



جامعة الجزائر 2 - أبو القاسم سعد الله -

معهد الترجمة

الفيلم الوثائقي و ترجمته ترجمة متخصصة:

الفيلم الفرنسي « Home » (بيتنا) 1 : "يان أرتوس

برتراند" (Yann Arthus Bertrand) أنموذجاً.

رسالة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د.

تخصص: ترجمة متخصصة

(عربي - فرنسي - عربي)

المشرف:

د. محمد الشريف بن دالي حسين

إعداد الطالبة

أمينة روية

السنة الجامعية: 2018/2019

شكر و تقدير

أُتقدم بخالص الشكر ومحظيم الامتنان للأستاذ الفاضل: الدكتور محمد الشريف بن دالي حسين علي ماقدمه لي من علم نافع وعطاء متميز وإرشاد مستمر ، وعلى ما بذله من جهد في توجيهي من بداية مرحلة البحث حتى إتمام هذه الرسالة، فمهما كتبت من عبارات ستظل الكلمات عاجزة عن إيفاءه حقّه؛ فجزاه الله عنّي خير الجزاء وجعل ذلك في موازين حسناته.

إهداء

إلى الذي أحرقتني بعطائه حتى أمضي قدماً في تحقيق أحلامي، إلى من
شجعني لنيل المبتغى و كان لي خير سند ،

أبي الغالي، قدوتي في الحياة أطل الله في عمره.

إلى التي رحمتني حق الرعاية و كانت سندي في الصعاب، إلى من كانت
دعواها لي بالتوفيق تتبعتنني خطوة خطوة في عملي، أمي أعمز ملاك على
القلب و العين حفظها الله و رعاها.

إلى أختي حبيبة قلبي نهاد و أخي الغالي خالد و أختي و توأم روحي عائشة.
إلى من رحبوا بي و لم يبخلوا علي بدعمهم الدائم، قريبتني و أختي الغالية
كلثوم و زوجها سمير و ابناهما: أخي آدم و أختي الصغيرة يمنى.

إلى خالي العزيز بدر الدين لدعمه لي و مساعدتي على التحصل على مراجع
قيمة لإنجاز هذا البحث.

إلى كل من يؤمن بأن بذور النجاح هي قبل كل شيء في ذواتنا و في أنفسنا

المقدمة

المقدمة

تعدّ الترجمة من أقدم المظاهر الفكرية التي عرفها الإنسان، ارتبطت في بداياتها بنقل الكتب المقدسة و الرؤى الفلسفية، و تطورت مع تطور المعارف و العلوم لتشمل كل أنواع النصوص: الأدبية و العلمية و التقنية و غيرها.

و لم تقتصر مواكبة الترجمة لهذا التطور على تعدد أشكالها، بل ظهرت لها فروع جديدة فرضتها تكنولوجيات الاتصال الحديثة و وسائل نقل المعلومات التي يشهدها العالم اليوم، و التي باتت تغزو حياتنا اليومية، مثل ظهور الترجمة السمعية البصرية (traduction audiovisuelle).

و على الرغم من أن الترجمة السمعية البصرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعلومة و سرعة انتقال المعلومات، إلا أن ظهورها يرجع إلى القرن التاسع عشر مع ظهور السينما؛ حيث كانت بداياتها الأولى بترجمة الأفلام السنمائية، واستمرت في تطورها لتأخذ أشكالا مختلفة و تشمل بدورها كل الميادين: من برامج الترفيه كالأفلام و الرسوم المتحركة إلى برامج نقل المعلومات و المعارف كالأفلام الوثائقية على اختلاف مواضيعها. و ليس هذا فحسب بل تخصص لها اليوم أبحاث ترجمة عديدة تعكف على فهم مختلف ظواهرها، و تسعى لإيجاد حلول لمختلف التحديات و الصعوبات المرتبطة بها.

أما بالنسبة لبحثنا، فسيهتم بالترجمة السمعية البصرية عامّة، و بنقل الفيلم الوثائقي خاصّة، من منظور أنه مادة علمية، يتعامل مع المصطلح العلمي، و تتداخل فيه ميادين مختلفة. إذ تتناول الأفلام الوثائقية مواضيع متنوعة، قد تتعدد في الفيلم الواحد، فهي قد تسرد قصة عن الحياة الواقعية كما قد تصور رحلة في ربوع الأرض أو حتى في الفضاء. و تختلف أهدافها و غايتها فمنها التعليمية و الترفيهية و التحسيسية و حتى الدعائية. إضافة إلى أنها تستهدف جمهورا واسعا يشمل مختلف الفئات العمرية و الفكرية.

و سنتناول في هذا البحث، دراسة الجانب اللغوي و التقني لترجمة الأفلام الوثائقية من خلال طرح الأسئلة التالية:

- كيف يتعامل مترجم الفيلم الوثائقي مع الصعوبات التي قد تواجهه و ما هي طبيعتها: هل هي مجرد تحديات تقنية أم أنها مرتبطة بلغة الفيلم و خصائصها؟
- ما هي استراتيجيته في نقل محتوى الفيلم الوثائقي؟ و فيم تتمثل العوامل التي قد تؤثر عليه في اتخاذ قرارات؟
- فيم يتمثل دور مترجم هذا النوع من النصوص: هل هو مجرد وسيط بين لغتين أم أن وظيفته تتجاوز ذلك؟

إن طبيعة النص السمعي البصري تجعل منه تحديا في حد ذاته، يطرح أمام المترجم صعوبات جمة تتجاوز الصعوبات التقنية التي قد تترتب عن توظيف تقنيات الترجمة السمعية البصرية، إذ قد ترتبط هذه الصعوبات بموضوع الفيلم و غرضه و الجمهور المستهدف و العناصر اللغوية و غير اللغوية الموظفة فيه أيضًا.

ثم إنَّ للأفلام الوثائقية خصائص تميزها عن باقي الأنماط الأخرى من البرامج السمعية البصرية؛ ما من شأنه أن يحدد استراتيجية ترجمتها التي قد تشمل قرارات و إجراءات مختلفة، لكن قد تتحكم في هذه الاستراتيجية عوامل أخرى قد توجه خيارات المترجم.

و من منظور آخر، فإن البرامج السمعية البصرية عامّة و الأفلام الوثائقية خاصّة، سواء كانت تعالج ظواهر علمية أو اجتماعية، أو تسرد أحداثًا تاريخيةً أو سياسيةً، تستهدف جمهورًا واسعًا يخرج عن حدود اللغة التي أخرج فيها، الأمر الذي قد يجعل دور المترجم في نقل مضمونها يتجاوز كونه مجرد وسيط بين لغتين مختلفتين.

سنحاول الإجابة عن الأسئلة التي قمنا بطرحها، من خلال دراسة نظرية نتقصى بواسطتها طبيعة هذه الممارسة و عناصرها و متغيراتها من جهة، و دراسة تطبيقية، نحل فيها مدونة بحثنا المتمثلة في الفيلم الوثائقي الفرنسي « Home » (بيتنا)، الذي كتبه و أخرجه "يان أرثوس برتراند" (Yann Arthus-Bertrand) من جهة أخرى.

الفيلم عبارة عن مقاطع فيديو جوية التقطت من حوالي 50 دولة، حاول من خلالها "برتراند" أن يُظهر مدى تنوع و غنى الحياة على الأرض، و أن يحذر من الأخطار التي سببها الإنسان للنظام و التوازن البيئي. المدة الزمنية للفيلم هي 94 دقيقة بالنسبة للنسخة الفرنسية و 90 دقيقة للنسخة العربية.

و لقد اهتمت دراسات و بحوث كثيرة بالترجمة السمعية البصرية و بتحليل ظواهرها، إذ كان لهذا المجال نصيب وافر من المساهمات العلمية، كونه يستقطب اهتمام العديد من المنظرين و المختصين و الباحثين، كما كان موضوع بحث العديد من أطروحات الماجستير و الدكتوراه في الجزائر و التي تناولته من جوانب مختلفة، نذكر منها:

▪ مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في الترجمة بعنوان "استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي -دراسة تطبيقية-" من إعداد: ولدهنية يمينة -جامعة وهران- (2014)، و التي اعتمدت في بحثها على نفس مدونتنا: الفيلم الوثائقي "بيتنا"، إلا أنها تناولت الموضوع من منظور مخالف للذي تبيناه، إذ تختلف دراستها اختلافا تاماً عما تطرقنا إليه في دراستنا؛ فهي انطلقت من مبدأ أن تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في ترجمة فيلم "برتراند" تمثلت في "تعليق" دون تحديد نوعه بدقة، و فصله عن الأنواع الأخرى التي تتداخل معه كما جاء في بحثنا. إضافة إلى أنها تناولت ترجمة هذا النوع من المحتوى السمعي البصري من وجهة نظر المقاربات السوسيو-لغوية و النصية (approches socio-linguistiques et textuelles)، ما يختلف عن الإطار النظري الذي اتبعناه في دراستنا. أما فيما يتعلق بالجانب التطبيقي من البحث، فإن صاحبة المذكرة قدمت قراءة واصفة فقط لبعض الأجزاء من الحوار الأصلي مع اقتراح ترجمة لها في اللغة العربية و تحديد استراتيجيات الترجمة التي يمكن اعتمادها وفق ما يتماشى و الإطار النظري لبحثها ، إذ لم تقم بدراسة تقابلية تقارن فيها النسختين الفرنسية و العربية للفيلم؛ و بالتالي فإن دراستنا، على الرغم من اعتمادنا على نفس المدونة، لا يجمع بينهما أي قاسم مشترك. و يجدر بالذكر أننا لم نستوح

دراستنا أو اختيارنا لفيلم "برتراند" من هذه المذكرة، إذ لم نصادف وجودها إلا بعد إنجازنا لجزء كبير من بحثنا.

■ مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الترجمة بعنوان " من المسموع إلى المقروء في ترجمة برنامج وثائقي تلفزيوني من الفرنسية إلى العربية: عنونة حلقة من برنامج "Question à la une" أنموذجا"، من إعداد: تهاني بوكرزازة - جامعة قسنطينة- و التي اهتمت بطبيعة لغة البرامج الوثائقية؛ فيما إذا كانت لغة مكتوبة أو تدوين للغة ملفوظة، إضافة إلى كيفية تعامل المترجم مع عنونة (sous-titrage) هذا النوع من الأفلام.

و يتمثل هدفنا من هذا البحث، في تسليط الضوء على ترجمة الأفلام الوثائقية كأحد أنماط الترجمة السمعية البصرية التي ترتبط بمجالات محددة و تستهدف جمهورا واسعا؛ إذ سنُعنى فيه بالنقاط التالية:

✓ خصائص النص السمعي البصري و مختلف عناصره و مكوناته؛ ذلك أن هذا النوع من النصوص يختلف عن غيره، كونه لا يعتمد على قناة اتصال واحدة، بل تجتمع فيه عوامل فاعلة مختلفة تساهم في إيصال الرسالة للمتلقي.

✓ تقنيات الترجمة السمعية البصرية و أهم خصائصها انطلاقا من أقدمها إلى أحدثها في الظهور، إضافة إلى ما يميزها عن بعضها البعض، خاصة أنها قد تتداخل فيما بينها من حيث الوظيفة و التسمية. و سنقف مطولا عند بعض التقنيات دون غيرها، خاصة تلك التي توظف في نقل الأفلام الوثائقية؛ حيث أن الفصل بينها سيمكننا من تحديد التقنية التي ترجمت بها مدونتنا بدقة. كما أن عرض لمحة تاريخية عن ظهور مختلف هذه التقنيات سيكون له دور هام في دراستنا، يرتبط أساسا بتحديد مقابلاتها في لغة أخرى.

✓ و فيما يتعلق بنقل الفيلم الوثائقي من وجهة نظر الدراسات الترجمة، فإننا سنتبنى المقاربة الوظيفية في دراستنا لأنها تتماشى و نمط نصنا، فانطلاقا من هذه المقاربة سنتمكن من تحديد استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي، إضافة إلى طبيعة هذه العملية و دور المترجم فيها.

أما عن أهمية بحثنا، فتكمن في كونه لا يركز فقط على تقنيات ترجمة الفيلم الوثائقي و تحدياتها بل يهتم أيضا بلغة الفيلم و كيفية التعامل معها و نقلها إلى المتلقي بطريقة يستوعبها، مع الحفاظ على الرسالة التي يحملها، و إن خرجت عن محيطها اللغوي.

و بالنسبة لدوافع اختيارنا لهذا الموضوع، فإنها تختلف بين دوافع شخصية تتمثل في شغفنا بالأفلام الوثائقية، و رغبتنا في التعمق في دراستها للتعرف على تقنيات ترجمتها و تحدياتها، و أهداف أخرى موضوعية ترتبط بمجال تخصصنا، باعتبار أننا سنهتم بالفيلم الوثائقي كأحد أنماط الترجمة السمعية البصرية التي تخضع لمعايير اللغة المتخصصة بعناصرها التركيبية و اللفظية، انطلاقا من منظور أن الترجمة السمعية البصرية وطيدة الصلة بالترجمة المتخصصة.

و سنعتمد في بحثنا على المنهج التحليلي التقابلي؛ حيث سنقوم بدراسة تقابلية نقارن من خلالها النسختين الفرنسية (الأصلية) و العربية (الترجمة) للفيلم الوثائقي الذي اخترناه، بتحليل عناصره و تحديد استراتيجية ترجمته مع تقصي أهم التغيرات التي قد طرأت عليه بنقله إلى لغة أخرى، و يكمن الغرض من ذلك في تبين انعكاس قرارات المترجم و خياراته على مدى نجاح العملية.

سنقسم بحثنا إلى جانب نظري و آخر تطبيقي. يشتمل الجانب النظري على ثلاثة فصول سنخصص أولها للترجمة السمعية البصرية و تقنيات، إذ سنفصل فيه بين هذه التقنيات و ما يميزها عن بعضها البعض. فيما سنعرض في الفصل الثاني خصائص الفيلم الوثائقي كنمط مستقل بذاته، إذ سنتطرق فيه إلى مراحل إخراج و مواضيعه و لغته

و تحديات ترجمته. أما في الفصل الثالث، فسنتناول فيه ترجمة الفيلم الوثائقي من وجهة نظر الدراسات الترجمة لتحديد طبيعة العملية و العوامل الفاعلة فيها و المحددة لاستراتيجية المترجم في نقلها، إضافة إلى الدور الذي يؤديه فيها.

أما فيما يخص الجانب التطبيقي، فسيكون امتدادا للجانب النظري، إذ سنقوم فيه بإثبات ما توصلنا إليه من خلال تحليلنا للمدونة، بعد التعريف بصاحب الفيلم الوثائقي و تقديم لمحة عنه و عن مضمونه. كما سنحدد فيه تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقل هذا الفيلم، و ذلك بناء على خصائصها التي سنتطرق إليها بالتفصيل في الفصل الأول من بحثنا.

و قد اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المراجع في ميدان الترجمة السمعية البصرية، كان لنا الحظ الوافر في التحصل عليها، و ذلك ما يسّر لنا عملية البحث، و زدنا بالمفاهيم الأساسية التي مكنتنا من رسم الخطوط العريضة لبحثنا و التعمق في خبايا هذا المجال و إزاحة الستار عن بعض النقاط التي التي قد يجتنبها الغموض. و من بين هذه المراجع الثرية كتاب "جون مارك لافور و أدريانا سريان" (J-M. LAVAUUR et A. SERBAN) « la traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage » الذي يحدد خصائص النص السمعي البصري و يقدم لمحة عن تاريخ نشأة الترجمة السمعية البصرية. إضافة إلى كتاب "إليانا فرانكو" (و آخرون) (E. FRANCO et Al) الذي مكنتنا من الفصل بين العديد من المفاهيم المتداخلة المتعلقة بتقنيات الترجمة السمعية البصرية، إضافة إلى مراجع أخرى قيّمة كانت لنا منارة في رحلة بحثنا.

إلا أن هذا لا يعني أن صعوبات كثيرة لم تعترض طريقنا، من بينها التداخل المفاهيمي الذي يلف بعض تقنيات الترجمة السمعية البصرية و الذي لم نستسلم أمامه، بل اخترنا الخوض فيه بتحديد سببه و الفصل بين مختلف عناصره. كما استعصى علينا في بعض

الأحيان إيجاد مقابلات بعض المصطلحات في اللغة العربية لغيابها، ما استدعى منا الاجتهاد في اقتراح ترجمة لها.

و أخيراً، قد ساعدنا شغفنا بالموضوع على المضي قدماً في بحثنا، كما يسر علينا الخوض في غمار الترجمة السمعية البصرية و اكتساب المعارف الضرورية للإجابة عن إشكالية بحثنا؛ إذ كان لنا دافعاً في رحلة بحثنا، و سبباً في إثمار جهدنا بهذا العمل المتواضع الذي نأمل أن يكون ذا نفع على جميع المهتمين بهذا الفرع من الترجمة، على الرغم من إدراكنا للنقائص التي تشوبه.

و قد جاءت لغتنا بسيطة، تقصينا من خلالها الوضوح؛ حاولنا التركيز فيها على المضمون و إيصال الأفكار لا على الشكل و الأسلوب المنمق. إذ كانت غايتنا من خلاله تقديم لمحة شاملة مبسطة تساعد على اكتساب بعض المعارف الأساسية في مجال الترجمة السمعية البصرية، إضافة إلى تسليط الضوء على هذا النوع من الترجمة و استراتيجية نقله. و يبقى بحثنا المتواضع بعيداً عن الكمال و الاستوفاء، نتقبل فيه كل نقد بناء يدفعنا للأفضل بصدر رحب، و نفتح من خلاله المجال لكل الاقتراحات و الملاحظات التي من شأنها أن تحسن من جودته.

الجانب النظري

الفصل الأول

(الترجمة السمعية البصرية)

الفصل الأول (الترجمة السمعية البصرية)

تمهيد

لم يكن يُنظر إلى الترجمة في بداياتها على أنها علم قائم بذاته يمكن تلقينه، إذ كانت فناً يتطلب موهبة لا مهارةً مكتسبة، انحصرت إشكالياتها في طرح التساؤلات ذاتها و على مدى قرون طويلة: كيف نترجم؟ و هل أن الترجمة الحرفية أكثر أمانة أم الترجمة الحرة؟ أما اليوم و بعد أن استقل هذا العلم عن غيره ، ظهرت له فروع جديدة و اختصاصات استقطبت اهتمام الباحثين و المنظرين، الذين وضعوا نصب أعينهم إيجاد الحلول لأكثر المشكلات تعقيداً في هذا المجال. و من بين هذه الاختصاصات التي نالت قدرها من هذا الاهتمام، الترجمة السمعية البصرية؛ فمع مطلع القرن العشرين، و تزامناً مع تسارع وتيرة الاختراعات و الانجازات العلمية و الصناعية، ظهرت السينما التي أدت بدورها إلى ظهور الترجمة السمعية البصرية كوسيلة لنقل مضمون الأفلام إلى لغات أخرى و تسهيل تسويقها خارج البلد المنتج.

فقد تطور اليوم هذا الفرع من الترجمة و اتسع نطاقه ليشمل مجالات أخرى و يتخذ أشكالاً جديدة. ليس هذا فحسب، بل ازدادت أهميته و أصبح أرضية خصبة لدراسات الترجمة؛ يستقطب فضول العديد من الباحثين و المنظرين. كما ساعدت الثورة التكنولوجية و الرقمية التي يشهدها العالم على تطور هذا الميدان؛ فانتشرت الشركات و المؤسسات المختصة في الترجمة السمعية البصرية، إضافة إلى استحداث العديد من التقنيات التي سهلت على المترجم السمعى البصري مهمته و ساهمت في رفع جودة الترجمات المقترحة كما ضاعفت الخيارات أمام المتلقي.

و في هذا الفصل من بحثنا المخصص للترجمة السمعية البصرية ارتأينا ضرورة الإحاطة بمختلف جوانبها، إذ سنحدد فيه أولاً مفهوم هذا الفرع من الترجمة مع عرض نبذة تاريخية عن ظهوره و تطوره.

و إننا سنحدد خصائص النص السمعي البصرية كنمط مختلف عن باقي النصوص الأخرى، إضافة إلى عناصره و العوامل المتحركة فيه، قبل أن نتناول أنماط الترجمة السمعية البصرية التي سنقسمها إلى مجموعتين رئيسيتين: الأولى تظهر فيها الترجمة مكتوبة على الشاشة، و الثانية تكون منطوقة، حيث سنتطرق إلى مختلف هذه التقنيات التي تندرج ضمن هاتين المجموعتين من أقدمها إلى أحدثها في الظهور، فضلا عن خصائص كل منهما و تسمياتها و مراحلها و ما يميزها عن بعضها البعض. كل هذا حتى نتمكن فيما بعد من تحديد التقنية التي تُرجمت بها مدونتنا الرئيسية بدقة خاصة أن بعض هذه التقنيات تتداخل فيما بينها، كما سنسلط الضوء على تقنيات أخرى في مجال الترجمة السمعية البصرية أقل شهرة من الدبلجة و العنونة التحتية، حيث سنتقصى تاريخ ظهورها و تطور استعمالاتها و مجالاتها لنقدم بذلك بحثا شاملا مفصلا عن كل تقنية، الأمر الذي من شأنه أن يسهل علينا مهمتنا.

1. تعريف السمعي بصري

تختلف وسائل الإعلام و تتنوع أشكالها: فمنها ما يعتمد على الصوت: فهي إذاً سمعية (audio) و منها ما يعتمد على الصورة، و هي إذاً بصرية (visuel)، و منها ما يجمع بين الإثنين ليأخذ شكلا أكثر تعقيدا تتداخل فيه العديد من المؤثرات التي تتحكم في نقل المعلومات و في إيصالها إلى الآخر؛ و ذاك ما يعرف بـ "السمعي البصري" (audiovisuel). إن تحديد مفهوم مصطلح "سمعي بصري" يحتم علينا الرجوع إلى تاريخ ظهوره و تطور معناه لمعرفة التغيرات التي قد طرأت عليه. فلو بحثنا عن تعريفه في قاموس « Micro Robert » (قاموس روبير صغير الحجم) طبعة 1981 لوقفنا على التعريف التالي:

« *AUDIOVI-SUEL, ELLE. Adj. Se dit d'une méthode pédagogique qui joint le son à l'image (notamment dans l'apprentissage des langues)* ».¹

(سمعي بصري (نعت). يطلق على منهج بيداغوجي يجمع بين الصوت و الصورة (يتعلق خاصة بتعليم اللغات). (ترجمتنا)

إنّ أول ما نلاحظه من خلال هذا التعريف هو أن المصطلح في الفرنسية مركب من لفظتي "سمعي" و "بصري" (audio-visuel) إذ كان المصطلح يوظف كلفظة مركبة أيضا قبل أن يعمم استعماله كلفظة واحدة (audiovisuel).² و في هذه الفترة كان مفهومه يقتصر على المناهج التربوية التي توظف الدعائم البصرية كالصور أو الدعائم السمعية كأقراص التسجيل لأغراض تعليمية.

و بالرجوع إلى ذات القاموس في طبعته الحديثة (طبعة 2005)، نجد أن المصطلح يرد في لفظة واحدة و يعرف كالاتي:

« *Audiovisuel, elle. Adj. 1. Se dit d'une méthode pédagogique qui joint le son et l'image. 2. Qui ajoute aux éléments du langage, l'utilisation de l'image dans la*

¹ **Micro Robert**, édition 1981, tom1, Paris ; France, p 72.

² DELAVAUD (G.), **Historique du terme « audiovisuel »**, Institut national du patrimoine, Paris, France, Archimage 2010, p 02

communication. Matériel audiovisuel. 3. N.m. les moyens de communication audiovisuels ».¹

(سمعي بصري) (نعت): 1. يطلق على منهج بيداغوجي يجمع بين الصوت بالصورة. 2. ما يضيف إلى عناصر الكلام استخدام الصورة في العملية الاتصالية. أجهزة السمع البصري. 3. (اسم مذكر). وسائل الاتصال السمع البصري). (ترجمتنا)

فإضافة إلى ما ورد في التعريف القديم، تطور مفهوم المصطلح ليشتمل على عنصرين جديدين؛ يرتبط أولهما بتوظيف الصورة في العملية الاتصالية؛ لتتم بذلك من خلال صوت و صورة، و يرتبط الثاني بوسائل الاتصال السمعية البصرية. أما بالنسبة لقاموس قاموس « Larousse » (لاروس) ، فنجد تعريف المصطلح في طبعته الصادرة سنة 1980 كآتي:

« AUDIOVISUEL, ELLE adj. et n.m. se dit de ce qui appartient aux méthodes d'information ou de communication et d'enseignement utilisant la présentation d'images, de films et d'enregistrements sonores ».²

(سمعي) (ة) بصري (ة) (نعت)، و (اسم). يطلق على ما ينتمي إلى مناهج الإعلام أو الاتصال و التعليم التي توظف الصور و الأفلام و التسجيلات الصوتية). (ترجمتنا).

بينما نجد في طبعة 2015 لذات القاموس، تعريف المصطلح كالتالي:

« AUDIOVISUEL, ELLE adj. Qui appartient aux méthodes d'information, de communication ou d'enseignement utilisant l'image et/ou le son.

n.m Ensemble des méthodes, des techniques utilisant l'image et/ou le son ».³

(سمعي) (ة) بصري (ة) نعت. ما ينتمي إلى وسائل الإعلام و الاتصال أو التعليم التي يستخدم فيها الصورة و/أو الصوت.

اسم. مجموعة من الوسائل و التقنيات التي تستخدم الصورة و /أو الصوت). (ترجمتنا)

¹ Le Robert (micro), édition 2005, Paris, France, p 88

² Le Grand Larousse illustré 1980, Paris, France, p 76

³ Le Grand Larousse illustré 2015, Paris, France p 115

فبعد أن كان مفهوم المصطلح يقتصر على مجال التعليم، أصبح يختص بالدرجة الأولى بمجال الإعلام و الاتصال ثم بمجال التعليم. ثم إن قاموس "لاروس" لا يحصر تعريف الوسائل السمعية البصرية على ما هو سمعي فقط أو بصري فقط، بل هو يضمهما في فرع واحد و لا يفصل بينهما.

و عن تاريخ ظهور هذا المفهوم يورد قاموس "لاروس" 2015 النبذة التالية:

*« L'histoire de l'audiovisuel remonte à l'invention du phonographe par Edison, en 1877. Il comprend auj. les secteurs du téléphone, de la radio, du cinéma, de la télévision, de la photographie, de la vidéo, et du multimédia ».*¹

(يرجع تاريخ ظهور السمعي البصري إلى اختراع إديسون للحاكي سنة 1877. و يضم اليوم قطاعات الهاتف و الراديو و السينما و التلفزيون و التصوير و الفيديو و وسائل الإعلام المتعددة). (ترجمتنا)

في حين أن المصطلح في حد ذاته قد ظهر في اللغة الفرنسية، سنة 1947.²

و يغيب مصطلح "سمعي بصري" في القواميس العربية العادية، ما استوجب علينا الرجوع إلى معجم متخصص لتعريفه؛ إذ يعرف في معجم المصطلحات الإعلامية على النحو التالي:

"الوسيلة التي تستخدم الصوت و الصورة معا مثل السينما و التلفزيون، و كل ما يتعلق بالصوت و الصورة معا".³

فبحسب هذا المعجم المتخصص يتمثل (السمعي بصري) في كل الوسائل التي تستخدم الصوت و الصورة في آن واحد، دون تحديد غرضها أو وظيفتها، سواء كانت توظف كأداة تعليمية أم كوسيلة لنقل المعلومات أو للترفيه.

¹ Le Grand Larousse illustré 2015, Paris, France p 115

² Larousse étymologique et historique du français 2005, Paris, France, p68

³ معجم المصطلحات الإعلامية (انجليزي/عربي)، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 1989، ص 45.

و مهما تعددت الاختصاصات و الممارسات التي تتدرج ضمن هذا المجال، فإننا سنعنى في بحثنا بما يجمع بين الصوت و الصورة باعتبار أن السمعى البصرى هو ما ينقل إلينا صوتا و صورة، وفقا لقول "زوي بوتى" (Zoë PETTIT):

« Le terme audiovisuel établit dès le départ que ce média est fondé sur la combinaison de l'auditif et du visuel, les deux étant manipulé par la caméra et la table de montage »¹

(يشير مصطلح "سمعى بصرى" مباشرة إلى أن وسيلة الإعلام هذه مبنية على ائتلاف بين ما هو سمعى و ما هو بصرى، و قد تتحكم فيهما معا الكاميرا و لوحة التركيب بعناية).
(ترجمتا)

و انطلاقا من هذا الأساس سنتطرق إلى النص السمعى البصرى، من منظور أنه رسالة يتطلب إيصالها تداخل مجموعة من العوامل و المؤثرات التي تتحكم في مضمونها، و تؤثر على فهم المتلقى و درجة استيعابه لها.

2. النص السمعى البصرى

يعد إيصال رسالة ما، اعتمادا على الوسائط السمعية البصرية، عملية معقدة تشمل على عدة عناصر تتكامل فيما بينها لتضمن إيصال المضمون إلى المتلقى، سواء أكان مبنيا على وقائع حقيقية أم على أحداث من نسج خيال صاحبها. و ترى "زوي بوتى" أن عملية نقل الرسالة بالوسائط السمعية البصرية عملية جدّ معقدة؛ إذ تقول بهذا الخصوص:

« A la radio, l'information est transmise uniquement par le biais d'éléments auditifs. Le destinataire du message se concentre sur les paroles et la musique d'une chanson. La photographie s'appuie sur le visuel et peut engendrer des compositions réalistes ou symboliques. Il s'agit d'une image statique fixée dans le temps. Dans

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), **La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage**, De Boeck, Bruxelles, Belgique, 1ere édition, 2008, p 101

l'audiovisuel, le transfert de l'information devient plus complexe à cause de la stimulation de la vue et de l'ouïe par l'image animée et la bande son »¹.

(تتقل المعلومات في الراديو بواسطة العناصر السمعية فقط. فيركز متلقي الرسالة على الكلمات و موسيقى الأغنية. و يعتمد التصوير على البصري و يمكنه أن يسبب تركيبات واقعية أو رمزية، تتجسد على شكل صورة ساكنة، ثابتة في الزمن. أما في المجال السمعي البصري، فإن نقل المعلومات يصبح أكثر تعقيدا؛ كونه يسبب تنشيط البصر و تنبيه السمع بواسطة صورة متحركة و شريط صوتي). (ترجمتنا)

و هكذا يتم الاتصال السمعي البصري من خلال صوت و صورة يتكاملان لإفهام المتلقي؛ فما لا يمكن التعبير عنه شفاهيا توصله الصورة عن طريق تعابير الوجه و حركات الجسم، بل و حتى بالصمت و السكون، كما أن العناصر السمعية بدورها لا تقتصر على الكلام فقط، بل تتمثل كذلك في جميع المؤثرات الصوتية، و حتى في كل صوت آخر قد يصدر للتعبير عن التعجب مثلا أو عن الخوف و الفرح و غير ذلك من الأحاسيس الإنسانية.

فانطلاقا من هذا الأساس، و إضافة إلى المستويين السمعي و البصري، يقسم "غوتليب" (Gottlieb) الرسالة إلى ما هو منطوق و ما هو غير منطوق، حيث يقول:

« Tout ce qui est verbal (qui peut être d'ordre visuel ou auditif) tourne autour du langage, des mots, tandis que le non-verbal (également d'ordre visuel ou auditif) porte sur le non-dit (gestualité, bruitage, effets créés par le montage etc. »²

(يتعلق كل ما هو منطوق (سواء أكان سمعيا أم بصريا) بالكلام و الألفاظ، في حين يرتبط كل ما هو غير منطوق (و الذي قد يكون كذلك سمعيا أو بصريا) بما لم يُتلفظ به

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 101

² Ibid, p 102

(كالحركات و الضجيج و المؤثرات الناتجة عن المونتاج (التركيب) و ما إلى غير ذلك).
(ترجمتا)

ف"المنطوق" هنا يشتمل على العناصر اللغوية التي قد تأخذ شكلا سمعيا يتمثل في الحوار المتبادل بين الشخصيات، أو شكلا بصريا كاللافتات و عناوين الجرائد و الرسائل و حتى الملاحظات التي قد تظهر خلال عرض الفيلم أو البرنامج التلفزيوني. أما ما هو "غير منطوق" في النص السمعي البصري، فيتمثل في مجموع العناصر التي حددها "غوتليب" فيما سبق ذكره، إذ تساهم كل هذه الأجزاء معا في فهم المتلقي للرسالة. فما لا تعبر عنه الألفاظ أو ما قد أُضمر، عن قصد أو عن غير قصد، توصله الصورة من خلال أبسط حركات الجسم أو الوجه، أو من خلال تدخل عناصر أخرى كالتلاعب بالإضاءة و وضوح الصورة مثلا، و التركيز على أجزاء دون أخرى من المشهد أو من ديكور الفيلم. فكل جزء من الصورة وظيفة يؤديها حسب "بوتي"، حيث تقول:

*« ...l'image peut montrer ce que les mots ne peuvent pas exprimer ou que le réalisateur ne veut pas dire explicitement. Chaque signe en tant qu'entité discrète contribue à la compréhension du message filmique ».*¹

(قد تُظهر الصورة ما قد تعجز الألفاظ عن التعبير عنه، أو ما قد لا يرغب المخرج في التصريح به. فكل رمز بصفته كيانا كاتما يساهم في فهم رسالة الفيلم). (ترجمتا)

ففي المحتوى السمعي البصري لن تفي العناصر اللغوية لوحدها بالغرض لإفهام المتلقي، على عكس الكتب مثلا، أين تتكفل اللغة بذلك من خلال تحفيز خيال القارئ و تمكينه من استحضار المحيط الزماني و المكاني في ذهنه دون ضرورة تصويره له؛ ذلك لأن لغة الفيلم ليست بهذه الاستقلالية، فهي لا تشكل إلا جزءا من العملية الاتصالية، تكمله

¹Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 102

أجزاء أخرى لا يمكن الاستغناء عنها، و المتمثلة في ما تعكسه الصورة التي قد تكون أحيانا أكثر تعبيراً من الكلام المنطوق.

و يقدم "فريديك شوم" (Frederic Chaume) تعريفاً للنص السمعي البصري يوضح من خلاله بنية هذا النص و تفاعل عناصره، إذ يقول:

« An audiovisual text is a semiotic construct woven by a series of signifying codes that operate simultaneously to produce meaning. A film, a cartoon or a documentary is made up of a series of codefied signs, articulated in accordance with conventional syntactic rules ».¹

(النص السمعي البصري عبارة عن بناء سيميائي، يتكون من مجموعة رموز لها دلالة، تعمل معا على إنتاج المعنى، إذ تتكون الأفلام مثلا أو الرسوم المتحركة أو الأفلام الوثائقية من سلسلة رموز مشفرة تتماشى مع القواعد النحوية و تتناسق معها). (ترجمتنا)

ففي هذا البناء السيميائي يكون لأبسط العناصر دلالة قد تؤديها، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، واضحة أم مضمرة، إذ قد يصل المعنى إلى المتلقي من خلال جملة أو لفظة تنطقها شخصية من الفيلم، كما قد يصل إليه من خلال عنصر آخر غير لغوي من هذا البناء كالألوان و الرموز و حتى سرعة العرض و غيرها من المؤثرات الأخرى، حيث أن النص السمعي البصري هو نظام متكامل من الوحدات السمعية و البصرية التي تساهم بدرجات مختلفة في عملية إيفهام المتلقي؛ غير أن هذه العناصر السمعية و البصرية، و إن كانت تتكامل فيما بينها لإيصال الرسالة في لغة الفيلم الأصلية، فإنها قد تطرح إشكالا إذا ما تعلق الأمر بنقلها إلى لغة أخرى، خاصة و أنها لن تخرج فقط عن محيطها اللغوي، بل أيضا من قالبها الثقافي التي تنتمي إليه. فلن تتكامل هذه العناصر في هذه الحالة ، لكنّها

¹ Chaume (F.), Audiovisual translation : dubbing, Routledge Taylor & Francis group, New York, U.S.A, 1st edition, 2012, p 100

ستطرح لبسا إذا ما تعارضت و خلفيات المتلقي الأجنبي و اختلفت عنها، الأمر الذي يجعل من الترجمة السمعية البصرية من أكثر العمليات تعقيدا.

3. الترجمة السمعية البصرية

تطرقنا فيما سبق إلى مفهوم النص السمعي البصري، و حددنا خصائصه في كونه نصًا تنقل من خلاله الرسالة بواسطة عناصر سمعية و أخرى بصرية في الوقت ذاته؛ و هو بذلك نص متعدد الأنظمة السيميائية التي تتكامل فيما بينها لإفهام المتلقي. فهذه الخصوصيات التي تميز النص السمعي البصري عن غيره من النصوص و تجعل منه بنية معقدة، خاصة إذا ما خرج عن محيطه اللغوي لا تمنع كونه نصا قابلا للترجمة، يمكن نقله إلى أي لغة و أي ثقافة أخرى، مهما اختلفت عن الأصل، ما يظهر جليا من خلال الازدهار و التوسع الذي عرفته ترجمة هذا النوع من النصوص أو ما اصطلح عليه اليوم بالترجمة السمعية البصرية.

و لقد ظهرت الترجمة السمعية البصرية كفرع من فروع الترجمة سنة 1930، بعد المنحى الذي سلكه تطور السينما، بظهور أول فيلم ناطق (film sonore) سنة 1927، و المتمثل في الفيلم الأمريكي "مغني الجاز" (le chanteur de jazz)، إذ ارتبطت في بدايتها الأولى بمجال السينما و صناعة الأفلام و اتسع نطاقها اليوم ليشمل أشكالاً جديدة.

أما عن تسمياتها فقد اختلفت منذ ظهورها و تعددت: فمنها "Audiovisual translation" الذي اعتمده "جورج دياز سينتاس" (Jorge Diaz Cintas) سنة 2001، إضافة إلى تسميات أخرى تبناها منظرون آخرون كترجمة الأفلام (film translation)، "لماري سنيل هوربي" (Mary snell-Horby) (1988) و ترجمة الشاشة (screen translation) "إليان مايسون" (Ian Mason) (1989) و الترجمة السينماتوغرافية (traducción cinematográfica) "لأمبارو هيرتادو" (Amparo Hurtado) (1994).¹

¹ Pardo (B.-S), Translation Studies: An Introduction to the History and Development of Audiovisual Translation, Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas, Madrid, España, 2013, p 19

و تربط تسميتي "ترجمة الأفلام" و "الترجمة السينماتوغرافية" هذا الفرع من الترجمة بمجال السينما و صناعة الأفلام فقط، ما يعكس المفهوم التقليدي للترجمة السمعية البصرية في بداية ظهورها. أما فيما يتعلق بتسمية "ترجمة الشاشة" فإنه يتمشى إلى حدٍ كبير مع هذا النشاط الذي تطور في مفهومه، باعتبار أن هذا النوع من الترجمة يتعامل مع كل ما تنقله الشاشة سواء كانت شاشة السينما أو شاشة التلفاز أو شاشة الهاتف المحمول أو شاشة الكمبيوتر، و هذا ما توضحه "ديليا شيارو" (Delia Chiaro)، حيث تقول:

*« Today, of course, screens are no longer restricted to cinema theatres alone. Television screens, computer screens and a series of devices such as DVD players, video game consoles, GPS navigation devices and mobile phones are also able to send out audiovisual products to be translated into scores of languages ».*¹

(لا تقتصر الشاشات اليوم على السينما فقط، فشاشة التلفاز و الكمبيوتر و غير ذلك من الأجهزة الإلكترونية كقارئ القرص الرقمي و ألعاب الفيديو و أجهزة تحديد الموقع، و الهواتف المحمولة، كلها تقدم منتوجا سمعيا بصريا قابل للترجمة إلى العديد من اللغات). (ترجمتنا) غير أن مصطلح "ترجمة سمعية بصرية" يبقى هو الأشمل و الأنسب، حيث لا يقتصر على نشاط دون آخر في هذا المجال بل يضمها جميعا باعتبار أن الترجمة السمعية البصرية تختص بنقل كل ما يربط بين الصوت و الصورة مهما كانت الوسيلة المستعملة في ذلك، إذ تشمل حتى ترجمة المسرح و الأوبرا.

و يوضح "شوم" تطور مفهوم الترجمة السمعية البصرية كآلاتي:

« Some related professional practices such as advertising translation, comic translation or videogame localization have recently joined this large set of audiovisual transfer modes and have

¹ Munday (J.), The Routledge companion to translation studies, by Routledge, New York, U.S.A, 2009, p 141

been incorporated into the multimedia translation world».¹

(و قد انضمت بعض الممارسات المهنية ذات الصلة: كالترجمة الاشهارية و ترجمة الرسوم المتحركة و توطين ألعاب الفيديو إلى هذه المجموعة الكبيرة من أشكال الترجمة السمعية البصرية، و إلى ميدان ترجمة الوسائط المتعددة). (ترجمتنا) و يُقصد بالوسائط المتعددة حسب "إيف غومبيي" (Yvess Gambier)، كل ما يتعلق بخدمات شبكة الإنترنت و الدعائم الالكترونية، و التي تندرج ضمن اختصاص الترجمة السمعية البصرية، حيث يقول في هذا الشأن:

*« Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-ROM). Enfin, elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques ».*²

(يمكن إدراجها (أي الترجمة السمعية البصرية) ضمن مجال ترجمة الوسائط المتعددة، التي تضم كل الخدمات المتوفرة على شبكة الإنترنت أو خارجها (كالأقراص المدمجة). كما أنها لا تختلف كثيرا عن ترجمة القصص المصورة و المسرح و الأوبرا و الكتب المصورة و كل دعيمة متعددة الأنظمة السيميائية). (ترجمتنا)

و بذلك تكون الترجمة السمعية البصرية قد سلكت منحى جديداً في تطورها الذي بات و طيد الصلة بتطور وسائل الاتصال الحديثة في ظل الثورة الرقمية التي نشهدها؛ فهي اليوم ترتبط ارتباطا مباشرا بكل ما توفره الشبكة العنكبوتية و مختلف الدعائم الأخرى من خدمات،

¹ CHAUME (F.), op.cit. p 03

² Gambier (Y.), **La traduction audiovisuelle : un genre en expansion**, Meta : journal des traducteurs, vol. 49, n°1, 2004, p 11

و بكل ما يصلنا عبر الشاشة في الوقت الذي أصبحت فيه الصورة قرينة الصوت، و أصبح التعدد اللغوي محركا أساسيا لكل ما تنتجه هذه الصناعة الحديثة لتكون في متناول الجميع. و على الرغم من تطور ميدان الترجمة السمعية البصرية ليشمل تخصصات جديدة و متعددة، يبقى تحديد انتمائه لمجال تخصص معين، أمرا قد اختلف فيه المنظرون؛ و يرجع ذلك إلى التغيرات التي طرأت عليه منذ ظهوره و إلى كونه ميدان دراسة حديث لم ينتبه إليه الباحثون و لم يدركوا أنه يشكل أرضية خصبة للدراسات النظرية إلا مع أواخر الخمسينيات.

"فسوزان باسنت" (Susan Bassnett) تشاطر رأي "ماري سنال هوربي" في تصنيفها تقنيتي العنونة التحتية (sous-titrage) و الدبلجة (doublage) ضمن تخصص الترجمة الأدبية، باعتبار أنهما يلازمان ترجمة السينما و الأفلام،¹

و من جهته يبين "شوم" استقلالية هذا الفرع من الترجمة، كما يوضح تداخله مع العديد من التخصصات. فينفي انتماءها لأي منها و يؤكد ارتباطه بها جميعا في الوقت نفسه، حيث يقول:

*« It is a generic term, as opposed to written and oral translation ; in other words, it does not fall into the same set as legal translation, scientific translation, medical translation, literary translation, and the like, since audiovisual text scan cover any of the subjects dealt with by the different specialized translation fields ».*²

(هو مصطلح عام مقارنة بالترجمة التحريرية أو الشفاهية؛ أي أنه لا يصنف، لا ضمن الترجمة القانونية، و لا العلمية أو الطبية أو الأدبية و ما شابهها، ذلك أن النص السمعي البصري قد يتناول كل هذه المواضيع التي تنتمي إلى تخصصات مختلفة). (ترجمتنا)

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Diaz Cintas (J.), New trends in audiovisual translation, Multilingual matters, Toronto, Canada, 2009, p 05

² CHAUME (F.), op.cit. p 03

و بذلك تكون الترجمة السمعية البصرية مفهومًا أكاديميًا مستقلًا بذاته، لا يمكن وضعه في خانة الترجمة الشفاهية أو الكتابية. فقد يأخذ النص السمعي البصري أشكالًا متعددة و يوصل الرسالة بوسائط مختلفة، كما لا يمكن أن يصنف ضمن الترجمة الأدبية أو ضمن الترجمة المتخصصة، فمواضيعها أشمل من ذلك؛ فهي قد تتناول قضايا علمية أو سياسية أو قانونية لتقترب من ميدان الترجمة المتخصصة، كما قد تتناول قضايا أدبية و فنية بعرض مضمونها من خلال البرامج التلفزيونية أو حتى باقتباسها في أعمال سينمائية لتكون بذلك قد اقتربت من مجال الترجمة الأدبية.

4. تقنيات الترجمة السمعية البصرية

تندرج ضمن فرع الترجمة السمعية البصرية تقنيات متعددة سنتطرق إليها من خلال تقسيمها إلى مجموعتين رئيسيتين: الأولى تظهر فيها الترجمة على شكل عناوين على الشاشة، أما الثانية فتتقل من خلالها الترجمة شفاهيا بطرق مختلفة. و بالتالي لن نقوم بعرض هذه التقنيات بشكل منفصل، بل سنتطرق إليها ضمن هاتين المجموعتين مع التسلسل التاريخي لظهورها، كما سنركز في هذا الجزء من بحثنا على الأشكال التي ستعنى بها دراستنا و المتمثلة في التقنيات التي توظف في ترجمة الفيلم الوثائقي .

بالنسبة للمجموعة الأولى التي تظهر فيها الترجمة على شكل عناوين مكتوبة على الشاشة، فإنها ستضم كل من النصوص البينية (intertitres)، المترجمة أو العنونة التحتية (sous-titrage) و العنونة الفوقية (sur-titrage). أما فيما يخص المجموعة الثانية، فنسئطلح عليها بـ « revoicing » أي إعادة التركيب الصوتي، و ستضم كل من الدبلجة (doublage) و الصوت المضاف (Voice over) و التعليق (commentaire).

1.4. تقنيات الترجمة السمعية البصرية المكتوبة

ينضوي ضمن مجال الترجمة السمعية البصرية أشكال متعددة، بعضها تنقل فيه الترجمة كتابيا من خلال عناوين تظهر على الشاشة و البعض الآخر تنقل فيه الترجمة منطوقة أو شفاهيا. و فيما يلي سنتطرق إلى تقنيات المجموعة الأولى التي تكون على شكل عناوين مكتوبة إنطلاقا من أقدم أشكالها إلى أحدثها:

1.1.4. النصوص البينية

إذا ما رجعنا إلى تاريخ الترجمة السمعية البصرية، سنجد أنها قد ظهرت بشكلها المكتوب قبل أن تتخذ أشكالا أخرى تعتمد على نقل الترجمة شفاهيا، فلقد كان أول ظهور لها مع ظهور الأفلام الصامتة، أي مع مطلع العشرينيات، في تلك الفترة اعتمد مخرجو الأفلام على النصوص البينية لإفهام المشاهد نظرا لغياب الحوار، و التي سرعان ما تُرجمت إلى لغات أخرى لتصبح بذلك أقدم تقنيات الترجمة السمعية البصرية و أول أشكال العنونة.

و يرجع "غوتليب" تاريخ ظهور النصوص المكتوبة على الشاشة تحديدا إلى سنة 1903، مع عرض فيلم « Uncle Tom's Cabin » (كوخ العم توم) الذي أخرجه "إدوارد س. بورتر" (Edward S. Porter).¹

و يعرفها "دياز سينتاس" على أنها:

*« Un texte imprimé et filmé qui apparaît entre les scènes. Ils étaient la clef de voute des films muets et consistent en de petites phrases généralement écrites en blanc sur un fond noir. Leur fonction principale était de communiquer le dialogue entre les personnages et des éléments narratifs en rapport avec les images ».*²

(نصوص مطبوعة و مصورة تظهر بين مشاهد الفيلم. كانت تشكل حجر الأساس في الأفلام الصامتة، و هي عبارة عن جمل قصيرة تكون عادة مكتوبة باللون الأبيض على

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p56

² Ibid, p39

خلفية سوداء. وظيفتها الأساسية إيصال الحوار الذي يدور بين الشخصيات و العناصر السردية المرتبطة بالصورة). (ترجمتنا)

فلقد أُضيفت هذه النصوص لشرح ما يدور على الشاشة و لسدّ ثغرات الفيلم، حيث لم تكن الصور و تعابير الممثلين وحدها كافية لذلك. و على الرغم من أنها مع بداية ظهور الأفلام الصامتة قد اقتصرت على لغة إنتاج الفيلم، و بالتالي لم تكن تعتبر كتقنية من تقنيات الترجمة، إلا أنه سرعان ما تمت ترجمتها إلى لغات أخرى، فكانت عملية الترجمة تتم كالاتي كما يشرحها "دياز سينتاس":

«In the old times, the original intertitles used to be edited out and replaced by new title cards in the target language. On other occasions, the original intertitles were left and a sort of master of ceremonies translated and explained them to the rest of the audience ».¹

في القديم كانت النصوص البينية الأصلية تحذف ليتم تعويضها ببطاقات أخرى مكتوبة في اللغة المنقول إليها. و في حالات أخرى، تترك كما هي فيقوم منشط الحدث بترجمتها و شرحها للجمهور خلال عرض الفيلم. (ترجمتنا)

إلا أن اعتماد النصوص البينية لم يدم لفترة طويلة، فسرعان ما ظهرت الأفلام الناطقة فأضيف الصوت إلى الصورة؛ و أصبح الحوار يسمع مباشرة تزامنا مع الصورة التي تظهر على الشاشة. أما بالنسبة لنقل الأفلام إلى لغة أخرى فلم يستغرق ظهور تقنيات أخرى لترجمتها وقتا طويلا، و من بينها إضافة عناوين مترجمة إلى اللغة المنقول إليها أسفل الشاشة و هو ما يعرف اليوم ب "العنوانة التحتية" أو "السترجة" كما يصطلح عليها البعض، و التي تعتبر من أكثر تقنيات الترجمة السمعية البصرية توظيفا في وقتنا الحاضر إضافة إلى الدبلجة.

¹ Diaz Cintas (J.), Remael (A.), **Audiovisual translation : subtitling**, Routledge Taylor & Francis group, New York, U.S.A, 2014, p 26

و مع ذلك فإن النصوص البيئية لم تختفِ تماما عن الوجود، فعلى الرغم من كونها الشكل الأول للعنونة كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية قبل تطورها إلى شكلها الحالي، لا زالت تظهر خلال عرض بعض البرامج التلفزيونية و الأفلام، و يصطلح عليها اليوم بـ (les inserts)، كما أصبحت تترجم باعتماد تقنية العنونة التحتية أو الصوت المضاف (voice-over).¹

2.1.4. العنونة التحتية

يطلق مصطلح « sous-titrage » المركب من لفظتي « sous » التي تعني في العربية (تحت) و « titrage » التي تقابلها (عنونة)، للتعبير عن عملية إضافة نصوص أسفل الشاشة، تتمثل في مجموعة من الجمل القصيرة التي تظهر أثناء عرض العمل السينمائي أو التلفزيوني بهدف نقل عناصره من لغته الأصلية إلى لغة أخرى. يصطلح على هذا المفهوم في العربية بـ "العنونة التحتية" و هي ترجمة حرفية بتقنية النسخ (calque) لـ (sous-titrage) في الفرنسية، كما يصطلح عليه كذلك بـ "سترجة"، و هو اشتقاق من التسمية الفرنسية بتوظيف تقنية النقل الصوتي مع إخضاعه لقلب اللغة العربية. إلا أننا سنتبنى في بحثنا التسمية الأولى؛ باعتبار أنها تعكس المفهوم أكثر، خاصة و أننا سنتطرق في هذه المجموعة إلى تقنية أخرى من تقنيات الترجمة السمعية البصرية، تعتمد أيضا على إضافة عناوين إلى الشاشة مع اختلاف موضعها أثناء العرض، و المتمثلة في "العنونة الفوقية".

و لا تقتصر العنونة التحتية على مجال الترجمة فقط و نقل المحتوى السمعي البصري إلى لغة أخرى « sous-titrage interlinguistique » (عنونة تحتية في لغة أخرى)، إذ قد تتعدد وظائفها، فتأتي في اللغة التي أنتج فيها الفيلم، ما يصطلح عليه بـ « sous-titrage intralinguistique » أي و التي تضم العنونة التحتية للصم (sous-titrage pour sourds et

¹ للمزيد من المعلومات، أنظر: Diaz Cintas (J.), Remael (A.), op.cit, p 26

(malentendants)، و العنونة التحتية لأغراض تعليمية للمساعدة على الفهم، و الكراوكي المتمثل في الموسيقى المصحوبة بكلمات أغنية ما، و عنونة تحتية لنقل لهجات لغة ما، و العنونة التحتية التي تكون لغرض الدعاية و الإعلان. إلا أننا سنعنى في بحثنا بالعنونة التحتية التي تتم في لغة أخرى، من خلال التطرق إلى مفهومها و مراحلها و أشكالها.

تُعرف العنونة التحتية كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية على أنها:

« Une pratique de la traduction qui consiste à présenter en général sur la partie inférieure de l'écran, mais pas toujours (au japon, les sous-titres sont disposés verticalement sur le côté droit de l'écran) un texte écrit qui s'attache à restituer : 1. Le dialogue original des locuteurs qu'ils soient ou non à l'écran 2. Les éléments discursifs qui apparaissent à l'image (les lettres) [...] 3. D'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son comme les chansons [...] »¹

(أحد ممارسات الترجمة المتمثلة في عرض نص أسفل الشاشة، و لكن ليس دائماً أسفلها (في اليابان تعرض العناوين بطريقة عمودية على الجانب الأيمن للشاشة) و يتضمن هذا النص عرض: 1. الحوار الأصلي للمتحدثين سواء أظهروا على الشاشة أم لا 2. عناصر الخطاب التي تظهر على الشاشة [...] 3. عناصر أخرى من الحوار تنتمي إلى شريط الصوت كالأغاني [...]). (ترجمت)

من خلال هذا التعريف، يتبين لنا أن العنونة تهتم بنقل كل العناصر السمعية البصرية المكونة للعمل المترجم؛ انطلاقاً من الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أظهرت على الشاشة أم لا، و وصولاً إلى العناصر الأخرى سمعية كانت أو بصرية، و التي قد تساعد على فهم المحتوى السمعي البصري كالرسائل التي يعرض مضمونها و اللافتات و شاشات الكمبيوتر و الهاتف و الأغاني و صوت الراديو و كل ما يحمل معنى و يمكن ترجمته.

¹ Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p27

حيث تنتقل هذه العناصر من شكلها الأصلي لتتخذ شكلا آخر يظهر أسفل الشاشة كعناوين مترجمة. و توظف العنونة التحتية خاصة في ترجمة الأفلام السينمائية و بعض البرامج التلفزيونية إضافة إلى الأفلام الوثائقية و هي تنتشر أكثر في دول دون أخرى.

1.2.1.4. بدايات العنونة التحتية و تطور مراحلها

زامن ظهور تقنيات الترجمة السمعية البصرية ظهور السينما، و بعد أن اقتصر نقل الأفلام إلى لغات أخرى على ترجمة محتوى النصوص البينية التي كانت تظهر بين المشاهد، حفزت إضافة الحوار إلى الصورة ظهور تقنيات تعنى بترجمتها ليفهمها أشخاص تختلف لغاتهم و ثقافتهم عن لغة الفيلم الأصلية. من بين هذه التقنيات: العنونة التحتية المتمثلة في إضافة نصوص محددة الطول و الحجم إلى المشهد الذي يظهر على الشاشة، تتضمن ما يدور من حديث بين الشخصيات.

و بما أن العنونة التحتية قد رافقت السينما منذ بداياتها الأولى؛ فلا ريب في أن العديد من التغيرات و الاستحداثات قد طرأت عليها و على الوسائل التقنية المعتمدة لإضافتها إلى الشاشة. فمن فترة الثلاثينيات إلى غاية الثمانينيات، كانت العملية تتم كآلاتي، كما يوضحها "جان فرانسوا كورنو" (Jean-François Cornu):

« Il consiste à superposer, par contact photographique, les images successives de chacun des sous-titres avec celle du film, ou plus précisément, avec les photogrammes individuels qui composent l'ensemble d'un film ».¹

(تتمثل هذه التقنية في تركيب صور متتالية تحوي العناوين التحتية (تركيب فوتوغرافي) مع صور الفيلم، و بالتحديد مع الصور الجزئية (فوتوغرام) التي يتكون منها الفيلم). (ترجمتنا)
فالعنونة التحتية خلال هذه المرحلة كانت تتم بإضافة شريط سالب يحوي العناوين المترجمة إلى الشريط الأصلي لتظهر الصورة المركبة خلال البث مع الترجمة أسفلها، غير أنها لم

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 10

تكن على قدر كافي من الوضوح أو قابلية للقراءة في حالات شائعة، ما حفز إدخال تقنيات أخرى لتحسين جودة العملية، من بينها طبع العناوين مباشرة على شريط الفيلم بإضافة بعض المركبات الكيميائية لإضفاء مزيد من الوضوح إلى الصورة؛ حيث أضيفت طبقة من البرافين (paraffine) على الشريط قبل غمره قليلا في حمام حمضي، ما جعل العناوين أوضح و في هذه المرحلة، لم يكن الحصول على أكبر درجة من الوضوح للعناوين، لتكون قابلة للقراءة، التحدي الوحيد في توظيف هذه التقنية؛ بل كان تقصي مواقع إضافة العناوين (repérage) جزء آخر من القيام بهذه العملية، تطلب جهدا أكبر لتنسيق ما يقرؤه المشاهد مع ما يراه على الصورة، إذ يعد ذلك أحد أهم معايير الجودة التي يجب مراعاتها في العنونة التحتية.¹

و لإنجاز هذه العملية المعقدة، خاصة في تلك الفترة، كان يجب اتباع مجموعة من الخطوات، أولها رصد مواقع إضافة هذه العناوين و هي مرحلة تأتي بعد عملية الترجمة، يقوم بها المكيف (adaptateur) أو المترجم القائم على عملية العنونة التحتية. و يطلق على هذا المترجم اسم "المكيف" كونه لا يترجم الحوار فقط؛ بل يقطعه إلى عناوين مع تحديد تزامنها مع الصورة و مواقع إضافتها. و يقوم المكيف بذلك بعد مشاهدته للفيلم لمرة واحدة ما قد يصعب عليه مهمته، و حتى ينجح في ذلك، كان يقوم حسب "كورنو" بما يلي:

*« Certains adaptateurs suivaient en projection le dialogue écrit du film dans la langue originale à l'aide d'une lampe de poche et marquaient les changements de plans ».*²

(بعض المكيفين كانوا يتابعون عرض الفيلم مع نسخة مكتوبة من الحوار في اللغة المنقول منها باستخدام مصباح صغير، إذ كانوا يعلمون مواقع تغيير المشاهد). (ترجمتنا) فمن شأن ذلك أن يسهل على المكيف عمله، باعتباره المسؤول عن تقطيع الحوار المترجم و إضافته بعد تحويله إلى عناوين تحتية إلى الشاشة. و منذ ظهور العنونة التحتية إلى يومنا

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 10.

² Ibid, p 11

هذا كان لعملية تحديد مواقع بدأ الحوار و تغيير المشاهد دورا كبيرا في تحقيق المزامنة (synchronisation) أثناء تكييف العناوين مع ما يظهر على الشاشة أو مع ما يسمعه المشاهد لتكون الترجمة أكثر مصداقية. كما تتمثل أهمية هذه المرحلة حسب "كورنو"، في كونها تساعد على نقل المضمون بكل سلاسة.

غير أنه في هذه الفترة لم يكن بإمكان المكيف الاطلاع على العمل مترجما مع العناوين التحتية (sous-titres) إلا خلال عرض الفيلم، و هي المرة الأولى التي يرى فيها عمله مع الجميع، ما يمنح إمكانية تصحيح أخطاء الترجمة أو الأخطاء الإملائية و تغيير ما يجب تغييره.

بعد هذه المرحلة، و تحديدا منذ الثمانينيات إلى يومنا هذا، لقيت تقنية العنونة التحتية نصيبها من التطور التكنولوجي الذي طرأ على مختلف الميادين؛ فكان لتعميم استعمال الإعلام الآلي، أثرا كبيرا على مجال الترجمة السمعية البصرية كما ساعد على تحسين جودتها. فبتوظيف تقنيات الإعلام الآلي الحديثة، أصبح بإمكان المكيف الاطلاع على عمله قبل عرض الفيلم باستحداث عملية جديدة أطلق عليها اسم المحاكاة (simulation)، و التي سهلت عملية تحديد مواقع تغيير الحوار و المشاهد، و تتمثل المحاكاة في كونها:

« Une sorte de répétition qui permet de voir le film tel qu'il sera projeté au public mais avec la possibilité, à tout moment de cette étape, de modifier le contenu des sous-titres, leur aspect graphique, leur emplacement dans l'image et leur repérage ».¹

(نوع من التكرار يسمح بمشاهدة الفيلم كما سيتم عرضه على الجمهور، مع إمكانية تعديل محتوى العناوين التحتية و شكلها و تموقعها على الصورة و زمن ظهورها، و ذلك في أي جزء من هذه المرحلة). (ترجمتنا)

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 13

و قد ساعد هذا التطور أيضا على تحسين جودة العناوين من خلال نسخها و تعديلها بواسطة أشعة الليزر على خلفيات تكون درجة الإضاءة فيها أكبر مما كانت عليه في السنوات الماضية. فظهور الإعلام الآلي و توظيفه في مجال الترجمة السمعية البصرية، و بالتحديد في تقنية العنونة التحتية، قد ذلل العديد من الصعوبات أمام المكيف الذي له دور كبير في إنجاح هذه العملية، بعد أن كان يعتمد في إنجاز عمله على نسخة من الحوار الأصلي للفيلم، إذ أصبح لديه ملف على حاسوبه يحوي كل المعطيات التي تمكنه من تقطيع الحوار (découpage du dialogue) و إضافة العناوين المترجمة بشكل صحيح و فعال. كما صار بإمكانه مشاهدة الفيلم أكثر من مرة و التوقف عند المشاهد التي تتطلب مراجعة و تعديلا. و كان لعملية المحاكاة دور كبير في تقييم عمله و إضفاء ما يجب من التغييرات حتى يعرض الفيلم في الأخير مع الترجمة أسفل الشاشة على أتم حال.¹

و كبديل للعنونة التحتية المنسوخة بأشعة الليزر، أستحدثت تقنية أخرى في هذا المجال توظف خاصة أثناء العروض و المهرجانات السنمائية، تتمثل في العنونة التحتية الإلكترونية (sous-titrage électronique)، و هي تقنية أكثر فعالية، إذ تفتح المجال أمام العديد من الخيارات و الترجمات للفيلم الواحد؛ كونها لا تُنسخ مباشرة على الصورة بل تضاف إلى شاشة الفيلم تزامنا مع عرضه، كما تسمح بتعديل الترجمة و عرضها في أي لغة أرادها المشاهد، مع إمكانية اختيار لون العناوين و الذي عادة ما يكون الأصفر أو الأبيض.²

2.2.1.4. تحديات العنونة التحتية

يستدعي توظيف تقنية العنونة التحتية أخذ العديد من العناصر بعين الاعتبار، فهي محاولة لاستبدال لغة مسموعة مرتبطة بعناصر بصرية بلغة أخرى مكتوبة غايتها إفهام المتلقي دون عناء أو تشويش، مع إمكانية المتابعة و الاستمتاع أو الاستفادة من ما يظهر

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 01

² للمزيد من المعلومات أنظر: Ibid, p 37

على الشاشة. كل هذا من شأنه أن يصعب مهمة "المترجم-المكثف" (traducteur-adaptateur) في إنجاز عمله، و بالتالي فإن طبيعة التحديات و الصعوبات التي قد تواجه الاعتماد على العنونة التحتية كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية قد تمس الجانب اللغوي للعملية بترجمة الحوار الأصلي إلى لغة أخرى، كما قد تتعدى ذلك إلى صعوبات ترتبط بالفهم و الإقناع، و هذا ما سنتطرق إليه فيما يلي مع بعض الحلول الممكنة لتجاوز ذلك.

من بين الصعوبات التي قد تواجه المترجم في توظيف هذه التقنية، التحكم في طول الحوار و ضرورة تقليص حجمه، ما قد يستعسر على المترجم المكثف؛ إذ لا تستغرق اللغة المنطوقة نفس المدة أو نفس عدد الألفاظ الذي تستغرقه اللغة المكتوبة المتمثلة في العناوين التحتية لإيصال المعنى، خاصة و أن الحد الأقصى للألفاظ و الأسطر الذي لا يجب تجاوزه، له تأثير على العملية حسب "جون مارك لافور" (Jean-Marc Lavaur) حيث يقول:

« On doit cependant relever le fait que la nécessité de condenser les dialogues afin de respecter la longueur des sous-titres(deux lignes maximum) entraine obligatoirement des pertes d'information qui peuvent avoir des conséquences non négligeables sur le degré de compréhension des dialogues ».¹

(يجب الإشارة إلى أن ضرورة تقليص الحوار لاحترام طول العناوين التحتية المسموح به، و الذي يجب أن لا يتجاوز السطرين، سيؤدي حتما إلى خسارة بعض المعلومات، ما سيكون له تأثير لا يمكن الاستهانة به على درجة فهم الحوار). (ترجمتنا)

و إذا كان "لافور" يحدد الطول المسموح به للعناوين التحتية بسطرين لا زيادة عليهما، فإن العدد الأنسب للحروف تحدده "كاراميتروغلو" (Karamitroglou) بخمسة و ثلاثين (35) حرفاً لكل سطر. إلا أنه لا توجد رقابة على ذلك، إذ بإمكان عدد الحروف أن يصل حتى

¹ Lavaur (J.-M.) et Şerban (A.), op.cit, p 117

إلى تسعة و ثلاثين (39) أو أربعين (40) حرفاً، على الرغم من أن ذلك سينقص من قدرة المشاهد على قراءة العناوين.¹ و أمام هذه القيود التي يفرضها الاعتماد على تقنية العنونة التحتية، يؤكد "لافور" على أهمية متابعة عملية ترجمة العناوين بكل تفاصيلها من خلال تنسيق عمل المترجم مع المسؤول عن معالجة النصوص، خاصة و أن قراءة المتلقي لهذه العناوين يتبعه محاولة استيعاب للمحتوى و ربطه مع ما يظهر على الشاشة، و في أحيان أخرى مقارنته مع المحتوى الأصلي إذا ما كان المتلقي على قدر من المعرفة بلغة الفيلم الأصلية.

