا طلبت فسأفعل. ولكن أحقا ستطلب مني أمرا مماثلا؟

أميـر: هل أنت مجنون؟ أنت تعلم أنني لن أفعل.

حسـن: أعلم ذلك.

شيخ كبيـر: شكرا يا آغا صاحب.

بابـا: أريدهم أن يبدؤوا البناء غدا، كان يجب أن يحدث هذا منذ زمن طويل.

شيخ كبيـر: غدا، قطعا. وشكرا لك! لن ينساك أيتام كابل أبدا.

بابـا: بطريقة ما... أشك أنهم سيفعلون.

رحيم خان: أنت تعلم أن البيروقراطيين سيسرقون نصف المال.

بابـا: نصفه فقط؟ لقد أصبحوا كسالى.

مجموعة من الأطفال: " يا سيدي جيلاني، ادع الله أن تهب الرياح علي".

حسـن: كان بإمكانك أن تهزمه.

أميـر: أنا؟ ألم تكن تشاهد "عمر" هناك؟ إنه لا يهزم أبدا.

حسـن: لو كانت لديك الطائرة الورقية المناسبة لربحت هذا العام.

مفكر(على المذياع): ومع نصر " ثورة صَفَر"، ولأول مرة في تاريخ هذا البلد، تم منح السيادة السياسية والنفوذ السياسي للحزب الديمقراطي الشعبي الأفغاني.

رحيم خان: ستسفك دماء كثيرة قبل أن تتحسن الأوضاع.

بابـا: أنت محق.

رحيم خان: يقولون إن الشيوعيين بدأوا المشاجرات في الجامعة. لقد طعن طالب الأسبوع الماضي. أنا مسرور أن "أمير" أصغر من أن يتورط في كل هذا.

بابـا: "أمير"؟ ثق بي، لن يتورط في أية مشاجرات، أراه أحيانا يلعب في الشارع مع أولاد الحي فيدفعونه ويأخذون ألعابه منه، ولكن "أمير"...لا يرد بالمثل أبداً.

رحيم خان: على ذلك، فهو ليس عنيفا.

بابـا: هل تعلم ماذا يحدث حينما يغيظه الأولاد؟ يتدخل "حسن" ويردهم عنه، وعندما يعودان إلى البيت، أقول له: "من أين لـ "حسن" بذلك الخدش على وجهه ؟" فيقول: " لقد سقط على الأرض"، ثمة شيء ينقص هذا الصبي.

رحيم خان: يا صاح ...الأطفال ليسوا كتب تلوين، لا يمكنك تلوينهم بألوانك المفضلة، إنه ليس مثلك، ولن يكون كذلك أبدا، ولكن راقبه، سيصبح جيدا.

بابـا: الصبي الذي لا يصمد للدفاع عن نفسه يصبح رجلا لا يصمد للدفاع عن أي شيء.

رحيم خان: "أمير" جان، أتسمح لي بالدخول؟

أردت توديعك... سأذهب غدا إلى باكستان، هذه طائرة ورقية جميلة.

أميـر: "حسـن" ربحها.

رحيم خان: الصبي موهوب. علام تعمل؟

أميـر: قصـة.

رحيم خان: هل لي بقراءتها؟

أميـر: ليست جيدة.

رحيم خان: حتى وإن كانت كذلك، أود قراءتها.

شكرا يا "أمير" جان، سأقرؤها الليلة.

أميـر: إنه يكرهني..لأنني قتلتها... أمــي.

رحيم خان: لا تقل مثل هذا الكلام أبدا ولا تفكر فيه البتة.

أميــر: ولكنها الحقيقة.

رحيم خان: كلا يا "أمير"، الولادة أمر خَطِر، خَطِر على حياة الأم و الطفل. قد يضحي أبوك بنفسه من أجلك، أنت تعلم ذلك، أليس كذلك؟

أميـر: هيا، افعلها.

حسـن: لكنه خطأ يا "أمير" آغا.

أميـر: هل يجب أن تكون مؤدبا طوال الوقت ؟

حسـن: إذن، فمرة واحدة فقط.

أميـر: واحدة فقط. تعتقد أنه سينتبه يوما ما؟

حسـن: حصلت على مصروفك ؟

أميـر: نعم، ما رأيك لو شاهدنا "العظماء السبعة" ثانية؟

" نتاجر في الرصاص يا صاح!"

يول برايـنر: إني صديق لـ "هاري لوك" وهو يقول إنك مفلس.

تشارلز برونسون : كلا، إني أفعل هذا لأنني مليونير غريب الأطوار.

يول برانر: هناك عمل لستة رجال لحراسة قرية جنوب الحدود.

تشارلز برونسون: ما مدى ضخامة المقاومة؟

يول برانر: ثلاثون بندقية.

أمير وحسن: " تعجبني فكرتك عن الاحتمالات المتساوية، يا سيدي ".

تشارلز برونسون: تعجبني فكرتك عن الاحتمالات المتساوية، يا سيدي.

يول برانر : أخبرني "هاري" أنك واجهت احتمالات أكبر في حرب مقاطعة ترايفيس.

حســـن: من تفضل؟

أميـــر:" ستيف ماكوين".

حســـن: أحب "تشارلز برونسون"، لربما نذهب إلى إيران ذات يوم.

أميـــر: لماذا؟

حســـن: ربما نراه في مكان ما. قد أحصل على توقيعه.

أميـــر: "تشارلز برونسون" ليس إيرانيا.

حســـن: ليس إيرانيا؟ فلماذا إذن يتحدث الفارسية بلكنة إيرانية؟

عاصف: إلى أين تذهبان، أيها المغفلان؟ ماذا تعتقدان؟ لو دفعت لكما لتكونا صديقيّ، فهل ستكونان صديقيّ أم خادميّ؟

والـــي: يا "عاصف"، إذا كنت تدفع لنا، فهذا يجعل منا خادميك.

عاصف: أظن أنه لا أصدقاء لـــ"أمير".

أميـــر: لكننا لا نضايقك.

عاصف:غير صحيح، أنت تضايقني، أفغانستان أرض البشتون، نحن الأفغانيون الحقيقيون، وليس هذا الهازاري ذو الأنف المسطح، فقومه يلوثون بلادنا ويلطخون دماءنا، لو لم يكن الحمقى أمثالك وأمثال والدك يحتوون هؤلاء القوم، لكنا تخلصنا منهم.

حســـن: دعنا وشأننا رجاءً، يا آغا.

عاصف: ضع هذا أرضا أيها الهازاري المنقطع.

حسن: اتركنا بسلام.

عاصف: ربما لم تلاحظ... أننا ثلاثة وأنتما اثنان.

حسن: و ربما لم تلاحظ أنت أنني أنا من يمسك بالمقلاع.

عاصف: اتركوهم، سنهتم بأمرهم لاحقا.

أميـــر: ما هذا؟

حســـن: "رحيم" خان تركها لك.

أميـــر: لقد أعجبته؟

حســـن: ما الذي أعجبه؟

أميـــر: قصتي.

حســـن: طبعا أعجبته فأنت تحكي قصصا رائعة.

أميـــر: "برافو"، لقد كتب "برافو".

حســـن: "برافو" !

أميـــر: هل تعرف معنى كلمة "برافو"؟

حســـن: كـــلا.

أميـــر: إنها كلمة إيطالية تعني "عبقري".

حســـن: عمّ تحكي القصة؟

أميـــر: إنها عن رجل يعثر على كأس سحرية. ويدرك أنه إذا بكى في الكأس استحالت دموعه جواهر. إنه فقير جدا كما تعلم، وفي نهاية القصة، يجلس على جبل من الجواهر وفي يده سكين ملطخة بالدماء. وزوجته الميتة بين ذراعيه.

حســـن: لقد قتلها إذن...

أميـــر: نعم، يا "حسن".

حســـن: حتى يبكي ويصبح غنيا!

أميـــر: نعم، أنت سريع الفهم. مـــا الأمر؟

حسن: لا شيء يا "أمير" آغا، هل أنهيت فطورك؟

أمير: ما الأمر؟

حسن: حسنا، أتسمح لي بطرح سؤال عن القصة؟

أميـــر: طبعا.

حســـن: لماذا كان على الرجل قتل زوجته؟

أميـــر: لأن كل دمعة من دموعه تستحيل جوهرة.

حســـن: نعم، ولكن أما كان بإمكانه شم حبة بصل فحسب؟

أميـــر: يقول الشيوخ في المدرسة إن شرب الخمر حرام، يقولون إن من يشربونه سيحاسبون يوم القيامة.

بابـــا: هل تود أن تعلم ما يعتقده والدك حول الحرام؟

أميـــر: أجل.

بابـــا: إذن فسأخبرك، ولكن افهم هذا أولا وافهمه الآن: لن تتعلم أي شيء ذا قيمة أبدا من هؤلاء الحمقى الملتحين.

أميـــر: أ تقصد الشيوخ؟

بابـــا: أتبول على لحى هؤلاء القردة المتعجرفين الذين لا يفعلون شيئاً سوى تقليب المسابح وتلاوة كتاب مكتوب بلغة لا يفهمونها حتى. هناك إثم واحد فقط وهو السرقة وكل الآثام الأخرى نوع من أنواع السرقة، أتفهم هذا؟

أميـــر: كلا، يا بابا جان.

بابـــا: عندما تقتل رجلا، فإنك تسرق حياته و تسرق حق زوجته في زوجها، وحق أولاده في والدهم، وعندما تكذب فإنك تسرق حق أحدهم في معرفة الحقيقة، أتفهم؟

ليس هناك ما هو أكثر دناءة من السرقة، إن الذي يأخذ ما ليس له حق فيه، حياة كان أم رغيف خبز، أبصق عليه. وإذا ما التقيته يوما في طريقي، فليكن الله في عونه، أتفهم؟

أميـــر: نعم، يا أبي.

بابـــا: جيد، كل هذا الكلام عن الآثام يشعرني بالعطش.

علي: اذهب، إنه يناديك.

أميـــر: عيد ميلاد سعيد، إنها من صنع أمريكي، لقد فكرت أنه إذا كنت ستصبح حارسي الشخصي، فإنك تحتاج إلى سلاح لائق.

حســـن: شكراً لك ، يا "أمير" آغا. ماذا كتبت عليها؟

أميـــر:"أمير وحسن"، سلطانا كابل.

حســـن: سلطانا كابل!

أميـــر: أتريد سماع قصة؟

حســـن: "رستم و سهراب".

أميـــر: ليس هما ثانية، لقد قرأتها لك خمسين مرة، ما رأيك بـــ " رودابه "؟

حســـن: إنه كتابك يا "أمير" آغا.

أميـــر: حسنا، حسنا، "رستم و سهراب"، إنه عيد مولدك.

حســـن: هل اشترى والدك سيارة جديدة؟

بابـــا: سمعت أنه عيد مولد أحدهم.

حســـن: أليست هذه هي السيارة التي يقودونها في فيلم "بوليت"؟ "ستيف ماكوين"!

بابـــا: سمعت أنه عيد مولد أحدهم. إنه عيد مولدك يا "حسن"، لم لا تجلس في المقعد الأمامي؟ أ أنت جاهز لهدية عيد مولدك؟

حســـن: هل هي كتاب رسم؟

بابـــا: أفضل من ذلك!

حســـن: مسدس ألعاب.

بابـــا: أفضل من ذلك! عمي "سيف"!

سيف: يا أخي، لم أرك منذ زمن طويل.

كيف هي حالكم جميعا ؟

بابـــا: إنه عيد مولده، سيأخذ الطائرة التي يريد.

سيف: ها هي ذي، اختر واحدة.

حسن: أريد تلك الطائرة.

بابـــا: سنأخذها.

اختيار جيد.

أمير: لقد حالفني الحظ فقط في تلك المرة.

حسن: لم تكن مسألة حظ يا "أمير" آغا، إنك أفضل منه. أعلم أنك ستفوز.

أمير: لديك ثقة عمياء بي.

بابـــا: أعد "علي" القرنبيط خصيصا لك.

رحيم خان:أجل، ففي كل مرة آتي فيها إلى هنا يقوم بإعداد القرنبيط.

بابـــا: أعلم ذلك، فأنت تأتي إلى هنا كثيرا.

المسابقة غدا، هل أنت و"حسن" جاهزان؟

أميـــر: لقد كنا نتمرن.

بابـــا: هل أخبرتك يوما عن السنة التي فزت فيها؟

رحيم خان: أنا شبه متأكد من أنك أخبرت كل شخص في كابل عن السنة التي فزت فيها.

بابـــا: لقد قطعت أربع عشرة طائرة، أعتقد أنه لا يزال رقما قياسيا.

رحيم خان: نعم، نعم، كُـــــلْ.

حســـن: أظنك ستجعل آغا صاحب فخورا جدا اليوم.

أميـــر: أتظن ذلك؟

حسن: إن شـــاء الله.

أميـــر: إن شـــاء الله. المكان مزدحم حقا، لست متأكدا من أنه اليوم الأنسب لتطيير طائرة ورقية.

حســـن: لماذا؟ إنه يوم جميل. نحن الاثنان ضد كابل كلها.

أميـــر: " تعجبني فكرتك عن الاحتمالات المتساوية ".

حســـن: لنطيرها، ضع البكرة أرضاً، أمسك ! اسحبها من الأسفل.

أميـــر: حسناً، أنا منخفض.

أمير وحسن: أسقطنا طائرته ! أسقطنا طائرته !

حسن: "أمير" آغا! حركها إلى يمينك قليلاً.

أمير وحسن: أسقطنا طائرته ! أسقطنا طائرته !

رحيم خان: قد يحطمون رقمك القياسي.

بابـــا: لِنرَ ذلك.

عمر: أمسك البكرة جيداً.

متفرجون: أسقط طائرته يا "عمر".

عمر: أسقطتها، فـــزنا ! فـــزنا !

أميـــر: كم أسقط من واحدة؟

حسن: عددت اثنتي عشرة.

أميـــر: أظنه يريد تحطيم الرقم القياسي لأبي.

حسن: لن نسمح له.

طفل: آخر واحدة ، يا "عمر" آغا.

حسن: اسحب الخيط.

بابـــا: أسقط طائرته !

حســـن: نحن منخفضان جدا.

أميـــر: مزيدا من الخيط! مزيدا من الخيط!

متفرجون: اقطعه! اقطعه!

رحيم خان: إنهما وحدهما الآن.

حســـن: برافو يا "أمير" آغا ، لقد أسقطت طائرته.

أميـــر و حسن: فزنا! لقد فزنا!

حســـن: سأجلب لك هذه الطائرة الزرقاء يا "أمير".

أميـــر: عد بها يا "حسن".

حســـن: من أجلك أفعلها أكثر من ألف مرة !

عمر: وماذا عساي أفعل بهذه؟ أنت السبب في هزيمتنا.

أميـــر: هل رأيت ولداً هازاريا يمر من هنا؟ يلبس معطفا أحمر.

تاجـــر: رأيت ولداً يجري من هنا وفي يده طائرة. ولكن لا بد من أنهم قد أمسكوا به الآن.

أميـــر: من هم؟

تاجـــر: الأولاد الذين كانوا يطاردونه.

عاصف: أين مقلاعك أيها الهازاري؟ لا تبدو شجاعا اليوم ولكني في مزاج للمسامحة، ما قولكم في هذا يا رفاق؟

كمـــال: عرض سخي جدا، لاسيما بعد التصرفات الفظة التي بدرت منه في المرة الماضية.

عاصف: لقد سامحتك... انتهى الأمر، ولكن طبعا ما من شيء مجاني في هذه الدنيا، لمسامحتي ثمن بخس.

والـــي: لا شيء مجاني.

عاصف: وأنت هازاري محظوظ لأن الأمر لن يكلفك اليوم سوى هذه الطائرة، صفقة عادلة، ماذا تظنون يا رفاق؟

كمـــال: أكثر من عادلة.

حســـن: "أمير" آغا ربح المسابقة وأنا أحضرها له فقط. إنها ملكه.

عاصف: هازاري وفي، كلب وفي. قبل أن تضحي بنفسك من أجله، فكر في هذا أيها الهازاري: أسيفعل نفس الشيء من أجلك؟ هل تساءلت يوما لماذا يلعب معك فقط حينما لا يتواجد أي أحد بالقرب منه؟

لقد قلت: "لماذا" ، أيها الهازاري، لأنك بالنسبة إليه لست سوى حيوان أليف قبيح، شيء يمكنه اللعب به عندما يشعر بالملل، شيء يرفسه برجله عندما يغضب.

حســـن: "أمير" آغا وأنا صديقان.

عاصف: صديقان؟ أيها الأحمق. كفى، أعطنا الطائرة. فرصتك الأخيرة ! كما تريد، احتفظ بها لتذكرك دائما بما أنا على وشك فعله بك.

(حذفنا بقية المشهد لدواع أخلاقية)

أميـــر: أين كنت؟ لقد كنت أبحث عنك.

حســـن: هيا بنا، سيقلق آغا صاحب.

بابـــا: عمل رائع، تعال إلى هنا، أحسنت.

أميـــر: أين "حسن"؟

علـــي: لقد عاد للنوم، ففي الأسابيع الأخيرة كل ما يريد فعله هو النوم، يقوم بأعماله اليومية ثم يزحف تحت غطائه، هل تسمح لي بسؤال؟ هل حصل شيء يا "أمير" آغا؟ شيء لا يخبرني به؟

أميـــر: وكيف لي أن أعلم؟ ربما كان مريضا، فالناس يمرضون كما تعلم.

بابـــا: يريد الشيوخ أن يحكموا أرواحنا ويقول الشيوعيون إننا لا نملك أرواحا، والأهم أن مسرحية "إل سيد" تعرض الآن. نستطيع الذهاب غدا، قل لـــ"حسن" أن يأتي معنا؟

أميـــر: ليس على ما يرام.

بابـــا: حقـــا؟ ما خطبه؟

أميـــر: إنه مصاب بالزكام أو ما شابه، "علي" يقول إنه يتحسن بالنوم.

بابـــا: لم أركما تلعبان سويا منذ أسابيع، ما الذي حدث؟

أميـــر: لم يحدث شيء، لقد مرض قليلا فقط.

بابـــا: " حسن " لا يمرض أبدا، أيا كان ما يجري، لا بد أن تحل الأمر سريعا واحرص على ألا تدع هذه الأمور تسوء فالوقت لا يزيد الطين إلا بلة.

أميـــر: ماذا تقرأ؟

حســـن: إنها للأطفال الصغار، أحاول فقط... أن أتعلم. أفضل الاستماع إلى إحدى قصصك.

أميـــر: لقد أقلعت عن كتابة القصص.

حســـن: لماذا؟

أميـــر: لأنها غبية.

حســـن: لا أظنها كذلك، فأنا أحب قصصك.

أميـــر: ماذا أنت فاعل إذا ضربتك بهذا؟ ماذا ستفعل؟

رد علي الضربة ! رد علي الضربة! إنك جبان! جبان!

بابـــا: الدم مفيد للشجر.

هيا يا فتى عيد الميلاد، لندخل إلى المنزل.

هل كل شيء جاهز يا "علي"؟

علي: لا تقلق، سيجهز كل شيء قريباً.

بابـــا: حركها للخلف قليلاً.

أحدهم: نعم، طبعا.

أميـــر: هل فكرت يوما في استقدام خدم جدد؟

بابـــا: ولِمَ أفعل هذا؟

أميـــر: أظنك لن تفعل، كان مجرد سؤال.

بابـــا: لقد كبرت مع "علي" حيث احتواه والدي وأحبه كما لو كان من صلبه. لقد أمضى أربعين سنة مع عائلتي، أربعين سنة بحق الله، وتظن أني قد ألقي به خارجا بكل بساطة؟ لم أرفع يدي عليك يوما، ولكن إذا ما كررت ما قلته الآن فـــ... إنك تجلب لي العار، و"حسن"..."حسن" لن يذهب إلى أي مكان. أ تفهم؟ قلت: أ تفهم؟ إنك تجلب لي العار.

أميـــر: نعم، يا أبي.

بابـــا: إنك تجلب لي العار.

بابـــا: "مسعود" جان، كيف حالك؟ أهلا.

مسعود: عيد ميلاد سعيد.

بابـــا: مرحباً بكم.

سيدة: مرحبا، "أمير" جان، عيد ميلاد سعيد.

سيد: أهلاً، "أمير" جان، كيف حالك؟

علـــي: إنها هدية متواضعة ولا تليق بك، عيد ميلاد سعيد. قال "حسن" إن نسختك قدمت وضاعت منها بعض الصفحات.

أميـــر: شكرا.

عاصف: عيد ميلاد سعيد يا "أمير" جان.

والد عاصف: عيد ميلاد سعيد. يا لها من بدلة أنيقة .

عاصف: حفلة رائعة، يا "أمير".

بابـــا: ألن تشكر "عاصف"؟

أمير: شكرا لك.

بابـــا: أرجوكما، استمتعا بالحفلة.

عاصف: حفلة رائعة يا "أمير" جان.

أميـــر: شكرا.

رحيم خان: ألا يجدر بك تسلية ضيوفك؟

أميـــر: لم أكن أعلم أنك تشرب الخمر؟

رحيم خان: تبين أنني أفعل، ولكن في المناسبات المهمة جدا فقط. تعلم أنه يمكنك إطلاعي على أي شيء تريد و في أي وقت تشاء.

أميـــر: أعلم ذلك.

رحيم خان: هاك، لقد كدت أنسى. من أجل قصصك.

تعال، إنك تفوت عليك حفلتك.

أميـــر: بابا، هل رأيت ساعتي في أي مكان؟

بابـــا: تلك التي ابتعتها لك مؤخرا؟ لا تقل لي إنك أضعتها.

أميـــر: لا...أعلم أنها كانت في حجرتي.

بابـــا: أنا متأكد من أنها في مكان ما.

بابـــا: ما الأمر؟

بابـــا: حين تنهي عملك تعال مع "حسن" إلى الداخل.

علي: نعم، يا آغا صاحب.

بابـــا: هل سرقت ساعة "أمير" يا "حسن"؟

حسن: أجل.

بابـــا: أسامحك.

علـــي: سنغادر يا آغا صاحب.

بابـــا: ماذا؟

علـــي: لا يمكننا العيش هنا بعد الآن.

بابـــا: ولكني أسامحه يا "علي"، أما سمعت؟

علـــي: الحياة هنا مستحيلة بالنسبة إلينا يا آغا صاحب، سنغادر.

بابـــا: لا أكترث لأمر الساعة، لا أفهم لماذا تفعل هذا...

علـــي: أنا آسف يا آغا صاحب، ولكن سبق أن حزمنا حقائبنا، لقد اتخذنا قرارنا.

بابـــا: ألم أرعكما ؟ ألم أكن طيبا معك ومع "حسن" ؟ أطلعني على السبب على الأقل، أرجوك. أتسمعني؟ أمنعك من القيام بهذا! أمنعك!

علـــي: مع كل احتراماتي، ولكن لا يمكنك منعي من فعل أي شيء يا آغا صاحب فلم نعد نعمل عندك.

بابـــا: وضب حقيبة، خذ ما تحتاج إليه فقط، أسرع !

بابـــا: سيأتون لأخذي.

رحيم خان: لا نعلم ذلك.

بابـــا: اقرأ التاريخ يا صاح، عندما ندري بذلك، يكون الأوان قد فات.إنك تعرفني وتعرف كيف أتحدث، وكل من في كابل سمعني ألعن الشيوعيين.

أ يمكنك الاعتناء بالبيت من أجلي؟ سنعود عندما يرحل الروس.

رحيم خان: وماذا لو لم يرحلوا؟

بابـــا: الجميع يرحلون فهذه الأرض لا تحسن إلى الغزاة.

رحيم خان: وأنت يا صاح، إلى أين ستذهب؟

بابـــا: إلى باكستان أولا، ثم إلى حيث يتوفر الأمان للصبي.

رحيم خان: يريد المهربون خمسة آلاف عن كل شخص للوصول بأمان إلى باكستان. أنا على يقين من أنهم لا يقبلون الصكوك.

بابـــا: ماذا عن سيارة "موستانج"؟

كريم: إنه يريد نصف ساعة مع السيدة الجالسة في مؤخرة الشاحنة.

رجل ضخم الجثة: ماذا؟ كلا. يا أخـــي، أرجوك، اطلب من السيد الجندي إبداء بعض الرحمة، ربما كانت لديه زوجة هو الآخر.

كريـــم: إنه ثمنه ليدعنا نمر.

بابـــا: أريدك أن تسال هذا الرجل أمرا، اسأله أين حياؤه؟

كريـــم: يقول إنه لا حياء في الحرب.

بابـــا: أخبره أنه مخطئ، فالحرب لا تلغي الأدب. ماذا قال؟

كريم: يقول إنه كان ليستمتع بإطلاق النار عليك تماما كما كان لـــــ...

بابـــا: سأتلقى ألف رصاصة من رصاصاته قبل أن أسمح بحدوث هذا العار.

أميـــر: أبي، أرجوك، سيطلق عليك النار.

بابـــا: ألم أعلمك أي شيء؟ قل له إنه من الأفضل له أن يقتلني من الطلقة الأولى لأني إذا لم أمت فسأقطعه إربا.

رجل ضخم الجثة: ما أكرم أخلاقك!

بابـــا: لا شيء يستحق الشكر.

كريم: اخرجوا، هيا، اخرجوا، تحركوا!

بابـــا: لماذا توقفت؟

كريـــم: لا يمكننا تجاوز هذه الحدود بهذه الشاحنة، لا نملك ما يكفي من المال لرشوة كل الروس.

بابـــا: ماذا نفعل إذن؟

كريم: تسلق تلك الشاحنة.

بابـــا: إنك تمزح.

كريـــم: القرار قرارك يا آغا صاحب.

بابـــا: تسلق بسرعة، استدر وانزل، أنا معك، هيا، هل تراه؟

أميـــر: نعم.

بابـــا: لا تخف، أنا هنا معك.

أميـــر: لا أستطيع التنفس يا أبي...

بابـــا: فكر في شيء آخر، فكر في قصيدة.

أميـــر:"الرومي"؟

بابـــا: تحفظ بعض قصائده، أليس كذلك ؟ أود الاستماع إلى واحدة.

أميـــر: "إذا نمنا فنحن نِعاسُه

وإذا استيقظنا فنحن بين يديه.

بابـــا: واصل.

أمير: "وإذا بكينا فنحن غيمته الماطرة

وإذا ضحكنا فإننا برقه في تلك اللحظة

وإذا غضبنا وتقاتلنا

فذلك عنوان غضبه

وإذا كنا في السلم وتسامحنا

فذلك عنوان محبته

فمن نحن في هذه الدنيا المعقدة؟"

رجل أبيض: علبة من تلك.

بابـــا: أ هذه سيارتك؟

رجل أبيض: نعم.

بابـــا: سيارة جميلة.

رجل أبيض: شكرا.

العميد: "ريتشارد هيدالغون"، "آرون هيل"، "دينيس هوكين"، "دايمون هوبر"، "جون كيتاجاوا"...

بابـــا: مرحبا.

ساق: أهـــلا.

بابـــا: أنا سعيد جدا الليلة.

ساق: هذا جيد.

بابـــا: أشرب الليلة مع ابني.

أمير: مرحبا.

بابـــا: كيف حالك يا صاح ؟ أتشرب معنا؟ ماذا تود أن تشرب؟

كأسا لصديقي إذا سمحت.

رجل عجوز: "سكوتش".

بابـــا: ثلاثة " سكوتش" من فضلك.

أمير: سأتناول الجعة بدلا من ذلك، شكرا.

ساق: "بادوايزر"؟

أمير: بالتأكيد.

ساق: تفضل.

بابـــا: تخرج ابني من الجامعة اليوم.

أميـــر: إنها مجرد كلية مجتمع.

بابـــا: إنها كلية، ويوما ما ستصبح "الدكتور أمير"!

أميـــر: تعلم أنني أريد أن أكتب.

بابـــا: تكتب؟

أميـــر: لا أريد أن أصبح طبيباً.

بابـــا: نخبك، كأسا أخرى.

إذن فبدلا من أن يصبح طبيبا وينقذ أرواحا، يريد أن يختلق القصص ولكسب المال بإمكانك أن تعمل معي في محطة البنزين، وسنعلق شهادتك على الحائط.

أمير: كما تريد...

بابـــا: رائع، تصويبة رائعة.

أحضر شراباً للسادة هنا.

نخبكم، لقد تخرج ابني من الجامعة اليوم.

لاعب بلياردو: تهانينا.

بابـــا: شكراً، ليت "حسن" معنا اليوم، لأسعده هذا كثيرا.

أمير: ستة دولارات.

بابـــا: أقدم لك الجنرال صاحب، السيد "إقبال طاهري". لقد كان جنرالا كثير الأوسمة في كابل.

الجنرال طاهري: يا له من تقديم نبيل. سلام، يا بني.

أميـــر: سلام، يا جنرال صاحب.

بابـــا: "أمير" سيصبح كاتبا كبيراً.

الجنرال طاهري: ما شاء الله، هل ستكتب عن بلدنا؟ التاريخ، ربما؟

أميـــر: بل أكتب قصصا خيالية.

الجنرال طاهري: قاص، حسنا، يحتاج الناس إلى القصص للترويح عن أنفسهم أحيانا.

ثريـــة: أبي، لقد نسيت شايك.

الجنرال طاهري: لطف منك يا عزيزتي.

ابنتي، "ثرية" جان.

حسنا، لقد حان وقت التنصيب. حظا موفقا مع الكتابة.

بابـــا: إلى اللقاء.

الجنرال طاهري: مع السلامة.

أميـــر: ماذا؟

بابـــا: تركت لديك انطباعا؟

أميـــر: أبي، رجاءً!

بابـــا: ماذا تكتب؟

أميـــر: قصة.

بابـــا: اكتب جيدا.

بابـــا: كم حصّلنا ؟

أميـــر: مائة و ستين.

بابـــا: لا بأس.

أميـــر: أتريد صودا؟

بابـــا: نعم. احذر

أميـــر: مـــم؟

بابـــا: الجنرال بشتوني حتى النخاع، لديه شرف وإباء.

أميـــر: كنت ذاهبا لإحضار الصودا فقط.

بابـــا: لا تحرجني فقط، هذا كل ما أطلبه.

أميـــر: لن أفعل.

أميـــر: مرحبا.

ثريـــة: مرحبا.

أميـــر: هل الجنرال صاحب هنا اليوم؟

ثريـــة: نعم، ذهب بذلك الاتجاه.

أميـــر: هلا بلغته أني مررت لأسلم عليه.

ثريـــة: سأفعـــل.

أميـــر: شكراً لك. اسمي "أمير"، إذا احتجت إلى معرفته، حتى تخبريه أني مررت لأسلم عليه. سأذهب الآن، آسف على إزعاجك.

ثريـــة: كلا، لم تزعجني.

أميـــر: جيد، هل لي أن أسألك عما تقرئين؟ "مرتفعات ويذرنج".

ثريـــة: أقرأتها؟

أميـــر: إنها قصة حزينة.

ثريـــة: سمعت أنك تكتب.

أميـــر: هل ترغبين في قراءة إحدى قصصي؟

ثريـــة: أود ذلك.

أميـــر: حسنا.

رجل ذو كرش: كـــم ثمن هذا؟

ثريـــة: خمسة دولارات.

رجل ذو كرش: سأدفع ثلاثة.