و من الصعوبات التي ترافق هذه العملية أيضاً، نقل العناصر غير اللغوية التي تؤدي دوراً في بناء المعنى، فالنص السمعي البصري كما سبق و وضحنا نص متعدد الأنظمة السيميائية يتركب من عناصر سمعية (المؤثرات الصوتية) و أخرى بصرية (صور رسائل مكتوبة، عناوين...)، تتشابه فيما بينها لتخلق نسيجاً هو الفيلم الذي يظهر على الشاشة. و بالتالي فإن الاعتماد على نصوص مكتوبة فقط، تظهر أسفل الشاشة لإفهام المتلقي الأجنبي يشكل تحدياً، فكما يوضح لافور، تعتبر مشاهدة الفيلم في لغته الأصلية تحدياً للمشاهد كونه يستدعي التركيز على العديد من العناصر لفهمه، بين ما يسمعه و ما يراه، فكيف سيكون الأمر بإضافة مصدر ثالث للمعلومات يتمثل في العناوين التحتية، إذ لا يجب إهمال هذه العناصر و دورها في عملية إفهام المتلقي، حيث يجب نقلها بطريقة سلسلة و فعالة، خاصة إذا ما تعلق الأمر باللافتات و الرسائل التي قد يؤدي عدم ترجمتها إلى ثغرة في الفهم و هنا يكون تحويل محتواها إلى عناوين تحتية أمراً ضرورياً مع وضعها بين قوسين مثلاً لتمييزها عن الحوار الأصلي.

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavaur (J-M.) et Şerban (A.), op.cit, p64

3.1.4. العنونة الفوقية

تعد العنونة الفوقية أحد تقنيات الترجمة السمعية البصرية التي تظهر بدورها على الشاشة كعناوين مكتوبة. و تختلف عن العناوين التحتية في تقنية توظيفها، كما لا تعتبر بديلا أو خيارا آخر لها؛ إذ توظف في حالات معينة تختلف عنها. كما أن العنونة الفوقية حديثة الظهور على عكس الممارسات الأخرى في مجال الترجمة البصرية، يرجع تاريخ ظهورها إلى سنة 1983، بكندا أين ظهر أول عرض بعناوين فوقية في دار "أوبيرا كناديان أوبيرا كومباني" (Canadian opera company) بمدينة تورونتو (Toronto).¹

و يعرف "دياز سيناتس" العناوين الفوقية على أنها:

*« The translation of the words being sung, if the opera is sung in another language, and can be considered the equivalent of subtitles in the cinema. Although they started in the opera, they have been gaining visibility since the 1980s and spreading to other areas like theatre and live performances in general ».*²

(ترجمة كلمات أغاني الأوبيرا إذا كان العرض في لغة أخرى، و يمكن اعتبارها مكافئ للعناوين التحتية في مجال السينما. و على الرغم من ظهورها فقط في قاعات الأوبيرا، إلا أن صيتها قد ذاع منذ الثمانينيات، ليمتد استعمالها إلى مجالات أخرى كال مسرح و عروض الأداء المباشرة على العموم). (ترجمتنا)

فالعناوين الفوقية لا تختلف فقط عن العناوين التحتية في كونها تظهر أعلى الشاشة بل تختلف عنها كذلك في مجال توظيفها، حيث تستعمل لترجمة عروض الأوبيرا و المسرح و العروض المباشرة، كما توظف أيضا في المؤتمرات و الملتقيات. و مع ذلك يطلق عليها بعض التقنيون حسب "دياز سينتاس" نفس تسمية العناوين التحتية. قد تمر هذه العناوين

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), traduction et médias audiovisuels, presses universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, France, 2011, p 158.

² Diaz Cintas (J.), Remael (A.), op.cit. p 25

على الشاشة من اليمين إلى اليسار أو قد تظهر دفعة واحدة في سطر أو سطرين، كما قد تعرض على المباشر خلال عرض الفيلم. و قد استحدثت تقنيات أخرى في ترجمة بعض العروض إلى لغات أخرى حيث أصبحت مقاعد القاعات و المسارح مزودة بشاشات صغيرة فردية خلف كل مقعد، تسمح للجمهور بمتابعة العرض مع إمكانية اختياره للغة التي يرغب فيها.¹

لقد مكن هذا التطور الذي شهدته تقنيات الترجمة السمعية البصرية بشكلها المكتوب، مختلف الأعمال السينمائية و العروض التلفزيونية على اختلاف أشكالها، من بلوغ درجة العالمية لتستأجر الحدود الجغرافية. و بعد أن كانت هذه التقنيات مجرد دعيمة تسهل على المشاهد استيعاب ما يدور على الشاشة، أصبح لها دور كبير في نقل محتوى هذه الأعمال، خاصة و أنها لم تعد مجرد تقنيات تنقل فقط ما يدور على الشاشة بترجمته إلى لغة أخرى، إذ تمثل اليوم مادة علمية و تخصصا قائما بذاته، قد نال قدره من البحوث و الدراسات لتحسين جودة نقل المحتوى السمعي البصري. ليس هذا فحسب بل إن تقنيات الترجمة السمعية البصرية و تحديدا العنونة قد أثبتت فعاليتها و دورها في عملية التعلم و اكتساب لغات جديدة؛ فلم يعد المشاهد يولي اهتمامه فقط لأحداث الفيلم بل إلى تعلم لغته أيضا. و مع أن عملية إضافة العناوين إلى الشاشة تبدو بسيطة مقارنة مع أشكال الترجمة الأخرى، إلا أنها عملية معقدة تتطلب احترافية من المترجم الذي يقوم بها، حيث لا يمكن اعتباره مجرد مترجم عادي ينقل نص الحوار؛ بل هو معنون و مكيف يتطلب عمله التحكم ليس فقط في الترجمة، بل أيضا في طريقة تقديمها إلى المتلقي و توزيعها على المشاهد و تقطيعها بطريقة ذكية تتماشى مع كل مشهد، متناسقة في ظهورها مع الحوار الأصلي و تنقل أكبر قدر من المعلومات في أقل عدد ممكن من الأسطر.

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Diaz Cintas (J.), Remael (A.), op.cit p 39.

2.4. تقنيات الترجمة السمعية البصرية الشفهية

لم تتل الترجمة السمعية البصرية كأحد فروع الدراسات الترجمة اهتمام الباحثين إلا في الجزء الأخير من القرن العشرين، لا سيما و أن هذا المجال الذي يُعنى بالقضايا النظرية للترجمة و إشكالاتها حديث الظهور بدوره. و على الرغم من الدراسات التي خصصت للترجمة السمعية البصرية إلا أن الاهتمام الكبير فيها قد أولي بالدرجة الأولى لتقنيتي الدبلجة و العنونة التحتية. و بعد أن تناولنا العنونة التحتية ضمن المجموعة الأولى كأحد أنواع الترجمة السمعية البصرية التي تظهر فيها الترجمة على شكل عناوين مكتوبة أسفل الشاشة، سنتناول ضمن هذه المجموعة التقنيات التي يستبدل فيها الحوار الأصلي للعمل بحوار مترجم إلى لغة أخرى، ما سنصطلح عليه بإعادة التركيب الصوتي (revoicing)، الذي سيضم أشكالاً أخرى من الترجمة الشفاهية في المجال السمي البصري إضافة إلى الدبلجة التي تعتبر أشهرها و أكثرها انتشاراً.

يورد "شوم" في كتابه حول الترجمة السمعية البصرية « Dubbing » أن مصطلح « revoicing » لا يستعمل فقط كمقابل لتقنية الدبلجة، بل يشتمل على كل التقنيات التي تضاف فيها الترجمة شفاهياً تزامناً مع عرض الصورة على الشاشة، حيث يقول:

« When revoicing is used as a synonym for dubbing or interlingual postsynchronization, the term includes all revoicing types (dubbing itself, partial dubbing, narration or voice-over, etc.). »¹

(عندما يوظف مصطلح "إعادة التركيب الصوتي" كمرادف للدبلجة أو لمرحلة المزامنة اللاحقة في لغة أخرى، فإنه يضم أشكالاً أخرى تتمثل في الدبلجة في حد ذاتها و الدبلجة الجزئية و الرواية و الصوت المضاف). (ترجمتاً)

فتقارب هذه التقنيات في وظيفتها و مراحلها قد يؤدي إلى الاعتقاد بأنها متشابهة، إلا أنها تختلف فيما بينها اختلافاً جلياً؛ إذ أن الفرق بين إعادة التركيب الصوتي و بين الدبلجة

¹ Chaume (F.), op.cit. P 01

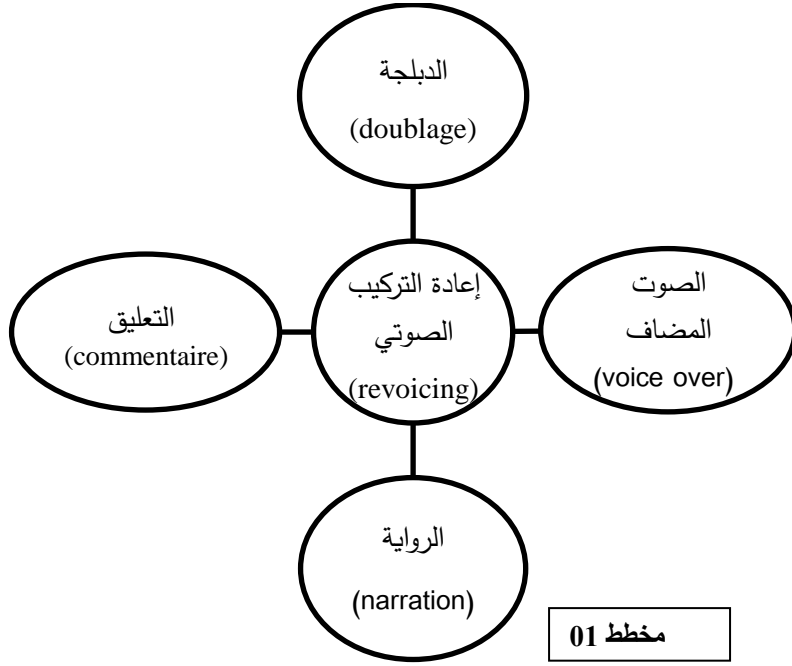
يكن في كون الأولى تشتمل على عملية تركيب الصوت مع الصورة بعد إعادة تسجيل الحوار في لغته؛ لتفادي التشويش أو التحسين من جودة الفيلم، ما يصطلح عليه كذلك بـ"المزامنة اللاحقة في اللغة الواحدة" (postsynchronisation intralinguistique). كما تشتمل إعادة التركيب الصوتي أيضا على عملية تركيب الحوار مع الصورة بعد ترجمته إلى لغة أخرى، أو ما يصطلح عليه بـ "المزامنة اللاحقة في لغة أخرى" (postsynchronisation interlinguistique)، ليكون بذلك مصطلح « revoicing » مصطلحاً شاملاً، يضم مختلف التقنيات التي يسجل فيها الصوت قبل إضافته إلى الصورة سواء أكان ذلك في اللغة ذاتها أم في لغة أخرى. و هذا ما يوضحه "شوم" حيث يقول:

« Revoicing also includes intralingual postsynchronization, when the original film dialogues are subsequently recorded in a studio in the same language to prevent noise and interference when filming on location ».¹

(تشمل عملية إعادة التركيب الصوتي كذلك مرحلة المزامنة اللاحقة في اللغة الواحدة، و التي يتم فيها إعادة تسجيل الحوار الأصلي للفيلم في الأستوديو بعد تصويره، في نفس لغته، و ذلك لتفادي الضجيج و تداخل الأصوات خلال التصوير). (ترجمتنا)

و بما أن دراستنا تهتم بالنص السمعي البصري خارج محيطه اللغوي، أي بعد ترجمته و نقله من لغته الأصلية، فإن اهتمامنا فيها سينصب على التقنيات التي تتم من خلالها إعادة تركيب الصوت مع الصورة في لغة أخرى، و المتمثلة في "الدبلجة" و "التعليق" و "الصوت المضاف" و "الرواية"، كما هو موضح في المخطط التالي:

¹ Chaume (F.), op.cit, p01



1.2.4. الدبلجة

ظهرت الدبلجة لأول مرة خلال عشرينيات القرن الماضي، بعد ظهور السينما الناطقة التي أحدثت ثورة في ميدان صناعة الأفلام و كذلك في ميدان الترجمة التي عنيت بنقلها منذ بداياتها. و بعد أن كانت الأفلام تنقل إلى لغات أخرى من خلال إعادة تصويرها في استديوهات محلية و بممثلين محليين في اللغة المنقول إليها؛ أي من خلال اعتماد نفس الحوار و السيناريو و الحبكة الأصلية للفيلم مع تغيير اللغة و الممثلين، ظهرت تقنية الدبلجة كوسيلة لترجمة الأفلام الناطقة، خاصة و أن الجمهور كان يفضل مشاهدة النسخة الأصلية على مشاهدة نسخة مقلدة في لغته، عادة ما تكون فيها الجودة أقل مقارنة بالعمل الأصلي. و على الرغم من أن تقنية الدبلجة في بداياتها كانت أقل جودة من التي نشهدها اليوم، و تحديدا على مستوى المزامنة الشفهية (**synchronisation labiale**) و كذا جودة الحوار المترجم، إلا أنها كانت التقنية الأنجع مقارنة بالعنونة التحتية، و ذلك على الرغم من تكلفتها المرتفعة، خاصة في البلدان التي ترتفع فيها نسبة الأمية. و مع أن ترجمة النصوص البيئية التي كانت تظهر على الشاشة لسد الفجوات في الفيلم و تسهيل فهم الجمهور له هي أول

أشكال الترجمة السمعية البصرية، إلا أن الدبلجة لم تتأخر في الظهور بدورها، لازمت السينما منذ بداياتها الأولى و تطورت بتطورها.

و لقد كان ظهور فيلم "مغني الجاز" (**le chanteur de jazz**) في 06 أكتوبر 1927 لمخرجه "آل جونسون" (**Al Johnson**) ، خطوة بارزة في تاريخ صناعة الأفلام. فبعد أن كان الفن السابع فناً تعبيرياً يستعين فيه المخرج بتعابير وجه الممثل و حركات جسمه، إضافة إلى النصوص البينية التي كانت تضاف بين المشاهد كشرح لما يعجز الممثل عن إيصاله، أصبحت الأفلام السينمائية أخيراً تجمع بين الصوت و الصورة، يتسنى للمشاهد فيها سماع صوت الممثل.

و احتوى فيلم "مغني الجاز" على بعض الحوارات فقط و مجموعة من أغاني، و تدور أحداثه حول طفل صغير يهودي الأصل يمتلك موهبة الغناء، إلا أن والده رجل دين متشدد يتأسس معبداً يهودياً. يقف الأب في وجه تحقيق حلم ابنه بأن يصبح مغنياً مشهوراً، فيغادر الفتى منزله و والدته، سعياً وراء ما يريده. و لقد كان الفيلم صامتا في مجمله مع عناوين مكتوبة بين المشاهد، و بالتالي لم يختلف كثيرا عن الشكل المتداول في تلك الفترة، إلا أنه فتح المجال أمام ظهور نوع جديد من الأفلام، لا حاجة فيه إلى المبالغة في التمثيل أو إضافة لغة مكتوبة على الشاشة، لتقوم شركة "ورنر بروس" (**Warner Bros**) بإنتاج أول فيلم ناطق كامل سنة 1928 بعنوان "أضواء نيو يورك" (**the lights of New York**) و الذي أخرجه "براين فوي" (**Bryan Foy**).

و بظهور الأفلام الناطقة و إضافة الصوت إلى الصورة نشأت فكرة نقل الأفلام إلى لغة أخرى، من خلال ترجمتها شفها دون الحاجة إلى إعادة إنتاجها و تمثيلها في لغات محلية أخرى بممثلين من الدرجة الثانية أقل موهبة و إقناعا، حيث أن السائد آنذاك حسب "إيميليو أوديسينو" (**Emilio Audissino**) كان تصوير الأفلام في النهار باللغة الإنجليزية، ليعيد ممثلون آخرون تمثيلها في المساء بلغة أخرى¹. ليبدأ بذلك عهد جديد من الترجمة

السمعية البصرية تخطت بفضله أفلام هوليود حدود بلدها المنتج و يذيع صيتها في العديد من الدول الأجنبية. و على الرغم من تأمل بعض المنتجين في أن تصبح هذه الأفلام الناطقة وسيلة تجعل من اللغة الإنجليزية لغة عالمية تتحدثها و تفهمها كل دول العالم، حيث صدروا انتاجهم السينمائي الأول دون ترجمته، إلا أن آمالهم قد خابت لاستحالة ذلك، و تيقنوا من أهمية الترجمة في أن تبلغ هذه الأفلام درجة العالمية. و بذلك جاءت تقنية الدبلجة تزامنا مع ظهور الفيلم الناطق لتكون حلا للعديد من الصعوبات في مجال السينما، فهي لا تتطلب جمهورا متعلما حتى تُفهم على عكس الترجمة المكتوبة، كما لا تستدعي إعادة تمثيل الفيلم لإنتاج نسخة محلية يفهمها المشاهد في بلد آخر. و مع تحسين جودتها خاصة على مستوى مزامنة الشفاه و اللغة و ترجمة الحوار، باتت أكثر إقناعا و زاد عليها الطلب على الرغم من تكلفتها المرتفعة.

و لقد تمت المحاولات الأولى للدبلجة باستديوهات "بارامونت بيكتورز" (Paramount Pictures) سنة 1928، قام فيها مهندسون تقنيون بدمج ترجمة فيلم "متسولوا الحياة" (les mendiants de la vie) (Beggars of life) لمخرجه "وليام أ.المان" (William A. Wellman) بعد تسجيله، مع حركة شفاه الممثلين، لتتوالى بعدها عمليات دبلجة الأفلام سنة 1929 خاصة إلى الألمانية و الإسبانية و الفرنسية، و التي تبنتها و أقبلت عليها أكبر استديوهات الإنتاج السينمائي في أمريكا ، كشركة "توانثيث سانتوري فوكس" (20th century Fox) و "يوناييتد آرטיستس" (United Artists) و "مترو غولدواين ماير" (Metro Goldwyn Mayer) ، لما تعود عليها من الفائدة و تدره من الربح.

و من جهة أخرى خدمت الدبلجة أثناء الصراع الذي شهده العالم خلال الثلاثينيات، السياسات المعادية لأمريكا كالنازية في ألمانيا و الفاشية في إيطاليا، حيث حافظت على

¹ DROR (A-D.), **Media and translation, an interdisciplinary approach**, Boomsbury edition, London, UK, 2014, p 98.

قومياتها بالتحكم في محتوى الترجمة و أقلمتها، فطوعتها بما يخدم فكرها و مصالحها حتى لا تؤثر ثقافة أمريكا الدخيلة على مقومات شعوبها.

و يجدر بالذكر أن شعبية الأفلام الهوليوودية قد حفزت من ترجمتها إلى لغات أخرى، و ذلك رغم صعوبة تقبل الجمهور لها خلال المرحلة الانتقالية التي مرت بها بتحول الصامت إلى ناطق. و مع ذلك، واجهت الدبلجة في بداياتها صعوبات متعددة؛ إضافة إلى تكلفتها المرتفعة تمثل التحدي الأكبر من توظيفها في صعوبة التنسيق بين حركة الشفاه و الحوار المترجم. أما اليوم و مع التطور التكنولوجي و الرقمي الذي ذلل العديد من الصعوبات في مختلف الميادين، كان للدبلجة حظها الوافر من ذلك، فلقد سهلت التقنيات الرقمية الحديثة العملية و خفضت من تكلفتها، كما حسنت من جودتها. و ليس هذا فحسب بل أصبح بإمكان المشاهد الاختيار بين النسخة الأصلية و نسخة مدبلجة أو معنونة، و هي خدمة متوفرة في بعض القنوات مثل "فوكس تي في" (Fox TV) حيث توفر هذه القنوات كل النسخ في آن واحد، يختار المشاهد فيما بينها من خلال جهاز تحكم تلفازه. و بعد هذه النبذة التاريخية عن ظهور تقنية الدبلجة و بداياتها، سنعرض فيما يلي المراحل التي تمر بها العملية، إضافة إلى تقنياتها و أدواتها. كما سنتطرق كذلك إلى خصائص لغتها بعد تحديد مفهومها.

1.1.2.4. تعريف الدبلجة

تمثل الدبلجة شكلا من أشكال الترجمة السمعية البصرية التي ينتشر استعمالها خاصة في الدول الأوروبية، و تصنف ضمن الترجمة السمعية التي ينقل فيها الحوار المترجم إلى المتلقي شفويا بعد تسجيله.

إن أصل لفظة "دبلجة" هو فرنسي معرب من لفظة « doublage » و يرد تعريفها في قاموس المعاني على أنها:

دَبَلَجَة: (اسم) مصدر دَبَلَجَ.

• دَبْلَجَةُ فِيلْمٍ : تَغْيِيرُ لُغَةِ الْفِيلْمِ الْأَصْلِيَّةِ إِلَى لُغَةٍ أُخْرَى.¹

أما عن ماهيتها كتقنية في مجال ترجمة الأفلام و البرامج التلفزيونية فيعرفها "شوم" كما يلي:

*« Technically it consists of replacing the original track of film's (or any audiovisual text) source language dialogues with another track on which translated dialogues have been recorded in the target language ».*²

(تتمثل الدبلجة تقنيا في استبدال الشريط الصوتي الذي سجل عليه الحوار الأصلي للفيلم (أو أي نص سمعي بصري) بشريط صوتي آخر سجل عليه الحوار في اللغة المنقول إليها). (ترجمتا).

فالتقنية الدبلجة تتعلق أساسا بتغيير الصوت الأصلي للفيلم بأخر مترجم، مع الإبقاء على المؤثرات الصوتية و الموسيقى و الصور. و أهم ما يميز هذه العملية عن غيرها من باقي التقنيات في الترجمة السمعية البصرية التي تعتمد على إعادة التركيب الصوتي هو تنسيق الحوار المترجم مع حركة الشفاه و هذا ما يوضحه "غومبيي" الذي يعرف الدبلجة على أنها:

*« Le doublage qui est synchronie labiale (quand les lèvres sont en gros plan ou en plan américain) ou synchronie temporelle (appelée encore simple doublage) quand les lèvres ne sont guère visibles ou que le visage est de trois quart, permettant plus de souplesse dans la traduction ».*³

¹ <http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AF%D8%A8%D9%84%D8%AC%D8%A9/> consulté le 12/05/2017 à 23h58

² Chaume (F.), op.cit, p 01

³ Gambier (Y.), op.cit. p 05

(الدبلجة، و هي مزامنة شفوية (في حال اللقطات القريبة أو اللقطات الأمريكية) أو مزامنة زمنية (ما يعرف أيضا بالدبلجة البسيطة)، تكون في اللقطات التي لا تظهر فيها شفاه الممثلين، أو يظهر فيها جزء من الوجه جانبيا، لتكون بذلك الترجمة أكثر سلاسة). (ترجمتنا) ثم إن الدبلجة بحسب تعريف "غومبيي"، عبارة عن تزامن شفاهي يتم فيه تطويع الحوار المترجم و تنسيقه مع حركة الشفاه في المشاهد التي تظهر فيها وجوه الممثلين، أي في اللقطات القريبة و اللقطات الأمريكية أو ما يُعرف باللقطات المتوسطة التي يظهر فيها جزء فقط من جسم الشخصية؛ تحديدا من الركبتين أو الخصر إلى الرأس، و هي لقطات تتميز بها خاصة أفلام الوسترن (film western) الأمريكية. أما في الحالات التي لا تظهر فيها وجوه الشخصيات سواء أكان ذلك كليا أم جزئيا، تكون الدبلجة أكثر بساطة و سلاسة، و هو ما يصطلح عليه "غومبيي" بالمزامنة الزمنية، حيث ترتبط فيها الترجمة فقط بالمدة الزمنية للحوار في المشهد، و بالتوقيت الذي تتغير فيه الصورة. كما لا تتطلب الترجمة في هذه الحالة مطابقة حركة الشفاه مع الحوار المترجم.

و إضافة إلى كونها عملية استبدال صوتي، فهي تقوم أساسا على المزامنة، فهي حسب

"ليوكان" (و آخرون) (Luyken et al.):

«Dubbing is a process which entails the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing phrasing and lip-movements of the original dialogue»¹

(الدبلجة عملية تقتضي باستبدال الخطاب الأصلي بمقطع صوتي آخر، مع محاولة تتبع توقيت الجمل و حركة الشفاه في الحوار الأصلي على قدر الإمكان). (ترجمتنا)

ف تقنية الدبلجة لا تتعلق فقط بترجمة الحوار الأصلي للفيلم و استبداله بحوار آخر في لغة أخرى، إذ تتقيد كذلك بالمدة الزمنية للحوار و بتتبع حركة الشفاه أو ما يُصطلح عليه

¹Munday (J.), op.cit. p 144

بالمزامنة الشفهية؛ حيث تستدعي الحرص على مطابقة الأداء الصوتي في اللغة المنقول إليها مع ما يظهر على الشاشة ليكون أكثر إقناعاً، مع الحرص على نوعية الترجمة و مدى جودتها، ما من شأنه أن يجعل تقنية الدبلجة من أكثر التقنيات تعقيداً في مجال الترجمة السمعية البصرية؛ ذلك أنها تتطلب إبداعاً و تصرفاً في المحتوى دون الخروج عن القلب العام للأصل أو الابتعاد عنه، إذ يجب أن تضاوي النسخة المترجمة النسخة الأصلية حتى يشعر المتلقي في لغة أخرى بأنه بصدد مشاهدة عمل منتج في لغته.

2.1.2.4. مراحل عملية الدبلجة و دور المترجم فيها

لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ الدبلجة تتمثل أساساً في نقل الحوار السمعي البصري الأصلي إلى لغة أخرى، من خلال ضبط الترجمة مع حركة الشفاه و حركة الجسد للشخصيات التي تظهر على الشاشة، و هذا ما يميزها عن باقي التقنيات التي تقوم على إعادة التركيب الصوتي. فالدبلجة تعتمد في جوهرها على المزامنة الشفهية، التي يوضحها "شايفز" (Chaves) كالآتي:

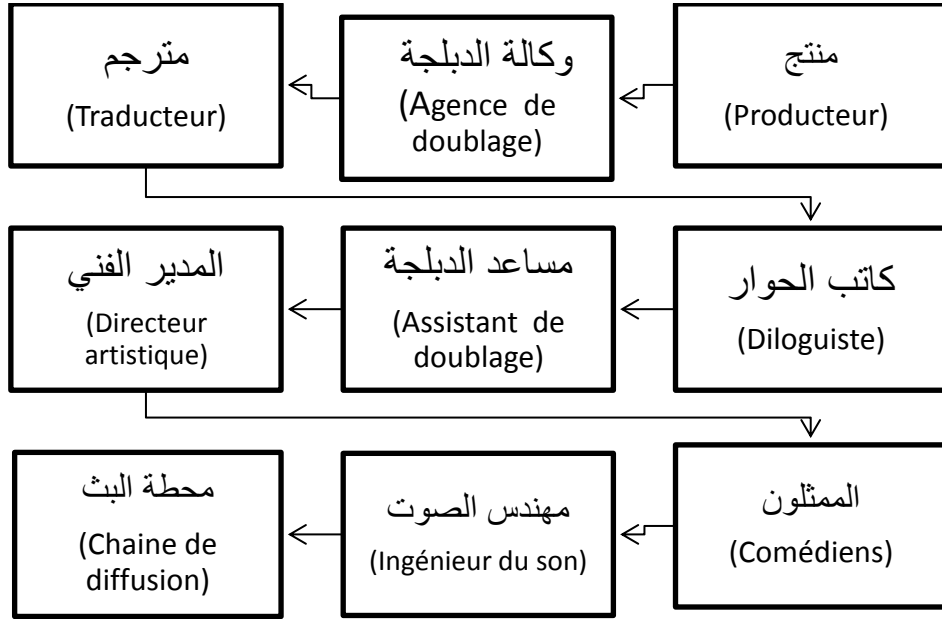
« Synchronizing the translation with the lip movements. To achieve this, the dialogue writer substitutes the word that do not coincide phonetically with the screen actors lip movements with others that do »¹.

(هي تنسيق للترجمة مع حركة الشفاه. و لتحقيق ذلك، يقوم كاتب الحوار باستبدال الألفاظ التي لا تتناسب صوتياً مع حركة شفاه الممثلين على الشاشة، بأخرى تتناسب معها).
(ترجمتنا)

و يوضح "شايفز" من خلال تعريفه أنّه قد تطرأ على ترجمة الحوار السمعي البصري من خلال توظيف الدبلجة، تغييراتٌ الغاية منها تطويع الترجمة مع ما يراه المشاهد؛ حتى تكون مقنعة و أكثر سلاسة، و هذا ما سنبينه بالتطرق إلى مراحل العملية كما يوضحها "شوم".

¹ Chaume (F.), op.cit. p 67

و تُستخدم تقنية الدبلجة على وجه الخصوص في ترجمة الأفلام السينمائية و المسلسلات التلفزيونية و الرسوم المتحركة، ما يصنف ضمن أعمال الخيال (les œuvres de fiction) و يمر العمل السينمائي أو التلفزيوني حسب "شوم" بعدة مراحل حتى يظهر بلغة أخرى و يبث في بلد آخر غير بلده المنتج، نلخصها ضمن المخطط التالي:



مخطط 2: مراحل عملية الدبلجة¹

يعرض المنتج، وفقاً لـ "شوم"، العمل السمعي البصري على شركة دبلجة، التي تتولى مهمة الإشراف على جميع مراحل نقله إلى لغة أخرى، إذ تستعين بمترجم لترجمة الحوار السمعي البصري، و تكون هذه الترجمة مبدئياً ترجمة حرفية، حيث لا يسمح للمترجم إلا بالاطلاع على نص الفيلم، و ذلك بمعزل عن أي صورة أو دعيمة أخرى قد تكشف حبكة الفيلم و مضمونه. فالمترجم أثناء هذه العملية يكون مجرد وسيط بين لغتين، و ليس المسؤول عن إعادة تقديم حوار مترجم يضاهاي الأصل. كما أنه غير مطالب بتكييف مضمون نصه أو مزامنة ترجمته مع ما يظهر على الشاشة، فتلك وظيفة كاتب الحوار أو المكيف الذي يتمثل دوره في إعادة كتابة الترجمة و إخضاعها لمعايير اللغة المنقول إليها، إضافة إلى تكييف المرجعيات الثقافية فيها حتى يكون الحوار أكثر إقناعاً، و كأنه محرر في لغته

¹ للمزيد من المعلومات، أنظر: Chaume (F.), op.cit, p. 29

الأصلية. و من مهام كاتب الحوار أيضا تنسيق الحوار مع حركة شفاه الممثلين و الشخصيات التي تظهر على الشاشة، إضافة إلى مزامنته مع توقيت ظهور المشاهد في العمل الأصلي. و قد توكل هذه المهمة أيضا إلى مساعد الدبلجة الذي قد يشرف على عملية المزامنة الشفهية، و أيضا على تقسيم الحوار السمعي البصري إلى مقاطع يصطلح عليها في اللغة الفرنسية بـ « Boucles »، و التي تمثل وحدات زمنية يحدد من خلالها التوقيت الذي بدأ فيه الممثل بالحديث و توقيت انتهائه منه. كما يقوم مساعد الدبلجة كذلك بإضافة رموز الدبلجة إلى الحوار، و هي مختصرات وظيفتها توجيه الممثل؛ حيث تبين له متى يباشر بالحديث و متى يتوقف عنه، كما تُظهر له أيضا ردود الفعل التي عليه أن يتظاهر بها كالضحك و البكاء و التعجب. و تتسخ هذه الرموز إضافة إلى الحوار يدويا على شريط شفاف (une bande rythmographique) لتظهر أسفل الشاشة و توجه الممثلين أثناء الأداء.

بعد أن يكيف كاتب الحوار و مساعد الدبلجة الحوار المترجم مع ما يظهر على الشاشة بإجراء التعديلات اللازمة عليه، تأتي وظيفة **المدير الفني**، و الذي يشغل دورا حساسا في هذه العملية، فهو من يشرف على العملية بأكملها؛ مهمته اختيار الممثلين بعد الاطلاع على النسخة الأصلية و تقسيم الأدوار وفق ما يناسب صوت الممثلين و أدائهم، إضافة إلى توجيههم في استوديو الدبلجة المتكون من غرفتين يعزل بينهما جدار زجاجي، الأولى مخصصة للممثلين و الثانية للمدير الفني و **مهندس الصوت**، و تتمثل مهمة مهندس الصوت في تركيب الصوت مع الصورة و دمج المقاطع المدبلجة مع الموسيقى و المؤثرات الخاصة و يعمل على تنسيقها.¹

¹ للمزيد من المعلومات، أنظر: Chaume (F.), op.cit, p.p 29-30

3.1.2.4. معايير الجودة في عملية الدبلجة

تلقي تقنية الدبلجة إقبالا في دول دون أخرى، لما تتطلبه من معدات و ما تستغرقه من وقت، إضافة إلى كونها تحتاج فريقا مكتملا من المحترفين: من تقنيين و مواهب مؤدية للأدوار؛ ما يرفع من تكلفتها. و تنتشر الدبلجة خاصة في دول غرب أوروبا و في كندا، في حين نجد أن الدول العربية تفضل توظيف العنونة التحتية لترجمة معظم الأعمال السينمائية و التلفزيونية، باستثناء بعض البرامج التي تتم دبلجتها كالرسوم المتحركة، كونها تتطلب توطينا وفقا لما يتماشى و ثقافة الطفل و سنه، إضافة إلى بعض المسلسلات التلفزيونية الأجنبية كالمسلسلات المكسيكية و التركية.

و يفضل الجمهور عادة مشاهدة الأعمال المدبلجة على المعنونة؛ كونها تسهل عليه تتبع الأحداث، كما أنها لا تستدعي منه بدل أي جهد و لا ترهق الرؤية مقارنة بالمعنونة التحتية. غير أن أمام الأعمال المدبلجة تحديا أكبر فيما يتعلق بمعايير الجودة لتكون أكثر إقناعا و في مستوى العمل الأصلي. و تتمثل هذه معايير حسب "شوم" فيما يلي:

- تعد كل من المزامنة الشفهية و المزامنة الحركية (synchronie kinésique) المتمثلة في تزامن الحوار مع حركة الجسد للشخصية التي تظهر على الشاشة، و المزامنة الإيقاعية (isochronie) المتعلقة بتزامن الحوار مع صور الفيلم، حجر الأساس في عملية الدبلجة؛ إذ يجب أن يراعى في الترجمة المدة الزمنية التي يستغرقها الحوار الأصلي، و أيضا اختيار الألفاظ و العبارات التي تتناسب و حركة شفاه شخصيات الفيلم، ذلك أن غياب هذا التناسق من شأنه أن ينقص من جودة العمل المترجم و يجعله أقل إقناعا للمشاهد.
- تحدد جودة العمل المدبلج كذلك من خلال صياغة حوار جديد يتسم بالمصادقية و الواقعية، كما يتماشى مع سجل اللغة (le registre de langue) الموظفة في العمل الأصلي، و هذا ما يتطلب احترام قواعد اللغة المنقول إليها و ثقافتها. كما

ينبغي أيضا أن يتصف الحوار بالتلقائية و السلاسة و أن يكون بعيدا عن التطلب و التصنع حتى يكون أكثر إقناعا.

• حتى تبلغ الدبلجة مستوى الجودة يجب أن ينسجم فيها العناصر السمعية مع العناصر البصرية، إذ ينبغي للترجمة أن تراعي ليس فقط الجانب اللغوي للفيلم و حبكتة، بل أيضا أن تكون على قدر من الانسجام مع الصور و الرموز التي تظهر على الشاشة خلال عرضها.

• يتطلع الجمهور الأجنبي إلى أن يشاهد نفس المحتوى الذي شاهده الجمهور الأصلي، و بالتالي تعتبر الأمانة في الترجمة أحد أهم معايير تحديد الجودة في الدبلجة. و هذا ما يستدعي احترام حبكة العمل الأصلي و مضمونه، إلا أن ذلك لا يمنع وجود رقابة تفرضها بعض الدول فيما يخص سياقات معينة (دينية و سياسية)، تخضع لها شركات الدبلجة و تحترمها.

• تختص معايير أخرى بالجانب التقني، تتمثل أساسا في جودة الصوت و مدى وضوحه. و تقع مسؤولية ذلك على عاتق مهندس الصوت الذي يحرص على دمج الأصوات و إعادة تركيبها دون أن يترك أي أثر للصوت الأصلي، إضافة إلى تقادي ظهور أي أصوات دخيلة؛ ما يتطلب منه استخدام غرف عازلة تماما للصوت أثناء القيام بذلك.

• أما المعيار الأخير فيتعلق بجودة أداء الممثلين، و هذا ما يخرج عن نطاق المترجم أو كاتب الحوار. و ليكون الأداء في المستوى، على الممثلين تأدية أدوارهم بكل تلقائية و عفوية، وفق ما يتطلبه المشهد و الشخصية التي يجسدونها دون مبالغة أو تصنع. كما يقع جزء من هذه المسؤولية على عاتق المدير الفني الذي يتولى مهمة انتقاء الممثلين و توزيع الأدوار عليهم.¹

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Chaume (F.), op.cit. p.p 35-37

2.2.4. الصوت المضاف: (voice-over) أو (voix off) أو (demi doublage)

أو (doublage voix off) ؟

تتعد تقنيات إعادة التركيب الصوتي التي تتم من خلال استبدال الصوت الأصلي بصوت آخر مترجم إلى لغة أخرى. و إذا كانت الدبلجة تلقى إقبالا في دول كثيرة، و توظف أساسا في ترجمة الأعمال السينمائية و التلفزيونية، أو فيما يصطلح عليه ببرامج الخيال (programmes de fiction) ، فإن الصوت المضاف تقنية أخرى تتدرج بدورها ضمن هذه المجموعة، تستعمل خاصة في ترجمة الأفلام الوثائقية أو ما يعرف ببرامج الواقع (programmes de non-fiction) .

و قبل أن نتطرق إلى مراحل هذه التقنية و تحديد خصوصياتها، سنحدد أولا المقابل الأنسب لها في اللغة الفرنسية، إذا ما كان يقابلها مصطلح (voice-over) المقترض من الإنجليزية أو مصطلح (voix off)، أو أن لها تسميات أخرى تعبر عن المفهوم بدقة أكثر؛ خاصة و أن هذا المفهوم تتداخل معه مفاهيم أخرى في مجال السمع البصري تجعل من تقديم المقابل الأنسب له تحديا يحتم علينا الرجوع إلى تاريخ ظهوره و تطور استعماله.

و لنتمكن من التوصل إلى إجابة مقنعة عن تساؤلاتنا، فعلى الانطلاق من مجال الدراسات السينماتوغرافية و صناعة الأفلام، التي تعتبر المنشأ الأصلي لهذه المفاهيم قبل أن يقتربها مجال الدراسات الترجمة بظهور الترجمة السمعية البصرية، و أن ننطلق من اللغة الإنجليزية باعتبارها اللغة الأصلية لها، لنصل إلى مقابلاتها في اللغتين الفرنسية و العربية. كما سيكون علينا في البداية توظيف المصطلحات في اللغة الإنجليزية فقط لتحديد مفهومها بدقة.

يعرف "هارينغتون" (Harrington) تقنية (voice-over) في مجال صناعة الأفلام

على أنها:

¹ « *Any spoken language not seeming to come from images on screen* » (كل

كلام منطوق لا يبدو لنا أنه يأتي من الصورة التي تظهر على الشاشة). (ترجمتتا)
فبناءً على هذا التعريف للمصطلح في مجال السينما، يُقصد بتقنية « *voice-over* »
كل صوت يسمعه المشاهد في إطار الصورة التي تظهر على الشاشة دون أن يرى
صاحبه.

يمكن أن نرجع تاريخ ظهور هذه التقنية إلى سنة 1890، أي مع بداية الأفلام الصامتة
التي كانت تعتمد في إفهام المشاهد على النصوص البينية التي تظهر بين المشهد و الآخر؛
ذلك أن هذه النصوص كان يتم التعليق عليها شفهيًا حتى يتسنى للجميع فهمها، و لقد انتشر
ذلك في اليابان أولاً ثم في دول أخرى مثل الصين و كوريا بسبب ارتفاع نسبة الأمية فيها في
تلك الفترة. و كان يطلق على من يؤدي هذا التعليق اسم "بانشي" (*benshi*) و هو حسب
"شوم":

*« The benshi were japanese performers who provided live narration for silent films –japanese or otherwise- who stood at the side of the screen and introduced and related the story to the audience ».*²

(البانشي مؤد أصوات و هو ياباني كان يقدم عروضًا روائية مباشرة للأفلام الصامتة
– اليابانية و غيرها– إذ كان يقف بجانب الشاشة و يروي القصة للمشاهدين). (ترجمتتا)
و لم يقتصر دور "البانشي" على قراءة هذه النصوص، بل كانت له الحرية في تأليف
قصص و روايات تختلف تماما عن قصة الفيلم الأصلية؛ ما أكسبه شعبية أكثر في تلك
الفترة تجاوزت حتى شعبية الممثلين:

*« People would go to cinema mostly to see their favourite benshis perform rather than to see the film stars »*³

¹ Franco (E.), Matamala (A.) & Orero (P.), **Voice over translation, an overview, Peter Lang international publishers**, Peter Lang , New York, U.S.A, 1st edition, 2010, p 18

² Chaume (F.), op.cit. p 11

³ Franco (E.) et al. Op.cit, P 17

و لقد كان الناس في معظم الأحيان يذهبون إلى السينما لمشاهدة أداء راويهم المفضل أو البانشي و ليس لمشاهدة نجوم الفيلم). (ترجمتنا)

و يجدر بالذكر أن هذه العملية كانت بعيدة عن الترجمة نوعا ما؛ ذلك أن تعليقات "البانشي" لم تقتصر فقط على الأعمال الأجنبية، إذ شملت حتى الأعمال السينمائية المحلية في اليابان، خاصة و أن "البانشي" لم يكن يتقيد بقصة الفيلم و حبكته كما سبق و وضحنا بل كان بمثابة فنان يعتمد على موهبته في الأداء و التأليف ليستقطب جمهوره الخاص. و من جهة أخرى، فتح هذا الصوت المضاف إلى الشاشة فيما بعد الآفاق أمام ظهور السينما الناطقة و هو ما قضى في الوقت نفسه على دور هذا الراوي في الأفلام.

و مع إدخال الصوت على الصورة و تطور كاميرات التصوير التي باتت مزودة بأجهزة تسجيل، تطور مفهوم هذه التقنية، و لم تعد فقط صوت الراوي الذي يسمع أثناء عرض صور الأفلام الصامتة (films muets) ؛ بل أصبحت تعنى كذلك بعملية تسجيل الصوت ثم تركيبه مع أداء الممثلين في البدايات الأولى لصناعة الأفلام، و الغرض من ذلك حسب "إليانا فرانكو" (و آخرون) (Eliana Franco et al.) هو:

*« New cameras with sound recording systems weighed too much to be carried around, and single microphones prevented actors to move freely. For these reasons, post- shooting voice-over narration became one of the most useful devices implemented to deal with the deficiencies of the early sound era ».*¹

(كان وزن الكاميرات الجديدة المجهزة بنظام التسجيل الصوتي ثقيل و يصعب حمله خلال التصوير، كما كانت أجهزة التكبير الصوتي تعيق حركة الممثلين. و لهذه الأسباب أصبح الاعتماد على صوت مسجل بعد التصوير لرواية الأحداث، الحل الأنجع أمام الصعوبات التي شهدتها الأفلام الناطقة في بداياتها). (ترجمتنا)

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, P 18

و على الرغم من أن هذه العملية لها مقابل آخر و هو المزامنة اللاحقة (postsynchronisation) التي تسمح بمزامنة الصورة مع الصوت بعد تسجيلهما¹. إلا أنها في هذه المرحلة كانت مجرد إضافة صوت مسجل في استديو آخر، كون عملية المزامنة الصوتية تقوم أساسا على مطابقة هذا الحوار المسجل مع حركة شفاه الممثلين كحل أمام رداءة الصوت و معيقات سماعه، و هذا ما لم تبلغه بعد الأفلام الناطقة في تلك الفترة. و يجدر بنا الإشارة إلى أن عملية المزامنة اللاحقة تختلف عن الدبلجة في كونها تتم في نفس اللغة على عكس الدبلجة التي تتمثل في تكيف حوار مترجم إلى لغة أخرى مع حركة شفاه الممثلين، أي أن للتقنيتين نفس المبدأ لكن تنتمي كل واحدة منهما إلى مجال محدد. بعد هذا المنحى الذي أخذه تطور تقنية (voice-over) في مجال صناعة الأفلام، أصبحت تشمل، فيما بعد، كل الأصوات التي تسمع خلال العرض دون ظهور صاحبها سواء في بعض مشاهد الفيلم أو طول فترة عرضه، تتمثل هذه الأصوات أساسا في الحوارات الداخلية للشخصية و استعراض الأفكار التي تدور في ذهن الممثلين إضافة إلى التعليق و الرواية. مما سبق، و بالرجوع إلى تعريف "هارينغتون" يتبين لنا أن تقنية (voice-over) في مجال صناعة الأفلام تطلق على كل صوت مضاف إلى الشاشة، سواء أكان صاحبه جزءا من الفيلم أم شخصية خارجة عنه تروي الأحداث و تعلق عليها؛ لنتوصل بذلك إلى أن مقابلها في اللغة الفرنسية هو مصطلح (voix off) التي يرد تعريفها في المعجم الفرنسي المتخصص في السمعي البصري كالاتي:

« Voix off : Voix d'un personnage ou d'un narrateur n'apparaissant pas à l'écran, enregistrée en studio sur une piste sonore distincte de celle des voix des autres personnages ou intervenants. En documentaire, c'est ce qu'on appelle le commentaire ou la narration ».²

¹ ماري تيريز جورنو، **معجم المصطلحات السينمائية تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة، فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 2007، ص 84

² **Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle, l'écran traduit**, revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles, hors-série n°2, 2014, p 43

(التعليق الصوتي): صوت شخصية أو راوٍ لا يظهر على الشاشة، مسجل في استديو على شريط صوتي غير الشريط الذي سجلت عليه أصوات الشخصيات الأخرى أو المتدخلين. و هذا ما يصطلح عليه بالتعليق أو الرواية في الفيلم الوثائقي). (ترجمتنا)

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أكثر مفهوم تقنية « voix off » في مجال صناعة الأفلام و يتبين لنا أنه مقابل (voice-over) في الإنجليزية. أما فيما يخص المقابل العربي فتقترح صفحة ويكيبيديا (Wikipédia) مصطلح (التعليق الصوتي) كمقابل للمفهوم في هذا المجال، باعتبار أن هذا الصوت الدخيل على الصورة يتولى دور رواية الأحداث أو التعليق و التعقيب عليها. لكن، إذا ما نظرنا إلى ترجمة المصطلح في اللغة العربية، سنلاحظ أن (التعليق الصوتي) هو مكافئ للمصطلح الإنجليزي (voice-over) تحدد من خلال المفهوم، لا يغطي كليا المعنى، و بالتالي فهو مكافئ جزئي فقط؛ لأن هذه التقنية لا تشمل صوت المعلق أو الراوي فحسب. في حين أن المقابل الفرنسي (voix off) المركب من (voix) التي تعني (voice) أي الصوت و (off) المقترضة من الإنجليزية، تجعلنا نتساءل عن سبب اقتراض (off) بدل (over).

و حتى يتسنى لنا توضيح هذا التداخل في المصطلحات و ما يقابلها، يتوجب علينا استحضار كل مرادفاتهما في مجال صناعة الأفلام و الدراسات السينماتوغرافية قبل أن نتطرق إليها من منظور الدراسات الترجمية. إذ يُتداول في مجال صناعة الأفلام مصطلح آخر للتعبير عن تقنية « voice-over » و هو (off screen voice) و التي يقابلها في الفرنسية (voix hors champs). و على عكس هذه التقنية التي لا تظهر فيها الشخصية المؤدية للصوت على الشاشة يوظف مصطلح (voice in) أو (voix in) للتعبير عن الوضعية التي يكون فيها الصوت متزامنا مع ظهور الشخصية على الصورة، حيث يتطابق الصوت المسموع تماما مع حركة الشفاه، و هو ما نترجمه بالرجوع إلى مقابل « in » في معجم المصطلحات السينمائية ب (الصوت الداخلي) أو (صوت داخل نطاق الشاشة). من هنا

يتضح لنا سبب اقتراض لفظة (off)؛ فهي من جهة قد وظفت لتحديد أن الصوت المسموع لا ينتمي إلى الصورة، فهو صوت "خارج نطاق الشاشة"، و من جهة أخرى، فإن (voix off) هو نقيض (voix in).

غير أن اقتراض كل من مصطلحي (voice-over) و (voix off) من مجال السينما إلى مجال الدراسات الترجمية هو ما يطرح إشكالا، و بالتحديد فيما يتعلق بتوظيف الثاني كمقابل للأول. إضافة إلى وجود مصطلحات أخرى متقاربة، تعبر عن مفاهيم متداولة في المجال السمعي البصري تجعلنا فعلا نرتاب في تحديد مقابلاتها و مفاهيمها و مجالات توظيفها، و هذا ما سنحاول توضيحه فيما يلي.

إذا كان ظهور تقنية « voice over » قد رافق مجال صناعة الأفلام منذ بداياته، فإن انتقاله إلى ميدان الدراسات الترجمية لم يكن إلا مع مطلع الثمانينيات كما توضح "فرانكو" (و آخرون):

« The term voice over was then borrowed from film studies to become a mode of transfer in the new field, one in which the translating voice is heard on top of the translated voice »¹

(أقترض مصطلح (voice over) فيما بعد من مجال الدراسات السينماتوغرافية ليصبح من تقنيات الترجمة التي ينقل فيها الصوت إلى لغة أخرى من خلال إضافة الترجمة على الصوت الأصلي). (ترجمتنا)

فبعد أن كان المصطلح يعبر عن الوضعية التي لا يكون فيها الصوت جزءًا من الصورة، أصبح تقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية التي ينقل فيها الحوار إلى لغة أخرى بحيث تضاف الترجمة إلى الحوار الأصلي دون أن تحل محله تماما، ليسمع هذا الأخير في الوقت نفسه الذي تسمع فيه الترجمة، مع فارق طفيف في الوقت الذي ينطلق فيه الحوار في كلٍ من اللغتين. لتُعرف بذلك التقنية على أنها:

¹Franco (E.) et al. op.cit, P 19

« Another type of revoicing, where the original source language track of un audiovisual text is overlapped with an other track on which translated dialogues in the target language are recorded, such that both tracks can be heard simultaneously ».¹

(تقنية أخرى من تقنيات إعادة التركيب الصوتي، يتم فيها إضافة حوار مترجم مسجل إلى الصوت الأصلي للنص السمعي البصري لسمع بذلك كلا الصوتين في آن واحد). (ترجمتنا) ليصبح « voice over » ذلك الصوت المضاف* إلى الحوار الأصلي لسرد ترجمة مسجلة مسبقاً، و "توضح كوفمان" (Kaufmann) هذه العملية فتقول:

« La voix de l'original n'est préservée que dans les amorces de début et de fin. Le reste du temps, elle est maintenue en fond sonore, couverte par la voix d'un acteur qui lit la traduction de la réplique en respectant les intonation et les mimiques du personnage qu'il voit à l'écran ».²

(يتم الإبقاء على أجزاء فقط من الصوت الأصلي في بداية الحوار و نهايته، أما الوقت المتبقي فيكون عبارة عن خلفية صوتية يحجبها جزئياً صوت ممثل يقوم بأداء الترجمة، و ذلك مع الالتزام بنبرة صوت الشخصية التي تظهر على الشاشة و تعابير وجهها). (ترجمتنا)

قد يرجع هذا المفهوم الجديد الذي اكتسبه المصطلح في مجال الترجمة إلى كون لفظة « over » الإنجليزية هي لفظة متعددة الدلالة، توظف في بعض السياقات بمعنى (على) أو (فوق)، و هذا ما يؤكد تعريفها في قاموس "أكسفورد" (oxford) الانجليزي:

Over : upon and covering, partly or completely.³

(فوق: على و تغطية جزئية أو كلية). (ترجمتنا)

¹ Chaume (F.), op.cit. p 03

² Franco (E.) et al. op.cit, p 27

* "صوت مضاف" المقابل العربي لمصطلح (voice over) على صفحة ويكيبيديا.

³ **Oxford english dictionary**, london, UK, 2007, p 247

بهذا المعنى الذي يرد في القاموس الإنجليزي يتحدد لنا نوعا ما، كيف أن المصطلح انطلق من مفهومه في مجال الدراسات السنيماوتوغرافية على أنه ذلك الصوت الذي لا ينتمي إلى الصورة، إلى مفهوم آخر يضاف فيه صوت إلا صوت آخر؛ فحرفيا سيكون التعبير عن تقنية (voice over) هو (a voice over a voice) أي صوت فوق صوت آخر و هو ما يحدث فعلا خلال العملية.

و يقابل مصطلح (voice over) في اللغة العربية الصوت المضاف، و يقصد به "الترجمة الشفهية إلى اللغة الهدف، تضاف إلى الصوت الأصلي في اللغة المصدر بعد إخفات الأخير و إبراز الأول".¹

أما في الفرنسية فتتعدد مقابلات المصطلح مع إمكانية اقتراضه أيضا. و فيما يلي سنتطرق إلى هذه المقابلات لنحدد مرة أخرى أنسبها في مجال الترجمة.

يرد في تعريف "غموبيي" لمصطلح « voice over » الذي يذهب إلى اقتراضه مع

اقتراح مقابل آخر هو (demi doublage) ما يلي:

« Le voice over ou demi-doublage est, en français, la surimposition de la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ ; en anglais, la notion correspond à la seule voix du commentateur invisible (équivalent à la voix off). Dans tous les cas, la traduction est préparée, en synchronie avec les images ; elle est lue par des acteurs (par ex. sur les chaines polonaises, russes) ».²

(يقصد بالصوت المضاف (voice over) أو الدبلجة الجزئية، في الفرنسية، إضافة صوت مترجم إلى الصوت الأصلي. أما في الإنجليزية فيرتبط المفهوم بصوت المعلق الذي لا يظهر على الشاشة و هو مكافئ لـ (voix off) أي صوت خارج نطاق الشاشة. ففي كل هذه

¹ المالح (ل)، الترجمة السمع-بصرية: ما بين المرئي و المذبلج، في: الترجمة بين تجليات اللغة و فاعلية الثقافة، محمد فرغل-علي المناع، دار الاختلاف، الطبعة الأولى، 2013، ص 303.

² Gambier, (Y.), op.cit. p 03

الحالات تتم مزامنة الترجمة مع الصور، و في أغلب الأحيان يسرد هذه الترجمة ممثلون كما في القنوات البولندية و الروسية مثلا). (ترجمتنا)

ما نلاحظه على هذا التعريف الذي يقترحه "غومبيي" لتقنية الصوت المضاف، أنه يفرق بين مفهوم المصطلح في الفرنسية و مفهومه في الإنجليزية، فبالنسبة له يوظف المصطلح المقترض من الإنجليزية إلى الفرنسية (*voice over*) للتعبير عن تقنية من تقنيات الترجمة، في حين يربط توظيفه في اللغة الإنجليزية بالتعبير عن مفهوم "صوت خارج نطاق الشاشة" (*voix off*)، ليحصره في كونه تقنية موظفة في مجال صناعة الأفلام لها مقابل آخر في الفرنسية هو (*voix off*). كما يقترح إضافة إلى توظيف المصطلح المقترض (*voice-over*) في الفرنسية ترجمة ثانية تعبر عن هذه التقنية تتمثل في (*demi-doublage*) أي دبلجة جزئية.

إلا أن تعريف "غومبيي" لا يغطي فعلا المفهوم و لا يفرق بين مجالات توظيفه كما سبق و وضحنا. ف (*voice over*) في الإنجليزية ليست فقط ذلك الصوت المسجل الذي لا ينتمي إلى الصورة، بل يوظف أيضا كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية، و بالتالي يحدد مقابله في الفرنسية بناء على مجال توظيفه؛ فهنا لم نقترض مصطلح متداول في مجال صناعة الأفلام و لم نكسبه معنى آخر بتوظيفه في مجال الترجمة. أما عن المقابل الفرنسي الذي يقترحه و المتمثل في (*demi-doublage*) فيطرح إشكالا بدوره؛ إذ يطلق المصطلح للتعبير عن مفهوم آخر في مجال الترجمة السمعية البصرية، يقابله في الإنجليزية (*partial dubbing*) أو (*half dubbing*) و يعرفه "بول هانديكس" (Paul Hendrickx) كالتالي:

«Partial dubbing or consise synchronization, It would consist in adding a spoken text to the original soundtrack giving the necessary information in the target language without providing a full translation of the dialogue ».¹

¹Hendrickx (P.), **partial dubbing**, Meta, volume 29, n°2, juin 1984, p 217

(الدبلجة الجزئية أو المزامنة الموجزة، و يقصد بها إضافة نص شفهي إلى الصوت الأصلي يورد المعلومات الضرورية فقط في اللغة المترجم إليها دون تقديم ترجمة كاملة للحوار).
(ترجمتنا)

فبحسب تعريف "هندريكس" تختلف الدبلجة الجزئية عن تقنية الصوت المضاف في كونها لا تتقيد تماما بالنص الأصلي، كما لا تنقل كل الحوار إلى اللغة المنقول إليها، على عكس الصوت المضاف الذي سنتطرق إلى خصائصه فيما يلي. و بالتالي لا يمكن توظيف دبلجة جزئية أو (demi-doublage) في الفرنسية كمقابل لـ « *voice-over* » في مجال الترجمة. و يبقى اقتراض المصطلح حل مقبول للتعبير على التقنية مع إمكانية إيجاد المقابل الأنسب في الفرنسية.

و من جهتها تقدم "كوفمان" مقابل آخر للصوت المضاف في اللغة الفرنسية و هو
(doublage voix off) حيث تقول:

« And when dubbing : not "labial" dubbing (the real one in french, when you say only "doublage") but "doublage voix off", you have always a "voice over" which is in "voix off", because the translation voice is "off" the screen...so the original person may be on or off screen but the voice over is only off (if it is not simultanious translation by an iterpreter on screen [...]»¹

(عندما تكون الدبلجة غير متزامنة مع حركة الشفاه، (و هنا لا نتحدث عن الدبلجة الحقيقية التي نوظف فيها مصطلح (doublage) لوحده، بل عن دبلجة خارج نطاق الشاشة ((un doublage voix off) لا ينتمي فيها الصوت إلى الصورة؛ ذلك لأن الترجمة خارجة عن نطاق الشاشة. و بالتالي سواء ظهرت الشخصية الأصلية على الشاشة أم لا فإن

¹ Franco (E.) et al. Op.cit. p 35

الصوت المضاف لا ينتمي إليها (و هنا لا نتحدث عن حالات الترجمة الفورية على الشاشة). (ترجمتنا)

وظفت "كوفمان" على غرار "غومبيي" مصطلح « *doublage* » (دبلجة) للتعبير عن التقنية باعتبارها دبلجة غير متزامنة شفهيًا، و فرقتها عن تقنية الدبلجة بمعناها المتداول، فأضافت إليها مصطلح « *voix off* » المقترض من الدراسات السينماتوغرافية، و الذي يعني كما سبق و وضحنا أن الصوت لا ينتمي إلى الصورة بل مسجل بمعزل عنها. فـ"كوفمان" استعملت (*voix off*) كمقابل لـ « *voice over* » للتعبير عن الترجمة المسجلة و المضافة إلى الصوت الأصلي، إلا أن المقابل كما سبق أن وضحنا ذلك، تختص به الدراسات السينماتوغرافية. من جهة أخرى وظفت كوفمان مصطلح دبلجة للتعبير عن هذه التقنية لظهور الشخصية فيها؛ فالصوت المضاف يشبه إلى حد ما الدبلجة، إلا أن عنصر المزامنة الشفهية غائب فيها، و بالتالي فإن مصطلح « *doublage voix off* » الذي يقابله في العربية (دبلجة خارج نطاق الشاشة)* لا يتماشى و خصائص تقنية الصوت المضاف.

و مرة أخرى يتبين لنا أن مصطلح (*doublage voix off*) ليس هو المقابل الأنسب لـ « *voice over* » في الفرنسية، خاصة و أن المزامنة التي تقوم عليها تقنية الدبلجة ليست عنصرا أساسيا في تقنية الصوت المضاف.

يتبين لنا مما سبق أن اقتراض هذه المصطلحات من مجال صناعة الأفلام إلى مجال الترجمة السمعية البصرية يطرح إشكالا في إيجاد المقابل الأنسب لها في اللغات الأخرى، فهي جدّ متقاربة و تختلف فيما بينها اختلافا طفيفا فقط من حيث التسمية و الوظيفة.

أما فيما يخص مصطلح « *voice-over* » في مجال الترجمة، أي تقنية الصوت المضاف الذي تطرح مقابلاتها إشكالا في اللغة الفرنسية، فإن المتداول للتعبير عنها في فرنسا هو اقتراض المصطلح من اللغة الإنجليزية أي (*voice-over*) ما لا يرادف مؤكدا (*voix off*) في مجال الترجمة السمعية البصرية.

غير أن الترجمة الحرفية للمصطلح (*voix superposée*¹) تعبر أكثر عن المعنى، كما أنها تجعلنا نتقاضي هذا التداخل الذي يطرحه تقارب المصطلحات و اختلاف معناها باختلاف مجال استعمالها. و هذا ما يتوضح من خلال الجدول التالي:

المصطلح		الدراسات السنيماوغرافية		الدراسات الترجيحية
الانجليزي	المقابل الفرنسي	المقابل العربي	المقابل الفرنسي	المقابل العربي
• <i>Voice-over</i>	• <i>Voix off</i> • <i>voix hors champs</i>	• صوت خارج • نطاق الشاشة*	• <i>Voice-over</i> • <i>Voix superposée</i>	• الصوت • المضاف

جدول 2: مقابلات (*voice over*) في مجال السينما و الدراسات الترجيحية.

1.2.2.4. مجالات استعمال الصوت المضاف

توظف تقنية الصوت المضاف في بعض دول أوروبا الشرقية و خاصة في روسيا لترجمة البرامج الخيالية، و يصطلح عليها بـ « **Doublage de Gavrilov** » (دبلجة غافريلوف) نسبة إلى أحد أشهر المدبلجين الروسيين، كما يصطلح عليها بالعبارة الآتية:
« **Single voice translation ; where only one voice is used for all characters in a film** »²,

(ترجمة أحادية الصوت، يستعمل فيها صوت واحد فقط لكل الشخصيات في الفيلم). (ترجمتنا)

إلا أن ميدان استعمالها الرئيسي يكمن في برامج الواقع و المتمثلة أساسا في:
« **Voice-over in West European, north and Latin America countries has usually been applied to the translation of programmes that belong to the so-called factual genre – it is represented by the news, documentaries, talk-shows, political debates, etc.- since its move to the field of translation studies** ».³

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 73

* المقابل العربي لمصطلح (*voix off/ hors champ*) ترجمتنا.

² Chaume (F.), op.cit. p 03

³ Franco (E.) et al. Op.cit. p.p 24-25

(في أوروبا الغربية و أمريكا اللاتينية، يُلجأ أكثر إلى الصوت المضاف في ترجمة البرامج التي تنتمي إلى ما يعرف بالنمط الواقعي و التي تتمثل في الأخبار و الأفلام الوثائقية و برامج الحوار و النقاشات السياسية و غيرها، و هذا منذ انتقال التقنية إلى مجال الدراسات الترجمة). (ترجمتنا)

و الأمر عينه في الوطن العربي، إذ نجد أن الصوت المضاف من بين التقنيات التي توظف في هذا النوع من البرامج و تحديدا في ترجمة الأفلام الوثائقية، موضوع دراستنا، و الذي سينال الجزء الأكبر من اهتمامنا. و هذا ما يتأكد لنا من خلال قناة "ناشيونال جيوغرافيك أبو ظبي" ، يتبين لنا الإقبال الكبير على التقنية في ترجمة الأفلام الوثائقية، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالأفلام التي تظهر فيها شخصيات واقعية يتم استجوابها أو القيام بمقابلات معها، و سنتناول ذلك بالتفصيل من خلال تحديد خصائص التقنية، باعتبار أن الصوت المضاف ليست التقنية الوحيدة في ترجمة الفيلم الوثائقي بل هنالك تقنيات أخرى تحددها طبيعة الفيلم.

و يصطلح كذلك على الصوت المضاف في ترجمة الخطابات و التصريحات السياسية التي تكون عادة على المباشر بالترجمة الفورية (interprétation simultanée)، حيث يقوم بها مترجم فوري و تختلف عن تقنية الصوت المضاف، زيادة إلى كونها ليست مسجلة مسبقا على عكس البرامج الأخرى كالأفلام الوثائقية في أنها:

« [...] The difference, however, is that interpreters have temporal limitations, which forces them to deal with fast decision-making whereas voice-over translators are able to work "at leisure" as it were. The truth is that voice-over translators do enjoy some time – albeit extremely short – to perform some documentation and checking procedures ».¹

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, P 34

([...]) إذ يكمن الاختلاف بينهما في أن المترجم الفوري مقيد بالوقت الذي يُلزمه باتخاذ قرارات سريعة، في حين بإمكان مترجم الصوت المضاف العمل على مهله، فالحقيقة أن لهذا الأخير وقت أطول و إن كان محدودا للقيام ببعض التوثيق و للتدقيق أكثر في ترجمته).
(ترجمتا)

فإذا ما تعلق الأمر بترجمة البرامج غير المسجلة التي تبث على المباشر، و إن كانت الترجمة تضاف فيها إلى الصوت الأصلي، و يسمع خلالها الصوتان في آن واحد، فإننا نكون بصدد القيام بترجمة فورية و على المترجم التصرف فيها بشكل سريع و فعال لضيق الوقت المتاح له. على عكس تقنية الصوت المضاف التي تتم فيها الترجمة انطلاقا من برنامج مسجل مسبقا، ما يتيح للمترجم وقتا أطول لنقل الحوار.

2.2.2.4. خصائص الصوت المضاف و مميزاته

إذا ما كانت الدبلجة كإحدى تقنيات إعادة التركيب الصوتي تُوظف أساسا في ترجمة برامج الخيال كالأفلام السينمائية و المسلسلات التلفزيونية، و تتطلب مراعاة مجموعة من المعايير أهمها تزامن الحوار المترجم مع حركة شفاه و جسم الشخصية التي تظهر على الشاشة لتكون أكثر اقناعا، إضافة إلى مزامنته مع ظهور المشاهد، فهل تخضع تقنية الصوت المضاف إلى نفس هذه المعايير، خاصة و أنها توظف في نمط مختلف من البرامج يكون أكثر واقعية؟ و هل للمترجم في تقنية الصوت المضاف حرية التصرف في ترجمة الحوار أم أنه مقيد بعناصر معينة تفرض عليه الالتزام بنصه؟ هذا ما سنجيب عنه من خلال تحديد خصائص هذه التقنية و المتمثلة في أن:

- الصوت المضاف يختلف عن الدبلجة في كونه لا يحل تماما مكان الصوت الأصلي؛ حيث يضاف إليه مع إخفات هذا الأخير فيسمع المشاهد كلا الصوتين في آن واحد. و بالتالي لا تتم مراعاة المزامنة الشفهية في تقنية الصوت المضاف،

إضافة إلى أن الصوت الأصلي فيها يسبق الترجمة ببضعة ثواني، كما يترك في الأخير ليكون آخر ما يسمعه المشاهد.

• إذا ما كانت ترجمة الحوارات التي ترد في الأفلام الوثائقية بمعزل عن حركة الشفاه، فإن حركة الجسم و الإشارات التي يقوم بها المتحدث عناصر أساسية على المترجم أخذها بعين الاعتبار، إذ يجب أن تتماشى ترجمته مع ما يراه المشاهد على الشاشة؛ فإذا كان المتحدث يشير إلى مكان ما مثلاً أو يقوم بحركة معينة على الترجمة أن تتماشى مع ما يقوم به و هذا ما يصطلح عليه بالتزامن الحركي.