ثريـــة: حسنـــا.

رجل ذو كرش: شكرا لكِ.

أميـــر: لست مساومة جيدة.

ثريـــة: أعلم ذلك.

أميـــر: جلبت لك شيئا.

ثريـــة: لقد تذكرت.

أميـــر: بالطبع.

الجنرال طاهري: "أمير" جان، قاصنا الموهوب، يا له من شرف. ما أجمله من يوم، أليس كذلك؟ يقولون إنها ستمطر هذا الأسبوع، من الصعب تصديق ذلك، أليس كذلك؟ هل تعلم يا بني، لقد أحببتك كثيرا، إنك فتى مهذب. ولكن...حتى الفتيان المهذبون يحتاجون إلى تذكير أحيانا، ومن واجبي أن أذكرك أنك بين النبلاء، كلنا قاص هنا. بلّغ سلامي لوالدك يا "أمير" جان.

بابـــا: لحفيدتك؟

امرأة عجوز: لحفيدتي.

بابـــا: غير معقول.

امرأة عجوز: شكرا جزيلا لك. تفضل، شكرا لك، طاب يومك.

بابـــا: أمير، ما الخطب؟

أميـــر: لا شيء.

بابـــا: أهو الجنرال؟

أميـــر: أنت بخير؟ هل أنت على ما يرام؟ هل كنت تسعل من قبل؟

بابـــا: نعم.

بابـــا: من أين أنت؟

دكتور ستاروين: لقد ترعرعت في ميتشيغان، وأتيت إلى هنا للدراسة في كلية الطب، وحالما تعتاد على أشعة شمس كاليفورنيا تلك...

بابـــا: ماذا عن عائلتك؟

دكتور ستاروين: عائلتي، أصلنا من روسيا.

أمير: آسف.

دكتور أماني: كيف تشعر؟

بابـــا: لا أحس بتغير.

دكتور أماني: أتتنا نتائج فحوصاتك.

بابـــا: انتظرني في الخارج.

أميـــر:" كان سكان كابل هياكل عظمية الآن، هياكل عظمية تبيع التبغ الممضوغ في السوق الليلية، هياكل عظمية تشرب فناجين من الشاي المركز، هياكل عظمية تلعب بالورق تحت ضوء القمر، حيوني عندمـــا مررت وأسنانهم تصطك في أحناكهم، قالوا: "سلام يا أخي، أهلا بك في بلدك".

إنه عمل في طور الإنجاز ، عنوانه "سلاطين كابل".

بابـــا: عنوان جيد. استمر بالقراءة.

أميـــر: هذه هي النهاية.

بابـــا: هذه ليست نهاية.

أميـــر: إنها قصتي وأنهيها كيفما أشاء.

بابـــا: لقد سئمت من هذه الأجهزة، أريدك أن تأخذني إلى البيت غدا.

أميـــر: ولكن د. أماني قال...

بابـــا: هذا ليس قرار د.أماني.

الجنرال طاهري: كيف حالك يا صديقي؟

بابـــا: ما كان عليكم إتعاب أنفسكم.

جميلـــة: لا تعب على الإطلاق.

الجنرال طاهري:لا تعب إطلاقا، إذا احتجت إلى أي شيء فاطلب مني كما لو كنت تطلب من أخيك.

بابـــا: قدومكم إلى هنا... أسعدني.

الجنرال طاهري: ماذا عنك يا"أمير" جان؟ هل تحتاج إلى أي شيء؟

أميـــر: كلا، شكرا لك يا جنرال صاحب. معذرة.

بابـــا: شكرا لكم، إنها زهور جميلة، شكرا لكم.

ثريـــة: آسفة للغاية.

أميـــر: من الأفضل أن تعودي إلى الداخل وإلا لاحقني والدك.

ثريـــة: لقد أبكتني قصتك.

أميـــر: أقرأتهـــا؟

ثريـــة: سرنا.

أميـــر: نعم، سرنا.

أميـــر: هل أفعل لك أي شيء آخر؟

بابـــا: كلا يا بني، شكرا.

أميـــر: أتساءل إذن إذا كان بإمكانك فعل شيء من أجلي، أريدك أن تخطب لي، وتطلب من الجنرال "طاهري" يد ابنته.

بابـــا: هل أنت متأكد؟

أميـــر: أكثر مما كنت متأكدا من أي شيء من قبل.

بابـــا: أعطني الهاتف إذن ودفتر العناوين.

أميـــر: الآن؟

بابـــا: فمتى إذن؟

السلام عليكم يا جنرال صاحب... نعم، أفضل بكثير... كان كرما منكم أن تحضروا...اتصلت لكي أسأل... إن كان لديك وقت لأزورك غدا صباحا، إنها مسألة مشرفة ... الساعة التاسعة؟ مناسبة تماما، حتى ذلك الحين.

بابـــا: عد إلى البيت، سأتصل بك خلال ساعة.

أميـــر: حسنا، حظا موفقا.

أميـــر: ألـــو؟

بابـــا: وافق الجنرال.

أميـــر: حقـــا؟

بابـــا: نعم، لقد وافق ولكن "ثرية" جان تريد التحدث إليك أولا.

أميـــر: حول ماذا؟

بابـــا: حول ماذا؟ وما أدراني؟ إنها تريد التحدث إليك.

أمير: حسنا، حسنا، أنا في الطريق إليكم.

جميلـــة: كيف حالك؟ تفضل بالدخول وتناول بعض الشاي.

الجنرال طاهري: لم يأت من أجل الشاي.

جميـــلة: لا يهم، فنحن سنخرج لنتمشى.

أميـــر: تريدين الزواج؟ أقصد الزواج بي.

ثريـــة: طبعا أريد ذلك. كل ما في الأمر...أني أريد أن أخبرك بأمر ما، أمر يجب أن تعرفه،لا أريد أن نبدأ حياتنا بالأسرار.

كنا نعيش في فرجينيا قبل أن نأتي إلى هنا، غادرنا... لأنني هربت مع رجل أفغاني، كنت في الثامنة عشرة، أظنني كنت متمردة. عشنا معا لمدة شهر تقريبا، كل الأفغانيين في فرجينيا كانوا يتحدثون عن ذلك. وجدنا أبي في نهاية المطاف، وصل إلينا ... وأخذني إلى البيت عنوة. أصبت بالهستيريا وقلت له إنني أكرهه. انتقلنا إلى كاليفورنيا بعدها ببضعة أسابيع، لم أتحدث إلى والدي لفترة طويلة، والآن أشعر أنه هو السبب بوجودي هنا. هل أزعجك ما قلته؟

أميـــر: قليـــلا.

ثريـــة: هل يزعجك بما يكفي لتغير رأيك؟

أميـــر: كلا، لم يقترب من ذلك حتى، لتزوجتك الليلة لو استطعت.

بابـــا: "أمير" جان.

أمير: نعم، يا أبي.

بابـــا: ساعدني للذهاب إلى السرير يا "أمير".

أمير: بالتأكيد.

ثريـــة: سآتيك بالمورفين وكأس من الماء.

بابـــا: كلا، لا ألم الليلة. تعالي إلى هنا يا ابنتي.

رحيم خان: لن يكون الأمر سهلا، لكنك يجب أن تأتي يا "أمير".

أمير: حسنا.

رحيم خان: إنك رجل طيب.

أمير: إن شاء الله.

رحيم خان: إلى اللقاء.

أمير: إلى اللقاء.

ثريـــة: هل أنت بخير؟

أميـــر: يجب أن أذهب إلى باكستان.

ثريـــة: باكستان؟

أميـــر: "رحيم" خان مريض جدا.

ثريـــة: صديق والدك؟ هل الوضع آمن الآن؟ وماذا عن جولة الكتاب الترويجية؟

أميـــر: ما كانت لتكون هنالك كتب لولا "رحيم" خان.

سائـــق: رهيب ما يحدث في بلادكم، الأفغان والباكستانيون مثل الإخوة، على المسلمين أن يساعدوا بعضهم بعضا.

يسمون هذه المنطقة "مدينة الأفغان". تبدو بيشاور أحيانا كضاحية من ضواحي كابل. من هنا.

رحيم خان: "أمير" جان، "أمير" جان. مرحبا، مرحبا.

رحيم خان:ابنة الجنرال "طاهري"، إنها جميلة، هل لديكم أطفال؟

أميـــر: حاولنا ولكن يبدو أن الأمر غير ممكن بالنسبة إلينا.

رحيم خان: شكرا.

أميـــر: كم مضى على إقامتك في باكستان؟

رحيم خان: أقل من سنة، لم تعد كابل آمنة بالنسبة إلي.

أميـــر: هل طالبان بالسوء الذي يقال عنهم؟

رحيم خان: بل أسوأ، أسوأ بكثير، إنهم لا يتركونك إنسانا، لقد حظروا حتى اللعب بالطائرات الورقية.

أميـــر: لدي شيء لك.

رحيم خان: ما هذا؟

أميـــر: انظر...

رحيم خان: " إلى "رحيم" خان الذي أنصت إلى قصصي، قبل أن أعرف كيف أكتبها".

هذا شرف عظيم يا "أمير"، شكرا لك.

أميـــر: دعني آخذك معي إلى أرض الوطن، أستطيع أن أجد لك طبيبا جيدا، إنهم يكتشفون علاجات جديدة دائما.

رحيم خان: "أمير"، "أمير"،"أمير"، أرى أن أمريكا زرعت فيك تفاؤلها، ولكن ثمة شيء يدعى مشيئة الله. تعال، اجلس. لم أحضرك إلى هنا لأشكو صحتي، سامحني يا "أمير"، سامحني لما علي أن أخبرك به، لقد مات "حسن".

أميـــر: كيف؟

رحيم خان: تعلم بأنني كنت أعتني بمنزل والدك بعد مغادرتكم ولكن لا أحد من الحراس الذين استأجرتهم مكث لأكثر من سنة، بعضهم لم يكن أمينا، وبعضهم كان كسولا، لذا قبل بضع سنوات، ذهبت إلى هازارجات وأتيت بـــ "حسن" وعائلته معي إلى البيت، زوجته "فارزانة" وابنه "سهراب".

أميـــر: "رستم و سهراب".

رحيم خان: لقد كان حضورهم إلى هناك مفيدا جدا، حافظ " حسن " على المنزل من الانهيار وكانت " فرزانة " تطبخ الأكل، كان ذلك جيدا، جيدا جدا، ولكن عندما بدأت صحتي بالتدهور...حسنا،لا يوجد مستشفى في أفغانستان قادر على مساعدتي، لذا أتيت إلى هنا، وبعد أسابيع قليلة من رحيلي جاء طالبان إلى المنزل، أخبرهم "حسن" أنه كان... يعتني بالبيت من أجلي، لكنهم قالوا إنه كاذب ولص ككل الهازاريين، وأمروه أن يغادر مع عائلته بحلول الليل، لم يغادر "حسن"، فأخذوه إلى الشارع وأمروه أن يجثو على ركبتيه... وأطلقوا عليه النار وأردوه قتيلا بطلقة في مؤخرة الرأس، هرعت "فارزانة" وهي تصرخ وهجمت عليهم فقتلوها هي الأخرى.

أميـــر: والطفل؟ سهراب؟

رحيم خان: إنه في ميتم في "كارتيه سيه". أرسل لي "حسن" هذه أسبوعا قبل وفاته، إنها لك. لقد علّم نفسه القراءة والكتابة، لم يشأ أن يبعث إليك برسالة قبل أن يستطيع كتابتها بشكل سليم.

"أمير"، يجب أن تعود إلى كابل، لقد تدبرت أمر السائق، إنه رجل طيب.

أميـــر: لا أستطيع العودة إلى كابل، ألا تستطيع الدفع لأحد ما هنا ليذهب؟ سأدفع ثمن ذلك إن كانت المسألة مسألة مال.

رحيم خان: لا يتعلق الأمر بالمال! أنت تعلم هذا فأنت قاص ولطالما عرف جزء منك هذه القصة، زوجة علي الأولى كانت من "جاغوري".

أميـــر: ما دخل هذا بأي شيء؟

رحيم خان: تركته بلا أطفال بعد زواج دام خمس سنوات، وتزوجت رجلا من "خوست"، وأنجبت له ثلاث بنات، هل تفهم ما أحاول أن أخبرك به؟ "علي" كان عقيما.

أميـــر: ولكن كان لديه "حسن".

رحيم خان: لقد ربى "حسن"، ولم يولد له، أحبكما والدك أنتما الاثنين، لأنكما كنتما ولديه كليكما. و"سهراب"...

أميـــر: كلا.

رحيم خان: إنه ابن أخيك.

أميـــر: لا أصدقك.

رحيم خان: بل تصدقني وهذا ما يخيفك.

أميـــر: إنك تقول إن والدي... طوال تلك السنين... كان يكذب علي.

رحيم خان: أرجوك أن تفكر يا "أمير" جان. كل ما كان يملكه الرجل هناك هو شرفه وسمعته، وإذا ما تكلم الناس...

أميـــر: لقد كذب علي.

رحيم خان: كذب عليكما، والآن هناك طريقة لإصلاح الأمور.

حسن كبيرا (رسالة): " بسم الله الرحمن الرحيم

"أمير" آغا،

مع تحياتي الصادقة

زوجتي وابني وأنا ندعو أن تجدك هذه الرسالة بصحة جيدة و بنعمة من لدن الله. آمل أن أمسك يوما إحدى رسائلك وأقرأ عن حياتك في أمريكا، أحاول أن أتعلم الانجليزية حتى أستطيع قراءة كتبك، إنها لغة دقيقة ولكن يوما ما يا آغا سأتعلمها. أفتقد قصصك، لقد ضمنت الرسالة صورة لي ولابني "سهراب"، إنه ولد طيب. "رحيم" خان وأنا علمناه القراءة والكتابة حتى لا يكبر غبيا كوالده. يستطيع الرمي بالمقلاع الذي أعطيتني إياه، ولكني أخاف عليه يا "أمير" آغا، فأفغانستان التي كانت بشبابنا ماتت منذ زمن ، اختفت الطيبة من الأرض و لا نستطيع الفرار من التقتيل والتقتيل الدائم، أحلم أن يهدينا الله إلى يوم أفضل، أحلم أن يكبر ولدي ليصبح شخصا محترما، شخصا حرا، شخصا مهما، أحلم أن تتفتح الأزهار في شوارع كابل مجددا، وتعزف الموسيقى في المقاهي وتحلق الطائرات الورقية في السماء وأحلم أن تعود يوما ما إلى كابل لتزور أرض طفولتك. إذا فعلت فستجد صديقا قديما وفيا في انتظارك، ليكن الله معك دائما.

حسن

ثرية: ألو.

أميـــر: مرحبا، هل أيقظتك؟

ثرية: كلا، هل أنت بخير؟

أميـــر: يجب أن أحكي لك قصة.

ثريـــة: ما اسمه؟

فريـــد: كف عن العبث بها.

أميـــر: هل يجب علي فعلا أن أضعها؟

فريـــد: أتعلم ما سيفعله طالبان بك إذا رأوا ذقنك محلوقا؟

فريـــد: إذن، ما الذي عاد بك إلى أفغانستان؟ أأتيت لتبيع أرض والدك وتضع المال في جيبك؟

أميـــر: لست هنا لبيع أي شيء، إني ذاهب إلى كابل للبحث عن صبي.

فريـــد: صبـــي؟ هذا الصبي الهازاري؟

أميـــر: نعم.

فريـــد: ما الذي يعنيه لك؟

أميـــر: كان والده يعني لي الكثير، إنه الرجل الذي بالصورة. هو ميت الآن.

فريـــد: أكان صديقك؟

أميـــر: لقد كان أخي.

أميـــر: أحس وكأنني سائح في بلدي.

فريـــد: لطالما كنت سائحا هنا، لم تكن تعلم ذلك فحسب.

أميـــر: ماذا حدث للأشجار؟

فريـــد: قام الروس بقطعها.

فريـــد: أتعلم ماذا يفعلون؟

أميـــر: إنه يبيع ساقه؟

فريـــد: يمكنك الحصول بها على مبلغ مالي جيد تطعم به أولادك لمدة أسبوعين.

أميـــر: ما هذه الرائحة؟

فريـــد: إنه الديزل فالتيار الكهربائي ينقطع دوما لذا يستعمل الناس المولدات.

أميـــر: أتذكر الرائحة التي كانت تنبعث من هذا الشارع بالأيام الخوالي؟

فريـــد: رائحة الكباب.

أميـــر: كباب لحم العجل.

فريـــد: دورية ملتحين. ما الذي دهاك؟

أميـــر: مـــاذا؟

فريـــد: لا تحدق بهم أبدا! أتفهمني؟ أبـــدا !

زمان: السلام عليكم.

أميـــر: السلام عليكم. إننا نبحث عن هذا الصبي.

زمـــان: آسف، لم أره أبدا.

فريـــد: بالكاد نظرت إلى الصورة يا صاح.

زمـــان: أعرف كل الأطفال هنا، وهذا الصبي لا يبدو مألوفا. والآن، إذا سمحتما لي...

أميـــر: إننا لا نريد به سوءًا.

زمـــان: قلت لكما إنه ليس هنا، والآن أرجوكما أن ترحلا.

فريـــد: لسنا مع طالبان يا صاح، يريد الرجل أخذ الصبي إلى مكان آمن.

أميـــر: لقد كنت أعرف والد "سهراب"، كان اسمه "حسن"، إنه يجيد استعمال المقلاع. هناك أمل لهذا الصبي يا آغا، هنالك مخرج، أستطيع أخذه معي إلى أمريكا، أنا عمه.

زمـــان: ما سأقوله لكما لن يعجبكما، سأخبرك لأني أصدقك، لديك نظرة رجل يائس. هناك مسؤول من طالبان يأتي إلى هنا كل شهر أو شهرين. ويأتي بالنقود معه... ليس الكثير ولكنها أفضل من لا شيء، عادة ما يأخذ فتاة، ولكن ليس دائما.

أميـــر: وأنت تسمح بهذا؟

زمـــان: وأي خيار أملك؟

أميـــر: إنك المدير هنا، عملك هو الاعتناء بهؤلاء الأطفال.

زمـــان: لا يمكنني فعل أي شيء.

أميـــر: إنك تبيع الأطفال!

فريـــد: على رسلك!

أميـــر: أنت هنا لتحميهم.

زمـــان: أجل، أنا موجود هنا لحمايتهم.

فريـــد: اجلس.

زمان: وأنت يا أخي؟ تأتي إلى هنا لإنقاذ صبـــي والعودة به إلى أمريـــكا، ومنحه حياة كريمة، لا بد من أن الأمر يبدو بطوليا؟ ولكن ماذا عن الـــمئتي طفل الآخرين؟ لن تراهم مجددا، ولن تسمعهم أبدا يئنون في الليل، لقد صرفت مدخرات حياتي على هذا الميتم. كل شيء ملكته أو ورثته يوما بعته لأدير هذا المكان، أتعتقد أنه ليس لدي أهل في باكستان أو إيران؟ كان بإمكاني الهرب كالجميع. إذا منعت عنه طفلا، فسيأخذ عشرة، لذا أتركه يأخذ واحدا وأترك الحكم لله، آخذ ماله القذر وأذهب للسوق وأشتري طعاما للأطفال، أتعتقد أني أصرفه على نفسي؟ انظر إلي! انظر إلي!

فريـــد: ماذا يحدث للأطفال الذين يأخذهم؟

زمـــان: يعودون أحيانا، وأحيانا كثيرة لا يفعلون.

أميـــر: من هو؟ كيف نجده؟

زمـــان: اذهبا إلى ملعب "غازي" غدا، ستريانه في الاستراحة بين الشوطين، سيكون الشخص الذي يلقي الخطابات.أرجوكما أن ترحلا الآن فقد أخفتما الأطفال.

أميـــر: توقف هنا.

فريـــد: يجب أن نذهب.

أميـــر: علي أن أنظر إلى شيء بعد.

فريـــد: لا شيء مما تذكره بقي، من الأفضل أن تنسى.

أميـــر: لا أريد أن أنسى بعد الآن.

فريـــد: هل تريد البقاء هنا؟

أمير: كلا، ولكننا مضطران لذلك.

فريد: ذاك هو.

رجل دين: إخواني، أخواتي،

نحن هنا اليوم لنطبق الشريعة، نحن هنا لنطبق العدالة ونستمع إلى ما قاله الله ونطيع، و ماذا قال الله؟ يقول الله إن كل آثم يعاقب من صنف إثمه، هذه ليست كلماتي ولا كلمات إخواني، تلك كلمات الله! وما هي العقوبة التي تناسب الزاني؟ كيف يجب أن نعاقب أولئك الذين يدنسون قدسية الزواج؟ كيف نتعامل مع من يعصون الله؟ كيف نرد على أولئك الذين يرمون الحجارة على نوافذ بيت الله؟ يجب أن نرد عليهم رَمْي الحجارة!

فريـــد: يا صاح، كلمة، يا صاح! لدينا ما نناقشه مع أخيك، إنها مسألة شخصية.

فريـــد: أعتقد أني سأنتظر في السيارة، المسألة تخصك الآن.

أميـــر: شكرا لك على مساعدتي.

أميـــر: هل من أحد هنا؟ طلبوا مني القدوم إلى هنا.

حارس: ادخل.

أميـــر: شكرا.

حارس ثان: يا لنعومته!

حارس ثالث: اجلس، اجلس.

طالـــب: السلام عليكم.

أميـــر: سلام. أعتقد أن ثمة خطأ ما، لقد أتيت لرؤية صديقك، الرجل الذي ألقى الخطبة بالملعب.

طالـــب: لديه عمل آخر. يمكنك أن تنزع عنك هذه الآن.

أميـــر: لا أفهم ما تقصده بالتحديد.

طالـــب: انزع لحيتك، إنها واحدة من أحسن اللحى التي رأيتها، اخلع العمامة، جئت من أمريكا؟

أميـــر: نعم، إنني أبحث عن صبي.

طالـــب: أ ليست هذه هي حال الجميع؟

أميـــر: علمت أن صديقك أحضره إلى هنا، اسمه "سهراب".

طالـــب: دعني أسألك أمرا: ماذا تفعل في أمريكا الحقيرة؟ لم لست هنا مع إخوانك المسلمين تخدم بلدك؟

أميـــر: أعيش بالخارج منذ فترة طويلة.

طالـــب: أهذا جواب؟

حارس أول: لا يا آغا صاحب.

حارس ثان: لا يا آغا صاحب.

طالـــب: يقولون إنه ليس جوابا.

أميـــر: إنني هنا من أجل الصبي فقط.

طالـــب: هل تود أن تراه؟

أميـــر: أجـــــل.

طالـــب: تعال يا بني. يا له من هازاري صغير موهوب!

دعونا وحدنا.

طالب: كنت أتساءل ...عما حدث لأبيك الهرم على أية حال، ماذا كنت تعتقد؟ أنك قد تضع لحية مزيفة و أني لن أتعرف عليك؟ عرفتك لحظة رأيتك في الملعب. أنا لا أنسى وجها أبدا، أبدا !

أميـــر: "عـــاصف"؟

طالب/ عاصف: "أمير" جان.

أميـــر: ماذا تفعل هنا؟

عاصف: أنـــا؟ أنـــا في وطني، السؤال هو: ماذا تفعل أنت هنا؟

أميـــر: سآخذ الصبي معي إلى الديار.

عاصف: تريد رأيي؟ اهرب فهذا ما تحسن فعله.

أميـــر: ليس من دون "سهراب".

عاصف: لماذا؟ هل الصبي مفيد جدا لبلده؟ ماذا تعرف عن أفغانستان؟ لم تكن هنا عندما قتل الشيوعيون شيوخنا وتبولوا في مساجدنا. كان هذا البلد كالقصر الجميل المحاط بالقمامة، وقد أزلنا القمامة، وجلبنا القانون، جلبنا العدالة.

أميـــر: لقد رأيت قوانينكم و عدالتكم، وسآخذ الصبي معي إلى الديار.

عاصف: حسنا إذن. طبعا، لكني لم أقل إنه بإمكانك أخذه دون مقابل.

سهـــراب: كفى، توقف يا آغا، أرجوك، كف عن إيذائه.

عاصف: ضعه أرضا أيها الهازاري، وإلا كنت التالي. ضعه جانبا! أخرجها!

أخرجها! اقتلوه!

سهـــراب: تعـــال.

أميـــر: عد إلى عائلتك.

جـــارة: هل أنت "أميـــر"؟ ترك "رحيم" خان لك هذا.

أميـــر: إلى أين ذهب؟

جـــارة: لم أســـأل.

أميـــر: ولكنه سيعود؟

جـــارة: لقد غادرنا، يا بني.

أميـــر: ستضيّع دورتك.

أمير: "سهراب"؟ "سهراب"؟ "سهراب"؟

رجل مبتسم: اخلع حذاءك، يا أخي العزيز.

أميـــر: اعذرني.

أميـــر: حسبتني أضعتك.

سهـــراب: كان يأتيني كل صباح قبل الصلاة، لم أرده أن يأتيني بعد الآن.

أميـــر: لن يفعل يا "سهراب"، أقسم لك، لن يأتيك بعد الآن.

سهـــراب: هل والداك متوفيان؟

أميـــر: أجـــــل.

سهـــراب: هل تذكر كيف كانا؟

أميـــر: لم ألتق بأمي أبدا، أتذكر شكل والدي.

سهـــراب: بدأت أنسى وجهيهما، أهذا سيء؟

أميـــر: خـــــذ.

سهـــراب: أحيانا أسعد لأنهما ماتا.

أميـــر: لمـــاذا؟

سهـــراب: لأني ... لأنني لا أريدهما أن يرياني فأنا قذر جدا.

أميـــر: لست قذرا. لن أؤذيك.

أميـــر: تلك هي زوجتي. "سهراب"، هذه هي خالتك.

ثريـــة: سلام يا "سهراب" جان، كنا بانتظارك، مستعد لمقابلة عائلتك الجديدة؟ لنذهب.

ثريـــة: هل أعجبتك غرفتك؟

ثريـــة: لا تبدو بشكل بالغ السوء.لا أظن أنه نظر إلي ولو مرة واحدة.

أميـــر: امنحيه مزيدا من الوقت.

جميلـــة: إني أحيك له كنزة صوف للشتاء المقبل فالكنزات التي يبيعونها هنا لا تدوم شهرا.

الجنرال طاهري: "أمير" جان، هل ستخبرني لماذا جلبت معك هذا الصبي؟

جميلـــة: ما هذا السؤال؟

الجنرال طاهري: فيما أنت تحيكين الكنزات يا عزيزتي، علي أنا أن أتعامل مع نظرة المجتمع إلى عائلتنا، سيسأل الناس، سيودون أن يعرفوا لماذا يعيش صبي هازاري مع ابنتنا، فبمَ أخبرهم؟

ثريـــة: بإمكانك إخبارهم...

أميـــر: لا بأس، الجنرال محق، سيتساءل الناس.

ثريـــة: "أميـــر".

أميـــر: لا بأس.

كما ترى يا جنرال صاحب، لقد زنى والدي بزوجة خادمه فأنجبت له طفلا يدعى "حسن"، و"حسن" ميت الآن، والطفل النائم في الغرفة الأخرى هو ابن "حسن"، إنه ابن أ خي. هذا ما تخبر به الناس عندما يسألون.

ثمة أمر آخر يا جنرال صاحب، إياك أن تشير إليه بـــ" الصبي الهازاري" في حضرتي مجددا، لديه اسم وهو "سهراب".

أمير: بدا الأمر حقيقيا جدا.

أحدهم: شكرا، بكل سرور، شكرا لك.

ثريـــة: انظـــر!

أميـــر: إلام؟

ثريـــة: إلى هذا.

أميـــر: أستمحك عذرا للحظة.

أميـــر: أريد تلك الطائرة الورقية رجاءً وسآخذ بكرة الخيوط هذه.

أميـــر: هل أعجبتك الطائرة الورقية؟هل أخبرتك يوما أن والدك كان أفضل عداء طائرة ورقية في كابل؟

كان يجعل كل أطفال الجوار يغارون. كان يعدو بالطائرات الورقية ولا ينظر أبدا إلى السماء، زعم بعضهم أنه يلاحق ظل الطائرة الورقية فقط، لكنهم لم يكونوا يعرفونه كما عرفته أنا، لم يكن والدك يلاحق ظلالا، لقد كان يعلم فحسب، هذا كل ما في الأمر.

هل تريد مساعدتي في تطيير هذه؟ يبدو أني سأطيرها وحدي. آخر فرصة. ها أنا ذا أنطلق! إنها طائرة ورقية جيدة، أليس كذلك؟ هل تريد أن تجرب؟

خذ، أمسكها بإحكام ، يا "سهراب".

ثريـــة: أحسنت، يا "سهراب".

أميـــر: اسحب، اسحب، اسحب ! يبدو أن هناك من يريد المنافسة.

هل أنت متأكد؟ فلنلقنه درسا، أليس كذلك؟ انظر يا "سهراب"، سأريك حيلة من حيل والدك المفضلة، طريقة قديمة، "ارفعها ثم أنزلها". تعال، اقترب. ها هو قادم!

سنصطاده، صحيح؟ انظر، قطعت طائرته!

صبي أول: ماذا تفعل، ألا يمكنك إمساكها بإحكام؟

صبي ثان: آسف!

أميـــر: هل تريدني أن آتيك بتلك الطائرة ؟ من أجلك، ألف مرة وأكثر.

2.5. السيناريو الأصلي:

EXT. LAKE ELIZABETH PARK - DAY

TITLE CARD: *Callfornla, 2000*

We trall a five-year-old BOY as he runs toward Lake Elizabeth.

A lamentation of swans occupies the muddy bank, cleaning themselves, paddling in the shallow water and trumpeting their alarms. The cygnets huddle around their mothers.

The boy runs into the midst of the birds and they rise with a terrible beating of wings, squawking as they fly, a great and violent explosion of white feathers.

AMIR (34) stands by the lake, watching the swans. He has a certain élégance, a professorial demeanor heightened by the smattering of gray in his thick, dark hair.

He walks back to a picnic area where dozens of AFGHAN-AMERICANS grill lamb, drink tea, and gossip. Elsewhere in the park, FOLKS of all ethnicities relax and enjoy the sunshine.

CHILDREN are everywhere, playing soccer in the grass, eating yoghurt and cookies, chasing each other in games of tag.

Amir sees his wife, SORAYA, standing apart from the others, watching the children. Her thick black eyebrows are like the arched wings of a flying bird.

Amir takes her hand. Alone together, they walk away from the picnic, away from the laughing children and the bored mothers gnawing on chicken bones.

EXT. VESTIBULE, AMIR'S BUILDING - DAY

A package waits beneath the mallboxes. Soraya checks the label and hands the box to Amir.

SORAYA

Is that what I think it is?

Amir checks the label and nods. Clearly this is a significant package and they're both excited, though perhaps Soraya's happiness is a bit more forced than Amir's.

SORAYA (cont'd)

Are you nervous?

They head up the stairs.

AMIR

As long as they spelled my name right...

INT. AMIR'S APARTMENT - DAY

Amir closes the front door behind them. Their home is small but tastefully decorated, with Persian rugs on the floor and tapestries hanging from the walls. Picture Windows look out over Golden Gâte Park.

Books are everywhere. Books crammed on the shelves, books stacked on stools, books in great piles beside the armchair.