• على عكس الدبلجة، يستغرق الحوار المترجم بتقنية الصوت المضاف في الأفلام الوثائقية وقتاً أقل من الحوار الأصلي؛ إذ على المترجم أن يحذف التكرار الذي قد يقوم به المتحدث و إيماءاته و تردده أثناء الحديث فالمترجم لا يتقيد في هذه التقنية بالوقت الذي يبدأ فيه المتحدث بالكلام أو الذي ينتهي فيه حديثه، إلا أنه ملزم بتقديم ترجمة تعكس الأصل في وقت قياسي.

• رغم أن الترجمة لا تتم بشكلٍ متوازٍ مع الحوار الأصلي فإن تطويعها مع ما يراه المشاهد يصبح أمراً ضرورياً؛ إذ على المترجم أن يكيف نصه مع الصورة التي تظهر على الشاشة، و هذا ما تصطلح عليه "أوريرو" (Orero) بـ « *action synchrony* » أو « *text-image coordination* » في الإنجليزية أي مزامنة اللقطات أو تناسق الصورة مع النص حيث تقول:

« The translator must be aware of the relationship between image and text [...] This means that if the interview refers to an element on-screen, the translation must keep the synchrony and refer to this element as it is shown »¹

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, p 82

(على المترجم أن ينتبه لأهمية العلاقة بين الصورة و النص [...] و بالتالي إذا ما كان الحوار يعبر عن عنصر ما يظهر على الشاشة، فعلى الترجمة أن تتزامن مع ظهور هذا العنصر). (ترجمتنا)

و قد يستدعي ذلك حسب أوريرو تقليص الخطاب المترجم و توظيف لغة بسيطة و دقيقة بعيدة عن التتميق تنقل الحوار الأصلي في أقصر مدة ممكنة.

• ترجمة الحوار بتقنية الصوت المضاف تكون ترجمة حرفية متقيدة بالأصل و أمينة له، و يرجع ذلك إلى أن الصوت الأصلي يبقى مسموعا، فإمكان المشاهد فهم الحوار في لغته الأصلية و في هذه الحالة تكون الترجمة الحرفية أكثر مصداقية، خاصة فيما يتعلق بالبداية و النهاية حيث يسمع الحوار بدقة و وضوح. و من جهة أخرى يكون الحوار في هذا النوع من البرامج واقعا و يسرد حقائق لا تحتاج إلى أقلمة كما في الدبلجة، ما يجعل من الصوت المضاف حسب "إليانا فرانكو" (و آخرون) أنجح تقنيات الترجمة السمعية البصرية في نقل هذا النوع من البرامج:

*« In sum, voice-over translation has to be a faithful, literal, authentic and complete version of the original audio. Such definitions give voice-over the status of a trustful transfer mode...It is not surprising then that voice-over is mostly applied, at least in the Western world, to non-fiction, along with subtitling ».*¹

(و خلاصة القول أن الترجمة بتقنية الصوت المضاف يجب أن تكون أمينة و حرفية و مطابقة للأصل تماما، هذه الخصائص تجعل من الصوت المضاف تقنية نقل موثوق بها و بالتالي ليس من الغريب أن يكون من أكثر التقنيات المعتمدة في نقل برامج الوقع إضافة إلى العنونة التحتية). (ترجمتنا)

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, P 26

و يؤكد "وزنيك" (Woźniak) من جهته، على ضرورة تكييف الترجمة بتوظيف تقنية الصوت المضاف من خلال تقليص حجمها و حذف العناصر الدخيلة، حتى يتسنى للمشاهد سماع الحوار الأصلي بوضوح¹. و هذه أهم خاصية يجب مراعاتها في اعتماد الصوت المضاف. بعد أن حددنا مقابلات تقنية (voice-over) في كل من العربية و الفرنسية و تمكنا من تحديد سبب التداخل في التسميات و توظيفها، سنتطرق فيما يلي إلى تقنيتين من تقنيات إعادة التركيب الصوتي تتدخلان ليس فقط فيما بينهما، بل أيضا مع تقنيات أخرى من نفس النمط و هذا ما سيمكننا فيما بعد كما سبق و ذكرنا من تحديد التقنية التي ترجمت بها مدونتنا.

3.2.4. التعليق و الرواية

مثل الصوت المضاف، يعتبر مجال الدراسات السنيماوغرافية المنشأ الأصلي لتقنيتي التعليق و الرواية، و ذلك قبل أن يتم اقتراضهما إلى مجال الدراسات الترجمانية. و بما أن الصوت المضاف في مجال الدراسات السنيماوغرافية يتمثل في كونه ذلك الصوت الذي يسمع دون أن يرى صاحبه، فإن الرواية و التعليق في هذا المجال يصنفان كأحد أشكاله؛ ذلك أن كليهما يضاف إلى الصورة دون ظهور الشخصية المؤدية للصوت كما توضح "فرانكو" (و آخرون):

« Filmmakers talk about the voice-overs of films, referring to all speech sequences (dialogues and narration or commentary) realized audibly by speakers that are not visually available for the viewer at the moment of film projection »².

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Baños-Piñero (R.), Audiovisual translation in a global context. Mapping an Ever-changing landscape, Margaret Rogers edition, London, UK, 2015, p 249.

² Franco (E.) et al. Op.cit, P 38

(يقصد صناع الأفلام بالصوت المضاف كل مقاطع الخطاب (حوارات و رواية أو تعليق) يؤديها صوتيا متحدثون لا يظهرون على الشاشة و لا يستطيع المشاهد رؤيتهم عند عرض الفيلم). (ترجمتنا)

هذا الصوت الذي لا يظهر صاحبه على الشاشة و المتمثل في الرواية و التعليق، وظيفته الأساسية ربط مشاهد الفيلم و التعليق على أحداثه و إفهام الجمهور. و كما قد يُسمع صوت المعلق أو الراوي إضافة إلى أصوات الشخصيات الأخرى التي تظهر على الشاشة، بإمكان هذا الصوت أن يكون الصوت الوحيد المسموع خلال عرض الفيلم.

و الفرق بين الرواية و التعليق بسيط على الرغم من درجة التشابه بين التقنيتين في كونهما تعليقات تضاف إلى الفيلم؛ و يتمثل هذا الفرق في أن الرواية توظف في برامج الخيال في حين يوظف التعليق في برامج الواقع كالأفلام الوثائقية. أما ما يميز التقنيتين من حيث توظيفهما في مجال الدراسات السينماتوغرافية و الدراسات الترجمانية فيتمثل في أن توظيفهما في الأول يكون في نفس لغة الفيلم، في حين تستعملان في الثاني للنقل اللغوي كتقنيتين من تقنيات الترجمة السمعية البصرية. و بالتالي، يعرف "شوم" كل من الرواية و التعليق الصوتي من وجهة نظر الدراسات الترجمانية كما يلي:

*« Narration is simply a kind of voice-over, where the translation has been summarized. Free commentary is a variation of voice-over and dubbing, where a comedian manipulates the purposes and adds jokes or funny comments, either dubbed or voiced over ».*¹

(الرواية نوع من أنواع الصوت المضاف تلخص فيه الترجمة. أما التعليق الحر فهو نوع آخر من الدبلجة و الصوت المضاف يقوم فيه ممثل كوميدي بتطويع أغراض الحوار من خلال إضافة نكت أو تعليقات مضحكة مدبلجة أو مضافة إلى الصوت الأصلي). (ترجمتنا)

¹ Chaume (F.), op.cit. p 04

في تعريف "شوم"، تصنف كل من الرواية و التعليق ضمن فروع الصوت المضاف (voice-over) كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية، فالرواية حسب "شوم" تتمثل في تعليق ملخص عن الأصل لا تتقل فيه كل عناصر الحوار، في حين أن التعليق الذي يصطلح عليه "شوم" بالتعليق الحر، عبارة عن إضافة تعليقات تكون غالبا مضحكة أو على شكل نكت، يتصرف من خلالها المعلق أو مؤدي الصوت في المضمون، و قد يحل الحوار المترجم فيه محل الصوت الأصلي تماما كما قد يضاف إليه فقط.

إلا أنه يتبين لنا بعد أن تطرقنا إلى تقنية الصوت المضاف فيما سبق، أن تصنيف "شوم" لا يمكن اعتماده من وجهة نظر الدراسات الترجمية؛ ذلك أن الصوت المضاف في هذا مجال الدراسات الترجمية هو إضافة الترجمة إلى الصوت الأصلي دون حذفه مع إخفاته قليلا، ما لا ينطبق لا على الرواية و لا على التعليق. إذ يمكن تفسير هذا التصنيف الذي اعتمده "شوم" إلى كونه قد انطلق من وجهة نظر الدراسات السينماتوغرافية، التي تحدد الصوت المضاف على أنه كل صوت يضاف إلى الصورة دون ظهور صاحبه. فبالرجوع إلى مجال الدراسات السينماتوغرافية و الذي يعتبر المنشأ الأصلي ليس فقط للصوت المضاف بل أيضا للتعليق و الرواية، يتضح لنا أن هذا التصنيف يمكن اعتماده فقط في مجال صناعة الأفلام دون مجال الترجمة و هذا ما تؤكد "إليانا فرانكو" (و آخرون) حيث

تقول: « *narration and commentary are both used by film scholars to refer to*

¹ « *speech sequences by invisible speakers over programme images* » (توظف كل

من تقنيتي الرواية و التعليق حسب منظري الدراسات السينماتوغرافية للتعبير عن أجزاء الحوار التي يؤديها أشخاص لا يظهرون على الشاشة و التي تضاف إلى صور البرنامج).

(ترجمتنا)

¹ Franco (E.) et al. op.cit. p 40

و بالتالي إذا ما كانت الرواية و التعليق يصنفان كفرعين من فروع الصوت المضاف في مجال الدراسات السينماتوغرافية، و الذي اصطلحنا عليه "بصوت خارج نطاق الشاشة" (voix off) في هذا المجال، فهما ليسا كذلك في مجال الدراسات الترجمية؛ إذ يمثل كل من الصوت المضاف و التعليق و الرواية تقنيات منفردة و مختلفة عن بعضها البعض في هذا المجال، تتدرج جميعها ضمن تقنيات إعادة التركيب الصوتي.

أما فيما يخص تعريف الرواية حسب "شوم" على أنها ترجمة ملخصة، في حين أن التعليق "الحر" تكون فيه حرية التصرف، فهما خاصيتان تستدعيان التعمق أكثر لتحديد ماهيتهما و خصائصهما الفعلية إضافة إلى ما يميز كل منهما عن الأخرى.

فبالنسبة للرواية يحدد "بونيو" (Pönniö) خصائصها و يفصلها عن تقنية الصوت المضاف كالتالي:

« L'emploi de ce mode de transfert linguistique diffère du voice over en ce sens qu'il permet de s'éloigner davantage du texte de départ. Celui-ci se trouve, pour ainsi dire, rapporté et aussi distancé stylistiquement. La narration se trouve en général effectuée par une seule voix. Le langage qui pour le voice over a pu être du langage parlé, se trouve maintenant sous une forme plus soignée, sinon parfois plus littéraire. Les dialogues sont en général transposés en discours indirect. La narration permet également de légères interventions d'édition, pour alléger, compléter ou éclaircir le contenu. En fait il s'agit plus ou moins d'un compte-rendu de ce qui est dit ou dialogué. Le ton sépare pourtant la narration du style "commentaire" »¹.

(يختلف توظيف هذه التقنية في النقل اللغوي عن الصوت المضاف كونها تسمح بالابتعاد أكثر عن النص الأصلي، حيث يُنقل فيها هذا الأخير بتوظيف أسلوب غير مباشر يبتعد عن

¹ Franco (E.), op.cit, p 40

الأسلوب الأصلي. تؤدي الرواية عادة بصوت واحد، أما لغتها، فتتميز عن لغة الصوت المضاف التي تكون في معظم الأحيان لغة متداولة يتحدث بها العامة، بكونها لغة منتقاة إن لم تكن أدبية. تنقل الحوارات في الرواية بأسلوب غير مباشر كما يسمح فيها بالتصرف في المحتوى و إن كان تصرفا طفيفا غرضه إما التقليل من الفراغات أو ملؤها أو التوضيح. فبشكل أو بآخر تتمثل الرواية في عرض حال لما قيل أو ما دار في الحوار. ونبرة الصوت هي ما يميزها عن التعليق). (ترجمتنا)

فمن خلال الخصائص التي يحددها "بونيو" للرواية كتقنية من تقنيات النقل اللغوي في مجال السمع البصري يتبين لنا أنها فعلا عبارة عن ترجمة ملخصة كما ورد في تعريف "شوم". ذلك أن غرضها هو تقديم مجمل ما قيل و وصفه للمشاهد بصوت دخيل بعيد عن الشخصيات التي تظهر على الشاشة، ما يمنح للمترجم حرية التحكم في مضمونها و أقلمتها وفق ما يتطلبه الموقف. و إضافة إلى كونها سرد وصفي لما يدور على الشاشة تتميز الرواية أيضا بأسلوبها الذي يعتمد إلى توظيف صيغة غير مباشرة لسرد الأحداث ، و هي خاصية أساسية في الرواية سواء و ظفت كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية أو وظفت في مجال صناعة الافلام.

و إذا ما كان من السهل علينا تحديد أوجه الاختلاف بين الرواية و الصوت المضاف، خاصة و أن لكل من التقنيتين أسلوبها في التعبير، و الذي يميل إلى الأدبية أكثر مع توظيف ضمير الغائب في الرواية، فإن تمييزها عن التعليق لن يكون بهذه السهولة باعتبار أن هذا الأخير حسب "شوم" يمنح أيضا حرية التصرف في مضمونه، ففيم تتمثل خصائصه و ما الذي يميزه عن الرواية؟

نعرض مرة أخرى خصائص التعليق حسب "بونيو" و التي تتمثل في كونه:

« Par son caractère, le commentaire se trouve être le plus souple, le plus libre des modes de transfert linguistique audiovisuels. Il permet le mieux de prendre en considération le style, le ton et même la capacité de réception intellectuelle et le niveau

culturel de l'audience visée. La culture de la langue source peut des fois différer considérablement de celle de la langue cible. [...] Ces différences trop marquées peuvent être évitées en éditant le texte de sorte qu'il corresponde au goût et aux normes habituels de la culture du pays de la langue cible »¹.

(يتميز التعليق بطابعه الذي يجعل منه أكثر تقنيات الترجمة السمعية البصرية حرية، حيث يسمح بأخذ الأسلوب بعين الاعتبار، إضافة إلى نبرة الصوت و حتى درجة الاستيعاب الفكرية و المستوى الثقافي للجمهور المستهدف. و بما أن ثقافة النص الأصلي قد تختلف عن ثقافة النص المترجم، فبالإمكان تقادي هذه الفوارق البارزة بصياغة النص وفق ما يلائم الأذواق و المعايير المعهودة لثقافة البلد الذي ينقل النص إلى لغته). (ترجمتا)

وفقا لما يحدده "بونيو" من خصائص للتعليق الصوتي كتقنية من تقنيات النقل اللغوي، يتبين لنا أن درجة الحرية و التصرف في المحتوى تكون أكثر فيه من التقنيات الأخرى، إن لم تكن غير محدودة. فبما أن التعليق يوظف أساسا في ترجمة الأفلام الوثائقية التي لا يظهر فيها المعلق خلال عرض الفيلم، يكون تحديد مضمون النص الأصلي أمر مستحيل لغياب المزامنة الشفهية و الحركية، ما يفتح حرية أكبر للمترجم في نقل عناصره، مع إمكانية أقلمتها تبعا لما يتماشى و ثقافة اللغة المنقول إليها، و أيضا أخذ الجمهور المستهدف بعين الاعتبار. لذلك يصطلح عليه العديد من المنظرين في مجال الترجمة بالتعليق الحر، إضافة إلى أن الكثير منهم لا يعتبرونه من تقنيات الترجمة السمعية البصرية لعدم ارتباطه بالنص الأصلي. لكن هل يكون التعليق دائما حرا بعيدا عن مضمون النص الأصلي؟ أم أن درجة الحرية فيه نسبية؟ و يا ترى ما هي العوامل التي تتحكم في حرية التصرف في نص الفيلم الوثائقي؟

¹ Franco (E.) et al. op.cit, p 41

و قد تعمدنا هنا طرح هذه الأسئلة لأنَّ الإجابة عنها ستمكننا ليس فحسب من تحديد أنواع التعليق التي لا تتمثل في التعليق الحر ، بل ستمكننا كذلك من تحديد التقنية التي تُرجمت بها مدونتنا، الفيلم الوثائقي "بيتنا".

تصنف "فرانكو" (و آخرون) التعليق في مجال الدراسات الترجمية إلى ثلاثة أصناف:

*« Commentaries of translated programmes may be generated in three different forms: (a) translated commentaries closer to the original, (b) an adapted /domesticated commentaries and (c) created commentaries ».*¹

(يمكن تصنيف التعليق في البرامج المترجمة ضمن ثلاثة أشكال: (أ) تعليق مترجم قريب من الأصل، (ب) التعليق الموطن الذي يكيف مضمونه، (ج) و التعليق الذي تعاد صياغته). (ترجمتنا)

بالرجوع إلى تعريف "غومبيي" لتقنية التعليق و الذي يصطلح عليه بالتعليق الحر (commentaire libre) و يحدد خصائصه على أنه:

*« Une façon d'adapter un programme à un nouvel auditoire (on explicite, on ajoute des données, des informations, des commentaires). Là aussi, compte plus la synchronie avec les images qu'avec la bande sonore ».*²

(طريقة لتكييف برنامج ما مع جمهور جديد و ذلك بتصريح أو إضافة معطيات و معلومات و تعليقات. و هنا أيضا يكون التزامن مع الصورة أهم من التزامن مع الشريط الصوتي). (ترجمتنا)

يتضح لنا بادئ ذي بدءٍ أنَّه بالنسبة "لغومبيي"، ينحصر التعليق كتقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية في التعليق الحر الذي بإمكان المترجم التصرف فيه من خلال إضافة عناصر جديدة وفق ما يقتضيه الموقف و الجمهور المستهدف، و ذاك ما يتطابق مع

¹ Franco (E.) et al. op.cit, P 39

² Gambier (Y.), op.cit, p 03

التعليق الموطن (domicilié) بالنسبة لـ"فرانكو" (و آخرون). فالتعليق الحر لا يعني التصرف المطلق في المضمون بل يعني تطويعه فقط مع إمكانية الإضافة أو الحذف. و من جهته يعرف "بونيو" التعليق الحر على أنه:

*« Nombre de programmes sont rendus par des commentaires libres, libres dans la mesure où ils ne suivent pas littéralement l'original, où ils permettent une certaine créativité, où ils sont synchronisés avec l'image plutôt qu'avec le texte de départ ».*¹

(تتقل العديد من البرامج بتقنية التعليق الحر و هنا يقصد بالحر أنه لا يتبع حرفيا الأصل؛ حيث يفتح المجال أكثر أمام الإبداع و يكون متزامنا مع الصورة لا مع النص الأصلي). (ترجمتنا)

فمن وجهة نظر "بونيو" يجمع التعليق الحر بين الإبداع و الحرية في التصرف؛ ممّا يجعل منه تعليقا موطنا يفتح المجال أمام الإبداع و يزيل قيود الترجمة الحرفية و لا يأخذ بعين الاعتبار إلا التزامن مع الصورة دون التقيد تماما بالنص الأصلي. و هنا كذلك يتأكد لنا أن التعليق الحر لا يعنى الابتعاد التام عن الأصل أو إعادة صياغة نص لاستهداف جمهور جديد، كما لا يعنى التقيد به أو نقله حرفيا، فهو ترجمة موطنة بدرجة من الحرية التي لا يصل فيها المترجم إلى إنشاء نص جديد كما هو الشأن في النوع الثالث من تصنيف أشكال التعليق.

إلا أن التعليق لا تكون فيه الترجمة دائما بعيدة عن الأصل و متحررة من قيوده، و بالتالي لا يمكننا الجزم بحريته و لا نستطيع أن نصطح عليه عبارة التعليق الحر أو التعليق فقط. فبالنسبة للتعليق الذي تقترب فيه الترجمة من الأصل و تُبقي على عناصره كما هي، تصطح عليه "فرانكو" (و آخرون) "بالدبلجة خارج نطاق الشاشة" (*off screen dubbing*) في اللغة الإنجليزية و (*doublage hors champs*) في اللغة الفرنسية.

¹Franco (E.) et al. op.cit, p 41

و لا يرجع الخيار في إطلاق مصطلح "دبلجة خارج نطاق الشاشة" على هذا النوع من التعليق نتيجة اختلاف استراتيجيات نقل التعليق بين الحرية و الأمانة فقط، و ذلك انطلاقا من منظور أن:

« *off-screen dubbing, an adaptation process that defines a certain degree of closeness to the original* »¹ ،

(الدبلجة خارج نطاق الشاشة عملية تكيف تقترب إلى حد ما من الأصل). (ترجمتنا)

فهذا الاصطلاح قد فرضه اقتراب تقنية الدبلجة خارج نطاق الشاشة من تقنية الدبلجة و تشابهها معها في بعض النقاط، ما توضحه "فرانكو" (و آخرون) فيما يلي:

« *How could one name the transfer that takes place from original commentaries into translated ones? Due to the absence of the original track and of on-screen speakers, and therefore, of any visual evidence of lip synchronization, we have decided to call it off-screen dubbing* ».²

(ما عسانا أن نطلق على عملية نقل التعليق الأصلي إلى لغة أخرى؟ نظرا لغياب الصوت الأصلي و الأشخاص الذين يؤدون الأصوات على الشاشة، و كذا الغياب التام لأي شكل من أشكال المزامنة الشفهية ارتأينا أن نصطلح عليه عبارة: الدبلجة خارج نطاق الشاشة). (ترجمتنا)

فضلا عن أن التعليق في هذه الحالة هو ترجمة قريبة جدا من الأصل، فإنه يتشابه مع الدبلجة في كونه لا يترك أي مجال لسماع الصوت الأصلي، و نظرا لغياب الشخصيات على الشاشة و بالتالي المزامنة الشفهية، كان من الضروري تركيب المصطلح فأضيف إليه « *off-screen* » في الإنجليزية و الذي يقابله (hors champs) في الفرنسية و (خارج نطاق الشاشة) في العربية لتمييزه عن تقنية الدبلجة. فمن حيث الشكل يكون النص عبارة عن

¹Franco (E.) et al. op.cit p42

² Ibid, p 41

تعليق يضاف إلى الصورة، أما من حيث تقنية الترجمة فهو دبلجة لصوت معلّق لا يظهر على الشاشة، ينقل الخطاب دون تغييره أو إعادة صياغته.

من خلال ما سبق يتبين لنا أن تقنية التعليق لا تنحصر فقط في التعليق الحر بل لها أنواع أخرى تتحدد بدرجة الحرية في نقل المضمون. كما أن مصطلح "التعليق الحر" لا يعني الابتعاد التام عن الأصل، بل يعني نقل عناصره بابداع من خلال توطئتها وفق ما يلائم الجمهور الجديد المستهدف. أما فيما يخص "الدبلجة خارج نطاق الشاشة" فكان سبب اختيار هذه التسمية للتعبير عن التعليق الذي تكيف عناصره دون أن تبتعد عن النص الأصلي؛ تشابهها مع الدبلجة في تقيدها بالأصل إلى حد كبير من جهة، و اختلافه عنها في عدم ظهور الشخصيات أو المعلّق على الشاشة من جهة أخرى؛ فهي دبلجة غير مباشرة تنقل الترجمة شفهيًا دون أن تزامنها مع حركة الشفاه.

خلاصة الفصل

في هذا الفصل من بحثنا الذي خصصناه للترجمة السمعية البصرية ارتأينا ضرورة الإحاطة بمختلف عناصرها، فحددنا أولاً مفهوم هذا الفرع من الترجمة مع عرض نبذة تاريخية عن ظهوره و تطوره.

تطرقنا بعد ذلك إلى خصائص النص السمعي البصري كنمط مختلف عن باقي النصوص الأخرى، من خلال تحديد مكوناته و العوامل المتحكمة فيه قبل أن نتناول أنماط الترجمة السمعية البصرية بتقسيمها إلى مجموعتين رئيسيتين: الأولى تظهر فيها الترجمة مكتوبة على الشاشة و الثانية تكون فيها الترجمة منطوقة أو شفوية؛ حيث تناولنا بالدراسة مختلف التقنيات التي تتدرج ضمن هاتين المجموعتين و ذلك من أقدمها إلى أحدثها في الظهور مع عرض خصائص كل منها و تسمياتها و مراحلها و ما يميزها عن بعضها البعض. كما حاولنا تحديد مقابلات تقنيات الترجمة السمعية البصرية في كل من اللغتين العربية و الفرنسية انطلاقاً من الإنجليزية، ما استعسر علينا في البداية لانتماء هذه التقنيات إلى مجالين مختلفين هما مجال الدراسات السنيماوغرافية و مجال الدراسات الترجمانية، إذ تطلب منا ذلك تفصي تاريخ ظهور هذه التقنيات التي وظفت في مجال السينما و صناعة الأفلام قبل أن تصبح من تقنيات الترجمة السمعية البصرية.

و كان هدفنا التمكن من تحديد التقنية التي ترجمت بها مدونتنا بدقة لاحقاً، خاصة و أنها تتداخل فيما بينها؛ فقدمنا بحثاً مفصلاً عن كل تقنية، مع عرض آراء مختلف المنظرين في كل من مجالي الترجمة و صناعة الأفلام لارتباط المجالين ببعضهما. و لم يقتصر هذا الفصل على عرض بسيط لتقنيات الترجمة السمعية البصرية بل هو يتضمن أيضاً تحليلاً لوجهات النظر حول خصائص كل تقنية و مجالات توظيفها كما لم يركز فقط على التقنيات الأكثر انتشاراً كالدبلجة و العنونة التحتية بل تطرقنا فيه إلى تقنيات أخرى أقل شهرة منها كالصوت المضاف و التعليق و الرواية.

الفصل الثاني

(الفيلم الوثائقي: لغته و تقنياته ترجمته)

الفصل الثاني (الفيلم الوثائقي لغته و تقنيات ترجمته)

تمهيد

يُعد الفيلم الوثائقي من بين البرامج التلفزيونية التي تلقى إقبالا من حيث الإنتاج و المشاهدة، لها جمهورها كالأفلام السينمائية حتى و إن اختلفت مضامينها و أغراضها، و كغيرها من البرامج فإن لها نصيبها من الاهتمام في مجال الترجمة السمعية البصرية خاصة، مع تلاشي الحواجز الجغرافية و الثقافية في زمن العولمة و تطور التكنولوجيات الحديثة.

و إذا كانت السينما تهتم بعرض أفلام من نسج الخيال أو مقتبسة، تُختار فيه الشخصيات بعناية، لمحاكاة الواقع المعيش أو تجسيد قصص خيالية، فإن الفيلم الوثائقي عكس ذلك تماما، إذ يأخذ الحقيقة كما هي و يعرضها على المشاهد بحذافيرها دون إعادة تمثيلها إلا في حالات معينة؛ إذ لا مجال فيه للخيال كونه يتقصى الواقع و يسعى إلى تسليط الضوء على الحقائق، ليكون بذلك ذو غرض تعليمي تثقيفي على عكس السينما التي تكون موجهة أكثر للترفيه. مع هذه الخصائص التي يتميز بها الفيلم الوثائقي، بإمكاننا إرجاع تاريخ ظهوره إلى أول فيلم سجله "الأخوين لوميير" (les frères Lumières) سنة 1895، والذي عرضا فيه عمالاً يخرجون من المصنع و فتى يأكل تفاحة، و هو أول عرض للواقع عرفه التاريخ.

لم يبقَ الفيلم الوثائقي على شاكلته الأولى التي ظهر عليها، يهتم فقط بتسجيل الواقع و عرضه كما هو، بل أصبح نمطا مستقلا بذاته له مضمونه و أغراضه، تختلف أشكاله كما تتنوع مواضيعه. و لقد انتقل اليوم إلى مستوى آخر، إذ أصبح نمطا مستقلا له قنوات تختص بعرض مختلف أنواعه، و التي تترجم بدورها إلى عدّة لغات.

و فيما يلي سنعرض مفهوم الفيلم الوثائقي و مميزاته و مراحل إنتاجه، لنحدد فيما بعد خصائص لغته و ما يميزها عن لغة البرامج التلفزيونية الأخرى؛ حتى نتمكن من تحديد تقنيات ترجمته و ما إذا كانت عملية نقله إلى لغة أخرى تتطلب شروط محددة و تخضع لقواعد معينة. لنتمكن لاحقا من تحديد وظيفة مترجم الفيلم الوثائقي و ما إذا كانت تقتصر على ترجمة مضمون الفيلم فقط من لغة إلى أخرى أم أنه تقع على عاتقه مسؤوليات أخرى بتوليه لهذه المهمة، ما سيسمح لنا بتبيين المراحل التي تمر بها عملية ترجمة الفيلم الوثائقي.

1. الفيلم الوثائقي: تعريفه، موضوعه وخصائصه

تبنى الأعمال السينمائية على نصوص قد سبق تحريرها و مشاهد مصورة يؤديها ممثلون يجسدون شخصيات مختلفة من نسج خيال مخرجها، أو مقتبسة من روايات تحاكي قصص واقعية، بينما يجسد الفيلم الوثائقي الواقع في حد ذاته.

و سنتناول في هذا الجزء من البحث خصائص الفيلم الوثائقي كنمط مستقل بذاته، و ذلك بعد أن نحدد مفهومه و نقدم تعريف شامل له. إذ يرجع قاموس التأنيل لاروس (Larousse étymologique et historique, 2005) تاريخ أول ظهور لمصطلح "وثائقي"

(documentaire) إلى سنة 1876، فيما يحدد تاريخ ظهور أول فيلم وثائقي (حسب نفس القاموس) إلى سنة 1924، الذي كان عنوانه "العلم و الحياة" (La science et la vie).¹

أما عن تعريفه، فقد جاء في قاموس لاروس المصور صغير الحجم، طبعة 1980 (le petit Larousse illustré 1980) ما يلي:

« **Documentaire** : - film documentaire, ou documentaire n.m. film exclusivement établi d'après des documents pris dans la réalité ».²

(وثائقي: فيلم وثائقي أو نص وثائقي، اسم مذكر، فيلم يتم إنجازه حصريا من وثائق مأخوذة من الواقع. ترجمتنا)

حيث تكون هذه الوثيقة مصدر معلومات للفيلم و دعيمة له، تبنى على أساسها الحقائق و الوقائع التي ستعرض فيه، و قد تأخذ أشكالا مختلفة؛ إذ بالإمكان أن تكون عبارة عن صور أو شهادات حية أو تسجيلات أو مقاطع فيديو و غيرها، و الأهم أن تكون حقيقية مأخوذة من الواقع.

و في نسخة أحدث من القاموس الفرنسي لاروس (Le grand Larousse illustré 2015)

يرد تعريف الفيلم الوثائقي على أنه:

¹ Larousse, Grand dictionnaire étymologique & historique du français, édition 2005, Paris, France, p 297

² Le petit Larousse illustré, 1980, Paris, France, p 328

« **Documentaire** : 1- film de cinéma ou de télévision montrant des situations réelles. Abré. (fam) **docu**. 2- genre cinématographique ou télévisuel caractérisé par l'exposition de situations réelles (par oppos. à fiction) ».¹

(وثائقي): 1. فيلم سينمائي أو تلفزيوني يظهر مواقف واقعية. المختصر الفرنسي (docu.)

2. نمط سينمائي أو تلفزيوني يتميز بعرضه لمواقف واقعية (عكس خيالية). ترجمتنا

فبعد أن كان الفيلم الوثائقي مجرد فيلم مأخوذ من الواقع، أصبح نمطا سينمائيا مستقلا بذاته يُعرض على شاشة السينما كما قد يُعرض على شاشة التلفزيون، تطور شكله و استقل عن باقي الأنماط الأخرى ليصبح نمطا قائما بذاته له جمهوره و مختصون يهتمون بدراسته. فالفيلم الوثائقي يسلط الضوء على مواقف حقيقية و هذا ما يميزه عن باقي الأنماط السينمائية و التلفزيونية التي تعتمد أساسا على الخيال.

و لقد وضع الاتحاد الدولي للأفلام الوثائقية تعريفا شاملا للفيلم الوثائقي، أو الفيلم

التسجيلي كما يترجمه البعض، سنة 1948:

" كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة، يعرض

إما بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق، و ذلك

ليحفز المشاهد إلى عمل شيء، أو لتوسيع مدارك المعرفة

و الفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل

في عالم الاقتصاد أو الثقافة، أو العلاقات الإنسانية".²

فبحسب هذا التعريف يتمثل الفيلم الوثائقي في أي تسجيل يتضمن أحداثا واقعية تتناول موضوعات متنوعة تمس ميادين مختلفة، قد تُعرض هذه المشاهد مباشرة خلال تصويرها كما قد يُعاد تركيبها دون تغيير للوقائع. أما عن أغراضها فتختلف بين أغراض تعليمية تهدف إلى توسيع معارف المشاهد، و بين أغراض تنقصي الحقائق و تعرضها بطريقة موضوعية تثير

¹ **Le grand Larousse illustré**, 2015, Paris, France, p 392

² نصار (أ.ع.ح)، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص 14.

الفضول و تدفع إلى إعادة النظر فيها و التفكير بماهيتها. و مهما اختلفت أغراض الفيلم الوثائقي و مجالات اهتمامه، تبقى مادته الأساسية هي الواقع.

و إضافة إلى ما سبق، يعرف المخرج و المنظر السينمائي البريطاني "جون غريرسون" (Jhon Greirson) الفيلم الوثائقي السينمائي باستخدام العبارة التالية: " المعالجة الخلاقة للواقع"¹، و يُعتبر "غريرسون" أول من استخدم مصطلح وثائقي (documentaire)، و بالنسبة له يقوم الفيلم الوثائقي على مبدأ التسجيل المباشر للوقائع و عرضها دون إعادة بنائها. كما يحدد مجموعة من الخصائص التي يجب أن تتوفر في الفيلم الوثائقي تتلخص في ثلاث نقاط أساسية هي:

- الفيلم الوثائقي لا يعتمد على التأليف بل يسجل اعتمادا على التنقل و الملاحظة، بيئته منقاة من الحياة الواقعية و ليست مصنعة.
- لا يعتمد الفيلم الوثائقي على ممثلين لأداء مشاهدته إذ يتم اختيار شخصياته و مناظره من الواقع الحي.
- موضوعاته أكثر دقة و واقعية من المادة المؤلفة لأنها تختار من الحياة الطبيعية.²

و فضلا عن ذلك، يتميز الفيلم الوثائقي بطابعه غير الربحي. فعادة ما تكون له رسالة يوجهها لنشر الوعي أو الكشف عن حقائق مطموسة أو لسرد الوقائع. و يتحكم هذا الطابع الذي يتسم به الفيلم الوثائقي في مدة عرضه التي تختلف حسب "كوفمان" و تتخذ أشكالا متعددة؛ إذ قد تكون متوسطة الطول تصل إلى 52 دقيقة، كما قد تستغرق وقتا أطول لتأخذ طابعا سنمائيا فيصل طولها إلى 90 دقيقة، مع إمكانية تقسيمها إلى عدة حلقات إذا بلغ طولها أكثر من ذلك.

¹ بلال (ع.ع)، الفيلم التسجيلي التلفزيوني (من الفكرة إلى الشاشة)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، 2013، ص 13.

² للمزيد من المعلومات، أنظر: أيمن ع. الحلبي نصار، المرجع السابق، ص 15

2. مراحل إخراج الفيلم الوثائقي

تبين لنا مما سبق أن الفيلم الوثائقي يأخذ قصته من الواقع و يؤدي أغراض مختلفة. و هو حسب كوفمان، لا يحتاج إلى قصة مؤلفة بحبكة، يؤدي مشاهدتها ممثلون في بيئة متصورة و مصطنعة، بل يُستلهم من الواقع و الأحداث الحقيقية المعاشة. انطلاقاً من هذا المبدأ سنحاول تحديد المراحل التي تمر بها عملية إخراج الفيلم الوثائقي كما سنسلط الضوء على الأشخاص الفاعلين فيه، و دور كل منهم في بلورة هذا العمل حتى يأخذ شكله النهائي كما يظهر على الشاشة.

و أولى هذه المراحل هي:

1.2. رسم الفكرة و بلورة المشروع

توضح "كوفمان" في مقالها حول عنونة الأفلام الوثائقية (*Le sous-titrage des documentaires : défis et enjeux de l'établissement du texte de départ*) أن الفيلم الوثائقي على عكس أفلام السينما الخيالية لا تنطلق من فكرة سبق تصويرها؛ و بالتالي لا يمر إخراجها بنفس المراحل التي يمر بها إخراج هذه الأفلام حيث تقول:

« Le documentaire part généralement non d'une œuvre écrite, dont l'intrigue et les personnages sont préétablis, mais d'une idée, d'un projet, qui prendront vie durant le tournage ».¹

(ينطلق الفيلم الوثائقي عامّة من عمل غير مكتوب سبق و وُضعت حبكته و شخصياته، بل هو فكرة و مشروع تثبت فيهما الحياة خلال التصوير). (ترجمتنا)

و من ثم، فإن الشكل النهائي للفيلم الوثائقي لا يتضح إلا بعد تصوير مشاهدته، حيث تُبلور الفكرة التي وضعها المخرج حسب كوفمان خلال هذه إخراجها سواء أكانت أحداثه تدور حول التعريف بشخصيات معينة أو حول علوم و تقنيات جديدة أو حول اكتشاف مناطق و ظواهر مختلفة و غيرها من المواضيع التي قد يتناولها الفيلم الوثائقي.

¹ Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 71

فأول شكل يتخذه الفيلم الوثائقي يتمثل في موجز سناريو سينمائي (synopsis)، يعرضه المخرج على مستثمرين في هذا المجال أو قنوات متخصصة تقوم بدورها بتقصي المواقع التي ستدور فيها أحداث الفيلم و الأشخاص الذين قد تأخذ شهاداتهم فيه أو سيتم استجوابهم خلاله، بعد جمع المعطيات اللازمة و انتهاء عملية التحقيق في كل العناصر التي سيكون لها دور في إخراج الفيلم، يتم إعداد الوسائل و التقنيات اللازمة في الإخراج لتبدأ بعد ذلك مرحلة التصوير. و في هذه المرحلة لا يمكن وضع نهاية للفيلم أو توقعها؛ إذ من الصعب التوصل إلى ذلك قبل عملية تركيب المشاهد المصورة و الحوارات التي قد يستدعيها الفيلم.¹

2.2. تصوير المشاهد و انتقاؤها

بعد اختيار المواقع التي سيدور فيها الفيلم و الأشخاص الذين سيظهرون خلال عرضه، يتم الشروع في تصوير المشاهد التي قد تتضمن حوارات و شهادات حية، كما قد تحوي مناظر طبيعية أو تعرض وثائق و تسجيلات مختلفة. تتبع هذه الخطوة عملية انتقاء المشاهد، و فيها يتم الإبقاء فقط على المشاهد الناجحة التي تتناسب مع العرض. و قد يلجأ المخرج في هذه المرحلة كذلك إلى توظيف تقنيات أخرى تقتضيها مواقف معينة من بينها ترجمة المقاطع التي يكون فيها الحوار في لغات أخرى، و في هذه الحالة يكون اللجوء إلى مترجم أمراً ضرورياً، حيث تتم العملية حسب "كوفمان" كالاتي:

*« Le réalisateur [...] demande qu'on lui traduise le sens général de ce que se dit à l'image, ne retient que les passages qui l'intéressent qu'il fera marquer par des points sur la bande son (s'il est en salle de montage), sinon il prendra note du code temporel d'entrée et de sortie de la séquence retenue [...] s'il le souhaite, il demandera une traduction écrite de ces passages en prévision du montage ».*²

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 71

² Ibid, p.p. 71-72

(يطلب المخرج [...] ترجمة المعنى العام للحوار الذي يظهر على الصورة، و يحتفظ فقط بالمقاطع التي تهمة من خلال تعليمها بنقاط على الشريط الصوتي (إذا كان في غرفة المونتاج)، أو يسجل وقت البداية و النهاية للمشهد، مع إمكانية حصوله على نسخة مكتوبة من ترجمة هذه المقاطع تحسبا لعملية المونتاج). (ترجمتنا)

و هنا أيضا يقوم المخرج بعملية انتقاء تسبق المونتاج النهائي للصور التي ستظهر على الشاشة و مزامنتها مع الحوار، حيث تضاف الترجمة للمقاطع التي تم اختيارها وفق تقنية الصوت المضاف بالإبقاء على الحوار الأصلي مع اخفاته نسبيا، و هذه العملية لا يمكن إهمالها أو التخلي عنها لأهميتها في إفهام المشاهد و ارتباطها الوثيق بالموضوع.

3.2. عملية المونتاج و المزامنة

تصف "كوفمان" هذه المرحلة من إنجاز الفيلم الوثائقي على أنها ما يحدد مدة عرض الفيلم و نمطه، و الأهم من ذلك أنه من خلالها يتألف الحوار الذي تسرد فيه قصة الفيلم. ففي هذه المرحلة تبدأ عملية تركيب الصور المنتقاة و تتم مزامنتها مع الحوار. و لربط عناصر الفيلم ببعضها البعض يتم اللجوء إلى راوٍ لملء الفراغ بين المقاطع، و تقديم معلومات من شأنها أن توضح الرؤية أكثر للمشاهد و تساعد على إفهامه؛ و بالتالي تضمن هذه المرحلة حسب كوفمان الانتقال السليم من مشهد إلى آخر. و بالنسبة لعنصر السرد في الفيلم الوثائقي، فإنه يتم على شكلين:

الأول بتقنية السرد (technique de narration) ، و التي تسرد من خلالها الوقائع مع ظهور الراوي في مقاطع معينة على الشاشة. أما الثاني، فيتمثل في تقنية التعليق (commentaire) و هنا لا يظهر المعلق على الشاشة طيلة عرض الفيلم بل يكتفي بالتعليق على المشاهد و الصور. و يتم ذلك وفق ما تبينه "كوفمان" على طريقتين: فبالنسبة للطريقة الأولى، يكتب النص أولا ثم يسجل بالاستعانة بممثل، تتركب بعد ذلك المشاهد و يتم اختيارها وفق ما يتمشى مع التعليق. أما في الطريقة الثانية فيحرر التعليق بعد تركيب المشاهد ليصف ما يظهر خلال عرضها، و هنا تكون مزامنة التعليق مع الصور التي تظهر على الشاشة أمر

ضروري. بعد الانتهاء من هذه العمليات، يأخذ الفيلم الوثائقي شكله النهائي؛ إذ تصبح له بداية و نهاية و نمط.¹

3. الفيلم الوثائقي من الإعداد إلى العرض النهائي

يمر الفيلم الوثائقي بعدة مراحل قبل أن يأخذ شكله النهائي الذي يعرض على الشاشة، إذ يبدأ ككرة بسيطة في ذهن مخرجها، يحولها الإبداع و الطموح إلى فيلم يعالج قضية معينة أو يتناول حدثا تاريخيا أو يعرض وقائع مختلفة في عدة ميادين و مجالات. و حتى يتمكن المخرج من تقديم فيلم ناجح بتسلسل منطقي محكم و أفكار واضحة و مقنعة تستقطب جمهورا و تنال اهتماما، يتحتم عليه الاستعانة بفريق عمل متناسق و محترف، يتولى فيه كل فرد مهمة معينة؛ إذ لا يرتبط نجاح الفيلم بمدى إبداع مخرجه فقط و أهمية الفكرة التي يطرحها، بل أيضا بالاعتماد على مختصين في مجالات معينة يستدعيها إنجاز الفيلم الوثائقي. و فيما يلي سنتطرق للمهام التي يتولاها كل فرد في هذا الفريق و تخصص كل منهم:

1.3. الإعداد (Préparation)

تعتبر مرحلة الإعداد أولى مراحل الاخراج التلفزيوني، يرتبط مفهومها حسب "علي عزيز بلال" في مجال إخراج الأفلام الوثائقية "بالمهام التنفيذية التي يتوجب على المعد القيام بها خلال مراحل إنتاج الفيلم التسجيلي (الوثائقي)"² و نلخص هذه المهام فيما يلي:

- وضع التصور الأولي لفكرة الفيلم و موضوعه، مع تحديد عنوانه و التعريف به.
- وضع المخطط التنفيذي الافتراضي للفيلم و الذي يعرف بسيناريو التصوير أو السيناريو المبدئي.
- الإعداد للتصوير الداخلي و الخارجي إضافة إلى التنسيق مع الشخصيات المتحدثة في الفيلم من خبراء و محللين و جهات المعنية لتسهيل إجراءات التصوير.

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 72
² علي عزيز بلال، المرجع السابق، ص 45.

- يعمل المعد بالتنسيق مع المخرج خلال التصوير حيث يساعده على توضيح الأفكار الغامضة و إيجاد الحلول و تسجيل الملاحظات المتعلقة بإعادة كتابة السيناريو (ما يعرف بسيناريو المونتاج) كما يقوم بوضع السيناريو النهائي للفيلم و يحضر تسجيل التعليق لتصويب الأخطاء.¹

2.3. الإخراج (Réalisation)

يُعرّف الإخراج على أنه: " الأداء الحرفي لمن يتولى المسؤولية الكاملة عن إنجاز الفيلم التسجيلي (الوثائقي) بكافة مراحل و خطواته الإنتاجية التنفيذية، جملة و تفصيلا حتى يصبح صالحا للعرض"².

فالمخرج هو الذي يشرف على كافة المراحل التي يمر بها إنجاز الفيلم الوثائقي ، أما عن مهامه خلال عملية إخراج الفيلم فنلخصها في النقاط التالية:

- عادة ما يكون المخرج هو المعد و كاتب السيناريو؛ و بالتالي فإن مهامه تشمل الجانب النظري و التحضيري و التنفيذي من إنجاز العملية.
- يقود المخرج فريق العمل في كامل خطواته و مراحل.
- يجب أن يكون المخرج خلاقاً و مبدعاً، لأن وظيفته تمتد إلى ضرورة إيجاد الحلول الإخراجية في كل مراحل إنتاج الفيلم.

و للمخرج مساعد يطلق عليه اسم **المخرج المنفذ** (assistant réalisateur) الذي يتولى مهاماً مختلفة تكمل وظيفة المخرج و تتمثل أساساً في:

- المتابعة التنفيذية للعمل في كل مراحل: (التصوير (Prise de vues (cinématographique، المونتاج (التركيب) (montage)، الميكساج (المزج) (mixage) و الغرافيك (graphique))
- يُمثل صلة الوصل بين المخرج و بقية فريق العمل.

¹المزيد من المعلومات انظر: بلال (ع.ع)، المرجع السابق ص.ص 45-46

² نفس المرجع، ص 47

- له دور استشاري في بعض الحالات، كما قد يحل محل المخرج و يمارس بعضا من مهامه¹.

3.3. التصوير و هندسة الصوت (Prise de vues et ingénierie du son)

يمثل التصوير أهم مراحل إخراج الفيلم الوثائقي، فهو ما يحدد جودته و درجة الحرفية في إنجازه؛ و بالتالي تستدعي هذه المرحلة الاعتماد على مصور (directeur photo) يستوفي شروطا محددة منها الإبداع و الحرفية، و أن يكون ملماً بعناصر الكاميرا و الجانب التقني من التصوير.

قد يتولى المصور مهمة الإعداد التقني للصوت إذا ما تعلق الأمر بالتصوير الخارجي، إلا أن هذه المهمة يشرف عليها عموما تقني متخصص في هذا المجال يطلق عليه اسم مهندس الصوت (ingénieur du son) الذي تكمن مهمته في الحرص على درجة وضوح و نقاء الصوت.

و تتطلب هذه المرحلة أيضا مساعد مصور (assistant photographe) ، يقوم بوظائف ثانوية لمساعدة المصور كإحضار المعدات و شحن البطاريات و تجهيز مكان التصوير. يشمل فريق العمل المتخصص في الصورة و الصوت، مهندس الخط البياني (ingénieur graphiste) الذي وظيفته معالجة الخرائط و المخططات التوضيحية و الصور و الوثائق و إضافة أسماء المتحدثين و معالجة شارة الفيلم و غيرها من الوظائف المتعلقة بالمزج و الإضافة.

كما يتضمن الفريق أيضا محرر تلفزيوني (éditeur vidéo)، أو ما يعرف بمونتير تركيب الفيلم تقنيا صورة و صوتا؛ فهو المسؤول عن المونتاج و الميكساج (التركيب و المزج). و تستدعي العملية مؤلف موسيقى تصويرية (compositeur de music de film) مهمته إضافة الموسيقى إلى الصورة وفق ما يلائم المشاهد التي تظهر على الشاشة. و أيضا قارئ

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: بلال (ع.ع)، المرجع السابق، ص.ص 47-49

للتعليق و الترجمة (commentateur) و مقدم (présentateur). و قد يتولى مهمة قراءة التعليق و تقديم البرنامج المخرج في حد ذاته.

4.3. إدارة الإنتاج (Direction de production)

يتحمل مدير الإنتاج (directeur de production) مسؤولية كل ما يتعلق بمستلزمات الإنتاج و النفقات المالية، و نلخص ذلك فيما يلي:

- الحصول على الموافقات الرسمية و الغير رسمية اللازمة للسماح بالتصوير.
- توفير كافة مستلزمات فريق العمل بما فيها مستلزمات السفر و الإقامة و الطعام و الاتصالات و غيرها.
- التكلفة بالنفقات المالية لتوفير التجهيزات اللازمة لعمليتي التصوير و الإخراج.

و يكون لمدير الإنتاج مساعد يعرف بمنفذ الإنتاج (producteur exécutif) بإمكانه أن يحل محل مدير الإنتاج في كل مهامه¹.

4. لغة الفيلم الوثائقي

بطبيعته الفريدة في المواضيع التي يتناولها و طريقة تقديمه للمشاهد، يتميز الفيلم الوثائقي عن باقي الأنماط السينمائية و التلفزيونية الأخرى، خاصة تلك المبنية على الخيال، ليس فقط ببعده الواقعي و أسلوبه في معالجة المضمون، بل أيضا بلغته التي يطرح بها القضايا التي يتناولها و مصطلحاته التي تتحدد بناء على موضوع الفيلم و الجمهور المستهدف.

كل هذه الخصائص على المترجم أخذها بعين الاعتبار، إذ يجب أن تنعكس في ترجمته حتى تكون أمينة للأصل؛ فكما تكون لغة الفيلم دقيقة و واضحة، على الترجمة أن تكون بدورها على نفس المستوى من الدقة و الوضوح، و هذا ما تؤكد كوفمان، حيث تقول:

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: بلال (ع.ع)، المرجع السابق، ص.ص 47-57

« La traduction de documentaires devrait respecter la visée pédagogique de ce genre audiovisuel (langage simple, naturel, clair et précis de commentaires) et le caractère non élaboré de la langue parlée des personnages présentés à l'écran, consignée sur la bande son »¹.

(يجب أن تحترم ترجمة الفيلم الوثائقي الغرض التعليمي لهذا النمط السمعي البصري (بلغة تعليقه السهلة و الطبيعية، و الواضحة و الدقيقة)، إضافة إلى الطابع غير المنقّى للغة التي تتحدث بها الشخصيات التي تظهر على الشاشة، و المسجلة على شريط الصوت).
(ترجمتنا)

و تضيف "كوفمان" أن هذه الخصائص لا تمنع من أن يكون الفيلم الوثائقي عملاً وليد التصور و الإبداع، لا إعادةً لتصوير الواقع فقط. و إضافة إلى ضرورة تقصي الدقة و الوضوح في الترجمة، يستدعي التعامل مع هذا النمط من البرامج السمعية البصرية إحاطة أكبر بعناصر أخرى تتعدى الالتزام بهذه الخصائص الجوهرية التي يتميز بها الفيلم الوثائقي؛ و ذلك لتعامله مع مواقف مختلفة و تناوله مواضيع متعددة تحدد للغة في كل مرة مميزات أخرى على المترجم مراعاتها في مهمته.

من بين هذه العناصر التي قد تشمل عليها لغة الفيلم الوثائقي و التي تحدد خصائصها:

1.4. المصطلحات العلمية و التقنية

إنَّ اختلاف المجالات التي قد يعالجها الفيلم الوثائقي و يتطرق إليها يزيد من صعوبة تحديد خصائصه اللغوية أو تعميمها، فالفيلم الوثائقي لا يعرض الوقائع فقط أو يسرد الأحداث التاريخية، بل يتناول كذلك مختلف المجالات العلمية و التكنولوجية و الفنية، و كل ما يمس حياة الإنسان الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الاقتصادية، و هذا ما يجعل لغته في كل مرة لغة اختصاص توظف مصطلحات تنتمي إلى ميدان معين.

¹ Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 70

من هنا وجب على المترجم في كل مرة أن يكتسب معارف تتعلق بالموضوع الذي يطرحه الوثائقي و الإحاطة بمجاله؛ حتى يتمكن من نقل المصطلحات المتداولة فيه و إيجاد المقابل الأنسب لها، مع ضرورة إفهام المتلقي و تقديمها له بطريقة يستوعبها.

و من جهة أخرى، تختلف حسب "فرانكو" (و آخرون) درجة التخصص في لغة الفيلم الوثائقي، خاصة و إن تعلق الأمر بالأفلام الوثائقية العلمية و التقنية حيث تقول:

« Although many documentaries – though not all of them – contain a great amount of terms, their degree of specialization is different, as well as the final intended audience, and this implies different types of translation strategies ».¹

(و على الرغم من أن العديد من الأفلام الوثائقية و ليس مجملها يحوي كما هائلا من المصطلحات، إلا أن درجة تخصصها تختلف من فيلم إلى آخر، و كذا الجمهور المستهدف منها، و هذا ما يستدعي اللجوء إلى استراتيجيات مختلفة في ترجمتها). (ترجمتنا)

فلغة الفيلم الوثائقي لغة متخصصة بدورها، تتعامل مع المصطلح على اختلاف مجالات انتمائه. و مهما كان عددها في الفيلم أو مدى درجة صعوبة فهمها و نقلها إلى لغة أخرى، على المترجم أن يسعى دائما إلى إيجاد الحل الأنسب لنقلها بطريقة صحيحة. و يبقى لمترجم الفيلم الوثائقي حسب فرانكو و آخرون امتياز ارتباط نصه بصورة تظهر على الشاشة، من شأنها أن تسهل عليه مهمته، فمثلا إذا ما تعلق الأمر بفيلم وثائقي علمي، بإمكان المترجم إذا ما عجز عن التعرف على نوع معين من الحيوانات التي تظهر خلال عرض الفيلم أن يرسل صورتها إلى مختص في المجال فيقدم له التسمية التي تطلق عليه و الأمر عينه في حالات أخرى مشابهة.²

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, p 89

² للمزيد من المعلومات أنظر : Idem

2.4. أسماء الأعلام و الأماكن

قد تدور الأفلام الوثائقية حول شخصيات معروفة و أعلام، كما قد تصف مواقع جغرافية أو وجهات سياحية، أو تكون على شكل رحلات حول مدن العالم؛ لتتضمن بذلك على أسماء أعلام و أماكن كثيرة و مختلفة، منها المتداولة و منها المجهولة، ما قد يطرح إشكالا أمام المترجم الذي قد يواجه متعب للتعرف على بعضها و لنقلها إلى لغة أخرى، و هذا ما توضحه إليانا "فرانكو" (و آخرون) حيث تقول:

« The transcription can be erroneous and the translator has to 'discover' what the speaker is saying, which can be quite easy when confronted with well-known names but rather difficult when confronted with more specific anthroponomy or toponymy ».¹

(قد يتم نقل الأسماء بشكل خاطئ، و في هذه الحالة على المترجم أن يكتشف بنفسه ما يريد المتحدث قوله بالتحديد، فإذا ما تعلق الأمر بالأسماء المعروفة لن تكون المهمة صعبة عليه، على عكس أسماء الأشخاص و الأماكن التي قد يصعب التعرف عليها). (ترجمتنا)

إذ قد يصعب على المترجم ترجمة هذه الأسماء غير المتداولة أو المجهولة، مع احتمال النقل الحرفي الخاطئ لها. كما قد تكمن الصعوبة التي قد تواجهه أيضا في التعرف على كيفية نطقها، و كتابتها إذا كان هو المسؤول عن كتابة نص الفيلم الوثائقي قبل ترجمته .

3.4. أساليب الإقناع و التأثير

للعديد من الأفلام الوثائقية مضامين تاريخية تسرد في كثير من الأحيان وقائع سياسية و اجتماعية كانت سائدة في وقت مضى، كما يتضمن بعضها مبادئ سياسية و إيديولوجيات الغرض منها نشر الدعايات و عرض الوقائع من منظور له غايات و مبررات خاصة. و من جهة أخرى يتناول العديد من هذه الأفلام قضايا تحت على الأمن و السلام، و أخرى تدعو

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, p90

إلى المحافظة على البيئة و حماية الكوكب قبل فوات الأوان، و منها ما يدافع عن حقوق الإنسان و يسلط الضوء على أوضاع مزرية تعاني منها البشرية في أركان مختلفة من الأرض. فلكل فيلم وثائقي هدف يرمي إلى الوصول إليه، و هذا ما يحدد الجمهور المستهدف و كذا اللغة التي ستوظف فيه. و كما تأتي لغة بعض الأفلام الوثائقية مبسطة يُسرد فيها الحوار بكل سلاسة، قد تكون اللغة الموظفة في أفلام أخرى حازمة أو واعدة أو مشجعة أو حتى مهددة، الهدف منها التأثير على المتلقي أو إقناعه و هذا ما يؤكد "بيل نيكولس" (Bill Nichols) حيث يقول:

*« Documentary is about the effort to convince, persuade, or predispose us to a particular view of the actual world we occupy. Documentary work does not appeal primarily or exclusively to our aesthetic sensibility: it may entertain or please, but does so in relation to a rhetorical or persuasive effort aimed at the existing social world. Documentary not only activates our aesthetic awareness [...], it also activates our social consciousness».*¹

(يتمحور الفيلم الوثائقي حول محاولة إقناعنا و تهيئتنا لنظرة جديدة للعالم الفعلي الذي نشغله. فالفيلم الوثائقي لا يرمي فقط إلى إرضاء حسنا الجمالي: حيث أن غايته الترفيه عنا و نيل إعجابنا ، بل يقوم بذلك في انسجام مع الأساليب البلاغية و أساليب الإقناع دون الخروج عن واقعنا الاجتماعي. فهو لا يحفز فقط انبهارنا بل أيضا ضميرنا الاجتماعي).
(ترجمتنا)

تتضح لنا من هذا المنظور مدى صعوبة الجزم بموضوعية الفيلم الوثائقي، إذ من المستعصي أن يتغلب مخرجها على ذاتيته و ميولاته و مبادئه و أفكاره التي يريد أن يوصلها إلى المشاهد، أو أن يعرف جمهوره بها، خاصة و أن الفيلم الوثائقي هو إبداع لصاحبه قبل أن يكون مجرد عرض للواقع أو إعادة تصويره.

¹ Nichols (B.), Introduction to documentary, Indiana university press, united states of America, 1st edition, 2001, p 69

و بين الأسلوب البليغ الذي قد يعتمد المخرج في خطابه حتى يبلغ درجة التأثير التي يرغب في الوصول إليها، و الدقة و الوضوح في اختيار ألفاظه حتى يفهم المتلقي رسالة الفيلم، يكون للمترجم دور فعال في تقديمه ترجمة تفي بالغرض في كل مرة، تكون في مستوى الخطاب الأصلي و تحقق نفس الغايات التي يرمي إليها. ذلك أن البلاغة في الأسلوب كما يوضح "نيكولس" لا تقتصر فقط على الأعمال الأدبية و الخيالية، فالفيلم الوثائقي بواقعيته و أسلوبه الرصين قد يلجأ بدوره إلى المحسنات البلاغية و الأساليب الشعرية حتى في المضامين العلمية المجردة ليحقق مراده، إذ يقول بهذا الصدد:

*« Elements of narrative (suspense or point of view) and poetic figures of speech (metaphor or simile) color both scientific and rhetorical discourse; persuasive tactics sometimes play a central role in both story telling and scientific reasoning ».*¹

(تضى العناصر الروائية (كالتشويق و وجهات النظر)، و كذلك الصور البيانية (كالاستعارة و التشبيه)، قالبا خاصا على جميع الخطابات: العلمية و البلاغية، حيث أن استراتيجيات الإقناع تؤدي دورا مركزيا سواء في سرد القصص أو في سرد الوقائع العلمية).
(ترجمتا)

و بالتالي لا يمكن اعتبار اللغة البسيطة، الخاصة الوحيدة و المسيطرة على لغة الفيلم الوثائقي، و لا يمكن حصر وظيفة الأفلام الوثائقية على سرد الوقائع و عرضها على المتلقي ليطلع عليها و يكتشفها فقط، فالغرض من هذا النمط من الأفلام ليس تعليمي أو تثقيفي بحت، بل هي إضافة إلى ذلك وسيلة لتغيير نظرة المشاهد و عقلية و سلوكه.

4.4. الخصوصيات الثقافية في الفيلم الوثائقي

مع اختلاف مادة الأفلام الوثائقية و تنوع مجالات اهتمامها يرتفع التحدي أمام المترجم في نقل مضمونها، فكما تمس هذه الأفلام مجال العلم و السياسة و التاريخ، تتطرق أيضا

¹ Nikhols (B.), op.cit, p 69

إلى الحياة الاجتماعية لمختلف الجماعات البشرية؛ فتعرض أسلوب عيشها و ممارستها اليومية و معتقداتها و شعائرها و طقوسها الدينية، ما يمثل خصوصية ثقافية لكل منها قد تطرح إشكالا في نقلها من لغة إلى لغة أخرى.

تعتبر الخصوصيات الثقافية من السمات المميزة للفيلم الوثائقي الذي يمس هذه الجوانب من الحياة، و من شأن ذلك أن يثري محتواه بعبارات و مصطلحات تنفرد بها ثقافة عن سواها، تعبر عنها و تمثلها، ما يستدعي من المترجم اتباع إجراءات لنقلها، تحدد المواقف التي يجد نفسه فيها، يؤقلم من خلالها ترجمته لتؤدي المعنى دون أن تتعد عن الأصل.

و أمام مختلف الصعوبات التي قد تعترض طريقه نتيجة هذه الخصوصيات الثقافية، تطرح "فرانكو" (و آخرون) مجموعة من الحلول المناسبة لمواقف معينة حيث تقول:

*« Translators are specifically asked to update texts (changing verbal tenses, if necessary), convert foreign currencies into euros in the commentary in addition to mentioning the original currency, and adapt comparisons concerning areas or places unknown to the target audience. The result can be an adapted or domesticated commentary, halfway between a so-called faithful commentary and a created commentary ».*¹

(يتعين على المترجمين على وجه الخصوص تحديث النصوص (بتغيير العبارات المنطوقة إن استلزم الأمر)، و تغيير العملات المصرفية بالأورو (أو عملة اللغة المترجم إليها) في التعليق مع ذكر العملة الأصلية، إضافة إلى تشبيه المناطق المجهولة بأخرى معروفة بالنسبة للجمهور المستهدف. و هنا ستكون النتيجة تقديم تعليق موطن و مكيف يجمع بين الأمانة و الإبداع). (ترجمتنا)

فالتكيف في ترجمة الأفلام الوثائقية خطوة لا بد منها ليتمكن المتلقى من فهم المضمون، كما أن توطين بعض المفاهيم أمر ضروري لتقريب وجهات النظر و المساعدة

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, p 92

على استيعاب الفكرة و النظر إليها من زاوية مألوفة. و مهما كانت الصعوبات التي قد تنتج عن الفوراق الثقافية و تباعد الثقافات، على المترجم في كل مرة أن يجد حلا مناسباً لكل موقف، حتى و إن غاب المقابل في اللغة المنقول إليها، و استحالت عليه ترجمة بعض المفاهيم لانعدامها في ثقافة الآخر؛ إذ يبقى دوره إيجاد الحلول لأكثر المشكلات تعقيدا حتى و إن كان ذلك بالاقتراض أو بتقديم ترجمة شارحة و وصفية.

5. ترجمة الفيلم الوثائقي بين الدبلجة و العنونة و الصوت المضاف و التعليق

يلقي مجال الترجمة السمعية البصرية اهتماما كبيرا في ميدان الدراسات الترجمانية، و على الرغم من كونه حديث الظهور مقارنة بالفروع الأخرى، إلا أنه قد استطاع أن يثبت مكانته و أهميته، خاصة خلال السنوات الأخيرة، ما منح للمنظرين حقلا خصبا إذ أصبحوا يخوضون في غمار إشكالياته و يدرسون تحدياته. و بما أن الترجمة السمعية البصرية باتت نشاطا منتشر الاستعمال لتوفر مادته و تنوعها، و هي تختلف بين الأعمال السينمائية و التلفزيونية من برامج الواقع إلى برامج الخيال و حتى أفلام الكرتون و ألعاب الفيديو، كان من الضروري تحديد معايير لممارستها و و تحديد صعوباتها، بهدف الوصول لنتائج فعالة من شأنها أن ترفع من جودتها و تسهل على المتلقي استيعابها مهما كان موضوعها و مهما كانت التقنية الموظفة في إيصالها. و على الرغم من الكم الهائل من الدراسات في هذا المجال، إلا أن عددا كبيرا منها قد سخر إلى أحد أنماطها دون الآخر؛ فبين أعمال الخيال التي تضم أساسا الأفلام السينمائية و المسلسلات و غيرها من البرامج التي قد تحاكي الواقع في حلة أخرى أو تبتعد عنه تماما، و أعمال الواقع التي يتربع على عرشها الفيلم الوثائقي، كان للأولى حصة الأسد من هذه الدراسات.