SORAYA (teasing)

You want a moment alone with it?

AMIR

I want you right here with me.

INT. STUDY - DAY

Amir sets the package on his desk and opens it with a pair of scissors. The box is filled with hardcover novels. He pulls one out and inspects it. A *Season for Ashes*.

He turns the book over. On the back cover, the author photograph shows Amir smiling for the caméra.

AMIR

There it is.

Soraya stands beside her husband and looks over his shoulder.

SORAYA

There it is.
(beat) Your baby.

Amir glances at her and we get a sense of tension between them, but Soraya defuses the moment by kissing him on the side of his neck. She walks out of the study, leaving her husband to admire his book.

He flips through the pages, inspects the copy inside the flap and runs his hands over the dust jacket, taking obvious delight in the physical reality of his creation.

INT. LIVING ROOM - DAY

The phone rings. Amir walks into the room and picks it up.

AMIR
Hello?

For a moment there is no response, only the static wash of a bad connection.

AMIR (cont'd)

Hello?

RAHIM KHAN (O.S.)
Amir jan.

Amir sets his book on the counter. It takes him a second to place the voice.

AMIR
Rahim Khan?

RAHIM KHAN (O.S.)

It is kind of you to remember.

INT. BATHROOM - DAY

Soraya sits on the edge of the closed toilet seat as hot water fills the tub. Steam fogs the mirror.

Soraya is a thousand miles away from the tastefully tiled bathroom, but she stands before the water spills and turns off the faucet.

INT. LIVING ROOM - DAY

Amir holds the phone to his ear, smiling at something he just heard. He's been talking for a while.

AMIR

It's good to hear your voice.

RAHIM KHAN (O.S.)

I've missed you, Amir jan. You should corne home.

AMIR (raising his eyebrows)

Home? I don't know if now's such a great time.

RAHIM KHAN (O.S.)

It's a very bad time. But you should corne. (beat) There is a way to be good again.

The words have an obvious effect on Amir. He stands very still, lips slightly parted, staring out the kitchen window.

High above Golden Gâte Park, a red kite with a long blue tall glares down at San Francisco like an angry eye.

EXT. KABUL - DAY

TITLE CARD: *Kabul, Afghanistan, 1977*

The sky is overcast and threatening. A red kite duels a blue kite, spinning around each other, their glass strings glittering in the cold light.

A horde of YOUNG BOYS stands in an empty lot on the city's outskirts, watching the kites battle.

One of the boys is the young AMIR (11), slender and awkward, a bit intimidated in the throng of boisterous, shoving boys.

Beside Amir stands HASSAN (10), a boy with a face like a Chinese doll. Hassan is an Hazara; his Mongol features set him apart from the other boys in the crowd, all Pashtuns.

Amir wears American-style blue jeans and a clean, new down parka. Hassan wears a bright green *chapan* (a traditional Afghan coat) over a thick sweater.

Unlike Amir, Hassan is not bothered by the roughhousing boys. If someone pushes him he pushes back, without malice or fear.

OMAR (14), an older boy with a wisp of moustache, controls his kite with great skill and confidence. He allows himself a small smile as he guides his kite into a superior position.

Hassan smiles as Omar's kite surges above the other, glass string cutting the adversary free from its line.

The defeated kite slowly glides south. All the boys run in that direction, hollering and elbowing each other.

Hassan takes off in the other direction. Amir stares at him.

AMIR

Where are you going?

Hassan whirls around, motioning with his hand.

HASSAN

This way!

Amir looks at the kite, drifting steadily south. He looks at Hassan, sprinting north again. Finally Amir chases after him.

Though Amir is a bit older and taller, Hassan is the natural athlète.

EXT. KABUL - NARROW STREET - DAY

They run through the ancient streets of Kabul, hopping gutters, weaving through narrow alleys.

EXT. KABUL - ANIMAL MARKET - DAY

Amir can't keep pace with the faster boy. He looks up again. The kite is nowhere to be seen.

AMIR

We 're losing it!

Hassan, far ahead, doesn't even bother looking for the kite.

HASSAN

Trust me!

Amir, eyes on the clouds, trips over a rock. When he staggers to his feet he sees Hassan rounding a corner.

Amir hobbies after him.

EXT. KABUL - DIRT ROAD - DAY

He turns the corner and finds himself on a rutted dirt road. Hassan sits cross-legged in the dirt, eating from a fistful of dried mulberries.

AMIR

What are we doing here?

HASSAN

Sit with me, Amir agha.

Amir drops next to him, wheezing from their run.

AMIR

You're wasting our time. It went the other way.

Hassan pops a mulberry in his mouth. He's not winded at all.

HASSAN

It's coming.

AMIR

How do you know?

HASSAN

I know.

AMIR

How can you *know?*

HASSAN

Would I ever lie to you?

AMIR

I don't know. Would you?

HASSAN

(indignant) I'd rather eat dirt.

AMIR (testing)

Really? You'd do that?

HASSAN

(puzzled) Do what?

AMIR

Eat dirt if I told you to.

Hassan searches Amir's face, trying to décide if his playmate is joking or not. When Hassan speaks he is completely serious, staring into the older boy's eyes.

HASSAN

If you asked, I would.

Amir cannot hold the boy's gaze. He looks away.

HASSAN (cont'd)

But would you ever ask such a thing, Amir

agha?

AMIR (forced smile)

Don't be stupid. You know I wouldn't.

Hassan returns the smile, except his doesn't look forced.

HASSAN

I know.

Hassan stands and walks a few paces to his left. Amir looks up. He watches in awe as the red kite plummets towards them.

Amir hears footfalls and shouts; he turns and sees the approaching kite runners, the boys they stood with before.

But they're wasting their time. Hassan stands with his arms wide open, smiling, as the kite drops right into his hands.

INT. LIVING ROOM - DAY

BABA sits behind a magnificent antique desk. A towering Pashtun with a thick beard and curly brown hair, his hands look capable of uprooting a willow tree.

RAHIM KHAN stands beside Baba. He lacks his old friend's charisma and physical présence, but his kind eyes and wry smile make him more approachable.

An OLDER MAN wearing a cheap gray suit stands in front of the desk, hands clasped, watching nervously as Baba signs papers.

ALI, a servant with a slight limp, refills the men's cups of tea. Baba accepts his with a smile. He and Ali have known each other their whole lives; there should be a sensé of easy rapport between them. Ali leaves.

When Baba finishes with the papers he stands and hands them across the desk to the older man, who glances at the papers and holds them carefully, as if they were something precious.

OLDER MAN

Thank you, Agha sahib.

BABA

I want them to start building tomorrow. This should have happened a long time ago.

The older man nods vigorously as Rahim Khan circles around the desk to escort him to the door.

OLDER MAN

Tomorrow, absolutely. And thank you! The orphans of Kabul will never forget you.

BABA

I suspect they will.

Rahim Khan closes the door behind the older man and turns to look at Baba, who sits again behind his desk, already busying himself with more papers.

RAHIM KHAN

You know the bureaucrats will steal half the money.

BABA

Only half? They've gotten lazy.

EXT. WAZIR AKBAR KHAN DISTRICT - DUSK

Amir and Hassan walk across a small wooden bridge. Amir now carries the kite.

HASSAN

I think maybe you'11 win the tournament this year.

Amir gives Hassan a doubtful look.

AMIR

Me? Weren't you watching Omar back there? He never loses.

HASSAN

Omar's good.
(beat) If you have the right kite, you could do it.

EXT. BABA'S HOUSE - LATER

The boys walk up a redbrick driveway lined with poplar trees. Baba's house is the most beautiful in the district. A broad entryway flanked by rosebushes leads to the sprawling manse.

From the minaret of a nearby mosque, the MUEZZIN calls the faithful to evening prayers.

Hassan claps Amir on the shoulder and hurries ahead. On the south end of the garden, in the shadows of a loquat tree, stands a little mud hut: the servants' home.

The door of the hut is open. Amir watches Hassan step inside and greet his father, ALI. They begin the ritual of *wudu,* washing their hands three times with water from a bowl, cleaning themselves before their prayers.

Amir walks up the steps leading into his imposing home.

INT. BABA'S HOUSE - CONTINUOUS

Gold-stitched tapestries line the walls. A crystal chandelier hangs from the vaulted ceilings.

Amir climbs a sweeping staircase, kite in hand. Nearing his bedroom, he pauses when he hears adult voices coming from the living room. The door is partway open and the adults clearly did not hear him enter the house. Amir peeks into the room.

INT. LIVING ROOM - CONTINUOUS

Baba and Rahim Khan recline in leather club chairs, stuffing their pipes with tobacco.

Framed photographs on the wall chart the course of family history, including a picture of Baba's wedding night (Baba dashing in his black suit; his wife a princess in white).

A radio on a book shelf plays a speech delivered by a MARXIST IDEOLOGUE. We only pick up fragments but thèse are ominous:

MARXIST IDEOLOGUE (O.S.)

The Imperlallsts wlll lose because they sneer at history, because they sneer at the workers, because they sneer at the people!
(cheers from a crowd) *They can slt behlnd thelr hlgh walls, they can drive thelr Amerlcan cars, but once the hunt begins, they wlll never stop runnlng!*

Baba lights his pipe and sucks on it till he's got a good draw going. He puts out the match with a flick of his wrist.

RAHIM KHAN

This will get bloody before it gets better.

BABA

Usually a safe bet.

RAHIM KHAN

They say the Communists are starting brawls at the University. A student was stabbed last week. I'm glad Amir's too young to be involved in all this.

BABA

Amir?
(snorts) Trust me, he won't be getting into any brawls.

Baba inspects the bowl of his pipe.

BABA (cont'd)

Sometimes I see him playing on the street with the neighborhood boys. They push him around, take his toys from him, give him a shove here, a whack there. And he never fights back. Never.

RAHIM KHAN

So he's not violent.

BABA

You know what happens when the other kids tease him? Hassan steps in and fends them off. I've seen it with my own eyes. And when they corne home, I say to him, "How did Hassan get that scrape on his face" and he says, "He fell down."
(beat) There's something missing in that boy.

RAHIM KHAN

Children aren't coloring books. You don't get to fill them with your favorite colors.
(beat) He's not like you, my friend. He'll never be like you. But watch. He'll turn out well.

BABA

A boy who won't stand up for himself becomes a man who won't stand up for anything.

Rahim Khan turns and looks through the open study door, perhaps spying movement outside the room.

INT. BABA'S HOUSE - CONTINUOUS

Amir retreats from the open door and goes to his bedroom, dragging the brightly-colored kite on the floor behind him.

INT. AMIR'S ROOM - LATER

Amir sits at his desk, reading through a sheaf of handwritten pages. He doesn't answer when there's a knock on the door.

RAHIM KHAN (O.S.)

May I corne in, Amir jan?

Amir looks up from his papers but says nothing. After a moment, Rahim Khan opens the door and steps into the room.

RAHIM KHAN (cont'd)

I wanted to say goodbye. I'm leaving for Pakistan tomorrow.

Rahim Khan notices the red kite lying on top of the bed.

RAHIM KHAN

(cont'd) That's a fine kite.

AMIR

Hassan ran it down.

RAHIM KHAN

The boy's got a gift.

Amir nods, not keen to discuss Hassan's kite running.

RAHIM KHAN (cont'd)

What are you working on?

AMIR

A story.

RAHIM KHAN

May I read it?

AMIR

It's not very good.

RAHIM KHAN

All the same, I'd love to read it.

Amir stares at the story. Finally he hands it to Rahim Khan.

AMIR

It's only four pages.

RAHIM KHAN

Thank you, Amir jan. I'il read it tonight.

He turns to leave.

AMIR

He hates me because I killed her.

Rahim Khan turns and stares at Amir, not comprehending.

AMIR (cont'd)

My mother.

Rahim Khan crouches beside the boy's chair.

RAHIM KHAN

Don't ever say such a thing. Don't ever think it.

AMIR

But it's true.

RAHIM KHAN

No, Amir. It's a dangerous thing, being born.
Dangerous for the mother, dangerous for the child.
(beat) Your father would die for you. You know
that, don't you?

Amir shrugs and says nothing. Rahim Khan gives him a sad smile, grips his shoulder, and walks out the door.

EXT. MOSQUE – DAWN

The muezzin in the minaret calls the faithful to prayer.

INT. BABA'S HOUSE, DINING ROOM - MORNING

Amir sits at the dining room table, hastily finishing his homework. Hassan brings him his breakfast: a cup of black tea and a toasted naan spread with sour cherry marmalade.

Amir sips his tea and munches his toast without taking his eyes off his schoolwork or thanking Hassan. Hassan hands him an envelope.

AMIR

What's this?

HASSAN

Rahim Khan left it for you.

Amir tears open the envelope. He reads the letter quickly, a broad smile spreading across his face.

AMIR

He liked it!

HASSAN

Liked what?

AMIR

My story!

HASSAN

Well of course he liked it, Amir agha. You tell great stories.

AMIR

Bravo! he wrote. Bravo!

HASSAN

Bravo!

AMIR

Do you know what "bravo" means?

HASSAN

No.

AMIR

It's Italian for genius.

HASSAN

What's the story about?

Amir leans back, content with his new-found literary fame.

AMIR

It's about a man who finds a magie cup. And he learns that if he weeps into the cup, his tears turn to pearls. He's very poor, you know. And at the end of the story, he's sitting on a mountain of pearls with a bloody knife in his hand and his dead wife in his arms.

Hassan frowns, confused for a moment.

HASSAN

So he killed her...

AMIR

Yes, Hassan.

HASSAN

So that he'd cry and get rich!

AMIR

Yes. You're very quick.

Hassan nods, smiling. But the smile soon fades from his face.

AMIR (cont'd)

What?

HASSAN

Nothing, Amir agha. Are you done with breakfast?

Hassan clears the dirty plate and cup.

AMIR

What?

HASSAN

Well... will you permit me to ask a question about the story?

AMIR

Of course.

HASSAN

Why did the man have to kill his wife?

AMIR

Because each of his tears becomes a pearl!

HASSAN

Yes, but why couldn't he just smell an onion?

Amir opens his mouth to berate the boy but then realizes that Hassan has a point. Shoving his homework into his knapsack, Amir storms off, leaving Hassan alone in the dining room.

Hassan picks up the half-eaten naan and takes a big bite.

EXT. BABA'S HOUSE - DAY

The wind blows through the tree branches. Hassan sweeps poplar leaves off the redbrick driveway into tidy piles. Later, he repairs some broken wire on a pigeon cage.

INT. STUDY - EVENING

Amir sits cross-legged in one of the club chairs, textbook on his lap. Baba stands by the wet bar in the corner of the room, pouring himself a whiskey.

AMIR

The mullahs at school say drinking is a sin.

Baba selects several ice cubes from a silver bucket and drops them into his glass.

AMIR (cont'd)

They say drinkers will pay when the Reckoning cornes.

Baba sits on the leather sofa and swallows some whiskey, crushing an ice cube between his teeth.

BABA

Do you want to know what your father thinks about sin?

AMIR

Yes.

BABA

Then I'11 tell you. But first understand this and understand it now: You'11 never learn anything of value from those bearded idiots.

AMIR

You mean the mullahs?

BABA

I piss on the beards of those self-righteous monkeys.

Amir seems shocked to hear such blasphemy.

BABA (cont'd)

They do nothing but thumb their prayer beads and recite a book written in a tongue they don't even understand.
(beat) There is only one sin. And that is theft. Every other sin is a variation of theft. Do you understand that?

AMIR

No, Baba jan.

BABA

When you kill a man, you steal a life. You steal his wife's right to her husband, his children's right to their father. When you tell a lie, you steal someone's right to the truth. Do you see?
(off Amir's nod) There is no act more wretched than stealing. A man who takes what's not his to take, be it a life or a loaf of naan, I spit on such a man. And if I ever cross paths with him, God help him. Do you understand?

AMIR

Yes, Baba.

BABA

Good.

Baba drains the last of his whiskey with a single swallow. He stands and returns to the bar.

BABA (cont'd)

All this talk of sinning is making me thirsty.

EXT. WAZIR AKBAR KHAN DISTRICT - DAY

Amir and Hassan sit on a wall overlooking the neighborhood. Their pockets are filled with walnuts, which they crack in their palms and eat.

AMIR

Come on, do it.

HASSAN

It's wrong, Amir agha.

AMIR

Do you have to be so holy all the time?

Hassan sighs. He and Amir look toward the neighbor's yard, where an overweight German Shepherd sleeps by the porch.

HASSAN

Just one?

AMIR

Just one.

Hassan pulls an old, flimsy slingshot from his back pocket. He loads a whole walnut into it and takes aim.

The walnut hisses through the air and hits the sleeping dog in his haunch. The dog leaps to his feet, growling, spinning around in circles as he searches for his assallant.

AMIR (cont'd)

You think he'd figure it out one day.

He pulls a smooth, folded Afghani bill from his pocket.

HASSAN

You got your allowance?

Amir pulls the bill taut between his fingers.

AMIR

I was thinking of buying some Turkish taffy.

Or maybe a yo-yo. I need a new yo-yo.

Hassan nods politely as Amir considers his purchasing power.

AMIR (cont'd)

Or we could go see *The Magnlflcent Seven* again.

Hassan's face lights up. The boys hop down from the wall and chase each other across the yard, making guns from their fingers and thumbs, firing make-believe bullets.

AMIR (cont'd)

(affecting a macho accent) We deal in lead, friend.

INT. CINEMA ZAINAB - DAY

The Magnlflcent Seven plays on the screen. Amir and Hassan, faces illuminated by the flickering images, watch as Charles Bronson and Yul Brynner confer in dubbed Farsi.

YUL BRYNNER

Job for six men, watching over a village south of the border.

CHARLES BRONSON

How big's the opposition?

YUL BRYNNER

Thirty guns.

HASSAN

I admire your notion of fair odds, mister.

AMIR

I admire your notion of fair odds, mister.

CHARLES B RONSON

I admire your notion of fair odds, mister.

EXT. WAZIR AKBAR KHAN DISTRICT - DAY

Amir and Hassan walk past the big houses, humming the Elmer Bernstein score from *The Magnlflcent Seven*.

HASSAN

Who's your favorite?

AMIR

Steve McQueen.

HASSAN

I like Charles Bronson.
(beat) Maybe someday we'11 go to Iran.

Amir squints at Hassan in confusion.

AMIR

Why?

HASSAN

Maybe we'd see him somewhere. I could get his autograph.

AMIR

Charles Bronson's not Iranian.

HASSAN

He's not?

(contemplative beat)
So why does he speak Farsi with an Iranian accent?

A rock strikes Amir in the back. The boys whirl around. ASSEF (15) strolls toward them, flanked by his entourage, WALI (14) and KAMAL (14). All three wear jeans and T-shirts.

ASSEF

Where you going, faggots?

Amir glances around nervously, hoping to spot an adult, but the street is deserted. Already broad-shouldered and deep-voiced, Assef towers over the other kids.

ASSEF (cont'd) (to Wali and Kamal)

What do you boys think: if I paid you to be my friends, would you really be my friends? Or would you be my servants?

WALI

If you were paying us, we'd be your servants.

ASSEF

So if Amir's only friend is really his servant, I guess Amir's got no friends.

AMIR (voice trembling)

We're not bothering you.

ASSEF

Oh, you're bothering me. Afghanistan's the land of the Pashtuns. We're the true Afghans, not this Flat-Nose here. His people pollute our homeland. They dirty our blood. If idiots like you and your father didn't take these people in, we'd be rid of them.

Wali and Kamal nod. Assef advances on Amir, grinning. Amir cowers, too frightened even to run.

HASSAN (O.S.)

Please leave us alone, Agha.

Assef turns. Hassan holds the slingshot in his hands, the elastic band pulled all the way back. The stone sits in the cup, aimed at Assef's face.

Assef's eyes widen with surprise. Wali and Kamal look even more astonished. Hassan's hand trembles with the strain of the taut elastic band.

ASSEF

Put it down, you motherless Hazara.

HASSAN

Please leave us be, Agha.

ASSEF

Maybe you didn't notice, but there are three of us
and two of you.

HASSAN

You're right, Agha. But maybe you didn't notice
that I'm the one holding the slingshot.

Assef looks from the rock to Hassan. He searches the boy's face, trying to gauge his resolve.

ASSEF

This doesn't end here.

Assef turns and walks away, followed by his two henchmen.

Amir and Hassan watch them go. When Amir finally turns to Hassan, the smaller boy shrugs and tries to stuff the slingshot back into his pants with trembling hands.

EXT. STREETS OF KABUL - DAY

A multicolored bus crammed with PASSENGERS navigates the narrow streets, blaring its horn at the PEDESTRIANS, BICYCLISTS and CARS that dart past.

INT. SERVANT'S HUT - DAY

Hassan and his father, Ali, kneel on the prayer rugs, intone the prayers, and bow their heads to the ground three times.

AMIR (O.S.)
Hassan!

Hassan stands and carefully rolls his rug. His father kisses him on the forehead and Hassan runs outside.

EXT. BABA'S HOUSE - CONTINUOUS

Amir stands by the open iron gâtes, waiting for Hassan.

AMIR

Well, happy birthday.

He hands a clumsily-wrapped gift to Hassan, who grins and tears it open. Inside is a brand-new Wham-0 Sportsman slingshot.

AMIR (cont'd)

It's made in America.

Hassan cradles the slingshot in his palms like a newborn infant. He smiles at Amir, his eyes wet with happiness.

AMIR (cont'd)

I figured, if you're going to be my bodyguard, you need a proper weapon.

EXT. CEMETERY - DAY

An abandoned cemetery sprawls across the hilltop. Tangles of brushwood clog aisles of unmarked headstones. A pomegranate tree rises near the rusty iron gâte.

Amir and Hassan sit beside the tree, scooping the bloody seeds from the fruit, wiping their hands on the grass.

Amir pulls out a pocketknife, gets on his knees, and begins carving words into the bark of the tree. When he finishes, Hassan runs his fingers over the letters.

HASSAN
What does it say?

AMIR

Amir and Hassan, the Sultans of Kabul.

HASSAN

The Sultans of Kabul!

Amir sits again and pulls a leather-bound book, the *Shahnamah*, from his satchel.

AMIR

You want a story?

HASSAN
Rostam and Sohrab!

AMIR

Not them again. I've read you that one fifty times. How about Rudabeh?

HASSAN

It's your book, Amir agha.

Amir sees Hassan's disappointment.

AMIR

All right, all right. Rostam and Sohrab. If s your birthday.

Hassan grins and lies on his back with one hand under his head. Amir flips to the proper page and begins to read.

AMIR (cont'd)

Glve ear unto the combat of Sohrab agalnst Rostam, though It be a taie replète wlth tears...

EXT. CEMETERY - LATER

The clouds drift across the broad blue sky and the two boys sit beside the pomegranate tree, one reading, one listening.

AMIR

"If thou art Indeed my father, then hast thou stalned thy sword In the llfe-blood of thy son.. ".

A loud honking interrupts the reading. The boys turn and see a gleaming, black '68 Ford Mustang pull up at the bottom of the hill. Baba sits in the driver's seat.

HASSAN

Your dad got a new car?

Amir shoves the book into the satchel and the two boys sprint down to the Mustang, Hassan getting there far quicker.

BABA

I heard it was someone's birthday.

HASSAN

Isn't this the car he drives in *Bullltt?*

Baba nods. Hassan grins at Amir.

HASSAN (cont'd)

Steve McQueen!

Hassan climbs into the cramped backseat.

BABA

It's your day, Hassan. Why don't you sit up front?

Hassan glances at Amir, who shrugs. They switch seats. Baba smiles at Hassan. He seems warmer and more comfortable with the Hazara boy than he is with his own son.

BABA (cont'd)

Are you ready for your birthday présent?

HASSAN

Is it a drawing book?

BABA

Better.

HASSAN

A toy gun?

Baba shifts into drive.

BABA

Better.

The Mustang's rear tires kick up cattalls of gravel and dust. Hassan has a giant smile as they speed away.

EXT. JADEH MAYWAND - DAY

Baba, Amir and Hassan drive down the crowded street south of the Kabul River. STREET VENDORS hawk lamb kebabs and dates; MERCHANTS sell everything from fresh fish to ornate rugs.

Hassan has a huge smile on his face. People on the street turn to look at the gleaming car and Hassan clearly feels great pride sitting in the front seat.

Amir sits glumly in the backseat.

A few AMERICAN HIPPIES, their hair long and unwashed, wearing bead necklaces and sandals, stroll through the marketplace.

The Mustang pulls up to a store no larger than a prison cell.

INT. SAIFO'S - DAY

SAIFO, a nearly-blind old man, is a shoe repairman. Stacks of leather shoes are piled on his work bench. He nods to Baba and opens a trapdoor, leading the boys down a set of wooden steps to the dank basement.

Here, Saifo's true art is revealed. Dozens of colorful kites hang from the walls and ceiling.

Saifo's kites are masterpieces, the paper wings eut to perfect proportions, the frames tight and true.

Amir and Hassan examine the wares with expert eyes and fingers, trying to détermine which kites would have the best loft, which would be easiest to maneuver.

Hassan picks out a striking red kite with yellow borders. He shows it to Baba. Baba examines the kite, nods, and affectionately ruffles Hassan's close-cropped hair.

BABA
Good pick.

Hassan beams, proud of Baba's approval. Amir watches in silence from a corner of the shop.

INT. DINING ROOM - NIGHT

Baba, Rahim Khan and Amir sit at the table, eating curried cauliflower over rice. Ali serves them. Hassan stands in the kitchen, washing the pots, visible through the open doorway.

Outside we see the first flakes of snow starting to fall.

BABA

Tournament's tomorrow, eh? You and Hassan ready?

AMIR

We've been practicing.

BABA

Did I ever tell you about the year I won?

RAHIM KHAN

I'm fairly sure you told everyone in Kabul about the year you won.

BABA

Fourteen kites I eut down. I think that's still a record.

EXT. BACKYARD - DAY

Amir and Hassan prepare the *tar,* the cutting line used to decapitate other kites, feeding hundreds of feet of string through a mixture of ground glass and glue.

The section of the string already coated with glass hangs between the trees to dry.

HASSAN

I think you're going to make Agha sahib very proud today.

AMIR

You think so?

HASSAN

Inshallah.

AMIR

(skeptical) *Inshallah*.

Amir pricks his finger with a shard of glass. He inspects the drop of blood bubbling on his fingertip.

EXT. WAZIR AKBAR KHAN DISTRICT - DAY

The sky is a blameless blue. Snow weighs down the branches of the mulberry trees lining the block.

Children from all over Kabul crowd the street. KITE FIGHTERS huddle with their SPOOL HOLDERS, talking last minute tactics. At least fifty kites of all colors already hang in the sky, paper sharks roaming for prey.

The rooftops are jammed with SPECTATORS reclining in lawn chairs, hot tea steaming from thermoses, the music of Ahmad Zahir blaring from cassette players.

Amir and Hassan walk down the center of the street. Hassan carries their kite and Amir holds the spool of glass wire.

Hassan wears black rubber boots and a bright green *chapan* over a thick sweater and faded corduroy pants. Amir wears a black leather coat, a red scarf and American blue jeans.

Amir looks up to the rooftop of his house and sees Baba and Rahim Khan sitting on a bench, both dressed in wool sweaters, sipping tea. Baba waves.

AMIR

I'm not sure I want to fly a kite today.

HASSAN

It's a beautiful day.

Amir shifts his feet, staring at the crowds of kite fighters. Hassan steps closer to Amir and speaks in a low voice.

HASSAN (cont'd)

It's the two of us against all of Kabul. And we're going to win.

AMIR

I admire your notion of fair odds, mister.

The two boys exchange a smile.

HASSAN

Let's fly.

He lifts the kite, red with yellow borders. He licks his finger and holds it up, testing the wind.

He runs with the kite, the spool rolling in Amir's hands until Hassan stops, fifty feet away, and holds the kite over his head.

Amir jerks on the line twice. Hassan tosses the kite.

Amir mutters an Arabie prayer under his breath. He pulls on the string, coaxing the kite into flight. Soon it soars above them, making a sound like a paper bird flapping its wings.

Hassan claps his hands, whistles, and runs back to Amir, who hands him the spool, holding on to the glass string as Hassan spins it quickly to gather the slack.

More and more kite fighters fill the streets, jerking and tugging on their lines, squinting up to the sky, trying to gain position to eut the opponent's line.

Every kite fighter has an assistant who holds the spool and feeds the glass line. Hassan's hands already bleed.

Hassan sees Omar, the talented kite fighter seen earlier, flying his brilliant blue kite at the end of the street.

The cutting begins and the first defeated kite whirls out of control. The KITE RUNNERS pursue it, chasing the windblown kite as it drifts through the neighborhoods.

Hordes of runners go after each fallen kite, swarming the streets like the bull runners of Pamplona.

Kites fall from the sky like shooting stars with brilliant, rippling talls.

Assef, Wali, and Kamal sit in the bed of a parked pick-up truck, drinking cans of soda and mocking the running children around them.

Amir keeps stealing glances at Baba, sitting on the rooftop, chatting with Rahim Khan.

HASSAN (cont'd)

Amir agha!

Amir returns his gaze to the sky just in time to see a green kite closing in on his own bird.

Amir plays with the wire, manipulating his kite into a complex dance. Amir cornes out on top, his kite's glass wire tearing off one of the green kite's wings.

The green kite plummets to earth as a band of yelling boys chases after it.

Up and down the streets kite runners return in triumph, their captured kites held high, showing off to their friends.

AMIR

Lots of prizes.

HASSAN (shrugging)

Nothing matters but the last kite.

Amir tugs on his wire, causing his kite to slice a bright yellow kite with a coiled white tall.

HASSAN (cont'd)

Beautiful.

The tug opens a gash in Amir's index finger, the blood trickling down his palm.

Hours pass. Tufts of clouds drift in and the sun slips behind them. Shadows start to lengthen. The spectators on the roofs bundle up in scarves and thick coats.

Only four kite fighters are still alive. Amir keeps his eye on Omar's blue kite, flying through the air with intimidating grâce, its glass wire shimmering in the falling sunlight.

AMIR

How many has he cut?

HASSAN

I counted twelve.

The blue kite slices a big purple one and does a victory dance of two broad loops.

AMIR

I think he wants Baba's record.

HASSAN

Can't let that happen.

Spectators on the streets and rooftops stomp their feet, clapping, whistling, chanting:

SPECTATORS

Cut him! Cut him!

Amir, hands bloodied from manipulating the glass wire, gets his red kite to soar low over the rooftops, skimming above the spectators' heads, snapping a white kite's wire.

It's a daring maneuver and the crowd responds with a roar.

HASSAN

We're very low.

Amir's red kite and the deadly blue kite are the final survivors. Amir sees the blue kite diving toward his kite, trying to take advantage of Amir's lack of altitude.

A chase begins, and it's a chase of two master kite fighters, their paper birds winging over the streets, tralled by their shadows on the snow.

The spectators are absorbed in this last battle, tracking the dogfight with their eyes, pointing out exceptional maneuvers. Children sit on high tree branches, mouths open as they thrill to the aerial combat.

AMIR

More line! More line!

Hassan feeds out more line and Amir pulls hard, sending his kite on an élégant loop that leaves it above the blue kite.

The blue kite seems to sensé its danger. It jerks up, down and sideways, trying desperately to escape. Amir's kite closes in relentlessly. The crowd knows the end is near.

SPECTATORS

Cut him! Cut him!

Amir closes his eyes and loosens his grip on the wire. It slices his fingers again as the wind drags it.

Amir's red kite whips past the blue kite, severing its line. The crowd roars and Amir opens his eyes.

Hassan howls with joy. He runs over to Amir and wraps his arm around the older boy's neck.

HASSAN

Bravo ! Bravo, Amir agha!

The blue kite spins wildly like a tire corne loose from a speeding car. Every kite runner on the streets, a band of forty shoving boys, takes off after it.

Amir blinks. For a moment he can't move. Finally he whoops and throws his free arm around Hassan. The boys hop up and down, laughing so hard they're almost weeping.

HASSAN (cont'd)

You won, Amir agha! You won!

AMIR

We won! *We* won!

Amir sees Baba standing on the edge of his rooftop, pumping both his fists, hollering at the top of his lungs. Rahim Khan stands beside Baba, grinning broadly.

Amir beams. He seems to grow as he basks in the light of his father's pride, standing taller, smiling more brightly.

HASSAN

I'm going to run that blue kite for you.

He drops the spool and runs, the hem of his green *chapan* dragging in the snow behind him.

AMIR

Hassan! Corne back with it!

Hassan stops and turns, cupping his hands around his mouth.

HASSAN

For you, a thousand times over!

He smiles and disappears around the corner.

Amir begins to pull his kite in from the sky as people rush to congratulate him. Adults

pat back and tousle his hair.

The sun sinks behind the hills. The sky is painted pink and purple. A MULLAH bellows *azan* from the Haji Yaghoub Mosque.

The bazaar is emptying quickly. Amir picks his way through the dwindling crowd, past the LAME BEGGARS dressed in layers of tattered rags, past VENDORS with rugs on their shoulders, past BUTCHERS closing shop for the day.

He stops by a dried fruit stand. A MERCHANT wearing a blue turban loads his mule with crates of pine seeds and raisins.

AMIR

Have you seen a Hazara boy corne this way?

Wearing a green *chapan?*

MERCHANT

Why's a boy like you looking for a Hazara?

AMIR

He's our servant's son.

MERCHANT

Lucky Hazara, having such a concerned master.

His father should get on his knees, sweep the dust

at your feet with his eyelashes.

AMIR

Did you see him?

MERCHANT (pointing south)

I saw a boy running that way. He had a kite in his hand.

The merchant grunts and loads another box onto the mule.

MERCHANT (cont'd)

Of course, they've probably caught him by now.

AMIR

Who?

MERCHANT

The other boys. The ones chasing him.

EXT. OLD TOWN - MOMENTS LATER

Amir searches through the warrens of shacks and sheep pens.

EXT. SIDE STREET - DUSK

Amir runs down a rutted road that bounds a neighborhood of flat-ceilinged mud shacks separated by narrow alleys.

Voices filter out from one of thèse alleys. Amir creeps closer. He holds his breath and peeks around the corner.

EXT. BLIND ALLEY - DUSK

A havoc of scrap and rubble litters the alley. A rusted cast-iron stove with a hole in its side tilts against a wall.

Hassan stands at the blind end of the alley in a défiant stance: fists curled, legs slightly apart. Behind him, sitting on a heap of rubble, is the blue kite.

Blocking Hassan's way out of the alley are the three bullies encountered earlier: Wali on one side, Kamal on the other, Assef towering in the middle.

Assef seems relaxed, confident. He twirls his brass knuckles around his index finger.

ASSEF

Where's your slingshot, Hazara? Eh?

You don't look so brave today.

Amir exhales quietly. He doesn't move from his hiding place.

ASSEF (cont'd)

But I'm in a mood to forgive.

What do you say to that, boys?

KAMAL

Very generous. Especially after the rude

manners he showed last time.

Assef waves a dismissive hand.

ASSEF

Forgiven. If s done. Of course, nothing is free in this world.

My pardon cornes with a small price.

WALI

Nothing is free.

ASSEF

You're a lucky Hazara. Because today, it's only going to cost you that kite. Fair deal, boys?

KAMAL

More than fair.

HASSAN

Amir agha won the tournament and I ran this kite for him. I ran it fairly. This is his kite.

ASSEF

Loyal Hazara. Loyal dog.

Kamal laughs, shrill and nervous.

ASSEF (cont'd)

Before you sacrifice yourself for him, think about this: Would he do the same for you? Have you ever wondered why he only plays with you when no one else is around?

Assef pauses and studies Hassan's face.

ASSEF (cont'd)

I'11 tell you why, Hazara. To him, you're nothing but an ugly pet. Something he can play with when he's bored, something he can kick when he's angry.

HASSAN

Amir agha and I are friends.

ASSEF (snorting)

Friends? You fool. Enough of this. Give us that kite.

Hassan stoops and picks up a rock. Assef flinches, taking a step backwards.

ASSEF (cont'd)

Last chance.

Hassan cocks the arm holding the rock.

ASSEF (cont'd)

Whatever you wish.

Amir opens his mouth. He's on the verge of calling out, of shouting in protest.

Instead he does nothing. He watches, stiff with fear.

Assef motions with his hand and the other two boys separate, forming a half circle, trapping Hassan in the alley.

ASSEF (cont'd)

I've changed my mind. I'm letting you keep the kite.

I'11 let you keep it so it always reminds you of what

I'm about to do.

Assef charges. Hassan throws the rock. It strikes Assef on the forehead. Assef yelps as he flings himself at Hassan, knocking him to the ground.

Wali and Kamal follow. The three of them pound Hassan, punching him in the face, kicking him in the ribs. Hassan struggles desperately but he's far too small, far too weak.

Amir retreats behind the wall. He shuts his eyes and bites down on his fist. The sounds of the beating wash over him, the cries of pain, the slap of knuckles on skin.

For a long time Amir doesn't move. Finally the noises quiet. Only muffled voices can be heard from the alley. Amir opens his eyes and peers around the corner again.

The blue kite lies beside the cast-iron stove. Hassan's brown corduroy pants rest atop a head of eroded bricks.

Hassan lies with his chest pinned to the ground, naked from the waist down. Kamal and Wali each grip one of his arms, bent at the elbow so that Hassan's hands are pressed to his back.

Assef stands over them, the heel of his snow boot crushing the back of Hassan's neck.

WALI

I don't know. My father says it's sinful.

ASSEF

Your father won't find out. And there's nothing

sinful about teaching this donkey a lesson.

WALI

I don't know.

ASSEF

Suit yourself. (to Kamal) What about you?

KAMAL

I... well...

ASSEF

It's just a Hazara.

Kamal looks away, shaking his head.

ASSEF (cont'd)

Fine. Just hold him down then.

Can you manage that?

Assef kneels behind Hassan, puts his hands on Hassan's hips and lifts his bare buttocks. He keeps one hand on Hassan's back and undoes his own belt buckle with his free hand.

He unzips his jeans, drops his underwear and positions himself behind Hassan.

Hassan doesn't struggle. Doesn't whimper. His face is blank.

EXT. NARROW STREETS - DUSK

Amir runs— away from the alley, away from Assef's quick, rhythmic grunts, away from Hassan's silence.

EXT. BAZAAR - LATER

Amir hides in a cubicle of the deserted bazaar, crouched beside the padlocked swinging doors.

Hearing voices and running footfalls, he peers outside the cubicle and sees Assef and his crew sprinting past, laughing.

Amir takes several deep breaths. He waits until Assef and the others are well out of earshot.

Finally he stands and walks back to the rutted road by the mud shacks. In the dimming light, Hassan trudges toward him.

Hassan holds the blue kite in his hands. His *chapan* has mud smudges down the front. His shirt is ripped below the collar.

He sways on his feet as if he's about to collapse. He steadies himself and hands Amir the kite.

AMIR

Where were you? I looked for you.

Hassan begins to say something but his voice cracks. He drags his sleeve across his face, wiping away tears.

HASSAN

Agha sahib will worry.

He limps toward home. Amir stares after him. Tiny drops of blood fall from between Hassan's legs, staining the snow.

INT. LIVING ROOM - NIGHT

Amir opens the door and steps inside, carrying the blue kite. Baba drinks tea, listening to the news on the radio.

Baba smiles, standing, and opens his arms. Amir puts the kite down and walks into his father's embrace.

EXT. BABA'S HOUSE - MORNING

Icicles hang from the eaves, dripping in the sun. The snow is melting and the hills to the north are patched with green.

INT. DINING ROOM - MORNING

Amir sits at the table. His breakfast has already been set out for him: toasted naan, a boiled egg, black tea. Hassan is nowhere in sight.

Amir sits and examines his plate. He rolls the egg back and forth. Ali walks in, cradling a pile of chopped wood.

AMIR

Where's Hassan?

ALI

He went back to sleep.

Ali kneels before the stove and pushes the little door open. He pauses with a log in his hand.

ALI (cont'd)

The last few weeks, all he wants to do is sleep.

He does his chores and then he just crawls under his

blanket. Can I ask you something?

Amir pushes his egg around his plate and says nothing.

ALI (cont'd)

Did something happen, Amir agha? Something

he's not telling me?

AMIR

How should I know? Maybe he's sick. People

get sick, you know.

INT. STUDY - NIGHT

Baba reads the newspaper, sipping from his whiskey and soda. Amir does his homework. A well-stoked fire burns in the fireplace. Baba groans at something he reads in the paper.

BABA

The mullahs want to rule our soûls and the Communists

tell us we don't have any.

Baba lowers the paper and studies his son, smiling.

BABA (cont'd)

More importantly, *El Cld* is playing. We could go tonight.

Amir nods, very excited.

BABA (cont'd)

Why don't you ask Hassan to corne along.

AMIR

He's not feeling well.

Baba's brow furrows with worry.

BABA

Really? What's wrong with him?

AMIR

He's got a cold or something. Ali says he's

sleeping it off.

Baba considers Amir for a moment.

BABA

I haven't seen you two playing together in weeks.

What happened?

AMIR

Nothing. He's just been a little sick.

BABA

Hassan never gets sick.

(beat) Whatever's going on, you should deal with it

before too long. Don't let thèse things fester.

EXT. CEMETERY - LATER

Amir climbs the hill to the cemetery. He stops beside the low stone wall when he sees Hassan sitting alone in the shade of the pomegranate tree. Dozens of overripe pomegranates have fallen to the ground.

Hassan is trying to read from a children's book. Reading is clearly a struggle for him; he mouths the words, pronouncing them slowly.

Amir steps over the crumbling wall and approaches Hassan, who looks up and smiles when he sees Amir.

AMIR

What are you reading?

HASSAN (embarrassed)

It's for little kids. I just... I'm trying to learn.

Amir nods and says nothing.

HASSAN (cont'd)

I'd rather hear one of your stories.

AMIR

I'm done making up stories.

HASSAN

Why?

AMIR

Because they're stupid.

HASSAN

I don't think they're stupid. I love your stories.

Amir stares at Hassan for a long count. He picks up one of the fallen pomegranates.

AMIR

What would you do if I hit you with this?

Hassan's smile wilts. He looks older, somehow, as if the question had aged him before our eyes.

AMIR (cont'd)

What would you do?

Hassan does not answer. Amir hurls the pomegranate. It explodes against Hassan's chest with a spray of red pulp.

AMIR (cont'd)

Hit me back!

Hassan looks at the red stain and then at Amir.

AMIR (cont'd)

Get up! Hit me!

Hassan stands, dazed, unsure what is happening or why. Amir picks up another pomegranate and whips it at Hassan.

AMIR (cont'd)

Hit me back! Hit me back!

Amir picks up another fruit and throws it, and then another, and then another, throwing all the pomegranates he can find, splattering Hassan's body and face with red juice.

AMIR (cont'd)

You're a coward! A coward!

When Amir finally stops, exhausted and panting, Hassan, smeared in red, looks like he's been shot by a firing squad.

Hassan stoops to pick up a pomegranate. He walks to Amir, tearing the fruit open in his hands. Hassan crushes the pomegranate against his own forehead. Juice drips down his face. He turns and walks away from Amir, down the hill.

Amir stares after him, tears filling his eyes.

EXT. BABA'S HOUSE - DAY

SALAHUDDIN, a butcher, slaughters a calf in the shade of a poplar tree, soaking the grass with fresh blood. Two sheep, tied to the tree trunk, grimly await execution.

WORKMEN climb the oak trees, stringing coils of small electric bulbs. Others set up tables in the yard, while CARPENTERS build a stage on a balcony overlooking the garden.

Amir stands beside his father, watching with horror.

SALAHUDDIN
Blood's good for the tree.

Baba sees the queasy look on Amir's face and smiles.

BABA

Corne on, birthday boy. Let's go inside.

He puts his hand on Amir's shoulder and leads him toward the house. On their way, Amir sees Hassan and Ali spreading tableclothes on the tables.

Hassan looks at Amir and Amir averts his eyes. Baba and Amir climb the steps toward the front door.

AMIR

Baba, have you ever thought about getting new servants?

Baba drops his hand off Amir's shoulder, startled.

BABA

Why would I want to do that?

AMIR (already regretting it)

I guess you wouldn't. It was just a question.

BABA

I grew up with Ali. My father took him in, loved him like his own son. Forty years he's been with my family. Forty goddamn years. And you think I'm just going to throw him out?

Baba's face is flushed with anger. Amir looks down.

BABA (cont'd)

I've never laid a hand on you, but you ever say that again...
(shaking his head) You bring me shame. And Hassan... Hassan's not going anywhere.

BABA (cont'd)
Do you understand?
(furious) I said, do you understand?

AMIR
Yes, Baba.

Baba walks to the front door, no longer looking at his son.

BABA

Hassan's not going anywhere.

INT. BABA'S HOUSE - NIGHT

The place is packed. GUESTS with drinks in hand mingle in the hallways, smoke on the stairs, lean against doorways.

EXT. BABA'S HOUSE - NIGHT

GUESTS chatter under the glow of red, blue, and green lights winking in the trees. Kérosène torches burn on stakes. AHMAD ZAHIR plays an accordion and sings on the stage as DANCERS spin on a parquet dance floor.

Amir walks through the crowd beside Baba, greeting his guests, a plastered smile on his face. He kisses cheeks, hugs older women, shakes hands.

AMIR

Thank you so much for your gift. Thank you. Thank you for coming.

ALI
Amir agha...

Amir turns and sees Ali, Hassan's father, standing nervously on the fringes of the crowd. He looks out of place amongst thèse well-heeled folks, wearing a threadbare old suit.

Amir nods awkwardly, feeling suddenly guilty in the older man's présence.

Ali hands the boy a box.

ALI (cont'd)

It is modest and not worthy of you. But Hassan and I hope you like it. Happy birthday.

Amir opens the box. Inside is a deluxe édition of the *Shahnahmahf* with an embossed cover and glossy color illustrations. He stares at the book, unsure how to react.

ALI (cont'd)

Hassan said your copy was getting old, missing some pages.

Amir cannot meet the older man's eyes.

AMIR

Thank you.

ASSEF (O.S.)

Happy birthday, Amir.

Assef stands with his father, MAHMOOD, a small, dark-skinned man. Amir freezes. Assef notes Amir's fear and grins.

Baba, concerned that his son seems rude, gives Amir a stern look before smiling at Assef and Mahmood.

BABA

Thank you both for coming.

ASSEF

Great party, Amir jan.

Amir says nothing, still staring at the ground.

BABA

Aren't you going to thank Assef jan?

AMIR

Thanks.

Amir steps away, unable to stand in the little circle any longer. He squirms through the throng of guests, ignoring the people who pat his back or call out "Happy Birthday."

Baba, annoyed and embarrassed, watches him go.

EXT. RIVERSIDE - NIGHT

Amir sits by the bank of the narrow river behind Baba's house, his knees drawn up to his chest, looking at the stars.

RAHIM KHAN (O.S.)

Shouldn't you be entertaining your guests?

Rahim Khan walks over, ice clinking in his glass.

AMIR

I didn't know you drank.

Rahim Khan sits beside Amir and examines his glass.

RAHIM KHAN

Turns out I do.
(elbowing Amir) But only on the most important occasions.

Amir smiles. Rahim Khan raises his glass, toasting the birthday boy, and drinks.

RAHIM KHAN (cont'd)

You know, you can tell me anything you want, Amir jan. Anytime.

AMIR

(uncertain) I know.

Rahim Khan watches Amir, waiting, his black eyes bottomless.

RAHIM KHAN

Here. I almost forgot.

He hands Amir a beautiful leather-bound notebook.

RAHIM KHAN (cont'd)

For your stories.

Before Amir can thank him, explosions rip through the sky. They look up and see fireworks lighting the night. Rahim Khan smiles and helps Amir to his feet.

RAHIM KHAN (cont'd)

Come. You're missing your party.

EXT. BABA'S HOUSE - NIGHT

Amir and Rahim Khan walk through the gâtes. All the guests stand in the yard, looking up at the sky. The flares sizzle and explode into bouquets of flowers.

In one of thèse brief bursts of light, Amir sees Hassan serving drinks to Assef and Wali from a silver platter.

Amir lifts Hassan's mattress and plants the watch under it.

The light winks out. A hiss and a crackle and another flicker of orange light: Assef grinning, kneading Hassan in the chest with a knuckle. Darkness.

INT. SERVANT'S HUT – CONTINUOUS

INT. AMIR'S ROOM - DAY

A pile of presents occupies one corner of the room: a Polaroid caméra; a cricket bat; envelopes stuffed with cash.

Amir sits on his bed and inspects a wristwatch with a blue face and gold hands shaped like lightning bolts.

INT. STUDY - DAY

Baba sits at his desk, signing various documents as a radio plays news reports in the background.

AMIR (O.S.)

Baba?

Baba looks up and sees his son standing in the doorway.

AMIR (cont'd)

Have you seen my watch anywhere?

BABA

The one I just bought you? Don't tell me you already lost it.

AMIR

No... I know I had it in my room.

Baba returns his attention to his papers.

BABA

I'm sure it'11 turn up somewhere.

EXT. BABA'S HOUSE – MORNING

Ali and Hassan walk out the house gates, pushing empty wheelbarrows as they head to market.

INT. AMIR'S ROOM - CONTINUOUS

Amir watches them from his window, the curtain gathered in one hand, the new watch in his other hand.

EXT. BABA'S HOUSE - MOMENTS LATER

Amir crosses the yard and steps inside the servants' hut.

INT. BABA'S HOUSE - LATER

Amir knocks on the door of the study.

BABA (O.S.)

Corne in.

INT. STUDY - CONTINUOUS

Amir steps inside. Baba signs papers at his desk. He looks up at Amir's grim face.

BABA

What's wrong?

INT. AMIR'S ROOM - LATER

Through his window, Amir watches Ali and Hassan push their wheelbarrows full of méat, naan, and fruit up the driveway.

Baba émerges from the house and walks up to Ali. They speak for a moment. Baba points to the house and Ali nods.

INT. LIVING ROOM - DAY

Hassan and Ali stand before Baba. From their red, puffed-up eyes, it seems that Hassan and Ali have both been crying. Amir sits on the leather sofa.

BABA

Did you steal Amir's watch, Hassan?

Hassan looks at Amir, who studies the rug intently. Hassan looks at him for a long time before lowering his eyes.

HASSAN

Yes.

Amir closes his eyes. Ali shakes his head, angry. Baba nods.

BABA

I forgive you.

Amir looks up, stunned to hear his father give pardon.

ALI

We are leaving, Agha sahib.

BABA

What?

ALI

We can't live here anymore.

BABA

But I forgive him, Ali. Didn't you hear?

ALI

Life here is impossible for us now, Agha sahib. We're leaving.

Ali curls his arm around his son's shoulder. He glances at Amir and there is something cold and unforgiving in his eyes.

Baba spreads open his arms, his palms up.

BABA

I don't care about the watch. I don't understand why you're doing this...

ALI

I'm sorry, Agha sahib, but our bags are already packed. We've made our decision.

Baba looks lost, a sheen of grief spreading across his face.

BABA

Ali, haven't I provided for you? Haven't I been good to you and Hassan? Please don't do this.

Hassan's head is downcast, his shoulders slumped.

BABA (cont'd)

At least tell me why. Please.

Ali shakes his head. His arm around his son's shoulders, he turns and leads Hassan to the door.

BABA (cont'd)

I FORBID YOU TO DO THIS! DO YOU HEAR ME? I FORBID YOU!

Ali stops at the doorway and looks back at Baba.

ALI

Respectfully, you can't forbid me anything, Agha sahib. We don't work for you anymore.

INT. AMIR'S ROOM - DAY

Amir watches through his window as Ali and Hassan walk across the little bridge, carrying their flimsy suitcases.

In the courtyard down below, Baba closes the iron gâte and walks back to the house.

Hassan turns and gives the house a final look. Amir edges away from the window, hiding from sight.

EXT. KABUL - NIGHT

A crescent moon shines on the mosques and slender minarets. A screaming cornes across the sky.

INT. AMIR'S ROOM - NIGHT

The roar of the fighter jets overhead awakens Amir. He sits up and stares out the window, confused and disoriented.

Baba opens the bedroom door.

BABA

Pack a bag. Only what you

EXT. JADEH MAYWAND AVENUE - NIGHT

An Armored Personnel Carrier weaves through the outdoor market, past the empty stalls.

EXT. BAZAAR - NIGHT

RUSSIAN SOLDIERS carrying AK-47s patrol the deserted street.

INT. LIVING ROOM - NIGHT

Baba sits behind his desk, trying his téléphone. Rahim Khan paces the room. Pro-Soviet propaganda plays softly on the radio.

BABA

The Lines are down.

RAHIM KHAN

They blew up the telephone exchange. They're going after everyone they think is anti-Soviet.

INT. AMIR'S ROOM - NIGHT

Amir takes one last look at the pile of toys and the framed photographs of his family.

He leaves all of thèse behind, taking only two books: the *Shahnamah* and the leather-bound notebook Rahim Khan gave him. He slips them in his suitcase.

INT. LIVING ROOM - NIGHT

BABA

They'll corne for me.

RAHIM KHAN

We don't know that.

BABA

Read your history, my friend. By the time we know it, it will be too late.
(weary smile) You know how I am. You know how I talk. Everyone in Kabul has heard me cursing the Communists.

Baba begins removing the framed photographs from the wall. He stares at the face of his dead wife on their wedding day before glancing up at Rahim Khan.

BABA (cont'd)

Will you watch over the house for me? We'11 be back when the Russians leave.

RAHIM KHAN

What if they don't leave?

BABA

Everyone leaves. This country's not kind to invaders.

RAHIM KHAN

And you, my friend? Where will you go?

BABA

Pakistan, first. After that... wherever is safest for the boy.

RAHIM KHAN

The smugglers want five thousand a head for safe passage to Pakistan. And I'm fairly sure they won't take checks.

Baba scoops a set of keys off the desk.

BABA

What about a Mustang?

EXT. RURAL ROAD - DAWN

An old Russian truck motors down the road.

INT. TRUCK - DAY

A dozen PASSENGERS are crammed onto facing benches in the back of the truck, beneath a heavy canvas tarpaulin. They sit with their suitcases tucked between their legs.

Amir sits beside Baba. Across from them sits a BURLY MAN wearing a sky-blue turban, an INFANT cradled under his arm. He thumbs prayer beads with his free hand. His YOUNG WIFE sits beside him, a black shawl wrapped around her face.

EXT. CHECKPOINT - DAY

The old truck pulls up to a Russian Army checkpoint.

INT. TRUCK - DAY

The passengers listen to a muffled conversation outside the truck between the driver and a Russian soldier. The soldier laughs, a shrill cackling sound.

Boot heels click on asphalt. KARIM the driver flings open the tarpaulin covering the back of the truck. He and the RUSSIAN SOLDIER peer inside.

Karim is a scrawny man with a pencil-thin mustache. The Russian has the face of a bulldog. A cigarette dangles from his lips. He hums tunelessly, drumming his fingers on the tallgate, eyes skipping from passenger to passenger.

His eyes settle on the young wife wearing the black shawl. He speaks in Russian to Karim. Karim answers with a curt reply. The soldier shouts something that makes Karim flinch.

Karim clears his throat and drops his head.

KARIM

He wants a half hour with the lady in the back of the truck.

The young wife pulls the shawl down over her face. She begins to sob. The toddler sitting in her husband's lap starts crying, too. The husband stares nervously at the automatic holstered on the soldier's hip.

BURLY MAN

Please, ask Mister Soldier Sahib to show a little mercy.
(getting desperate) Maybe he has a wife, too. Please.

Karim cannot look the husband in the eye.

KARIM

It's his price for letting us pass.

Baba stands. Amir grabs his leg, trying to keep Baba from interfering, but Baba shakes his leg free. He speaks to Karim but looks directly at the Russian.

BABA

I want you to ask this man something. Ask him where his shame is.

Karim translates and the Russian responds.

KARIM

He says this is war. There is no shame in war.

BABA

Tell him he's wrong. War doesn't negate decency.

The soldier speaks to Karim, a smile creasing his lips.

KARIM

Agha sahib, these *Roussi* are not like us. They understand nothing about respect, honor.

BABA

What did he say ?

KARIM

He says he'll enjoy putting a bullet in you almost as much as...

Karim nods toward the young wife. The soldier flicks away his unfinished cigarette and unholds his pistol.

BABA

Tell him I'll take a thousand of his bullets before I

let this indecency take place.

The Russian raises his automatic. Amir tugs on Baba's sleeve.

AMIR

Baba, please sit down. He'11 shoot you.

Baba slaps away Amir's hand.

BABA

Haven't I taught you anything?
(turning to the soldier) Tell him he'd better kill me good with that first shot. Because if I don't go down, I'm tearing him to pieces, goddamn his father!

The Russian presses the gun's muzzle to Baba's chest.

RUSSIAN OFFICER (O.S.)

Octahobkal

The soldier turns and sees a gray-haired OFFICER hurrying toward them. The soldier rolls his eyes and holsters his gun. The officer glares at the soldier and looks inside the truck, making sure that no one's been shot.

The officer yells at his subordinate in Russian before turning to Karim and waving his hand.

RUSSIAN OFFICER (cont'd)

Go, go.

Karim jogs to the truck's cab, hops in, and shifts into gear. Baba sits, never taking his eyes off the young soldier. The soldier blows him a kiss.

INT. TRUCK - LATER

The passengers ride in silence. Suddenly the burly man stands, walks over to Baba, crouches, and kisses his hand.

EXT. JALALABAD - NIGHT

The truck has stopped at the intersection of two dirt roads. Karim throws open the tarpaulin. The passengers step out.

BABA

Why are we stopping ?

KARIM

We can't get you across the border in that truck. We don't have enough money to bribe all the Russians.

Baba glares at the smaller man, smelling a swindle.

BABA

Then how?

Karim gestures to the end of the street, where an old fuel truck rounds the corner and rattles toward the refugees.

BABA (cont'd)
You're joking.

KARIM

Your choice, Agha sahib.

EXT. KARIM'S HOUSE - LATER

One by one the refugees mount the idling truck's rear deck, climb the access ladder, and slide down into the empty tank.

Baba fishes the snuffbox from his pocket. He empties the box and picks up a handful of Afghani dirt from the unpaved road. He kisses the dirt, pours it into the box, and stows the box in his breast pocket, next to his heart.

Amir climbs the ladder and hésitâtes by the dark maw of the tank. Inside is pitch black, a steel coffin. Baba has climbed up behind him. He clamps his big hand on his son's shoulder.

BABA

I'11 be with you the whole way.

Amir nods, takes a deep breath and slides into the shadows.

INT. TANKER - NIGHT

Absolute darkness. The sound of the truck's wheels crushing gravel filters through the walls of the tanker. A BABY cries. Men and women softly sob and mutter ancient prayers.

For a long time nothing breaks the dark. And then a small miracle, something glowing green. Baba's wristwatch.

BABA
You see it?

AMIR
Yes.

BABA

Don't be afraid. I'm right here with you.

In the weak green light of the watch, Amir huddles against his father's side. The boy is close to panic.

AMIR

I can't breathe, Baba...

BABA

Shh. Think of something else. Think of Rumi.

AMIR

Rumi?

BABA

You've got his poems memorized, don't you? I want to hear one.

For a moment Amir is quiet, collecting the words. When he begins to recite, his voice is weak, timid, reflecting the terror of his situation.

AMIR

If we corne to Ignorance, that Is His prison. And If we corne to knowledge, that Is His balcony.

EXT. BORDER ROAD - CONTINUOUS

The tanker rolls on through the darkness. Amir's voice gains confidence.

AMIR (O.S.)

If we corne to sleep, we are His drowsy ones. And If we corne to wake, we are In His Hands. If we corne to weeplng, we are His cloud full of ralndrops. And If we corne to laughlng, we are His llghtnlng In that moment.

AMIR (O.S.) (cont'd)

If we corne to anger and battle, It 1s the reflectlon of His Wrath. And If we corne to peace and pardon, It 1s the reflectlon of His Love.

EXT. GAS STATION - DAY

TITLE CARD: *Fremont, Callfornla, 1988*

A '68 Mustang, black and freshly waxed, pulls up to one of the pumps. The driver, a WHITE MAN wearing a leather jacket, steps out of the car and walks into the convenience store.

INT. CONVENIENCE STORE - DAY

Baba, wearing the service station uniform, stands behind bulletproof glass. His face looks pale and drawn under the bright fluorescent lights.

He coughs, covering his mouth with a handkerchief. He is older now, somewhat diminished, beard graying, hair thinning.

WHITE MAN

Pack of Camels.

Baba hands the man his cigarettes, takes his money, and makes change. He looks out the window to the parked car.

BABA
Beautiful car.

Baba speaks English with a thick accent, sometimes struggling with the words.

WHITE MAN
Thanks, man.

The white man walks out of the store and Baba watches him walk toward the gleaming Mustang.

INT. CONVENIENCE STORE BATHROOM - DAY

Baba straightens his tie. He wears a brown suit that has seen better days. He studies his reflection in the chipped mirror.

EXT. COMMUNITY COLLEGE - DAY

Graduation day. A stage has been set up on the campus green. The SENIORS march one by one in their gowns and mortarboards, accepting their diplomas from a COLLEGE DEAN.

FAMILY MEMBERS sit on folding chairs on the green, snapping photographs, cheering for their loved ones. Baba stands apart from the others, standing very straight in his brown suit.

The DEAN OF STUDENTS, speaking into a microphone at the lectern, reads off the list of graduating seniors, who step forward as their names are called.

DEAN
Richard Hidalgo. Aaron Hill. Denise Hocking. Jennifer Holliday. Damon Hooper...

Amir (24) waits for his name to be called. Baba watches and waits, deeply proud of his son.

INT. DIVE BAR - NIGHT

Baba leads Amir (now wearing pleated slacks and a sports jacket) into a rundown bar. WHITE MEN in baseball hats and wifebeaters play pool. Clouds of cigarette smoke hover over the pool tables. The men stare at the Afghans.

Baba and Amir sit at the bar beside an OLD MAN whose leathery face looks sickly in the blue glow of a Michelob sign. Baba lights a cigarette and addresses the BARTENDER in English:

BABA
Tonight I am very happy. Tonight I drink with my son.

Baba pats the old man on the back.

BABA (cont'd)

And one, please, for my friend.

The old man tips his hat and smiles. He has no upper teeth.

BABA (cont'd)

What do you drink?

OLD MAN

I like a good scotch.

BABA (to bartender)

One good scotch and two beers.