يعد الفيلم الوثائقي من البرامج التعليمية التي تهدف أساسا إلى رفع المستوى الفكري و الثقافي للمتلقي أو توعيته. و مقارنة مع الأفلام السينمائية تشهد الأفلام الوثائقية إقبالا أقل؛ إذ تستقطب فئة محددة من المشاهدين. إلا أن التطور الذي شهده هذا النمط منذ ظهوره إلى يومنا هذا قد ساهم في اكتسابه شعبية أكثر، فازدادت نسبة مشاهدته و الاهتمام

بموضوعاته التي باتت تشمل مختلف الميادين: من العلوم باختلاف أنواعها و الطبيعة بتنوع عناصرها إلى الفضاء الخارجي و علم الفلك و التاريخ و الجغرافيا و السياسة و الحياة الاجتماعية للشعوب و غيرها من الجوانب المختلفة التي تمس حياة الإنسان و تثير فضوله. و من بين العوامل التي ساعدت على تغير نظرة المشاهد للفيلم الوثائقي حسب "كوفمان" ظهور التلفزة أولاً، ثم القنوات المتخصصة في بث أنماط محددة من بينها قنوات الأفلام الوثائقية كـنشيونال جيوغرافيك (national geographic)، آرتي (arte)، و دسكوفوري تشانال (discovery channel)، التي تبث أفلاماً وثائقية دون انقطاع مترجمة إلى لغات مختلفة. و يشهد إخراج و إنتاج هذا النوع من الأفلام نجاحاً كبيراً مع ارتفاع المعايير الإبداعية فيه و جودة مضمونه و عرضه، كما تشهد ترجمته بدورها نجاحاً باهراً، حيث يترجم اليوم كمّاً هائلاً من الأفلام الوثائقية و يُعرض في بلدان مختلفة بعدة نسخ، و ذلك حسب بلد العرض. أما بالنسبة للتقنية الأمثل في ترجمته، فلا توجد ضوابط موحدة لذلك. فبين العنونة التحتية و الدبلجة و التعليق و الصوت المضاف، يرتبط الاختيار بمجموعة من العوامل من بينها حسب "كوفمان":

« L'une des normes répandues en occident veut que les interviews ou les exposés synchrones soient traduits en voice-over et que les séquences d'ambiance (même lorsque elles comportent des dialogues) soient sous-titrées. Quant au commentaire original, il est supprimé de la bande sonore et remplacé par l'enregistrement d'un commentaire traduit et adapté dans la langue d'arrivée. Mais ces normes ne sont pas contraignantes ni généralisées : c'est ainsi qu'un meme documentaire peut être présenté le même soir sur Arte-France avec sous-titres et voice-over et sur Arte-Allemagne uniquement en voice-over. »¹

¹ Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 73

(تحبذ المعايير المنتشرة في البلدان الغربية ترجمة كل من اللقاءات و العروض المتزامنة بتقنية الصوت المضاف، و بالنسبة للمقاطع الخلفية* (حتى و إن كانت تضم حوارا) تتم عنونتها. أما فيما يخص التعليق الأصلي، فيحذف تماما من الشريط الصوتي و يستبدل بترجمة للتعليق مكيفة مع اللغة المنقول إليها. إلا أنه ليس من الضروري التقيد بهذه المعايير أو تعميمها: فمثلا خلال الأمسية ذاتها، قد يتم عرض وثائقي على قناة آر تي الفرنسية بعناوين تحتية مع ترجمة بتقنية الصوت المضاف، في حين قد يعرض هذا الوثائقي على قناة آر تي الألمانية بتقنية الصوت المضاف فقط دون عناوين تحتية). (ترجمتنا)

فما يتحكم بالتقنية الموظفة في الترجمة حسب "كوفمان" هو بلد العرض أولا، ثم طبيعة الفيلم الوثائقي و الأجزاء التي يتألف منها. فالشركة التي قامت بشراء الفيلم لعرضه في بلدها هي التي ستحدد ما إذا كان المضمون سيجرم من خلال عرضه أسفل الشاشة على شكل عناوين، أو سيضاف إلى الحوار الأصلي مع الإبقاء عليه و إخفاته. إضافة إلى ذلك، فإن العناصر المكونة للفيلم تتحكم في التقنية التي سينقل بواسطتها، فبالنسبة للحوارات المتبادلة خلال العرض كاللقاءات و الاستجابات و الشهادات الحية، تترجم بتقنية الصوت المضاف، أما بالنسبة للمقاطع الخلفية التي قد تضم أغاني و لافتات و رسائل فتتم عنونتها. و فيما يخص التعليق الذي يصاحب الفيلم فيستبدل كليا بحوار آخر مترجم، شرط أن لا يظهر المعلق على الشاشة، ففي هذه الحالة يترجم الحوار إما بتقنية الصوت المضاف أو بتقنية الدبلجة. و لتسهيل عملية الترجمة، يقوم مخرج العمل الأصلي بتحضير نسخة دولية (V.I) (une version internationale)، تضم كما توضح كوفمان، كل العناصر الصوتية المصاحبة للفيلم الوثائقي باستثناء الحوارات و التعليقات التي تتم إضافتها و مزجها فقط مع النسخة الأصلية (V.O) (la version originale). كما يقوم المنتج بتسليم نسخة من الحوار إلى مشتري الفيلم مع ملخص عن موضوعه.¹

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 73

6. تحديات ترجمة الأفلام الوثائقية

تطرح ترجمة الفيلم الوثائقي العديد من التحديات أمام المترجم، ترجع أسبابها ليس فقط لطبيعة المضمون السمعي البصري كمضمون متعدد الأنظمة السميائية يعتمد على العديد من العناصر في إيصال الرسالة للمتلقي، و لا للجمهور المستهدف، و إنما لطبيعة الفيلم الوثائقي في حد ذاته، و التي تميزه عن باقي الأنماط السمعية البصرية الأخرى. ففيما يخص العوامل المرتبطة بلغة الفيلم، سنتطرق إليهما مفصلا في الفصل الأخير من بحثنا عن مقاربات الترجمة السمعية البصرية و استراتيجياتها، لنولي اهتمامنا في هذا الجزء من البحث للعوامل المؤثرة المرتبطة بالفيلم الوثائقي في حد ذاته.

تقول "آنا ماتامالا" (Anna MATAMALA):

« The fact that translators have to work against the clock is not a specific characteristic of this genre, but it is especially relevant since documentary translation usually demands more time. Although admittedly some of the so-called fictional programmes require great effort in searching for information, the translation of documentaries tends to put higher demands on the translator as it requires a documentation process longer than that of a TV episode or a cartoon ».¹

(لا يعتبر واقع عمل المترجم عكس عقارب الساعة في ترجمته للفيلم الوثائقي أحد الخصائص التي تميزه عن غيره من الأنماط الأخرى، حتى و إن ورد ذلك كون ترجمته تتطلب وقتا أطول. و على الرغم من أن بعض برامج الخيال تستدعي جهدا كبيرا لجمع معلومات حولها، إلا أن ترجمة الفيلم الوثائقي تضع المزيد من التحدي أمام المترجم، حيث تتطلب توثيقا أعمق للإحاطة بموضوعاتها مقارنة مع ما تتطلبه حلقة من مسلسل تلفزيوني أو فيلم كرتون). (ترجمتنا)

¹ Diaz Cintas (J.), op.cit, p 110

فأول هذه التحديات التي قد تصادف مترجم الفيلم الوثائقي أثناء عمله يتمثل في ضرورة التعمق في بحثه لإحاطة واسعة و عميقة بموضوعه، خاصة إن لم تكن لديه معرفة مسبقة عنه، أو إذا ما تعلق الأمر بمجال لم يخض فيه المترجم من قبل. و إضافة إلى ذلك قد يحتوي الفيلم الوثائقي على معلومات معقدة و مصطلحات تتطلب من المترجم جهدا كبيرا في فهمها أولا ثم في ترجمتها. هذه المرحلة التي يجب أن يمر بها المترجم قبل الشروع في عملية نقل المضمون إلى لغة أخرى قد تكلفه وقتا أطول في عمله. و على الرغم من أن هذه المرحلة ضرورية و أساسية في عملية الترجمة، إلا أن المترجم مقيد بإنجازها في وقت قياسي. فالمدة المحددة التي لا يجب عليه تجاوزها في عمله حسب "ماتامالا" لا تتعدى أسبوعاً على الأكثر لترجمة وثائقي بطول تسعين دقيقة 90'، و قد تقلص المدة؛ خاصة إذا ما تعلق الأمر بالبرامج الوثائقية التي تدور حول آخر الأحداث.

قد ترتبط تحديات ترجمة الأفلام الوثائقية بتقنية ترجمتها كذلك . فكما سبق أن وضحنا، لا يقتصر نقل مضمون هذه الأفلام على تقنية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية دون أخرى. و فيما يلي سنتطرق لهذه التحديات وفق التقنية الموظفة في الترجمة؛ إذ أن الصعوبات التي قد يواجهها المترجم بعنونة الفيلم تختلف عن تلك التي تطرحها تقنية الصوت المضاف أو الدبلجة أو التعليق.

1.6. عنونة الأفلام الوثائقية

تعتبر العنونة التحتية من تقنيات الترجمة السمعية البصرية الأكثر شهرة و استعمالاً، خاصة في ترجمة الأفلام السينمائية. و بالنسبة لتوظيفها في ترجمة الأفلام الوثائقية فيلجأ إليها في العديد من الحالات. توظف هذه التقنية خاصة في ترجمة الأفلام الوثائقية التي يتم عرضها في المهرجانات، و تستخدم أيضا لترجمة الحوارات التي تكون في لغة أجنبية في الفيلم، كما قد تضاف العناوين التحتية في لغة الفيلم الأصلية لمساعدة الأشخاص الذين يعانون من نقص السمع على الفهم، و أيضا لأغراض تعليمية لمساعدة الراغبين في تعلم لغة

جديدة على استيعابها، و هذا ما تقوم به بعض القنوات التعليمية كقناة تي في سانك موند (TV5 monde).

تخضع العنونة التحتية لمجموعة من المعايير المتعلقة بعدد الحروف و الأسطر التي يجب أن لا تتجاوزها العناوين، إضافة إلى مدة ظهورها على الشاشة، حتى يتمكن المتلقي من استيعاب المعلومات مع القدرة على المشاهدة.

فبالنسبة "لكاراميتروغلو" (Karamitroglou) لا يجب أن يتجاوز عدد الأسطر على الشاشة السطرين، في حين يحدد العدد الأمثل للحروف في كل سطر بخمس و ثلاثين حرف (35)، و يصل الحد الأقصى إلى 40 حرف. أما عدد الألفاظ فيحدد بمائة و خمسين إلى مائة و ثمانين (150 إلى 180) لفظة في الدقيقة بالنسبة لليوكان و بمائة و خمس و ثلاثين (235) لفظة كحد أقصى بالنسبة لجايسون ستارك (Jason Starck).¹

تضمن هذه المعايير استيعاب المتلقي و تمكنه من متابعة ما يظهر على الشاشة، كما تشكل من جهة أخرى تحدياً أما المترجم؛ إذ يجب أن تتقيد ترجمته بهذه القوانين الموضوعية مع ضرورة إيصال المضمون بأسلوب يفهمه المشاهد، ما قد يستعسر عليه في نقل الأفلام الوثائقية كونها قد تحتوي مصطلحات متخصصة تنتمي إلى مجالات معينة قد تكون معقدة أو غير متداولة. و على عكس الترجمة العادية أين يكون بإمكان المترجم شرح المصطلحات الجديدة و المستعصية على الحواشي أو بتقديم ترجمة شارحة، ليس بإمكان المترجم المعنون (sous-titreur) اللجوء إلى هذا الحل؛ فالعنونة التحتية تستدعي احترام عاملي المدى و الزمن لتكون متناسقة و مفهومة، كما تستدعي الدقة و الاختصار لتحقيق ذلك. فالتحدي يكمن في تقديم ترجمة فعالة تخضع للمعايير دون أن تشكل عناصرها حاجزاً أمام استيعاب المتلقي للمضمون، و في الوقت ذاته تمكنه من القراءة في مدة قياسية. و هنا يأتي دور

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: LAVAUR (J-M.), ŞERBAN (A.), op.cit, p 62

المترجم في اختياره المقابل الأنسب للمصطلحات العلمية و التقنية، إضافة إلى كيفية صياغته للأسلوب ليكون واضحا و قابلا للفهم.

و تخضع العنونة التحتية إلى قيود أخرى تفرضها طبيعة التقنية التي تستدعي المرور من المسموع إلى المكتوب، إذ يتحول فيها الحوار المنطوق إلى آخر مكتوب على الشاشة، ما يؤدي حتما حسب "جون إميل تفايت" (Jean-Emil Tveit) إلى ضياع المعلومات بين ما ينطق فعلا و ما يصل للمتلقي في لغة أخرى. و يقول تفايت بهذا الصدد:

« An important aspect of the subtitling process is the filtering of potential loss of information : for the purposes of expressing nuances the written word cannot possibly compete with speech. »¹

(تعتبر خسارة المعلومات أحد خاصيات العنونة التحتية، و يرجع ذلك إلى كون اللفظة المكتوبة لا تستطيع أن تضاهي الخطاب المنطوق في التعبير عن الاختلافات الطفيفة).
(ترجمتنا)

و يضيف "تفايت" أن الحذف إجراء ضروري في عملية العنونة التحتية و السبب في ذلك أن:

« Subtitles are to remain on the screen long enough for audiences to read them, contraction is a must, which in turn can result in a regrettable loss of lexical meaning. Often it is not easy to decide what to leave out. »²

(يجب الإبقاء على العناوين التحتية لوقت كاف يتسنى من خلاله للمشاهد قراءتها، و هنا يكون تقليص العناوين أمر حتمي، رغم أنه قد يؤدي إلى فقدان المعنى. فعادة ما يستعصي إتخاذ القرار الصائب فيما ما يخص الأجزاء التي يجب حذفها). (ترجمتنا)

¹ Diaz Cintas (J.) et Anderman (G.), Audiovisual translation : language transfer on screen, Palgrave Macmillan, NY, U.S.A, st edit, 2009, p 86

² Idem

فلكي تظهر هذه العناوين في وقت كاف ليتمكن المشاهد من قراءتها و فهمها دون أن يفقد تركيزه على برنامجه، يستلزم على المترجم تقليص حجمها، و إن كان لذلك نتائج عكسية، تتمثل أساسا في فقدان بعض العناصر الدلالية الضرورية لإيصال المعنى المراد. و ذلك راجع لصعوبة تحديد العناصر التي يجب الإبقاء عليها و التي بالإمكان التخلي عنها.

من جهة أخرى، و على الرغم من خاصية الإطناب في الخطاب الشفهي حسب ثقافتنا، قد يؤدي حذف بعض العناصر التي يراها المترجم غير ضرورية أو أساسية في فهم الحوار إلى تغيير في المعنى و إن كان ذلك طفيفا. و بالتالي على المترجم أن يكون حذرا في اتخاذ القرار حول ما يجب الإبقاء عليه فعلا و ما لا يؤدي حذفه إلى خلل أو ابتعاد عن المعنى الأصلي.

و على عكس لغة الأفلام التي تستند إلى الخيال و تعبر عن المضمون بأسلوب متداول، ما لا يطرح إشكالا في التعبير عنها بلغة أخرى و بعناصر أقل، تميل لغة الفيلم الوثائقي إلى سرد الوقائع و الأحداث، و بالتالي سيكون حذف بعض من عناصرها، أو التعبير عنها في مدة قياسية تحديا كبيرا للمترجم. و إذا ما تعلق الأمر بالأفلام الوثائقية العلمية التي تحوي كما هائلا من المصطلحات و المفاهيم، لن يكون خيار الحذف في نقلها خيارا سديدا في أغلب الحالات؛ فكل عناصر منها ضروري لفهم الحوار. فبتوظيف العنونة التحتية في ترجمة الفيلم الوثائقي سيجد المترجم نفسه من جهة أمام ضرورة احترام الزمن المحدد لظهور العناوين و عدد الألفاظ المسموح بها لضمان فهم فعال للمضمون، و من جهة أخرى قد يؤدي خيار الحذف إلى خلل في المعنى أو نقص فيه، و بالتالي وجب عليه توخي الحذر أولا في تقليص الحوار، ثم في احترام زمن ظهور العناوين المترجمة على الشاشة و تناسقها مع مشاهد الفيلم، لتكون بذلك إعادة صياغة المضمون بجمل أقصر أحد الحلول التي قد يعتمد عليها المترجم في هذه الحالة.

2.6. دبلجة الفيلم الوثائقي

إذا ما تحدثنا عن الدبلجة في مجال ترجمة الأفلام الوثائقية، من الممكن أن تفقد هذه التقنية شهرتها كواحدة من أكثر التقنيات توظيفاً في مجال الترجمة السمعية البصرية. فعلى الرغم من انتشارها الواسع في مجال ترجمة الأفلام السينمائية و البرامج التلفزيونية، إلا أنها لا تلقى نفس الإقبال في مجال ترجمة الأفلام الوثائقية، و التي تُعتمد فيها خاصة تقنيات التعليق و الصوت المضاف و العنونة التحتية. فالدبلجة إذا ما تعلق الأمر بترجمة الأفلام الوثائقية تخصص لنوع محدد منها، يتمثل في تلك الأفلام التي يعاد تمثيلها بناء على وقائع تاريخية أو قصص حقيقة كالفيلم الوثائقي "العبقري" (أينشتاين) أو "مقتل لينكولن"، و التي تأخذ شكل فيلم سينمائي يقوم فيها ممثلون بإعادة تمثيل الأحداث، حيث تظهر فيه شخصيات على الشاشة تؤدي أدواراً و تدور بينها حوارات، و بالتالي، فقد وجب في ترجمتها مزامنة الحوار مع حركة الشفهاه و الجسد و المشاهد، أي دبلجتها كأى فيلم سينمائي آخر. هذا إن اعتبرناها من برامج الواقع لا أفلاماً خياليةً مستمدةً منه فقط؛ إذ تمثل هذه الأفلام حسب "ماتاملا" إنتاجاً ذاتياً من نسج خيال مخرجها حتى و إن كانت مبنية على وقائع صحيحة، حيث تقول:

«How, for instance, should works with actors who reproduce real situations be classified? For some authors documentary makers create nothing but a fictitious statement, even if using material from reality»¹

(فعلى سبيل المثال كيف يجب تصنيف عمل يقوم فيه ممثلون بإعادة تمثيل مواقف حقيقية؟ من وجهة نظر بعض المؤلفين، لا يقوم مخرجو هذه الأفلام الوثائقية إلا بإنشاء مشاهد خيالية و إن كانت مبنية على الوقائع). (ترجمتاً)

¹ Diaz Cintas (J.), Op.cit, p 109

ذلك لأن الأفلام و إن تضمنت جانبا من الخيال فالغاية منه تكمن فقط في بناء حوار بين الشخصيات و إضفاء المزيد من الواقعية على الفيلم. كما أن غرضها هو كشف حقائق تاريخية و إزاحة الستار عنها، و بالتالي فهي تختلف عن تلك الأفلام السينمائية المقتبسة من قصص حقيقية أو مستلهمة من حياة أشخاص حقيقيين. و ستكون التحديات التي قد تواجه المترجم بدبلجة هذا النوع من الأفلام الوثائقية هي ذات التحديات التي ستواجهه بدبلجة أي نوع آخر من الأفلام، ترتبط أساسا بتحقيق مزامنة شفوية و حركية و إيقاعية متناسقة و مقنعة.

3.6. تقنية الصوت المضاف في ترجمة الفيلم الوثائقي

تعتبر الدبلجة و العنونة التحتية أكثر التقنيات شهرة و توظيفا في مجال الترجمة السمعية البصرية، و كذا الأوفر حظا في مجال الدراسات الترجمة، حيث ينال كل منهما اهتماما واسعا من الباحثين و المنظرين، إلا أنهما لا يعدّان التقنيتين الوحيدتين في هذا المجال بل هنالك العديد من التقنيات الأخرى التي توظف في أنواع مختلفة من البرامج، من بينها تقنية الصوت المضاف.

من الشائع و المعروف أن هذه التقنية توظف على وجه الخصوص في ترجمة الأفلام الوثائقية، و تحديدا في ترجمة الحوارات التي تظهر شخصياتها على الشاشة أو ما يعرف بالشهادات الحية. و تتمثل خاصيتها في كون الترجمة تضاف فيها إلى الحوار الأصلي الذي يتم الإبقاء عليه مع إخفاته قليلا، كما أن الترجمة تتطلق فيه بعد ثواني من بداية الحوار الأصلي و تنتهي قبله، ليكون بذلك الحوار الأصلي أول ما يسمعه المشاهد و آخره.

غير أن تقنية الصوت المضاف لا تستعمل فقط في ترجمة برامج الواقع، و تحديدا في ترجمة الأفلام الوثائقية، إذ تعتبر التقنية السائدة في ترجمة كل البرامج التلفزيونية و السينمائية في أوروبا الشرقية؛ و هذا راجع إلى تكلفتها المنخفضة و عدم ضرورة اللجوء لشخصيات مختلفة لأداء الأصوات، حيث يتكفل شخص واحد بأداء المهمة بأكملها، كما أنها

لا تتطلب مزامنة الحوار شفهيًا و حركيًا، بل مزامنته فقط مع المشاهد التي تظهر على الشاشة.

و إضافة لما سبق، تعتبر تقنية الصوت المضاف أكثر التقنيات أمانة حسب "ليوكان" (و آخرون):

«The process of voice-over has also been described as 'the easiest and most faithful of the audiovisual translation modes [...] A possible reason for this reputed easiness and faithfulness of voice-over is its alleged disregard for synchronisation between source and target texts ».

1

(لطالما اعتبرت تقنية الصوت المضاف أسهل تقنيات الترجمة السمعية البصرية و أكثرها أمانة [...])، فأحد الأسباب المحتملة لسهولة استخدامها و أمانتها ذلك التغاضي الطفيف عن المزامنة بين النص الأصلي و النص المترجم). (ترجمتنا)

و عليه فقد يرجع سبب سهولة توظيف هذه التقنية في كونها لا تتطلب مزامنة دقيقة للحوار المترجم مع حركة الشفاه و تعابير وجه الشخصية التي تظهر على الشاشة. أما عن مدى أمانتها، فيرجع ذلك إلى الإبقاء على الحوار الأصلي الذي يلزم الترجمة دون تشويشها، ما من شأنه إقناع المشاهد بأن الترجمة التي يسمعها مطابقة تماما للحوار الأصلي. فملازمة الحوار للترجمة يوحي بأنها أمينة تعكس الأصل دون زيادة أو حذف أو تصرف.

غير أن هذه البساطة التي تتميز بها تقنية الصوت المضاف لا تمنع من وجود تحديات قد تواجه المترجم حين توظيفها. فأولى هذه التحديات حسب ماتامالا تكمن في كيفية التحكم في طول الترجمة لتظهر في وقت أقصر من ذلك الذي يستغرقه الحوار الأصلي دون أن تتعد عن مضمونه. و لمواجهة ذلك يقوم المترجم حسب ماتامالا بحذف التردد في الكلام

¹ Diaz Cintas (J.) et Anderman (G.), op.cit, p 132

و المأمة و التكرار و كل ما قد تحويه اللغة المنطوقة من عناصر إضافية يمكن الاستغناء عنها.¹

و من جهتها تؤكد "فرانكو" على ضرورة حذف هذه العناصر ليتمكن المترجم من مزامنة حوار مع الصورة التي تظهر على الشاشة حيث تقول:

*«When people are interviewed or excerpts of spontaneous conversations are recorded, language is generally not planned [...] This implies that language is generally full of hesitations, false starts, syntactic anomalies and other oral features which have to be changed into precise discourse so that the final audience understands it. [...] in voice-over these elements are sacrificed, unless they are especially meaningful, in order to achieve voice-over isochrony and for the sake of clarity and intelligibility that is required by the genre ».*²

(لا يستعمل الأشخاص خلال المقابلات أو في مقتطفات الحوار العفوية المسجلة، لغة منتقاة [...] و بالتالي تكون لغتهم مليئة بالتردد مع أخطاء في المقدمات و التراكيب، إضافة إلى خصائص أخرى تلازم اللغة المنطوقة، و التي يجب إعادة صياغتها لتقديم خطاب دقيق يفهمه المتلقي [...] ففي تقنية الصوت المضاف يصبح الاستغناء عن هذه العناصر أمراً ضرورياً، إذ لا يتم الحفاظ عليها إلا إذا كانت ذات معنى، و ذلك حتى يكون الحوار متزامناً مع الصورة و أيضاً لبلوغ درجة الوضوح التي يتطلبها توظيف هذا النمط من الترجمة السمعية البصرية). (ترجمتنا)

فالتحدي الذي يكمن في توظيف هذه التقنية المستعملة أساساً في ترجمة الحوارات التي تظهر خلال عرض الفيلم الوثائقي، أو لترجمة مختلف البرامج في بلدان أخرى، هو حسب "فرانكو" أن يتمكن المترجم من خلق حوار مفهوم و متناسق أقصر من الأصل، يناسب

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Diaz Cintas (J.), Op.cit, p 118

² Franco (E.) et al. Op.cit, p 74

المساحة المخصصة له و يزامن المشهد الذي يرافقه. أما بالنسبة لعدد الثواني التي تترك في البداية و النهاية فهو ليس محدد أو متفق عليه كما أنه اختياري.

يواجه المترجم كذلك بتوظيفه لتقنية الصوت الصوت المضاف تحدي الترجمة الحرفية و تحدي الترجمة المكافئة للمعنى. فبما أن المشاهد بصدد سماع الحوار الأصلي خلال إصغائه إلى الترجمة يكون الالتزام بالأصل أمر ضروري؛ ذلك أن المشاهد قد يكون على دراية كافية باللغة المنقولة تمكنه من الحكم على الترجمة. و بين ضرورة التصرف في الحوار لتقليصه وفق ما يتماشى و المساحة المحددة له، خاصة و أنها أصغر من تلك المخصصة للحوار الأصلي بسبب الثواني المحذوفة في البداية و النهاية، و ضرورة الالتزام بالأصل لمصادقية أكثر، يجد المترجم نفسه في حيرة بين تقديمه ترجمة حرفية أو ترجمة مكافئة للمعنى.

و تؤكد "فرانكو" على ضرورة تقديم ترجمة مطابقة للأصل إلى حد كبير فيما يخص الألفاظ الأولى و الأخيرة من الحوار الأصلي التي لا ينبغي أن تكون واضحة فقط، بل مفهومة كذلك من قبل بعض المشاهدين، و هنا يكون الخيار السليم تقديم ترجمة حرفية لا مكافئة للمعنى فقط. و هذا ما تؤيده "ليوكان" حيث تقول:

« The first and last words will not only be heard by the audience but very often be understood by some of them. Because of this, the translator, while struggling to render the message contained in the statement, will also have to give a much more exact translation of the two to four words at the beginning and the end. Sometimes even a well-considered semantic translation will not suffice and a literal translation will have to be given »¹

(لا يسمع الجمهور فقط الأجزاء الأولى و الأخيرة من الحوار الأصلي، بل أيضا بإمكان العديد منهم، في الكثير من الأحيان، فهمه. و لهذا على المترجم خلال صراعه في إعادة

¹Franco (E.) et al. op.cit, p 81

صياغة الرسالة المنطوقة في لغة أخرى، أن يقدم ترجمة مقيدة بالأصل إلى حد كبير فيما يخص اللفظتين أو الأربع ألفاظ الأولى و الأخيرة من الحوار. فأحيانا حتى الترجمة المكافئة للمعنى و المضاهية له لن تكون كافية لوحدها، إذ قد يتعين على المترجم اللجوء فيها إلى الترجمة الحرفية). (ترجمتنا)

من هنا يتبين لنا أن الترجمة الحرفية ليست دائما خيارا غير صائب للمترجم، إذ قد تكون ضرورية، تعزز ترجمته المكافئة للمعنى و تجعلها أكثر أمانة و نجاحا. و في هذه الحالة، سيتوجب عليه فقط أن يتعامل معها بحذر لتكون متناسقة، لا مع البداية و النهاية فحسب، بل مع الحوار بأكمله و كذا المدة الزمنية التي يستغرقها.

و من بين التحديات الأخرى التي قد تواجه المترجم بتوظيف هذه التقنية، أن يكون الحوار الأصلي بأحد اللهجات أو بلغة غير متقنة من المتحدث كأن لا يستعمل لغته الأم. و هنا تتشطر الآراء بين الإبقاء على هذه الخاصية؛ كون المشاهد على اطلاع عليها؛ ما من شأنه أن يجعل الترجمة أكثر أصالة و أمانة للأصل، أو حذفها من الحوار المترجم و تقديمه بلغة عادية و مفهومة لتقادي اللبس، بالتركيز على تقديم معلومات واضحة و دقيقة. فمن جهة سيكون تقديم ترجمة بنبرة و لهجة مختلفة أكثر مصداقية و أقرب للأصل، حتى إن كان ذلك لا يتماشى و متطلبات تقنية الصوت المضاف التي تهدف أكثر إلى الوضوح و الدقة و تركز على المعلومات المقدمة لا على طريقة تقديمها. حيث أن حذف هذه الخاصية التي ستظهر في خلفية الحوار المترجم قد يؤدي حسب "فرانكو" إلى ابتعاد الترجمة عن الصورة، حيث تقول:

*« In voice-over these features generally disappear in order to facilitate the comprehension of the final audiovisual product. This may, however, produce a clash between the image and the language version, even if content is the priority in voicedover factual programmes ».*¹

¹ Franco (E.) et al. op.cit, p 78

(تحذف هذه الخصائص عموماً في تقنية الصوت المضاف لتسهيل عملية فهم العمل السمعي البصري في شكله النهائي. إلا أن ذلك من شأنه أن يخلق صراعاً بين الصورة و الحوار المترجم، حتى وإن كان للمضمون الأولوية في توظيف تقنية الصوت المضاف لترجمة برامج الواقع). (ترجمتنا)

و فضلاً عن ذلك، فإن مراعاة طابع الصوت المضاف في حذفه لكل العناصر الزائدة أمر يجب التقيد به؛ ما دام الهدف هو التركيز على المضمون فقط، ففي هذه الحالة سيعطي توظيف التقنية انطباعاً بأن المترجم بصدده القيام بترجمة فورية عليه التركيز من خلالها على الحوار لا على العناصر المصاحبة له، وهذا ما يوضحه "باكين" (Paquin) حيث يقول:

*«when you see the speaker on the screen and a translation is supplied so that you hear the person speaking a foreign language in the background and an actor's voice is "voiced over" that, drowning it and taking its place, though the audience always hears the foreign language in the back. This provides the illusion that an interpreter has stepped in and is simultaneously translating what that person is saying. The studio actor / interpreter does not play a role with emotions as if it were acted out. He or she is merely an interpreter who repeats what the person is saying ».*¹

(عندما يظهر المتحدث على الشاشة و تكون ترجمة حوارهِ متوفرة، بحيث تسمع هذا الشخص يتحدث بلغة أخرى كخلفية للترجمة، فيضاف إلى الحوار الأصلي حوار مترجم يحتل مكانه دون أن يختفي الحوار الأصلي تماماً، و ذلك يعطيك انطباعاً أن هنالك ترجماناً قد تدخل في الحين لتقديم ترجمة فورية لما يقوله المتحدث. فمؤدي الصوت (الترجمان) لا يلعب دور الشخص الذي يظهر على الشاشة و لا يتمص أحاسيسه، فهو أو هي فقط بمثابة ترجمان ينقل الحوار إلى لغة أخرى). (ترجمتنا)

¹ Franco (E.) et al. op.cit, p.p 79-80

و على الرغم من أن الإبقاء على اللهجات و نبرات الصوت و عدم تحكم الشخصية التي تظهر على الشاشة في اللغة التي تتحدث بها أمر غير موحد، إذ يرجع لرغبة الشركة أو البلد الذي يقوم بالترجمة، على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار ضرورة التركيز على العناصر الأساسية في الصوت المضاف حسب باكين، و المتمثلة في خلو الحوار من الأخطاء و التكرار و التردد، و الإبقاء عليها فقط إن استلزم الأمر؛ ذلك أن الفيلم الوثائقي يجب أن يكون على قدر عالٍ من المصدقية و الإقناع.

و مهما كانت الصعوبات التي قد تواجه المترجم بلجوئه لتقنية الصوت المضاف، عليه أن يقدم ترجمة ذكية مطابقة للأصل و أيضا مكافئة للمعنى، تزامن الصورة و لا تبتعد كثيرا عن تعابير وجه الشخصية التي تظهر على الشاشة و حركة الجسد التي تقوم بها خلال التحدث. و بإمكانه في هذه الحالة التصرف في الجزء الأوسط من الحوار و التقيد حرفيا ببدايته و نهايته مع أكبر حد من الاختصار.

4.6. ترجمة الفيلم الوثائقي بتقنية التعليق

وضحنا في الفصل الأول أنواع التعليقات الموظفة في الترجمة السمعية البصرية، و ذلك بناء على مدى تقيدها بالنص الأصلي أو ابتعادها عنه؛ و من خلال خصائص التعليق التي حددناها، يمكن القول إنه مهما اتخذ أشكالا مختلفة في إعادة صياغته للحوار الأصلي بلغة أخرى، فإنه لا يطرح تحديات عويصة أمام المترجم بالاعتماد عليه. فعلى عكس العنونة التحتية لا يتطلب التعليق تحويل المنطوق إلى مكتوب في أسطر محدود و زمن قبليسي، و على عكس الدبلجة لا يستدعي مزامنة شفوية أو حركية؛ إذ لا تظهر الشخصية فيه على الشاشة، و أخيرا، و على عكس الصوت المضاف لا يستغرق مدة أقصر من تلك التي يستغرقها الحوار الأصلي و لا ترجمة حرفية لعناصره.

فالتعليق وفق ما توضحه "فرانكو" (و آخرون):

« Commentaries are speech sequences that do not always imply the translating activity ; and even if

they do, the fact that there is no conflict of discourse types between the original version and the translated version (both are presented as commentaries) makes it difficult for the viewer to recognize commentaries as assumed translations. Besides, translated or not, commentaries are viewed as original texts in their own right ».¹

(التعليق أجزاء من الخطاب لا تستدعي دائما نشاطا ترجميا؛ و حتى و إن كان كذلك، فلا يوجد فيه صراع بين النسختين الأصلية و المترجمة، حيث أن كليهما تعرضان على شكل تعليق، ما يصعب على المشاهد الحكم على الترجمة أو التعرف عليها. إضافة إلى ذلك، سواء أكان التعليق مترجما إلى لغة أخرى أم لا، فقد يُنظر إليه دائما على أنه نص أصلي في حد ذاته). (ترجمتنا)

من خلال ذلك يتبين لنا أن توطين التعليق في الفيلم الوثائقي أو نقل عناصره دون التصرف فيها، أمر لا يمكن للمشاهد الحكم عليه ما دام يتماشى مع ما يظهر على الشاشة، فما على المترجم إلا أن يأخذه بعين الاعتبار في ترجمة التعليق أو تكييفه. فحتى و إن كان غياب الحوار الأصلي و الشخصيات المؤدية للأصوات لصالح المترجم، فإنه من الضرورة أخذ الصورة بعين الاعتبار، إذ من الضروري كذلك أن يتناسق التعليق المترجم مع ما يراه المشاهد و أن يكون وثيق الصلة به. و على الرغم من اختلاف التحديات التي قد تواجه المترجم في كل مرة يتعامل فيه مع تقنية معينة من تقنيات الترجمة السمعية البصرية، تطرح كل هذه التقنيات إشكالا مشتركا يتمثل في النص المنقول أو ما يعرف بنص الحوار (script)؛ فحتى و إن تمكن المترجم من الحصول على الحوار الأصلي مسبقا، قد لا يكون الاعتماد عليه كليا قرارا صائبا، و هنا على المترجم حسب "ماتامالا" أن:

« They should be critical and use scripts as a reference tool, since they are translating an audiovisual programme and not a written text. Apart

¹ Franco (E.) et al. Op.cit, p 41

from misspellings, translators might also come across inaccuracies or mistakes ».¹

(على المترجم أن يكون انتقاديا و أن يستعمل نص الحوار كمرجع فقط، كونه بصدد ترجمة عمل سمعي بصري و ليس نصا مكتوبا. فبعيدا عن الأخطاء الإملائية، على المترجم أن يكون حذرا فيما يتعلق بعدم صحة المعلومات و الأخطاء). (ترجمتنا)

إذ قد يحوي نص الحوار معلومات خاطئة تتعلق أساسا بالنقل الحرفي لبعض المصطلحات أو بعض أسماء الأعلام، ما قد يضلل المترجم في عمله، و من هنا وجب عليه كما تقترح "ماتامالا" أن يتخذ نص الحوار كمرجع لا أكثر، و أن يعتمد على نفسه في تصحيح أجزاء الحوار المكتوب بالرجوع إلى الفيلم و كذا بالبحث التوثيقي لإحاطة أكبر بكل ما هو غامض فيه.

¹ Diaz Cintas (J.), Op.cit, p 112

خلاصة الفصل

في هذا الفصل قدمنا تعريفا شاملا للفيلم الوثائقي، ثم تطرقنا إلى مراحل إخراجهِ وخصائص لغته و موضوعه، و توصلنا إلى أن ما يميز هذا النمط عن غيره من برامج الخيال ارتباطه بالوقائع و العالم الحقيقي مهما كانت المواضيع التي قد يتناولها، حيث يعكس الفيلم الوثائقي الواقع كما هو مع إمكانية محاكاته في بعض الأشكال التي قد يتخذها.

تطرقنا بعد ذلك إلى تقنيات ترجمة الفيلم الوثائقي ثم إلى التحديات التي قد تواجه المترجم بتوظيفها، و التي تتنوع بين تحديات تقنية و أخرى مرتبطة باللغة دون أن نتوغل كثيرا في الثانية، إذ سنخصص لها الفصل الأخير من الجانب النظري لبحثنا. و بالنسبة للتقنيات التي قد توظف لترجمة الأفلام الوثائقية، فإنه لا يمكن استثناء أي منها، و إن كان بعضها يختص أكثر بترجمة هذا النوع من الأفلام دون غيره، و المتمثلة تحديدا في التعليق و الصوت المضاف و العنونة لتأتي الدبلجة في آخر القائمة، حيث أنها لا توظف عموما إلا في ترجمة نوع محدد من الأفلام الوثائقية و المتمثلة في الأفلام التي يعاد فيها تمثيل الوقائع. و في كل مرة قمنا بعرض الحالات التي توظف فيها هذه التقنيات مع تسليط الضوء على التحديات و الصعوبات التي قد تطرحها أمام المترجم، و خاصة التحديات التقنية منها، مع تقديم بعض الحلول لها.

و بالتالي كان هذا الفصل عبارة عن نظرة شاملة عن الفيلم الوثائقي، ركزنا فيه على التعريف به و بخصائصه. أما عن ترجمته فعمدنا إيلاء الاهتمام فيها لتقنيات الترجمة السمعية البصرية دون التوقف كثيرا عند عملية نقل المضمون و إشكالاتها، إذ سنتناولها فيما يلي من خلال عرض أهم المقاربات و النظريات المتعلقة بترجمة المحتوى السمعي البصري، و التي سنحدد من خلالها استراتيجية المترجم في نقل هذا المضمون المتعدد الأنظمة السيميائية.

الفصل الثالث

(نقل المستوى السعوي البصري)

تمهيد

إن الطبيعة المعقدة للنص السمعي البصري الذي لا يرتكز على الحوار فحسب لإيصال المعلومات، تجعل ترجمته التي لا تكون بالأمر المستحيل، تطرح تحديات كثيرة أمام المترجم، و ذلك ما يستدعي أخذ العديد من المتغيرات بعين الاعتبار و اتباع استراتيجيات محددة تتحكم فيها عوامل مختلفة حتى تكون الترجمة فعالة و ناجحة.

و سنتناول في هذا الفصل نقل المحتوى السمعي البصري من وجهة نظر الدراسات الترجمية، لتحديد الاستراتيجيات المناسبة لذلك، كما سنبين النقاط الأساسية التي على المترجم أخذها بعين الاعتبار في تعامله مع هذا النوع من النصوص، إضافة إلى دوره في هذه العملية. و بما أن النص السمعي البصري كما سبق و وضحنا نص متعدد الأنظمة السيميائية، و جب علينا تناول استراتيجيات نقله إلى لغة أخرى بفصل عناصره اللغوية عن عناصره غير اللغوية. فبالنسبة لنقل العناصر اللغوية ارتيأنا التطرق إليها من وجهة نظر المقاربة الوظيفية، و ذلك انطلاقاً من مبدأ أن الترجمة السمعية البصرية عبارة عن عملية اتصالية معقدة تتحكم فيها عوامل مختلفة. و سنتناول هذه المقاربة في ظل نظرية الهدف "لهانس فرمير" (Hans Vermeer) و نظرية أنماط النصوص "لكاثارينا رايس" (Katharina Reiss)، مع أخذ معايير الترجمة التي حددها "جدعون توري" (Gidéon Toury) بعين الاعتبار، و التي ستقودنا إلى أهم الاستراتيجيات التي على المترجم اتباعها في نقله للمحتوى السمعي البصري على اختلاف أنماطه.

أما فيما يخص العناصر غير اللغوية، فسنبين كيفية التعامل مع مكونات النص السمعي البصري التي تتعدى اللغة، و التي تتطلب بدورها من المترجم اهتماماً كبيراً، لأهميتها في فهم الرسالة السمعية البصرية، حيث أنها تحمل شحنة من المعلومات تكمل الحوار و تساعد المتلقي على الفهم، و هذا لا ينفي بساطة التعامل معها إذ قد استدعي بعض التغيرات كونها ستخرج أيضاً من محيطها الأصلي.

1. نقل العناصر اللغوية في المحتوى السمعي البصري

من بين الشعب التي تعنى بها الدراسات الترجمة و التي لقيت اهتماما كبيرا من المنظرين و الباحثين، الترجمة السمعية البصرية التي تشكل أحد أكثر الأنماط تعقيدا من حيث نقلها إلى لغة أخرى، و ذلك نتيجة لطبيعتها و أيضا لتعدد التقنيات التي توظف فيها و حتى لاختلاف أنماطها و موضوعاتها. إلا أننا سنحاول فيما يلي تقصي استراتيجيات نقل المحتوى السمعي البصري من خلال تبين طبيعة نشاطه و العوامل المؤثرة فيه.

تذهب "أدريانا سربان" (Adriana Serban) إلى أن الحوار السمعي البصري ليس فقط هو ما يحدد استراتيجية الترجمة التي على المترجم اتباعها، إذ تتطلب العملية إيلاء الأهمية للنص المترجم من خلال تطبيق مقارنة وظيفية تعطى فيها الأولوية لوظيفة هذا النص وغرضه، و توضح "سربان" تطبيق مبدأ التيار الوظيفي على النص السمعي البصري حيث تقول:

« Dans une approche fonctionnelle de la traduction, le texte de départ (dans notre cas le dialogue filmique ou le script d'un documentaire) n'est plus considéré en tant qu'élément déterminant de la stratégie traductive, mais seulement comme un des facteurs que l'on doit prendre en considération à l'heure de traduire. D'autres facteurs qui jouent ou qui devraient jouer un rôle essentiel dans tout acte de traduction sont la fonction du texte d'arrivé qui peut être différente de celle du texte source, ainsi que le skopos (un mot d'origine grecque qui signifie le but) des participants à l'acte de communication ».

1

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p 90

(فمن وجهة نظر المقاربة الوظيفية لم يعد ينظر إلى النص الأصلي (حوار الفيلم أو سكريبت الوثائقي في هذه الحالة) على اعتبار أنه العنصر المحدد لاستراتيجية الترجمة و إنما ينظر إليه بصفته أحد العوامل التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار فقط حين القيام بالترجمة، إذ للعوامل الأخرى دور أو ينبغي أن يكون لها دور أساسي في كل عمل ترجمي. هذه العامل تشكل وظيفة النص المترجم التي قد تختلف عن وظيفة النص الأصلي، إضافة إلى هدف * (Skopos) المشاركين في عملية الاتصال). (ترجمتنا)

و هنا تؤكد "سريان" على ضرورة استعمال صيغة الجمع فيما يتعلق "بالمشاركين" في عملية الترجمة التي لا تشمل المترجم فقط. و تتوضح رؤيتها أكثر من خلال نظرية هانس فرمير التي تعرف بنظرية الهدف (théorie du skopos)؛ فبالنسبة لـ"فرمير" تتحدد استراتيجيات الترجمة بناء على هدف و وظيفة النص المترجم لا على هدف و وظيفة النص الأصلي، و في هذه الحالة يخضع المترجم لرغبة الزبون أو المكلف بالترجمة في قيامه بعمله ما ينطبق تماما على النصوص السمعية البصرية¹.

إلا أن منظور "فرمير" لا يكتمل إلا بتبني نظرية "كاترينا رايس" حول أنماط النصوص، و هذا ما يوضحه "ماثيو قيدار" (Mathieu GUIDÈRE) حيث يقول:

« [...] Grâce à l'apport de Katharina Reiss (1984), Vermeer parvient non à préciser le fonctionnement de sa théorie mais aussi à élargir son cadre d'étude [...] il a intégré, en particulier, la problématique typologique de Reiss. Si le traducteur parvient à rattacher le texte source à un type textuel ou un genre discursif, cela l'aidera à mieux résoudre les problèmes qui se poseront à lui dans le processus de

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: GUIDÈRE (M.), Introduction à la traductologie (penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain), De Boeck, 1ere édition, Bruxelles, Belgique, 2008, p 73

* (Skopos) مصطلح يوناني يقصد به الهدف

traduction. Dans cette perspective, Vermeer prend en considération les types de textes définis par Reiss (informatifs, expressifs, opérationnels) pour mieux préciser les fonctions qu'il convient de préserver lors du transfert ».¹

(لم يتمكن "فرميير" من توضيح سير نظريته فقط بل استطاع كذلك أن يوسع حقلها الدراسي بفضل إسهام "كاثرينا رايس" (1984) [...], فقد أدمج إشكالية رايس حول أنماط النصوص. حيث أن المترجم إذا ما توصل إلى ربط النص الأصلي أو الخطاب بنمط نصي آخر أو بنوع استدلالي، فذلك من شأنه أن يساعده كثيرا على إيجاد حل للمشاكل التي قد تعترض طريقه أثناء عملية الترجمة. فمن هذا المنظور يأخذ فرميير أنماط النصوص التي تصنفها رايس ضمن ثلاثة مجموعات (إخبارية و تعبيرية و عملياتية) بعين الاعتبار ليوضح بطريقة أفضل الوظائف التي يجب الحفاظ عليها أثناء عملية النقل إلى لغة أخرى).
(ترجمتا)

فالنص الأصلي حسب "قيدار" سيكون مصدر معلومات للمترجم إذا ما تمكن من تحديد نمطه قبل الشروع في عملية الترجمة، و ذلك في إطار التصنيف الذي وضعته "رايس"، مع الخصائص التي حددتها لكل نمط. ليقوم بعد ذلك بإيلاء الاهتمام للنص المترجم و وظيفته و ما يرغب صاحب الترجمة في إيصاله للمتلقي بلغة أخرى. إلا أن ذلك لا ينفي أهمية الحفاظ على قالب النص العام و موضوعه، إذ لا يجب أن يفقد النص المترجم صلته التامة بالنص الأصلي.

و بالنسبة للنصوص السمعية البصرية، فإن "رايس" تصنفها ضمن نمط آخر تطلق عليه اسم النصوص السمعية الوسائطية (textes audio-médiaux) و يتميز هذا النوع من النصوص حسب "رايس" بما يلي:

« Audio-medial texts, [...] are distinctive in their dependance on non-linguistic (technical) media and on graphic, acoustic, and visual kinds of expression.

¹ GUIDÈRE (M.), op.cit, p 73

It is only in combination with them that the whole complex literary form realizes its full potential.

What kinds of text belong to this type ? Generally speaking, any text that requires the use of a degree of accommodation to a non-linguistic medium in order to communicate with the hearer, whether in the source or in the target language. Primary examples would be radio and television scripts, such as radio newscasts and reports, topical surveys and dramatic productions ».¹

(تتميز النصوص السمعية الوسائطية بارتباطها الوثيق بالوسائط غير اللغوية و التعابير المصورة و السمعية و البصرية. فجمع كل هذه العناصر يتحدد شكلها و إمكانياتها. فأي نوع من النصوص إذا ينتمي إلى هذا النمط؟ عموما الخطاب المنطوق أو أي نص يتطلب التكيف مع وسيط غير لغوي لمخاطبة المتلقي سواء كان ذلك في اللغة المنقول منها أو إليها. و من الأمثلة على ذلك نذكر نصوص البرامج التلفزيونية و أخبار الراديو و التقارير و الإنتاجات الدرامية). (ترجمتنا)

و تؤكد "رايس" أيضا على أن هدف المترجم خلال نقله هذا النوع من النصوص يكمن في ترك نفس التأثير الذي خلفه النص الأصلي في نفس المتلقي. فهنا يكون للتكافؤ في التأثير الأولوية حتى و إن تطلب ذلك الابتعاد قليلا عن الأصل.

إضافة إلى ذلك تؤكد "سريان" ضرورة أخذ عامل آخر بعين الاعتبار، عامل متمثل في الجمهور المستهدف، لأن الترجمة السمعية البصرية عملية اتصالية يتم التعامل فيها مع عدد غير محدد أو متجانس من الأشخاص و هذا ما ينبغي أيضا مراعاته في عملية الترجمة، إذ لن يكون لهذا الجمهور نفس الاهتمامات أو التوقعات أو السلوك أو حتى ردود الفعل. و هنا على المترجم أن يتعامل بحذر في نقله لعناصر نصه و ذلك باستهداف فئة معينة دون أخرى لاستحالة استهداف الجميع.²

¹ REISS (K.), *Translation criticism, the potentials & limitation*, Routledge, NY, U.S.A, 2014, p 43

فأخذ الجمهور بعين الاعتبار يجعل من الترجمة عملية اتصالية يراعى فيها المتلقي. و بما أن متلقي النص الأصلي يختلف عن متلقي النص المترجم، فمن شأن ذلك أن يؤثر على عملية الترجمة و اختيارات المترجم. و تمثل الترجمة بحسب منظور "حاتم و مایسون" (Hatim et Mason) ما يلي:

« [...] traduire est un acte de communication qui relaie, à travers les frontières culturelles et linguistiques, un autre acte de communication qui avait peut-être un but différent et ne visait pas le même public ».¹

([...]) إن الترجمة عملية اتصالية تربط عبر الحدود الثقافية و اللسانية عملية اتصالية أخرى قد يكون لها هدف آخر مختلف و لا تستهدف نفس الجمهور). (ترجمتتا) و هنا يكون التكييف أمرًا ضروريًا في نقل الحوار السمعي البصري حسب "سريان" خاصة مع تعدد وظائفه و اختلاف أهداف ترجمته و التقنيات الموظفة فيه، إذ تقول:

« Un programme audiovisuel, sous-titré ou non, peut avoir plusieurs fonctions telles que le divertissement, l'information, l'éducation ou la persuasion des spectateurs. Le sous-titrage peut également avoir plusieurs buts, par exemple celui de faciliter la compréhension du programme par un public qui ne parle pas la langue d'origine, mais on peut aussi penser à des situations où le but ou skopos de la traduction est de faciliter l'apprentissage d'une langue étrangère ou promouvoir une langue ou un dialecte en train de disparaître ».²

(قد يكون للبرنامج السمعي البصري سواء أكان معنونا أم لا، وظائف مختلفة كالترفيه أو الإعلام أو التربية أو إقناع المشاهدين. و قد يكون للعنونة التحتية أهداف متعددة كأن

² للمزيد من المعلومات أنظر: Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 91

¹ Ibid, p 87

² Ibid, p 91

تكون غايتها على سبيل المثال تسهيل عملية إفهام البرنامج للجمهور الذي لا يتكلم اللغة المنقولة، و لكنه يمكن التفكير كذلك في مواقف أخرى قد يكون الهدف منها هو تسهيل تعلم لغة أجنبية أو ترقية لغة أو لهجة في طريق الزوال). (ترجمتا)

فهذه الوظائف تتعدد بناء على محتوى البرنامج أو النص السمعي البصري و تختلف بين الترفيه و الإقناع و نقل المعلومات، إضافة إلى الأغراض التعليمية التي قد تكتسبها البرامج من خلال موضوعاتها و عبر الجمهور المستهدف. و هنا يكون انتقاء الاستراتيجية المناسبة مرتببا ارتباطا مباشرا بهذه الوظيفة من جهة و بالتقنية الموظفة في عملية الترجمة السمعية البصرية من جهة أخرى.

من منظور آخر، قد لا تكون وظيفة النص و هدفه و لا حتى الجمهور المستهدف العوامل الوحيدة المتحكمة في ترجمة هذا النوع من النصوص، أو في خيارات المترجم. فزيادة على ذلك، يضيف "جدعون توري" مجموعة من المعايير المتغيرة التي تتحكم في هذه العملية. و هنا لا يتحدث "توري" عن القواعد التي يجب أن يتقيد بها المترجم أو يطبقها لبلوغ مستوى الترجمة الجيدة أو النجاح في عملية نقل النص إلى لغة أخرى، و إنما عن مجموعة من المعايير التي على المترجم التقيد بها و التي من شأنها أن توجه خياراته. و يقسم "توري" هذه المعايير إلى ثلاثة أنواع كالاتي:

- **المعايير الأولية (normes initiales):** و فيها يكون على المترجم الاختيار بين ما إذا كان سيخضع لقوانين النص الأصلي أو لقوانين النص المترجم، و بناء على هذا الخيار يتحدد توجه الترجمة فيما إذا كانت ستأتي في قالب الثقافة المنقولة أم في قالب الثقافة المنقول إليها.
- **المعايير المبدئية (normes préliminaires):** و هنا يختار المترجم الخضوع أم لا، للسياسات التي تفرضها الترجمة، كنوع النص المترجم و أصل المؤلف و المواضيع المسموح بها أو المحظورة....

• **معايير الاشتغال (normes opérationnelles):** و تتمثل في مجموع القرارات الملموسة التي يقوم بها المترجم خلال عملية الترجمة، و تتعلق أساسا بتقسيم النص الأصلي من خلال اتباع المعايير المصفوفاتية (normes matricielles) كما يصطلح عليها توري، أو ما يتعلق بإعادة صياغة النص الأصلي وفقا للمعايير اللغوية النصية (normes linguistico-textuelle) ¹ للغة المنقول إليها.

فانطلاقا من هذه المعايير تتم عملية الترجمة، التي تتحدد من خلال كل قرار يأخذه المترجم أو خيار يقوم به. و بين التمسك بالمنقول و الاقتراب أكثر من المنقول إليه ستكون النتيجة على قدر كبير من الاختلاف. و تتضمن إلى هذه المعايير عوامل أخرى مؤثرة كنوع النص و إيدولوجية الكاتب و المترجم التي ستتدخل بشكل أو بآخر في عملية الترجمة. و من جهة أخرى سيكون للمترجم خلال نقله للنص نسبة من الحرية في التصرف في ترجمته و في التعابير و المصطلحات التي سيوظفها.

و بناء على طبيعة النص السمعي البصرية و ضرورة أخذ وظيفته و هدفه و الجمهور المستهدف بعين الاعتبار، تتحدد استراتيجيات الترجمة. و نقصد هنا "بالاستراتيجية" مجموع القرارات و الخيارات التي يتخذها المترجم بناء على مجموع المعطيات السابقة التي حددناها، في نقله للنص الذي بين يديه، و ذلك لتحقيق ترجمة ناجحة، سواء تعلق الأمر بالنص في مجمله أو بأجزاء منه، و ذلك بناء على تعريف الاستراتيجية الذي زدنا به "لوشر" (Löschner):

« *A translation strategy is a potentially consious procedure for solving a problem faced in translating a text or any segment of it* »²

(استراتيجية الترجمة عبارة عن إجراء يتخذه المترجم عن وعي و إدراك لحل مشكل قد يواجهه في ترجمة نص أو جزء منه). (ترجمتنا)

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Guidère (M.), op.cit, p 100

² BAKER (M.), Routledge Encyclopedia of translation studies, London & New York, UK/U.S.A, 2005, p 188

تعد الاستراتيجية خطة يضعها المترجم و تشمل قرارات و خيارات حول الطريقة الفضلى التي من شأنها أن تمكن المترجم من نقل عناصر نصه، بناء على نمطه و الجمهور المستهدف و الغرض من ترجمته. و هي تنقسم إلى نوعين: استراتيجية شاملة (stratégie globale) تطبق على النص ككل، و استراتيجية محلية (stratégie locale) تطبق على أجزاء منه فقط.

لذلك جاء تعريفها على لسان "ياسكيلاينن" (Jääskäläinen) على النحو التالي:

« A set of rules or principles which a translator uses to reach the goals determined by the translating situation in the most effective way ; global strategies refer to the translator's general principles and modes of action ; local strategies refer to specific activities in relation to the translator's problem-solving and decision making ».¹

(مجموعة من القواعد و المبادئ التي يوظفها المترجم ليلبغ الأهداف التي ترمي إليها الترجمة بأنجع الطرق وفق ما يحدده الموقف. و يقصد بالاستراتيجية الشاملة المبادئ العامة التي يتبعها المترجم و كيفية تعامله مع النص، في حين تمثل الاستراتيجية المحلية القرارات الخاصة التي يتخذها المترجم لحل الصعوبات و مشاكل الترجمة التي قد تعترض طريقه).
(ترجمتنا)

فمن الواضح أن ياسكيلاينن يؤكد أن الاستراتيجية عبارة عن مجموع القواعد التي يتبعها المترجم، و عليه، فهي تعتبر قرارات يرجع للمترجم الخيار في اتخاذها. و يرى أن الفرق بين الاستراتيجية الشاملة و الاستراتيجية المحلية يتمثل في كون الأولى أعم من الثانية، فهي تشمل جل هذه القرارات في حين أن الثانية تقتضيها مواقف معينة قد تعترض طريق المترجم، فيلجأ إليها كحل لبعض الصعوبات التي قد تواجهه و بالتالي فهي لا تطبق على كامل النص.

¹ BRAOZOWSKI (J.), Le problème des stratégies du traduire, Meta (2008), vol 53, num 04, p 766

بناء على هذين التعريفين و دون الخوض المعمق في ماهية الاستراتيجية و الجدل الذي تثيره، سنحاول تحديد استراتيجيات ترجمة النص السمعي البصري و بالتحديد نص الفيلم الوثائقي، و ذلك انطلاقا من المبدأ الذي مفاده أن الاستراتيجية هي مجموع القرارات التي يتخذها المترجم في نقل نصه عن وعي و إدراك وفق ما تقتضيه عناصر محددة، أهمها نمط النص و الجمهور المستهدف و الغرض من الترجمة، إضافة إلى تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة.

1.1. التكيف استراتيجية المترجم السمعي البصري

لطالما كان التكيف في الترجمة محل جدل و نقاش فيما إذا كان نقلا للأصل أو محاكاة له فقط، و ذلك منذ البدايات الأولى للترجمة. فبين الحاجة للتفتح على الآخر و ضرورة خلق نص يترك أثرا لدى متلقيه، كان التكيف أنسب الحلول لذلك خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر، و إن ابتعد في معظم الأحيان عن الأصل و اقترب أكثر من الاقتباس، و بالتحديد فيما يخص نقل النصوص الدرامية و الأدبية. فهو نشاط رغم بلوغ ذروته، عرف انتقادا واسعا خلال القرن التاسع عشر باعتباره آنذاك خيانة للأصل و لمؤلفه، إلا أنه حافظ على مكانته في الترجمة التي اتسع مجالها لتشمل ميادين أخرى خلال القرن العشرين، بازدهار نقل النصوص العلمية و التقنية.

و على الرغم من هذه الخلفية التاريخية الحافلة بالانعطافات للتكيف، فإنه يرتبط اليوم ارتباطا وثيقا بمجال الترجمة السمعية البصرية، و يظهر باستمرار حين يتعلق الأمر بتوظيفها سواء كان ذلك على مستوى تقنياتها المختلفة أو فيما يتعلق بمحتواها. فهل هو فعلا ممارسة لا تمت للترجمة بصلة؟ هل يوظف فيها كتقنية أو كاستراتيجية؟ أم أنه أشمل من ذلك؟

يعرف "باستين" (Bastin) التكيف على أنه:

« Un ensemble d'opérations traduisantes qui résultent dans la production d'un texte qui ne peut

**pas être accepté en tant que traduction mais qui
représente néanmoins un texte source »¹.**

(مجموعة من العمليات الترجمية التي يترتب عليها إنتاج نص لا يمكن قبوله، كترجمة لكنه
يمثل النص الأصلي). (ترجمتنا)

فبحسب تعريف باستين، يشكل التكيف نشاطاً مختلفاً عن نشاط الترجمة كونه لا يتقيد
بالأصل، و لكنه يلجأ إليه في الحالات التي تعجز فيها الترجمة عن نقل المواقف إلى لغة
أخرى أو ثقافة أخرى. إلا أن ذلك لا يعني ابتعاده الكلي عن الأصل، إذ أنه يحافظ على
مضمونه العام حتى و إن كان يعبر عنه أو يقدمه بصورة مختلفة.

أضف إلى ذلك أنه يعتبر التكيف أحد الإجراءات التقنية في الترجمة غير المباشرة التي
حددها "فيناي و داربلني" (Vinay et Darbelnet) على أنها:

***« A procedure which can be used whenever the
context referred to in the original text does not exist
in the culture of the target text, thereby necessitating
some form of re-creation »².***

(إجراء يمكن توظيفه في حالة غياب السياق الموجود في النص الأصلي، في الثقافة
المنقول إليها، مما يستلزم في هذه الحالة إعادة ابتكار سياق جديد). (ترجمتنا)

فبالنسبة لـ"فيناي و داربلني" يمثل التكيف تقنية يلجأ إليها المترجم لإيجاد موقف
مكافئ في الثقافة المنقول إليها لموقف تنفرد به الثقافة الأصلية، حيث يعتمد من خلاله إلى
ملء الثغرات الناجمة عن اختلاف الثقافتين و ذلك من خلال نقل السياق الوارد وفق ما
سيتوعبه المتلقي في ثقافة أخرى و لغة أخرى.

و يرد التكيف بمفهوم مختلف في ممارسات أخرى تتدرج ضمن ميدان الترجمة، فإذا
ما تعلق الأمر بنقل النصوص الدرامية أو الاقتباسات المسرحية و حتى الإشهار فهو كما
يعرفه "بريسيت" (Brisset):

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 86

² Baker (M.), op.cit. p 06

« Un processus de reterritorialisation de l'original »¹

(عملية إعادة أقلمة للأصل). (ترجمت).

أي نشاط يتم فيه إخضاع الأصل لثقافة اللغة المنقول إليها وفق ما يلائم قالبها الفكري و الاجتماعي و الجغرافي و التاريخي، الغاية من توظيفه إحداث نفس التأثير الذي خلفه النص الأصلي في نفس متلقي آخر مختلف اللغة و الثقافة.

و بالتالي فإن التكيف و إن ابتعد عن النص الأصلي يبقى نشاطا يهدف إلى نقل مضمون النص إلى لغة أخرى و ثقافة أخرى، فهو يرتبط بالترجمة ارتباطا وثيقا و لا يمكن اعتباره ممارسة بعيدة عنها خاصة مع تطور المفاهيم و وجهات النظر حول الأمانة للنص بين التقيد بالأصل و الابتعاد عنه.

أما بالنسبة لكونه تقنية أو استراتيجية، فسيتطلب منا الفصل في ذلك، التطرق لأنماطه و دواعي توظيفه، إذ ينقسم التكيف بحسب ما ورد في "موسوعة روتلج للدراسات الترجمية" إلى نمطين: الأول يصطلح عليه بالتكيف المحلي (adaptation locale) يلجأ إليه:

« As a local procedure, adaptation may be applied to isolated parts of the text in order to deal with specific differences between the language or culture of the source text and that of the target text. In this case, the use of adaptation as a technique will have a limited effect on the text as a whole »².

(قد يوظف التكيف كإجراء محلي على أجزاء معزولة من النص للتعامل مع الاختلافات التي قد ترد فيه بين الثقافة و اللغة المنقولة و الثقافة و اللغة المنقول إليها، و في هذه الحالة يوظف التكيف كتقنية و يكون له تأثير محدود على النص ككل). (ترجمت)

فالتكيف الذي يلجأ إليه المترجم كحل لنقل أجزاء من النص فقط لغياب السياق الوارد في الثقافة المنقول إليها يعتبر تقنية وظفت لنقل سياق معين أو للتعبير عن موقف دون أن

¹ Guidère (M.), op.cit, p 87

² Baker (M.), op.cit. p 07

يكون لها تأثير على النص ككل أو على وظيفته، و هنا نتحدث عن التكيف كأحد الأساليب السبعة التي أوردتها كل من فيناي و دارليني في كتابيهما.

و حسب ذات الموسوعة، يتمثل التكيف الشامل (adaptation globale) فيما يلي:

« As a global procedure, adaptation may be applied to the text as a whole. The decision to carry out a global adaptation may be taken by the translator him/herself or may be imposed by external forces (for example, a publisher's editorial policy). In either case, global adaptation constitutes a general strategy which aims to reconstruct the purpose, fonction or impact of the original text. The intervention of the translator is systematic and s/he may sacrifice formal elements and even semantic meaning in order to reproduce the function of the original »¹.

قد يطبق التكيف كإجراء شامل على النص ككل، و يرجع القرار في ذلك إلى المترجم في حد ذاته أو إلى جهة أخرى قد تفرض عليه توظيفه (كسياسة تحرير الناشر). و في كلتا الحالتين يشكل التكيف الشامل استراتيجية عامة تهدف إلى إعادة إنشاء غرض النص الأصلي و وظيفته و التأثير الذي خلفه. و يكون تدخل المترجم من خلاله منتظما قد يضحى فيه بالعناصر الشكلية و حتى بأجزاء من المعنى للحفاظ على وظيفة الأصل). (ترجمتنا)

و وفقا لما يتماشى و تعريف الاستراتيجية الذي سبق ذكره، فإن التكيف الشامل يشكل استراتيجية يعتمد عليها المترجم في نقله نصه؛ كونه يمثل جملة من القرارات التي يتخذها بناء على ما تقتضيه وظيفة النص و نمطه و الجمهور المستهدف، و هو في هذه الحالة لم يعد مجرد تقنية يعتمد عليها لترجمة جزء (من هذا النص فقط) أو موقف (معين ورد في النص).

¹ Baker (M.), op.cit. p 07

و قد يتخذ التكيف الشامل باعتباره استراتيجية أنواعا مختلفة يوظفها المترجم حسب ما تقتضيه الحاجة يقسمها قিদار إلى ثلاثة أنواع هي:

• **الحذف (suppression):** و يتمثل في عدم ترجمة جزء من الأصل سواء كان عبارة عن ألفاظ أو عبارات أو فقرات بأكملها.

• **الإضافة (adjonction):** بزيادة معلومات لا توجد في الأصل من خلال التصريح و الإضافة في النص أو عن طريق الحواشي و الفهارس.

• **التبديل (substitution):** و تتمثل في تعويض عنصر من عناصر النص الأصلي بآخر مكافئ له و لا يتطابق بالضرورة معه.¹

أما فيما يخص الترجمة السمعية البصرية، و بناء على طابعها كعملية اتصالية و ترجمة وظيفية تعنى بالدرجة الأولى بنمط النص و غرضه و الجمهور المستهدف، فإن التكيف يعد الاستراتيجية الأنسب في نقلها بصفة عامة، و إن استدعى الأمر اللجوء إلى استراتيجيات أخرى إذا ما تعلق الأمر بأنماط محددة كالأقلمة مثلا. و يتعدى التكيف في الترجمة السمعية البصرية حدود التصرف في المحتوى؛ فهو حسب "غومبيي":

*« un processus de transadaptation qui se situe au-delà de la dichotomie traductionnelle entre traduction littérale et traduction libre, et au-delà de la distinction entre traduction d'une part, et les formes d'aménagement de texte qui sont d'habitude regroupées sous le nom d'adaptation d'autre part ».*²

(عملية ترجمة-تكيف تتجاوز الانشطار بين الترجمة الحرفية و الترجمة الحرة، كما تتجاوز التمييز بين الترجمة من جهة و أشكال تهيئة النص من جهة أخرى، هذه الأشكال التي تتضوي تحت مصطلح التكيف). (ترجمتنا)

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Guidère (M.), op.cit, p 87

² Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 88

إذ أن التكييف في الترجمة السمعية البصرية ليس مجرد عملية ترجمة، فهو يتعدى مفهوم التكييف بصفته أحد الإجراءات التي يلجأ إليها المترجم في نقل نصه، و يصل إلى أبعد من ذلك فيما يتعلق بأقلمة الحوار وفق ما تقتضيه تقنيات النقل السمعي البصري الموظفة.

فبالنسبة للعنونة التحتية، يكون التكييف حسب "سريان" بتحويل ما هو مسموع إلى مكتوب، و هذا ما سيشكل تحديا كبيرا للمترجم لاختلاف خصائص كل منهما، إذ سيكون على المترجم اتخاذ العديد من الإجراءات لينجح في عمله. و من بين الخطوات التي سيخطوها حذف التكرار و الإطناب و الأساليب المبتذلة ليتحكم في ترجمته و يقوم بتنسيقها مع الوقت المخصص لها و الصورة التي تظهر على الشاشة، و ينبغي أن يبقى الحوار الأصلي مسموعا. و بالتالي فإنه يتحتم عليه أن يتعامل بحذر، أثناء تكييف ترجمته، مع الأصل؛ لأن المشاهد في اللغة المنقول إليها سيتسنى له الحكم على هذه الترجمة إذا كان على دراية كافية باللغة المنقولة.