When the drinks are delivered Baba touches glass with Amir and the old man. He downs his beer in three gulps.

BABA (cont'd)

One more, sir.

Amir sips his beer tentatively.

BABA (cont'd)

My son, the college graduate.

Amir's English is nearly perfect, only a trace of accent:

AMIR

It's just a community college.

BABA

It is college. And someday, Doctor Amir!

AMIR

I think I want to write.

BABA

Write ?

AMIR

You know, short stories and stuff.

BABA

Ah. So instead of being a doctor and saving lives, you'11 make up stories. And for money you can work at the gas station with me. We'11 put your diploma on the wall.

Baba sighs, picking peanuts out of a bowl on the bar. He turns to the pool table just in time to see one of the players make a tricky bank shot.

BABA (cont'd)

Ay, beautiful! Beautiful!

The pool players turn and stare at Baba.

BABA (cont'd)

(to the bartender) A pitcher of beer for the gentlemen!

INT. DIVE BAR - MOMENTS LATER

BABA

My son, he graduated from college today.

The pool players raise their beers to Amir.

POOL PLAYER #1

Way to go, kid.

Everyone drinks. Baba rises to his feet, beer spilling from his glass onto the sawdust floor.

BABA

Fuck the Russia!

The bar patrons laugh, impressed by the crazy Afghan.

BAR PATRONS

FUCK THE RUSSIA!

Everyone drinks. A country song plays on the jukebox and the crowd grows festive.

Amir smiles, shaking his head. Even here, ten thousand miles from home, Baba is the most popular man in the joint.

Baba drinks his béer and puts his hand on Amir's shoulder.

BABA

Hassan should be here. This would make him happy.

The smile fades from Amir's face.

EXT. SAN JOSE FLEA MARKET - DAY

Baba and Amir have their own stall in the Used Goods section of the flea market. All the other stalls in their aisle are occupied by AFGHANS. Afghan music plays on boomboxes.

Near the edge of the market, a HAZARA FAMILY sells knitted sweaters and hats. Afghans not busy haggling with SHOPPERS gossip in the shade, sipping tea with almond *kolchas*.

Baba saunters down the aisle, hands pressed to his chest in respect, greeting old acquaintances from Kabul.

Amir runs the stand, collecting ten dollars for the Chicago albums. After giving the buyer his change, Amir sees Baba approaching with an older, distinguished-looking man.

BABA

Amir, this is General Sahib, Mr. Iqbal Taheri. He was a decorated gênerai in Kabul.

The GENERAL laughs politely. His silver hair is combed back from his smooth, tanned forehead. He wears a gray three-piece suit, shiny from too many pressings.

GENERAL TAHERI

Such a lofty introduction. Salaam, my child.

Amir shakes the gênerai's hand.

AMIR

Salaam, General Sahib.

BABA

Amir is going to be a great writer.

GENERAL TAHERI

Mashallah. Will you be writing about our country? History, perhaps?

AMIR

I write fiction.

GENERAL TAHERI

Ah, a storyteller. Well, people need stories to divert them.

SORAYA (O.S.)

Padar jan, you forgot your tea.

The men turn. Soraya is a slim-hipped beauty with velvety black hair. She carries an open thermos and a Styrofoam cup.

Amir blinks, staring at her. Her walnut brown eyes, shaded by fanned lashes, meet Amir's, hold for a moment, and look away.

GENERAL TAHERI

You are kind, my dear.

Soraya turns and heads back to her own family's stall, two aisles away. Amir watches her go.

GENERAL TAHERI (cont'd)

My daughter, Soraya jan.

The general checks the time on his gold pocket watch.

GENERAL TAHERI (cont'd)

Well, time to go set up.

He and Baba exchange kisses on the cheek. He shakes Amir's hand with both of his.

GENERAL TAHERI (cont'd)

Best of luck with the writing.

The general leaves them. Baba stares at Amir, smiling.

AMIR

What?

BABA

Has she made an impression on you?

AMIR

Please, Baba.

Baba laughs and pours himself another cup of tea.

INT. KITCHEN - NIGHT

Amir types feverishly on an old manual typewriter.

BABA (cont'd)

What are you writing?

Amir looks up and sees Baba standing in the doorway, smoking.

AMIR

A story.

BABA

Can't doctors write stories, too?

Amir smiles and looks at the typed words on the white page. Baba sighs.

BABA (cont'd)

Write well.

Baba exits the room, closing the door behind him, leaving his son alone with his typewriter.

EXT. BABA AND AMIR'S STALL - DAY

It's a sweltering day. Baba fans his face with a newspaper. Amir counts their earnings: fives, singles, and coins.

BABA

How much?

AMIR

One hundred and sixty.

BABA

Not bad.

Amir stands and stretches.

AMIR

Do you want a Coke ?

BABA

Please.

Amir steps out from behind their table.

BABA (cont'd)

Be careful, Amir.

AMIR

Of what?

BABA

The general is a Pashtun to the root. He has

honor and pride.

AMIR

I was only going to get us Cokes.

BABA

Just don't embarrass me, that's all I ask.

AMIR

I won't. God, Baba.

Baba lights a cigarette and starts fanning himself again.

EXT. SORAYA'S BOOTH - MOMENTS LATER

Soraya reads a book behind a table covered with old curling irons and neckties. She looks up when Amir approaches.

AMIR

Salaam.

SORAYA

Salaam.

She waits for more and Amir struggles to think of something.

AMIR

Is General Sahib here today?

SORAYA

He went that way.

Soraya points, one of her silver bracelets slipping from her wrist to her elbow.

AMIR

Will you tell him I stopped by to pay my respects.

SORAYA

I will.

AMIR

Thank you.

Amir nods and smiles and Soraya stares at him, not sure if their conversation is over.

AMIR (cont'd)

Oh, and my name is Amir. In case you need to know.

So you can tell him. That I stopped by.

SORAYA

Yes.

AMIR

...pay my respects.

Amir shifts on his feet, clearing his throat.

AMIR (cont'd)

I'11 go now. Sorry to disturb you.

SORAYA

No, you didn't.

AMIR

Oh. Good.

Amir begins to walk away but stops and turns around.

AMIR (cont'd)

Can I ask what you're reading?

The words seem to hush the chatter of the nearby Afghans. Their collective focus shifts to Amir and Soraya. Heads turn. Soraya shows the book's cover to Amir. *Wutherlng Helght.*

SORAYA

Have you read it?

AMIR (nodding)

It's a sad story.

SORAYA

Sad stories make good books.

AMIR

They do.

SORAYA

I heard you write.

Amir perks up. He hésitâtes and goes for broke:

AMIR

Would you like to read one of my stories?

Soraya's eyes flick from side to side nervously.

SORAYA

I'd like that.

Amir nods and smiles. He walks away from her table again, realizes he's heading in the wrong direction, spins around and goes the other way, nodding one last time at Soraya.

INT. KITCHEN - NIGHT

Amir hammers at the keys of his typewriter.

INT. LIVING ROOM - CONTINUOUS

Baba reads a Farsi newspaper and sips from a cup of black tea. He flips the page. He coughs once, and then again, violent coughs that leave him bent over in his chair.

When the coughing fit is done, Baba leans back in the chair, eyes closed, trying to slow his ragged breathing. He listens to his son's typing and smiles.

EXT. APARTMENT BUILDING - DAY

Amir and Baba carry boxes from their apartment down to their van, parked on the street. While Amir loads the back of the van, Baba has to stop at the bottom of the stairs, struggling for breath.

By the time Amir looks back, though, Baba has managed to mask his weakness. He soldiers forward, carrying his boxes.

EXT. SAN JOSE FLEA MARKET - DAY

Amir strides through the aisles, attempting an air of confidence. He holds a roll of stapled pages in one hand.

EXT. SORAYA'S BOOTH - DAY

A POTBELLIED MAN examines a set of pewter candlesticks.

POTBELLIED MAN
How much?

SORAYA
Five dollars.

POTBELLIED MAN
I'11 give you three.

SORAYA
Okay.

The potbellied man fishes out three singles and walks off with his candlesticks. Amir has watched the transaction.

AMIR

You're not much of a haggler.

Soraya looks up and smiles when she sees Amir.

SORAYA

That's what my mother keeps telling me.

AMIR

I brought you something.

He hands her the roll of stapled pages.

SORAYA
You remembered.

She looks pleased, holding the story carefully, as if it could shatter if she squeezed too hard. Suddenly her smile vanishes. Her eyes fix on something behind Amir. He turns around, coming face to face with her father.

GENERAL TAHERI (smiling thinly)

Amir jan. Our aspiring storyteller. What a pleasure.

AMIR

Salaam, General Sahib.

The gênerai moves past Amir, toward the booth.

GENERAL TAHERI

What a beautiful day it is, no?

He extends his hand toward Soraya. She gives him the story.

GENERAL TAHERI (cont'd)

They say it will rain this week. Hard to believe, isn't it?

He drops the rolled pages in the garbage can. Turning back to Amir, he puts a hand on the young man's shoulder and guides him, gently but firmly, away from the stall.

GENERAL TAHERI (cont'd)

You know, child, I've grown rather fond of you. You are a

decent boy, I really believe that, but—

The general sighs and waves his hand.

GENERAL TAHERI (cont'd)

Even decent boys need reminding sometimes. So it's my

duty to remind you that you are among peers.

They stop walking. The general's expressionless eyes bore into Amir's.

GENERAL TAHERI (cont'd)

You see, everyone here is a storyteller.

The gênerai smiles, revealing perfectly even teeth.

GENERAL TAHERI (cont'd)

Do pass my respects to your father, Amir jan.

EXT. BABA AND AMIR'S STALL - LATER

Baba sells a vintage teddy bear to an ELDERLY WOMAN.

BABA

For your daughter?

ELDERLY WOMAN

My granddaughter.

BABA

You have granddaughter? Impossible.

The elderly woman laughs and walks away with the teddy bear. Amir returns to the stall, slouched and disconsolate.

BABA (cont'd)

What's wrong?

AMIR

Nothing.

BABA

The general?
(off Amir's nod) Akh, Amir.

Baba's about to say something more but he begins to cough. At first Amir, caught up in his own worries, doesn't notice. But when the coughing doesn't stop Amir turns to his father.

AMIR

Baba?

Baba holds up a hand, as if to say, *It 's okay*. But the coughing doesn't stop. Amir hurries over to his side. Baba takes deep breaths, holding his son's hand.

INT. EXAMINING ROOM - DAY

Baba, shirtless, sits on the examining table. DR. STAROBIN listens to his chest with a stéthoscope. Baba stares at the doctor. Amir stands to the side, watching.

BABA

Where are you from, Doctor?

DR. STAROBIN

Grew up in Michigan. Came out here

for medical school. Once you get used to

that California sunlight...

BABA

But your family ?

DR. STAROBIN

Oh, my family. Well, originally from Russia,

I guess.

Baba takes the stéthoscope off his chest. He slides off the examining table and grabs his shirt. The doctor, puzzled, stares at Baba and then Amir, who shakes his head in apology.

INT. SECOND EXAMINING ROOM - DAY

Baba's sits on another examining table while DR. AMANI, an Iranian man with a crooked mustache, listens to Baba's chest with his stéthoscope.

Baba smiles beatifically at Amir. Amir rolls his eyes.

INT. DR. AMANI'S OFFICE - DAY

Dr. Amani sits behind his desk, CAT scans and bronchoscopy reports piled before him. Baba and Amir sit across from him.

DR. AMANI

So... I have the test results.

Baba studies the doctor for a moment. He understands what he is about to hear.

BABA (to Amir)

Wait for me outside.

INT. DOCTOR'S WAITING ROOM – LATER

Amir waits nervously for his father. When he sees Baba he stands. Father and son look at each other for a long moment. Finally Baba shrugs, a small smile on his face.

The shrug says: *there 1s nothlng to be done*.

INT. HOSPITAL ROOM - DAY

Baba lies in bed, an IV line keeping him hydrated. Time has passed since we last saw him and he has grown more frall, the sickness leeching the color from his skin.

Amir sits in a chair beside the bed, making corrections on a typed manuscript with a ballpoint pen. Baba watches him.

BABA

Read to me.

Amir looks up. He sets aside the manuscript and picks up a newspaper from the bedside table.

BABA (cont'd)

No, no... Read me one of your stories.

AMIR (startled)

Really?

BABA

You're a writer, aren't you?

AMIR

It's sort of a work in progress...

BABA

Read.

Amir gathers the typed pages and stares at them, a little nervous.

AMIR

It's called "The Sultans of Kabul."

BABA

Good title.

AMIR

"The Russians came on a winter night, their

Warplanes splitting the sky, their tanks

rumbling down the boulevards, cracking asphalt

in their wake."

INT. HOSPITAL ROOM - LATER

Time passes, the light outside fades, the shadows shift.

AMIR

"Last night I dreamed I walked through the streets of my ruined city. The citizens of Kabul were skeletons now, skeletons selling naswar in the night market, skeletons drinking cups of strong tea, skeletons playing cards in the moonlight. They greeted me as I passed, teeth clacking together in their jaws. 'Salaam, brother,' they said. 'Welcome home.' "

Amir looks up from his story, waiting for a response.

BABA

Keep going.

AMIR

That's the end.

BABA

That's not an ending.

Amir smiles as he puts the story back in a folder.

AMIR

It's my story. I get to end it how I want.

BABA

Is that what your teachers told you?

He lifts his arm and stares glumly at the plastic tube protruding from his arm.

BABA (cont'd)

I'm tired of these machines. Tomorrow I want you to take me home.

AMIR

But Dr. Amani said--

BABA (sharp)

It is not Dr. Amani's decision.

A knock on the door. Amir stands to open the door. He smiles at whomever stands outside the room and beckons them to enter.

GeneraL Taheri, his wife JAMILA, and Soraya enter the room. Amir and Soraya glance at each other and look away at the same time. Gênerai Taheri takes Baba's hand.

GENERAL TAHERI

How are you, my friend?

Baba motions to the IV hanging from his arm. He smiles thinly. The general smiles back.

BABA

You shouldn't have burdened yourselves.

JAMILA

It's no burden.

GENERAL TAHERI

No burden at all. Do you need anything? Anything at all? Ask me like you'd ask a brother.

Baba shakes his head on the pillow.

BABA

Your coming here has brightened my eyes.

The general smiles and squeezes Baba's hand.

GENERAL TAHERI

How are you, Amir jan? Do you need anything?

AMIR

No, thank you, General Sahib. I'm—

Amir's voice catches, tears coming to his eyes. He bolts from the room.

INT. HOSPITAL HALLWAY - MOMENTS LATER

Amir stands by a viewing box. He leans against the wall, trying to control himself, to keep from breaking down. The door to Baba's room opens and Soraya walks out.

SORAYA

I'm so sorry, Amir.

Amir tries to smile.

AMIR

You'd better go back inside or your father will corne after me.

SORAYA

Your story made me cry.

AMIR

You read it?

SORAYA

You think I'd leave it in the trash?

She puts a finger over her lips.

SORAYA (cont'd)

Our secret?

AMIR

Our secret.

SORAYA

You write beautifully.

She walks away, leaving Amir smiling improbably in the oncology ward.

INT. BABA'S APARTMENT, LIVING ROOM - NIGHT

Baba lies on the couch, a wool blanket covering him. Amir brings him hot tea and a plate of roasted almonds.

Amir sets the dishes on the coffee table, wraps his arms around his father, and pulls him upright, adjusting the blanket. Baba has lost a good deal of weight.

AMIR

Can I do anything else for you?

BABA

No, child. Thank you.

AMIR

Then I wonder if you'11 do something for me. If you're not too exhausted.

Baba looks up at his son.

AMIR (cont'd)

I want you to go khastegari. I want you to ask General Taheri for his daughter's hand.

Baba's dry lips stretch into a smile.

BABA

Are you sure?

AMIR

More sure than I've ever been about anything.

BABA

Then give me the phone. And my address book.

Amir blinks— he didn't expect it to happen so fast.

AMIR

Now?

BABA

Then when?

Amir smiles. He grabs the phone and the address book and brings them over to his father.

Baba looks up the number, picks up the receiver and dials the number. As he waits, he glances at his nervous son and winks.

BABA (cont'd)

GeneralSahib, Salaam alaykum... yes, much, much

better... It was gracious of you to corne... Gênerai Sahib,

I'm calling to ask if I may pay you a visit tomorrow

morning. It's an honorable matter... Yes... Eleven o'clock

is fine. Until then.

Baba hangs up. He and Amir stare at each other. Amir bursts into laughter and Baba joins in.

INT. BABA'S BEDROOM - MORNING

Sunlight streams in through the Windows. Amir helps Baba into a clean white shirt. He knots his father's tie for him. There is a two-inch gap between the collar button and Baba's neck.

Amir stoops and ties his father's shoes.

EXT. TAHERI'S HOUSE - MORNING

The Volkswagen pulls up to the curb. Amir hops down from the driver's seat, walks around to the passenger side and helps Baba out. Once Baba is on his feet he shoos his son away.

BABA

Go home. I'11 call you in an hour.

AMIR

Okay. Good luck.

Baba smiles. He turns and hobbies toward the house.

INT/EXT. BABA'S APARTMENT - DAY

Amir, holding a cordless phone, paces back and forth along the walkway on the second floor of his building. He steps into his apartment to check the clock and résumes his pacing.

The phone rings. He stares at the phone for a moment, willing it to deliver good news, before finally answering.

AMIR

Hello?

BABA (V.O.)

The general accepted.

Amir lets out a burst of air and sits down.

AMIR

He did?

BABA (V.O.)

He did. But Soraya jan wants to talk to you first.

AMIR

About what?

BABA (V.O.)

About what? How do I know about what? She wants to talk to you.

INT. TAHERI'S HOUSE - DAY

Soraya's mother Jamila opens the front door and lets Amir inside. She beams at him.

JAMILA

Welcome, Amir jan. Would you like some tea?

General Taheri smiles at Amir and shakes his hand.

GENERAL TAHERI

He didn't come for tea.

Baba, frall but happy, sits on the sofa. He and the gênerai have been playing backgammon on an old wooden board. He smiles at his son and nods his congratulations.

Soraya walks into the living room. She attempts an awkward smile but ends up staring at the floor, terribly nervous.

JAMILA

Come, we'll walk.

Jamila takes Amir's elbow and ushers him outside.

EXT. SUBURBAN STREET - DAY

Amir and Soraya walk past small houses with tidy lawns. Neither of them speaks; both look deeply unoomfortable. Amir turns and looks at Jamila, who follows ten paces behind.

SORAYA

You didn't think they'd let us walk alone, did you? They're very traditional.

AMIR

I know.

SORAYA

We can't be alone together until--

AMIR

Until the wedding night.

SORAYA

Yes.

AMIR

But you want a wedding night? With me, I mean?

SORAYA

Of course I do! It's just... I want to tell you something. Something you need to know. I don't want us to start with secrets.
(beat) We lived in Virginia before we came here. We left because... I ran away with an Afghan man. I was eighteen. I guess I thought I was being rebellious. We lived together for almost a month. All the Afghans in Virginia were talking about it.

Soraya peeks at Amir's face, terrified that this news might dissuade him from his proposai. Tears have begun to drip from her eyes and she rubs them away with the back of her hand.

SORAYA (cont'd)

Father eventually found us. He showed up at the door and... made me come home. I was hysterical. Screaming, everything. Told him I hated him. (beat) We moved out to California a few weeks later. I didn't talk to my father for a long time. And now... now I think he saved me.

They stop walking. Jamila stops twenty feet behind and prétends to study her neighbor's flower garden.

SORAYA (cont'd)

Does what I told you bother you?

AMIR

A little.

SORAYA

Does it bother you enough to change your mind?

AMIR

No, Soraya. Not even close. I ' d marry you tonight if I could.

Soraya smiles up at him through her tears.

SORAYA (softly)

I feel safe with you. I want you to feel safe with me.

AMIR

I do.

SORAYA

Tell me one of your secrets.

Amir, caught off guard, can think of no quick reply.

SORAYA (cont'd)

You must have something buried in there. Tell me.

AMIR

No dark secrets. I've had a pretty boring life.

SORAYA

We can change that.

INT. BANQUET HALL - NIGHT

Amir, wearing a tuxedo, walks hand in hand with Soraya, who shimmers in a white dress, veiled and lovely. Her hands are painted with henna.

Baba limps along next to Amir; the gênerai and his wife walk beside their daughter.

A procession of UNCLES, AUNTS, and COUSINS follows the bride and groom as they make their way through the hall, parting a sea of APPLAUDING GUESTS, blinking at flashing caméras.

A YOUNG MAN holds a Koran over the bride and groom's heads as they inch forward. Afghan wedding songs blare from the speakers.

Amir and Soraya slowly make their way to a stage upon which a spotlit sofa sits like a throne.

They sit on the sofa as three hundred faces look on. A cousin hands Amir a mirror. A translucent muslin cloth is thrown over Amir and Soraya's heads.

Under the cloth, the lighting is soft and multicolored. Amir is careful not to look directly at Soraya yet. Instead he watches in the mirror as she removes her veil.

Amir smiles at the beautiful face in the mirror.

SORAYA
What do you see?

AMIR

I see the rest of my life.

INT. BANQUET HALL - LATER

The party is in full swing. Guests pick from platters of *chopan* kabob, *sholeh-goshtl,* and wild-orange rice.

Sweat-drenched men dance the traditional *attan* in a circle, bouncing, spinning faster and faster with the feverish tempo of the tabla.

Amir, walking from table to table with Soraya, greeting guests, looks over to Baba, who sits on the sofa on the stage, smiling at his son, frall but happy.

INT. BABA'S LIVING ROOM - NIGHT

Amir and Soraya sit by the coffee table, flipping through photos from the wedding.

SORAYA

That's a good one of my mother.

Baba lies on the couch, under a wool blanket. He watches his son push back a loose curl of Soraya's hair.

BABA

Help me to bed, Amir.

Soraya and Amir place Baba's frall arms around their shoulders and guide him into the bedroom.

INT. BABA'S BEDROOM - MOMENTS LATER

Soraya and Amir ease Baba into his bed. Soraya switches off the bedside lamp.

BABA (to Soraya)
Come here, my child.

Soraya leans close and Baba kisses her cheek. He beckons for Amir and kisses his son's cheek.

SORAYA

I'11 corne back with your morphine and a glass of water, Kaka jan.

BABA

Not tonight. There is no pain tonight.

Soraya pulls up his blanket. Amir and Soraya walk out of the room, hand in hand.

Baba watches them go, a small smile on his face. He stares at the closed door for a moment.

He reaches for the tin snuffbox he filled with Afghan dirt long ago. He kisses the snuffbox and rests it on his chest.

EXT. MUSLIM SECTION, CEMETERY - DAY

The GRAVEDIGGERS lower a simple wooden casket into the ground. Scores of MOURNERS stand by the open grave, the men on one side (Amir, the gênerai, etc.), the women on the other (Soraya, Jamila, etc.).

A MULLAH recites a Koranic verse. Amir watches the first shovelful of dirt hit the coffin. He walks away. Soraya hurries after him. She takes Amir's hand and they walk in silence down a winding gravel path.

CROSSFADE TO:

A red kite flies in the sky above Golden Gate Park.

RAHIM KHAN (V.O.)

There 1s a way to be good agaln...

INT. AMIR'S APARTMENT - DAY

TITLE CARD: *San Francisco, 2000*

Amir lowers the phone into the cradle, still staring at the kite flying above Golden Gâte Park.

INT. BEDROOM - DAY

Soraya, wearing a bathrobe, brushes her wet hair in the mirror. Amir walks in and leans against the door frame, a somber expression on his face.

SORAYA

Are you all right?

AMIR

I have to go to Pakistan.

SORAYA

Pakistan?

AMIR

Rahim Khan is very sick.

SORAYA

Your father's friend?
(off Amir's nod) I'm so sorry.

SORAYA (cont'd)
(beat) What about your book tour?

AMIR

There wouldn't be any books if not for him.

EXT. STREETS OF PESHAWAR - DAY

TITLE CARD: *Peshawar, Pakistan*

A taxicab weaves through a maze of narrow alleys, dodging PEDESTRIANS, BICYCLISTS, and rickshaws popping blue smoke. The cab passes BEARDED VENDORS selling carpets and lampshades, KIDS selling cigarettes, and tiny restaurants with maps of Afghanistan painted on their Windows.

INT. TAXICAB - DAY

Amir sits in the backseat of the smoke-filled car, on shredded upholstery. The DRIVER steers with one thumb.

DRIVER

Terrible what's happening in your country. Afghani people and Pakistani people, they're like brothers. Muslims have to help Muslims.

Amir nods politely, staring out the window.

DRIVER (cont'd)

They call this area "Afghan Town." Sometimes it feels like Peshawar is a suburb of Kabul.

He laughs at his own joke and Amir continues to nod politely.

EXT. RAHIM KHAN'S BUILDING - DAY

The cab pulls up to a narrow building on a busy street. Amir steps out of the cab, takes his lone suitcase, and walks up to the hand-carved door.

INT. CORRIDOR - DAY

Amir walks down a dimly lit hallway. He stops at the last door, checks the address on a piece of paper, and knocks.

After a moment, the door swings open. Sickness has dwindled Rahim Khan to skin and bones, but his eyes, sharp and intelligent, are the same. He smiles.

INT. RAHIM KHAN'S APARTMENT - LATER

Rahim Khan sits on a wispy mattress set along the wall, looking at a photograph of Soraya. Amir pours two cups of tea from a samovar and brings them over.

RAHIM KHAN

General Taheri's daughter, eh? If that man had got his way, he'd be king of Afghanistan.

AMIR

Well, he didn't.

RAHIM KHAN

(handing back the photo) She's a beauty. Any children?

AMIR

No.
(hesitates) We tried, but... It doesn't seem possible for us.

Rahim Khan nods, drinking his tea, too courteous to press the matter.

AMIR (cont'd)

How long have you been in Pakistan?

RAHIM KHAN

Less than a year. Kabul's no longer safe for me.

AMIR

The Taliban are as bad as they say?

RAHIM KHAN

Oh, worse. Much worse. They don't let you be human. They even banned kite flying.

AMIR (remembering)

I have something for you.

He opens his satchel, pulls out a copy of A *Season for Ashes,* and hands it to Rahim Khan.

RAHIM KHAN

(starting to smile) What is this?

AMIR

Look...

He opens the cover and shows Rahim Khan the dedication page.

RAHIM KHAN

(reading in halting English) "For Rahim Khan, who taught me how to read and why to read."

Tears fill Rahim Khan's eyes as he looks at the words.

RAHIM KHAN (cont'd)

It's not even true. You taught yourself.
(looking up at Amir) This is a great honor. Thank you, Amir. You must sign it for me before you go.

AMIR

How are you? I mean *really*, how are you?

RAHIM KHAN

Dying, actually. I don't think I'11 see the end of this summer.

AMIR

Let me take you home with me. I can find you a good doctor. They're coming up with new treatments all the time—

RAHIM KHAN

I see America has infused you with her optimism. But there is such a thing as God's will.

AMIR

There is only what you do and what you don't do.

RAHIM KHAN (laughing)

You sound like your father. I miss the man so much...
But it *Is* God's will, Amir jan. It really is.

Rahim Khan takes Amir's hand and holds it between his.

RAHIM KHAN (cont'd)

I didn't bring you here to complain about my health.
Forgive me... for what I have to tell you.
(long beat) Hassan is dead.

Amir opens his mouth but no words corne out. He hasn't seen Hassan in twenty-one years but the news dévastâtes him.

AMIR
How?

RAHIM KHAN

You know that I watched over your father's house after you left. But none of the caretakers I hired lasted more than a year. Some were dishonest; some were lazy. So a few years ago I went to Hazarajat and brought Hassan and his family home with me. His wife, Farzana. And their son, Sohrab.

Amir places his cup of tea on the floor. He stands and walks to the window, gazes out at the street.

AMIR

Rostam and Sohrab. I used to read him that story all the time.

RAHIM KHAN

It was good to have them there. Hassan kept the house from falling apart; Farzana cooked the meals; it was good. But when my health began to fall... well, there isn't a hospital in Afghanistan that can help me. So I came here.

Rahim Khan shrugs and offers a thin smile.

RAHIM KHAN (cont'd)

Not that anyone here can help me, either. But I came. A few weeks after I left, the Taliban came. They accused Hassan of lying when he said he was looking after the house for me. The Talibs said he was a liar and a thief like all Hazaras. They ordered him to get his family out by nightfall.

(MORE)
RAHIM KHAN (cont'd)
(beat) Hassan refused.

Amir turns from the window and stares at Rahim Khan.

RAHIM KHAN (cont'd)

So they took him to the street, and ordered him to kneel...

Amir lowers his eyes.

RAHIM KHAN (cont'd)

And shot him in the back of the head. Hassan's wife came screaming and attacked them. So they shot her, too.

Amir can do nothing but stare at the floor.

AMIR

And the boy? Sohrab?

RAHIM KHAN

He's in an orphanage in Karteh-Seh.

Rahim Khan picks up an envelope from a side table and offers it to Amir, who walks over from the window to take it.

RAHIM KHAN (cont'd)
Hassan sent this to me a week before he died. It's for you.

Amir looks at his own name, printed in neat Farsi letters on the front of the envelope.

RAHIM KHAN (cont'd)

He taught himself how to read and write. He didn't want to send you a letter until he could do it properly.

Rahim Khan leans forward to sip his tea.

RAHIM KHAN (cont'd) You need to go back to Kabul.

Amir, still stunned by the news of his old playmate's death, doesn't know how to respond.

RAHIM KHAN (cont'd)

I've already arranged for a driver. He's a good man.
RAHIM KHAN (cont'd)
Fought with Massoud's people against the Taliban.

AMIR

I... I can't go to Kabul. Can't you pay someone here to go? I'11 pay for it if it's a matter of money.

RAHIM KHAN (roaring)

It isn't about money! I'm a dying man and I will not be insulted!

AMIR

But why me?

RAHIM KHAN

Because he's the blood of your blood.

Amir stares at Rahim Khan, not comprehending.

RAHIM KHAN (cont'd)

You know this. You're a storyteller. Some part of you has always known this story. Hassan's father, Ali, was married once before to a Hazara woman from Jagheri.

AMIR

What does that have to do with anything?

RAHIM KHAN

She left him childless after five years and married a man in Khost. She bore him three daughters. Do you understand what I'm trying to tell you? Ali was stérile.

AMIR

No, he wasn't. He had Hassan.

RAHIM KHAN

He raised Hassan. He didn't father him. (beat) Your father loved you both. Don't you see that? Because you were both his sons. And Sohrab—

AMIR

No.

RAHIM KHAN

He's your nephew.

AMIR

I don't believe you.

RAHIM KHAN

You *do* believe me. That's what frightens you.

AMIR

You're saying my father lied to me all those years.

RAHIM KHAN

Please think, Amir jan. All that a man had back then was his honor, his name, and if people talked--

AMIR

He lied to me.

RAHIM KHAN

To both of you. And now there's a way to be good again.

Amir turns and walks out of the apartment.

EXT. STREETS OF PESHAWAR - DAY

Amir walks down a noisy lane choked with PEDESTRIANS and rickshaws, the walls plastered with Lollywood movie posters.

INT. TEA HOUSE - DAY

Amir sits at a table by himself, looking at the unopened envelope in his hands. Finally he tears it open and pulls out a Polaroid and a folded letter.