و يكيف الحوار في تقنية الصوت المضاف ليتناسب مع المدة الزمنية المحددة للترجمة، خاصة و أن الترجمة تبدأ بعد الحوار الأصلي و تنتهي قبل نهايته، و في هذه الحال يحاول المترجم تقليص الترجمة للتناسب مع الزمن المخصص لها و تتلاءم مع بداية الحوار و نهايته لتكون أكثر مصداقية.

و إذا ما تعلق الأمر بالدبلجة، تكيف الترجمة بناء على ما يرغب المكلف بالعملية إيصاله للمتلقي في اللغة و الثقافة المستقبليتين، إذ قد تبعد تماما عن الأصل كما قد تلتزم به، خاصة و أن في عملية الدبلجة يحذف الحوار الأصلي تماما من الشريط الصوتي و بالتالي لن يتعرف المشاهد على العناصر التي قد تم تغييرها أو حذفها، إلا أن هذا لا يمنع من ضرورة تقيد المترجم بما يراه المشاهد على الشاشة. و يكيف الحوار في الدبلجة بشكل آخر من خلال محاولة ضبطه مع حركة الشفاه أو الجسد ليكون أكثر إقناعا. أما في التعليق الحر أو الدبلجة خارج نطاق الشاشة، فللمترجم الحرية التامة في التعامل مع ترجمته، و هذا بطبيعة الحال وفقا لرغبة المكلف بالترجمة.

2.1. استراتيجية التكيف في ترجمة الفيلم الوثائقي بين التبسيط و التصريح

قد يتخذ التكيف الشامل في الترجمة السمعية البصرية أشكالا أخرى انطلاقا من كونه عملية حذف و إضافة و إبدال للأصل وفق ما يتماشى و وظيفة النص و هدفه و الجمهور المستهدف، فالتكيف كاستراتيجية شاملة قد يتجسد من خلال اتخاذ المترجم قرارات تستدعي التبسيط و التصريح في الترجمة خاصة إذا ما تعلق الأمر بترجمة الأفلام الوثائقية.

و يلجأ المترجم إلى التبسيط و التصريح في كثير من الحالات التي تقتضيها وظيفة النص و هدفه، و يكون توظيفهما بغرض جعل المعلومات التي يحتويها النص في متناول المتلقي، كما يراعى فيهما بالدرجة الأولى المستوى الفكري لهذا المتلقي و سنه و تحصيله العلمي، حيث تعوض من خلالهما العناصر المعقدة أو التي قد يستعسر فهمها في الأصل بأخرى أكثر بساطة و وضوحا ليسهل على المتلقي استيعابها.

و يقسم كل من "بلوم كولكا" (Blum-Kulka) و "لوفنستون" (Levenston) التبسيط إلى ثلاثة أنواع؛ يكون الأول على مستوى الألفاظ، و قد يتخذ ستة أشكال يحددانها فيما يلي:

« Use of superordinate terms when there are non equivalent hyponymed in the target language, approximation of the concepts expressed in the the source language text, use of common level or familiar synonyms, transfer of all the functions of source-language word to its target-language equivalent, use of circumlocutions instead of conceptually matching high-level words or expressions (especially with theological, culture-specific or technical terms), and use of paraphrase where cultural gaps exist between the source and the target language »¹.

¹ Baker (M.), op.cit. p 288

توظيف المصطلحات العامة في حالة غياب مكافئ دقيق في اللغة المنقول إليها، تقديم ترجمة تقريبية للمفهوم الوارد في النص الأصلي، توظيف لغة عامة أو مرادفات أكثر تداولاً، نقل وظائف اللفظ الوارد في النص الأصلي إلى ما يكافؤه في الترجمة، توظيف الكناية بدلا من تقديم مقابل يطابق المفهوم للألفاظ أو للعبارات الواردة (و هو ما يتعلق أساسا بالمصطلحات العقائدية و الثقافية و التقنية)، و أخيراً، إعادة الصياغة في حال وجود فراغات ثقافية بين اللغتين: المنقولة و المنقول إليها). (ترجمتنا)

فبحسب هذه المبادئ التي وضعها المنظران، و التي تمثل جملة من القرارات التي قد يتخذها المترجم، يشمل التبسيط اللفظي أولاً توظيف مصطلحات عامة أو شاملة، يصطلح عليها أيضاً بلفظ "احتواء" (hyponymie). فقد يرد مثلاً في النص الأصلي مصطلح علمي محدد يطلق على نوع من الطيور مثل « cardinal rouge » الذي يعيش في أمريكا الشمالية و الذي لا يوجد له مصطلح مقابل في العربية، فبإمكان المترجم في هذه الحال ترجمته (بطائر) فقط، و هو مصطلح عام يحوي هذا النوع من الطيور و كل الأنواع الأخرى التي تنتمي إلى هذه الفصيلة. ف « Cardinal rouge » مصطلح محدد (hyponyme) يندرج ضمن مصطلح عام هو الطيور. و فضلاً على ذلك، فقد توظف المصطلحات العامة فقط بغرض تبسيط المفاهيم، و نذكر على سبيل المثال ترجمة « Houette hulotte » (نوع من البوم)، ببومة فقط على الرغم من وجود مقابل لها هو (البومة السمراء) .

يتم التبسيط كذلك من خلال محاولة الاقتراب من المعنى الأصلي في حالة غياب السياق في اللغة المنقول إليها. فينقل اللفظ أو العبارة من منظور آخر تقريبي يفي بالغرض (approximation). و قد يُلجأ إلى تقديم مرادف أو مقابل للألفاظ الموظفة يكون أكثر تداولاً (synonyme familier) .

كما قد يتخذ أشكالاً أخرى كالكناية (périphrase) التي يقصد بها ترجمة لفظة واحدة في النص الأصلي بعدة ألفاظ، أي تقديم ترجمة شارحة لغياب مقابل دقيق في اللغة المنقول إليها

أو ترجمة هذا المصطلح بمفهومه، و هذا ما ينطبق أساسا على نقل المصطلحات المتخصصة. أما الشكل الآخر له، فيتمثل في إعادة صياغة (paraphrase) عناصر النص دون الخروج عن قالبه العام.

و يتم النوع الثاني من التبسيط على مستوى التراكيب من خلال تغيير بنيتها بما يتماشى و ضروريات اللغة المنقول إليها. أما الأخير، فيتم على مستوى الأساليب الموظفة بتعويض الجمل المعقدة الطويلة بأخرى أقصر منها أو أقل غموضا، و بحذف التكرار و الإطناب. أما بالنسبة للتصريح، فزيادة عن كونه إضافة معلومات في الترجمة لم ترد في الأصل فإنه يشمل حسب "سيغينو" (Séguinot) حالات أخرى حيث تقول:

« Explicitation takes place not only when something is expressed in the translation, which was not in the original, but also in cases where something which was implied or understood through presupposition in the source text is overly expressed in the translation, or an element in the source text is given a greater importance in the translation through focus, emphasis, or lexical choice ».¹

(لا يكون التصريح فقط بإضافة شيء لم يرد ذكره في الأصل بل كذلك في الحالات التي يعبر فيها بوضوح عن أجزاء أضمرت في النص الأصلي، أو عن افتراضات ضمنية فيه، و أيضا عندما يعطى عنصر ما أهمية كبرى في الترجمة على خلاف الأصل، و ذلك من خلال التركيز عليه و انتقاء الألفاظ في التعبير عنه). (ترجمتنا)

و تضيف "بلوم كولكا" أشكالا أخرى للتصريح أهمها الشرح (explication) و الوصف (description) و إجلاء الغموض على أسماء المواقع الجغرافية و أسماء الأعلام قصد تعريفها.²

¹ Baker (M.), op.cit. p88

² Idem

و يميز المنظرون بين التصريح الإجباري الذي يفرضه اختلاف التراكيب النحوية و الدلالية للغتين: المنقولة و المنقول إليها و بين التصريح الاختياري الذي يرجع القرار في توظيفه إلى المترجم لأغراض مختلفة.¹

هذه الخصائص و الأشكال التي قد يتخذها "التبسيط" و "التصريح" تجعل منهما استراتيجيتين جد فعاليتين في مجال الترجمة السمعية البصرية، و خاصة في نقل الأفلام الوثائقية العلمية. فبالنسبة للأفلام الوثائقية يكون توظيف الاستراتيجيتين بناء على الغرض الذي سيؤديه كل من التبسيط و التصريح حسب قول "سريان":

*« On peut par exemple se fixer comme but de rendre un documentaire assez technique au départ plus accessible à un public de non-spécialistes, en vue de sa diffusion sur une des chaînes Discovery. Ceci implique aussi un changement dans la fonction du programme qui sera désormais destiné à divertir et pas seulement à informer. Notre stratégie globale sera donc une stratégie d'adaptation, soit par explicitation [...], soit pas simplification, ou bien les deux au même temps ».*²

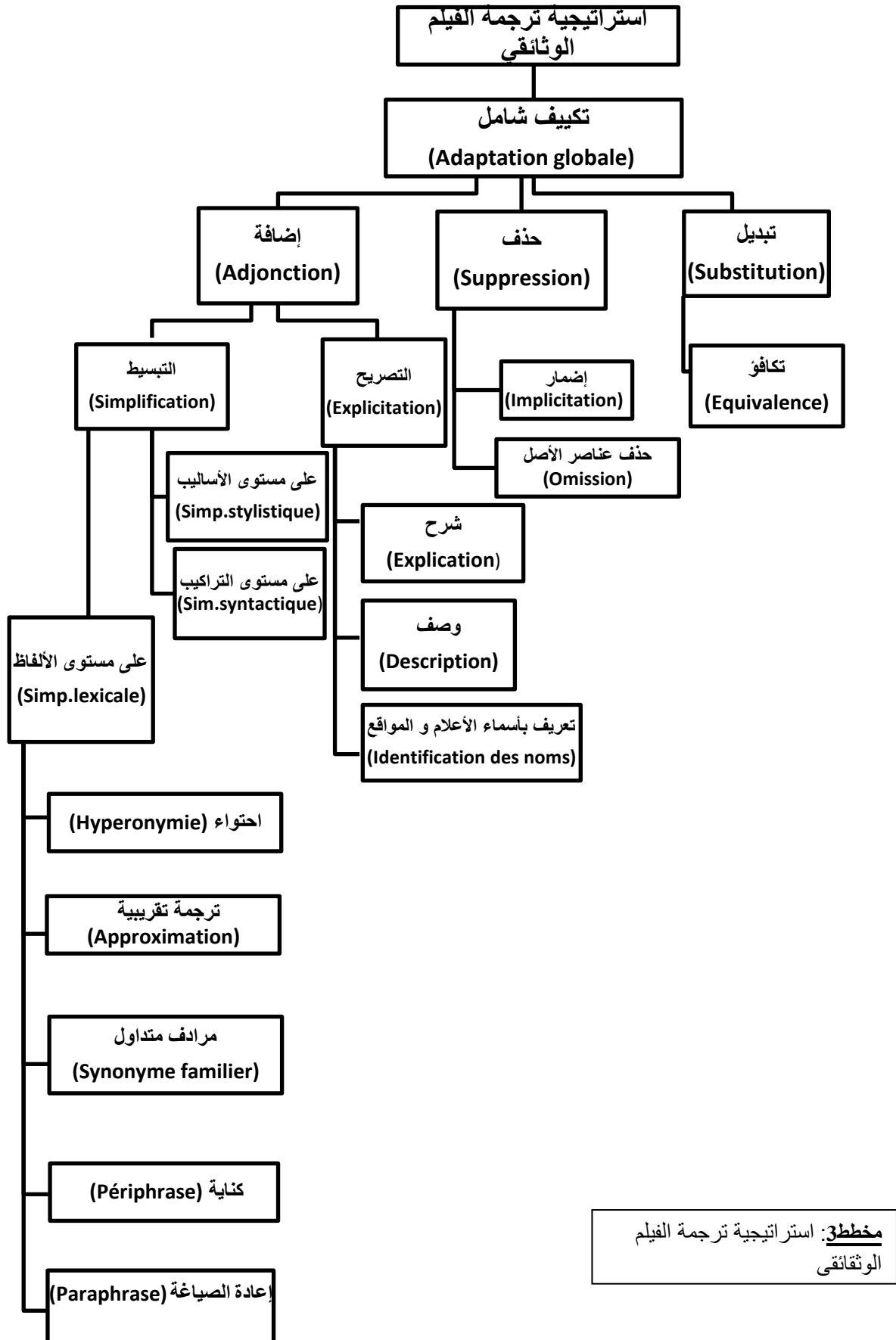
(من الممكن على سبيل المثال أن نحدد كهدف جعل الفيلم الوثائقي الذي يكون على قدر كاف من التقنية في البدء أكثر سهولة للفهم بالنسبة لجمهور غير متخصص، قصد بثه على إحدى قنوات ديسكوفوري مثلا. و هذا سيتضمن كذلك تغييرا في وظيفة البرنامج الذي سيصبح من الآن فصاعدا موجهة للتسلية و ليس للإعلام فقط. و هكذا ستكون استراتيجيتنا الشاملة استراتيجية تكيف إما بالتصريح [...] و إما بالتبسيط أو بكليهما معا). (ترجمتنا) و يتخذ المترجم الإجراء المناسب لترجمته تبعا للجمهور المستهدف من الفيلم، و تضيف سريان أن الاعتماد على التصريح أو التبسيط قد يطرح من جهة أخرى بعض التحديات أمام المترجم خاصة إذا ما تعلق الأمر بتوظيف تقنية العنونة التحتية، حيث يكون

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Guidère (M.), op.cit, p 93

² Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 90

الوقت المخصص لظهور العناوين عائقاً في وجه المترجم إذا ما أراد التصريح. فعليه إذا أن يكون على جانب كبير من الذكاء في اعتماده على ذلك إذ هو مطالب بالدرجة الأولى بعدم تجاوز المساحة المخصصة للعناوين التحتية كما هو مطالب باحترام تزامنها مع الصور التي تظهر على الشاشة.

و نؤكد من خلال ما سبق أن التكييف الشامل باعتباره استراتيجية في ترجمة المحتوى السمعي البصري عامة و الفيلم الوثائقي خاصة قد يتخذ عدة أشكال سنبينها من خلال المخطط التالي الذي نقترحه و الذي ينطوي على مختلف هذه القرارات التي قد يتخذها المترجم أثناء نقله هذا النوع من النصوص:



انطلاقاً من كل هذه المعطيات، و بناء على المفاهيم التي تطرقنا إليها، و حاولنا إجلاء بعض الغموض الذي يدور حولها، فقد توصلنا إلى أن التكييف في الترجمة السمعية البصرية و بالتحديد في نقل الأفلام الوثائقية عبارة عن استراتيجية شاملة يتبعها المترجم بناء على مجموعة من العوامل المؤثرة. فالمترجم السمعي البصري يلجأ إلى تكييف نصه بناء على هدفه و جمهوره المستهدف و تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة فيه، و ذلك من خلال الحذف بالتخلص من الأجزاء التي قد يجدها غير ملائمة أو ضرورية، و تبديل عناصر النص بأخرى مكافئة لها، و كذلك من خلال الإضافة التي قد تكون بالتصريح أو بالتبسيط الذين نصنفهما بذلك ضمن أشكال التكييف الشامل في الترجمة السمعية البصرية و بالتحديد في ترجمة الفيلم الوثائقي.

3.1. التكافؤ في نقل المحتوى السمعي البصري

يمثل التكافؤ (équivalence) عملية يقوم من خلالها المترجم بإيجاد سياقات في اللغة المنقول إليها تتلاءم مع تلك التي وردت في النص الأصلي حتى و إن كانت لا تنطبق معها كلياً. و إذا ما كانت الترجمة بالمقابل تتم على مستوى الألفاظ و التراكيب بتقديم ما يقابلها في لغة أخرى، فإن الترجمة بالمكافئ هي ترجمة تأويلية حسب "ماريان لوديرير" (Marianne Lederer)؛ تعتمد على فهم النص و إعادة صياغته بتقديم ما يكافئ عناصره، و هذا بناء على المعطيات المتوفرة للمترجم و المتمثلة في نوع النص و محيطه الجغرافي و مرجعياته الثقافية و ما إلى غير ذلك... إذ تمثل هذه الشروط الأساس الذي يجب أن تبنى عليه الترجمة الجيدة بالنسبة إلى لوديرير مهما كان نوع النص الذي بين أيدينا، حيث أن التقيد باللغة فقط سيؤدي حتماً إلى الابتعاد عن الأصل، ما سيؤثر على الترجمة التي ينبغي أن تكون حسب "إدموند كاري" (Edmond Cary):

« Une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature des deux

textes, de leur destination, des rapports existant entre la culture des deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée [...]»¹

(الترجمة عملية لإيجاد المكافئات بين نصين في لغتين مختلفتين، هذا المكافئ يرتبط حتما بطبيعة النص الأصلي و النص المترجم، و وجهتهما و ما يجمع ثقافة شعبيهما و مناخهما الأخلاقي و الفكري و الحسي و كل العوامل التي ترتبط بزمان و مكان الانطلاق و الوصول). (ترجمتنا)

فبحسب هذا التعريف الذي تويده بدورها "لوديرير"، كونه يتماشى و نظريتها التأويلية التي تقوم على التكافؤ لإعادة بناء النص في لغة أخرى، تتمثل الترجمة في صياغة نص مكافئ للأصل؛ إذ تقوم العملية على مجموعة من العوامل التي تؤثر على تحديد المكافئ المناسب، و المتمثلة أولا في طبيعة النص ثم قارئه ثم خلفية الشعوب الثقافية و الاجتماعية، و أخيرا الإطار الزمني و الجغرافي للنص الذي ينبغي على المترجم أخذه بعين الاعتبار.

أما عن طبيعة المكافئ الذي يجب اعتماده، إذا ما تعلق الأمر بنقل النصوص السمعية البصرية باعتبارها عملية اتصالية، فيكون حسب "فرمير" وظيفيا (équivalence fonctionnelle) يتعلق بنمط النص، و مكافئا في الأثر (équivalence d'effet) حسب "نيومارك" و تأويليا حسب "لوديرير".²

و تضيف "سربان" أن الترجمة لا تتعلق فقط بنقل النصوص بل تتمثل في نقل سياقات متعددة، ذلك أن المعنى عنصر متغير يترتب عن نشاط تأويلي يتم في سياق اجتماعي و ثقافي و تاريخي، تحده التجارب و التطلعات الفردية و الجماعية، و هذا ما يحدد طبيعة المكافئ حيث نقول:

¹ Lederer (M.), *La Traduction aujourd'hui (le modèle interprétatif)*, IMPRIM'VERT, lettres modernes Minard, Paris, France, 2015, p.p. 7-8

² للمزيد من المعلومات أنظر: Guidère (M.), op.cit, p 82

« [...] l'idéal serait d'aboutir à une traduction qui produise le même effet sur le lecteur cible que le texte d'origine sur ses lecteurs, ce qui implique inévitablement un processus d'adaptation linguistique et culturelle ».¹

(فالأمثل هو بلوغ ترجمة تحدث لدى المتلقي الهدف نفس الأثر الذي أحدثه النص الأصلي لدى متلقيه، و هذا ما سيتطلب حتما اللجوء إلى تكييف العناصر اللغوية و الثقافية).
(ترجمتا)

و بالتالي تكون أولوية المترجم بنقله النص السمعي البصري متمثلة في ترك الأثر نفسه الذي خلفه النص الأصلي في نفس متلقيه، لنتوصل بذلك إلى أن الهدف الأساسي من الترجمة السمعية البصرية هو تقديم ترجمة مكافئة في الأثر؛ و بالتالي يجب على المترجم في هذه الحالة أن يراعي الجمهور المستهدف و وظيفة النص و غرضه ليقدّم ترجمة ناجحة تضاوي الأصل و ترضي المتلقي؛ من خلال النجاح في إبلاغ الرسالة التي يتضمنها على اعتبار أن الترجمة السمعية البصرية هي عملية إتصالية متعددة الأبعاد و الأطراف.

2. نقل العناصر غير اللغوية في المحتوى السمعي البصري

تعتبر العناصر غير اللغوية في النص السمعي البصري عاملا أساسيا لفهم الرسالة و إيصالها للمتلقي. فإذا كان الحوار هو مفتاح عملية الفهم الذي يتمكن المتلقي بواسطته من فهم جزء كبير من المحتوى المراد إيصاله، فإن للعناصر الأخرى كالصور و المؤثرات الصوتية و الخدع البصرية و الموسيقى، و إن كانت مكتملة فقط، دورا أساسيا في إنجاح العملية الاتصالية. فالنص السمعي البصري كما سبق و وضحنا هو نص متعدد الأنظمة السيميائية، كون الرسالة التي يتضمنها لا تنقل فقط من خلال اللغة بل بواسطة كل متكامل يشمل كل مكونات الفيلم من أبسطها إلى أكثرها تعقيدا.

¹ Lavour (J.-M) et Şerban (A.), op.cit. p 86-87

و إذا كانت قنوات الاتصال المتعددة التي تسلكها الرسالة في النص السمعي البصري تجعل من عملية إيفهام المتلقي أمرا ليس بالهين في لغة الفيلم الأصلية، فماذا عن نقل هذا المحتوى إلى لغة أخرى؟ حتما لن تكون مهمة سهلة للمترجم السمعي البصري، فالعملية لا تتعلق فقط بنقل العناصر اللغوية، بل كذلك بكيفية التعامل مع ما هو غير لغوي في المحتوى السمعي البصري.

ففي نقل المحتوى السمعي البصري على المترجم أن ينتبه لكل التفاصيل التي تساهم في إيصال المعنى، سواء أكانت هذه التفاصيل لغوية أم غير لغوية. و بالتالي، إذا ما كان الحوار أو الجانب اللغوي من هذا المحتوى ينقل إلى لغة أخرى من خلال استبدال عناصره بما يقابلها في هذه اللغة، و ذلك باللجوء إلى مجموعة من التقنيات و الاستراتيجيات وفق ما يقتضيه نمط النص و المواقف الواردة فيه و الجمهور المستهدف، فهل تخضع العلامات غير اللغوية في ترجمة هذا النوع من النصوص لنفس هذه القواعد؟ هل يجب دائما الحفاظ عليها كما وردت في الأصل أم هل تتطراً عليها تغيرات بدورها؟ كل هذه التساؤلات سنحاول الإجابة عنها من خلال التطرق لنقل هذه العناصر غير اللغوية السمعية و البصرية كل منها على حدى؛ لتقصي وظيفتها في العملية الترجمية و أيضا كيفية التعامل معها.

1.2. نقل العناصر السمعية (les éléments acoustiques)

تشكل العناصر السمعية جزء من النص السمعي البصري، إذ ترافق الحوار و تساهم في خلق الأثر المراد لدى المتلقي. تتمثل هذه العناصر أساسا في الموسيقى التي قد ترافق محتوى الفيلم أو البرنامج و كذلك في الأغاني و مختلف المؤثرات الصوتية. في معظم الأحيان لا يكون انتقاء هذه العناصر عاشوائيا، و إنما لتماشيا مع المضمون و مساهمتها في إيصال المعنى للمتلقي، فهي عناصر مكّلة، تكتمل بواسطتها الرسالة الموجهة أو المراد إيصالها.

أما عن نقلها إلى لغة أخرى بترجمة الفيلم أو البرنامج، فإن العملية تخضع لمجموعة من الشروط و الخيارات التي يمكن اللجوء إليها لضمان انتقال سليم و مناسب للمحتوى السمعي البصري، يحافظ على طابعه حتى يؤدي وظيفته على أكمل وجه. فبالنسبة للموسيقى عادة ما يتم الإبقاء عليها كما هي في الأصل؛ حيث لا تطرح إشكالا حين ترجمة الفيلم أو البرنامج إلى لغة أخرى، بل من الأفضل الإبقاء عليها كما هي للحفاظ على الطابع الإجمالي للعمل السمعي البصري، خاصة و أنها تكون مناسبة لمحتواه. و إضافة إلى الموسيقى، تعد الأغاني أحد هذه العناصر الصوتية، و هنا نصنفها ضمن العناصر غير اللغوية لتفريقها عن الحوار الذي يعتبر أساس الرسالة السمعية البصرية. كما أن نقلها إلى لغة أخرى يختلف عن ترجمة حوار الفيلم، هذا و إن كان الخيار هو ترجمتها. فبحسب "شوم" ينقل لنا شريط الصوت المعلومات التي تساعد على الفهم من خلال العناصر اللغوية المتمثلة في الحوار، أما بالنسبة للأغاني و إن كانت تنقل عبر نفس القناة الصوتية و تحوي عناصر لغوية، فهي تنتمي إلى المؤثرات الصوتية. أما بخصوص ترجمتها فيقول "شوم":

« Songs in films or cartoons usually require an adaptation in the translation that matches the pace of the music in accordance with the four poetic rhythms of classical rhetoric : rhythm of quantity or number of syllables, rhythm of intensity or accentual distribution, rhythm of tone, and rhythm of timbre or rhyme ».¹

(عادة ما تكيف الأغاني في الأفلام السينمائية و أفلام الكرتون في ترجمتها لتتماشى مع وتيرة الموسيقى، و ذلك وفق أربع مستويات للإيقاع الشعري في البلاغة الكلاسيكية و المتمثلة في عدد المقاطع و توزيعها و نغمتها و قافيتها). (ترجمتها)

¹ Chaume (F.), op.cit, 103

فقد يساهم مضمون هذه الأغاني حسب "شوم" في فهم حبكة الفيلم، و بالتالي وجبت ترجمتها من خلال تكييف ألفاظها وفق ما يتماشى و قالب الثقافة المنقول إليها إذا ما تعلق الأمر بالأفلام عامّة و أفلام الكرتون خاصة، و التي يوطن مضمونها في معظم الأحيان، و يؤخذ في ذلك بعين الاعتبار الإيقاع الأصلي للأغنية. ففي فيلم الكرتون لحن الحياة مثلا، المقتبس عن الفيلم الأمريكي (the sound of music) و المترجم إلى الفرنسية بـ (La mélodie du bonheur) ، تُرجمت الأغنية الرئيسية و الشهيرة للفيلم في النسخ الثلاث كما هو مبين في الجدول الآتي:

<u>النسخة الإنجليزية</u>	<u>النسخة الفرنسية</u>	<u>النسخة العربية</u>
Doe, a deer, a female deer	Do le do il a bon dos	دو دوروب و معاني
Ray, a drop of golden sun	Ré rayon de soleil d'or	ري ربيع الأمنيات
Me, a name I call myself	Mi c'est la moitié d'un tout	مي موسيقى و أغاني
Far, a long, way to run	Fa c'est facile à chanter	فا فجر ذكريات
Sew, a needle pulling thread	Sol la terre où vous marchez	صوتنا ملئ الفضاء
La, a note to follow Sew	La l'endroit où vous allez	لم يزل فينا الوفاء
Tea, a drink with jam and bread	Si c'est siffler comme un merle	سوف تبقى يا غناء
That will bring us back to Do	Et comme ça on revient à Dooo	لنغني نغني لحن الحياة
Do-re-mi-fa-so-la-ti-do ³	Do-re-mi-fa-so-la-ti-do ²	دو ري مي فا صول لا سي دو
		صــول دو ¹

فالتريجة كانت بتغيير عناصر الأغنية دون الخروج عن قالبها و غرضها و لحنها، و ذلك بالحفاظ على الإيقاع مع تكييف المحتوى. فكان النقل إلى اللغات الأخرى مؤديا للمعنى متماشيا مع المضمون العام للأغنية و الفيلم. حيث أن أغنية دو ري مي (Do-re-mi) أرادت من خلالها الشخصية الرئيسية تسهيل تعلم الأطفال في الفيلم للنوتات

¹ <http://www.zakiworld.com/ar/vforum/showthread.php?t=42898> consulté le 09/04/2018 à 21H58

² <https://greatsong.net/PAROLE-LA-MELODIE-DU-BONHEUR.DO-RE-MI.100611974.html> consulté le 09/04/2018 à 22H01

³ <https://www.stlyrics.com/lyrics/thesoundofmusic/do-re-mi.html> consulté le 09/04/2018 à 22H07

الموسيقية من خلال ربطها بألفاظ يسهل عليهم تذكرها فكانت الترجمة بالحفاظ على الفكرة دون الالتزام تماما بالأصل؛ ذلك أن الترجمة الحرفية كانت ستؤثر سلبا على جمالية الأغنية و أيضا لاختلاف أوائل الحروف في التعبير عن نفس الألفاظ، و هذا هو المغزى الرئيسي من الأغنية الذي وجب الإبقاء عليه.

و يضيف "شوم" أن خيار ترجمة الأغاني التي قد ترد في العمل السمعي البصري يرجع إلى المترجم، و ذلك وفق ما هو سائد في البلد الذي يترجم فيه؛ حيث لا تلتزم بعض البلدان بترجمة الأغاني، كما تكفي بلدان أخرى بعنونها عنونة تحتية، و يكون ذلك حتى في الأعمال المدبلجة. غير أن هذا الخيار لا يمكن اعتماده في حالات متعددة، كترجمة أفلام الكرتون الموجهة للأطفال الذين لا يجيدون القراءة بعد.

و يبقى العامل الرئيسي الذي يجب مراعاته لاتخاذ هذا القرار حسب شوم هو وظيفة الأغنية في الفيلم، فإن كانت تساهم في عملية الفهم، وجب على المترجم ترجمتها ليتيح للمشاهد إطلاعا أكثر على كل ما يعرض على شاشته.¹

و علاوة على ذلك، تضم العناصر الصوتية شكلا آخر يتمثل في المؤثرات الخاصة، و التي لها دورها في تكوين الانطباع المرغوب فيه لدى المشاهد، إذ تشكل أحد قنوات الاتصال التي من شأنها أن توصل المعنى له. و من المؤكد أن نقل هذه المؤثرات إلى لغة أخرى لا يطرح إشكالا من حيث الإبقاء عليها أو تغييرها؛ ذلك أنها لا ترتبط باللغة و ليست حصرا على ثقافة دون أخرى، بل هي مشتركة و يمكن لأي مشاهد أن يلتقط معناها و يفهم الغرض من توظيفها، فمثلا صوت المطر أو الرعد أو انفجار قنبلة أو الأصوات التي ترافق مشاهد معينة للتعبير عن الخوف أو الدهشة أو الفرح و إلى ما غير ذلك هي نفسها في كل اللغات، و سيفهم المشاهد الغرض من توظيفها بناء على مضمون الفيلم أو البرنامج الذي هو بصدد مشاهدته. إلا أنها قد تطرح إشكالا من الناحية التقنية حسب "شوم" إذا ما تعلق

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Chaume (F.), op.cit, p 104

الأمر ببعض تقنيات الترجمة السمعية البصرية التي تستدعي استبدال الحوار الأصلي بآخر مترجم كالدبلجة و التعليق؛ ذلك أن معظم المؤثرات الصوتية في الكثير من الأحيان لا تكون مسجلة على شريط الصوت بل مع حوار الفيلم.

و يقول "شوم" بهذا الصدد:

« The first step in dealing with special effects is to check whether they are recorded on the soundtrack or on the track containing the original dialogues. If they are recorded on the soundtrack, the audience will hear them and these effects will performe their function. But if they are recorded on the original dialogue track, they will be lost, since the track is erased for dubbing purposes. In this second case, the special effects will somehow have to be emulated in the dubbing booth ».¹

(إن أول خطوة في التعامل مع المؤثرات الخاصة تكمن في تفقد ما إذا كانت مسجلة على شريط الصوت أو الشريط الذي يحوي الحوار الأصلي. فإذا ما كانت مسجلة على شريط الصوت سيتمكن المشاهد من سماعها و ستؤدي هذه المؤثرات وظيفتها. أما إذا كانت مسجلة مع الحوار الأصلي فستحذف في هذه الحالة مع الحوار وفق ما تقتضيه تقنية الدبلجة، و سيستلزم هنا محاكاتها في حجرة الدبلجة (salle de doublage). (ترجمتنا) و يضيف "شوم" أنه على عكس ما كانت تقتضيه التقنيات المستعملة سابقا في الدبلجة، و التي كانت تتم فيها محاكاة هذه الأصوات، من خلال بعض الحيل كقشور جوز الهند المجوفة لمحاكاة صوت ركض الأحصنة و حيل أخرى كالكؤوس النصف ممتلئة بالماء و ثني الأوراق و غيرها، فإن التكنولوجيات الحديثة اليوم قد أتاحت خيارات أسهل لنقل هذه المؤثرات في النسخة المترجمة، إذ أصبح بالإمكان قصها و لصقها من شريط النسخة الأصلية إلى شريط النسخة المترجمة.

¹ Chaume (F.), op.cit, p 106

أما بالنسبة للعنونة التحتية، فإضافة إلى أن المشاهد يبقى مطلقاً فيها على النسخة الأصلية كما هي دون تغيير، يقوم المترجم بالإشارة إلى نوع الصوت بين قوسين في العناوين التحتية، كالضحك و البكاء و الصراخ و أيضاً الصغير أو الانفجار و غيرها من المؤثرات التي تصاحب الحوار.

2.2. نقل العناصر البصرية (les éléments visuels)

تطرقنا فيما سبق إلى طبيعة النص السمعي البصري و توصلنا إلى أنه نص متعدد الأنظمة السيميائية تنقل فيه الرسالة من خلال قنوات متعددة سمعية و بصرية لكل منها دور في إيصال جزء من المعنى، و كما للعناصر السمعية دور في التأثير على المتلقي و تحديد الانطباع الذي يجب تركه لديه، تشكل العناصر البصرية المتمثلة أساساً في الصورة بكل ما قد تحتويه، انطلاقاً من الديكور و وصولاً إلى حركات الجسد و تعابير الوجه، دعيمة أساسية في العملية الاتصالية التي تنقل من خلالها الرسالة السمعية البصرية. بل تكمل الصورة في كثير من الأحيان ما يعجز الحوار المنطوق عن إيصاله، و بدونها قد يحدث خلل في عملية فهم الرسالة.

و على عكس العناصر السمعية، لا يكون التعامل مع نقل العناصر البصرية بالسهولة ذاتها، إذ قد تطرأ على الصور بعض التغييرات في النسخ المترجمة. كما قد تتحكم هذه العناصر أيضاً في ترجمة الحوار، و ذلك حتى تتماشى و ما يراه المشاهد. و يذهب "شوم" من جهته إلى أن الصورة أهم من كل المكونات الأخرى التي تدخل في تركيب النص السمعي البصري حيث يقول:

« the visuals are even more powerful than the words, to the extent that when we are not sure of the exact meaning of an excerpt or of the pragmatic meaning of a dialogue line, we look for the meaning in images and come to believe them rather than the dialogue ».¹

¹ Chaume (F.), op.cit. p 110

قد تكون العناصر البصرية أقوى حتى من الألفاظ، إلى حدّ أننا ننظر إلى الصورة التي قد تكون أكثر مصداقية من الحوار عندما يراودنا الشك بخصوص بعض المقتطفات و معناها الصحيح). (ترجمتنا)

فالصورة قد تكون أكثر تعبيراً من الحوار، كما أنها وسيلة يتدارك من خلالها المشاهد ما فاته أو ما عجز عن فهمه. إضافة إلى أنها تنقل العديد من التفاصيل التي تساعد على الفهم في آن واحد، ما لا يمكن حتما القيام به بالاعتماد على الحوار لوحده. بل إن وظيفة الصورة في فهم المحتوى السمعي البصري أبعد من ذلك، فبالنسبة لشوم تعوض الصورة الخسارة في المعنى أثناء القيام بعملية الترجمة، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالعنونة التحتية، أين يفرض استبدال الحوار المنطوق بآخر مكتوب تضحية المترجم بأجزاء منه ليحقق التوازن بين العناوين التي تظهر على الشاشة و تزامنها مع المشاهد و كذا الحوار المسموع في لغة الفيلم الأصلية. زيادة على ذلك قد تصحح الصورة حسب شوم بعض التناقضات التي قد تتضمنها الترجمة بأخطاء قد يرتكبها المترجم.

من جهة أخرى، تتجسد قوة الصورة و مدى أهميتها في عملية الترجمة السمعية البصرية من خلال تكييف الحوار مع ما يراه المشاهد على الشاشة، فمصداقية الترجمة هي اهتمام المترجم الأول الذي يجب أن يراعيه في عملية النقل، و بالتالي يكون عليه تطويع ترجمته لتكون منسجمة و متناسقة مع ما يراه المشاهد.

و تورد "دورا" (Dura) مثالا عن تحكم المشاهد التي تظهر على الشاشة في عملية

الترجمة من خلال ترجمتها لفيلم ياباني حيث تقول:

« A chaque fois que ces personnages disaient ‘oui’, ils rumuaient la tête comme pour dire ‘non’ et inversement ! Cette fois-là, j’ai eu carte blanche et j’ai du faire [...] des interrogations négatives pour qu’ils puissent répondre ‘non’ à l’image »¹.

¹ Lavaur (J.-M) et Şerban (A.), op.cit, p102

(في كل مرة يرد فيها رد الشخصية 'بنعم' تهز رأسها و كأنها تقول 'لا' و العكس صحيح. و في هذه المرة اتخذت حرية القرار [...] فقامت بطرح أسئلة في صيغة النفي ليكون الجواب 'بلا' على الصورة). (ترجمتنا)

ففي الثقافة اليابانية يوميء الأشخاص برأسهم من الأعلى إلى الأسفل للتعبير عن الرفض و من اليمين إلى اليسار للتعبير عن القبول، على عكس ما هو متداول في باقي الثقافات الأخرى. و تشرح "دورا" من خلال تجربتها كيف تعاملت مع هذا الموقف الذي فرضه الاختلاف الثقافي، و ذلك بتوظيف تقنية التطويع (modulation) بالانتقال من صيغة التأكيد إلى صيغة النفي ليتماشى ذلك مع ما يظهر على الشاشة، حيث فرضت الصورة الترجمة المناسبة.

أما "شوم"، فيورد مثالا آخر تظهر فيه سلطة الصورة و تحكمها في الترجمة، من خلال توظيف عبارة (look at that) في الإنجليزية (أنظر إلى ذلك)، و إذ يبين من خلاله أن توظيف هذه العبارة للإشارة إلى شيء قد يجهله المشاهد في اللغة المنقول إليها كالنقائق مثلا (sausage)، و التي قد تجهلها بعض الثقافات يستدعي ضرورة توظيف تقنية التصريح في الترجمة باستخدام عبارة (أنظر إلى النقائق) بدل (أنظر إلى ذلك).¹ فالتصريح سيضيف إلى المشاهد معلومة جديدة كان يجهلها، كما أنه سيملاً الفراغ بين ما يظهر على الشاشة و بين الحوار.

قد يطرأ على الصور التي تظهر على الشاشة بعضاً من أنواع التغيير و من بينها الحذف إذا كانت لا تناسب القالب الثقافي و الاجتماعي للمشاهد، أو الأقلمة (naturalisation) من خلال استبدالها بأخرى مناسبة أو أكثر إقناعاً. و لتوضيح ذلك نورد مثالا عن مشهد في فيلم الرسوم المتحركة (film d'animation) "فيس فاغ سا" (vice versa)

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Chaume (F.), op .cit, p 110

يظهر فيه أب يجبر ابنته على تناول القرنبيط، ففي النسخة اليابانية كان أقلمة المشهد أمر ضروري، إذ تظهر فيه الفتاة تتذمر من أكل الفلفل الأخضر بدل القرنبيط، و ذلك لأن اليابانيين على عكس البقية مهووسون بهذا النوع من الخضر و لن يكون إجبار الفتاة على أكله مصداقيا، ذلك أنه لا يتماشى و ثقافتهم.

من هنا يتبين لنا أن العناصر غير اللغوية المصاحبة للنص السمعي البصري تحافظ على طابعها الأصلي إذا ما كانت لا تؤثر على استيعاب المشاهد للأحداث و لا تتناقض مع خلفيته. و في الحالات العكسية يكون من الضروري تكيفها وفقاً لما يخدم عملية الفهم، و مراعاةً لمصداقية العمل حتى يكون أكثر إقناعاً للمُشاهد، سواء أعلق الأمر بما يسمعه أو بما يراه كما وضحنا في بعض المواقف التي عرضناها.

3. دور المترجم في نقل النص السمعي البصري

إن تحديد دور المترجم السمعي البصري، يتطلب منا تحديد طبيعة النشاط الذي يقوم به؛ و ذلك من خلال فهم كيفية تفاعل النص الذي يتعامل معه في بيئته أولاً ثم في البيئة التي سينقل إليها ثانياً.

يخاطب النص السمعي البصري جمهوراً، و هو موجه لفئة معينة و لأغراض مختلفة، و بناء على التفاعل الذي يحدث فيه من خلال أشكال الحوار التي قد يتخذها، و التي تكون إما بين شخصيات حقيقية أو شخصيات خيالية قد تظهر خلال عرض محتواه، أو من خلال تعليق لا يظهر صاحبه على الشاشة يخاطب جمهوراً من ورائها، فذلك يشكل عملية إتصالية بكل عناصرها. غير أنها عملية معقدة كونها لا تكون بين مرسل و متلقي فقط بل تتم على عدة مستويات و عبر قنوات مختلفة.

فبحسب "حاتم و مايسون" يعتبر كاتب الحوار أول أفراد هذه العملية الاتصالية، إذ يكتب حواراً كما المؤلف الأدبي؛ بناء على الأثر الذي يريد أن يخلفه لدى المتلقي أو الجمهور، لتتقل بعدها هذه العملية الاتصالية إلى أفراد آخرين، ما يوضحه حاتم و مايسون من خلال النموذج التالي:

المرسل الأول- كاتب الحوار (مخرج الفيلم)

المرسل الثاني- الشخصية "أ" التي تظهر على الشاشة

المتلقي الأول- الشخصية "ب" التي تظهر على الشاشة

المتلقي الثاني- الجمهور¹

و بما أن النص السمعي البصري عبارة عن عملية اتصالية معقدة، فإن ترجمته إلى لغة أخرى بدورها عملية إتصالية، يكون فيها المتلقي الأول هو المترجم الذي يقوم بقراءة النص و فهمه لينقله بعدها إلى متلقٍ آخر، ما يجعل المترجم في هذه الحالة حسب "حاتم و مايسون":

« The translator is, of course, both a receiver and a producer. We would like to regard him or her as a special category of communicator, one whose act of communication is conditioned by another, previous act and whose reception of that previous act is intensive »².

(المترجم مرسل و متلقٍ في أن واحد، إذ بإمكاننا اعتباره موصل (communicateur) من نوع خاص، يقوم بعملية إتصالية مرتبطة بأخرى سابقة كان فيها متلقٍ فعال). (ترجمتنا) و إنَّ ما يقصده "حاتم و مايسون" بـ"متلقٍ فعالٍ" هو أن المترجم يتعامل بشكل خاص مع النص الأصلي، إذا يعيره كل الاهتمام على عكس المتلقي العادي، و ذلك حتى يفهمه بشكل صحيح و ينقله بشكل مناسب.

من جهته تطرق "أ.بال" (A.Bell) إلى هذه العملية الاتصالية ، من خلال نموذج أطلق عليه اسم تصميم الجمهور (audiance design)، فبناء على هذا النموذج يقترح بال أربعة أصناف للمتلقين الذي يستهدفه الحوار السمعي البصري.

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Hatim (B.), Mason (I.), the translator as communicator, Routledge, NY, U.S.A, 2005,p 69

² Ibid, p.p 1-2

يتمثل الصنف الأول في "المتلقي المباشر" الذي يوجه إليه الخطاب مباشرة في الفيلم، و يصطلح عليه "بال" بالمخاطب (addressee/ destinataire) و الذي يكون معروفا لدى المتحدث (the speaker/ destinateur) و يشارك في العملية الاتصالية. أما الصنف الثاني فيشمل المستمعين (auditors/ auditeurs)، يعرفهم كل من المتحدث و المخاطب، إلا أنهم لا يشاركون في العملية الاتصالية. في حين يتمثل الصنف الثالث في مجموع المستمعين غير المستهدفين (overhearers/ auditeurs non visés) لا يشاركون أيضا في العملية الاتصالية، يعرفهم المتحدث، و لكن لا يستهدفهم الخطاب. و يتضمن الصنف الأخير مجموع المستمعين الذين يجهلهم المتحدث و غير المستهدفين و يطلق عليهم بال اسم (eavesdroppers/ auditeurs clandestins) أي المتتصتين¹.

يوضح "بال" أن كاتب الحوار يكتب نصه بناء على جمهور مستهدف و معروف يخاطبه عبر شخصيات فيما يتعلق بأفلام الخيال، و يتحدث إليه مباشرة عبر الشاشة كما هو الحال بالنسبة لأفلام الوثائقية. و من خلال تصنيفه، يبين أن دور المترجم في هذه العملية هو:

« ... is seeking to preserve the coherence of communication between addressees on screen at the same time as relaying a coherent discourse from screenwriter to mass auditors »².

(أن يحافظ على انسجام التواصل بين المتحدث و المخاطب على الشاشة، مع نقل خطاب متناسق من الكاتب إلى الجمهور). (ترجمتنا)

و بطبيعة الحال لن يكون نقل هذا الحوار كنقل نص عادي بإيلاء الاهتمام لما هو مكتوب أو منطوق فقط، بل أيضا بأخذ مجموع العناصر غير اللغوية التي سبق و تطرقنا إليها بعين الاعتبار، نظرا لأهميتها في إنجاح هذه العملية الاتصالية؛ ذلك أن الرسالة في

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: Hatim (B.), Mason (I.), op.cit, p 69

² Ibid, p 70

النص السمعي البصري، و كما سبق و وضحنا، تتقل بتضافر مجموع القنوات السمعية و البصرية، و التي تشمل الخطاب الملفوظ و حركات الجسم و تعابير الوجه، ما قد يظهر في خلفية الفيلم من لافتات و ملاحظات، إضافة إلى المؤثرات الصوتية و البصرية، فحتى المشاهد الجامدة لها دور في العملية لتكون بذلك وظيفة المترجم حسب "شوم":

*« The interest for the translator lies in disentangling the meaning and functioning of each of these codes, and the possible impact of all signes, lingistic and non-linguistic, on translation operations ».*¹

(ينصب اهتمام المترجم على تفكيك معنى و وظيفة كل الشيفرات في النص السمعي البصري، و أيضا على تأثير كل العلامات اللغوية و غير اللغوية في العملية الترجمة). (ترجمتنا)

فوظيفته هي تقصي كل ما قد ينطوي عليه النص السمعي البصري بكل عناصره، و أن يعمل على فهم معناه في الأصل أولا ثم البحث عما يتوافق معه لتقديم ترجمة مناسبة له، و هذا ما سيتطلب منه اطلاعا كبيرا بكل ما يتعلق باللغتين المنقول منها و المنقول إليها و بثقافتهما و قاليهما الفكري و الاجتماعي. إضافة إلى ضرورة إلمامه بالموضوع الذي يتناوله العمل السمعي البصري و ميدانه. و كذلك، تحكمه بتقنيات الترجمة السمعية البصرية التي يتعامل معها و أن يكتسب المهارات الكافية لتكييف ترجمته مع ما يتطلبه توظيف هذه التقنيات، إذ ينبغي أن تكون للمترجم السمعي البصري كفاءات كافية لفهم التفاعل الذي يحدث داخل بنية هذا النص المتعدد الأنظمة السيميائية و ذلك بأن يولي اهتمامه لكل ما من شأنه أن يحتوي على معلومات تخدم عملية الفهم ثم محاولة نقلها. و ستكون مهمته بمثابة محاكاة للأصل لخلق عمل موازي في لغة أخرى.

و على الرغم من أن هذه العملية المعقدة، تحفوها العديد من الصعوبات و التحديات نظرا لتعدد أطرافها، و أيضا لصعوبة احتواء الجمهور المستهدف، و تقديم ترجمة مقنعة

¹ Chaume (F.), op.cit, p 100

و منطقية تكون في متناول الجميع، إلا أن للمترجم كما سبق وضحنا، إمكانية اللجوء إلى مجموعة من الاستراتيجيات و التقنيات التي ستسهل عليه العملية و تساعد في إيجاد الحلول للمشاكل التي قد تعترض طريقه. إضافة إلى ذلك، لا يكون المترجم هو المسؤول دائما عن كامل المهمة فيما يتعلق بالترجمة السمعية البصرية، بل يتدخل في العملية أشخاص آخرون يوجهونها و يتحكمون فيها. إلا أن ذلك لا ينفي أنه سيد الموقف، و المسؤول الأول عن إنجاح العملية من خلال مهاراته و كفاءاته و أيضا خبرته، ليقدم في الأخير عملا مقنعا في مجمله يتلاءم فيه الحوار المنطوق أو المكتوب مع ما يراه المشاهد يسمعه، و كذلك مع ما يستوعبه و يتقبله.

خلاصة الفصل

من خلال هذا الفصل الذي تناولنا فيه موضوع الترجمة السمعية البصرية من وجهة نظر الدراسات الترجمية، حاولنا تحديد طبيعة هذه العملية و المراحل التي تمر بها و العوامل الفاعلة فيها؛ و ذلك للتوصل لاستراتيجية فعالة في نقل النص السمعي البصري، من لغة إلى لغة أخرى، و الذي يختلف عن باقي النصوص من حيث بنيته المعقدة و عناصره المتعددة. تطرقنا أولاً إلى نقل العناصر اللغوية للمحتوى السمعي البصري، و المتمثلة في حوار الفيلم، و ذلك من وجهة نظر المقاربة الوظيفية، انطلاقاً من مبدأ أن الترجمة هي عملية إتصالية تتداخل فيها عناصر مختلفة في نقل الرسالة، و توصلنا إلى أن على المترجم أن يقوم فيها بإيلاء اهتمامه الأول لغرض النص و الجمهور المستهدف، ثم إلى نمطه. و قد بينا من خلال ذلك مختلف العوامل المؤثرة في هذه العملية بعرض وجهات نظر كل من "هانس فرمير"، و "كاتارينا راييس". و كان عرض وجهة نظر "جدعون توري" من خلال نظريته المعيارية أمر ضروري، ذلك أن عملية الترجمة السمعية البصرية تخضع بدورها لجملة من المؤثرات التي قد تؤثر على المترجم في عمله. بناء هذه العوامل المؤثرة حددنا استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي، في كونها استراتيجية تكيف شامل تتخذ أشكالاً متعددة تتمثل أساساً في التبدل بتقديم ترجمة مكافئة لما يرد في الأصل، و الحذف بالتخلص من العناصر التي يرى المترجم أن لا حاجة من إيرادها، و الإضافة من خلال التصريح و التبسيط الذي يتم بدوره على عدة مستويات.

انتقلنا بعد ذلك إلى نقل العناصر غير اللغوية في النص السمعي البصري، و التي تشكل دورها مكوناً أساسياً في بنيته، و لها دور فعال في فهمه. و من العناصر السمعية إلى العناصر البصرية، حددنا كيفية تعامل المترجم مع نقلها إلى لغة أخرى. لنختم هذا الفصل بتحديد دور مترجم النصوص السمعية البصرية بناء على طبيعة النشاط المعقد الذي يقوم به، و توصلنا إلى أنه يكون أولاً أحد عناصر العملية الاتصالية، ثم موصلًا من نوع خاص، يربط نشاطين إتصاليين متداخلين، في لغتين مختلفتين.

الجانب التطبيقي

(تطيل المدونة: الفيلم الوثائقي « Home » (بيتنا))

الجانب التطبيقي

(تحليل المدونة: الفيلم الوثائقي « Home » (بيتنا))

تمهيد

يأتي الجانب التطبيقي من هذا البحث لتعزيز النقاط التي تطرقنا إليها في الجزء النظري، و لتوضيح أكثر و أدق لما قمنا بعرضه. و بما أن دراستنا تتمحور حول الفيلم الوثائقي كأحد الأنماط السمعية البصرية، و تعنى بنقله إلى لغة أخرى، فإننا عمدنا إلى تسليط الضوء فيها على كل تقنيات الترجمة السمعية البصرية التي يمكن أن تعتمد في ترجمته، مع إيلاء اهتمام أكبر لأحد هذه التقنيات أكثر من غيرها، و المتمثلة في التقنية الموظفة في ترجمة مدونتنا الرئيسية "بيتنا"(Home)، للمخرج الفرنسي يان أرثوس بارتاند (Yann Arthus Bertrand).

فمن خلال هذا الجزء، سنحاول تقصي حالات التكيف الشامل كاستراتيجية في نقل هذا النوع من النصوص، إضافة إلى التحديات التي قد تواجه المترجم في قيامه بهذه العملية، و ذلك بتحليل مدونتنا بالرجوع إلى المخطط الذي وضعناه حول استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي في الجزء النظري من بحثنا. و سنعنى في دراستنا بنص الحوار ككل، إذ لن نكتفي بتقديم بعض النماذج من تحليله؛ ذلك أننا بصدد تحديد استراتيجية ترجمته ما يفرض علينا تقصي كل التغيرات التي طرأت عليه بنقله من لغة إلى أخرى. و يجدر بالذكر أننا قسمنا الحوار في اللغتين الفرنسية و العربية إلى وحدات ترجمية، قمنا بترقيمها، مع تحديد توقيت البداية و النهاية لكل منها حتى نسهل عملية تحليلنا لها.

و سنعتمد في دراسة مدونتنا على المنهج التحليلي التقابلي بين الفرنسية و العربية، إذ ستقتضي استراتيجيتنا مقابلة الوحدات في كلتا النسختين و تبين مختلف التغيرات التي طرأت عليها من تبديل و حذف و إضافة، ما سيمكننا في الأخير من تحديد ما إذا كانت استراتيجية ترجمة فيلم بارتاند عبارة عن عملية تكيف شامل أم لا.

1. التعريف بالمخرج "يان أرثوس بتراند"

ولد "يان أرثوس بتراند" في 13 مارس 1946 بباريس، و هو مصور فرنسي و مخرج أفلام وثائقية و ناشط لحماية البيئة.

لطالما كان "بتراند" شغف بالطبيعة ومختلف الكائنات الحية التي تعيش فيها، و كان لسفره إلى كينيا و هو بعمر الثلاثين مع زوجته لدراسة السلوك الاجتماعي لعائلة من الأسود، أول تجربة له في هذا الميدان، و سرعان ما اتجه نحو فن التصوير لتجسيد ملاحظاته و اكتشافاته ليقدم بذلك شهادات حية عن هذا العالم الذي يأسر قلبه. و برجوعه إلى باريس سنة 1981 بعد هذه التجربة التي دامت لمدة ثلاث سنوات، أصدر "بتراند" كتابه الأول "أسود" (Lions)، ليصبح بعد ذلك مصور محترف لأضخم الربورتاجات، ليقوم بعدها بتأسيس وكالة "ألتيتود" (Altitude) سنة 1991، و هي أول وكالة تصوير من الجو في العالم.

اتجه "بتراند" بعد ذلك إلى إخراج سلسلات و أفلام وثائقية تطرح تساؤلات حول الإنسان و الحياة البرية، و عن كوكبنا عامة و كل الكائنات التي تعيش عليه، و من أشهر أعماله: "الأرض من عل" (La terre vue du ciel) ، "365 يوم لنفكر في كوكبنا (365 jours pour réfléchir à notre terre)، "إنسان" (Humain) ، "الجزائر من عل" (l'Algérie vue du ciel) و هو اليوم من النشاط المناهضين بالتنمية المستدامة كأحد الحلول التي يمكن اعتمادها لإنقاذ كوكبنا.

يسعى "بتراند" من خلال أعماله التي يصورها عادة من الجو و يرفقها بحوارات تخاطب كل فرد من سكان هذا الكوكب إلى التحسيس بضرورة حماية الأرض و التفكير بمستقبل البشرية قبل فوات الأوان، إذ يأمل في إيقاض ضمير سكان الأرض و تنبيههم إلى أن حماية الكوكب هي مسؤولية الجميع، حيث أن لكل فرد دور يلعبه في ذلك و واجب يدفعه إلى ضرورة القيام بشيء اتجاهاه لإنقاذه، ما دفعه إلى تأسيس جمعية "قود بلانيت" (GoodPlanet) في 1 جويلية 2005 لمحاربة الممارسات التي قد تضر بالمناخ، إذ يقوم من خلال هذه الجمعية بتمويل مشاريع الطاقة المتجددة، و مشاريع أخرى لإعادة التشجير

و الحد من انبعاث الغازات السامة المؤدية إلى الاحتباس الحراري التي تسببها المصانع المنتشرة في كل أنحاء العالم.

و في سنة 2006، شرع برتراند في حملة أطلق عليها عنوان "التمتية المستدامة، لماذا؟" (Le développement durable, pourquoi ?)، بالتنسيق مع وزارتي التربية الوطنية و وزارة البيئة الفرنسيين، حيث وزع في إطارها مجانا على مختلف المؤسسات التربوية، صور التقطها جوا الغرض منها توعية و تحسيس الأجيال الصاعدة بأهمية البيئة و كيفية المحافظة عليها. و تجددت المبادرة سنة 2007، و كان الهدف منها هذه المرة تسليط الضوء على التنوع الحيوي.

يعتبر "برتراند" اليوم، ناشط لحماية البيئة إضافة إلى كونه مصور محترف وفريد من نوعه و هذا ما أكسبه أحقية الفوز بلقب سفير النوايا الحسنة لبرنامج الأمم المتحدة لحماية البيئة. و قد أخرج العديد من الأعمال الوثائقية الطويلة و القصيرة، أهمها السلسلة الوثائقية التلفزيونية "الأرض من عل" و المتمثلة في مجموعة حلقات تتطرق إلى مختلف المشاكل التي تواجهها بيئتنا اليوم، و التي تم عرضها في تسعة و أربعين (49) دولة، و الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home) الذي يتناول الحالة التي آل إليها كوكبنا. عرض هذا الفيلم لأول مرة في 5 جويلية 2009، بنسخته: التلفزيونية و السينمائية و على شبكة الانترنت في العالم بأسره و مجانا، و شاهده حوالي ست مائة مليون (600 مليون) في أكثر من مائة (100) دولة.

و في سنة 2011، أخرج "برتراند" فيلمين قصيرين للأمم المتحدة، الأول عن السنة العالمية للغابات و الثاني عن التصحر. و في السنة ذاتها، أسس شركة "هاوب بروداكشن" للإنتاج (Hope production) غير الربحية، و التي أخرج فيها مع كل من "تيري بيانتيديا" (Thierry Piantanida) و "باتيست روجي لوشير" (Baptiste Rouget-Luchaire) الفيلم الوثائقي (La soif du monde) و الذي تم بثه لأول مرة على قناة "فرانس 2" (France 2) في 20 مارس 2012، ثم الوثائقي "الكوكب المحيط" (planète océan) مع

المخرج "ميشال بيسيو" (Michael Pitiot) و الذي عرض لأول مرة في جوان خلال القمة العالمية للأمم المتحدة حول البيئة. و خلال هذه الفترة أيضا، وضعت جمعية (GoodPlanet) التي يترأسها "برتراند" برنامج محيط" (Programme océan) الموجه لتحسيس المجتمع الدولي بضرورة حماية مختلف الأنظمة البيئية البحرية. و يضع "برتراند" كل أفلامه الوثائقية التي أنتجتها شركة (Hope production) تحت تصرف المنظمات غير الحكومية و المؤسسات التربوية، و ذلك في إطار البرامج التحسيسية التي تهدف لحماية البيئة.¹

2. التعريف بالمدونة: الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home)

1.2 . بطاقة تقنية للفيلم

النسخة العربية (الترجمة)	النسخة الفرنسية (الأصلية)	
بيتنا	« Home »	العنوان
محمود سعيد	يان أرثوس برتراند (Yann Arthus Bertrand)	تعليق
'89 = (1 : 29 : 33)	'93 = (1 : 33 : 39)	المدة الزمنية
يان أرثوس برتراند، إيزابيل دولانوي (Isabelle Delannoy)، دونيس كارو (Denis carot)، يان لو فان		سيناريو
أرموند عمار (Armand Amar)		موسيقى
5 جوان 2009 (اليوم العالمي للبيئة)		تاريخ الصدور
مقاطع مصورة جوا عبر 54 دولة على مدى 8 أشهر (217 يوم)، مسجلة في 733 شريط فيديو		تصوير الفيلم
كل الفئات العمرية (ابتداء من سن السابعة)		الجمهور المستهدف
الجزيرة الوثائقية (Al Jazeera documentary)		الترجمة إلى اللغة العربية

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: <https://www.futura-sciences.com/planete/personnalites/developpement-durable-yann-arthus-bertrand-86/> Consulté le 22/06/2018 à 14h55

<p>التاريخ: ظهور الإنسان و الزراعة و المدن و الحضارات</p> <p>الجغرافيا: النمو الديموغرافي، التطور الحضاري، المحروقات، العولمة، قطع الأشجار، سوء التغذية، الجفاف، الاحتباس الحراري، ارتفاع منسوب البحار، انصهار القطبين، الطاقات المتجددة</p> <p>الاقتصاد: التنمية المستدامة، استغلال المواد الأولية، تكافؤ الفرص، بنك الفقراء</p> <p>علم الأحياء: مصدر الحياة على الأرض، التنوع الحيوي، المناطق الرطبة، الفصائل المهددة بالانقراض، الأنظمة البيئية</p>	<p>الميادين المعنية</p>
--	--------------------------------

2.2. ملخص الفيلم

يتمثل الفيلم الوثائقي "بيتنا"، في مجموعة مقاطع جوية خلابة التقطت من أكثر من خمسين دولة عبر العالم، حاول من خلالها يان أرثوس برتراند تحسيس سكان الأرض بالمخاطر التي تواجه كوكبهم و المسؤولية التي تقع على عاتقهم لإنقاذه.

فانطلاقا من إسنادا، يتطرق المخرج إلى تاريخ ظهور الحياة على الأرض، فيرجع بنا إلى أربعة مليار سنة ليحدد على أهمية الماء و البيكتريا في بث الحياة في هذا الكوكب، و التي ساهمت في خفض نسبة الغازات الكربونية في الغلاف الجوي. من هنا بدأت رحلة الإنسان على الأرض، بعد أن باتت مكيفية ليتمكن من العيش عليها، فابتكر أولا الزراعة ثم أسس المدن و أنشأ الحضارات، ليخل سريعا بهذا التوازن الذي حافظت عليه الطبيعة كل هذه الفترة الزمنية التي سبقت ظهوره.

أصبحت الزراعة مصدر عيشنا و هي اليوم نشاط يمارسه نصف سكان الكرة الأرضية، لكن استخدام مصادر الطاقة هو ما عكس المعادلة؛ فباكتشاف البترول و الغاز منح الإنسان لنفسه رفاهية ستكلفه الكثير. لتر واحد من الذهب الأسود سيحل محل مائة يد عاملة لأربعة و عشرين ساعة (24سا) و خلال أقل من خمسين (50) سنة. سيتضاعف سكان الأرض ليلبغ عددهم حوالي سبعة ملايين فرد (7مليار). سيتكاثف النشاط الزراعي و تهدر الثروة المائية و تنتشر الزراعات الأحادية و يتغير وجه الأرض، و أبرز مثال على ذلك ألميريا

(Almería) و بيوتها البلاستيكية، المدينة الاسبانية الأكثر استهلاكاً للمنتجات الزراعية المعالجة كيميائياً و المضرة بالصحة في العالم.

بعد نظرة عن كثب تجلي الستار و تكشف خفايا أصل الحياة على الكوكب، يقدم برتراند نماذج حضرية بلغ من خلالها الإنسان ذروة التطور و التحضر كالنموذجين المعمارين الأمريكي و الياباني، لينتقل بعدها إلى دبي التي تجسد طموحه و رغبته الجامحة في بلوغ العظمة و تحدي كل ما قد يبدو مستحيلاً. و لكن و مع الأسف لم يكن ذلك دون ثمن و كوكبنا هو من دفع هذا الثمن.

من الإنجازات العمرانية إلى الاستهلاك المفرط و استنزاف الثروات، يكشف برتراند عواقب بعض الممارسات التي فرضها هذا التطور اللامتناهي و الذي ينعم به بعض سكان الأرض دون غيرهم. فعلى سبيل المثال، لن يكون الصيد الاصطناعي الذي مكن من اصطياد كميات هائلة من الثروة البحرية دون عواقب وخيمة، فهو لن يحرم الصياد التقليدي من قوته فحسب، بل سيستنزف هذه الثروة في وقت جد قصير.

يشدد فيلم "برتراند"، من ناحية أخرى، على أهمية المناطق الرطبة و الغابات الاستوائية التي باتت مهددة، بسبب الإقبال الواسع الذي تشهده تربية المواشي وحقول الصوجا و الوقود الحيوي.

و على عتبة المكانة التي تحتلها اليوم المصادر الطاقوية، يسلط "برتراند" الضوء على ظاهرة الفقر التي تعيشها دول العالم الثالث، و الحالة المزمنة التي يعاني منها سكانها؛ ما يتجلى في انتشار الأحياء الفقيرة التي تشهد انفجاراً سكانياً دون سابق مثيل، و ذلك رغم ثراء هذه الدول من حيث مواردها على غرار دولة نيجيريا.

يتوقف "برتراند" مطولاً عند مظاهر الاحتباس الحراري، و يكشف عن حقائق مروعة كذوبان جليد القطب الشمالي الذي فقد 40% من سمكه و 30% من مساحته، و يتنبأ باختفاؤه نهائياً من على سطح الكرة الأرضية مع حلول سنة 2030 أو أبكر من ذلك؛ سيؤدي حتماً إلى ارتفاع منسوب البحار و المحيطات و هذا ما يهدد كل المناطق الساحلية.

من خلال هذا الفيلم الوثائقي ، يتجلى لنا الواقع المرير و الخطير الذي آل إليه الكوكب بسبب جشع الإنسان و أنانيته. و لكن و رغم حساسية الموقف، لم يمتنع "برتراند" في نهاية فيلمه عن تقديم شعاع أمل لسكان الأرض، موضحاً أن الحل لإنقاذ هذا الكوكب بأيدينا جميعاً، ليس بتوقع معجزة ننتظر حدوثها مكتوفي الأيدي و إنما بقرارات نتخذها لتدارك الوضع و إصلاح ما اقترفناها في حق بيتنا. و من بين الحلول التي يقترحها إنشاء بنك للفقراء و زيادة عدد المحميات الطبيعية و الاعتماد على تجارة متكافئة و تطوير الطاقات المتجددة و الأحياء الصديقة للبيئة، إذ يدعونا لأن نكون عقلانيين في تصرفنا مع كوكبنا.

كل هذه النقاط الحساسة، يتطرق إليها "برتراند" في فيلمه من خلال أسلوب مبتكر دون سابق نظير، فضلاً عن مشاهدته الخلابة الملتقطة جوا و التي تشعرنا بالفخر بانتمائنا لهذا الكوكب و تذكرنا ببراعة الخالق و سحر الطبيعة و معجزة الحياة على الأرض، يوظف برتراند في تعليقه لغة مؤثرة تخاطب ضمير المشاهد من خلال تحسيسه بخطورة الموقف تارة و بعث الأمل لديه تارة أخرى، بتغيير نبرة الصوت في كل مرة بين التشديد و المرونة، لإحداث أثر لدى المشاهد، خاصة و أن برتراند يخاطبه خطاباً مباشراً كونه المعني الوحيد بإنقاذ هذا الكوكب، و أنه و للأسف المتسبب الرئيسي في ما آل إليه.

ليس هذا فحسب، إذ لم يكتفِ مخرج "بيتنا" بقوة الصورة و الخطاب في إيصال رسالته، بل أضاف إلى ذلك قوة اللحن من خلال الموسيقى الخلفية التي اخترها فريقه بإشراف أرموند عمار، و التي كانت عبارة عن مجموعة مقاطع عالمية مختارة مستوحاة من موسيقى مختلف الشعوب عبر العالم، شملت أنماطاً مختلفة، جُمعت ببراعة، فكانت سلسلة عذبة متناغمة تثير أحاسيس المشاهد و تدعم الكلمات التي يتلفظ بها المعلق. و قد تم الإبقاء على موسيقى أرموند في جميع النسخ المترجمة للفيلم¹.

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: http://www.cfaogroup.com/static/2012/01/05/home_ddp_cfao_fr_01.pdf?3cwKcLPNp7Q57-yeQsPhdA:3Jr3OLU4hGAQThuBJOINRw
consulté le : 22/06/2018 à 22h15

3. تحليل المدونة

بعد التعريف بمدونتنا: الفيلم الوثائقي "بيتنا" و صاحبه "يان أرثوس برتراند" سننتقل فيما يلي إلى مرحلة التحليل ، من خلال رصد استراتيجية نقل حوار الفيلم بمقابلة النسختين: الفرنسية (الأصلية) و العربية (الترجمة)، مع مقارنة التوزيع الإيقاعي للحوار (isochotomie) على المشاهد بين العربية و الفرنسية و تسليط الضوء على قرارات المترجم لتحقيق ذلك في الترجمة، إضافة إلى قوة تأثير الحوار بين النسختين الأصلية و المترجمة، لنقوم بعد ذلك بتحديد تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقل عناصر الحوار إلى اللغة العربية. و لقد تعمدنا عدم التطرق لهذه النقطة قبل عملية التحليل؛ حيث أن استراتيجية المترجم في نقل حوار الفيلم هي ما سيحدد لنا تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في ترجمة الفيلم إلى العربية. و بما بعض هذه التقنيات تتداخل فيما بينها كما سبق و وضحنا في الجانب النظري من بحثنا؛ لن يتسنى لنا الحكم فيما إذا كانت التقنية الموظفة عبارة عن تعليق أو عن شكل آخر من أشكال الترجمة السمعية البصرية دون أن نبين مدى تقيد المترجم بالنص الأصلي، و كيفية تعامله مع نقل عناصره إلى اللغة المنقول إليها، إذ ارتأينا ضرورة تحليل حوار الفيلم أولاً لنكون على بينة من تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقله.

1.3 ترجمة عنوان الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home)

إن أول ملاحظة سننتظر إليها بهذا الخصوص، هو أن برتراند قد اختار أن يكون عنوان فيلمه باللغة الإنجليزية. ف « Home » لفظ إنجليزي متعدد المعاني، نحددها وفق ما جاء في قاموس كامبريدج (Cambridge) على شبكة الإنترنت كالآتي:

« 1- Home noun (HOUSE/APARTMENT)

the house, apartment, etc. where you live, especially with your family:

The senator has two homes - an apartment in Washington and a house in Colorado.

2- Home noun (ORIGIN)

someone's or something's place of origin, or the place where a person feels they belong:

I live in London, but my home (= where I was born) is in Greece.

3- Home noun (COUNTRY)

your own country or your own area:

She loves France, but she misses home ».¹

(1- بيت. اسم (منزل/شقة)

المنزل أو الشقة التي تعيش فيها، بالتحديد مع عائلتك:

للسيناتور بيتان: شقة بواشنطن و منزل بكولورادو.

2- بيت. اسم (أصل)

الأصل الذي ينتمي إليه شخص ما أو شيء ما، أو المكان الذي يشعر شخص ما أنه ينتمي

إليه:

أعيش في لندن، لكنني أنتمي (=المكان الذي ولدت فيه) إلى اليونان.

3- بيت. اسم (الموطن)

بلدك أو المنطقة التي تنتمي إليها:

إنها تحب فرنسا، لكنها تشتاق لموطنها. (ترجمتنا)

من خلال هذه المعاني التي قد يأخذها لفظ « Home », إذ قد يعني المنزل

(maison) ببساطة أو الموطن (pays) أو الأصل (origine) تتوضح لنا دوافع هذا الخيار،

فبرتراند يتحدث في فيلمه عن كوكب الأرض الذي يمثل أصل نشأتنا و موطننا، أو بكل

بساطة "بيتنا" الذي يتوجب علينا حمايته لننجو بدورنا. فمهما اختلفت أجناسنا و أعراقنا

و عاداتنا و تقاليدنا، فإن القاسم المشترك "بيننا" هو هذا الكوكب الذي نعيش عليه جميعا،

و الذي جعل مصيرنا واحدًا و قضيتنا لحمايته واحدة؛ و هذا ما يبرر خيار المترجم بمقابلة

(Home) بـ "بيتنا"؛ فلا الموطن و لا الأصل هو القاسم المشترك، بل القاسم المشترك هو

ببساطة هذا البيت الذي نتشاركه جميعا. و بما أن فيلم "برتراند" يستهدف كل سكان الأرض،

صغيرهم و كبيرهم، ارتأى المترجم إضافة "نون" الجماعة لـ "بيت" حتى يجعلنا دون استثناء

جزءًا من الحكاية التي يسردها. فالعنوان الذي اختاره المترجم، بمثابة دعوة لنا جميعا حتى

¹ <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/home> consulté le 25/12/2018 à 00h35

نلقي نظرة على فيلم "برتراند"، فهو يلفت انتباهنا إلى أننا جميعنا معنيون بالقضية التي تناولها الفيلم و أننا جميعا ملزمون بالقيام بشيء لإنقاذ "بيتنا" و إن كان بسيطا.

و بذلك يكون عنوان النسخة الأصلية « Home » خيارا سديدا "لبرتراند"، و عنوان النسخة العربية (بيتنا) ترجمة ناجحة للمترجم و قرارا صائبا له؛ إذ لم يكن الاكتفاء بالقول (البيت) أو (الموطن) ليخلف الأثر ذاته لدى المتلقي، كما لم يكن ليجذب انتباهه و يثير رغبة لديه في التعرف على حكاية هذا البيت الذي نمثل نحن البشر جزءا منها و طرفا فاعلا فيها، و هذا ما تحقق من خلال اختيار "بيتنا" عنوانا للفيلم في النسخة العربية.

2.3. استراتيجية التكيف الشامل في نقل حوار الفيلم (بيتنا): بين الحذف و الإضافة

و التبديل

من خلال دراستنا النظرية توصلنا إلى أن الترجمة السمعية البصرية هي عملية تكيف يقوم من خلالها المترجم بنقل عناصر نصه مع أخذ مجموعة من المعايير بعين الاعتبار، أهمها نمط النص الذي بين يديه و غرضه، إضافة إلى الجمهور المستهدف. و فيما يخص الفيلم الوثائقي توصلنا إلى أن الاستراتيجية التي يلجأ إليها المترجم في نقل هذا النمط هي عبارة عن عملية تكيف شامل تأخذ أشكالا متعددة، هذه الأشكال تمثل مجموع القرارات و الخيارات التي قد يأخذها المترجم بناء على مختلف أجزاء النص الذي هو بصدد نقله إلى لغة أخرى؛ فترجمة الفيلم الوثائقي عبارة عن عملية تكيف شامل كما سبق أن وضحنا، تتم من خلال التبديل بتقديم ترجمة مكافئة في الأسلوب أو الأثر أو الحذف بإضمار بعض عناصر النص الأصلي، أو الإضافة من خلال إما التصريح الذي يشمل الشرح و الوصف و التعريف، و إما التبسيط الذي يتم على عدة مستويات؛ على مستوى الأساليب، على مستوى التراكيب، و على مستوى الألفاظ، و الذي يتخذ بدوره أشكالا متعددة أهمها الكناية التي ينقل فيها المصطلح الواحد بعبارة شارحة أو من خلال عرض مفهومه، و الاحتواء

بتوظيف المصطلحات العامة بدل المصطلحات المتخصصة، خاصة في الحالات التي يغيب فيها المقابل، أو إعادة الصياغة أو تقديم ترجمة تقريبية أو توظيف مرادف متداول.

بناء على هذا النموذج قمنا بتحليل مدوتنا المتمثلة في الفيلم الوثائقي "بيتنا" للمخرج "يان أرثوس برتراند"، و الذي يتناول فيه الأخطار البيئية التي تهدد كوكبنا نتيجة انتهاكنا لقوانين الطبيعة باستهلاكنا غير العقلاني للموارد الطبيعية و الطاقوية. حيث حاولنا تقصي عناصر التكييف الشامل في نص برتراند المترجم إلى العربية لتؤكد من أنها الاستراتيجية التي لجأ إليها المترجم.

تتمثل خطتنا في تحليل الحوار السمعي البصري للفيلم و تقديم دراسة تقابلية لعناصره. و بما أننا سنعنى باستراتيجية ترجمته؛ فإننا سنتناول في دراستنا جل الحوار من خلال تحليل كل أجزائه، و ذلك بعد أن قسمناه إلى وحدات ترجمية و صل عددها إلى مائتين و خمس و ثمانين وحدة (285)، إذ سنتطرق إلى هذه الوحدات بناء على عناصر التكييف السالفة الذكر التي وظفت في ترجمتها، بتحديد حالات التبديل و الحذف و الإضافة بمختلف أشكالها، مع مقارنة المدة الزمنية التي استغرقها كل من الأصل و الترجمة في الحالات التي تتطلب ذلك؛ حتى يتسنى لنا الحكم على كيفية تدارك المترجم للوقت المخصص للحوار بين التبديل و الحذف و الإضافة. و سنقوم في الأخير بإحصاء هذه الإجراءات لنبين أكثرها توظيفا. و يجدر بالذكر أننا سنعرض الوحدات الترجمية بناء على ترقيمها في نص الفيلم الذي قمنا بتقطيعه، كما سنعرض الوحدات التي خضعت لاستراتيجية التكييف في ترجمتها مع استثناء الوحدات التي تُرجمت حرفيا دون التصرف في عناصرها؛ و التي سنقوم بإحصائها هي الأخرى لتحديد نسبة تكييف حوار الفيلم الوثائقي؛ ما سيمكننا لاحقا من تحديد تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقله.

و بالتالي لن يكون ترقيم الوحدات متسلسلا تسلسلا منطقيا إذ سيشكل كل رقم مرجع الوحدة في نص الفيلم الوثائقي.

1.2.3. تحليل ترجمة الوحدات التي خضعت لاستراتيجية التكيف

1. Ecoute-moi (s'il te plait). Tu es comme moi, un [Homo sapiens], -l'homme qui pense-. (00 : 01 : 30-00 : 01 : 34-->)

1. اسمع أيها الإنسان و شاهد و تمعن (×)، [أيها الموصوف بالعقل و الحكمة] : 01 : 00 (→24 : 01 : 17-00)

التحليل

ما نلاحظه في ترجمة الوحدة الأولى من نص "برتراند" أنها احتوت على حذف و إضافة؛ فالنسخة الأصلية اكتفت بالفعل (écoute-moi) الذي وردت ترجمته في العربية (إسمع) مع إضافة فعلين آخرين هما (شاهد و تمعن)، بهذه الإضافة عوّض الترجي في النسخة الأصلية (s'il te plait) بالإلحاح في الترجمة. و تبقى الغاية من كليهما التأثير في المتلقي و لفت نظره، رغم غياب عنصر آخر من النص الأصلي غايته التأثير، المتمثل في عبارة « tu es comme moi » في النسخة العربية، و التي كان بالإمكان ترجمتها بـ (نحن متشابهان أو أنت مثلي)، ما يجسد حضور المعلق الذي يظهر أنه جزء من القضية التي يرغب في تسليط الضوء عليها، حيث فضل المترجم فقط أن يبين للمتلقي أن القضية تعنيه بالدرجة الأولى.

في النسخة الأصلية ، نلاحظ كذلك أن "برتراند" قد وظف مصطلح (homo sapiens) الذي يقصد به الإنسان العاقل، أحد فصائل الإنسان الحديث، مع تقديم شرح عن مفهوم المصطلح (l'homme qui pense)، و قد تُرجم المصطلح إلى العربية بعبارة تحمل معناه دون إيراده مباشرة، و هذا ما اصطلحنا عليه بالكناية (périphrase) التي أدرجناها ضمن عناصر التبسيط، حيث يُترجم من خلالها المصطلح الواحد بعبارة شارحة أو بمعناه، ما يشكل إضافة وفق مخطط التكيف الشامل في دراستنا النظرية.

أما المدة الزمنية التي استغرقتها الوحدة فهي أربع ثواني (4ثا) فيما يخص النسخة الفرنسية و سبع ثواني (7ثا) بالنسبة للنسخة العربية، أي أن بين النسختين فارق ثلاث ثوانٍ تداركتها

الترجمة بالانطلاق قبل الحوار الأصلي و الانتهاء قبله دون أن يكون لذلك أثر على التزامن الإيقاعي (تزامن الحوار مع الصور)، و هذا أمر ضروري لكي لا تتجاوز الترجمة المساحة المخصصة لها.

2. La vie, ce miracle dans l'univers, est arrivée il y a presque quatre milliards d'années et nous les hommes il y a seulement deux cent mille ans. Et pourtant nous avons réussi à bouleverser cet équilibre si essentiel à la vie sur terre. (00 : 01 : 36-00 : 01 : 51-->)

2. الحياة معجزة ظهرت منذ أربعة مليارات من الأعوام و نحن بنو الإنسان لم يمض على وجودنا سوى مائتي ألف من الأعوام، إنها حقبة قصيرة لكنها كانت كافية لاختلال توازن أرضنا، حتى باتت حياتنا على كوكبنا الأزرق مهددة بالزوال. (00 : 01 : 25-00 : 01 : 48-->)

التحليل

لجأ المترجم في هذه الوحدة إلى **التصريح** بإضافة عبارات لا ترد في الأصل، و التي وضعنا تحتها خط كما هو موضح أعلاه. و على الرغم من أن الترجمة حافظت على المعنى إلا أنها احتوت معلومات إضافية أضمرت في النص الأصلي؛ ففي النسخة الأصلية يوضح برتراند أن الحياة على سطح الأرض ظهرت قبل ملايين السنين على عكس ظهور الإنسان الذي لا لم يمض على وجوده إلا مائتي ألف عام، حيث فضل مواصلة الحديث مباشرة دون التمويه إلى أنها (حقبة قصيرة لكنها كانت كافية) لإخلال التوازن، و الأمر عينه بالنسبة لعبارة (أن الحياة على الكوكب الأزرق باتت مهددة بالزوال)، فالمآل الذي سيؤول إليه الكوكب بسبب اختلال التوازن لا شك في حدوثه و يمكن التكهن به من سياق الحديث، لكن المترجم فضل التصريح ليتأكد من أن لا تغيب عن المتلقي عواقب الاختلال الوخيمة، و ليخلف أثرا أكبر لديه. و بهذه **الإضافة** استغرقت النسخة العربية وقتا أطول من النسخة الفرنسية حيث يقدر الفارق بينهما بثمانية ثوانٍ (8ثا).

3. Écoutes bien cette histoire extraordinaire qui est la tienne et décides ce que tu veux en faire. (00 : 01 : 55-00 : 02 : 00-->)

3. استمعوا لهذه الحكاية (×): حكايتنا، حكاية الأرض (×). (00 : 01 : 49-00 : 01 :

55--<)

التحليل

كما سبق ووضحنا في الجزء النظري، يشمل التصريح عدة حالات؛ إذ قد يكون من خلال إضافة معلومات لم يرد ذكرها في الأصل و التعبير بوضوح عن أجزاء أضمرت في النص الأصلي أو عن افتراضات ضمنية فيه. و في هذه الوحدة نرى أن "برتراند" يخاطب المتلقي و يخبره أن هذه الحكاية التي يرويها هي حكايته لوحده بتوظيفه صيغة المخاطب المفرد (la tienne)، في حين أن المترجم قد وظف صيغة الجمع و أخبر أن الحكاية هي حكايتنا جميعا. كما أضاف عبارة أخرى هي (حكاية الأرض) باعتبار أن هذه الحكاية تسرد تاريخنا مع كوكبنا، فهنا جاء **التصريح** بالتعبير عن افتراضات ضمنية لم يصرح بها صاحب النص الأصلي.

و تم تكيف هذه الوحدة كذلك **بحذف** بعض العناصر، حيث لم يرد وصف برتراند لمدى استثنائية هذه الحكاية في الترجمة (histoire extraordinaire)، كما حُذفت عبارة (décides ce que tu veux en faire) ، و التي أراد من خلالها برتراند أن يبين أن مصير هذا الكوكب هو بين أيدينا، إذ كان بالإمكان ترجمتها بـ (ثم اتخذ قرارك فيما تريد فعله). إلاّ النسخة العربية كان لها وقعها أيضا، حيث بينت أن مصيرنا مرتبط ارتباطا وثيقا بكوكبنا، و بالتالي بإمكاننا القول أن الترجمة قد خلفت بدورها أثرا لدى المتلقي؛ على الرغم من حذف بعض العناصر، إذ تداركت الأمر بإضافة أجزاء أخرى أضمرت في الأصل. و مع ذلك استغرقت النسخة الفرنسية خمس ثواني (5ثا) في حين استغرقت النسخة العربية ست ثواني (6ثا)، و في هذه المرة كان الفارق طفيفا بثانية و احدة بين النسختين.

5. Au commencement, notre planète n'était qu'un chaos de feu, un amas de poussières agglutinées semblable à tant d'autres dans l'univers. (00 : 02 : 23-00 : 02 : 30-->)

5. في البداية لم يكن كوكبنا سوى كتلة نارية مضطربة تكونت من الشمس و انفصلت عنها، سحابة من جزيئات غبارية متصلة تسبح في الفضاء: شأنها شأن العديد من المجموعات المماثلة في الكون. (00 : 02 : 17-00 : 02 : 35--<)

التحليل

شملت هذه الوحدة الترجمة **تصريحا** ، تمثل في تقديم شرح عن أصل الكتلة النارية التي تكون منها كوكبنا بإضافة عبارة (تكونت من الشمس و انفصلت عنها) ما يوضح أكثر أصل نشأة كوكبنا ، إذ لم يرد ذلك في النسخة الفرنسية. و هذا ما جعل النسخة العربية تستغرق وقتا أطول (18ثا).

8. Aujourd'hui encore, les volcans continuent [de sculpter nos paysages], et nous permettent de voir ce qu'était notre Terre à sa naissance : un magma de roches surgissant des profondeurs qui se figent, se craquèlent, se boursoufflent avant de s'éteindre pour un temps. (00 : 03 : 41-00 : 04 : 00-->)

8. و حتى اليوم مازالت البراكين الجديدة [تشكل معالم أرضنا]، فنستعيد معها بعضا من مشهد الأرض في ميلادها الأول: صخور منصهرة تفور من باطنها، تصبح صلبة، تتشقق تعثرها البثرات (تتبسط في هيئة قشرة نحيفة) ثم تخمد ردحا من الزمان. (00 : 03 : 34-00 : 03 : 58--<)

التحليل

نقلت الترجمة المعنى الوارد في النص الأصلي مع بعض التغييرات في التعبير من خلال: تقديم ترجمة **تقريبية** في نقل عبارة « sculpter nos paysages » التي ترجمت بـ (تشكل معالم أرضنا)، حيث أن الترجمة لم توظف نفس الألفاظ الواردة في الأصل و إنما عبرت عن المعنى بتوظيف ألفاظ أخرى بالرغم من وجود ما يقابلها بدقة، إذ حل الفعل (شکل / former) في العربية محل الفعل (نحت/sculpter)، و مع أن الأول ليس مقابل للثاني فإنه يحمل جزءاً من معناه.

كما تُرجمت لفظة « payasage » بـ (معالم أرضنا)، فـ (paysage) يقابلها في العربية "منظر طبيعي" و يشمل كل العناصر المكونة للطبيعة بما في ذلك المعالم الظاهرة منها أو التضاريس، و هنا تُرجم الكل بالجزء، ما يمكن أن نعتبره أيضا تطويع. و بما أن تأثير البراكين يكون بالدرجة الأولى على سطح الأرض و بنيته و تضاريسه فإن غاية المترجم هنا تقديم ترجمة أكثر دقة مع مراعاة الأسلوب، لتقديم رؤية أوضح للمتلقي، ما يندرج ضمن عناصر التبسيط.

من جهة أخرى، أضاف المترجم عبارة (تنبسط في هيئة قشرة نحيفة) و هي معلومة إضافية و ليست ضمنية؛ لا ترد في الأصل و لا تفهم من سياق الكلام.

و بالنسبة لعبارة « pour un temps » التي ترجمت بـ (ردحا من الزمان) نجد أن النسخة الفرنسية لم تحدد المدة التي ستخدم فيها هذه البراكين، فيما إذا كانت طويلة أو قصيرة على عكس النسخة العربية التي وظفت لفظة (ردحا) و التي يقصد بها المدة الزمنية الطويلة، و هذا تصريح ذلك أن البراكين بطبيعتها تتخذ وقتا طويلا قبل أن تنفجر مرة أخرى بعد خمودها.

9. Ces fumées, issues des entrailles de la Terre sont des traces de l'atmosphère des origines. Une atmosphère dépourvue d'oxygène (00 : 04 : 16-00 : 04 : 23-->)

9. تتصاعد سحب الدخان من جوف الأرض (رقيقة تسبح و تتلوى في الأثير) لتصبح

شاهدا حيا على جو ذلك الزمان. جو خال من الأكسجين. (00 : 04 : 03-00 : 04 : 12-

«-

التحليل

في هذه الوحدة الترجمية لجأ المترجم إلى التصريح من خلال عبارة (رقيقة تسبح و تتلوى في الأثير)، و هو وصف أضافه المترجم انطلاقا مما يظهر على الصورة المرافقة لهذا الجزء من الفيلم. كما قام أيضا بعملية تبديل قدم من خلالها مكافئا في المعنى لعبارة « sont des traces de l'atmosphère » التي ترجمت بـ (لتصبح شاهدا حيا) حيث قدم ترجمة أخرى لا

تتقيد تماما بالأصل، لكنها تعبر بشكل واضح عن المعنى المقصود، كما أنها أقوى من حيث الأسلوب باعتبارها استعارة مكنية. و بالتالي شمل التكييف هنا تصريحاً و تبديلاً.

11. Et puis la Terre s'est refroidie. (00 : 04 : 43-00 : 04 : 44-->)

11. لكنها كانت موعودة بمستقبل مدهش، خبأه لها الماء. (00 : 04 : 30-00 : 04 : 00 : 35--<)

التحليل

ما نلاحظه هنا، أن الترجمة لا تمت بصلة للأصل، حيث أن النسخة الفرنسية تترجم حرفياً بـ (ثم بردت الأرض). بالرجوع إلى الفيلم الوثائقي تُظهر لنا الصورة وديانا و أسطحاً مائية متجمدة تبين لنا ما آلت إليه الأرض بعد انخفاض درجة حرارتها، و يأتي المشهد مباشرة بعد صورة لبراكين خامدة يتصاعد منها دخان تتزامن و الوحدة السابقة التي تتحدث عن ماضي الأرض و كيف كانت درجة حرارتها مرتفعة. انطلاقاً من ذلك، بإمكاننا القول أن المترجم قد أعاد صياغة المضمون بناء على ما يظهر على الشاشة بعرض حقائق أكثر عن أصل الحياة على الأرض، و هنا قام المترجم بتكييف النص من خلال إعادة صياغته (ما يندرج ضمن التبسيط)، مع شيء من التصريح بالتركيز على دور الماء الذي كان سبباً رئيسياً في انخفاض درجة حرارة الأرض و انبعاث الحياة فيها.

12. La vapeur d'eau s'est condensée pour retomber en pluies diluviennes. (00 : 04 : 45-00 : 04 : 49-->)

13. A bonne distance du soleil, ni trop éloignée, ni trop proche, la Terre est en parfait équilibre pour conserver l'eau sous forme liquide. (00 : 04 : 51-00 : 04 : 59-->)

12. تبعد الأرض عن الشمس مسافة تحفظ لها الحياة، فلا تبعد بعداً (يجمدها) لا تدنو دنوا (يحرقها)، توازن عجيب حفظ لها ماءها سائلاً (يجري في أوصالها)، (00 : 04 : 36-00 : 04 : 53--<)

13. تبخر الماء و تكاثف في السماء، فانهمر المطر (x) و (ظهرت الأنهار). (00 : 04 : 00 : 56-03 : 05 : 00--<)

التحليل

تعمدنا هنا عرض وحدتين لأن المترجم قام بعملية تقديم و تأخير، فالوحدة الثانية عشر (12) تقابل الوحدة الثالثة عشر (13) في الفرنسية و العكس بالنسبة للوحدة الثالثة عشر في العربية التي تقابل الوحدة الثانية عشر (12). أما بالنسبة للترجمة فقد تضمنت في الوحدة الثانية عشر **تصريحا** على مستوى عبارة « ni trop éloignée, ni trop proche »؛ حيث صرح المترجم بما سيترتب على بعد الأرض عن الشمس إذ ستتجمد، فأضاف (يجمدها)، و عن دنوها إذ ستحترق فأضاف (يحرقها).

كما شملت الوحد **تصريحا** آخر في النسخة العربية، بإضافة عبارة (يجري سائلا في أوصالها) و التي لا ترد في النسخة الأصلية.

أما فيما يخص الوحدة الثالثة عشر فقد قام فيها المترجم **بحذف** صفة (غزيرة /dulivienne) عن المطر، كما تضمنت **تصريحا** بإضافة عبارة (ظهرت الأنهار التي تتوافق مع ما يظهر على الشاشة).

14. L'eau trace ses chemins, ils sont comme les veines d'un corps, les branches d'un arbre, les vaisseaux de la sève qu'elle apportera à la Terre. (00 : 05 : 01-00 : 05 : 08-->)

14. جرت الانهار فشكلت بانسيابها معالم سطح الأرض و شقت قنواتها و حفرت الوديان.

(00 : 05 : 00-05 : 05 : 00--<)

التحليل

في النص الأصلي يقدم "برتراند" وصفا دقيقا عن مسار الماء على سطح الأرض و يشبه الشكل الذي يأخذه بشارين الجسم تارة و بأغصان الأشجار و نسغها تارة أخرى، كما أنه لم يخص بالذكر الأنهار دون غيرها من الأسطح المائية و لا كيف غيرت بمجراها تضاريس الأرض كما جاء في النسخة العربية. تتزامن النسختين الفرنسية و العربية مع نفس الصورة التي تظهر على الشاشة و التي تتوافق أكثر مع ما يرد في النص الأصلي الذي يُظهر مجرى الماء كالأوصال أو كأغصان متشعبة، و بالتالي فإن المترجم قد قام بإعادة صياغة

ما ورد في الأصل ليس بتقديم نظرة أخرى عما يظهر على الشاشة، و إنما بالاستناد على حقائق علمية متعارف عليها و ذلك دون أن يخرج عن قالب ما يتحدث عنه النص الأصلي في هذه الوحدة، ليكون بذلك قد قام بعملية تبسيط من خلال إعادة صياغة الأصل لتقديم رؤية أوضح و معلومات أكثر عنه.

15. Les rivières arrachent à la roche ses minéraux. Elles les apportent peu à peu à l'eau douce des océans et les océans se chargent de sel. (00 : 05 : 23-00 : 05 : 30-->)

15. (تدفقت الأنهار بمياهها حتى أدنى البقاع فتكونت المحيطات)، في طريقها انتزعت المعادن من الصخور و شيئاً فشيئاً أصبحت مياه المحيطات العذبة مثقلة بالملح.
(00 : 05 : 15-00 : 05 : 31--<)

التحليل

يظهر جليا في هذه الوحدة الترجمية أن المترجم لجأ مرة أخرى إلى إضافة أجزاء لا ترد في النص الأصلي، تمثلت هنا في عبارة (تدفقت الأنهار بمياهها حتى أدنى البقاع فتكونت المحيطات).

و بهذه العبارة لم يصرح المترجم بما ورد ضمناً في النص الأصلي و إنما أضاف معلومة تحتمل الصحة أو الخطأ، فهل تكونت المحيطات فعلاً من تدفق الأنهار؟
توجد عدة نظريات حول أصل المحيطات يرتبط معظمها أساساً بالبراكين، لكن ما يمكننا تأكيده هو أنها لم تتكون من تدفق الأنهار و في هذه الحالة يكون المترجم قد أضاف معلومة مضللة للمتلقي، إذ وجب عليه قبل ذلك، التأكد من مصدره و التوثيق أكثر.

19. Elle est un des ancêtres majeurs de toutes les espèces de plantes d'hier et d'aujourd'hui. (00 : 06 : 33-00 : 06 : 38-->)

/////////////////////.20

التحليل

حذفت هذه الوحدة من النسخة العربية، إذ لم يتم المترجم بنقلها مع أنها تحمل معلومة هامة توضح أن البكتيريا السيانية هي سلف رئيسي لكل أنواع نباتات الكوكب، المنقرضة منها و الموجودة إلى يومنا هذا.

و مع ذلك لم يؤثر هذا الحذف على المعنى العام لنص برتراند، إذ تبين الأجزاء السابقة لهذه الوحدة و كذا التي تليها أهمية هذه البكتيريا في نشأة الحياة على كوكبنا، و بالتالي جاء التكييف هنا من خلال **الحذف** إذ ربح المترجم خمس ثواني (5ثا) ستمكنه من تدراك المدة التي استغرقها التصريح في الوحدات السابقة.

20. Cette PETTITE bactérie et ses milliards de descendants vont changer le destin de notre planète. Ils vont transformer son atmosphère. (00 : 06 : 40-00 : 06 : 51-->)

20. هذه البيكتيريا الدقيقة بالإضافة إلى المليارات من نسلها غيرت مصير كوكبنا بأسره، غيرت (جوه القاتل) إلى (جو ينبض بالحياة) (00 : 06 : 21-00 : 06 : 33-->)

التحليل

كانت الترجمة في هذه الوحدة متقيدة بالأصل حيث حافظت على كل عناصره، كما تضمنت أيضا **تصريحا** فيما يتعلق بالجزء الأخير منها، إذ اكتفت النسخة الفرنسية بذكر كيف ساهمت البكتيريا السيانية في تغيير جو الأرض في حين عرضت النسخة العربية تفاصيل أكثر حول ذلك بتحديد أن جو كوكب الأرض قد تغير من جو قاتل لا يمكن العيش فيه إلى جو ينبض بالحياة، و هذا ما لم يصرح به صاحب الفيلم. أما فيما يخص المدة التي استغرقتها الوحدة في كلِّ من النسختين فتمثلت في أحد عشر ثانية (11ثا) بالنسبة للفرنسية و اثني عشر ثانية (12ثا) بالنسبة للعربية، إذ بينهما فارق طفيف ناتج عن هذا التصريح .

21. Où est le carbone qui remplissait le ciel ? Il est toujours là mais il est emprisonné dans les [roches qui couvrent la Terre]. (00 : 06 : 54-00 : 07 : 01-->)

21. (ربما نتساءل) ماذا حل بالكربون الذي كان يسم الجو؟ و الاجابة أنه ما زال حبيسا في [القشرة الأرضية] (00 : 06 : 34-00 : 06 : 43-->)

التحليل

استهل المترجم ترجمته بتصريح، حيث أضاف عبارة (ربما نتساءل) التي لا ترد في النص الأصلي، و هو تصريح اختياري إذ كان بإمكانه طرح السؤال مباشرة دون إضافة ذلك، و بالتالي يتعلق هذا التصريح بالأسلوب و ليس بالمعنى. كما وظف المترجم الفعل (سمم/empoisoner) في النسخة العربية محل الفعل (يملاً / remplir) الذي وظفه "برتراند" في نصه، إذ أعاد صياغة المعنى ليضيفي وضوحا أكبر على النص و هذا ما يشكل تبسيطا. أما فيما يخص عبارة « les roches qui couvrent la terre » التي ترد في النص الأصلي فقد ترجمها بالقشرة الأرضية، و هذا احتواء؛ إذ تمثل القشرة الأرضية الغلاف الصلب الذي يغطي سطح الكوكب من الجبال إلى الكهوف، بما في ذلك الصخور. فهنا قدم المترجم مصطلحا عاما يحمل في معناه الوصف الذي قدمه "برتراند"، للتعبير عن مكان وجود الكربون في الوقت الحالي.

22. Ici s'étendait autrefois un océan peuplé de minuscules organismes. Ils puisaient le carbone dissous de l'atmosphère pour fabriquer leur coquille. Ces strates de roches, ce sont les coquilles accumulées de ces milliards de milliards d'organismes microscopiques. Grâce à eux, le carbone a quitté l'atmosphère et une autre vie pouvait commencer. (00 : 07 : 03-00 : 07 : 35-->)

22. في قديم الزمان كان هذا الوادي بحرا زاخرا بكائنات مجهرية حية أنبتت لنفسها أصدافا بامتصاص الكربون الذائب في الجو، (فلما نفقت غرقت أصدافها في قاع البحر) و كونت طبقات الجير البيضاء التي استنزفت الكربون من الجو فظهرت حياة أخرى و نمت، (الجو القاتل تحول إلى جو حافل بالحياة). (00 : 06 : 46-00 : 07 : 16-->)

التحليل

يسرد "برتراند" هنا رحلة الكربون في كوكب الأرض و كيف انتقل من الجو و تحول إلى طبقات كلسية بفضل الأصداف، لتظهر بذلك الحياة على سطح الكوكب، و هذا ما نقله

المترجم بدقة مع التصريح بإضافة تفاصيل أكثر، من خلال عبارتي (فلما نفقت غرقت أصدافها في قاع البحر) التي تقابل عبارة « ce sont les coquilles accumulées »؛ إذ نجد هنا أن النسخة العربية وصفت العملية بدقة على عكس الفرنسية التي اكتفت بالقول أن هذه الأصداف قد تراكمت، و هذا تصريح بالوصف. أما عبارة (الجو القاتل تحول إلى جو حافل بالحياة) فهي عبارة زائدة لم ترد في النص الأصلي، إلا أنها لا تخرج عن معناه، إذ يمكن اعتبارها تصريح يخدم الأسلوب من منظور أنه سيكون له تأثير أكبر على المتلقي، كما يمثل تلخيصا لما ورد في هذه الوحدة؛ إذ أراد المترجم من خلالها أن يقول: "ببساطة أكثر تحول الجو القاتل إلى جو حافل بالحياة".

و فيما يخص مصطلح « strate de roches » ، فيقصد به (طبقة صخرية) و هو المقابل العربي لهذا المفهوم، و قد نقله المترجم بـ (طبقات الجير البيضاء)، التي تشكل فقط أحد أنواع هذه الطبقات؛ ذلك أن "برتراند" هنا يتحدث عن تلك الناتجة عن ترسيبات الأصداف و التي تشكل الطبقة الكلسية من سطح الأرض، ليكون بذلك المترجم قد قام بعملية تطويع للمفهوم الوارد ، فمن جهة، قابل الكل بالجزء و ذلك وفقا للسياق و الصورة التي تظهر على الشاشة، و من جهة أخرى، يمكن أن نقول عنها كناية، الغرض منها التبسيط، قابل فيها المترجم مصطلحا واحدا بعبارة شارحة، و إن كانت هذه العبارة تحمل جزء من المعنى فقط.

25. Le cycle de l'eau sur Terre est un éternel recommencement. Chute, vapeur d'eau, nuage, pluie, source, rivière, fleuve, mer, océan, glacier, (jamais le cycle ne se rompt), c'est toujours la même quantité d'eau sur la Terre, c'est la même que boivent toutes les espèces qui se sont succédées. (00 : 07 : 56-00 : 08 : 20-->)

25. دورة الماء الطبيعية على أرضنا هي دورة في تجدد مستمر: شلالات، بخار الماء، سحب، أمطار، ينابيع، أنهار، بحار، و محيطات و أنهار جليدية، (حلقات في سلسلة محكمة) هكذا تحتفظ الأرض بمائها و لا ينقص منه شيء، فمن الماء ذاته شربت جميع الكائنات الحية التي تعاقبت على الأرض. (00 : 07 : 43-00 : 08 : 18--<)

التحليل

نستطيع بمقارنة عناصر النسختين العربية و الفرنسية أن نقول إنها متطابقة إلى حد كبير و إن شملت بعض الاختلافات في الأسلوب الذي وظف في كل منهما؛ حيث عبر المترجم عن ما ورد في النص الأصلي بأسلوب سلس يتماشى و عبقرية اللغة العربية من خلال توظيف التبدل في نقل عبارة « jamais le cycle ne se rompt »، التي قابلتها في العربية (حلقات في سلسلة محكمة)، و هي عبارة مكافئة للأصل في المعنى و الأثر؛ فبدل ترجمة العبارة الفرنسية حرفيا ب (دورة لا تتقطع أبدا)، فضل تشبيهها بسلسلة محكمة الحلقات لا يمكن أن تتقطع.

كما قام بإعادة صياغة عبارة « c'est toujours la même quantité d'eau sur terre »، إذ لم يترجم ذلك حرفيا ب (إنها نفس كمية الماء على سطح الأرض منذ نشأتها) بل عبر عن المعنى من وجهة نظر مختلفة تبين كيف أن الأرض استطاعت أن تحافظ على هذه الكمية من الماء.

26. Incroyable matière que l'eau, (l'une des plus instables entre toutes). Elle prend la forme liquide de l'eau courante, gazeuse de la vapeur d'eau ou solide de la glace. (00 : 08 : 24-00 : 08 : 35-->)

26. الماء أمره يحير العقل: (×) فتارة نراه ماء جاريا و تارة أخرى بخارا و طورا نجده جليدا صافيا. (00 : 08 : 20-00 : 08 : 32-->)

التحليل

نقل المترجم المعنى الوارد في النص من خلال إعادة صياغة الأسلوب؛ فجعله أبسط ممّا كان دون أن يبتعد عن عناصره. كما حذف جزءا منه و هو المتمثل في عبارة « l'une des plus instables de toutes »، (أكثرها تقلبا)، و يرجع هذا الحذف إلى عملية إعادة الصياغة التي قام بها المترجم؛ حيث أن العبارة الفرنسية المحذوفة وظفت في النص الأصلي بعد أن وصف برتراند الماء على أنه مادة عجيبة، و التي قابلتها في العربية عبارة (الماء أمره يحير

(العقل)، و نتيجة لارتباطها بالعبارة التي سبقتها استغنى عنها المترجم، و إن كان بإمكانه الإبقاء عليها بترجمتها كآتي: الماء أمره يحير العقل، فهو من أكثر المواد تقلبا [...]

غير أنه في هذه الحالة، كانت الوحدة ستستغرق وقتا أطول في النسخة العربية، و لربما كان الهدف من إعادة الصياغة و حذف بعض الأجزاء هنا هو ربح بعض الوقت لصلح الترجمة.

28. Plus légère que l'eau, la glace flotte et forme un manteau protecteur sous lequel la vie peut continuer. (00 : 08 : 48-00 : 08 : 54-->)

28. و لأنها أخف من الماء تطفو الأسطح الجليدية و لا تغرق فتشكل ستارا واقيا (من البرد) تستمر الحياة تحته. (00 : 08 : 44-00 : 08 : 56-->)

التحليل

تضمنت ترجمة هذه الوحدة تبديلا تمثل في ترجمة عبارة « manteau protecteur »، بـ (ستارا واقيا من البرد)، فعوض ترجمتها حرفيا بـ (معطفا واقيا)، قدم المترجم مكافئا في المعنى، إذ عبرت كل لغة عن ذات الموقف من وجهة نظر مختلفة؛ فما شبهه "برتراند" بالمعطف فضل المترجم أن يعبر عنه بالستار مستندا في ذلك إلى الصورة التي تظهر على الشاشة، مع شيء من التصريح بإضافة: (من البرد)، ما يفهم ضمنا في النص الأصلي.

29. Le moteur de la vie, c'est le lien. Tout est lié, rien ne se suffit en soi. L'eau et l'air sont inséparables, unis pour la vie et notre vie sur Terre. Tout est partage (---). (00 : 09 : 33-00 : 09 : 46-->)

29. (---) الترابط أساس الحياة فكل شيء مرتبط بشيء آخر، (×) فالماء و الهواء لا يفترقان، متحدان في الحياة و من أجل حياتنا على الأرض. (تتكون الغيوم فوق المحيطات فينهمر المطر و يروي اليابسة التي تعيد أنهارها الماء إلى المحيطات). بالمشاركة تستمر الحياة. (00 : 09 : 11-00 : 09 : 40-->)

التحليل

في هذا الجزء تصرف المترجم في نص الفيلم بناء على المساحة المتوفرة له، أي بناء على مدة ظهور الصور المتزامنة مع هذه الوحدة؛ فكانت ترجمته من خلال التبديل أولا بتقديم عبارة مكافئة في المعنى لعبارة (محرك الحياة/le moteur de la vie) حيث ترجمها بـ(أساس

الحياة)، و إن كانت الترجمة الحرفية ستقي بالغرض أكثر. و من خلال الحذف ثانيا حيث لا ترد ترجمة عبارة « rien ne suffit en soi » في النسخة العربية. كما قام بالتصريح ثالثا بإضافة عبارة (تتكون الغيوم فوق المحيطات فينهمر المطر و يروي اليابسة التي تعيد أنهارها الماء إلى المحيطات)، و التي لا ترد في النص الأصلي و لا تفهم ضمنا من سياقه، إذ أضافها المترجم من خلال تقديم وصف لما يظهر على الشاشة، و المتمثل في غيوم متكاثفة فسر من خلالها الظواهر المرتبطة بها. أما فيما يخص التزامن مع المشاهد التي تظهر على الشاشة، فبالرجوع إلى الفيلم نلاحظ أن المدة التي تستغرقها المشاهد المخصصة لهذه الوحدة و التي تقدر ب أربعة و ثلاثين ثانية (34) قد تم استغلال ثلاث عشرة ثانية منها لسرد الحوار ليستمر عرض ما تبقى منها مع موسيقى فقط ما أشرنا إليه ب (---) في الوحدات، في حين استغلت النسخة العربية تسعة و عشرون ثانية من هذه المدة لسرد الحوار، و بالنسبة للثنائي المتبقية منه، فإن الحوار في النسخة العربية لم يبدأ إلى بعد أربع ثواني (4ثا) من ظهور هذه المشاهد.

34. Ils couvrent moins de 1% de la surface des océans mais ils abritent des milliers d'espèces de poissons, d'algues et de mollusques. L'équilibre de tous les océans en dépend. (00 : 10 : 54-00 : 11 : 05-->)

34. الحاجز المرجاني العظيم قرب ساحل أستراليا يمتد على مساحة تتجاوز 350 كلم² و هو موطن لـ 1500 نوع من الأسماك، 4000 نوع من الرخويات، و 400 نوع من المرجان، إن التوازن في كل محيطات العالم يعتمد على هذا المرجان. (00 : 10 : 24-00 : 10 : 51--<)

التحليل

في النسخة الفرنسية يوضح "برتراند" أهمية الشعب المرجانية في تحقيق التوازن و ضمان التنوع الحيوي في المحيطات مبينا أنها تغطي ما يعدل 1% من مساحتها و تأوي آلاف الأنواع من الأسماك و الطحالب و الرخويات، في حين أن النسخة العربية حملت تفاصيل

أكثر؛ حيث خصصت بالذكر الحاجز المرجاني بأستراليا، كون المشاهد التي تظهر على الشاشة بالمزامنة مع هذا الجزء هي صور لهذه الشعب التي تمتد على مساحة تقدر بحوالي 350 كلم². و بدل أن ينقل المترجم حرفيا ما ورد في الأصل فإنه قدم معلومات تخص حاجز أستراليا و الذي يعرف أيضا بـ"الحيد المرجاني العظيم" لبروزه من فوق سطح المحيط؛ إذ ذكر بالتفصيل مساحته و عدد الكائنات الحية التي تعيش فيه و أيضا أنواع الشعب المرجانية به و هي أرقام تأكدنا من صحتها.

و بالتالي كانت الصورة مرجع المترجم في هذه الوحدة، و على الرغم من أن ما ذكره لا يعكس تماما ما ورد في النسخة الأصلية إلا أنه لم يخرج عن قالبها، إذ يمكن القول أنه قد عمد إلى التصريح بإضافة تفاصيل أكثر عن هذا المعلم الطبيعي و أهميته البالغة في استمرار الحياة لتتضح الصورة أكثر للمتلقي.

أما عن المدة الزمنية التي استغرقتها كل من الوجدتين العربية و الفرنسية، بإمكاننا القول أنه بالنسبة للنسخة العربية تزامن الحوار مع المشاهد التي تظهر على الشاشة و لم يخرج عن إطارها، حيث استغلت جل وقت ظهورها في سرد الحوار، على عكس النسخة الفرنسية التي أتمت الوقت المتبقي المتزامن مع هذه المشاهد بموسيقى عذبة تظفي سحرا أكبر على ما يراه المشاهد، تخاطب روحه بدل الكلمات.

34. Dans la chaîne des espèces, l'arbre est un aboutissement en soi, une sculpture vivante et parfaite. L'arbre est un défi à l'apesanteur. Il est le seul élément naturel en mouvement perpétuel vers le ciel.(00 : 11 : 30-00 : 11 : 45-->)

36. في سلسلة الحياة تعتبر الشجرة معجزة من معجزات الخلق. فهي منحوتة حية تتحدى

الجاذبية الأرضية باعتبارها العنصر الطبيعي الوحيد الذي ينمو إلى أعلى و أشمخ. (00 :

11 : 09-00 : 11 : 27--<)

التحليل

ترجمت عبارة (un aboutissement en soi) و التي تعني (إنجاز في حد ذاته) بـ (معجزة من معجزات الخلق)، و هذا تبديل قابل فيه المترجم عبارة بأخرى لا تتقيد بها حرفيا لكنها مكافئة

لها في المعنى. فالترجمة العربية تعكس أكثر عظمة الشجرة باعتبارها معجزة من معجزات الحياة و ليست مجرد إنجاز، حيث عبر المترجم عما يرد في الأصل بما من شأنه أن يحدث أثرا لدى المتلقي.

41. Les sols fourmillent d'une activité incessante où des microorganismes se nourrissent, creusent, aèrent, transforment, Ils fabriquent l'**humus**, ce manteau fertile à laquelle toute vie est liée sur les continents. (00 : 12 : 44-00 : 12 : 58-->)

41. التربة هي (مصنع التنوع الحيوي)، عالم يعج بنشاط دائم و فيه تتغى الكائنات المجهرية، تحفر و تتحول و هي تصنع الطبقة الخصبة من التربة (×) التي ترتبط بها كل أشكال الحياة على الأرض. (00 : 12 : 11-00 : 12 : 32--<)

التحليل

تضمنت هذه الوحدة **تصريحا** بإضافة عبارة (مصنع التنوع الحيوي) التي أضافها المترجم لتقديم وصف أدق عن نشاط الكائنات المجهرية المتنوعة التي تعيش في التربة، إذا شبهها بالمصنع و هذا جزء إضافي لا يرد في النسخة الأصلية.

أضف إلى أنه قابل مصطلح « humus » في النسخة الأصلية عبارة (الطبقة الخصبة من التربة) ؛ فهنا نجد أن مصطلح واحد في اللغة الفرنسية قد ترجم بعبارة كاملة تعكس معناه، و هذه كناية حسب ما اصطلحنا عليه في مخططنا، و التي تتدرج ضمن أنواع التبسيط، إذ يترجم من خلالها مصطلح واحد بعبارة شارحة أو بمفهومه. و بما أن العبارة الموظفة في النسخة العربية تعكس معنى المصطلح بدقة فيما يتعلق بخصوبة هذا الطبقة، حذف المترجم الجزء الذي يوضح ذلك في النسخة الفرنسية، أين يشبهها "برتراند" حرفيا بالمعطف الخصب « un manteau fertile ».

47. Et c'est là que toi, oui toi Homo sapiens, l'homme qui pense, tu apparais dans cette histoire. (00 : 15 : 52-00 : 15 : 59-->)

47. من هنا أيها البشر الحكماء تدخلون الحكاية، (00 : 15 : 10-00 : 15 : 15--<)

التحليل

مرة أخرى ورد في النسخة الأصلية الفرنسية مصطلح « homo sapiens » الذي تعرضنا إليه في الوحدة الأولى، و الذي ترجم فيها بعبارة شارحة تعكس معناه تمثلت في: (أيها الموصوف بالعقل و الحكمة). أما في هذه الوحدة فقد ترجم ذات المصطلح بـ (البشر الحكماء) و هذا احتواء، قابل فيه المترجم مصطلح له مفهوم محدد (homo sapiens) أحدث فصائل الإنسان الحديث بمصطلح عام (البشر) مع إضافة صفة (الحكماء) إليه ليقترّب أكثر من المفهوم الوارد في الأصل، ما نعتبره شكلا من أشكال **التبسيط** و فق استراتيجية التكيف الشامل التي اعتمدنا عليها.

52. Il choisit pour s'établir les contrées humides où abondent le poisson, le gibier et les plantes sauvages. Là où se mêlent la terre, le vivant et l'eau. (00 : 16 : 49-00 : 16 : 58-->)

52. أثر العيش في بيئات (غنية بالماء) ثرية بالأسماك و الحيوانات و النباتات البرية فاجتمعت له نعمة اليابسة و الحياة و الماء. (00 : 16 : 18-00 : 16 : 33--<)

التحليل

تضمنت هذه الوحدة كناية تمثلت في ترجمة « humides » (رطبة) بـ (غنية بالماء) على الرغم من وجود المقابل في العربية للتعبير عن ذلك، حيث كان بالإمكان ترجمته بـ (رطبة)، إلا أن المترجم فضل توظيف المعنى بدل المقابل. كما ترجم أيضا (gibier) في النسخة الأصلية و التي يقابلها في العربية (طرائد أو طريدة)، بـ (حيوانات) و هو مصطلح أشمل يتضمن كل أنواع الحيوانات، الأليفة و المفترسة و أيضا الطرائد التي يقصد بها أي حيوان يتعقبه الصياد، ليكون بذلك قد لجأ إلى **الاحتواء** مرة أخرى بمقابلة مصطلح ذو مفهوم محدد (hyponyme) بمصطلح عام (hyperonyme).

و يندرج كلا الإجراءين الذين وظفهما المترجم ضمن أشكال **التبسيط** في مخطط التكيف الشامل الذي وضعناه، فبالنسبة للكناية كانت ملائمة للسياق و أوضحت الرؤية أكثر للمتلقي. أما بالنسبة لترجمة « gibier » بحيوانات فهو قرار لم يكن في محله إذا كان

الغرض منه التبسيط؛ فضمن هذا السياق يتحدث "برتراند" عن نوع محدد من الحيوانات كان لها دور أساسي في استقرار الإنسان و تحسن عيشه في بيئته و المقصود هنا الطرائد التي تتعدد سبل استفادته منها، لا الحيوانات التي قد يشكل بعضها خطرا عليه، و بالتالي كان من الأحسن توظيف المقابل الدقيق لذلك و المتمثل في (الطرائد) بدل التعميم الذي ضيع المعنى نوعا ما.

54. (Sur la planète, une personne sur quatre vit toujours comme l'humanité pouvait vivre il y a six mille ans, sans autre énergie que celle que la nature fournit saisons après saisons). C'est la vie de plus d'un milliard et demi d'êtres humains. Plus que toute la population des pays riches réunis. (00 : 17 : 53-00 : 18 : 12-->)

54. قبل أقل من ستة آلاف عام ظهرت بواذر البلدات. كانت قفزة عملاقة في تاريخ البشر، أصبحوا كائنات اجتماعية، بيد أن الطاقة الوحيدة التي توفرت للبشر في ذلك الزمان كانت تلك المستمدة من الطبيعة و من قوة أبدانهم. على ذلك المنوال سارت حياة البشر آلاف من السنين، و بل حتى يومنا هذا مازالت تلك حال واحد من بين كل أربعة أشخاص أي ما يعادل مليارا و نصفًا من البشر، عدد يفوق عدد سكان البلدان الغنية مجتمعة. (00 : 17 : 10-00 : 17 : 48--<)

التحليل

يبين "برتراند" في النسخة الفرنسية أن واحدا من أصل أربعة أشخاص لم يتغير نمط عيشهم، و ذلك منذ ستة آلاف سنة، فبالنسبة لهؤلاء، لا زالت حياتهم تعتمد فقط على ما توفره الطبيعة من طاقة على مدار الفصول، في حين أن النسخة العربية تضمنت معلومات أخرى، فعلى خلاف ما يرد في النص الأصلي، تبين الترجمة أن الإنسان أحدث قفزة نوعية في تاريخه بتشديد المدن منذ فترة حددها بأقل من ستة آلاف سنة و هي ذات الفترة التي ترد في النص الأصلي، و أنه على الرغم من ذلك لم تتوفر له إلا تلك الطاقة التي قدمتها له الطبيعة و هذا ما يتفق مع ما أورده النسخة الأصلية. ليضيف في الأخير تفصيلا لم يرد

فيها تمثل في أن الطاقة قد استمدتها الإنسان أيضا من قوة سواعده. من خلال هذه المقارنة بين النسخة الفرنسية (الأصلية) و النسخة العربية (الترجمة)، يمكننا أن نستنتج أن المترجم قد قدم ترجمة تقريبية فقط و لم يتقيد تماما بالأصل، إذ أورد معلومات لم يذكرها صاحب النص، إلا أنه لم يخرج تماما عن قلبه العام؛ حيث أبقى على بعض العناصر التي تمثلت في مصدر الطاقة التي اعتمدها الإنسان خلال فترة من حياته قدرت في كلتي النسختين بستة آلاف سنة، ليكون المترجم بذلك قد اعتمد على التبسيط في نقل عناصر النص من خلال تقديم ترجمة تقريبية أبقى فيها على الأرقام الواردة في الأصل.

55. Mais l'espérance de vie est courte, le labeur pénible, les aléas de la nature pèse sur l'existence quotidienne. L'éducation est rare. Les enfants sont la seule richesse dont l'homme a besoin, de bras pour assurer sa subsistance. (00 : 19 : 18-00 : 19 : 35-->)

55. كان معدل الحياة البشرية قصيرا في وقت أنهك العمل الشاق المضني الأبدان و أرخت الطبيعة الغامضة و المتقلبة بثقلها على الحياة اليومية.(00 : 18 : 30-00 : 18 : 58--<)

التحليل

ترد في النسخة الفرنسية عبارة (aléas de la nature) التي قابلها المترجم بعبارة (الطبيعة الغامضة و المتقلبة)، فلفظ (aléas) ، الذي لا يوجد له لفظ مقابل و دقيق في اللغة العربية يقصد به (أحداث غير متوقعة)، و بالتالي يلفها الغموض و لا يمكن التنبأ بها لتقلبها، ليكون بذلك المترجم قد ترجم اللفظ بمعناه لغياب مقابل دقيق له في اللغة العربية، و هذا ما اصطلحنا عليه بالكناية في مخططنا و التي تتدرج ضمن أشكال التبسيط في استراتيجية التكيف الشامل.

59. L'invention de l'agriculture a bouleversé notre histoire. (00 : 20 : 41-00 : 20 : 44-->)

59. لقد قلب اكتشاف الزراعة مستقبل البشر رأسا على عقب و حول مسار تاريخنا إلى الأبد (بعد أن كنا كالحوانات الضارية نهيم بحثا عن الطعام).(00 : 19 : 51-00 : 20 : 04--<)

التحليل

لكل لغة وجهة نظرها و طريققتها في التعبير عن الوقائع، و من المعروف أنّ اللغة العربية تميل إلى الإطناب و التكرار، و هذا ما يظهر جليا في ترجمة عبارة « a bouleversé notre histoire » ، فعبارة واحدة في اللغة الفرنسية قد قابلتها عبارتان في اللغة العربية، لكنيتهما نفس المعني، و هما (قلب رأسا على عقب) و (غير مسار تاريخنا إلى الأبد)، إذ كان توظيف واحدة منهما فقط سيؤدي بالغرض، خاصة و أن نقل المحتوى السمعي البصري و مزامنة الحوار المترجم مع الصور التي تظهر على الشاشة تتطلب في أغلب الأحيان حذف التكرار و تقادي الإطناب، كون ذلك سيؤدي حتما إلى استغراق وقت أطول، و هذا ما يظهر جليا من خلال الفرق الشاسع بين المدة التي استغرقتها النسخة الفرنسية (الأصلية) و النسخة العربية (الترجمة) إذ لم تتجاوز الأولى ثلاث ثوانٍ (3ثا)، في حين استغرقت الثانية ثلاثة عشر ثانية (13ثا).

و إضافة إلى الإطناب، قام المترجم بتصريح من خلال إضافة عبارة (نهيم بحثا عن الطعام) التي لا ترد في النسخة الأصلية، و هي معلومة لم يصرح بها "برتراند" في نصه إلى أنه أحال إليها ضمنا، فقبل أن نخترع الزراعة التي غيرت مجرى تاريخنا، كنا نهيم بحثا عن الطعام، ليكون بذلك المترجم قد لجأ إلى استراتيجية التكيف في هذه الوحدة من خلال الإضافة.

60. C'était il y a moins de dix mille ans. Elle fût notre première grande révolution. (00 : 20 : 45-00 : 20 : 50-->)

60. كانت الزراعة هي أولى الثورات العظيمة التي حققناها و طورناها قبل (ثمانية) أو عشرة آلاف عام، (و معها تغيرت علاقتنا بالطبيعة). (00 : 20 : 05-00 : 20 : 19--<)

التحليل

تضمنت ترجمة هذه الوحدة بعض الإضافات التي لا ترد في النص الأصلي، ففي النسخة الفرنسية يرجع "برتراند" تاريخ ظهور الزراعة إلى أقل من عشرة آلاف سنة دون أن يرجح ذلك

إلى ثمانية آلاف سنة على كما يرد في النسخة العربية، و هذه معلومة إضافية كان بإمكان المترجم الاستغناء عنها و التقيد بما جاء في الأصل. و من جهة أخرى أضاف المترجم عبارة (معها تغيرت علاقتنا بالطبيعة) التي لم ترد كذلك في النسخة الأصلية، إلا أنها أضفت ترابطاً أكثر على الأسلوب و جعلته متناسقاً. و بالتالي فإن المترجم هنا قد حافظ على القلب العام للأصل مع إضفاء لمسة عليه ليكون أكثر إقناعاً.

61. Elle nous a apporté nos premiers surplus. Nous avons fondé nos villes et nos civilisations. Le souvenir des millénaires de [cueillette sauvage] est effacé. (00 : 21 : 01-00 : 21 : 17-->)

61. وفرت الزراعة مصدراً طعاماً ثابتاً أنهى هواجس التضور جوعاً بسبب قلة الصيد أو الحصاد، فاض الطعام للمرة الأولى و ظهرت المدن و قامت الحضارات. (و لخدمة الزراعة سخرنا طاقة الحيوانات و استفدنا من النباتات، و استطعنا أخيراً أن نحصد ثمار عملنا). تلاشت من أذهاننا ذكريات آلاف السنين من [التخبط بحثاً عن الطعام]. (00 : 20 : 21 : 00-58 : <--<)

التحليل

كيف المترجم ترجمته في هذه الوحدة من خلال الإضافة التي تمثلت أولاً في التصريح بما أضمّر في ترجمة عبارة « Elle nous a apporté nos premiers surplus », إذ يشير "برتراند" في تعليقه، فقط إلى أن البشرية قد حققت لأول مرة في تاريخها وفرة في الإنتاج من خلال الزراعة، في حين قدم المترجم تفاصيل أكثر عن ذلك، فذكر بما عاناه الإنسان من نقص في الأكل، و بفضل الزراعة في طي صفحة البحث عن الطعام الذي كان يهدد بقاءه حياً، و هذا ما لم يصرح به صاحب الفيلم. و تمثلت الإضافة الثانية في تقديم المترجم مرة أخرى معلومات لم ترد في النسخة الأصلية؛ حيث ذكر في العبارة الواردة بين قوسين أعلاه بعض إنجازات الإنسان التي رافقت اختراعه للزراعة كتسخير طاقة الحيوان و استغلال النباتات و ما أنتجه ذلك من فوائد عليه.

كما كيّف المترجم نصه أيضا من خلال توظيف **التبديل**، حيث قابل عبارة *cueillette* « *sauvage* في النسخة الفرنسية بعبارة (التخبط بحثا عن الطعام) التي لا تتطابق معها، إلا أنها مكافئة لها في المعنى و الأثر، حيث فضل التعبير عن معاناة الإنسان في الحصول على طعامه، بدل إيراد طريقة قيامه بذلك، فكانت الترجمة مكافئة للأصل تعكس معناه و تحدث أثرا لدى المتلقي.

64. Quand le sol est moins généreux et l'eau plus rare, nous avons déployé des prodiges pour extraire de la terre notre subsistance. (00 : 21 : 52-00 : 22 : 00-->)

64. عندما لا تجود التربة بعبائها و يشح الماء، نبذل جهودا جبارة لتحويل مناطق قاحلة إلى رقع زراعية. (00 : 21 : 28-00 : 21 : 38--<)

التحليل

في ترجمة العبارة المسطرة أعلاه، نلاحظ أن المترجم لم يتقيد تماما بالنص الأصلي؛ "فبرتراند" يشير في النسخة الأصلية إلى الجهود الجبارة التي بذلها الإنسان ليستخرج ذخيرة عيشه من باطن الأرض، في حين ذكر المترجم أن هذه الجهود قد بذلها لتحويل أراضٍ قاحلة إلى مناطق صالحة للزراعة؛ ليكون بذلك قد قدم ترجمة تقريبية لكنها مؤدية للمعنى و لا تخرج عن سياق الأصل.

65. Les hommes ont modelé les espaces avec la patience et l'abnégation que la terre exige, comme un sacrifice sans cesse recommencé. (00 : 22 : 25-00 : 22 : 33-->)

65. بصبرنا و باخلاصنا للأرض شكلنا نحن البشر معالم اليابسة، و أصبحت الزراعة أشبه بشعائر أزلية نقوم بها مرة تلو الأخرى. (00 : 21 : 42-00 : 21 : 58--<)

التحليل

كيّف المترجم المعنى في هذه الوحدة من خلال **التصريح و التبديل**، حيث تضمنت النسخة العربية عناصر قد أضمرت في النسخة الفرنسية، "فبرتراند" لم يورد الزراعة في نصه بل تحدث عنها ضمنا على عكس ما جاء في الترجمة. أما التبديل فتمثل مثلا في ترجمة عبارة « *un sacrifice sans cesse recommencé* » بـ(الشعائر الأزلية)، ففي حين وصف "برتراند"

تقاني الإنسان في خدمة الأرض بتضحية لا متناهية، شبهها المترجم بالشعائر الأزلية و هي ترجمة مكافئة في الأثر.

66. (L'agriculture est toujours le premier métier du monde). La moitié de l'humanité cultive encore la terre et plus des trois-quarts le fait à la main. (00 : 22 : 35-00 : 22: 45-->)

66. (×) نصف البشر يفلحون التربة، 75% من المزارعين يعملون بقوة سواعدهم.

(00 : 22 : 00-02 : 22 : 10--<)

التحليل

ما نلاحظه في ترجمة هذه الوحدة أن المترجم قد **حذف** العبارة الواردة بين قوسين في الأصل، كما قام بإعادة صياغة نسبة عدد المزارعين الذين لا زالوا يخدمون الأرض بقوة سواعدهم، ففي النسخة الفرنسية قدرها "برتراند" بثلاثة أرباع (trois-quarts)، في حين وظف المترجم نسبة مئوية لتقدير ذلك (75%)، إذ عبر كلاهما عن ذات النسبة و لكن بطريقتين مختلفتين. و هنا أيضا كيف المترجم نصه مع مقتضيات اللغة المنقول إليها، و مع الضوابط التي تستدعيها الترجمة السمعية البصرية في مزامنة الحوار مع ما يظهر على الشاشة، و ذلك من خلال الحذف و إعادة الصياغة.

67. L'agriculture est comme une tradition qui se transmet de génération en génération, dans la sueur, le travail et la peine parce qu'elle est pour l'humanité la condition même de sa survie. (00 : 22 : 55-00 : 23 : 06-->)

67. //

التحليل

حذف المترجم هذه الوحدة من النسخة العربية، إذ لم ترد ترجمة أي جزء منها. و قد يرجع سبب الحذف إلى رغبة المترجم في موازنة الحوار بين الفرنسية و العربية حتى لا تستغرق الترجمة وقتا أطول؛ خاصة مع الإضافات التي قام بها ا في الوحدات السابقة.

69. Ces flammes, c'est encore du végétal, [une poche de soleil], de l'énergie pure, l'énergie du soleil captée pendant des millions d'années par des millions de végétaux il y a plus de cent millions d'années. C'est le charbon, c'est le gaz

et c'est surtout le pétrole. C'est cette poche de soleil qui nous a libérés du travail de la terre. (00 : 23 : 34-00 : 24 : 12-->)

69. السنة اللهب المتصاعدة هذه، أصلها كذلك من النباتات. إنها [ينابيع طاقة متفجرة]، طاقة شمسية بحتة امتصتها ملايين النباتات على مدى ملايين السنين قبل أكثر من مائة مليون عام، إنها الفحم إنها الغاز و على رأس ذلك كله إنها النفط، هذه الطاقة حررت البشر من الكد في زراعة الأرض. (00 : 22 : 36-00 : 23 : 11-->)

التحليل

في ترجمة عبارة « Ces flammes », قام المترجم بتصريح من خلال وصف السنة اللهب على أنها (متصاعدة) بناء على ما يظهر على الشاشة، فبدل أن يترجمها بـ (السنة اللهب هذه)، ذلك أن النسخة الفرنسية قد اكتفت بالإشارة إليها، لذلك فضل إضافة وصف لها. من جهة أخرى لجأ المترجم إلى التبدل في نقل عبارة « une poche de soleil » إلى العربية، حيث قابلها بـ (ينابيع طاقة متفجرة) و هي عبارة مكافئة للعبارة الواردة في الحوار الأصلي في المعنى، و التي تترجم حرفياً بـ (جيوب الشمس)، فالترجمة الحرفية هنا غير مؤدية للمعنى، كما أنها غير منطقية و لا يمكن الاعتماد عليها في إفهام المتلقي من أن المقصود هو الإشارة إلى مصادر الطاقة المتمثلة في البترول و الغاز و الفحم، ليكون بذلك المترجم قد ركز على المعنى المراد إيصاله بتبديل عناصر النص؛ إذ قدم مكافئاً في المعنى غرضه الإفهام و خلق أثر لدى متلقي النص المترجم. فالمترجم في هذه الوحدة قد لجأ إلى استراتيجية التكييف من خلال الإضافة التي تمثلت في التصريح الوصفي، و التبدل بتقديم ترجمة مكافئة.

71. (Tout s'accélère). Au cours des soixante dernières années, la population du globe a presque triplé et plus de deux milliards d'hommes ont rejoint les villes. (00 : 24 : 40-00 : 24 : 50-->)

71. (تدور عجلة السرعة، تعصف دوامتها بالعالم) ففي السنوات الستين الماضية فقط ازداد عدد البشر إلى ثلاثة أضعافه و انتقل أكثر من ملياري إنسان إلى المدن (00 : 23 : 38-
00 : 23 : 52--<)

التحليل

في ترجمة العبارة الواردة بين قوسين أعلاه، نستخلص **تبديلا** و **إضافة**؛ فالتبديل تمثل في تقديم عبارة مكافئة في النسخة العربية بدل الترجمة الحرفية، حيث فضل المترجم توظيف عبارة (تدور عجلة السرعة) التي تعكس معنى « Tout s'accélère » عوض ترجمتها حرفيا بـ (كل شيء في تسارع)، إذ يخدم المكافئ المقترح الأسلوب و يجعله أكثر تأثيرا في نفس المتلقي. أما الإضافة فتمثلت في عبارة (تعصف دوامتها بالعالم) التي لا ترد في النص الأصلي، لكنها تعزز أسلوب النص العربي ليكون بذلك المترجم قد كيف نصه ليجعل أسلوبه أقوى يلفت انتباه المتلقي و يكسب اهتمامه.