INSERT POLAROID

A tall man in a green-striped *chapan* stands with a little boy in front of the wrought-iron gâtes of Baba's house. Twenty years later Hassan still has the same narrow green eyes.

The boy, Sohrab, looks exactly the same as Hassan did at that âge, shaved head and all.

END INSERT

Amir begins reading the neatly-composed Dari letter.

ADULT HASSAN (V.O.)

In the name of Allah the most beneflcent, the most merclful, Amir agha, with my deepest respects. My wlfe and son and I pray thls letter flnds you In fine health and In the llght of Allah 's good grâces. I am hopeful that one day I wlll hold one of your letters In my hands and read of your llfe In Amerlca. I am trylng to learn Engllsh so I can read your books. It 1s such a

trlcky language! But one day, agha. I miss your storles.

Amir shakes his head, his eyes gone glassy with tears.

ADULT HASSAN (V.O.) (cont'd)

I have Included a plcture of me and my son, Sohrab. He 1s a good boy. Rahlm Khan and I taught hlm how to read and wrlte so he does not grow up stupld llke his father. And can he shoot with that sllngshot you gave meJ But I fear for hlm, Amir agha. The Afghanistan of our youth 1s long dead. Klndness 1s gone from the land and you cannot escape the kllllngs. Always the kllllngs.

Amir covers his eyes with one hand, unable to continue for a moment. After taking a deep breath he finishes the letter.

ADULT HASSAN (V.O.) (cont'd)

I dream that Allah wlll guide us to a better day. I dream that my son wlll grow up to be a good person, a free person, an Important person. I dream that flowers wlll bloom In the streets of Kabul agaln and muslc wlll play In the samovar houses and kltes wlll fly In the skies. And I dream that someday you wlll return to Kabul to revlslt the land of our chlldhood. If you do, you wlll flnd an old falthful frlend waltlng for you. May Allah be with you always. Hassan.

Amir studies the photograph again.

INT. INTERNET CAFE - DAY

Amir sits in a private booth at the back of the café, making a calling card call on an international phone.

AMIR

Soraya jan. Did I wake you?
(long beat) I have to tell you a story.

INT. AMIR'S APARTMENT - NIGHT

The lights of San Francisco glitter outside the window. Soraya lies in bed, the phone held to her ear. As the caméra pushes in, we see that she has been listening for a long time. Tears streak her cheeks.

SORAYA

What's the boy's name?

AMIR (V.O.)

Sohrab.

Soraya stares out the window at the city lights.

SORAYA

It's a beautiful name.

INT. RAHIM KHAN'S APARTMENT - SUNSET

Amir steps inside the dimly-lit apartment. Rahim Khan prays in a corner of the room, a silhouette bowing westward against a blood-red sky. Amir waits for him to finish.

AMIR

It's not so easy getting a boy into America.

RAHIM KHAN

Not so easy at all.

AMIR

You have to get the right visas, you have to put your name on a waiting list, you have to—

RAHIM KHAN

Everything is arranged. You get the boy out of Afghanistan. I'11 take care of the rest.

EXT. KHYBER PASS - DAY

An old Land Cruiser, body pockmarked with dime-sized rust holes, motors past a bullet-riddled sign that reads: *The Khyber Pass Welcomes You.*

The road ahead winds through cliffs of shale and limestone. Old fortresses, adobe-walled and crumbling, top the crags.

INT. LAND CRUISER - DAY

Amir sits in the passenger seat wearing the garb of a native Afghan (the kind of garb he never wore when he actually lived in Afghanistan): a rough wool blanket wrapped over a gray *plrhan-tumban* and a vest.

He also wears an expertly-crafted fake beard-- if we didn't know him we could never spot it for a fake.

The driver, FARID, is a lanky, bearded Tajik with narrow shoulders and a weather-beaten face. He clutches a cigarette between the two remaining fingers of his maimed left hand.

Amir scratches at the underside of his fake beard, where it itches.

Farid has barely glanced at Amir this whole time. He doesn't look at him now as he gives an order.

FARID

Quit playing with it.

AMIR

I really have to wear it?

Now Farid turns and glares at Amir.

FARID

You know what the Taliban will do to you if they see you're clean-shaven?

Amir stops touching the scratchy beard.

EXT. BORDER CROSSING - LATER

The Land Cruiser slows to a stop. A guard hut flanks the road. A PAKISTANI SOLDIER approaches. Farid offers papers but the soldier, after a cursory glance inside, waves them on.

INT. LAND CRUISER - CONTINUOUS

Amir stares out the window at the countryside.

AMIR

I feel like a tourist in my own country.

Farid tosses his cigarette out the window.

FARID

You still think of this place as your country?

AMIR

I grew up in Afghanistan.

Farid snickers, never looking at his passenger.

AMIR (cont'd)

Why do you do that?

FARID

Never mind.

AMIR

No, I want to know. Why do you do that?

FARID

You want to know? Let me imagine, Agha sahib. You probably lived in a big house with a nice yard. Gated, of course. Your father drove an American car. You had servants, probably Hazaras. And I would bet my first son's eyes this is the only time you've ever worn a *pakol*.

He grins at Amir, revealing a mouthful of rotting teeth.

FARID (cont'd)

Am I close?

AMIR

Why are you saying these things?

FARID

Because you wanted to know.

The Land Cruiser passes the ruined remnants of a village. Smoke still rises from the rubble.

FARID (cont'd)

That 's the real Afghanistan, Agha sahib. That's my Afghanistan. You? You've *always* been a tourist here. You just didn't know it.

Amir stares at the tuft of blackened, roofless walls.

EXT. SAND DUNES - DAY

The Land Cruiser rolls past an endless expanse of dunes.

INT. LAND CRUISER - DAY

FARID

Why did you corne back here, anyway? Sell off your father's land? Pocket the money and run back to your mother in America?

AMIR

I'm not here to sell anything. I'm going to Kabul to find a boy.

FARID

A boy?

Amir fishes the Polaroid from the pocket of his shirt. He hands it to Farid, who holds it over the steering wheel and examines it. He looks from Amir to the photo and back again.

FARID (cont'd)

This boy?
(off Amir's nod) This Hazara boy?

AMIR

Yes.

FARID

What does he mean to you?

AMIR

His father meant a lot to me. He's the man in the photo. He's dead now.

FARID

He was a friend of yours?

For a moment Amir is silent, staring out the window.

AMIR

He was my brother.

Farid sighs, watching the road unroll before them.

FARID

You should have told me.

AMIR

You didn't ask.

Farid pulls out another cigarette and lights it. He takes a deep drag and lets the smoke spill out from his nostrils.

FARID

Maybe I'il help you find this boy.

EXT. DESTROYED ROAD - DAY

The Land Cruiser lurches over the ravaged old highway leading to Kabul. Land mines and artillery shells have left massive craters that Farid needs to steer around.

CHILDREN dressed in rags chase a soccer ball. A cluster of MEN sit on the carcass of a burned-out Soviet tank.

INT. LAND CRUISER - DAY

FARID

Kabul is not the way you remember it.

AMIR

So I hear.

Farid smiles, shakes his head, and takes another drag.

EXT. JADEH MAYWAND AVENUE - DAY

The Land Cruiser drives west. To the north is the bone-dry Kabul River. On the hills to the south stands the broken old city wall. A haze of dust hovers over the city.

Entire blocks have been obliterated to rubble. The buildings that haven't entirely collapsed are barely standing, with caved in roofs and walls pierced with rocket shells.

A bullet-pocked sign is half-buried in a heap of débris: Drink Coca Co-

CHILDREN play in the ruins of a windowless building amid jagged stumps of brick and stone. BICYCLISTS and mule-drawn carts swerve around kids, stray dogs, and piles of débris.

BEGGARS squat on every corner, dressed in shredded burlap rags, mud-caked hands held out for a coin. Many of them are very young, sitting in the laps of their burqa-clad MOTHERS.

INT. LAND CRUISER - CONTINUOUS

Amir stares out the window, a rubbernecker in the ruins.

AMIR

Where are the trees?

FARID

Russians chopped them down because snipers kept using them.

AMIR

Can you pull over?

EXT. CHICKEN STREET - DAY

Amir and Farid step out of the parked Land Cruiser, not far from the location of Saifo's kite store.

AMIR

What's that smell?

FARID

Diesel. The power's always going off so people use generators.

AMIR

Remember what this street smelled like in the old days?

FARID

Kabob.

AMIR

Lamb kabob.

FARID

(tasting the word) *Lamb*. The only people in Kabul who can afford lamb now are the Taliban.
(pulling on Amir's sleeve) Speaking of which. Beard patrol...

A red Toyota pickup truck cruises slowly down the street. A handful of stern-faced YOUNG TALIBS sit in the truck's bed, Kalashnikovs slung over their shoulders. They all wear beards and black turbans.

One of them twirls a whip in his hands, rhythmically slapping the side of the truck with it. His roaming eyes fall on Amir. Amir holds his gaze.

The Talib spits tobacco juice and looks away. The truck rolls away.

FARID (cont'd)

(hissing) What's the matter with you?

AMIR

What?

FARID

Don't ever stare at them? Do you understand me? Never!

Farid stalks away. Amir, chastened, follows.

EXT. ORPHANAGE - DAY

The barracks-style building stands by the banks of the dried-up Kabul River, its Windows boarded over with wood planks.

Amir and Farid walk from the Land Cruiser to the door of the orphanage, passing the rusted skeleton of an overturned car.

Amir rings the bell. After a few seconds, ZAMAN, a balding man with a shaggy gray beard, opens the door. He wears a ragged tweed vest, a skullcap, and chipped eyeglasses.

ZAMAN
Salaam alaykum.

AMIR
Salaam alyakum.

He pulls the Polaroid of Hassan and Sohrab out of his pocket and shows it to Zaman.

AMIR (cont'd)

We're looking for this boy.

Zaman gives the photo a cursory glance.

ZAMAN

I'm sorry. I've never seen him.

FARID

You barely looked at the picture, my friend.

Zaman sighs and takes the photo from Amir's hand. He studies it before handing it back to Amir.

ZAMAN

I know all the children here and that one doesn't look familiar. Now, if you'11 permit me...

He closes the door and slides the boit. Amir raps on the door with his knuckles.

AMIR

Agha! Agha, please open the door. We don't mean him any harm.

ZAMAN (O.S.)

(muffled by the door) I told you he's not here. Now please, go away.

Farid steps up to the door and rests his forehead against it.

FARID

Friend, we are not with the Taliban. The man who is with me wants to take this boy to a safe place.

AMIR

Look, I knew Sohrab's father. His name was Hassan. His mother's name was Farzana. He knows how to read and write. And he's good with the slingshot.
(beat) There's hope for this boy, Agha. A way out. I can take him back to America with me.
(beat) I'm his uncle.

A moment passes. The boit slides free and the door opens. Zaman looks from Amir to Farid and back to Amir.

ZAMAN

You were wrong about one thing. He's *qreat* with the slingshot.

Zaman opens the door wide.

ZAMAN (cont'd)

Can't get it away from him

INT. ORPHANAGE - DAY

Amir and Farid follow Zaman through dim, grimy hallways where BAREFOOT CHILDREN loiter. The men pass dormitory rooms filled with the skeleton frames of steel beds with no mattresses.

Zaman opens the door to the director's office and ushers his guests inside.

INT. DIRECTOR'S OFFICE - MOMENTS LATER

Amir and Farid sit on folding chairs across a worn desk from Zaman. A gray rat pokes its head from a burrow in the wall and flits across the floor.

Amir reacts with disgust, amusing Zaman and Farid.

ZAMAN

We can't even afford traps anymore. Would you like some tea?

AMIR

No, thank you.

Zaman tilts back in his chair and sighs.

ZAMAN

What I have to tell you is not pleasant. This is... dangerous business.
(beat) How badly do you want to find your nephew?

Amir hesitates. Zaman and Farid watch him.

AMIR

I'm not leaving Afghanistan without him.

Zaman's gaze lingers for a moment.

ZAMAN

Keep my name out of it.

AMIR

I promise.

ZAMAN

I'11 tell you because I believe you. You have the look of a desperate man.

Zaman is quiet for a moment, tapping the pencil.

ZAMAN (cont'd)

There is a Talib officiai. He visits every month or two. He brings cash with him-- not a lot, but better than nothing. Usually he takes a girl. But not always.

For a few seconds Amir and Farid are silent, processing this.

AMIR

And you allow this?

ZAMAN

What choice do I have?

AMIR

You're the director here. Your job is to watch over thèse children.

ZAMAN

There's nothing I can do.

Amir rises from his chair, face darkening with anger.

AMIR

You're selling children!

Farid stands and takes Amir's arm.

FARID

Easy—

AMIR

You're here to protect them!

ZAMAN

Yes, I'm here to protect them.

He stands, hands on the desk, and stares back at Amir.

ZAMAN (cont'd)

And you, brother? You corne here to rescue a boy, take him back to America, give him a good life. It must seem heroic, eh? Your wife must be so proud. But what of the other two hundred children? You'11 never see them again. You'11 never hear them howling in the night.

Fury growing, Zalman points a finger at Amir.

ZAMAN (cont'd)

I spent my life savings on this orphanage. Everything I ever owned or inherited I sold to run this godforsaken place. You think I don't have family in Pakistan or Iran? I could have run like everyone else. Maybe *I* could have gone to America. But I didn't. I stayed.

Zaman spies three SMALL BOYS crouched by the doorway, peering into the room. He gives them a shooing motion with his hand and they scurry off.

ZAMAN (cont'd)

I stayed because of *them.* If I deny him one child, he takes ten. So I let him take one and leave the judging to Allah. I take his filthy money and I go to the bazaar and I buy food for the children. You think I spend it on

myself? (indicating his shabby appearance) Look at me. *Look at mel*

FARID

What happens to the children he takes?

ZAMAN

Sometimes they corne back. More often they don't.

AMIR

Who is he? How do we find him?

ZAMAN

Go to Ghazi Stadium tomorrow. You'll see him at halftime. He'11 be the one making speeches.

He sits wearily, as if it pains his knees to bend them.

ZAMAN (cont'd)

I want you to go now. The children are frightened.

EXT. PASHTUNISTAN SQUARE - DAY

A DEAD MAN hangs from a lamppost, his face puffy and blue. PEDESTRIANS walk past, barely seeming to notice the corpse.

A block north, two MEN argue on a street corner. One of them hobbies on his lone good leg. The other leg is amputated below the knee. He cradles an artificial leg in his arms.

INT. LAND CRUISER - CONTINUOUS

FARID

You know what they're doing? Haggling over the leg.

AMIR

He's selling his leg?

FARID

You can get good money for it on the black market. Feed your kids for a couple of weeks.

EXT. WAZIR AKBAR KHAN DISTRICT - LATER

The Land Cruiser rolls down the street familiar to us from Amir's childhood. Unlike the rest of Kabul, this neighborhood still looks fairly well-maintained.

INT. LAND CRUISER - CONTINUOUS

Amir stares at the familiar sights.

AMIR
Stop the car.

EXT. BABA'S HOUSE – CONTINUOUS

Amir pulls open the rusted iron gâte and walks up
the delivery leading to his father’s house.

The poplar trees have been chopped down. The lawn is nothing but brown dirt now. A jeep is parked where Baba's Mustang used to sit. Oil has spilled onto the driveway, staining it.

The house is a pale remnant of its former glory. The roof sags and the plaster is cracked. Many of the Windows are broken and patched with sheets of clear plastic.

INT. CAR - CONTINUOUS

FARID (calling out the window)
We should go.

EXT. BABA'S HOUSE - CONTINUOUS

Amir stares up at the broken house for one last moment.

INT. CAR - MOMENTS LATER

Amir closes the passenger door and Farid starts the car.

AMIR

I have to look at one more thing.

Farid flicks his cigarette out the window.

FARID

Let me save you the trouble: nothing that
you remember has survived. Best to forget.

AMIR

I don't want to forget anymore.

EXT. CEMETERY - SUNSET

Amir climbs to the top of the hill and enters the abandoned graveyard. The headstones are barely visible through the thick tangles of weeds.

The pomegranate tree has been chopped down. Amir hunkers down on his knees and inspects the stump.

After a moment he finds what he's looking for. The carving is faded but still legible: *"Amir and Hassan, the Sultans of Kabul."* He traces the curves of each letter with his fingers.

EXT. GHAZI STADIUM - DAY

Amir and Farid sit amongst thousands of SPECTATORS on the concrète terraces overlooking the soccer pitch.

The playing field is nothing but pitted dirt. A pair of deep holes plunge into the soil behind the south-end goalposts.

A whistle blows, signalling halftime. The PLAYERS jog off the field. They are all bearded and wear long pants.

Young, whip-toting TALIBS roam the aisles, striking anyone who cheers too loudly.

A pair of dusty red pickup trucks drives into the stadium. A WOMAN IN A GREEN BURQA sits in the back of one of the trucks; a BLINDFOLDED MAN sits in the other.

The crowd rises to its feet, watching the trucks ride around the track that circles the field. Farid lowers his head and mutters a prayer under his breath.

The red trucks drive onto the playing field and stop behind the south-end goalposts. A third truck meets them there. This truck's bed is loaded down with rocks.

FARID

Do you want to stay?

AMIR

No. But we have to stay.

Two TALIBS with AK-47s slung over their shoulders help the blindfolded man from the back of the first truck. Two others help the burqa-clad woman. The captives' arms are bound.

The woman's knees buckle and she slumps to the ground. The soldiers pull her up and she screams. It is the cry of a wild animal trying to pry its mangled leg from the trap.

Two more Talibs help their comrades, forcing the woman into one of the chest-deep holes in the ground as she struggles. The blindfolded man quietly allows the Talibs to lower him into the hole. Now only their torsos émerge from the ground.

The Talibs shroud the man and woman's torsos with white sacks, hiding their faces. She shudders beneath the fabric.

A white-bearded CHUBBY CLERIC dressed in gray garments stands at midfield. He clears his throat into a handheld microphone. Behind him the woman in the hole still screams.

FARID

That must be our man.

The cleric speaks with a commanding baritone that rings out from the stadium's speakers.

CLERIC

Brothers and sisters! We are here today to carry out *Sharl'a*. We are her today to carry out justice. We listen to what God says and we obey! And what does God say? I ask you? WHAT DOES GOD SAY? God says that every sinner must be punished in a manner befitting his sin. Those are not my words, nor the words of my brothers. Those are the words of GOD!

He points with his free hand to the sky.

CLERIC (cont'd)

Every sinner must be punished in a manner befitting his sin. And what manner of punishment, brothers and sisters, befits the adulterer? How shall we punish those who dishonor the sanctity of marriage? How shall we deal with those who spit in the face of God? How shall we answer those who throw stones at the windows of God's house? WE SHALL THROW THE STONES BACK.

He shuts off the microphone. A low-pitched murmur spreads through the crowd.

A tall, broad-shouldered TALIB IN WHITE steps out of the third truck. His sparkling white garment glimmers in the afternoon sun. He wears dark, round sunglasses like the ones John Lennon wore. The spectators cheer when they see him.

The Talib selects a stone the size of a baseball from the truck bed. He shows it to the crowd. Like a pitcher on the mound, he hurls the stone at the shrouded man in the hole, hitting the man's head with a sickening thunk.

The crowd makes a startled "OH!" sound. Blood begins to stain the white sheet. More Talibs pick up rocks and begin stoning the doomed couple. None are as athletic as the Talib in White; the others throw their stones from far closer range.

Amir closes his eyes and covers his face with his hands. The spectators' "OH!" follows each crack of stone on flesh. And the doomed woman's wall rises above all other noise.

EXT. GHAZI STADIUM - LATER

WORKERS dump the bloodied corpses into the back of one of the trucks. Men with shovels fill in the holes. One of them tries to cover a large bloodstain by kicking dirt over it.

The soccer teams jog back onto the field.

Farid sees a whip-carrying Talib passing their seats.

FARID

My friend. A word?

The Talib glances at Farid.

FARID (cont'd) (gesturing to the field)

We have business with your brother.

He rubs his fingers together, the international symbol for money.

FARID (cont’d)

Personal business.

The young Talib comes closer and Farid whispers something in his ear. The Talib nods. He hops onto the dirt field and approaches the chubby cleric, who is chatting with some comrades on the sidelines.

The young man addresses the cleric, who listens and glances at Farid and Amir, now standing on the sidelines. The Talib in White turns to look at them, too. His gaze fixes on Amir.

There is a brief conference before the young Talib hustles back to the stands, nodding to Farid and Amir.

EXT. TALIB COMPOUND - DAY

The Land Cruiser eases into the driveway of a big house shaded by tall willows-- some of the only trees in Kabul.

INT. LAND CRUISER - CONTINUOUS

Farid kills the engine and for a moment there is quiet, broken only by the *tlnk-tlnk* of the engine cooling. Farid shifts in his seat and toys with the keys hanging from the ignition switch. He doesn't look at Amir.

FARID (apologetic)
I guess I'll wait in the car. This is your business now.
I--

Amir grips the man's shoulder.

AMIR
You've done much more than I've paid you for.

Amir opens the door but before he can step out:

FARID
Amir...

Amir turns. This is the first time Farid has said his name.

FARID (cont'd)

May Allah watch over you.

EXT. MANSION - DAY

Amir pounds on the tall wooden doors in the outer wall of the compound. A moment later they swing open. A pair of TALIB GUARDS toting AK-4 7s stare at Amir.

The armed men frisk him from head to toe, patting his legs, feeling his crotch. One comments to the other in Pashtu and both men laugh. They gesture for Amir to follow.

INT. MANSION - DAY

They enter the sparsely-furnished house, crossing a foyer with a large Afghan flag draped on one wall.

INT. SITTING ROOM - DAY

The guards lead Amir into a room with twin mint green sofas and a big-screen TV in the far corner. A prayer rug showing Mecca is nalled to one of the walls.

Two doors lead into the room, one open, one closed.

The older of the two guards motions to one of the sofas with the barrel of his gun. Amir sits and the guards leave.

Amir rubs his sweaty palms over his knees. He stares at the coffee table in front of him. The base is X-shaped; brass balls stud the tabletop where the steel legs cross.

One of the brass balls has come loose and Amir spends a few seconds trying to screw it back into place.

The door opens and the armed men return. The Talib in White stands between them, still wearing his John Lennon sunglasses, looking like a broad-shouldered mystic.

He takes the seat across from Amir. For a long time he says nothing, watching Amir, one hand drumming the upholstery, the other twirling turquoise blue prayer beads.

Amir doesn't look the man in the eye. Instead he concentrates on a splotch of dried blood on the Talib's white garment.

TALIB IN WHITE
Salaam alaykum.

AMIR
Salaam.
(beat) I think there's been a mistake. I came to see your friend.

TALIB IN WHITE

My friend?

AMIR
The man who made the speech at the stadium.

TALIB IN WHITE

He has other business.
(beat) You can do away with that now.

AMIR
Pardon?

The Talib turns his palm to one of the guards and motions. The guard steps forward and tears off Amir's false beard.

TALIB IN WHITE

One of the better ones I've seen.

Amir's cheeks are red from the sting of the plucked-off beard. His eyes flick from the guards' Kalashnikovs to the Talib in White. The Talib snaps his fingers. The younger guard lights him a cigarette.

TALIB IN WHITE (cont'd)

You come from America?

AMIR

Yes.

TALIB IN WHITE

How is that whore these days?

AMIR

I'm looking for a boy.

TALIB IN WHITE

Isn't everybody?

The guards laugh, their teeth stained green.

AMIR

I understand your friend brought him here. His name is Sohrab.

TALIB IN WHITE

My friend brings many boys here. It's hard to keep track.

AMIR

Perhaps we can ask him?

TALIB IN WHITE

I'll ask you something: What are you doing with that whore America? Why aren't you here, with your Muslim brothers, serving your country?

Amir hesitates, searching for an inoffensive answer.

AMIR

I've been away for a long time.

The Talib turns to his guards.

TALIB IN WHITE
That's an answer?

GUARD #1
No, Agha sahib.

GUARD #2
No, Agha sahib.

The Talib turns back to Amir and shrugs.

TALIB IN WHITE (cont'd)

Not an answer, they say.

He takes a drag off his cigarette.

AMIR

I'm only here for the boy.

The Talib leans back in the sofa and crushes his cigarette.

TALIB IN WHITE

You want to see this boy?

AMIR
Yes.

The Talib nods to one of his guards, who leaves the room. In the hallway, the guard speaks harshly in Pashtu. We hear footfalls, and the jingle of bells with each step.

The guard returns, carrying a boombox stereo. Behind him, a boy dressed in a loose, blue *plrhan-tumban* follows.

SOHRAB looks uncannily similar to his father at that age. His head is shaved, his eyes darkened with mascara, his cheeks glowing with rouge.

When he stops in the middle of the room, the bells strapped around his anklets stop jingling. His eyes linger on Amir for a moment. Then he looks down at his own naked feet.

The guard with the boombox presses play and Pashtu music fills the room. The two guards begin to clap.

GUARD #1
Wah wah! Mashallahi

GUARD #2
Wah wahi Mashallah!

Sohrab raises his arms and turns slowly. He stands on tiptoes, spins gracefully, dips to his knees, straightens, and spins again. His little hands swivel at the wrists, his fingers snap, his head swings side to side like a pendulum.

His feet pound the floor, the bells jingling in perfect harmony with the beat of the tabla. He keeps his eyes closed.

GUARD #1
(cheering)
Mashallah! Shahbas!

GUARD #2
(cheering)
Mashallah! Shahbas!

Sohrab dances until the music stops, stomping his little foot with the song's last note, freezing in mid-spin.

TALIB IN WHITE
Come, my boy.

He beckons for Sohrab and the boy walks to him, head down, and stands between the seated man's thighs. The Talib wraps his arms around the boy.

TALIB IN WHITE (cont'd)

Such a talented little Hazara!
(to guards) Leave us be.

GUARD #1
Yes, Agha sahib.

The guards exit. The Talib spins the boy around so he faces Amir. He locks his arms around Sohrab's belly and rests his chin on the boy's shoulder.

TALIB IN WHITE
I've been wondering... Whatever happened to old Babalu anyway?

The question hits Amir like a physical blow.

TALIB IN WHITE (cont'd)

What did you think? That you'd put on a fake beard and I wouldn't recognize you? I knew you the second I saw you in the stadium. I never forget a face. Not ever.

AMIR
Assef.

TALIB IN WHITE/ASSEF
Amir Jan.

AMIR

What are you doing here?

ASSEF
Me? I'm home. The question is, what are *you* doing here?

Amir lowers his eyes. For a long count he stares at the floor. Finally he raises his head and looks at Assef.

AMIR

I'm taking the boy home with me.

Neither man blinks. After a long count, Assef shrugs.

ASSEF
You want my advice? Run away. That's what you do best. You ran away from your homeland, you ran away from God. Go on. Run.

AMIR

Not without Sohrab.

ASSEF
The boy's too good for his country? What do you know about Afghanistan? You ran like a rabbit when the Russians came. You weren't here when the Communists shot our mullahs and pissed in our mosques. This country was like a beautiful mansion littered with garbage. We took out the garbage. We brought law. We brought justice.

AMIR
I've seen your laws. I've seen your justice. And I'm taking the boy home with me.

Assef smiles and leans back in his chair.

ASSEF
All right, then.

He shoves Sohrab, knocking the boy into the table.

Amir stands, helping Sohrab to his feet. He takes the boy's hand and the boy stares up at him.

ASSEF (cont'd)
Of course, I didn't say you could take him for free.

Assef presses play on the boombox and turns the volume all the way up.

He grins at Amir and, without further warning, hits him hard in the jaw.

Amir struggles to his feet, blood already spilling from his mouth. Assef throws him against a wall and a framed picture shatters and falls to the floor.

Amir tries to fight but he doesn't know how. Assef smashes him in the mouth, dropping Amir again.

As Amir struggles to rise Assef grabs his hair and punches him in the nose. Amir crawls across the floor, blood from his torn lips staining the carpet.

Pashtu music plays at deafening volume.

Assef lifts him and throws him against the wall again, with so much power that hairline cracks open up in the plaster.

Amir sags to the ground a third time. Assef's turban has come off, loosing curls of shoulder-length hair.

He kicks Amir again and again. Blood leaks from Amir's nostrils, from his lips, from a gash that splits his forehead.

Amir begins to laugh, despite the savage beating he's enduring. The laughter enrages Assef, but the harder he kicks Amir the harder Amir laughs.

ASSEF (cont'd)
WHAT'S SO FUNNY?

Assef's face is a mask of lunacy. He straddles Amir and begins punching his face. But still Amir laughs.

ASSEF (cont'd)
WHAT'S SO FUNNY?

SOHRAB (soft)
Please.

Assef turns to look at the young boy.

Sohrab holds a Wham-0 Sportsman slingshot in his hands, the same slingshot Amir gave to Hassan years before.

The cup at the end of the elastic band, pulled all the way back, cradles one of the brass balls from the coffee table.

SOHRAB (cont'd)
Please, no more.

Amir blinks the blood from his eyes, staring at the boy. The slingshot is aimed at Assef's face.

Twin tralls of mascara, mixed with tears, roll down Sohrab's cheeks, smearing the rouge. His lower lip trembles.

SOHRAB(cont'd)

(husky)
No more, Agha. Please. Stop hurting him.

Assef's mouth moves wordlessly for a moment before he speaks.

ASSEF

Put it down, Hazara.

Fresh tears pool in Sohrab's green eyes.

SOHRAB
Please stop.

ASSEF
Put it down or what I'm doing to him will be nothing compared to what I'll do to you.

SOHRAB

Please, Agha. Please stop.

ASSEF

Put it down.

SOHRAB

Don't hurt him anymore.

Assef lunges at Sohrab. The slingshot makes a *thwllllt* sound when Sohrab releases the cup. Assef screams. He puts his hand where his left eye had been a moment ago. Blood and vitreous fluid, white and gel-like, oozes between his fingers.

He falls to the carpet, rolling side to side, shrieking, hand still cupped over the bloody socket. The Pashtu music, incredibly loud and incongruously cheerful, plays over the horrific scene.

Sohrab grabs Amir's hand and helps him to his feet.

ASSEF

OUT! GET IT OUT!

Sohrab leads Amir to the window and opens it. They climb out.

INT. OUTER ROOM - DAY

The guards play backgammon in the outer room. The blasting music has drowned out most of the violence, but now Assef's shrieks become audible.

They grab their rifles and run for the sitting room.

EXT. BACK OF BUILDING - DAY

Sohrab tugs on Amir's hand.

SOHRAB Come.

Sohrab guides Amir down the narrow walkway between the back of the building and the compound wall. They climb over the wall.

INT. SITTING ROOM - DAY

The two guards huddle over the shrieking Assef.

The older guard, tending to his maimed leader, gestures to the younger guard, who stands and hurries out.

EXT. TALIB COMPOUND - DAY

Amir's arm is around Sohrab's shoulder, the boy keeping Amir upright. They run for freedom.

Farid leans against the Land Cruiser, smoking. He throws down the cigarette when he sees Amir, runs over to him, and slings Amir's arm around his shoulders.

Sohrab runs alongside them. Farid hurries Amir to the car and into the backseat; Sohrab gets into the backseat with him.

The young guard runs out of the mansion. He spots the interlopers trying to make a getaway. He raises his AK-47 and fires a burst of bullets.

Bullets shatter the Land Cruiser's windows and perforate the steel panels.