73. Tout s'accélère. A Shanghai, trois mille tours et gratte-ciel ont été érigés en vingt ans. (Des centaines sont encore et encore en construction). Aujourd'hui, sur sept milliards d'humains, plus de la moitié vit dans les villes. (00 : 25 : 03-00 : 25 : 18-->)

73. يحتدم تسارع الوتيرة في مدينة "شانغهاي" و في عشرين عاما فقط تم تشييد 3000 برج و ناطحة سحاب (x). اليوم يبلغ عدد سكان العالم سبعة مليارات نسمة، يعيش أكثر من نصفهم في المدن. (00 : 24 : 08-00 : 24 : 27--<)

التحليل

في النسخة الفرنسية وردت عبارة « Tout s'accélère » عدة مرات، وظفها "برتراند" ليشدد على أهمية الرسالة التي يرغب في إيصالها إلى المشاهد و يثير انتباهه إلى عدم امتلاكه وقتا كافيا لينفذ ما يمكن إنقاذه قبل فوات الأوان، و في حين وظف "برتراند" نفس العبارة المحذرة في كل مرة، فضل المترجم ترجمتها بعبارات مختلفة تتقل المعنى المراد. و في هذه المرة شدد نبرة الحديث أكثر من خلال مقابلتها بعبارة (يحتدم تسارع الوتيرة)، و التي تضمنت

تصريحا يبين أن السرعة في تزايد أكبر، ما يمكن أن نفهمه ضمنا بتوظيف ذات العبارة مرات متتالية في النسخة الفرنسية.

قام المترجم كذلك بحذف جزء من هذه الوحدة، إذ لا نجد عبارة « Des centaines sont encore et encore en construction » التي يتحدث فيها "برتراند" عن مئات من الأبراج و ناطحات السحاب في طور التشييد، حيث لم تذكر الترجمة هذا التفصيل، و مع ذلك استغرقت وقتا أطول في النسخة الأصلية و إن كان الفارق طفيفا بينهما إذ يقدر بثلاث ثوانٍ (3ثا).

74. New York, la première mégapole du monde, est le symbole de l'exploitation de toutes les énergies offertes par la Terre au génie des hommes. La force des bras de millions d'immigrés, l'énergie du charbon, la puissance décuplée du pétrole. (00 : 25 : 33-00 : 25 : 47-->)

74. هذه مدينة "نيويورك" أولى المدن الضخمة التي عرفها العالم، رمز استغلالنا للطاقة التي وفرتها الأرض، نمت و تغذت على قوة سواعد ملايين المهاجرين و طاقة الفحم و طاقة النفط الهائلة. (00 : 24 : 31-00 : 24 : 47-->)

التحليل

يرد في هذه الوحدة مصطلح « mégapole » الذي ترجم إلى العربية بمفهومه، و يقصد به مدينة ضخمة يقدر عدد سكانها بحوالي عشرة ملايين نسمة. و على عكس اللغة الفرنسية ليس للمصطلح مقابل دقيق يعكس المفهوم في اللغة العربية، فالمتداول هو توظيف المفهوم كمقابل له أو اقتراضه؛ حيث يمكن ترجمته أيضا بـ (ميغالوبوليس)، و هنا فضل المترجم توظيف الكناية من خلال ترجمة المصطلح بمفهومه، و التي تعد أحد أنواع التبسيط في الترجمة السمعية البصرية.

76. Dans les campagnes, les machines ont remplacé les hommes. Un litre de pétrole fournit autant d'énergie que cent paires de bras pendant 24h. (00 : 26 : 08-00 : 26 : 16-->)

76. حلت الآلات محل البشر، فكل لتر من النفط يولد طاقة تعادل ما ينجزه مائة عامل في

24 ساعة. (00 : 24 : 58-00 : 25 : 09--<)

التحليل

ترجمت عبارة « cent paires de bras » إلى العربية بـ (مائة عامل)، ففي النص الأصلي عبر برتراند عن عدد الأيدي العاملة و قدره بمائة زوج، في حين عبر المترجم عن ذلك بعدد العمال، إذ قام بإعادة صياغة العبارة و التعبير عنها من وجهة نظر أخرى تؤدي نفس المعنى، و بما أن إعادة الصياغة تتدرج ضمن أشكال التبسيط في مخططنا، فإن المترجم قد كيف العبارة من خلال تبسيطها؛ إذ فضل توظيف لفظة واحدة (عامل) بدل عدة ألفاظ (زوج من الأيدي العاملة).

77. Mais dans le monde seulement 3 % des paysans dispose d'un tracteur. Cependant, leur production domine la planète. (00 : 26 : 17-00 : 26 : 26-->)

77. ///

التحليل

حذفت الوحدة (77) من الترجمة، و مرة أخرى لجأ المترجم إلى الحذف لربح بعض الوقت و إن كانت هذه الوحدة تحمل معلومة كان من الأفضل إبقاؤها، إذ يبين فيها "برتراند" أنه رغم النسبة الضئيلة للفلاحين الذين يمتلكون جرارات، و التي قدرها بـ (3 %) فإن إنتاجهم يغزو كل أرجاء المعمورة.

78. Aux Etats-Unis, il ne reste que plus que trois millions de fermiers. Leur seule production céréalière pourrait nourrir deux milliards de personnes. Mais ici, comme dans tous les pays industrialisés, ces céréales sont d'abord transformées en nourriture pour le bétail et en agro carburant. (00 : 26 : 28-00 : 26 : 45-->)

78. في الولايات المتحدة الأمريكية لم يتبق إلا ثلاثة ملايين مزارع، ينتجون محاصيل تكفي لإطعام ملياري إنسان، لكن معظم هذه المحاصيل (لا تستخدم لإطعام البشر). هنا و في

جميع الدول الصناعية تصنع هذه المحاصيل لتصبح علفا للماشية أو وقودا حيويا. (00 : 25 : 10-00 : 25 : 38--<)

التحليل

كيف المترجم ترجمته في هذه الوحدة من خلال إضافة عناصر لا ترد في الأصل، إذ أضاف عبارة (لا تستخدم لإطعام البشر) التي تفهم ضمنا في النص الأصلي، و هو تصريح اختياري كان بالإمكان الاستغناء عنه؛ دون أن يؤثر ذلك على المعنى.

79. L'énergie des poches de soleil éloigne le spectre des sécheresses qui hantait l'agriculture. [Aucune source d'eau n'échappe à une agriculture qui prélève 70 % de l'eau consommée par toute l'humanité]. (00 : 26 : 51-00 : 27 : 04-->)

79. لقد طردت الطاقة الجديدة شبح القحط الذي كان يهدد الأراضي الزراعية، [و لكن الزراعة الحديثة تستهلك مخزون الينابيع بنهم و تستنزف ما يعادل 70% من الماء المتوفر لاستخدام البشر]. (00 : 25 : 39-00 : 25 : 58--<)

التحليل

قابل المترجم عبارة « L'énergie des poches de soleil » التي كما سبق ووضحنا تمثل طاقة النفط و الغاز و الفحم، ب (الطاقة الجديدة) بعد أن ترجمها في مواضع أخرى ب (ينابيع الطاقة)، فبدل أن يوظف نفس الترجمة التي تتوافق تماما مع ما ورد في النص الأصلي، فضل هنا إعادة الصياغة، ففعلا يعد كل من البترول و الغاز و الفحم مصادر طاقة جديدة يرجع أقدمها إلى الثورة الصناعية، و بالتالي عبر المترجم عن نفس المفهوم دون أن يتقيد تماما بالعناصر التي استخدمها "برتراند" للتعبير عن ذلك.

و مرة أخرى و في ذات الوحدة، لم يتقيد المترجم بالأصل في ترجمة العبارة الواردة بين معقوفين، إذ كيف ترجمته من خلال إعادة صياغتها دون أن يبتعد عن نصه؛ ففي النسخة الأصلية يوضح "برتراند" أن الثورة المائية بمختلف أشكالها لم تسلم من أن تُستغل في الزراعة التي تستهلك ما يقارب (70%) من نسبة المياه التي يستهلكها البشر، في حين

عبر المترجم عن ذلك بأن الزراعة تستنزف مخزون المياه و تستحوذ على ما يقارب (70%) منه. فالتكييف هنا قد تم من خلال التبسيط بإعادة صياغة المحتوى.

81. L'extension des surfaces cultivées et les monocultures drainent une faune encore plus grande de parasites. Les pesticides, autre cadeau de la pétrochimie, les exterminent. (00 : 27 : 11-00 : 27 : 22-->)

81. لقد أدى توسيع الرقعة الزراعية و زراعة المحصول الواحد إلى ظهور الطفيليات، فتكفلت المبيدات الحشرية و هي هبة أخرى من هبات الثورة البيتروكيميائية بإبادتها. (00 : 26 : 00-03 : 26 : 16--<)

التحليل

ترجم مصطلح « monoculture » بعبارة (زراعة المحصول الواحد) التي تشرح معناه، ليكون المترجم بذلك قد وظف الكناية المتمثلة في ترجمة مصطلح أو لفظ واحد بمفهومه لغياب مقابل دقيق في اللغة العربية يعبر عنه، ما يعد أحد أشكال التبسيط وفق مخطط التكييف الشامل الذي وضعناه، فالمترجم كيّف عناصر نصه باللجوء إلى التبسيط من خلال ترجمة المصطلح بمفهومه.

82. Adieu les mauvaises récoltes et les menaces de famine. [L'agriculture produit tant qu'il faut désormais gérer les surplus]. (00 : 27 : 23-00 : 27 : 29-->)

82. (بفضل هذا التقدم) غدت المحاصيل التالفة و المجاعات جزءاً من ذاكرة الماضي، [الزراعة الحديثة تنتج كميات فائضة باتت الدول تحترق في أوجه التصرف فيها]. (00 : 26 : 17-00 : 26 : 31--<)

التحليل

إن تبني المترجم لاستراتيجية التكييف الشامل في نقل حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" يتأكد في كل مرة من خلال اللجوء إلى إجراءات تضمن له الحفاظ على الرسالة الموجهة للجمهور دون أن يفقد النص قيمته في اللغة المنقول إليها، إذ لم يتردد في التصرف بالمحتوى لتجاوز مختلف الصعوبات في الترجمة كغياب المقابل مثلاً أو لخلق أثر لدى المتلقي. و في هذا

الجزء من الحوار كيف المترجم نصه من خلال التبدل أولاً في ترجمة العبارة المسطرة التي وظفت كمقابل لـ (Adieu)، فبدل الاكتفاء بقول (وداعاً للمحاصيل التالفة و المجاعات)، صاغ ترجمته بوصف ذلك على أنه غدى من ذاكرة الماضي، ليكون بذلك قد قدم ترجمة مكافئة في المعنى و تزيد من قوة الأسلوب.

و فضلاً عن ذلك، أضاف المترجم أجزاء لا ترد في النص الأصلي من خلال التصريح المتمثل في العبارة الواردة بين قوسين في الترجمة، و هي معلومة يمكن فهمها ضمناً من سياق الحديث. كما لجأ إلى التبسيط في ترجمة الجزء الأخير من هذه الوحدة، بتقديم ترجمة تقريبية لم يتقيد فيها المترجم تماماً بالنص، ففي النسخة الفرنسية يتحدث "برتراند" عن فائض المحاصيل و ضرورة التصرف فيه فقط، في حين يعبر المترجم عن حيرة الدول في التصرف في هذا الفائض الناتج عن أساليب الزراعة الحديثة، فالترجمة قد تجاوزت المعنى الوارد في الأصل دون أن تتعد عنه. و بهذه الإضافات تكون النسخة العربية قد استغرقت وقتاً أطول من النسخة الفرنسية، إذ يقدر الفارق بينهما بثمانية ثوانٍ (8ثا)، و كان ذلك نتيجة الإضافات و البدائل التي قدمها المترجم.

83. Mais la majeure partie de ces produits toxiques se disperse dans l'air, les sols, les plantes, les animaux, les cours d'eau, les océans. (00 : 27 : 34-00 : 27 : 43-->)

83. تسربت المبيدات السامة إلى الهواء و التربة و النباتات و الحيوانات و الأنهار و المحيطات (و وجدت سبيلها إلى صميم خلايا تشبه الخلية الأم الموجودة في جميع أشكال الحياة). (00 : 26 : 32-00 : 26 : 45--<)

التحليل

في النسخة العربية أضاف المترجم عبارة (و وجدت سبيلها إلى صميم خلايا تشبه الخلية الأم الموجودة في جميع أشكال الحياة)، إذ لا نجد ما يقابلها في النص الأصلي كما أنها لا تفهم من سياق الكلام في الوحدة الأصلية، فالمترجم قد استخلصها من المشاهد المرافقة لهذا

الجزء من الحوار، و في هذه الحالة يمكننا القول أنه قد لجأ إلى **تصريح وصفي** بناء على ما يظهر على الشاشة.

85. (Les engrais enfin. Ils ont encore issus de l'industrie pétrolière). Ils apportent une fertilité inespérée à n'importe quelle parcelle délaissée par les hommes. (00 : 28 : 07-00 : 28 : 17-->)

85. (×) [تحررت الزراعة الحديثة من الاعتماد على التربة و المواسم]، و حققت الأسمدة

نتائج غير مسبوقة عندما استخدمت في أراضٍ أهملها الناس. (00 : 27 : 00-00 : 27 : 00 :

13-->)

التحليل

في العبارة الواردة بين قوسين يقدم "برتراند" معلومة تتمثل في كون الأسمدة مستخلصة من الصناعة البترولية، و هو ما لم يتطرق إليه المترجم في النسخة العربية؛ و بذلك يكون قد **حذف** جزءاً من الحوار الأصلي. و من جهة أخرى أضاف المترجم العبارة الواردة بين معقوفين في ترجمة الوحدة، و التي يغيب ما يقابلها في النص الأصلي. و تثير هذه **الإضافة** تساؤلنا، فهل فعلاً تحررت الزراعة الحديثة من التربة؟ و ماذا يقصد المترجم بتحرر الزراعة من التربة؟ هل يعني ذلك أن المحاصيل لم تعد تتقيد بنوع التربة التي تنمو فيها؟ في كلتا الحالتين لن نعتبر هذه **الإضافة** تصريحاً بما يمكن فهمه ضمناً من سياق النص الأصلي، بل مجرد معلومة إضافية اختار المترجم أن يقدمها للمشاهد، دون أن نتجاهل دورها في توضيح التغيير الجذري الذي طرأ على الزراعة الحديثة نتيجة الاعتماد على الأسمدة.

من جهة أخرى يتجلى تصرف المترجم في نقل عناصر النص من خلال اللجوء إلى إجراء آخر في ترجمة الجزء الأخير من هذه الوحدة، إذ فضل **إعادة صياغته** و التعبير عنه من وجهة نظر أخرى؛ ففي حين تحدث "برتراند" عن خصوبة لم يسبق أن كان لها نظير جلبها استخدام الأسمدة على أراضي زراعية تخلى الإنسان عن خدمتها، ذكر المترجم أن هذه الأسمدة قد حققت نتائج غير مسبوقة عندما استخدمت على أراضٍ زراعية أهملها أهلها، فكلاهما عبر عن المعنى نفسه و لكن بأسلوب مختلف و بتوظيف ألفاظ مغايرة.

89. Plus un pays se développe, plus ses habitants consomment de la viande. Comment satisfaire une demande croissante dans le monde sans concevoir des élevages de bovins quasi concentrationnaires ? (00 : 29 : 06-00 : 29 : 18-->)

89. كلما تطورت البلدان كلما ازداد استهلاك ساكينيها للحوم ، فكيف السبيل إلى تلبية هذا الطلب المتزايد من دون اللجوء إلى إقامة مزارع للماشية مكتظة على غرار معسكرات الاعتقال. (00 : 27 : 58-00 : 28 : 12--<)

التحليل

في ترجمة العبارة المسطرة أعلاه كان على المترجم التصريح للتعبير عن المعنى المقصود؛ ففي حين عبر "برتراند" عن اكتظاظ مزارع الماشية بتوظيف لفظة واحدة « concentrationnaires » قدم المترجم عبارة كاملة لترجمة ذلك، إذ أن (concentrationnaires) في اللغة الفرنسية تحيل لوحدها إلى أن تربية المواشي في هذه المزارع كمراكز الاعتقال، يحشر فيها عدد كبير من الحيوانات دون مراعاة الظروف الملائمة، بينما توجب على المترجم شرح ذلك و تفصيله؛ إذ كان عليه التصريح بإضافة مراكز الاعتقال ليبين بدقة المشهد الذي يرغب برتراند في إيصاله للمتلقي، و السبب في ذلك هو غياب مقابل دقيق في اللغة العربية يعبر عما وظفه "برتراند" في نصه.

90. Tout s'accélère : (fabriquer de la viande plus vite que l'animal est devenu une routine quotidienne). (00 : 29 : 20-00 : 29 : 27-->)

90. و تزداد وتيرة السرعة و تتطال عجلة التطور دورة حياة الماشية [فأصبحت حبيسة لا تر المرج طوال حياتها]، (أصبح تصنيع اللحوم يسبق العمر الطبيعي للحيوان). (00 : 28 : 13-00 : 28 : 28--<)

التحليل

بينما حافظ "برتراند" على الصيغة ذاتها كلما أراد قرع ناقوس الخطر للتشديد على ضرورة استدراك الوضع قبل فوات الأوان و المتمثلة في عبارة « Tout s'accélère » ، فضل المترجم تقديم ترجمة مغايرة لها، تختلف عن التي سبق أن اعتمدها. و في هذه الوحدة قابلها بعبارة (تزداد وتيرة السرعة) مع التصريح بإضافة عبارة (تتطال عجلة التطور دورة حياة

الماشية) التي لا تظهر في النص الأصلي و بالإمكان فهمها فقط من سياق الحديث، ليبين أن نقمة عصر السرعة الذي نعيشه قد حلت أيضا على حياة الماشية و باتت مهددة بدورها. و واصل المترجم حديثه في النسخة العربية بإضافة عناصر أخرى لا ترد في الأصل، فالعبارة الواردة بين معقوفين ليس لها مقابل في النسخة الفرنسية، بل يمكن اعتبارها **تصريحا** قدمه المترجم بالرجوع إلى ما يظهر على الشاشة؛ حيث يرافق هذا الجزء من الحوار عدد هائل من الأبقار منكبة على أكل علف في منطقة قاحلة خالية من الاخضرار، ما يتناقض تماما مع ما هو منطقي في أذهاننا، بأن المكان الطبيعي لهذه الحيوانات هو مرعاها: المرج المخضر الذي لم تعد تعرفه.

و فيما يخص ترجمة العبارة الواردة بين قوسين في الوحدة الترجمية، فقد شملت بدورها **تصريحا** من خلال الشرح إذ كان على المترجم تقديم تفاصيل أكثر لإفهام المتلقي، ذلك أن الترجمة الحرفية و الاكتفاء بما ورد في الأصل لم يكن ليفي بالغرض، و كان على المترجم تقديم شرح أكثر لنقل المعنى.

نستخلص من ترجمة هذه الوحدة أن المترجم قد كيف نصه من خلال إضافات قام بها لتقديم رؤية أوضح للمتلقي، إذ اشتملت ترجمته على عدة تصريحات أضفت وضوحا عليها و جعلتها أكثر تناسقا و ترابطا و إن كلفه ذلك وقتا أطول من الذي استغرقته النسخة الأصلية.

91. Dans l'immensité de ces corrals piétinés par des millions de bêtes, pas une herbe ne pousse. [Une noria de camions] venant de tous les horizons du pays apporte des tonnes de céréales, soja et (granulés hyper concentrés) qui se transformeront en tonnes de viande. (00 : 29 : 29-00 : 29 : 46-->)

91. في هذه المزارع الشاسعة التي تحشر فيها ملايين من رؤوس الماشية لا تنمو نبتة عشب واحدة، و من جميع أنحاء البلاد تأتي [قوافل الشاحنات] محملة بأطنان من الحبوب و وجبات الصويا و (الحبيبات الغنية بالبروتين) التي ستصبح أطنانا من اللحم. (00 : 28 : 29-00 : 28 : 50--<)

التحليل

يلجأ المترجم إذا ما صادفته صعوبات في نقل نصه إلى مجموعة من الإجراءات، تمكنه من إيصال المعنى إلى المتلقي و إن اضطر إلى التصرف في عناصر النص الأصلي و التعبير عنها بطريقة مغايرة في اللغة المنقول إليها، سواء أكان ذلك بغرض التوضيح أو بغرض التبسيط أو خلق أثر لدى المتلقي أو لأغراض أخرى. تحدد هذه الإجراءات استراتيجية المترجم، و فيما يتعلق بهذه الوحدة تجسدت في ترجمة كل من « corral » و « Une noria » « de camions » و « granulés hyper concentrés »

فبالنسبة لمصطلح « corral » هو عبارة عن حقل مسيج تجمع فيه الأبقار و الحيوانات، يقابله في العربية (زريبة)، و يطلق أيضا على المكان الذي تجمع فيه ثيران المصارعة و يكون مزود بجلبة، و المقصود هنا هو المفهوم الأول لا الثاني. أما في النسخة العربية فقد قابله المترجم بـ(مزارع شاسعة) و هو احتواء ذلك أن (مزرعة) مصطلح عام قد وظف كمقابل لمصطلح محدد يشكل جزء منه هو (الزريبة)، و إن كان خيار المترجم في محله لأنه يتماشى أكثر مع ما يظهر على الشاشة، إذ لا يتحدث "برتراند" عن زريبة صغيرة بل عن ظاهرة جديدة فرضها عصر الاستهلاك.

و قدم المترجم ترجمة تقريبية لعبارة « Une noria de camions » التي وظفت للتعبير عن مجموعة مركبات تضمن إيصال شحناتها ضمن عملية نقل مستديرة دون انقطاع كالناعورة (Une noria)، إذ قابلها بـ (قافلة شاحنات) ما لا يعكس فعليا المعنى المراد؛ ذلك أن القافلة تحيل بالأحرى إلى موكب شاحنات تنتقل في دفعة واحدة، ليكون المترجم قد قدم ترجمة تقريبية لا غير، إذ لن يفهم من خلالها المتلقي كيف تتم عملية النقل، بل فقط أن مجموعة من الشاحنات تعمل على إيصال العلف للماشية.

و يتمثل الإجراء الأخير الذي لجأ إليه المترجم في هذه الوحدة، في التصريح الذي وظفه بإضافة (غنية بالبروتينات) في ترجمة عبارة « granulés hyper concentrés ». فمصطلح « granulés » يقصد به حبيبات غنية بالمعادن و خاصة البروتين، و هي تستخدم فيما

يعرف بالإنتاج الصناعي أو التربية المكثفة للحيوانات، و ليوضح المترجم مفهومها للمتلقى اعتمد على التصريح من خلال ذكر أحد خصائصها؛ ذلك أن الاكتفاء بالقول (حبيبات جد مركزة) لم يكن ليفي بالغرض.

من خلال تحليلنا لترجمة هذه الوحدة نتوصل إلى أن المترجم قد عمد إلى تكييف ترجمته من خلال التبسيط بالاحتواء و إعادة الصياغة، و إلى التصريح بإضافة عناصر لا ترد في الأصل بغرض إفهام المتلقي.

94.Elle nous a permis de nourrir deux fois plus d'êtres humains sur la terre. Mais elle a remplacé la diversité par la standardisation.(00 : 30 : 30-00 : 30 : 36-->)

94. صحيح أنها باتت تستطيع إمداد ضعفي عدد سكان الأرض بالغذاء لكنها قوضت التنوع و أرست نظام القالب الواحد. (00 : 29 : 18-00 : 29 : 26--<)

التحليل

حافظ المترجم على عناصر هذه الوحدة في مجملها و بالخصوص على الجزء الأول منها، مع إضفاء تغيير طفيف عليها، إذ وظف الكناية في ترجمة مصطلح « standardisation » الذي قابله بالمفهوم الذي يتماشى معه في هذا السياق على الرغم من وجود مقابل له هو (التقييس)، و الذي لن يفي توظيفه بالغرض في هذه الحالة، فالمقصود هنا أن التنوع الحيوي الذي لطالما أوجدته الطبيعة قد قضت عليه أساليب الزراعة الحديثة التي باتت تشجع نظام المحصول الواحد.

96. Voici la nouvelle mesure de notre temps. L'horloge de notre montre bat désormais au rythme de ces mécaniques infatigables posées sur (la poche de soleil). (00 : 30 : 46-00 : 30 : 55-->)

96. هذه هي عقارب الزمن الجديد، فساعة عالمنا باتت تنبض اليوم على إيقاع هذه الآلات المنكبة على استخراج (النفط) . (00 : 29 : 36-00 : 29 : 45--<)

التحليل

قام المترجم بتبديل في ترجمة عبارة « la nouvelle mesure de notre temps » التي قابلها بـ (عقارب الزمن الجديد) في النسخة العربية، ففي حين وصف "برتراند" آلات استخراج النفط بأنها الوحدة الجديدة لقياس الزمن، شبيها المترجم بعقارب الساعة، ليكون بذلك قد قدم ترجمة مكافئة في المعنى و الأثر.

كما استبدل « poche de soleil » بـ (نفط)، فبحسب ما سبق أن وضحناه، يقصد بـ « poche de soleil » مصادر الطاقة المتمثلة في الفحم و النفط و الغاز، و هنا يتحدث "برتراند" عن النفط فقط و بالتالي فضل المترجم تقديم ترجمة مباشرة تؤدي إلى المعنى المقصود دون توظيف استعارة للتعبير عن ذلك كما في النسخة الأصلية.

97. La planète entière écoute ce murmure qui berce nos espérances et nos illusions. (00 : 30 : 56-00 : 31 : 00-->)

97. (و ما دامت الآلات منتظمة في عملها فإن الطمأنينة تسكننا. أما إذا أصابها عطل، فيهزنا الارتباك)، هذه الآلات يراقبها العالم بأسره و يخبئ فيها آماله و أحلامه. (00 : 29 : 46-00 : 30 : 00--<)

التحليل

في النسخة الفرنسية لا ترد العبارة التي وضعناها بين قوسين في ترجمة هذه الوحدة، بل إن المترجم قد أضافها، كما أنها لا تفهم ضمناً من سياق الكلام في النص الأصلي؛ و بالتالي لا يمكن اعتبارها تصريحاً بل **إضافة** اختيارية قام بها المترجم لجعل تأثيره أقوى على المتلقي.

من جهة أخرى، استغرقت الترجمة خمسة عشر ثانية (15ثا) في حين استغرقت الوحدة الأصلية خمس ثوان فقط (5ثا)، فإضافة هذه العبارة قد كلف المترجم استغلال مساحة أكبر مما أدى إلى عدم تطابق تزامن الترجمة بدقة مع المشاهد التي تظهر على الشاشة، و قد أثر ذلك على الوحدة التالية في النسخة العربية التي كان من المفروض أن تسرد في الوقت الذي لا تزال آلات التنقيب على الطاقة تظهر فيه على الشاشة، إذ تحتمت مزامنته مع المشهد

الموالي و الذي تناول فيه برتراند موضوعا آخر. كما نلاحظ بمشاهدتنا النسخة العربية من الفيلم الوثائقي أن المعلق يسرد حواراه بسرعة أكبر مقارنة مع النسخة الفرنسية؛ حتى يستدرك بعضا من الوقت الذي استنزفه ببعض الإضافات التي قام بها.

من جهة أخرى، قام المترجم بإعادة صياغة العبارة المسطرة، "فبرتراند" شبه فيها صوت آلات التنقيب عن الطاقة بالهمس الذي يتنصت إليه العالم بأسره، يهلل بآماله و أوهامه، أما المترجم فقد قدم ترجمة مباشرة و أقل شاعرية، اكتفى فيها بالقول أن العالم بأسره يترقب حركة هذه الآلات التي يخبئ فيها آماله، كما اعتبر هذه الآمال أحلاما لا أوهاما.

100. Dans cette ville qui (s'étire sur plus de cent kilomètres), le nombre des voitures est quasi égal au nombre d'habitants. (00 : 31 : 25-00 : 31 : 31-->)

100. في هذه المدينة (×) يتساوى عدد السيارات مع عدد السكان. (00 : 30 : 28-00 : 30 : 32--<)

التحليل

تضمنت ترجمة هذه الوحدة **حذفا**، إذ لم يورد المترجم أن مدينة نيويورك تمتد على طول يتجاوز المائة كيلومتر (100 كلم)، و بهذا الحذف استغرقت هذه الوحدة وقتا أقل في النسخة العربية، ما من شأنه أن يحقق توازنا في مزامنة أجزاء الحوار مع مشاهد الفيلم.

102. Tout s'accélère, les distances ne se comptent plus en miles mais en minutes. (L'automobile) redessine les nouvelles banlieues du chacun chez soi où les pavillons sages sont rangés sur le chandelier de rues sans issue. (00 : 32 : 07-00 : 32 : 20-->)

102. و تزداد السرعة ما عادت المسافات تقاس بالأميال بل بالدقائق و أدت (السيارات و الطرق المعبدة) إلى نشوء العديد من الضواحي التي يستقل فيها كل منزل كقلعة آمنة (00 : 30 : 51-00 : 31 : 05-->)

التحليل

لجأ المترجم إلى التصريح في ترجمة مصطلح « automobile » إلى العربية، إذ أضاف (الطرق المعبدة) إلى (سيارات) و التي لم يرد ذكرها في النسخة الفرنسية، ذلك أن استعمال السيارات يستدعي لا محال تمديد الطرق المعبدة، و بهذه الإضافة يكون قد وضح الصورة أكثر للمتلقي.

أما في ترجمة عبارة « les pavillons sages sont rangés sur le chandelier de rues sans issue » ، فقد اعتمد على التبديل، إذ بدلها بعبارة أخرى في النسخة العربية مكافئة لها في الأثر؛ ففي حين استند "برتراند" إلى ما يظهر على الشاشة، حيث تأخذ المباني التي يتحدث عنها شكل الشمعدان بممرات ليس لها مخرج، عبر المترجم عن نفس المشهد من وجهة نظر أخرى، وصف فيها كيف أن هذه المباني الفردية يستقل كل منها كأنه عبارة عن قلعة آمنة، لا ترتبط أي منها بالأخرى؛ فالأول شبهها بالشمعدان في حين شبهها الآخر بالقلعة الآمنة. من جهة أخرى، وظف المترجم الاحتواء في ترجمة مصطلح « pavillons » الذي قابله في النسخة العربية بـ (منازل)، أي أنه قابل مصطلح له مفهوم محدد بمصطلح عام؛ ففي هذا السياق يُقصد بمصطلح « pavillons » الذي ينتمي إلى ميدان الهندسة المعمارية منزل فردي ذو طابقين به حديقة و لا يلتصق بمبنى آخر¹ ، أما منزل فلا يحمل أي خصائص محددة بل يشمل كل أنواع المباني المختلفة المخصصة للسكن بما في ذلك « pavillon »، و قد يرجع سبب ترجمته بمنزل فقط، غياب مقابل دقيق له في اللغة العربية.

104. Même ici à Pékin, les pavillons standardisés ont effacé les pagodes. (00 : 32 : 28-00 : 32 : 33-->)

104. حتى هنا في بكين (تمت محاكاة هذا الطراز بحذافيره و تقهقر أمامه فن العمارة الصينية التقليدية حتى كاد يختفي). (00 : 31 : 15-00 : 31 : 27-->)

¹ للمزيد من المعلومات أنظر: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pavillon_\(architecture\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pavillon_(architecture)) , consulté le 18/11/2018, à 16h04

التحليل

في هذه الوحدة، إذا ما قارنا النسخة العربية المترجمة بالنسخة الفرنسية الأصلية، سنجد أن المترجم لم يتقيد تماماً بالنص الأصلي إلا أنه لم يبتعد عن المعنى؛ "فبرتراند" يبين في نصه كيف أن هذه المباني ذات النمط و الشكل الموحد في بكين قد قضت على فن العمارة الصيني التقليدي و حلت محله، في حين يروي المترجم أن هذا الطراز أو تشييد مباني موحدة و متناظرة قد تم تقليده في بكين أيضاً، و أصبح في الصدارة مهدداً بذلك استمرار فن العمارة الصيني التقليدي، ليكون المترجم بذلك قد قام بإعادة صياغة للمحتوى مع التصريح، أي أنه نقل المعنى ذاته مع التصرف في عناصر النص الأصلي.

إضافة إلى ذلك، اعتمد المترجم على الكناية في ترجمة مصطلح (pagodes) الذي قابله بمفهومه (فن العمارة الصينية التقليدية)، و يرجع السبب في ذلك إلى غياب المقابل الدقيق للمصطلح في اللغة العربية ما فرض على المترجم ضرورة شرح معناه. فالمترجم في هذه الوحدة قد كيف نصه بالاعتماد على شكلين من أشكال التبسيط هما: الكناية و إعادة الصياغة، مع التصريح.

107. Partout des machines fouillent, retournent arrachent à la terre les minerais enfouis dans ses profondeurs depuis sa création. (00 : 33 : 14-00 : 33 : 19-->)

107. في كل مكان تدور الآلات و تحفر الأراضي لاستخراج قطع النجوم التي دفنت في

أعماق الأرض منذ نشوئها: المعادن. (00 : 31 : 55-00 : 32 : 05-->)

التحليل

لجأ المترجم إلى التبدل في ترجمة مصطلح « minerais » الذي قابله بـ (قطع النجوم)، حيث قدم مكافئاً في المعنى له من خلال استعارة مكنية، شبه فيها المعادن بقطع النجوم المدفونة في باطن الأرض ليجعل أسلوبه أقوى، مع التصريح بالمقابل الدقيق في آخر الوحدة و المتمثل في إضافة (معادن) كشرح للمقصود من ذلك.

108. Privilège de la puissance, les 80 % de cette richesse souterraine sont consommés par 20 % de la population du globe. (00 : 33 : 48-00 : 33 : 56-->)

108. (في السنوات العشرين القادمة سيتم استخراج خامات معدنية بكميات تفوق ما استخرجه البشر طوال تاريخهم)، لكن و بسبب القوة و السلطة يستأثر 20% من سكان العالم بـ 80% من هذه الثروة المعدنية (00 : 32 : 15-00 : 32 : 36-->)

التحليل

قدم المترجم معلومات زائدة لا ترد في النص الأصلي، فالعبارة الواردة بين قوسين في الترجمة لم يذكرها "برتراند" في نصه و لا يمكن أن تفهم من سياق الحديث؛ و بالتالي لا يمكن اعتبارها تصريحاً، ليكون المترجم بذلك قد كيف نصه في هذه الوحدة من خلال الإضافة التي جاءت ضمن قالب النص، و المتمثلة في التحذير و التنبيه بعواقب أفعالنا التي ستؤدي إلى هلاك كوكبنا، و إن تعذر علينا تحديد مصدر المعلومات الإضافية التي قدمها و مدى صحتها.

110. Tout s'accélère. Les chantiers navals (fabriquent à la chaîne) : [pétroliers], porte-conteneurs, [méthaniers] pour transporter une production industrielle mondialisée. (00 : 34 : 26-00 : 34 : 34-->)

110. ما زالت السرعة في ازدياد، الموانئ (تستقبل) الناقلات و [البواخر المحملة بالنفط و الوقود] [×] لتلبية احتياجات الإنتاج الصناعي في زمن العولمة. (00 : 33 : 00-00 : 33 : 00 : 12--<)

التحليل

قد تختلف الإجراءات التي بإمكان المترجم أن يعتمد عليها في نقل نصه، و التي تتحدد بناء على أغراض مختلفة و بناء كذلك على الصعوبات التي قد تواجهه، و بما أننا بصدد إثبات أن استراتيجية المترجم في نقل المحتوى السمعي البصري، و بالتحديد في ترجمة الفيلم الوثائقي هي استراتيجية تكيف شامل تتم من خلال التبديل و الإضافة و الحذف، و التي

تتخذ بدورها عدة أشكال، فإننا نحاول من خلال تحليلنا للوحدات الترجمية التي قسمنا حوار الفيلم إليها أن نتقصى مختلف هذه الإجراءات التي تمثل قرارات المترجم، و الغرض من توظيفها.

و في هذه الوحدة لجأ المترجم إلى **الاحتواء** الذي صنفناه ضمن أشكال التبسيط في ترجمة « chantiers navals » الذي قابله ب (موانئ)، فالمقصود هنا هو الورشات التي تصنع فيها السفن، و تكون بمحذاة البحر لتسهيل إيصال المواد الخام إليها و إنزال السفن المصنعة في البحر، فهذا المفهوم لا يحيل إذا إلى الميناء العادي، ليكون بذلك المترجم قد قابل مصطلح له مفهوم محدد بمصطلح عام.

و وظف المترجم **الكناية** في ترجمة مصطلح « pétroliers »، الذي يصطلح عليه في العربية ب (ناقلة نفط)، إذ ترجمه بمفهومه من خلال تقديم وصف عن وظيفة هذه المركبات للإحالة إليه، و هذا شكل آخر من أشكال التبسيط، ضمن مخطط التكيف الذي اعتمدنا عليه في تحليلنا.

غير أنه لم يترجم مصطلح « méthaniers » الذي يقصد به (ناقلات الغاز) أو السفن المحملة بالغاز الطبيعي؛ ليكون بذلك قد **حذف** عنصرا من النص الأصلي.

أما فيما يخص ترجمة « fabriquent à la chaîne » ب (تستقبل)، فإن المترجم لم يعكس المعنى المراد و لم ينقل المعلومة بشكل صحيح، فالمقصود هنا تصنيع السفن بكميات هائلة و ليس استقبالها، و هي بذلك ترجمة خاطئة بعيدة عما يرغب "برتراند" في إيصاله للمشاهد.

113.(Dubai est une sorte d'aboutissement du modèle occidental). C'est le pays où même l'impossible devient possible, comme de dessiner des îles sur la mer. (00 : 35 : 14-00 : 35 : 24-->)

113. (تعتبر دبي أحد اكبر مواقع الإنشاءات في العالم) و فيها يصبح المستحيل ممكنا،

كإنشاء هذه الجزر الاصطناعية في عرض البحر على سبيل المثال. (00 : 33 : 49-00 :

34 : 02--<)

التحليل

بمقارنة العبارة الواردة بين قوسين في النسختين الفرنسية و العربية، يتبين لنا أن المترجم قد قدم ترجمة تقريبية فقط للنص الأصلي، إذ لم ينقل عناصره كما هي. فما أراد "برتراند" قوله هو أن دبي تمثل إنجازا يعكس النموذج الغربي، لا أحد أكبر مواقع الإنشاءات في العالم كما أورد المترجم، و إن كان هذا صحيحا، و يمكن أن نفسر هذه الترجمة على أنها تعكس ذاتية المترجم نوعا ما؛ نظرا لكون دبي أحد الإمارات العربية، و هذا جزء من هويته، فاستثنى حقيقة أنها تحاكي النموذج الغربي.

كذلك قام المترجم بالتصريح في نقل عبارة « dessiner des îles sur la mer » بتوظيف أسلوب مباشر على عكس الذي وظف في النص الأصلي، فبرتراند عبر عن ذلك ب (رسم جزر في عرض البحر)، بدل (إنشاء جزر صناعية) كما جاء في النسخة العربية التي احتوت تفاصيل أكثر.

128. Cinq cent millions d'hommes habitent les contrées désertiques du monde. Davantage que toute la population européenne réunie. Ils connaissent la valeur de l'eau. Ils savent aussi l'utiliser avec économie. (00 : 39 : 29-00 : 39 : 40-->)

128. هناك 500 مليون إنسان يسكنون الصحاري المنتشرة في المعمورة، عدد يفوق مجموع سكان أوروبا كلها، هؤلاء يدركون قيمة الماء و (يعرفون أنه عصب الحياة) فيقتصدون في استخدامه. (00 : 37 : 48-00 : 38 : 04--<)

التحليل

احتوت هذه الترجمة إضافة تمثلت في التصريح بعبارة (يعرفون أنه عصب الحياة) التي لا نجدها في الأصل، حيث اكتفي "برتراند" بالقول إن سكان هذه المناطق يدركون قيمة الماء و يقتصدون في استخدامه. أما ما أضافه المترجم فيمكن فهمه ضمنا، إلا أنه جعل الأسلوب في النسخة العربية أقوى.

بهذا التصريح استغرقت الترجمة مرة أخرى وقتاً أطول من النسخة الأصلية، بفارق خمس ثوانٍ (5ثا).

130. Cette eau fossile a permis d'étendre les cultures dans les deserts pour mieux nourrir les populations. (00 : 39 : 57-00 : 40 : 02-->)

130. بفضل الماء الجوفي يتمكن السكان المحليون من زراعة المحاصيل (00 : 38 : 20--< 00 : 38 : 27--<)

التحليل

إن اللجوء تارة إلى الإضافة، و تارة أخرى إلى الحذف، من شأنه أن يوازي بين سعة الحوار في النسخة الأصلية و في النسخة المترجمة؛ فيتمكن بذلك المترجم من مزامنة نصه مع المشاهد التي تظهر على الشاشة، و ذلك دون أن يبالغ في توظيف كلٍّ من هذين الإجرائين حتى لا يخرج عن قالب العام للنص الأصلي و لا يحدث خلافاً في مزامنة نصه مع ما ما يظهر على الشاشة. و هنا قام المترجم بحذف جزء من الأصل؛ إذ لم يورد أن هذه المياه الجوفية قد مكنت من توسيع الرقع الزراعية لتمتد إلى الصحراء، ما من شأنه أن يساعد على إطعام عدد أكبر من السكان، و ذلك على عكس ما جاء في النسخة الفرنسية.

و بهذا الحذف قلص المترجم من فارق الوقت المقدر بثانية واحدة (1ثا)، و إن لم تستغرق الترجمة وقتاً أقصر من الأصل.

131. Ces champs arrondis sont dessinés par les carrousels qui les irrigaient. Mais le prix à payer est lourd. Cette eau fossile ne se renouvelle pas (ou très peu). (00 : 40 : 03-00 : 40 : 16-->)

131. فيما تتخذ الحقول أشكالاً دائرية تبعا للأنابيب التي ترونها و تدور حول محور مركزي، و هنا أيضا كان الثمن باهضاً فالماء الجوفي مورد لا يتجدد (×) . (00 : 38 : 28--< 00 : 38 : 46--<)

التحليل

في ترجمة المصطلح «carrousel»، وظف المترجم كناية تمثلت في مقابلته بمفهومه بدل مصطلح دقيق يعكس معناه، و الأمر راجع في ذلك إلى غياب المقابل في اللغة العربية؛ ما فرض على المترجم تقديم ترجمة تشرح مفهوم المصطلح، أي أنه اعتمد على التبسيط من خلال الكناية لتوضيح الرؤية للمتلقي.

و إضافة إلى ذلك، حذف المترجم تفصيلاً من النص الأصلي، تمثل في كون هذه المياه الجوفية من النادر أن تتجدد، إذ اكتفي بالقول أنها لا تتجدد و استبعد كلياً إمكانية ذلك بحذفه لهذا الجزء الذي لا يؤثر على المعنى.

133. Ces points clairs qui semblent posés sur (un parchemin) sont les traces des parcelles abandonnées. Les carrousel d'irrigation sont toujours là, l'énergie pour pomper aussi mais [l'eau] s'épuise. (00 : 40 : 37-00 : 40 : 49-->)

133. (خارطة قديمة) تظهر البقع المضاءة الأراضي التي هجرها أصحابها، لا لنقص في

معدات الري التي مازالت هناك و لا لانعدام الطاقة لضخ المياه، بل لأن [الماء الجوفي]

أشرف على النضوب. (00 : 38 : 59-00 : 39 : 15--<)

التحليل

قد يصادف المترجم صعوبات في إيجاد المقابل الدقيق للألفاظ و المصطلحات الواردة في النص الأصلي، و بما أنه ملزم بنقل المحتوى بكل أمانة، يدفعه ذلك إلى اتباع أساليب مختلفة من أجل تقديم ترجمة لها توصل المعنى للمتلقي، ففي هذا الجزء من الحوار مثلاً، لجأ إلى الكناية في ترجمة مصطلح «parchemin» الذي قابله بـ (خارطة قديمة)؛ حيث أن «parchemin» عبارة عن قطعة من الجلد، كانت تستخدم في القديم بدل الورق، لتدوين المخطوطات القديمة و رسم الخرائط و غيرها، حيث ترجم المصطلح بمفهومه في هذا السياق بدل اقتراضه كما هو متداول؛ إذ يقابله في العربية (برشمان)، ما جعل الترجمة أكثر وضوحاً، ذلك أن ترجمة المصطلح باقتراضه لن يكون بهذا الوضوح. و بالتالي قام المترجم بعملية تبسيط؛ وظف من خلالها المفهوم كمقابل للمصطلح.

أما في ترجمة مصطلح «carrousel d'irrigation»، فقد لجأ المترجم في هذه المرة إلى الاحتواء، إذ قابله ب (معدات الري)؛ فالمعدات أكثر تعميماً؛ تشمل مختلف الوسائل المعتمدة في الري بما فيها « carousel » التي يغيب مقابلها الدقيق في اللغة العربية، حيث تمثل وسيلة ري تعمل على استخراج المياه الجوفية و تتخذ أشكالاً دائرية، و قد قابله المترجم بمصطلح عام لا ينقل خصوصية التقنية المعتمدة من خلال توظيف مصطلح «carrousel».

إضافة إلى ذلك، وظف المترجم التصريح في ترجمة «l'eau» ب (المياه الجوفية) و هذا هو المقصود في النص الفرنسي و إن لم يورد "برتراند" ذلك، ليكون المترجم قد قدم تفصيلاً أضر في الأصل بغرض إضفاء وضوح أكثر على المعنى.

134. (Israël) a fait d'un désert un pays agricole. Même si ces serres sont désormais irriguées au goutte-à-goutte, les besoins en eau ne cessent d'augmenter avec les exportations. (00 : 41 : 00-00 : 41 : 15-->)

134. نجح (البعض) في تحويل الصحاري إلى أراضٍ قابلة للزراعة، و رغم أن هذه المستنباتات تُروى بالتقطير إلا أن استهلاك الماء يزداد بازدياد الصادرات. (00 : 39 : 24-->)

التحليل

يعتبر الجمهور المستهدف أحد العوامل المتحكمة في استراتيجية المترجم و القرارات التي قد يتخذها، و في هذه الوحدة يظهر هذا التأثير جلياً من خلال حذف «Israël» (إسرائيل) من النص العربي. فكما هو معروف لا يعترف الجمهور العربي بإسرائيل لأسباب دينية و تاريخية و سياسية. و إن كانت إسرائيل دولة تعترف بها العديد من الدول الأخرى، فهي بالنسبة للأغلبية المطلقة من هذا الجمهور (احتلالاً) و لن يرغب في أن يرد ذكرها كمثال زراعي ناجح في الوثائقي الذي هو بصدد مشاهدته حسب وجهة نظر المترجم، ما جعله يتخذ قراراً بحذفها من النسخة العربية مراعاة لانتماء المتلقي المستهدف؛ خاصة و أن عرض الأراضي التي يعتبرها هذا المتلقي قد سُلبت منه، على أنها ملك للإسرائيليين و قد نجحوا في

تحويلها إلى جنة خضراء رغم الظروف الطبيعية القاسية في المنطقة، فلن يستاء منه المتلقي العربي فقط بل سيثير غضبه. هذا القرار لم يراع فيه المترجم المتلقي فحسب، بل إنّ ذلك يعكس ذاتيته أيضاً، كما أن المعلق فلسطيني الجنسية.

و بالتالي فإن ترجمة «Israël» ب (البعض) هو تكييف للنص من خلال الحذف؛ وفق ما يتماشى و ثقافة الجمهور المستهدف و انتمائه الجغرافي و الديني و السياسي و حتى الاجتماعي، بل يمكن اعتباره أقلمة، أُخضع من خلالها النص الأصلي لقالب الثقافة المنقول إليها.

و بذلك نرى أن الأقلمة كاستراتيجية قد يلجأ إليها المترجم في نقل المحتوى السمعي البصري، هي شكل من أشكال التكييف، و في هذه الحالة قد تم بالحذف، إذ بالإمكان تكييف النص من خلال أقلمته وفقاً لضوابط الثقافة المنقول إليها.

135. La rivière du Jourdain n'est plus qu'un mince filet d'eau. Son eau s'en est allée, en partie dans des barquettes de légumes et de fruits vers les supermarchés du monde. (00 : 41 : 22-00 : 41 : 30-->)

135. نهر الأردن (كان نهراً عظيماً جراراً) لم يبق منه اليوم إلا القليل، نضبتة متطلبات زراعة الخضر و الفواكه التي صدرت إلى أسواق العالم. (00 : 39 : 43-00 : 39 : 56-->)

التحليل

في ترجمة هذه الوحدة، عمد المترجم إلى التصريح بإضافة العبارة الواردة بين قوسين، و التي لا يرد ما يقابلها في النسخة الفرنسية. فبينما وصف "برتراند" الحال الذي آل إليه نهر الأردن بجفاف الجزء الأكبر منه، استغل المترجم الفرصة ليذكر بعظمته في الماضي.

أما فيما يتعلق بترجمة العبارة المسطرة، فإن المترجم قد نقل مضمونها و لكن مع إعادة صياغة عناصر النص الأصلي، فما قاله برتراند حرفياً في تعليقه هو أنه "لم يبقَ إلا خيط رفيع من هذا النهر و أن جزءاً من مياهه قد اسنزفته عربات الخضر و الفواكه الموجهة للاستهلاك العالمي"، أما المترجم فقد عبر عن هذا المضمون بأسلوب مباشر أكثر، بين من

خلاله أن هذا النهر لم يبق منه إلى القليل، و السبب في ذلك هو متطلبات زراعة الخضر و الفواكه المصدرة لأسواق العالم.

137. Privé du Jourdain, le niveau de la mer Morte baisse de plus un mètre chaque année. (00 : 42 : 08-00 : 42 : 12-->)

137. (سمي البحر الميت ميتا بسبب الملوحة العالية التي تتميز بها مياهه، و التي تجعل الحياة فيه مستحيلة)، توقف نهر الأردن عن صب مياهه فيه، فبدأ مستوى مياهه بالانخفاض أكثر من متر سنويا. (00 : 40 : 25-00 : 40 : 42--<)

التحليل

أضاف المترجم في هذه الوحدة معلومات لم يقدمها النص الأصلي الذي استمر فيه المعلق بالحديث عن نهر الأردن و كيف أثر على البحر الميت. فزيادة على ذلك فضل المترجم إعطاء لمحة عن البحر الميت و أصل تسميته، ما لا نجده في النسخة الأصلية؛ لتستغرق بذلك الترجمة وقتا أطول تمثل في سبعة عشر ثانية (17ثا)، مقابل خمس ثوانٍ (5ثا) فقط استغرقها الأصل.

139. L'irrigation massive a permis de nourrir la population croissante. Et en cinquante ans, vingt et un millions de puits y ont été creusés. Mais dans de nombreuses régions du pays, il faut puiser l'eau de plus en plus profondément. (00 : 42 : 44-00 : 42 : 59-->)

139. تكفل الري الغزير بإطعام السكان الذين يتزايد عددهم باضطراب، و حفر 21 مليون بئر في السنوات الخمسين الأخيرة، (بيد أن الانتصار على المجاعة له ضريبته) ففي أجزاء كثيرة من البلاد يجب التعمق في الحفر أكثر فأكثر لبلوغ الماء المنشود. (00-54 : 40 : 00 : 41 : 15--<)

التحليل

اشتملت هذه الوحدة أيضا على إضافة تمثلت في عبارة (بيد أن الانتصار على المجاعة له ضريبته) التي لم تذكر في النص الأصلي، إذ يمكن اعتبارها تصريحاً قدمه المترجم بناء

على التفاصيل الأخرى الواردة فيها. فالماء مورد أساسي للبقاء تعتمد عليه كل النشاطات الحيوية الأخرى بما في ذلك توفير الطعام، و نقص هذا المورد سيؤدي حتما إلى نقص الطعام و تفاقم المجاعات التي باتت شبحا يهدد البشرية، فالمترجم قد صرح بعمليات يمكن فهمها ضمنا من سياق الحديث.

145. Palm Springs est (une autre ville du désert). Avec sa végétation de pays humide et ses [impeccables parcours de golf]. (00 : 44 : 18-00 : 44 : 27-->)

145. بالم سبرينغس (مدينة أخرى في حوض الصحراء)، نباتاتها استوائية و [تملؤها ملاعب الغولف الخضراء]. (00 : 42 : 32-00 : 42 : 40--<)

التحليل

قد تعبر الترجمة عن نفس المضمون في النص الأصلي دون أن تتقيد تماما بعناصره، ما يظهر جليا في نقل أجزاء هذه الوحدة الترجمية، ففي النسخة الفرنسية (بالم سبرينغ) مدينة من مدن الصحراء، أما في النسخة العربية هي مدينة في حوض الصحراء، فبهذا التغيير الطفيف أحدث المترجم فرقا في الأثر و جعل أسلوبه أقوى.

و تظهر التغييرات التي أضفاها المترجم على ترجمته كذلك في عبارة « sa végétation de pays humide » التي قابلها بـ (نباتاتها استوائية)، و هو تبديل قدم فيه مكافئ في المعنى للأصل، حيث أن نباتات المناطق الرطبة هي و بتعبير آخر نباتات استوائية.

و في ترجمة عبارة « impeccables parcours de golf »، تمثل معيار الجودة بالنسبة للمترجم في كون هذه الملاعب (خضراء)، إذ عبر عن ذلك من وجهة نظر أخرى و استنادا إلى ما يظهر على الشاشة، حيث نرى من خلال مشاهد ملتقطة من أعلى، عدة ملاعب تتخذ أشكالا هندسية خضراء في قلب الصحراء.

146. Mais combien de temps ce mirage peut-il prospérer ? Combien de temps ? (00 : 44 : 28-00 : 44 : 32-->)

146. إلى متى يستطيع هذا السراب أن يزدهر (قبل أن يفنى و يندثر).

(00 : 42 : 48-00 : 42 : 53-->)

التحليل

أضاف المترجم العبارة الواردة بين قوسين في النسخة العربية، و هو تصريح اختياري، و كان بإمكانه الاكتفاء بالتساؤل الذي طرحه "برتراند"، لكنه فضل التذكير بما سيؤول إليه هذا السراب الذي نعيشه. و في حين شدد برتراند نبرة صوته بتكرار السؤال، حذف المترجم ذلك، و لم يتم جملة بـ (لكم من الوقت؟) كما في النسخة الأصلية. و من خلال الإضافة و الحذف أحدث المترجم توازنا في نقل هذه الوحدة؛ إذ يقدر فارق الوقت بين النسختين بثانية واحد (1ثا).

147. La Terre ne peut plus suivre ce rythme effréné. (00 : 44 : 35-00 : 44 : 38-->)
147. الأرض عاجزة عن مواكبة التطور و إسراف البشر. (00 : 42 : 55-00 : 43 : 00-->)

التحليل

في ترجمة العبارة المسطرة قام المترجم بعملية إعادة صياغة تضمنت في الوقت ذاته تصريحا؛ "فبرتراند" لم يتحدث في النسخة الفرنسية لا عن التطور و لا عن إسراف البشر، لكنه يقصد بـ «rythme effréné» ما عبر عنه المترجم تماما في نصه، و إن كان بإمكانه ترجمة ذلك (بوتيرة سرعة محمومة). فالمترجم في هذه الحالة قد أعاد كتابة ما فهمه بين السطور في النص الأصلي، إذ يتسم عصرنا فعلا بتطور فائق السرعة لم نشهد له مثيل، و هذا التطور جعل استهلاكنا يخرج عن سيطرتنا و يفوق حاجتنا. و بتصريحه بذلك بدل إيراده ضمنا، عبر المترجم عن المعنى المراد إيصاله في النص الأصلي بوضوح و بأسلوب سترك لا محالة أثرا لدى المتلقي.

148. Le Colorado qui alimente ces villes est un de ces fleuves qui n'atteignent plus la mer. Le niveau des (nappes de réserve) aménagées sur son cours s'effondre. (00 : 44 : 39-00 : 44 : 48-->)

148. نهر كولورادو الذي يمد هذه المدن بالمياه هو أحد الأنهار التي استنزفها البشر، فقد زخمه و لم يعد يصل البحر، [و الأخطر من ذلك أن تدفقه آخذ في التقلص عند منبعه] كما

بدأت مستويات المياه تنخفض في (البحيرات) الممتدة على طول مجراه. (00 : 43 : 04-00 : 43 : 25--<)

التحليل

من خلال مقارنة عناصر هذا الجزء من الحوار، يتبين لنا أن المترجم قد عمد إلى إضافة عناصر لا ترد في الأصل مرة أخرى، فأولا تتجسد هذه الإضافة في ترجمة العبارة المسطرة، إذ جاء فيها أن الإنسان قد استنزف نهر كولورادو الذي فقد قوة تدفقه، ما يمثل **تصريحا** لما عبر عنه "برتراند" ضمنا من خلال عبارة « ces fleuves qui n'atteignent plus la mer ». كما **أضاف** العبارة الواردة بين معقوفين في النسخة العربية و هي معلومة لا يمكن استنتاجها من سياق النص الأصلي، و بما أنه يعرضها كأحد الوقائع التي آل إليها النهر، فلا بد أن يكون متأكدا من صحة مصدرها.

و في الأخير، وظف المترجم **مرادف متداول** بدل مقابل دقيق لمصطلح « nappes de réserve »، إذ قابله بمصطلح يقترب من مفهومه، لكنه يختلف عنه، لكن المتلقي لن يجد صعوبة في فهمه. ف « nappes de réserve » عبارة عن مياه جوفية تتجمع تحت الطبقات الصخرية لسطح الأرض و تستمد منها الأنهار مياهها، أما البحيرات فهي تجمع مياه راكدة تحيط بها اليابسة من كل جهة، و بالتالي فإن المقابل الذي وظفه المترجم لا يعكس تماما المعنى الوارد في النص الأصلي، و لن يُمكن المتلقي من فهم وظيفة هذه المياه الجوفية و علاقتها بالأنهار و كيف سيؤثر انخفاض منسوبها عليها، كما لن يثير ذلك فضوله، إذ لن يدرك ما يقصده "برتراند" بالتحديد؛ فالحوار المترجم سيحل تماما محل الحوار الأصلي.

150. Les zones humides couvrent 6 % de la surface de la planète. Sous leurs eaux calmes se cache une véritable usine où plantes et microorganismes prennent le temps de filtrer l'eau et de digérer toutes les pollutions. Ces marais sont des milieux indispensables à la régénération de l'eau et à sa purification. Ce sont des éponges, qui régulent le flux des eaux. Ils l'absorbent à la saison humide et le restitue à la saison sèche. (00 : 45 : 36-00 : 46 : 05-->)

150. لهذه الأراضي الرطبة أهمية بالغة بالنسبة لجميع أشكال الحياة، و هي تبسط مساحتها على 6% من الكوكب. فالمستنقعات أشبه بالإسفنج، فهي تنظم تدفق الماء فتمتصه في مواسم الأمطار و تطلقه في مواسم الجفاف. تحت الماء الهادئ تدور عملية تنقية حثيثة، فالتنوع و الثراء الحيويان يتلاحمان و ينقيان الماء و يستوعبان كل التلوث. فالمستنقعات إذا بيئة لا يستغنى عنها لتجديد الماء و تنقيته. (00 : 43 : 42-00 : 44 : 26-->)

التحليل

يظهر تصرف المترجم في نقل نصه هنا من خلال عملية تقديم و تأخير، إذ وردت كل عناصر النص الأصلي و لكن ليس بالترتيب نفسه. إلا أن ذلك لم يؤثر على الترابط المنطقي للترجمة؛ فالمترجم قد حافظ على تناسقها و نقل المعنى بكل وضوح مع اعتماد أسلوب سلس و سليم قدم للمتلقي كل المعلومات الواردة في الأصل.

و لعل التغيير الوحيد الذي قام به كان على مستوى ترجمة عبارة « une véritable usine » و « où plantes et microorganismes » التي قابلها بـ (فالتنوع و الثراء الحيويان يتلاحمان)، حيث قام بعملية تبديل، بدل فيها النباتات و الكائنات المجهرية التي شبهها بالمصنع الذي يعمل على تنقية المياه بالتنوع و الثراء الحيويين الذان يتلحمان للقيام بذلك، ما يحيل إلى المفهوم ذاته مع تغيير العناصر المعبرة عنه، فالثراء الحيوي في المستنقعات يتمثل في الكائنات المجهرية و النباتات التي تعيش فيه، ليكون بذلك قد كيّف نصه من خلال تقديم عبارة مكافئة للأصل في المعنى.

151. Dans notre course à la conquête des terres, nous les avons accaparés pour faire paître notre bétail. Pour l'agriculture, pour y construire nos maisons. Au siècle dernier, nous avons asséché la moitié des marais du monde. Nous ne connaissions ni leur richesse, ni leur rôle. (00 : 46 : 37-00 : 46 : 56-->)

151. (لطالما اعتبرت هذه الأراضي الرطبة مناطق غير صحية و لا تصلح لسكنى البشر)، لكننا في سباقنا المحموم نحو استغلال المزيد من الأراضي اجتحننا هذه المناطق

و حولناها إلى مرع لمواشينا أو أراضي زراعية أو مواقع للبناء. ففي القرن الماضي تم استنزاف نصف مستنقعات العالم، فما عدنا نعرف وظيفتها أو ثراءها الحيوي. (00 : 44 : 32-00 : 45 : 03--<)

التحليل

على الرغم من أن المترجم قد تقيد بالنص الأصلي و نقل كل أجزاءه في هذه الوحدة دون أن يحذف أيًا منها، إلا أنه قام بعملية **تصريح** أضاف من خلالها أجزاء أخرى للنص، تمثلت في عبارة (لطالما اعتبرت هذه الأراضي الرطبة مناطق غير صحية و لا تصلح لسكنى البشر) و التي لم ترد في الأصل؛ حيث أن المترجم جعل نصه أكثر وضوحا بهذه المعلومة الإضافية التي بين من خلالها أن هذه الأراضي التي توسع الإنسان على حسابها، و استغلها لمختلف حاجاته، قد كانت في وقت مضى غير صالحة لذلك و لها وظيفة أخرى. و قد ضمنت له هذه الإضافة ترابطا منطقيا مع الوحدة السابقة. و بما أنه يمكن استنتاج ما ورد فيها بناء على المعلومات الأخرى المتوفرة له؛ فهي تمثل إذا تصريح لما ورد ضمنا في الأصل، كلف المترجم عشرة ثوانٍ زائدة (10ثا).

153. Les arbres respirent et renvoient l'eau du sol (en brume légère) dans l'atmosphère. Ils forment un manteau qui atténue la violence des pluies. (Ils apportent l'humidité nécessaire à toute vie). (00 : 47 : 25-00 : 47 : 35-->)

153. تمتص الأشجار الماء من الأرض ثم تطلقه (×) في الهواء، كما تشكل مضلة حامية تخفف وطأة الأمطار الغزيرة، و [تحمي التربة من الانجراف]، توفر الغابات الرطوبة اللازمة للحياة. (00 : 45 : 32-00 : 45 : 50--<)

التحليل

في نقل هذه الوحدة إلى العربية لجأ المترجم إلى **الحذف** و **التبديل** و **الإضافة**. فالبنسبة للحذف، لم يذكر المترجم أن الأشجار تطلق هذا الماء في الجو كضباب خفيف كما يظهر في المشاهد المتزامنة مع هذا الجزء من الحوار، و بما أن ذلك لا يؤثر على المعنى، إذ يفهم من سياق الحديث، فإنه يمكن اعتباره إضمارا. أما التبديل فيتجلى في ترجمة « manteau »

ب (مضلة حامية)، إذ لم يترجم التشبيه الذي يمثل من خلاله "برتراند" الأشجار على أنها (معطف) يخفف من قوة الأمطار الغزيرة، ترجمة حرفية، بل فضل أن يعتمد ترجمة مكافئة في المعنى، و الأثر تعبر عن المقصود من وجهة نظر أخرى فقابلها ب (مضلة حامية). و تتمثل الإضافة في عبارة (تحمي التربة من الانجراف) التي ترد فقط في النسخة العربية، إذ لا يوجد ما يقابلها في النص الأصلي، كما أنها معلومة زائدة لا يمكن أن نحدد مرجعها، حيث لا يمكننا استخلاصها من سياق الحديث أو بناء على التفاصيل الأخرى الواردة في الأصل. و بما أننا ندرك تمام الإدراك أن الأشجار تشكل حاجزا يمنع التربة من الانجراف، يمكننا اعتبار ذلك أحد الحقائق التي اختار المترجم تقديمها للمتلقي كمعلومة إضافية.

154. Les forêts stockent le carbone. Elles en contiennent davantage que toute l'atmosphère de la terre. Elles sont l'une des pierres angulaires de l'équilibre climatique dont nous dépendons tous. (00 : 47 : 41-00 : 47 : 52-->)

154. (للمطر أم و أب هما الرطوبة و الغابات)، تختزن الغابات الكربون بكميات تفوق ما في جو الأرض كلها إن الغابات هي حجر الزاوية للتوازن المناخي الذي نعتمد عليه جميعا. (00 : 45 : 50-00 : 46 : 09--<)

التحليل

مرة أخرى قدم المترجم معلومات إضافية لا ترد في الأصل دون أن يخرج عن قالبه، و أضاف هنا العبارة الواردة بين قوسن في الترجمة التي يشبه فيها الرطوبة و الغابات على أنهما أب و أم للمطر، باعتبارهما جزء من دورة المياه في الطبيعة التي تنتهي بسقوط الأمطار. و بهذه الإضافة استغرقت الترجمة وقتا أطول يقدر بثمانية عشر ثانية (18ثا)، في حين استغرقت النسخة الفرنسية أحد عشرة ثانية (11ثا) فقط.

155. (Les arbres des forêts primaires) abritent les trois-quarts de la biodiversité de la planète. C'est-à-dire de tout ce qui vit sur terre. (00 : 48 : 02-00 : 48 : 10-->)

155. توفر (الأشجار) موطنا لثلاثة أرباع التنوع الأحيائي على الكوكب إنها موئل الحياة على الأرض. (00 : 46 : 12-00 : 46 : 20--<)

التحليل

حذف المترجم في هذه الوحدة تفصيلا صغيرا، و إن كان لن يحدث خلا في المعنى فإنه لن يعكس المقصود بدقة، إذ لم يورد أن "برتراند" يتحدث هنا عن أشجار الغابات البكر كغابة (الأمازون). و بحذفه لذلك و الاكتفاء بذكر (الأشجار) فقط، يكون قد أسقط خصوصية تمتاز بها أشجار هذه المناطق بكونها موطنًا للتنوع الحيوي إذ عممها على جميع الأشجار. إلا أن الصورة تشكل بدورها دعيمة فهم في النص السمعي البصري، و استنادا إلى ما يظهر على الشاشة سيكتمل المشهد لدى المتلقي و سيفهم المقصود. أما من ناحية المدة الزمنية التي استغرقتها هذه الوحدة الترجمية، فلأول مرة توافق عدد الثواني في كلا النسختين إذ استغرقت كل منهما عشرة ثوان (10ثا).

157. Mais en à peine quarante ans, la plus grande forêt de la planète, l'Amazonie a perdu un cinquième de sa surface. (00 : 48 : 54-00 : 49 : 01-->)

157. منذ ستينيات القرن العشرين اكتسبت إزالة الغابات زخما و سرعة و حتى الأمازون أكبر غابة مطرية في العالم خسرت 20% من مساحتها. (00 : 46 : 56-00 : 47 : 09--<)

التحليل

في ترجمة العبارة المسطرة أعلاه قام المترجم بإعادة صياغةٍ للأصل؛ ففي حين عبّر "برتراند" عن المدة القصوى التي فقدت فيها غابة الأمازون جزء كبيرا من مساحتها و قدرها بأقل من أربعين سنة (40 سنة)، ذكر المترجم أن ظاهرة قطع الأشجار التي أدت إلى اختفاء مساحات كبيرة من هذه الغابات، قد ظهرت منذ ستينيات القرن الماضي، ليكون بذلك قد أحال إلى المدة ذاتها لكن بالرجوع إلى تاريخ ظهورها. كما أنه عبر عن قصر هذه المدة و تفشي انتشار هذه الظاهرة بكونها قد اكتسبت (زخما و سرعة).