Farid jumps into the driver's seat, turns the ignition, and hits the gas, the wheels spinning in the dusty driveway for a second before finding traction. They speed away.

INT. LAND CRUISER - CONTINUOUS

Amir lies in the backseat, half conscious. He stares up at the familiar little face looking down at him. He smiles through bloodied lips.

EXT. BACK ROADS OF AFGHANISTAN - DUSK

The Land Cruiser, avoiding the major roads, navigates along rocky back roads little wider than goat paths.

EXT. BORDER CROSSING - DAY

A road sign says Welcome to Pakistan in Pashtu, Farsi and English. The Land Cruiser pulls up to a gate arm blocking the road. A PAKISTANI SOLDIER approaches the car.

Farid opens the window and hands the soldier a folded hundred dollar greenback. The soldier glances at the battered man sitting beside the quiet boy in the backseat.

The soldier considers this tableau for a moment before waving them through.

EXT. RAHIM KHAN'S BUILDING - NIGHT

The Land Cruiser is parked by the curb. Farid stands with Amir and Sohrab by the building's front door. Amir's face is badly bruised but he's able to stand on his own.

AMIR

Stay the night. It's a long drive.

FARID

I miss my children.

Amir hands Farid an envelope. Farid refuses it.

FARID (cont'd)

Rahim Khan already paid me.

AMIR

Please.

FARID

(shaking his head) Amir jan...

AMIR

Please. You've done so much for me.

Farid finally, reluctantly, accepts the envelope.

FARID

For you a thousand times over.

Hearing that old phrase, tears come to Amir's eyes. He blinks them back. The two men embrace with the sad affection of friends who know they will never see each other again.

FARID (cont'd)

Goodbye, Sohrab Jan.

Sohrab, staring at the sidewalk, does not respond. Farid nods to Amir, gets back in the Land Cruiser and drives away.

INT. RAHIM KHAN'S APARTMENT - NIGHT

Amir, limping down the hallway, leads Sohrab to the apartment. He knocks on the door. No answer. He knocks again.

An ELDERLY NEIGHBOR across the hallway opens his door and peers at Amir and Sohrab.

NEIGHBOR

You're Amir?

AMIR

Yes.

The neighbor peers at Amir's face in the dim light.

NEIGHBOR

You got into a fight?

Amir nods.

NEIGHBOR (cont'd)

I guess you lost. Wait a moment, I have something for you.

The neighbor closes his door and reappears a moment later, holding a manila envelope and a key.

NEIGHBOR (cont'd)

Rahim Khan left this for you.

Amir accepts the envelope and key.

AMIR

Where did he go?

The neighbor gives a philosophical shrug.

NEIGHBOR

I did not ask.

AMIR

But he's coming back, isn't he?

NEIGHBOR

I think he has left us, my friend.

The neighbor closes his door.

INT. RAHIM KHAN'S APARTMENT - MOMENTS LATER

The place has been emptied out. No furniture, no clothes, no sign that anyone ever lived here.

Sohrab wanders over to the window, where two pigeons strut back and forth on the sill, pecking at old crumbs of bread.

Amir opens the manila envelope and pulls out a sheaf of documents, including travel visas and a Pakistani passport.

Amir replaces the documents and passport and looks at Sohrab,

AMIR

Are you hungry? Should we get something to eat?

Sohrab never turns from the feeding pigeons.

INT. RAHIM KHAN'S APARTMENT - LATER

Amir sits at the table, shuffling a deck of cards.

AMIR

Do you want to play *panjpar?*

Sohrab doesn't look up. Farid glances over.

FARID

I'll play you, Agha sahib.

Amir deals out five cards to each of them. Farid glances at his cards. He plays one and picks another from the pile.

AMIR (to Sohrab)

Your father and I used to play this game. In the winter, mostly, when it snowed and we couldn't go outside.

Sohrab doesn't look up.

SOHRAB

He told me.

AMIR

He did? What else did he tell you?

SOHRAB
(never looking up) That you were the best friend he ever had.

Amir blinks, deeply affected by the comment, staring at this little boy who looks so much like the friend he betrayed.

INT. RAHIM KHAN'S APARTMENT - MORNING

Amir wakes up on his mat in the corner of the apartment.

Amir sees that the mat Sohrab had been lying on is now empty. He looks around the apartment, panicking.

EXT. STREETS OF PESHAWAR - DAY

Amir hurries down the street, dodging WOMEN IN BURKAS, YOUNG BOYS chasing a hairless dog, and BLIND PANHANDLERS. He looks down every alleyway he passes, looks inside store fronts, asks a man selling newspapers if he's seen a Hazara boy.

Sohrab is gone.

Amir runs through the streets of the strange city, sweating through his shirt.

A MAN ON A MOTOR SCOOTER, his son sitting side-saddle behind him, nearly runs Amir over. The man swerves at the last moment and curses Amir as he scoots off.

The sun beats down on the crowded, dirty city. The locals shelter from the heat in the shade but Amir never stops.

PAKISTANIS and AFGHAN EXILES stare with suspicion at this foreigner with the desperate face.

Amir hears the MUEZZIN'S call to prayer.

EXT. MOSQUE OF MAHABAT KHAN - DAY

Amir hesitates at the edge of the carefully tended lawn in front of the splendid old mosque. He watches WORSHIPPERS dressed in white walking inside.

Amir follows them.

EXT. MOSQUE COURTYARD - DAY

Amir, distracted, seems out of place in the mosque. He searches the faces of all the boys walking through the vast courtyard.

SMILING MAN
Brother...

Amir is confused for a moment, until he realizes the smiling man is showing him where to remove his shoes.

Amir hesitates, then nods in thanks, pulls off his shoes, and places them on the rack beside the shoes of the faithful.

SMILING MAN (cont'd)

Do you need a prayer rug?

AMIR

Please.

The smiling man hands Amir a clean, folded rug.

INT. MOSQUE OF MAHABAT KHAN - LATER

Amir walks into the main prayer hall, the last one to arrive, the only man still standing.

The hall is crowded, but Amir finds an open spot in a row of kneeling men near the back.

He carefully unfolds his prayer rug and gets on his knees. He takes a deep breath and lowers his forehead to the ground.

Tears spill from his eyes as Amir bows to the west.

AMIR
La lllaha 11 Allah, Muhammad u rasul ullah.

There is no God but Allah and Muhammad is His messenger.

EXT. MOSQUE OF MAHABAT KHAN – DAY

Amir walks out of the mosque, amongst his fellow worshippers. His search has falled. He trudges away, defeated.

EXT. RAHIM KHAN'S BUILDING - DAY

Amir walks down the street, despondent. He turns the corner onto Rahim Khan's street. A half a block

from the building, Amir sees the small boy sitting on the steps.

For a moment, he cannot believe it. He runs to Sohrab and tries to gather the boy in his arms, but Sohrab flinches. Amir holds up his hands, anxious not to frighten the boy.

AMIR

I thought I lost you.

Sohrab stares at the minaret. For a long time he is quiet.

SOHRAB
He used to come get me in the morning, before prayers. (beat) I didn't want him to get me anymore.

AMIR
He won't, Sohrab. I swear to you, he won't get you anymore.

SOHRAB

Are your parents dead?

AMIR

Yes.

SOHRAB
Do you remember what they look like?

AMIR
I never met my mother. I remember what my father looked like.

Sohrab rests his cheek on his knees.

SOHRAB
I'm starting to forget their faces. Is that bad?

Amir hesitates. He pulls the envelope from the pocket of his coat, takes out the Polaroid inside and hands it to Sohrab.

AMIR

Here.

It's the picture of Hassan and Sohrab standing outside the gates of Baba's old house. Sohrab holds the photo in both hands, tracing his thumb over its surface.

SOHRAB

Sometimes I'm glad they're dead.

AMIR

Why?

SOHRAB

Because—because I don't want

them to see me. I'm so dirty.

He sucks in his breath and lets it out in a long, wheezy cry.

SOHRAB (cont'd)

I'm so dirty.

Amir touches his arm but Sohrab flinches.

AMIR

You're not dirty.

Amir reaches again, gently, but Sohrab clearly does not want to be touched. Amir drops his hand.

AMIR (cont'd)

I won't hurt you.

Sohrab stares into the street, watching the bicyclists and the cars.

AMIR (cont'd)

Would you like to come live in

America with me and my wife?

Sohrab does not answer.

INT. AIRPORT - DAY

Soraya stands with a group of PAKISTANI-AMERICANS waiting for their loved ones outside of customs.

She searches through dozens of unfamiliar faces, smiling PAKISTANIS greeting their loved ones. Finally Amir and Sohrab step through the doors. Sohrab wears a long-sleeve T-shirt and blue jeans. Soraya locks her arms around Amir's neck. He closes his eyes, face buried in her thick black hair. She releases him and kneels to eye level with Sohrab. She takes the boy's hand and smiles at him.

SORAYA

Salaam, Sohrab Jan. I'm your Aunt

Soraya. We've all been waiting for

you. We'll have a wonderful dinner

tonight, and you'll meet your new

family...

Sohrab shifts on his feet and looks away. Soraya glances at Amir, who shrugs and nods: *give It to*

INT. AMIR'S APARTMENT, GUEST ROOM - NIGHT

Soraya has spent days preparing the apartment for Sohrab's arrival, converting the guest room into a child's bedroom. A painted ruler on the wall ticks off inches and feet, to measure a child's growth. The bedsheets show blue skies festooned with fluffy clouds. At the foot of the bed, a basket is stuffed with children's books in Farsi and English, toy trains, and a watercolor set.

Soraya, Amir and Sohrab stand by the door.

SORAYA (to Sohrab)

Do you like your new room?

Sohrab lowers his head. He walks over to the bed and lies down, facing away from Amir and Soraya.

INT. AMIR'S APARTMENT, HALLWAY - MOMENTS LATER

SORAYA

I don't think he's looked at me once.

AMIR

Give him time, darling. He's seen too much of Hell.

INT. AMIR'S APARTMENT, DINING ROOM - LATER

Amir, Soraya, General Taheri, and the General's wife Jamila sit around the table, passing heaping platters of lamb and spinach, meatballs and chick peas, and orange rice.
A fifth place setting goes unused, the fifth chair conspicuously empty.

JAMILA

I'm knitting him a turtleneck sweater for next winter. The sweaters they sell here don't last a month.

The general sips his wine and sets the glass down.

GENERAL TAHERI

So, Amir jan, you're going to tell us why you've brought this boy back with you?

JAMILA

Iqbal jan! What sort of question is that?

GENERAL TAHERI

While you're busy knitting sweaters, my dear, I have to deal with the community's perception of our family. People will ask. They will want to know why there is a Hazara boy living with our

daughter. What do I tell them?

Soraya drops her spoon and turns on her father.

SORAYA

You can tell them—

Amir takes her hand.

AMIR

It's okay. General Sahib is quite right.

People *will* ask.

SORAYA

Amir —

AMIR

It's all right.
(to the general) You see, General Sahib, my father slept with his servant's wife. She bore him a son named Hassan. Hassan is dead now. That boy sleeping in the other room is Hassan's son. He's my nephew. That's what you tell people when they ask .

Everyone stares at Amir.

AMIR (cont'd)
And one more thing, General Sahib. You will never again refer to him as a "Hazara boy" in my presence. He has a name and it's Sohrab.

Amir resumes his meal. His in-laws sit quietly, stunned by his words and demeanor. Soraya can't quite hide her smile. She never lets go of Amir's hand.

EXT. LAKE ELIZABETH PARK – DAY

A strong breeze blows through the park, ruffling the leaves on the magnolias, shooing paper cups and plastic bags across the rolling lawns.
AFGHAN FAMILIES gather in one corner of the park, standing by grills loaded with *morgh* kabob. A woman fries spinach *bolanl*. Old Hindi movie soundtracks play on a boombox.
CHILDREN kick a soccer ball and scream at each other.
Sohrab stands alone, farther up the sloping hill, wearing a yellow raincoat.
Amir speaks with an AFGHAN-AMERICAN DOCTOR. Soraya walks over to them and pulls on Amir's sleeve.

SORAYA

Look!

She's pointing to the sky. Six kites fly high, speckles of bright yellow, red, and green against the gray sky.

SORAYA (cont'd)

Check it out.

She nods toward a KITE SELLER at a nearby stand.

AMIR (to the doctor)
Excuse me for a minute.

Amir walks over to the kite seller, another Afghan.

KITE SELLER
Good day for flying.

Amir chooses a yellow kite with good bone structure. He hands over some cash and the dealer gives him the kite and a spool of glass line.

Amir tests the line between his thumb and forefinger, drawing blood. Amir nods at the seller.

EXT. LAKE ELIZABETH PARK - MOMENTS LATER

Amir approaches Sohrab, who stands with his arms crossed over his chest, staring at the sky.

AMIR
Do you like the kite?

Sohrab's eyes shift from the sky to the kite and back.

Twenty yards away, Soraya, standing with a group of Afghan women, watches Amir and Sohrab.

AMIR (cont'd)
Did I ever tell you your father was the best kite runner in Kabul?

Amir knots the loose end of the spool wire to the string loop tied to the central spar.

AMIR (cont'd)
He made all the neighborhood kids jealous. He'd run kites and never look up at the sky, and people used to say he was chasing the kite's shadow. But they didn't know him like I did. Your father wasn't chasing shadows. He just... knew.

Another half-dozen kites have taken flight. People gather in small groups, teacups in hand, gazing into the sky.

AMIR (cont'd)
Do you want to help me fly this?

Sohrab's gaze bounces from the kite to Amir to the sky.

AMIR (cont'd)
Okay. Looks like I'll have to fly it solo.

Amir balances the spool in his left hand and feeds about three feet of line. The yellow kite dangles above the grass.

AMIR (cont'd)
Last chance.

Sohrab watches two kites tangling high above the trees.

AMIR (cont'd)

All right. Here I go.

He runs, holding the kite above his head. Faster and faster, sprinting downhill, letting the spool spin in his left hand.

When Amir stops and turns, he can't help smiling. High above, the yellow kite tilts side to side, paper wings flapping.

For a moment Amir proudly watches his flying kite. When he looks down, he sees Sohrab standing beside him, hands dug deep in the pockets of his raincoat.

AMIR (cont'd)

Do you want to try?

Sohrab says nothing, but when Amir holds the string out for him, the boy's hand finally leaves his pocket. He hesitates and takes the string.

Amir spins the spool to gather the loose line. He turns and sees Soraya watching them.

Kids chase each other across the lawn, sneakers sliding on the grass. A line of ELDERLY MEN perform the afternoon prayers on a plastic sheet spread on the ground.

In the sky, a green kite closes in on Amir's yellow flyer. Amir traces the green kite's glass wire to a CREWCUT KID thirty yards away. The Kid sees Amir looking at him. He smiles and waves. Amir waves back.

Sohrab hands the string back to Amir.

AMIR (cont'd)

Are you sure?

Sohrab takes the spool. Amir grins. The boy knows how this game is played.

AMIR (cont'd)

Let's teach him a lesson, no?

Sohrab's gaze flits from their yellow kite to the Crewcut Kid's green one. His eyes are suddenly alert.

AMIR (cont'd)
Let's wait. We'll let him get a little closer.

The green kite dips twice and creeps closer.

AMIR (cont'd)

Come on. Come to me.

The green kite draws closer, rising above the yellow kite.

AMIR (cont'd)
Watch, Sohrab. I'm going to show you one of your father's favorite tricks. The old lift-and-dive.

The spool rolls in Sohrab's palms. The green kite hovers above the yellow one, holds its position for a moment and then shoots down.

AMIR (cont'd)

Here he comes!

Amir loosens his grip and tugs on the string, dipping and dodging the green kite. A series of quick sidearm jerks and the yellow kite soars up counter-clockwise, in a half circle,

The green kite scrambles, panic-stricken. Amir pulls hard on the line, forcing the yellow kite to plummet, its glass wire slicing the green kite's wire.

The green kite spins out of control. People cheer. Whistles and applause breaks out.

Amir, panting and exhilarated, looks down at Sohrab. One corner of the boy's mouth has curled up in a lopsided smile.

A melee of screaming kite runners chases the loose kite drifting high above the trees.

AMIR (cont'd)
Do you want me to run that kite for you?

Sohrab's Adam's apple rises and falls as he swallows. He nods, a very slight nod but a nod all the same.

AMIR (cont'd)

For you, a thousand times over.

Amir runs, a grown man running with a swarm of screaming children. The wind blows in his face and he runs, a smile as wide as the Valley of Panjsher on his lips.

خاتمـــــــــة

خاتـــــمة:

أيا كان ما يدعيه البعض من كون الفيلم مجرد وسيلة ترفيهية، يبقى الفيلم آلة تأثير وتغيير يتخذها صناع السينما لحشو عقول المتفرجين بشتى الأفكار بأسلوب درامي يسلب العقول و يستهوي النفس و يستعطفها، وهنا تكمن خطورة الفن السابع، إذ يغسل عقول الناس ويملأها بأنواع العنف والتطرف والمجون من خلال ما يعرضه من فسق وخروج عن الآداب العامة والفطرة الإنسانية، ناهيك عن قدرته على تشكيل رؤية المشاهدين للعالم، وتغيير ثقافتهم وقيمهم.

بعدما تطرقنا من خلال هذا البحث إلى الجوانب التقنية والاجتماعية والثقافية للترجمة السينمائية، اكتشفنا أن السينما تهدم القيم والمثل أكثر مما تصلح. لذا ينبغي على الجهات المنتجة والمستوردة أن تتقي الله فيما تعرضه على المجتمع إذا هي أرادت النهوض بأمتها. فما الرذيلة التي تفشت في المجتمع العربي بشكل خطير إلا وليدة ما يتشبع به المشاهد مما تبثه الشاشتان الكبيرة والصغيرة، خاصة السينما، حيث تمحي فيها الحدود ويصبح كل شيء مباحا مشروعا.

وبدلا من محاولة إصلاح الأوضاع عبر الأفلام التي تبني المجتمع وترسخ القيم الفاضلة، فرضت العولمة دمقرطة السلع والخدمات وإلغاء الحدود، وبات ما تنتجه السينما العالمية يلقى طريقا معبدة إلى الوطن العربي، دونما رقابة صارمة على ما يعرض، في حين يفترض أن ينتبه الموزعون في الوطن العربي إلى طبيعة الخلفية الثقافية للمشاهد، ويراعوا متطلبات العصر، ويهتموا بالقضايا الجادة، وألا يكون الشق المادي هو ما يحركهم فقط، أو عبارة "هذا ما يريده الجمهور"، إذ لو وجد هذا "الجمهور" البديل الجاد لاستعاض به عما يعرض من تفاهات، وقد شهدت السينما محاولات جادة، أبدع أصحابها حينما سنحت لهم الفرصة، نحو أعمال الراحل "مصطفى العقاد" التي تفاعل معها المشاهد العربي، بيد أن الجدية في اختيار المواضيع وطرحها كانت و لا تزال عملة نادرة.

وفي غياب إنتاج عربي مميز قمين بمنافسة السينما العالمية فرضت الأفلام الأجنبية نفسها، وغزت أفلام هوليوود قاعات السينما العربية، فتزايد الطلب على الترجمة وبعد دراستنا لبعض الأفلام المدبلجة والمعنونة، ومعاينتنا لما يجري في هذا المجال، وما يكابده المترجم، خرجنا

ببعض الاستنتاجات والمقترحات التي تفرعت إلى شقين. أما الشق الأول فيتعلق بالسينما، إلا أن تحقيقه قد يكون على المدى الطويل:

1- ضرورة امتلاك إنتاج عربي قوي يضاهي في تقنياته وفنياته المستعملة الإنتاج الغربي، ويراعي الجدة والأصالة في المواضيع، والجدية في طرحها.

2- مراعاة طبيعة الثقافة المستقبلة والفئات العمرية المعنية بالمشاهدة من خلال تحديد السن المسموح به للمشاهدة وفق مقاييس يضعها مختصون في علم النفس وعلم الاجتماع.

3- تنويع الإنتاج بحيث يناسب اهتمامات مختلف الفئات الاجتماعية والعمرية، كإنتاج أفلام Animation للأطفال بقيم عربية إسلامية.

4- العودة إلى فكرة Remakes، ولكن بإنتاج عربي لا أجنبي، بحيث تستثمر الأفكار الجيدة في الأفلام الأجنبية، وتكيف وثقافة المجتمع العربي الإسلامي.

وأما الشق الثاني فيخص الترجمة السينمائية ومن يمارسها:

1- على الترجمة السينمائية أن تكون مزيجا بين التقريب والتغريب، وعلى المترجم أن يعرف متى وكيف يستعمل كل إستراتيجية على حدة حسب الموقف/ المشهد.

2- التعامل بحذر مع الأفلام ذات المضامين السياسية التي تشوه صورة العرب والمسلمين في العالم.

3- على المترجم الالتزام بعدم ترجمة ما يخالف معتقداته حفاظا على مهنته وحقوق الملكية الفكرية لصاحب العمل.

4- تجنب ترجمة الأفلام المخلة بالحياء التي لا تمت مواضيعها بصلة للثقافة العربية الإسلامية.

5- يحق للمترجم حذف ما يراه غير مناسب للجمهور المستهدف، وعلى الحذف أن يكون مبررا أخلاقيا أو دينيا أو حتى اجتماعيا (إثارة الحساسيات بين الأعراق المختلفة مما قد يؤدي إلى حرب أهلية أحيانا). و تختلف طبيعة بعض المشاهد المحذوفة من مجتمع لآخر حسب مضمون الفيلم وعلاقته المباشرة أو غير المباشرة بهذا المجتمع أو ذاك.

6- على لغة العنونة احترام السجل اللغوي للفيلم، وحبذا لو تشق اللهجات المحلية طريقها إلى عالم العنونة كما دخلت عالم الدبلجة من أوسع الأبواب.

7- في ظل النهضة التي تشهدها حركة الدبلجة في الوطن العربي لأفلام العرض التلفزيوني، حبذا لو تعمم التجربة لتشمل العرض السينمائي حتى يتسنى للجميع الاستمتاع بالأعمال الأجنبية لاسيما الأطفال والشيوخ والأميون. و إن كان القرار في هذا لا يعود للمترجم.

ملحـــــــــــــــق

نبذة عن كاتب الرواية:

ولد خالد حسيني سنة 1965 بكابل، كان والده دبلوماسيا في وزارة الخارجية الأفغانية، أما أمه فكانت تدرس الفارسية والتاريخ في إحدى الثانويات في كابل. سنة 1976، نقلت وزارة الخارجية عائلة حسيني إلى باريس على أن تعود إلى أفغانستان سنة 1980، ولكن مع الاجتياح السوفياتي لأفغانستان، أصبح ذلك مستحيلا، فبحثت العائلة عن اللجوء السياسي الذي منحته لها الولايات المتحدة الأمريكية. انتقلت العائلة إلى سان خوسي (San Jose) بكاليفورنيا في سبتمبر 1980.

تخرج خالد سنة 1984 من الثانوية، التحق بجامعة سانتا كلارا (Santa Clara) وحاز منها على شهادة الليسانس في علم الأحياء سنة 1988.

وفي السنة الموالية، دخل كلية الطب بسان دييغو(كاليفورنيا) وتخرج منها سنة 1993، ومارس مهنة الطب ما بين 1996و2004.

شرع في كتابة روايته الأولى: "عداء الطائرة الورقية" (The Kite Runner) في مارس 2001، ونشرت سنة 2003، وأصبحت من بين الكتب الأكثر مبيعا في العالم(حيث نشرت في ثمان وأربعين دولة)، وعين خالد سنة 2006 سفيرا للنوايا الحسنة للمفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين.

نشرت روايته الثانية " ألف شمس ساطعة" (A Thousand Splendid Suns) في ماي 2007 في أربعين دولة و تم اقتباسها سينمائيا في العام الموالي.

يعمل حسيني على تقديم المساعدات الإنسانية في أفغانستان من خلال " مؤسسة خالد حسيني" (The Khaled Hosseini Foundation)، وقد استوحى الفكرة خلال رحلة قادته إلى أفغانستان سنة 2007 رفقة المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين.

نبذة عن مخرج الفيلم:

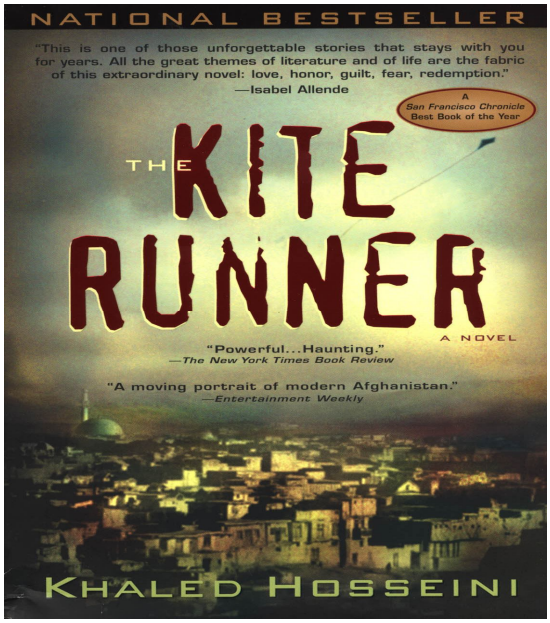
مارك فوستر مخرج ألماني-سويسري. ولد في 30 نوفمبر 1969 بـــ" إليرتيسن" (Illertissen) في ألمانيا. انتقل إلى دافوس (سويسرا) مع والديه حينما كان طفلا صغيرا. درس بمدرسة مونتانا زوغربرغ (Montana Zugerbeg) السويسرية الشهيرة، ثم التحق بمدرسة للفتيان. درس الإخراج بكلية السينما في نيويورك مابين 1990 و1993، ثم انتقل إلى لوس أنجلس. دعي سنة 2005 للانضمام إلى أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية.

حاز فيلمه "حفلة الوحش" (Monster's Ball) (2001) على جائزة أوسكار لأحسن ممثلة (كانت الجائزة من نصيب "هالي بيري"(Halle Berry).

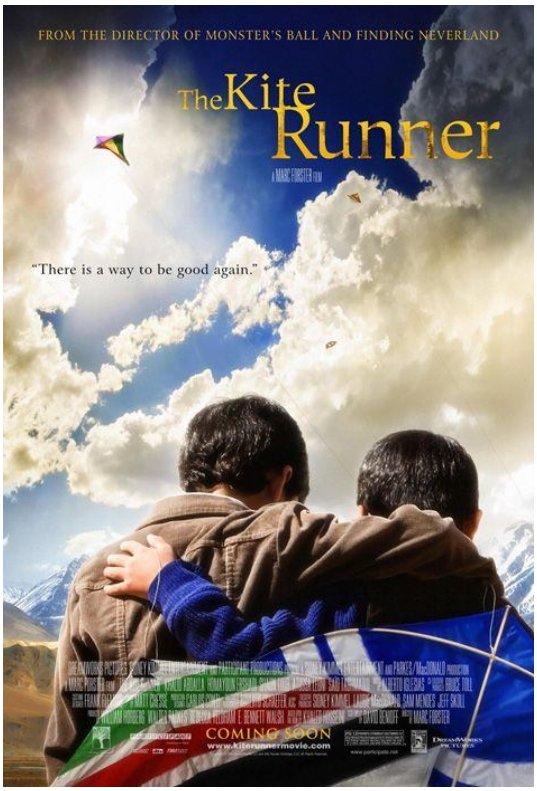
أخرج أفلاما أخرى نحو "البحث عن أرض الخيال" (Finding Neverland) من بطولة "جوني داب" (Johnny Depp) و "كايت وينسلت" (Kate Winslet)، وفيلم "عداء الطائرة الورقية" (The Kite Runner).

كما يعتبر أول شخص، خارج منطقة الكامنويلث، يخرج فيلم الجوسسة الشهير "جيمس بوند".

دعم فوستر حملة سويسرية تحسيسية للحماية من السيـــدا رفقة "روني زيلنغر" (René Zellinger).



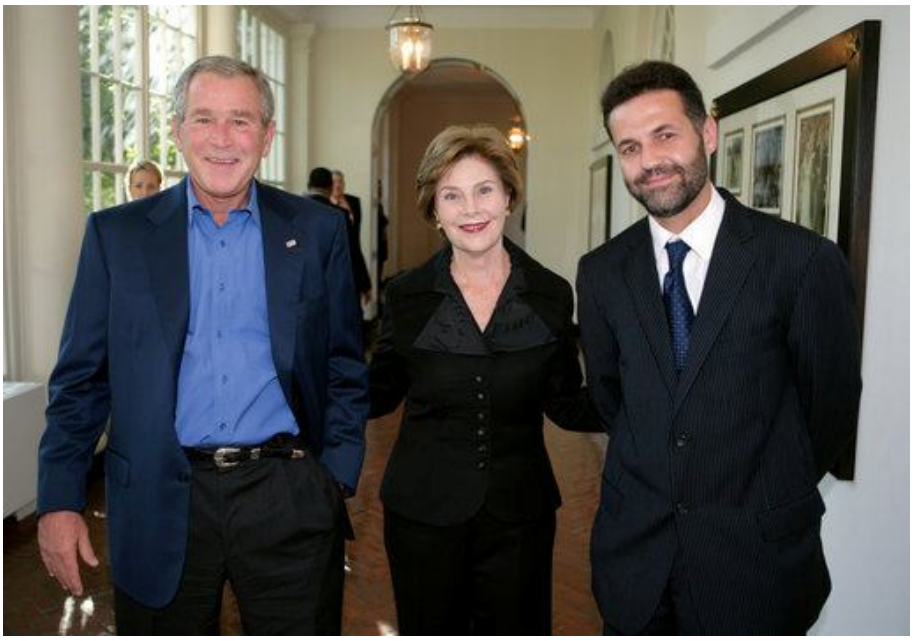
غلاف رواية **عداء الطائرة الورقية**



اللافتة الإشهارية الخاصة بالفيلم

المخرج **مارك فورستر** و الكاتب **خالد حسيني** (من اليمين إلى اليسار)

إلهام إحساس و **خالد حسيني** و **بهرام إحساس** (من اليمين إلى اليسار)



الكاتب **خالد حسيني** رفقة **لورا بوش** و **جورج والكر بوش** في البيت الأبيض الأمريكي سنة 2007 (من اليمين إلى اليسار)

تيم ماك برايد و **شميم جواد** و **خالد حسيني** و **لورا بوش** في السفارة الأفغانية في الولايات المتحدة الأمريكية (من اليمين إلى اليسار)

الجوائز التي رشح لها الفيلم و فاز بها:

Academy Awards, USA			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	Oscar	Best Achievement in Music Written for Motion Pictures, Original Score Alberto Iglesias
Art Directors Guild			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	Excellence in Production Design Award	Feature Film - Contemporary Film Carlos Conti (production designer) Karen Murphy (art director) Michael Turner (assistant art director) Douglas Cumming (art director san francisco)
BAFTA Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	BAFTA Film Award	Best Film Not in the English Language William Horberg Walter F. Parkes Rebecca Yeldham Marc Forster
			Best Music

			Alberto Iglesias
			Best Screenplay - Adapted David Benioff

Broadcast Film Critics Association Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Won**	Critics Choice Award	Best Young Actor Ahmad Khan Mahmoodzada
	Nominated	Critics Choice Award	Best Picture

Christopher Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Won**	Christopher Award	Feature Films Marc Forster (director) David Benioff (screenwriter) William Horberg (producer) Walter F. Parkes (producer) Rebecca Yeldham (producer) E. Bennett Walsh (producer) Sidney Kimmel (executive producer) Laurie MacDonald (executive producer) Sam Mendes (executive producer) Jeff Skoll (executive producer) Bruce Toll (co-executive producer)

Golden Globes, USA			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	Golden Globe	Best Foreign Language Film
			Best Original Score - Motion Picture Alberto Iglesias
Satellite Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2007	**Won**	Satellite Award	Best Original Score Alberto Iglesias
	Nominated	Satellite Award	Best Screenplay, Adapted David Benioff
Visual Effects Society Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	VES Award	Outstanding Supporting Visual Effects in a Motion Picture David Ebner Les G. Jones Todd Perry Leif Einarsson

World Soundtrack Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	World Soundtrack Award	Best Original Score of the Year Alberto Iglesias
			Film Composer of the Year Alberto Iglesias
Young Artist Awards			
Year	**Result**	**Award**	**Category/Recipient(s)**
2008	**Nominated**	Young Artist Award	Best Performance in an International Feature Film - Leading Young Performer Zekeria Ebrahimi
			Best Performance in an International Feature Film - Leading Young Performer Ahmad Khan Mahmoodzada

دليل الأولياء:

Parents Guide for The Kite Runner 2007

*The content of this page was created directly by users and has not been screened or verified by **IMDB** staff.*

Since the beliefs that parents want to instill in their children can vary greatly, we ask that instead of adding your personal opinions about what is right or wrong in a film, that you instead use this feature to help parents make informed viewing decisions by **describing the facts** of relevant scenes in the title for each one of the different categories: *Sex and Nudity*, *Violence and Gore*, *Profanity*, *Alcohol/Drugs/Smoking*, and *Frightening/Intense Scenes*.

Sex & Nudity

Sex: There is one scene where a boy is beaten, restrained, and sodomized by a larger bully. It however is not an explicit scene. Sex is solicited in a scene where a Soviet soldier requires that a woman have sex with him in order for a truck to pass, but the scene never happens.

Nudity: No nudity.

Violence & Gore

There are scenes of a woman being stoned as a halftime show during a soccer match; the main character is brutally beaten by a Taliban leader. The leader also loses an eye after his servant/ "nancy boy" fires a slingshot

to defend the main character. Both scenes are bloody. The scenes are graphic and disturbing.

In addition, there are drops of blood dropping from a raped boy's pants into the snow after his rape.

Profanity

Three uses of the 'f' word and a couple of characters do say derogatory comments to or about people of Hazara descent. (E.g., bully making fun of a Hazara boy; the father in law of the main character is not particularly pleased with a Hazara boy coming into his family.)

Alcohol/Drugs/Smoking

There are scenes of the main character's father and his friend drinking liquor. The father also smokes.

Frightening/Intense Scenes

The implicit rape scene of a boy (between 10-12 yrs old) and the stoning scene are not easy to watch. Another intense scene is when the main character is beaten by a Taliban leader.

سرد المصطلحات

Engligh	Français	عربية
Adaptation	Adaptation	التكييف
Allusion	Allusion	التلميح
Animation	Dessins animés	الرسوم المتحركة
AVT	TAV	ترجمة الخطاب السمعي البصري
Audience	Public	الجمهور
Catharsis	Catharsis	التطهير
Censorship	Censure	الرقابة
Characters	Personnages	الشخصيات
Cultural background	Arrière- plan culturel	الخلفية الثقافية
Cultural translation	Traduction culturelle	الترجمة الثقافية
Director	Réalisateur/ metteur en scène	المخرج
Domestication	Domestication / naturalisation	التقريب/ التطبيع
Dubbing	Doublage	الدبلجة
Euphimism	Euphimisme	التلطيف
Exoticism	Exotisme	الغرائبية
Film translation	Traduction	الترجمة السينمائية

	filmique	
Filmmakers	__	صناع الأفلام
Foreignization	Exoticisation	التغريب
Identification	Identification	التمثل
Ideology	Idéologie	الإيديولوجية
Image	Image	الصورة
Media	Média	وسائل الإعلام
Model viewer	Spectateur modèle	المشاهد النموذجي
Reception	Réception	التلقي
Remakes	Remakes	___
Script	Scénario	السيناريو
Scriptwriter	Scénariste	كاتب السيناريو
Sound effects	Effets sonores	المؤثرات الصوتية
Sound track	Bande originale	أغنية الفيلم
Sourcers	Sourciers	أهل المصدر
Special effects	Effets spéciaux	المؤثرات الخاصة
Subtitling	Sous –titrage	العنونة
Taboo	Tabou	المحظور
Talky	Film sonore	فيلم ناطق
Target language	Langue cible	اللغة المستهدفة
Targeters	Ciblistes	أهل الهدف
Terror	Terrorisme	الإرهاب
Tradaptation	Tradaptation	التركفة
Translation of	Traduction de la	ترجمة الثقافة

culture	culture	
Voice-over	___	الترجمة الفوقية
Translation studies	Traductologie	الدراسات الترجمية
Viewers	(télé)Spectateurs	المشاهدون
Violence	Violence	العنف
Worldview	Vision du monde	رؤية العالم

قائمة المصادر والمراجع العربية:

القرآن الكريم

1- التونجي، محمد، الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.

2- الكسان، جان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982.

3- النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف، شرح متن الأربعين النووية، دار المجد للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ت.

4- برهون، رشيد، درجة الوعي في الترجمة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط1، 2003.

5- شرف الدين، درية، السياسة والسينما في مصر 1961-1981، دار الشروق، القاهرة، 1991.

6- عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

الكتب المترجمة:

1- إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1996.

المقالات الصادرة في الدوريات والمجلات:

1- بن احمد، قويدر، الخلفية الذهنية للمثاقفة، ضمن: حوليات التراث (العلاقات بين الحضارتين الشرقية والغربية)،ع 3، منشورات جامعة مستغانم، الجزائر، مارس 2005.

2- بنور، عبد الرزاق، إستراتيجيات المداورة في دبلجة الرسوم المتحركة، ضمن: المترجم، ع 17، دار الغرب، وهران، جانفي-جوان 2008.

3- عبد العزيز، فاروق، السينما في ساحة التاريخ، ضمن: مجلة العربي، ع291، الكويت، فبراير 1983.

الرسائل الجامعية:

1- فيدوح بوربيع، ياسمينة، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، "ألف ليلة وليلة نموذجا"، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، 2007-2008.

الحصص التلفزيونية:

1- عمرو خالد، قصص القرآن 2، الحلقة الثانية، 2 رمضان 1430هـ/23 أوت2009.

2- نشوى الرويني، نشوى، جويلية 2007.

المصادر و المراجع الأجنبية

1- Anthony Pym and Alexander Perekrestenko (eds.), Translation Research Projects 1, Tarragona: Intercultural Studies Group, Spain, 2007.

2- ____, Translation Research Projects 2, Tarragona: Intercultural Studies Group, Spain, 2009.

3- Baker, Mona (ed.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Routledge, London and New York, 2001.

4- Boillat, Alain, La fiction au Cinéma, L'Harmattan, Paris, 2001.

5- Booker, M. Keith, Alternate Americas, Science Fiction and American Culture, Praeger Publishers, London, 2006.

6- Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson (eds.), Translation-Theory and Practice, A Historical Reader, Oxford University Press, New York, 2006.

7- Diáz Cintas, Jorge (ed.), New Trends in Audiovisual translation, Multilingual Matters, Clevedon, 2009.

8- Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds.), Translation Today, Trends and Perspectives, Multilingual Matters, Clevedon, 2002.

9- Hosseini, Khaled, The Kite Runner, Riverhead Books, New York, 2003.

10- Israël, Fortunato (ed.), Identité, Altérité, Equivalence, La Traduction comme Relation, Lettres Modernes Minard, Paris, 2002.

11- Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, Stylistique Comparée du Français et de L'anglais, Didier, 1997.

12- Katan, David, Translating Culture, An Introduction for Translators, Interpreters, Mediators, S[t] Jerome Publishing, Manchester, UK, 1999.
13- Kathryn, M. Coughlin (ed.), Muslim Cultures Today, A Reference Guide, Greenwood Press, Wessport/ Conneticut/ London, 2006.
14- Lacey, Nick, Media Institutions and Audiences, Key Concepts in Media Studies, Palgrave, New York, 2002.
15- Ladmiral, Jean-René, Théorèmes pour la Traduction, Gallimard, Paris, 2002.
16- Lorna Hardwick and Christopher Stary (eds.), A Companion to Classical Receptions, Blackwell Publishing, Oxford, 2008.
17- Lorna Hardwick and James Poter (eds.), Translation and the Classic, Translation as Change in the History of Culture, Oxford University Press, New York, 2008.
18- Marianne Lederer & Danica Seleskovitch, Interpréter pour Traduire, Didier Erudition, Paris, 2001.
19- Mona Baker & Grabriela Saldanha (eds.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Routledge, London and New York, 2009.
20- Mounin, Georges, les Belles Infidèles, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994.
21- Munday, Jeremy, Introducing Translation Studies, Theories and Applications, Routledge, London, 2001.
22- Nathan Abrams, Ian Bell and Jan Urdis, Studying Film, Arnold, London, 2001.

23- Paul S[t] Pierre and Profulla C. kar (eds.), Translation, Reflections, Refractions, Translations, Benjamins, Amsterdam, 2007.
24- Piotr Kuhiwczak & Karin Littan (eds.), A Companion to Translation Studies, Multilingual Matters, Clevedon, 2003.
25- Redouane, Joelle, Encyclopédie de la Traduction, OPU, Alger, 1996.
26- Robert Stam et al., New Vocabulary in Film Semiotic Structuralism, Post-structuralism and Beyond, Routledge, London and New York, 1992.
27- Simon Malpas and Paul wake (eds.), The Routledge Companion to Critical Theory, Routledge, London and New York, 2006.
28- Thomas Elsaesser and Warren Buckland, Studying Contemporary American Film, Arnold, London, 2002.
29- Tim O'Sullivan et al., Key Concepts in Communication and Cultural Studies, Routledge, London and New York, 2[nd] edition, 1994.
30- Turow, Joseph, Media Today, An introduction to Mass Communication, Routledge, London and New York, 3[rd] edition, 2009.
31- Venuti, Lawrence, The Scandals of Translation, Towards an Ethics of Difference, Routledge, London, 1998.
32- _____ (ed.), The Translation Studies Reader, Routledge, London and New York, 2000.
33- Villajero, Amy, Film Studies, The Basics, Routledge, London and New York, 2007.

34- Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.), (Multi) Media Translation, Concepts, Practices and Research, Benjamins, Amsterdam, 2001.

المقالات الصادرة في الدوريات و المجلات الأجنبية:

1- Ardo, Zsuzsanna, Emotions Taboos and Profane Language, in: Translation Journal, vol. 5, n° 2, April 2001.
2- Barthes, Roland, Rhétorique de l'Image, in : Communications, n°4, novembre 1964.
3- Franzon, John, Choices in Song Translation, Singability in Print Subtitles and Song Performance, in: The Translator, vol.14, n° 2, 2008 (Special Issue: Translation and Music).
4- Gabriela L.Scandura, Sex, Lies and TV Censorship and Subtitling, in: Meta, vol.49, n° 2, Avril 2004.
5- Gambier, Yves, Traduction Audiovisuelle : Orientations Générales, Actes du Colloque de Rennes, 2002.
6- ____, Orientation de Recherche en Traduction Audiovisuelle, in : Target 18 : 2, Benjamins, 2006.
7- ____, Les Censures dans la Traduction Audiovisuelle, in : TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol.15, n° 2, 2ème semestre, 2001.
8- Hamaida, Lena, Subtitling Slang and Dialect, in: MuTra LSP Translation Scenarios, Conference Proceedings, 2007.

9- Henry, Jacqueline, De L'érudition à L'échec : la Note du Traducteur, in : Meta, vol. 45, n°2, 2000.

10- Ioana Bălăcescu & Bernd Stefanink, Traduction et Différences Culturelles, in : Le Français dans le Monde, n° 326, Mars-avril 2003.

11- Kissi, Khalida, Audio-visual Translation and Culture, in: Al-Mutargim, n°17 , Algharb édition, Jan-Juin 2008.

12- Metz, Christian, The Fiction Film and Its Spectator: A Metapsychological Study, trans. Alfred Guzzitti, in: New Literary History, Vol.8, n°1 (Readers and Spectators: Some Views and Reviews), Antumn 1976.

13- Peng, Ying, Translation of Film Titles with the Application of Peter Newmark's Translation Theory, in: Sino-US English Teaching, Vol.4, USA, April 2007.

14- Pettit, Zoë, Translating Register, Style and Tone in Dubbing and Subtitling, in: meta, vol. 49, n°1, Avril 2004.

15- Ramière, Nathalie, Reaching a Foreign Audience, Cultural Transfers in Audiovisual Translation, in Jostrans (The Journal of Specialised Translation), Issue 6, July 2006.

16- Venuti, Lawrence, Genealogies of Translation Theory : Schleiermacher, in: TTR : traduction, terminologie, rédaction, Etude sur le Texte et Ses Transformations, vol.4, n°2, 1991.

الرسائل الجامعية الأجنبية:

1- Baumgarten, Nicole, The Secret Agent: Film Dubbing and the Influence of the English Language on German Communicative Preferences, Towards a Model for the Analysis of Language Use in Visual Media, Hamburg, 2005.
2- Hellgen, Eska, Translation of Allusion in the Animated Cartoon. The Simpsons, pro Gradu Thesis, University of Helsinki, April 2007.

القواميس:

1- J.A Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, Penguin Group, 1999.
2- Wehmeir , Sally (ed.), Oxford Learner's Dictionary of Current English, Oxford University Press, sixth edition, 2000 (3rd impression 2001).

قائمة الروابط الالكترونية

روابط المقالات العربية:

1. التطهير Catharsis ، الرابط :

www.ofouq.com/today/modules.php?name=newsfile=print &sid=21

2. دبي تشهد حركة سينمائية مكثفة، الرابط :

http://www.dubaifilmfest.com/ar/content/?s=%D8%AD%D8%B1%D9%83&clearsearch=true&__buffer=true&lang=ar&paged=12

روابط المقالات الأجنبية:

1.Code de Déontologie :

www.traducteursav.org/index2.php?option=com_content&tasview&id=34

2. David E. Sanger, Bush Was Warned bin Laden Wanted to Hijack Planes, The New York Times,16 May 2002 :

http://www.nytimes.com/2002/05/16/politics/16INQU.html?ei=5006&en=39284647d5a85528&ex=1022126400&partner=ALTAVISTA1&pagewanted=print&position=bottom

3. Neo-Nazi plot to kill Barack Obama and 102 black students thwarted, Herald Sun, october28, 2008 :

http://www.heraldsun.com.au/news/world/plot-to-kill-obama-thwarted/story-e6frf7lf-1111117874780

3. Suns-eun Cho, Intertextuality & Translation in Film Adaptation :

www.ibas.re.kr/journal/pdf12_4

قائمة الأفلام العربية

1- أحمد سمير فرج، جوبا، الباتروس للإنتاج الفني والتوزيع، 2007.

2- أحمد مكي ومحمد جمعة، الحاسة السابعة، نيوسيشتر الفيلم ودولار فيلم، 2005.

3- سيف الله داد، المتبقي، شركة الصباح للإعلام، 1995.

4- شريف عرفة، مافيا، العدل جروب، 2003.

5- نادر جلال، أبو علي، الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي، 2005.

قائمة الأفلام الأجنبية :

1- Alan Grosland (director), The Jazz Singer, Warner Bros. Pictures, 1927.

2- Andy and Lana Wachowski (directors), The Matrix, Croucho II Film Partnership, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures and Warner Bros. Pictures, 1999 (USA).

3- Birt Acres and Robert W.Paul (directors), Rough Sea at Dover, not mentioned, 1895.

4- Brenda Chapman, Steve Hickner and Simon Wells (directors), The Prince of Egypt (animation), DreamWorks, 1998 (USA).

5- Cameron Crowe (director), Jerry Maguire, Gracie Films and Tristar Pictures, 1996 (USA).

6- Chris Columbus (director), Harry Potter and the Sorcerer’s Stone, Warner Bros. Pictures, 2001.

7- Edward Zwick (director), The Siege, Bedford Falls Production, 1998 (USA).
8- Edwin S.Porter, The Great Train Robbery, Edison Manufacturing Company, 1903.
9- Edwin S. Porter and George S.Fleming, Life of an American Fireman, Edison Manufacturing Company, 1903.
10- Gary Tronsdale and Kirk Wise (directors), The Hunchback of Notre Dame, (animation), Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Films, 1996 (USA).
11- Gillo Pontecorvo (director), La Bataille D'Alger, Igor Film (20/09/1967 USA).
12- Hany Abu-Asaad (director), Paradise Now, Angustus Film, 2005 (Belgium).
13- Irwin Winkler (director), Home of the Brave, Metro-Goldwyn-Meyer, 2006 (USA).
14- Kurt Wimmer (director), Equilibrium, Dimension Films and Blue Tulip Production, 2002 (USA).
15- Marc Forster (director), The Kite Runner, DreamWorks SKG, 2007 (US).
16- Mel Gibson (director), The Passion of the Christ, Icon Production, 2004 (USA).
17- Michael Mann (director), Ali, Columbia Pictures, 2001 (USA).
18- Michael Moore (director), Fahrenheit 9/11 (documentay), Fellowship Adventure Group, 2004 (USA).

19- Nancy Meyers (director), What Women Want, Paramount Pictures, 2000 (USA).

20- Peter Berg (director), The Kingdom, Universal Pictures, 2007 (USA).

21- Peter Jackson (director), The Lord of the Rings, The Fellowship of the Ring, New Line Cinema, Wing Nut Films, The Saul Zalntz Company, 2001 (USA).

22- Renny Harlin (director), The Long Kiss Goodnight, Forge, 1996 (US Ron Howard (director), A Beautiful Mind, Universal Pictures, 2002 (USA).

23- Robert Wise (director), The Day the Earth Stood Still, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1951 (USA).

24- Roland Emmerich (director), Independence Day, Centropolis Entertainment, 1996 (USA).

25- Ron Howard (director), A Beautiful Mind, Universal Pictures, 2002 (USA).

26- ___, The Da Vinci Code, Columbia Pictures, Imagine Entertainment, Skylark Productions, 2006 (USA).

27- Spike Lee (director), Malcom X, 40 Acres & A mule Filmworks, JVC Entertainment Networks, Largo International N.V, 1992 (USA).

28- Steven Spielberg (director), E.T, Universal Pictures, 1982 (USA).

29- ____, Indiana Jones, Raiders of the Lost Ark, Paramount Pictures and Lucas Film, 1981 (USA).

30- ____, Saving Private Ryan, Amblin Entertainment, 1998 (USA).

31- ____, Schindler's List, Universal Pictures, 1993 (USA).

32- Victor Fleming (director), Gone with the Wind, Selznick International Pi Wolfgang Peterson (director), Troy, Warner Bros. Pictures, 2004 (USA).

33- Wolfgang Peterson (director), Troy, Warner Bros. Pictures, 2004 (USA).

الفهـــــــــــــرس

المقدمة.....03
الفصل الأول: صناعة الأفلام و ترجمتها.....11
المبحث الأول: السينما..آلة التأثير و التغيير.....12
1. نبذة عن تاريخ السينما.....13
1.1. الإرهاصات.....13
2.1. السينما الصامتة.. عهد جديد.....14
3.1. التلفاز..نعيم و جحيم.....18
4.1. السينما العربية.....19
1.4.1. النشأة و السينما الصامتة.....20
2.4.1. السينما الناطقة.....21
5.1. سينما بوليوود.....23
2. الفيلم منبرا إعلاميا.....24
1.2. الإرهاب..علامة عربية و إسلامية مسجلة.....25
1.1.2. أفلام تمهد لأحداث الحادي عشر من سبتمبر.....25
2.1.2. منهم إرهابيون و منهم معتدلون.....27
2.2. سبيلبرغ و صناعة المحرقة.....28
3.2. السينما و كفاح الشعوب.....30
4.2. أفلام الخيال العلمي.....32
3. الفيلم رؤية للعالم.....36
1.3. الفيلم رؤية ثقافية للعالم.....36
2.3. الفيلم غزوا ثقافيا.....37

4. الفيلم و المتلقي.....42
1.4. المتلقي شخص حالم.....42
2.4. المتلقي و التمثل.....44
3.4. الدراسات السينمائية و التلقي.....47
4.4. المشاهد النموذجي.....48
5.4.شرائح المشاهدين و أسباب المشاهدة.....51
المبحث الثاني: ترجمة الخطاب السمعي البصري.....54
1. ترجمة الخطاب السمعي البصري.....55
1.1. النشأة و تطور المصطلح.....55
2.1. ماهية الخطاب السمعي البصري.....57
3.1.أنواع ترجمـــة الخطاب السمعـــي البصـــري.....59
2. بين الدبلجة و العنونة.....62
1.2. أسباب الترشيح و الترجيح.....62
2.2. مراحل العنونة في السينما.....64
3.2. المساوئ و المحاسن.....66
1.3.2. الدبلجة.....68
2.3.2. العنونة.....70
3. الأفلام بين التكييف و الترجمة.....70
1.3. ماهية التكييف.....70
2.3. شروط التكييف.....74
3.3. التكييف و الترجمة السينمائية.....76
الفصل الثاني: مشاكل الترجمة و إستراتيجياتها.....80
المبحث الأول: بين الهوية و الغيرية في الترجمة.....81

1. إستراتيجيات الترجمة.....82
1.1. أهل الهدف (التقريب).....83
2.1. أهل المصدر (التغريب).....88
1.2.1.أنطوان بارمان.....90
2.2.1. لورنس فينوتي.....91
2. المقاربات الوظيفية.....95
1.2. نظرية أنواع النصوص.....95
2.2. نظرية الفعل.....96
3.2. نظرية الهدف.....98
1.3.2. نظرية الهدف عند فيرمير.....99
2.3.2. نظرية الترجمة العامة لـــ" رايس" و "فيرمير".....99
3. الترجمة السينمائية بين إستراتيجيتي التقريب و التغريب.....102
1.3. العنونة.....102
2.3. الدبلجة.....104
4. الدراسات الثقافية و الترجمة..... 107
1.4. ماهية الثقافة.....107
2.4. الثقافة و الترجمة.....109
3.4. الترجمة الثقافية و ترجمة الثقافة.....113
5. الذات والآخر.....118
1.5. أخلاقيات المترجم.....125
2.5. معايير الترجمة.....130
3.5. قوانين الترجمة.....132
المبحث الثاني: إستراتيجيات تخطي عوائق الترجمة السينمائية.....134

1. الأبعاد الثقافية.....135
1.1. عناوين الأفلام.....135
1.1.1. الترجمة الحرفية.....137
2.1.1. النسخ.....137
3.1.1. الترجمة الحرة.....137
2.1. أسماء الأماكن.....139
1.2.1. الترجمة الحرفية.....139
2.2.1. اقتراضها و تكييفها و النظام الصوتي العربي.....139
3.2.1. الشرح (أو الإضافة).....139
4.2.1. استعمال المكافئ الرسمي.....140
3.1. الحياة المادية.....140
4.1. الأغاني.....142
5.1. النص الشعري.....143
6.1. التلميحات.....144
7.1. المحظورات.....149
2. الرقابة.....153
1.2. أنواع الرقابة المفروضة على ترجمة الخطاب السمعي البصري.....155
1.1.2. تغيير الحواشي المترجمة.....155
2.1.2. تغيير الحبكة.....155
3.1.2. تلطيف الكلمات.....156
2.2. عين على الرقابة في الوطن العربي.....157
3. اللهجة و اللغة في الفيلم.....161
الفصل الثالث: تطبيق على فيلم "عداء الطائرة الورقية".....164

1. لمحة جغراسية حول أفغانستان.....165
أ. الاحتلال السوفياتي.....167
ب. الإسلام و الثقافة و الدولة.....168
ج. نظرة على الاقتصاد الأفغاني.....169
2. ملخص الفيلم.....170
3. علاقة العنوان بمحتوى الرواية/ الفيلم.....171
أ. توقيت عفوي أم مدروس؟.....172
4. عداء الطائرة الورقية منبرا إعلاميا و رؤية للعالم.....174
5. تعليل الترجمة.....176
أ. عنوان الفيلم.....177
ب. أسماء الأعلام.....178
ج. الأغاني.....179
د. التلميحات.....180
ه. المحظورات.....180
و. الرقابة على الصورة.....181
ز. اللغة.....182
1.5. ترجمة سيناريو الفيلم.....183
2.5. السيناريو الأصلي.....222
خاتمة.....340
ملحق.....344
سرد المصطلحات.....356
قائمة المصادر و المراجع.....359
قائمة الأفلام.....367

الفهرس.....372
ملخص باللغة الفرنسية.....379
ملخص باللغة الانجليزية.....382

ملخـــــــــص

Résumé :

Un moyen de divertissement, une distraction, une fuite de la réalité, un voyage dans d'autres mondes parallèles, le film est qualifié de tous les mots. Devenu une manie, un « opium de masses » ; le film a acquis un pouvoir éminent. Ainsi, politiciens et idéologues y ont trouvé le moyen idéal de manipuler les masses / l'opinion publique en y injectant des messages cryptés que peu de gens réussissent à échapper à leur influence.

Vers la fin du 19ème siècle, le monde connut un nouveau medium (audio) visuel qu'on a appelé « cinéma ». Cette nouvelle invention suscita un intérêt et un engouement particuliers, et acquit très vite un public aussi vaste qu'hétérogène.

Au début, le film était silencieux, mais l'année 1927 bouleversa le monde du cinéma ; pour échapper à la banqueroute, les sociétés de production ont pensé à ajouter l'élément sonore au film. Ainsi, le son fut introduit, et « remakes », doublage et sous-titrage virent le jour, mais s'avérant inefficaces parce que très coûteux, les remakes cessèrent d'être produits.

Avec l'avènement de la télévision, le cinéma perdit sa place et devint moins fréquenté qu'auparavant, mais il demeura l'une des récréations les plus agréables que l'on n'ait jamais connues.

L'impression de réalité que procure le film amène le spectateur à se détacher du monde du réel, et à rêver des

évènements du film en s'identifiant à l'histoire qu'il regarde. Ainsi, sortir de la salle de cinéma serait à peu près identique au réveil. En effet, cette identification pourrait être une sorte de « catharsis », de thérapie psychanalytique. Toutefois, cette sympathie est à l'origine même de l'adoption de telle ou telle idéologie promue tacitement par le film.

Tout film reflète l'arrière-plan culturel de ses créateurs et forme la vision du monde de ses récepteurs. En effet, c'est cette culture qu'il s'agit de rendre en adaptation cinématographique.

Adaptation, terme ambigu que certains qualifieraient de « générique », englobant une panoplie de sens et de processus. En traduction, ce terme fait souvent référence à l'un des sept procédés de traduction proposés par le couple canadien Vinay et Darbelnet.

Mais l'adoption de la naturalisation comme méthode de traduction fait de la domestication un synonyme de l'adaptation. Vu l'emploi très fréquent de cette méthode, on pourrait dire que la traduction équivaut en quelque sorte à l'adaptation, d'où l'appellation « tradaptation » qui rejoint les deux, et que nombre de théoriciens et de traductologues emploient pour parler de la traduction, et que nous emploierons pour faire référence à la traduction au cinéma.

« Accepter l'Autre en tant qu'Autre » et amener le récepteur à découvrir d'autres univers, ou bien le naturaliser et l'intégrer dans

un arrière-plan qui, tout en lui étant étranger, deviendra le sien ; une dialectique que vit le traducteur depuis la nuit des temps. Médiateur culturel, le traducteur doit trancher et faire un choix déterminé en fonction du « skopos » de l'acte traductionnel en question.

Toutefois, il se peut que le but de la traduction aille à l'encontre des principes du traducteur, est-il alors déontologique de traduire même s'il est possible de violer l'âme de l'œuvre originale ?

Tout acte traductionnel est doté d'un nombre de difficultés, d'obstacles qu'il est possible de surpasser à l'aide de certaines stratégies que les théoriciens ont développées. Le traducteur a donc l'embarras du choix, mais, malheureusement, « tout choix est une amputation ».

Abstact:

It has long been established that filmmaking is not politically governed, or is purpose free, yet this is a common misconception that has to be righted.

From the very outset, cinema was created to entertain people and get money in exchange for that. The first movies were no more than a minute long, and were showed at the Vaudeville breaks. By time, they got a bit longer, and moviemakers' ambitions went bigger. Silent movies were no longer enough or even up to date .It was high time talkies showed up.

By 1927, sound was introduced to cinema, Al Jolson had the privilege of starring the first talky, "The Jazz Singer". The introduction of sound put film distributors into trouble, since those items could not be marketed as the old days unless they were translated into the importing countries languages, or even adapted to their cultures specifities (remakes). Only then did dubbing and subtitling come into being, though intertitles existed since silent cinema, and were changed to fit the new audience.

Hence, film translation is the mother of screen translation, and AVT will, sooner or later, be the future of translation studies, since everything is getting more and more digitalized, even books. It’s the beginning of a new era, the AVT Golden Age, especially after

the big interest it gets since the 100th anniversary of cinema invention (1995).

Every movie conveys a message and tries to persuade the viewers of some idea they can adopt or reject. This idea cannot but be noticed. All movies are culturally and ideologically loaded. It is through these cultural values and ideologies that they shape the viewers' worldview and control their minds.

As a cultural product and item, films are thought to have to be culturally translated. However, cultural translation is nothing to do with translating culture, though the term is sometimes used to refer to the translation of cultural specific elements / terms. A film is a cultural translation of its makers' cultural background and ideologies, so, when translated for a new audience, it is this culture that has to be rendered. This process is referred to as « translating culture ».

When translating movies, the translator has to make up his/her mind about using one of two strategies: « foreignization » or « domestication ». Both terms were coined by American translator and translation scholar Lawrence Venuti. Nevertheless, it is hard to decide which of the two is most appropriate for the target audience, yet the purpose (skopos) of each translation act is the leading power in such situations.

However, the purpose of a given film translation could go against the translator's beliefs and principles. The translator has totally the right to accept or reject any assignment. In case s/he accepts, the translator has to make sure s/he respects what s/he was assigned to though nobody seems to know what is meant by "respecting it" in the first place.

Once beginning to translate, a lot of problems arise hindering the translator’s work. Here, having recourse to translation strategies is a must. Every single problem could be solved by a large scale of strategies ranging from literal translation to adaptation and omission.

الملخص

مما لا شك فيه أن السينما ليست مجرد وسيلة ترفيهية حيث إنها تنقل ثقافات الشعوب في قالب فني متميز. و لما كانت الترجمة الوسيط بين الثقافة الصلبة و المتلقي المستهدف فقد كان لزاما على المترجم تخطي بعض العقبات- أو العوائق - التي تقف حجر عثرة أمام بلوغه الهدف المنشود. و لكن القرار ليس سهلا حيث يختار المترجم بين إستراتيجيتي التقريب و التغريب و يبقى هدف الترجمة هو الفيصل.

الكلمات المفتاحية:

النقل الثقافي; التغريب; التقريب; المتلقي; السينما; ترجمة الخطاب السمعي البصري; إستراتجية.