و تعتبر العبارة المسطرة إضافة في الوقت ذاته، ذلك أن "برتراند" لم يتحدث في نصه على اختفاء مساحات شاسعة من الغابات كظاهرة عامة، بل خص بالذكر غابة الأمازون فقط، على عكس المترجم الذي تحدث عنها بصفة عامة ثم تحدث عن غابة الأمازون. و بالتالي

قد كَيْفَ المترجم نصه من خلال إضافة أعاد فيها صياغة جزء من هذه الوحدة بإحداث بعض التغييرات على ترجمتها، و ذلك بغرض التبسيط. أما فيما يخص المدة المستغرقة، فقد تجاوزت النسخة العربية النسخة الفرنسية مرة أخرى بفارق ستة ثوانٍ (6ثا).

163. La diversité de la forêt à fait place à une seule espèce : le palmier à huile. Pour la population locale, (c'est une source d'emploi, c'est de l'industrie agricole). (00 : 50 : 42-00 : 50 : 52-->)

163. أُبيد التنوع الأحيائي بهدف إخلاء الغابة أمام نوع واحد، شجرة نخيل الزيت.(×)
(00 : 48 : 39-00 : 48 : 47--<)

التحليل

في هذه الوحدة قام المترجم **بحذف**؛ إذ أسقط عبارة « La diversité de la forêt » التي لا نجدها في الترجمة، و اكتفى بالقول أن شجرة زيت النخيل قد قضت على مختلف أشكال الحياة في غابات (بورنيو) دون نقل الجزء الذي يتحدث عن كون ذلك يمثل وجه من أوجه الزراعة الصناعية و مصدرا لليد العاملة بالنسبة للسكان. و هنا لا يرمي "برتراند" إلى تبين الجانب الإيجابي لهذه الزراعة بل سبب الإقبال عليها.

165. Au pied de ces eucalyptus, plus rien ne pousse. Car leurs feuilles forment une litière toxique à la plus part des autres végétaux. Leur croissance est rapide. Mais elle épuise les ressources en eau. (00 : 51 : 14-00 : 51 : 29-->)

165. نظام الغلة الواحدة يحكم سطوته على العالم، لكنه ليس غابة و يفتقر إلى التنوع و غابة الصنف الواحد لا تحل محل أخرى. (00 : 49 : 05-00 : 49 : 16--<)

التحليل

في بعض تقنيات الترجمة السمعية البصرية يحل الحوار المترجم مكان الحوار الأصلي تماما دون أي مجال للحفاظ عليه، فعلى عكس تقنيات العنونة التحتية التي تظهر فيها الترجمة على شكل عناوين مكتوبة، أو تقنية الصوت المضاف التي تضاف فيها الترجمة إلى الحوار الأصلي مع إخفاته، تستدعي تقنيات أخرى حذف الحوار الأصلي كليا و تعويضه بآخر

مترجم كما في تقنية الدبلجة خارج نطاق الشاشة، الموظفة في ترجمة مدونتنا (الفيلم الوثائقي بيتنا)، و التي لها خصائص مشتركة مع كل من تقنيتي الدبلجة و التعليق الحر.

تفتح هذه الخاصية المجال أمام المترجم في التصرف بعناصر النص الأصلي و عدم التقيد به، ذلك أن المتلقي لن تتوفر له إمكانية سماع الأصل و الترجمة كما في تقنيات أخرى، و هذا ما قام به المترجم في نقل هذا الجزء من الحوار الذي يتزامن مع المشاهد ذاتها في النسختين الفرنسية الأصلية و العربية. فالنسخة العربية لهذه الوحدة ليست ترجمة للنسخة الفرنسية و لا تشترك معها في أي من التفاصيل الواردة فيها، حيث يخبرنا "برتراند" في نصه أنه في أسفل أشجار الأكالبيتوس التي تظهر على الشاشة لا تنمو أية نباتات أخرى، إذ تشكل أوراقها طبقة عازلة لضوء الشمس، ما يمنع النباتات الأخرى من النمو، كما أنها تستنزف كمية هائلة من المياه و سرعة نموها فائقة، ما لم يرد ذكره في النسخة العربية بتاتا. و في الوقت ذاته قدم المترجم معلومات مخالفة لما جاء في الأصل، تزامن ظهورها مع المشاهد ذاتها التي يكمل فيها برتراند حديثه عن أشجار الأكالبيتوس. إذ يخبرنا المترجم بدل ذلك أن غابات الصنف الواحد قد أحكمت سطوتها على العالم مبينا العواقب الوخيمة لذلك. و بهذا يكون المترجم قد تصرف في نصه من خلال حذف جزء منه و استبداله بجزء آخر، و على الرغم من أنه لم يتقيد بالنص الأصلي، إلا أنه لم يخرج تماما عن موضوع الفيلم، و تماشت إضافته مع ما يظهر على الشاشة؛ فأشجار الأكالبيتوس تمثل غابة صنف واحد و هي تهدد التنوع الأحيائي على كوكب الأرض.

169. Haïti était la perle des Antilles. Aujourd'hui, le pays ne peut assurer sa subsistance sans l'aide de l'étranger. (00 : 52 : 13-00 : 52 : 21-->)

169. هايتي التي كانت لؤلؤة البحر الكاريبي لا تستطيع اليوم حتى إطعام أهلها من دون

مساعدات أجنبية. (00 : 50 : 06-00 : 50 : 14--<)

التحليل

من بين أشكال التصريح التي تطرقنا إليها في الجزء النظري من بحثنا، أشرنا إلى التعريف بأسماء الأعلام و الأماكن، و قد لجأ المترجم إلى هذا الإجراء في ترجمة « la perle des Antilles » إلى العربية، فبدل أن يقول مباشرة (لؤلؤة الكاريبي) كما في النسخة الفرنسية، فضل توظيف (لؤلؤة البحر الكاريبي) و هذا تصريح الغاية منه التعريف أكثر بما تحيل إليه هذه التسمية.

170. Sur les collines d'Haïti, il ne reste que 2 % des forêts. (00 : 52 : 24-00 : 52 : 29-->)

170. تلالها التي كانت تختال بحلة خضراء لم يبق منها إلا 2%. (00 : 50 : 18-00 : 50 : 25--<)

التحليل

كيف المترجم نصه في هذه الوحدة من خلال عملية إعادة صياغة لبعض عناصره، فبدل أن يقول (لم يبق إلا 2% من غاباتها) كما جاء في النص الأصلي، فضل التعبير عن ذلك بأسلوب أكثر شاعرية وصف فيه تلال هايتي بأنها كانت تتباهى بحلة خضراء لم يبق إلا 2% منها.

171. Mis à nu, le sol n'est plus retenu. Emporté avec les eaux de pluie, il dévale les collines et ruisselle jusqu'à la mer. Les sols sont de moins en moins cultivables. (00 : 52 : 31-00 : 52 : 41-->)

171. بعدما (جردت الغابات من تلالها) [توقفت التربة عن امتصاص مياه الأمطار] و (بزوال النباتات و الجذور فقدت التربة ما يسندها) فعدت واهنة تجرفها الأمطار إلى المنحدرات و إلى البحر. تسلب التعرية خصوبة التربة و تقلل صلاحيتها للزراعة. (00 : 50 : 26-00 : 50 : 52--<)

التحليل

ما نلاحظه في ترجمة العبارة المسطرة أن المترجم اعتمد فيها على التصريح بإضافة ما هو بين قوسين، إذ أعاد التذكير بأن غابات (هايتي) قد جردت من تلالها، و أنه بسبب زوال

النباتات و الجذور فقدت التربة ما يمنعها من الانجراف، لتكون بذلك النسخة العربية قد تضمنت تفاصيل أكثر كانت قد أضمرت في النص الأصلي.

كما أضاف المترجم العبارة التي أوردناها بين معقوفين في الترجمة، و التي يخبر من خلالها أن هذه العوامل قد أدت إلى توقف التربة عن امتصاص مياه الأمطار و هذا ما لا نجده في النسخة الأصلية، فهي بذلك إضافة لا ترتبط بالأصل و لا تفهم من سياقه.

و تمثل ترجمة هذه الوحدة في مجملها إعادة صياغة للأصل، قدم فيها المترجم معلومات أكثر من خلال التصريح و زيادة تفاصيل أخرى، لتستغرق بذلك الترجمة وقتاً أطول قدر بستة و عشرين ثانية (26ثا) بدل عشر ثوان (10ثا) كما في النسخة الأصلية.

174. Avec l'érosion, la fine couche d'humus qui avait mis des milliers d'années à se former a disparu. (00 : 53 : 05-00 : 53 : 12-->)

174. مع التعرية و التآكل تختفي الطبقة الخصبة و الرقيقة التي تطلب نشوؤها آلاف السنوات. (00 : 51 : 15-00 : 51 : 24-->)

التحليل

تعد الكناية أحد أشكال التبسيط التي حددتها بلوم كولكا في ترجمة النص السمعي البصري، و تقتضي بترجمة مصطلح بمفهومه كما في ترجمة مصطلح « humus » إلى اللغة العربية، و الذي قابله المترجم بـ (الطبقة الخصبة الرقيقة) بدل تقديم مقابل دقيق له. و لم يلجأ المترجم هنا إلى هذا الإجراء بسبب غياب المقابل؛ إذ أن المصطلح المعتمد لهذا المفهوم في اللغة العربية هو (ذبال)، و الذي يقصد به الطبقة الخصبة من التربة التي تكونت من تراكم المواد العضوية. و بما أن المترجم أورد المفهوم بدل المقابل الدقيق يكون قد وظف كناية الغرض منها إفهام المتلقي بأسلوب مبسط أكثر.

177. (Leur civilisation n'y a pas survécu). Il ya avait sur ces terres les palmiers les plus hauts du monde. Ils ont disparu. Les Pascuans les ont exploité jusqu'au dernier. Ils durent ensuite endurer une érosion générale de leurs sols. (00 : 53 : 53-00 : 54 : 10-->)

177. (×) كانت هذه الأراضي الجرداء مكسوة بأعلى أشجار النخيل في العالم لكن الأشجار اختفت، قطعها السكان و لم يدركوا عاقبة أفعالهم فنزلت عليهم ويلات جرتها عليهم التعربة التي أفسدت التربة. (00 : 51 : 50-52 : 00 : 07--<)

التحليل

حذف المترجم في بداية هذه الوحدة عبارة « Leur civilisation n'y a pas survécu » التي أخبر فيها أن حضارة الريانوي لم تتجو بسبب ما آلت إليه جزيرتهم، إذ لا يرد ذلك في النسخة العربية.

كما فضل نقل المعنى في العبارة المسطرة بإعادة صياغة عناصرها، إذ لم يتقيد تماما بالأصل بل عبر عن المقصود من منظوره الخاص، الذي وصف من خلاله عاقبة التصرف غير العقلاني للسكان في خيارات جزيرتهم مع تشديد اللوم عليهم، على عكس ما ورد في النسخة الفرنسية التي جاء فيها أن السكان كانوا قد عانوا حتما من هذا المصير و من الفاجعة التي حلت بهم.

فالمترجم قد كيف نصه إذا من خلال الحذف و إعادة الصياغة التي تعد أحد أشكال التبسيط بدورها حسب وجهة نظر "بلوم كولكا" التي اعتمدها في تحليلنا، مع توظيف أسلوب مختلف قليلا عن الأصل شدد فيه المترجم نبرة حديثه بمعاقبة سكان هذه الجزيرة.

178. Les Pascuans ne pouvaient plus pêcher, ils n'avaient plus d'arbres pour construire leurs (pirogues). (00 : 54 : 13-00 : 54 : 17-->)

178. لم يحرم شعب الريانوي من خيارات البر فحسب بل حرم أيضا من صيد السمك فلا (قوارب) بلا أشجار و لا صيد بلا قوارب. (00 : 52 : 09-00 : 52 : 19--<)

التحليل

يرتكز المترجم السمعي البصري في نقل عناصر نصه على اتباع استراتيجية تمكنه أولا من إيصال الرسالة للمتلقي، و ثانيا من إحداث أثر لديه كالذي خلفه النص الأصلي لدى متلقيه. و تتدخل في هذه العملية عوامل أخرى، من بينها طبيعة هذا المتلقي و مستواه الفكري

و أيضا عبقرية اللغة المنقول إليها و طريقتها في التعبير عن العناصر ذاتها الواردة في الأصل. و يتجسد تدخل هذه المؤثرات و تأثيرها في ترجمة هذه الوحدة من خلال التصريح في ترجمة عبارة « Les Pascuans ne pouvaient plus pêcher »، حيث أضاف المترجم أن شعب الريبانوي (لم يحرم فقط من خيرات البر) بدل الاكتفاء بالقول (لم يعد بوسعه صيد السمك)، و هذا ما خدم الأسلوب من جهة، و ما مكن المترجم من التعبير بشكل أبلغ عن حجم هذه الفاجعة.

إضافة إلى ذلك، لجأ المترجم إلى الاحتواء بتوظيف مصطلح عام بدل مصطلح له مفهوم محدد في ترجمة « pirogues » بـ (قوارب) التي يقابلها في الفرنسية (barques)؛ فـ « pirogues » نوع محدد من القوارب يختص بها الريبانوي و ليست مجرد قارب عادي، و لأن المقابل في اللغة العربية غير موجود؛ كان على المترجم الاكتفاء بتقديم مصطلح له مدلول عام يحوي كل أنواع القوارب، و هذا شكل من أشكال التبسيط حسب مخطط التكيف الشامل الذي اعتمدنا عليه.

179. Pourtant, ils furent une des plus brillantes civilisations du Pacifique. Des agriculteurs habiles, des sculpteurs, des navigateurs exceptionnels. (00 : 54 : 24-00 : 54 : 32-->)

179. (و رغم الحال العسيرة) استطاع الريبانوي إرساء حضارة عظيمة في المحيط الهادئ وشهد لبراعتهم القاسي و الداني. (00 : 52 : 20-00 : 52 : 29--<)

التحليل

نلاحظ في النسخة العربية أن المترجم أضاف فيها العبارة الواردة بين قوسين، و التي يبين من خلالها أن "الريبانوي" قد تمكنوا رغم الحال العسيرة من إنشاء حضارة عظيمة، في حين يخبرنا "برتراند" في النص الأصلي أن سكان "الريبانوي" رغم ما آلت إليه جزيرتهم، فقد بقيت حضارتهم من أعظم الحضارات و كانوا من أمهر المزارعين و النحاتين و البحارة، فلم يخبرنا بأنهم لم ينشؤا حضارة رغم الحال العسير كما ورد في النسخة العربية، بل تدهورت حضارتهم

و وصلت إلى ما آلت إليه رغم أنها بلغت ذروتها في وقت مضى. و بين المعنى الذي عبّر عنه النص الأصلي و المعنى الذي أوصله المترجم في الترجمة؛ نستخلص أنه قدم ترجمة تقريبية فقط لا تعكس المعنى الحقيقي الذي يعبر عنه الأصل.

إضافة إلى ذلك، نلاحظ أن المترجم قد حذف بعض التفاصيل في هذه الوحدة، إذ اكتفى بالقول أن القاسي و الداني يشهد لبراءتهم بدل التقيد بما جاء في النص الأصلي الذي وصف فيه "برتراند" كل ما برعوا به، ليكون بذلك قد أضمر تفاصيل النص و عبر عن المعنى من وجهة نظر أخرى.

180. Ils ont été pris dans l'état de la surpopulation et de l'épuisement des ressources. (00 : 54 : 33-00 : 54 : 36-->)

180. لكنهم علقوا بين سندان تزايد السكان و مطرقة تضائل الموارد و النقصان. (00 : 52 : 30-00 : 52 : 36-->)

التحليل

وظف المترجم تبديلا في ترجمة « étai » إلى اللغة العربية بـ (بين المطرقة و السندان)، حيث قدم مكافئا له في المعنى بدل ترجمته حرفيا بـ (ملزمة). فانطلاقا من مبدأ أن كل لغة تعبر عن المواقف من وجهة نظر تختلف عن الأخرى، نفسر منطق هذا التشبيه و اختلاف عناصره من لغة إلى أخرى. فأولا، يروي لنا "برتراند" كيف وجد سكان هذه الجزيرة أنفسهم بين موقفين عصبيين تمثلا في تزايد السكان و نقص الموارد، ما شدد الخناق عليهم، فمن وجهة نظر اللغة الفرنسية يوظف مصطلح « étai » المتمثل في (ملزمة) يستخدمها النجار لتثبيت ألواح الخشبية كتشبيه يصف من خلاله هذه الحال العصبية التي لا مخرج منها، في حين تعبر اللغة العربية عن ذات الموقف بتشبيهه كمن علق بين مطرقة و سندان، ليس له المفر منهما، فكل لغة عبرت عن ذلك من وجهة نظر و عبارات مختلفة، لكنها متكافئة في المعنى و الأثر، و هذا ما يعتبر تبديلا ضمن مخطط التكييف الذي اعتمدهنا.

181. (Ils connurent les violences sociales), les révoltes et la famine. Nombre d'entre eux n'ont pas survécu à ce cataclysme. (00 : 54 : 38-00 : 54 : 45-->)

181. (انتهت قصتهم بعاصفة من القلاقل) و الثورات و اجتاحتهم المجاعات، قلة نجت و أسدل الستار. (00 : 52 : 39-00 : 52 : 49--<)

التحليل

إذا ما بحثنا عن المعنى في ترجمة هذه الوحدة، سنجد أن المترجم قد التزم بنقله إلى المتلقي كما ورد في النسخة الأصلية. و إننا إذا قارنا بين عناصر الحوار في النسختين سنجد أن التعبير عن ذات المعنى قد اختلف بين العربية و الفرنسية، فالمترجم قد وظف لفظ (قلاقل) التي يقصد بها اضطرابات للتعبير عن العنف الاجتماعي الذي شهدته هذه الجزيرة « violences sociales » كما جاء في النسخة الأصلية. كما أنه فضل القول أن قلة من سكان هذه الجزيرة قد نجوا لتنتهي بذلك قصة هذه الحضارة، بتوظيف عبارة (قلة نجت و أسدل الستار) التي تحيل إلى ذلك، بدل التقيد بتعبير "برتراند" الذي جاء فيه أن العديد منهم لم ينجوا من هول هذه الكارثة. فبهذه الاختلافات بين النسختين في التعبير عن المعنى ذاته، يكون المترجم قد قام بإعادة صياغة لعناصر النص، فنقل بذلك المعنى بأسلوب آخر مؤثر بدوره، و من وجهة نظر أخرى حافظت على سلاسة الحوار.

187. Notre mode de développement n'a pas honoré ses promesses. En cinquante ans, les écarts de richesse se sont creusés comme jamais. Aujourd'hui la moitié de la richesse mondiale est détenue par 2 % des plus riches. (00 : 56 : 27-00 : 56 : 40-->)

187. النهج الذي نتبعه في التنمية لم يرق إلى مستوى طموحاتنا، فخلال نصف قرن من الزمان أضحت الهوة بين الأغنياء و الفقراء أوسع من أي وقت كان و تركزت نصف ثروة العالم اليوم في أيدي الأغنياء الذين يشكلون 2% من مجموع عدد البشر. (00 : 54 : 02--<)

التحليل

يتمثل الإجراء الذي لجأ إليه المترجم في نقل الوحدة المسطرة أعلاه في تبديل قابل من خلاله عبارة « n'a pas honoré ses promesses » التي تترجم حرفيا إلى العربية بـ (لم يف

بوعوده) بعبارة (لم ترق إلى مستوى طموحاتنا) التي، و إن كانت لا تعكس المعنى الوارد في الأصل، فإنها تكافؤه في التعبير عن الخيبة، و في الأثر أيضا. أما باقي العناصر فقد جاءت متماثلة في كلا النسختين من حيث الشكل و المعنى، تقيدت فيها الترجمة بالنص الأصلي.

194. Dans les poubelles du monde, les plus pauvres fouillent pour leur survie alors que nous continuons à creuser en quête de ressources que nous croyons indispensables. (00 : 59 : 14-00 : 59 : 22-->)

194. في شتى أرجاء العالم يكافح الفقراء لكسب فتاة يسدون بهم رمقهم و نحن مازلنا ننقب الأرض بحثا عن موارد ما عدنا نستطيع الحياة من دونها(00 : 56 : 50-00 : 57 : 03-->)

التحليل

تمثل الصورة في النص السمعي البصري دعيمة تساعد على الفهم و على إيصال الرسالة للمتلقي، و في هذه الوحدة اعتمد كل من "برتراند" و المترجم على هذه الدعيمة بطريقته. ففي الوقت الذي يصف فيه المعلق في النص الأصلي حال العديد من سكان الأرض الذين باتوا يعتمدون على مكبات النفايات للبقاء، و لمحاربة شبح المجاعة الذي يطاردهم، ما يقدم وصفا دقيقا للمُشاهد المتزامنة مع هذا الجزء من الحوار، فضل المترجم أن يترك الصورة تتحدث من تلقاء نفسها، و تعبر عن حال هؤلاء الأشخاص، مكتفيا بالقول أنهم يكافحون ليسدوا رمقهم دون أن يقدم تفاصيل دقيقة عن ذلك كما في النسخة الأصلية. و بالتالي فإن المترجم قد أعاد صياغة نصه بالاعتماد على ما يظهر على الشاشة، حيث أضرر التفاصيل و جعل ترجمته مرتبطة بالصورة، مكتفيا بالقول أنهم يجمعون فُتاتًا يسدون به رمقهم، و بناء على ما يظهر على الشاشة سنعرف أن هذا الفُتاة ما هو إلا فضلات يجمعونها من مكبات النفايات.

199. Nos pétroliers sont de plus en plus grands. Notre demande en énergie augmente sans cesse. Nous voulons alimenter notre croissance comme un four sans fond, exigeant toujours plus de (combustibles). (01 : 00 : 45-01 : 00 : 57-->)

199. ناقلات النفط تزداد ضخامة و نهما إلى الطاقة جياش لا يعرف القناعة، فالنمو الاقتصادي أتون فاغر فاه يلتهم (الطاقة) و لا يشبع أبدا(00 : 58 : 18-00 : 58 : 32-->)

التحليل

يتخذ التكييف الشامل كاستراتيجية قد يلجأ إليها المترجم السمعي البصري عدة أشكال. و بالنسبة لهذه الوحدة يظهر اعتماده عليها من خلال التبديل في ترجمة عبارة « un four sans fond » التي قابلها بـ (أتون فاغر فاه). بهذه العبارة يشبه "برتراند" رغبة الإنسان الجامحة في استهلاك المزيد من الطاقة كفرن ضخم لا قعر له، في حين شبهها المترجم بالأتون الذي يقصد به كذلك فرن لكنه فضل وصفه على أن فوهته جد متسعة ليعبر عن ضخامة حجمه بدل أن يتقيد بوصف "برتراند". و بالتالي تقيد المترجم في التعبير عن جشع الإنسان في استهلاك الطاقة بالتشبيه الذي ورد في الأصل مع تغيير وجه الشبه، حيث قدم لذلك مكافئاً في المعنى يحيل إلى المرجع ذاته و لكن من وجهة نظر مختلفة.

كما يتجسد اعتماد المترجم على استراتيجية التكييف في ترجمة مصطلح « combustibles » بـ (طاقة) و هو احتواء نصنفه ضمن أشكال التبسيط ، قابل فيه المترجم مصطلح له مفهوم محدد بمصطلح عام، إذ كان بإمكانه ترجمته بما يقابله ، ذلك أن المقابل الدقيق لهذا المصطلح في العربية هو (وقود)، غير أن المترجم فضل توظيف (طاقة) بدلاً من ذلك، و هو مصطلح أشمل يحوي كل مصادر الطاقة التي يندرج ضمنها (الوقود).

201. L'atmosphère chauffe. L'image de ce bateau à cet endroit était encore impossible il y a quelques années à peine. (01 : 01 : 27-01 : 01 : 36-->)

201. فالجو تزداد سخونته (و الانحباس الحراري إلى مزيد). لو قيل هذا الكلام قبل بضع

سنوات فقط لخاله السامع وهما أو أضغاط أحلام. (00 : 59 : 07-00 : 59 : 22-->)

التحليل

قام المترجم بإضافة العبارة الواردة بين قوسين في النسخة العربية، إذ لا يرد في النسخة الفرنسية جليا أن الانحباس الحراري في تزايد بل يفهم ذلك من سياق الكلام، و بالتالي يعتبر ذلك **تصريحا**.

أما فيما يخص ترجمة العبارة المسطرة، فإن النسخة العربية فيها لا تتوافق مع النسخة الفرنسية، ففي حين يصف "برتراند" في تعليقه و تبعا للمشاهد التي تظهر على الشاشة خلال سرد هذا الجزء من الحوار، باخرة تقطع المحيط المتجمد الذي لم يتبق فيه إلى كتل جليدية مبعثرة، ما كان في وقت مضى مستحيل الحدوث أو من الصعب تخيله، لم يذكر المترجم في النسخة العربية هذه الباخرة و اكتفى بالقول أن الحديث عن الاحتباس الحراري قبل سنوات مضت كان سيصعب تصديقه، و كان السامع سيخاله ضربا من الخيال و سردا لكابوس لا يمكن أن يصبح حقيقة، ليكون بذلك قد قدم **ترجمة تقريبية** فقط لم تتقيد بالأصل، إذ حذف فيها بعض العناصر و عبر عن بيت القصيد بطريقة مباشرة. فما يريد "برتراند" إيصاله للمتلقى يتمحور حول الخطر الذي نجم عن الاحتباس الحراري من خلال إظهار صورة هذه الباخرة تجوب وسط المحيط المتجمد، و هذا ما نقله المترجم دون الخوض في تفاصيل الصورة.

202. Transport, industrie, déforestation, agriculture, nos activités rejettent des quantités gigantesques de dioxyde de carbone. (01 : 01 : 37-01 : 01 : 44-->)

202. نشاطاتنا من نقل و تصنيع و إزالة للغابات و زراعة كلها تطلق كميات هائلة من ثاني أكسيد الكربون (الذي يتجمع في الجو و يتراكم). (00 : 59 : 24-00 : 59 : 37--<)

التحليل

أضاف المترجم في هذه الوحدة عبارة (الذي يتجمع في الجو و يتراكم) التي لا ترد في النسخة الفرنسية، و هي معلومة زائدة لا يوجد ما يقابلها في النص الأصلي و لا تفهم من سياق الكلام، إذ لا يمكننا أن نعرف، إن لم نكن على دراية كافية بأن ثاني أكسيد الكربون

يتجمع في الهواء و يتراكم فيه، كما لا يمكننا أن نجزم بصحة ذلك، فنحن نجهل مصدر المترجم الذي أخذ منه هذه المعلومة التي كان بالإمكان الاستغناء عنها.

203. (Sans nous en rendre compt le moins du monde, molécule par molécule), nous avons bouleversé l'équilibre climatique de la Terre. (01 : 01 : 45-01 : 01 : 53-->)

203. (×) لقد أفسدنا التوازن المناخي للأرض. (00 : 59 : 39-00 : 59 : 43--<)

التحليل

في النص الأصلي يخبرنا "برتراند" بأننا قد أخللنا التوازن المناخي على كوكبنا ذرة بذرة و دون وعي منا، في حين اكتفى المترجم في النسخة العربية بالقول أننا أفسدنا هذا التوازن دون أن يذكر باقي التفاصيل، إذ قام بحذف الجزء الأول من هذه الوحدة و نقل الجزء الأخير منها، لاستغرق بذلك الترجمة خمس ثوانٍ (5ثا)، في حين استغرق النص الأصلي تسع ثوانٍ (9ثا). و بهذا الحذف يكون المترجم قد ربح بعض الوقت لاستدراك ما خصصه لبعض الإضافات التي قام بها.

213. Autour du pôle Nord, la banquise a perdu 30 % de sa surface en trente ans. Et avec le réchauffement accéléré du Groenland, c'est l'eau douce de tout un continent qui rejoint l'eau salée des océans. (01 : 05 : 36-01 : 05 : 50-->)

213. (قرب سواحل غرين لاند تتزايد أعداد الجبال الجليدية العائمة)، و السبب هو أن القلنسة الجليدية المحيطة بالقطب الجليدي فقدت 30% من سطوحها خلال 30 عاما. غرين لاند تتعرض لاحتزار سريع و الجليد الذائب يتدفق ماء عذبا إلى الماء المالح في

المحيطات. (01 : 02 : 37-01 : 03 : 10--<)

التحليل

قدم المترجم إضافة في بداية هذه الوحدة تمثلت في العبارة الواردة بين قوسين و التي لا نجدها في النص الأصلي، إلا أننا و بالرجوع إلى ما يظهر على الشاشة نفهم مصدرها،

و بالتالي يمكن أن نعتبرها **تصريحا وصفيا** قام به المترجم إنطلاقا من مضمون هذا الجزء من الحوار، و أيضا بناء على ما يظهر على الشاشة.

من جهة أخرى، و إذا ما قارنا بين عبارة « c'est l'eau douce de tout un continent qui rejoint l'eau salée des océans » و ما يقابلها، سنلاحظ أن المترجم قد أحدث بعض التغييرات الطفيفة على ترجمتها، ففي النسخة الفرنسية لم يصرح المعلق جليا بأن الماء العذب الذي اختلط بماء المحيطات و البحار هو ماء الجليد الذائب، ليكون بذلك قد قام **بتصريح** آخر من خلال إضافة تفصيل قد يفهم من سياق الحديث.

215. Pourtant, aucune industrie n'est installée ici. La calotte du Groenland subit les émissions des gaz à effets de serre rejetés ailleurs sur la Terre. (01 : 06 : 31-01 : 06 : 38-->)

215. لكن لا توجد صناعات هنا فما سبب هذه الولايات إذا؟ في الواقع أن الصفائح الجليدية في غرين لاند تعاني بسبب انبعاثات الغازات الضارة في أماكن أخرى على الأرض. (01 : 03 : 51-01 : 04 : 04-->)

التحليل

قابل المترجم مصطلح « La calotte » بمفهومه في هذه الوحدة، إذ يقصد به الصفائح الجليدية التي تغطي القطب الشمالي؛ ليكون بذلك قد وظف الكناية في ترجمة هذا المصطلح، و الذي يعد أحد أشكال التبسيط التي قد يلجأ إليها المترجم ضمن استراتيجية التكيف في نقل الحوار السمعي البصري.

217. L'atmosphère de notre terre est une et indivisible. Elle est notre bien commun. (01 : 06 : 51-01 : 06 : 57-->)

217. إن الأرض بجوها و مناخها وحدة لا تقبل القسمة، هي بيت نعيش فيه كلنا إما أن ننجو معا أو أن نهلك معا. (01 : 04 : 14-01 : 04 : 24-->)

التحليل

مرة أخرى لجأ المترجم إلى **التبديل** في نقل عناصر نصه، و يتجلى ذلك في ترجمة عبارة « notre bien commun » التي قابلها بـ (بيت نعيش فيه كلنا)، إذ من المؤكد أن الترجمة لا تتوافق حرفياً مع يرد في النص الأصلي؛ فـ (notre bien commun) يقابلها بالأحرى (ملكيتنا مشتركة) و ليس (بيتا نعيش فيه كلنا) كما ورد في النسخة العربية. إلا أن العبارتين متكافئتان في المعنى و كذلك في الأثر، فبينما اعتبر "بتراند" أن كوكب الأرض هو ملكية عامة نتقاسمها جميعاً، رآها المترجم كالبيت الذي يجمعنا، مع إضافة عنصر آخر لم يرد في الأصل تمثل في قول المترجم أن هذا البيت الذي نعيش فيه إما أن ننجو فيه معا إذا استذكرنا عواقب أفعالنا، أو أن نهلك فيه جميعاً، فمسيرنا واحد على كوكبنا. ليكون بذلك قد اعتمد على استراتيجية التكيف في نقل هذا الجزء من الحوار، من خلال **التبديل** بتقديم ترجمة مكافئة للأصل، و **الإضافة** من خلال التصريح بما ورد ضمناً في تعليق بتراند.

218. À la surface du Groenland, des lacs éclosent dans le paysage. La calotte glaciaire a commencé à fondre à un rythme que même les scientifiques les plus pessimistes n'imaginaient pas il y a moins de 10 ans.(01 : 07 : 01-01 : 07 : 14-->)

218. (لدينا ظاهرة جديدة:) البحيرات تكثر على سطح غرين لاند، لقد بدأ الجليد يذوب بوتيرة متسارعة لم تخطر ببال أكثر العلماء تشاؤماً قبل عشر سنوات. (01 : 04 : 01-25 : 04 : 01 : 04 : 40--<)

التحليل

تتجلى مظاهر استراتيجية التكيف في ترجمة هذه الوحدة من خلال **التصريح** بإضافة عبارة (لدينا ظاهرة جديدة) و التي تفهم ضمناً من السياق في النسخة الفرنسية، فهذه البحيرات التي بدأت تتكون في غرين لاند لم يكن لها وجود قبل فترة قصيرة بل نجمت الظاهرة عن الاحتباس الحراري.

إضافة إلى ذلك قام المترجم بإعادة صياغة عناصر العبارة المسطرة أعلاه، إذ عبر عنها من وجهة نظر اللغة المنقول إليها؛ فجاء الأسلوب مختلفاً عما ورد في الأصل، و إن أحال إلى المعنى ذاته. فبدل توظيف مقابل الفعل « éclosent » المتمثل في (فقس)، و الذي شبه من

خلاله "برتراند" ظهور البحيرات في غرين لاند كما بالبيض الذي يفس، لجأ المترجم إلى أسلوب أبسط، إذ أن اعتماد ذات التشبيه في اللغة العربية لم يكن ليؤدي المعنى. كما وظف (سطح) كمقابل لـ « paysage »، على الرغم من أنه ليس المقابل الدقيق له، إلا أنه يناسب السياق و يعكس المعنى المراد. فالمترجم لم يتقيد بالأصل من حيث الشكل، إلا أنه كان أميناً للمضمون.

و يتجلى المظهر الأخير للتكييف في ترجمة هذه الوحدة في الاحتواء بمقابلة « calotte glaciaire » بـ (الجليد) الذي يعتبر أعم من "الغطاء الجليدي"، و لا يعكس بدقة المفهوم المحدد الذي يختص به مصطلح « calotte »، إذ يقصد به الغطاء الجليدي الذي يغطي القطبين و يمتد على مساحة معتبرة.

219. Les bédieres, ces rivières glaciaires, se multiplient et se rejoignent et crèvent la surface. (01 : 07 : 22-01 : 07 : 27-->)

219. هذه أنهار تستمد مياهها من الأنهار الجليدية الآن تتدمج معا أعداد أكبر فأكثر فتتخر السطح و (تقطع أوصاله). (01 : 04 : 41-01 : 04 : 54--<)

التحليل

في هذه الوحدة كذلك وظف المترجم إجراءات مختلفة تندرج كلها ضمن أشكال التكيف حسب مخططنا الذي اعتمدنا عليه. فأولاً، لجأ إلى الاحتواء في ترجمة مصطلح له مفهوم محدد هو « Les bédieres » و الذي يقصد به أنهار جليدية كما يوضح برتراند من خلال الشرح الذي قدمه مباشرة بعد المصطلح، إذ قابله المترجم بـ (أنهار) فقط و هو لفظ عام و غير محدد تندرج ضمنه أشكال مختلفة من الأنهار.

أما ثاني إجراء لاستراتيجية التكيف لجأ إليه المترجم، فتمثل في تقديم ترجمة تقريبية لا تبعد كثيراً عن المعنى المراد للعبارة المسطرة، ففي حين يخبرنا المعلق في النسخة الأصلية أن « bédieres » تمثل أنهاراً جليدية يتضاعف عددها و تتدمج فيما بينها، جاء في النسخة المترجمة أن الأنهار التي تظهر على الشاشة تستمد مياهها من الأنهار الجليدية

(Les bédieres)، و هذه ترجمة تقريبية فقط؛ إذ لم تتحدث النسخة الأصلية عن تشكل أنهار أخرى، عدى الأنهار الجليدية التي تغير سطح الأرض بذوبانها و اندماجها. و بهذا الاحتواء و الترجمة التقريبية يكون المترجم قد قام بعملية تبسيط، كيف من خلالها الحوار وفق ما يتماشى و اللغة المنقول إليها، فنقل نصه إلى متلقٍ آخر و في قالب آخر دون أن يبتعد عن القالب الأصلي كثيرا.

و أخيرا قام المترجم بتصريح تمثل في إضافة العبارة الواردة بين قوسين، و التي لا يوجد ما يقابلها في النسخة الأصلية، إذ اكتفى "برتراند" بالقول إن الأنهار الجليدية تتخر السطح، في حين قدم المترجم عنصرا إضافيا، تمثل في وصف قدمه بناء على ما يظهر على الشاشة؛ حيث تظهر لنا هذه الأنهار و هي تقطع أوصال الأسطح الجليدية و تتسرب إلى داخلها.

221. L'eau douce des glaces du Groenland s'ajoute peu à peu à l'eau salée des océans, menaçant les terres basses de la planète. (---) Le niveau des mers monte (01 : 08 : 26-01 : 08 : 41-->)

221. مع تزايد ذوبان الصفائح الجليدية في غرينلاند و انسياب مائها العذب إلى المياه المالحة المحيطات يتعاضم خطر داهم و يهدد الأراضي المنخفضة حول العالم (بالغرق) يرتفع منسوب المياه في البحار (بشكل مقلق). (01 : 05 : 24-01 : 05 : 45-->)

التحليل

لم تشتمل ترجمة هذه الوحدة إلا على بعض التغييرات الطفيفة تمثلت في تصريح قام به المترجم بإضافة ما بين قوسين في النسخة العربية، إذا لم يصرح "برتراند" جليا بأن هذه الأراضي المنخفضة مهددة بالغرق. كما لم يصرح بأن ارتفاع منسوب الماء أمر مقلق، حيث اكتفى بإخبار المشاهد بهذه المعلومة دون التعليق عن الحالة النفسية الناجمة عن ذلك، و في كلتا الحالتين كان التصريح اختياريا لا داعي منه، إذ يمكن فهم ما جاء فيه من سياق الحديث. و رغم هذه الإضافات الطفيفة، استغرقت النسخة العربية وقتا أطول من النسخة الفرنسية بفارق يقدر بسبع ثوان (7ثا).

225. Les habitants des îles basses, comme ici aux Maldives, sont les premiers menacés. Leur inquiétude grandit. Certains sont déjà (à la recherche de nouvelles terres d'accueil). (01 : 09 : 22-01 : 09 : 34-->)

225. في المالديف يتحسب سكان المناطق المنخفضة لكارثة إثر أخرى، أحكم الرعب عليهم قبضته فبدأ بعضهم (يجول بالنظر لعله يجد مسكنا آمنا يلوذ به من الخطر).
(01 : 06 : 33-01 : 06 : 45--<)

التحليل

إن ترجمة العبارة المسطرة في هذا الجزء من الحوار هي ترجمة تقريبية فقط لا تعكس المعنى تماما، فما يقوله "برتراند" في تعليقه هو أن سكان المالديف هم أول المهديين بخطر ذوبان الجليد في القطبين، لا "أنهم يتحسبون لكارثة إثر أخرى". و بما أن الترجمة التقريبية تعدّ أحد أشكال التبسيط وفق منظور "بلوم كولكا" الذي تبنيناه، فإن المترجم في هذه الحالة قد اعتمد على التكيف من خلال التبسيط بتقديم ترجمة تقريبية لا تتقيد بالأصل، و في الوقت ذاته توصل معلومة إلى المتلقي في نطاق ما ورد فيه.

أما فيما يخص ترجمة العبارة الواردة بين قوسين، فقد اعتمد فيها المترجم على التبديل لنقل عناصر الأصل، حيث وظف عبارة مكافئة في المعنى و الأثر تمثلت في (يجول بالنظر لعله يجد مسكنا آمنا يلوذ به من الخطر) لعبارة « à la recherche de nouvelles terres d'accueil » التي تحيل إلى ذات المعنى و تصف حال سكان هذه الجزيرة الذين غدوا دون موطن، يبحثون عن ملجأ آخر يفتح لهم أبوابه يلوذون إليه بالفرار.

227. Les plaines côtières abritent plus de 70 % de la population mondiale. Onze des quinze plus grandes villes du monde sont établies sur les côtes ou sur les estuaires des fleuves. Avec la montée des mers, le sel envahirait la nappe phréatique privant les habitants d'eau potable. (01 : 09 : 57-01 : 10 : 14-->)

227. ف 70% من سكان العالم يقطنون السهول الساحلية، تقع 11 مدينة من بين أكبر 15 مدينة في العالم عند خط ساحلي أو مصب نهر؛ فإذا ارتفع منسوب مياه البحار فسوف يدهم الأسطح المائية الباطنية و يحرم هذه المدن من مياه الشرب العذبة النقية. (01 : 07 : 03--<)
(01 : 07 : 26--<)

التحليل:

وظف المترجم كناية في ترجمة مصطلح « nappe phréatique » الذي قابله بمفهومه، فكما سبق أن وضحنا في وحدة أخرى، تتمثل « la nappe phréatique » في مياه تتجمع تحت الطبقات الصخرية، تستمد منها الأنهار مياهها و لا تظهر على سطح الأرض كالبحيرات. و على عكس ما قام به المترجم سابقا، حيث قابل هذا المصطلح بـ "بحيرة" (lac) و التي تختلف عنه في المفهوم، فإنه في هذه المرة قد اقترب من المعنى من خلال ترجمته بأسطح مائية باطنية، إذ إنّ ما يحدث فارقا بين المفهومين يتمثل في كون البحيرات تظهر على سطح الأرض، في حين تكون مياه « la nappe phréatique » جوفية أي باطنية. أما عن توظيف الكناية بترجمة المصطلح بمفهومه، فإن ذلك راجع إلى غياب مصطلح دقيق يعبر عن هذا المفهوم في اللغة العربية، و بذلك يكون المترجم قد لجأ المترجم إلى التبسيط في ترجمة هذه الوحدة، من خلال توظيف الكناية كحل أمام غياب المقابل.

228. Les phénomènes migratoires seront inévitables. La seule incertitude sera leur ampleur. (01 : 10 : 16-01 : 10 : 21-->)

228. (سوء الأحوال الجوية سيؤدي) حتما إلى موجات هجرة للسكان، سيكون من المحال التكهن بحجمها. (01 : 07 : 36-01 : 07 : 48--<)

التحليل

لم يتحدث النص الأصلي عن سوء الأحوال الجوية و لم يربط ظاهرة هجرة سكان بذلك تحديدا، بل ربطه بالاحتباس الحراري الذي سيؤدي إلى زوال العديد من المدن الساحلية في غضون سنوات. و حتى إن كان سوء الأحوال الجوية هذا راجع إلى الاحتباس الحراري، فإن المترجم قد قام بإضافة عناصر لا ترد في الأصل، إلا أن هذه المعلومة الإضافية قد غيرت قليلا من المعنى، كما كلفت المترجم بعض الثواني الزائدة.

229. Le Kilimandjaro en Afrique a changé de visage, 80 % de ses glaciers ont disparu. L'été, les rivières ne coulent plus. Les populations sont touchées par le manque d'eau. (01 : 10 : 54-01 : 11 : 06-->)

229. في إفريقيا فقد جبل كليمانجارو حلته البيضاء، 80% من أنهاره الجليدية ذابت و اختفت، نظبت الأنهار و ما عادت تتدفق في الصيف، و تضرر السكان من قلة الماء.
(01 : 08 : 00-01 : 08 : 18--<)

التحليل

من بين الأشكال التي قد يتخذها التصريح كما سبق أن وضحنا في الجانب النظري من بحثنا، التعريف بأسماء الأعلام و المواقع. ففي ترجمة هذه الوحدة لجأ المترجم إلى هذا النوع من **التصريح** في ترجمة « Le Kilimandjaro »، فعلى عكس النسخة الأصلية التي اكتفت بذكر اسم الجبل دون تعريفه، ذلك أن « Le Kilimandjaro » لوحدها كفيلا بإفهام المتلقي، فضل المترجم إضافة (جبل) لهذا الاسم، و ذلك بغرض إضفاء دقة أكثر عليه من جهة، و أيضا كون اللغة العربية تميل إلى التعريف بأسماء المواقع و تحديد ماهيتها من جهة أخرى، حتى و إن كانت غنية عن التعريف كجبل كلمنجارو.

234. Ce pays est l'un des plus peuplés et des plus pauvres du monde. Il subit déjà le changement climatique. Sous les effets des inondations et des ouragans de plus en plus intenses, un tiers de sa surface pourrait disparaître. (01 : 12 : 31-01 : 12 : 45-->)

234. البنغلاديش من أفقر دول العالم و أكثرها اكتظاظا بالسكان و هي تعاني اليوم ويلات الاحترار العالمي، الوطأة الشديدة المتصاعدة للفيضانات و الأعاصير الهادرة قد تفتك بثلاث برها (و تمحوه عن وجه الأرض). (01 : 09 : 01-23 : 09 : 41--<)

التحليل

تقيدت الترجمة في هذه الوحدة بالنص الأصلي و نقلت كل عناصره مع **التصريح** بعبارة (و تمحوه عن وجه الأرض)، حيث أضافها المترجم دون أن يكون لها أثر على الترجمة، كما أنه يعتبر تصريحًا اختياريًا، إذ كان بإمكانه الاكتفاء بالقول إنّ هذه الكوارث قد تفتك بثلاث مساحة البنغلادش. فضل تعزيز أسلوبه بزيادة هذه العبارة التي لا تخرج عن سياق سابقتها، فهي تؤكد فقط هذا المصير المحتوم الذي يهدد هذه الدولة، لتستغرق بذلك الترجمة

ثمانية عشر ثانية (18ثا) مقابل أربعة عشر ثانية استغرقتها النسخة الأصلية. فالفارق بين النسختين هو أربع ثوانٍ (4ثا) كان بإمكان المترجم تقليصه بالتخلي عن هذا التصريح الاختياري.

235. Les pays riches ne seront pas épargnés, partout les sécheresses se succèdent sur la planète. (01 : 13 : 00-01 : 13 : 05-->)

235. (و عندما يواجه السكان مثل هذه النكبات و الدمار لا يبقى أمامهم إلا الفرار، لن يسلم من الأمر أحد)، حتى الدول الغنية لن تجد في ثروتها مأوى؛ فندرة الماء باتت تعم الكوكب. (01 : 09 : 01-42 : 10 : 01--<)

التحليل

واصل المترجم حديثه في هذه الوحدة مشيراً إلى عواقب الكوارث التي ستتسبب في هجرة جماعية لسكان الأرض عن مواطنهم، و هذا جزء لا نجده في النسخة الأصلية بل أضافه المترجم ليضمن انتقالاً سلساً من وحدة لأخرى؛ فالعبارة الواردة بين قوسين هي إضافة يمكن أن نعتبرها تصريحاً بما قد يفهم ضمناً من الوحدة السابقة. أما عن باقي أجزاء هذه الوحدة فقد التزم فيها المترجم بالأصل مع اعتماد أسلوب يراعي منطق اللغة المنقول إليها؛ فنراه قد وظف (ندرة الماء) بدل « sécheresses » و إن أحال كليهما إلى الجفاف، كما وظف عبارة لن (تجد في ثروتها مأوى)، بدل « ne seront pas épargnés »، فكل لغة عبرت عن الموقف من وجهة نظرها، لكنها أوصلت المعنى ذاته للمتلقي.

236. En Australie, la moitié des terres est déjà touchée. (---) Cet équilibre climatique qui a permis notre développement depuis douze mille ans, nous sommes en train de le compromettre. (01 : 13 : 06-01 : 13 : 29-->)

236. حتى في أستراليا (ألقى الجفاف بضلاله الثقيلة على) نصف الأراضي الزراعية، أفعالنا تهدد بتقويض التوازن المناخي الذي أتاح لنا التطور على مدى ألف من السنين. (01 : 10 : 01-02 : 10 : 01--<)

التحليل

أضاف المترجم العبارة الواردة بين قوسين، و التي تمثل **تصريحا** وصف من خلاله أهوال الجفاف الذي بات يهدد المزيد من البقاع في العالم. كما قدم ترجمة تقريبية للعبارة المسطرة، ففي حين حدد النص الأصلي المدة الزمنية المذكورة في هذا الجزء بـ (اثني عشر ألف سنة) قدرها المترجم بألوف من السنين فقط.

و بالتالي يتمثل الاختلاف بين الحوار الأصلي و ترجمته، في تصريح أضاف من خلاله المترجم عناصر لا ترد في الأصل، و في تقديم ترجمة تقريبية لم يتقيد فيها بالمدة الزمنية المحدد فيه.

238. Les arbres brûlés libèrent leur carbone en masse. Le système qui régit notre climat est complètement perturbé. Les éléments sur lesquels il repose sont perturbés. (01 : 13 : 48-01 : 13 : 59-->)

238. فالأشجار تطلق أثناء احتراقها غاز ثاني أكسيد الكربون، لقد اختل النظام الذي يضبط مناخ الأرض تصدعت معالمه، (هل بدأ كوكبنا يحرق ذاته)؟ (01 : 10 : 30-01 : 10 : 50--<)

التحليل

في النص السمعي البصري تكون الصورة كذلك مصدر معلومات للمترجم، قد يلجأ من خلالها إلى إضافة معلومات بوصف ما يظهر على الشاشة، دون أن أن يرد ذلك في النص الأصلي. و في هذه الوحدة قام المترجم **بتصريح** بناء على ما يظهر على الشاشة في إطار سياق هذا الجزء من الحوار، حيث أضاف العبارة التي وضعناها بين قوسين في الترجمة، إذ تساءل من خلالها عما إذا كان السبب من هذه الحرائق المهولة هو أن كوكبنا بدأ يحرق نفسه. "فبرتراند" لم يختم حديثه في هذه الوحدة بالتساؤل عن ذلك، على عكس المترجم، الذي قام بتصريح اختياري قدم من خلاله استنتاجات يحيل إليها السياق من جهة، و الصورة من جهة أخرى.

241. Ce sol, c'est le permafrost, sous sa surface se cache une véritable bombe climatique, le méthane. Le méthane est un gaz à effet de serre) vingt fois plus puissant que le dioxyde de carbone. (01 : 14 : 45-01 : 14 : 59-->)

241. تكمن تحت الأرض قنبلة مناخية موقوتة، إنه غاز الميثان الذي تفوق قوته التدميرية قوة غاز ثاني أكسيد الكربون 20 مرة. (01 : 11 : 42-01 : 11 : 55--<)

التحليل

في النسخة العربية قابل المترجم « permafrost » و هو مصطلح جيولوجي يقصد به الطبقة الأرضية المتجمدة بلفظ عام و أشمل هو (الأرض). و على الرغم من أن لهذا المصطلح مقابل في اللغة العربية و المتمثل في (تربة صقيعية)، إلا أن المترجم لجأ إلى الاحتواء في نقله إلى العربية، حيث قابل مصطلح له مفهوم محدد بمصطلح عام و متداول. و يكون الغرض من توظيف الاحتواء التبسيط؛ باعتباره أحد الأشكال التي قد يتخذها هذا الإجراء حسب بلوم كولكا، ما يندرج ضمن استراتيجية أعم تتمثل في التكييف الشامل.

245. Ne nous voilons pas la face. (Ce que nous savons, il faut le croire). [Tout ce que nous venons de voir nous ressemble. Nous avons fait la terre à notre image]. (Il nous reste peu de temps pour changer). (01 : 16 : 38-01 : 16 : 53-->)

245. تعالو نواجه الحقائق، (×) [فكل الفضائع التي رأيناها هي لأفعالنا مرابيا]، (×) (01 : 13 : 25-01 : 13 : 32--<)

التحليل

بمقارنة النسختين الفرنسية و العربية، يتبين لنا مباشرة أن النص الأصلي أطول من الترجمة، و أنه قد تضمن معلومات أكثر، فالمترجم قد قام فعلا بحذف أجزاء من الأصل تمثلت أولا في عبارة « Ce que nous savons, il faut le croire » التي يدعو من خلالها "برتراند" إلى تقبل هذا الواقع الذي نحاول أن نقنع أنفسنا بعكسه. كما حذف عبارة « Il nous reste peu de temps pour changer » التي يقرع من خلالها ناقوس الخطر، و يُذَكِّر بأن الوقت يداهنا لإحداث تغيير، و هذه الأجزاء لا ترد في النسخة العربية المترجمة.

فضلا على ذلك، لجأ المترجم إلى التبدل في ترجمة عبارة « Ne nous voilons pas la face » التي قابلها بما يكافؤها في المعنى بدل ترجمتها حرفيا بـ (لا داعي لأن نحجب وجه الحقيقة)؛ حيث فضل المترجم أن يدعو المتلقي إلى مواجهة هذه الحقائق بدل تجاهلها. كما لجأ إلى التبدل أيضا في ترجمة عبارة « Tout ce que nous venons de voir nous ressemble. Nous avons fait la terre à notre image » حرفيا بأن كل ما نراه يشبهنا و بأننا (جعلنا من الأرض صورة عن أنفسنا)، فبدلاً من ذلك قدم المترجم عبارة مكافئة في المعنى و الأثر، شبه من خلالها الحال الذي وصل إليه كوكبنا (بمراة تعكس أفعالنا)، فما رآه "برتراند" صورة عن أنفسنا رآه المترجم مراة تعكس أفعالنا، و بالتالي فقد عبر كل واحد منهما عن ذات الفكرة من وجهة نظرٍ تختلف عن الآخر لكنها تعكس المعنى نفسه.

247. Le compte de nos actions est lourd, d'autres que nous en payent le prix sans en avoir été partie prenante. (01 : 21 : 09-01 : 21 : 15-->)

247. عواقب أفعالنا هائلة و يدفع آخرون ثمنها و إن لم تتلوث أيديهم بها. (01 : 17 : 30-01 : 17 : 36--<)

التحليل

يخبرنا "برتراند" في هذا الجزء كيف أن الكائنات الأخرى التي تعيش على كوكب الأرض قد انعكست عليها أفعال البشر الأنانية و كيف بدأت بدفع ثمنها، و قد وظف في تعبيره عن ذلك عبارة « sans en avoir été partie prenante » التي تترجم حرفيا بـ (دون أن تكون طرفا مؤثرا في ذلك) أو (أن تكون لهم يد في ذلك)، و قد قابلها المترجم في نصه بـ (لم تتلوث أيديهم بها)، و هي عبارة مكافئة للمعنى الذي أراد صاحب التعليق الأصلي إيصاله لمتلقيه. فالمترجم قد لجأ بذلك إلى التبدل، و كانت هذه استراتيجيته في تكييف هذا الجزء بما يخدم الأسلوب في اللغة المنقول إليها، مع ترك أثر لدى متلقي النص المترجم.

248. J'ai vu des camps de réfugiés aussi vastes que des villes, jetés dans le désert. Combien d'hommes, de femmes, d'enfants laisserons-nous au bord du chemin ? (01 : 21 : 16-01 : 21 : 25-->)

248. أدميت عينيا مشاهد مخيمات اللاجئين تضاهاى المدن في أحجامها، كم من الرجال و الأطفال و النساء ستلتهمهم غدا هذه المخيمات التي يتوقف فيها نبض الحياة؟ (01 : 17 : 37-01 : 17 : 50--<)

التحليل

في ترجمة العبارة المسطرة أعلاه قام المترجم بعملية إعادة صياغة، نقل من خلالها المعنى دون أن يتقيد بعناصره، فبدل أن يوظف الألفاظ ذاتها التي وظفها "برتراند" في التعبير عن هذا الجزء الذي يتساءل فيه عن (عدد النساء و الرجال و الأطفال الذين ستتركهم على حافة الطريق) في رحلتنا على الأرض، عبّر المترجم عن ذلك بطريقة مغايرة، اعتمد فيها على ما يظهر على الشاشة؛ إذ يدور تساؤله عن عدد الذين ستلتهمهم مخيمات اللاجئين التي يتوقف فيها نبض الحياة، و في كلا التعبيرين تدور الفكرة عن الأشخاص الذين يدفعون ثمن هذه التصرفات الجائرة للإنسان على كوكبه، و التي كلفت الكثيرين أبسط شروط العيش و البقاء. فالتكييف هنا قد تم من خلال إعادة صياغة النص، و هو إجراء تصنفه "بلوم كولكا" ضمن أشكال التبسيط.

250. Il est trop tard pour être pessimiste. Je sais qu'un homme même seul peut abattre tous les murs. Il est trop tard pour être pessimiste. (01 : 21 : 38-01 : 21 : 46-->)

/////////////////////.250

التحليل

لم ينقل المترجم هذه الوحدة الترجمية التي يخبر من خلالها "برتراند" أن (الأوان قد فات لنكون متشائمين) و أن (لرجل واحد القدرة على تجاوز كل الصعاب)، إذ لا يوجد ما يقابل ذلك في النسخة العربية، فاستراتيجية المترجم هنا كانت الحذف، و هذا ما سيمكنه من ربح بعض الوقت التي سيستدرك من خلاله بعض الثواني التي استغلها سابقا في تقديم إضافات أو في التصريح بما أضر في الأصل.

251. Dans le monde 4 enfants sur 5 vont à l'école. Jamais l'instruction n'a été donnée à autant d'êtres humains. (01 : 21 : 47-01 : 21 : 53-->)

251. (دائماً هناك بريقة أمل)، أعرف أن أربعة من بين كل خمسة أطفال يذهبون إلى المدارس فبعدما كان التعليم حكراً على النخبة من البشر صار بإمكان الجميع أغنياء و فقراء النهل من العلم. (01 : 18 : 03-01 : 18 : 17--<)

التحليل

اشتملت النسخة العربية على عناصر أكثر من النسخة الفرنسية، حيث استهل المترجم حديثه في هذا الجزء من الحوار بإضافة لا ترد في الأصل تمثلت في عبارة (دائماً هناك بريقة أمل)، حيث اختار بذلك أن يضيف المزيد من التفاضل على نصه، بدلاً من الدخول مباشرة في صلب الموضوع كما فعل "برتراند" في النص الأصلي.

و تضمنت ترجمة هذا الجزء إضافات أخرى، حيث نلاحظ في ترجمة عبارة (Jamais) وضمنيا فيها، فالتعليق الأصلي لم يورد جليا أن التعليم (كان حكراً على النخبة من البشر)، كما لم يخبر بأن الجميع (أغنياء و فقراء صار بإمكانهم النهل منه)، و بما أن ما أضافه المترجم يمكن فهمه من سياق الحديث، فإن الإجراء الذي اعتمده لتكييف نصه هنا هو التصريح.

و بهذه الإضافات استغرقت النسخة العربية أربعة عشر ثانية (14 ثا) مقابل ست ثوانٍ للنسخة الفرنسية.

252. Chacun peut agir du plus pauvre au plus riche. (01 : 21 : 54-01 : 21 : 56-->)

252. //

التحليل

بعد الإضافات التي قام بها المترجم في الوحدة السابقة، نراه قد حذف هذه الوحدة من ترجمته، إذ لم ينقل لمتلقي النص العربي أن (بإمكان كل واحد منا، فقيراً أو غنياً كان، القيام

بشيء حيال ذلك). و على الرغم من حذف هذه الجملة، فإن ذلك لم يؤثر على المعنى العام في الترجمة، كما أنه سيجعل المترجم يربح بعض الوقت لتحقيق التوازن بين الحذف و الإضافة و إن كان ضئيلاً؛ إذ لم تستغرق هذه الوحدة المحذوفة إلا اثنتين (2) في النص الأصلي.

254. Le Qatar l'un des pays les plus riches s'ouvre aux meilleures universités du monde. La culture, (l'éducation, la recherche, l'innovation sont des ressources inépuisables). (01 : 22 : 04-01 : 22 : 13-->)

254. قطر و هي إحدى أغنى دول العالم (تنتهج سياسة تتبع من بصيرة نافذة و رؤية ثابتة) حيث شرعت أبوابها لأفضل الجامعات الرائدة في العالم. (×) (01 : 18 : 01-27 : 18 : 38--<)

التحليل

يقدم "برتراند" في هذا الجزء من الحوار مثالا رائدا عن النجاح لبعث شعاع أمل التغيير في نفس المتلقي، تمثل في ما انتهجته دولة قطر للارتقاء بالتعليم. نقل المترجم ذلك في ترجمته إلا أنه أضاف أجزاء لم ترد في النسخة الأصلية التي لا نجد فيها وصف هذه السياسة التي انتهجتها قطر، و التي يرى أنها (تتبع من بصيرة نافذة و رؤية ثابتة) إذ لم يرد هذا إلا في النسخة العربية. إضافة إلى ذلك، أجرى المترجم تغييرات أخرى على نصه؛ حيث حذف الجزء الأخير من هذه الوحدة التي يخبرنا من خلالها "برتراند" أن (التعليم و البحث و الابتكار موارد لا تقنى)، و فضل التركيز في ترجمته على إنجازات قطر في ميدان التعليم العالي فقط.

فتكييف المترجم لنصه في هذه الوحدة قد تم من خلال الإضافة التي سلط بها الضوء أكثر على هذا النموذج، و الحذف الذي وازن من خلاله بين الأصل و الترجمة في المدة المستغرقة؛ إذ لم يتجاوز الفرق بينهما اثنتين (2)، دون أن يؤثر الحذف تماما على

الترجمة؛ فمن خلال تقديم هذا المثال و الإشادة بهذه الانجازات بإمكان المتلقي أن يستخلص لوحده فضل التعليم في تحقيق التطور .

255. Face au malheur et aux souffrances, des millions d'ONG apportent la preuve que la solidarité des peuples est plus forte que l'égoïsme des nations. (01 : 22 : 14-01 : 22 : 21-->)

/////////////////////.255

التحليل

حُذفت هذه الوحدة كذلك من النسخة العربية، إذ لم يذكر المترجم في نصه (دور المنظمات غير الحكومية و التضامن قصد الوقوف في وجه المآسي التي يعانيتها كوكبنا بسبب أنانية الأمم). و يرجع السبب في حذف بعض الأجزاء من الحوار إلى رغبة المترجم في تحقيق التوازن بين التعليق و المشاهد التي تظهر على الشاشة؛ إذ يُستلزم عليه في بعض الأحيان التوضيحية ببعض عناصر النص الأصلي لكي لا يتجاوز المساحة المحددة لكل جزء من الحوار في الترجمة. و قد فضل هنا عدم التطرق لدور المنظمات غير الحكومية. إذ لا يظهر على الشاشة ما يستدعي منه التقييد بذلك، و إن كانت هذه المعلومة مهمة، تسلط الضوء على أحد سبل الوقوف في وجه هذا الاستغلال الجائر لموارد كوكبنا.

258. Il est trop tard pour être pessimiste. Les gouvernements protègent près de 2 % de leur eau territoriale. C'est peu, mais c'est déjà 2 fois plus qu'il y a 10 ans. (01 : 22 : 48-01 : 22 : 58-->)

258. دائماً هناك بريقة أمل لقد هبّت الحكومات لحماية حوالي 2% من المياه الإقليمية في العالم، إنها نسبة قليلة لكنها تمثل ضعف ما كانت عليه قبل عشر سنوات. (01 : 19 : 09-01 : 19 : 01--<)

التحليل

تتجلى مظاهر التكيف في ترجمة هذه الوحدة في مقابلة عبارة « Il est trop tard pour être pessimiste » بـ (دائماً هناك بريقة أمل)، إذ يعتبر ذلك تبديلاً نقل من خلاله المترجم

المعنى الوارد في العبارة الأصلية بتقديم عبارة مكافئة لها، لم توظف فيها نفس الألفاظ إلا أنها تحيل إلى المعنى ذاته و تخلف الأثر نفسه. ففي الأصل دعى "برتراند" إلى التفاضل بقوله (لقد فات الأوان لنكون متشائمين)، في حين أن المترجم أظهر هذا التفاضل فذكر بأنه (دائماً هناك بريقة أمل)، إذ عبر كلٌّ منها عن هذا التفاضل من منظور مختلف، و أراد رفع معنويات المشاهد بطريقة مختلفة، إلا أنهما يشتركان في الأثر الذي سيخلفانه لدى المتلقي و في الرسالة التي يرغبان في إيصالها.

259. (Les premiers parcs naturels ont un peu plus d'un siècle). Ils recouvrent plus de 13 % des continents. Ils créent des espaces où l'activité humaine se conjugue à la préservation des espèces, des sols et des paysages. Cet accord des hommes peut devenir la règle et non plus l'exception. (01 : 22 : 59-01 : 23 : 15-->)

259. (×) تمتد المنتزهات الطبيعية على مساحة تفوق 13% من مساحة القارات، و تزينها بفسحات يتناغم فيها النشاط الإنساني مع حماية الكائنات و التربة، هذا التناغم بين الطبيعة و الإنسان ينبغي أن يتكرس قاعدة ثابتة. (01 : 19 : 22-01 : 19 : 42--<)

التحليل

نقل المترجم عناصر هذا الجزء من الحوار بصورة تتوافق إلى حد كبير مع ما ورد في الأصل، و إن تضمنت الترجمة بعض الاختلافات الطفيفة التي فرضتها ضوابط كل لغة؛ فوظفت كل نسخة أسلوباً ينقل المضمون بسلاسة مع قوة في التعبير، و يكمن الفارق الوحيد بين الترجمة و الأصل في حذف الجزء الأول من هذه الوحدة الذي تحدث فيه "برتراند" عن تاريخ ظهور المنتزهات، و الذي يرجعه إلى حوالي قرن مضى. فلم يورد المترجم هذا التفصيل و استهل حديثه مباشرة بالمساحة التي تمتد عليها هذه المنتزهات، ثم بين فضلها على الإنسان. و مع ذلك استغرقت النسخة العربية وقتاً أطول من النسخة الفرنسية، إذ يقدر الفارق بينهما بـ خمس ثوانٍ (5ثا).

260. Aux Etats-Unis, New York a compris les services que rend la nature. Ses forêts et ses lacs fournissent l'eau potable de toute la ville. (01 : 23 : 17-01 : 23 : 24-->)

260. و في نيويورك أدركو أن الحياة بدون طبيعة محمية خراب، فالغابات و البحيرات هي السند الذي تنهل المدينة منها لتروي سكانها. (01 : 19 : 43-01 : 19 : 52--<)

التحليل

لم يبتعد المترجم عن الأصل في ترجمة هذا الجزء حيث نقله بكل حذافيره، مع إضفاء تغيير وحيد عليه، تمثل في إعادة صياغة خدمات الأسلوب في النسخة العربية، و بذلك يكون المترجم قد فضّل أن يصف حال الحياة بدون الطبيعة على أنها محمية خراب؛ إحالة منه إلى أهميتها في خلق التوازن و بعث الحياة بدل توظيف أسلوب مباشر كما ورد في التعليق الأصلي الذي يخبرنا بأهمية الخدمات التي تقدمها لنا الطبيعة (les services que rend la nature).

261. En Corée du Sud, les forêts avaient été dévastées lors de la dernière guerre. Grâce à un programme national de reboisement, elle couvre de nouveau 65 % de la surface du pays. Plus de 75 % du papier est recyclé. (01 : 23 : 28-01 : 23 : 41-->)

261. في كوريا الجنوبية أحرقت الحرب الغابات لكن الحكومة أطلقت برنامجا وطنيا أعاد للغابات خضرتها لتغطي اليوم 65% من مساحة البلاد، كما أن 75% من الورق المستخدم فيها معاد التصنيع. (01 : 19 : 53-01 : 20 : 11--<)

التحليل

لجأ المترجم إلى الكناية في ترجمة مصطلح (reboisement)، إذا ترجمه بعبارة شارحة (أعاد للغابات خضرتها) بدل تقديم مقابل دقيق له؛ ف (reboisement) يقصد به (إعادة تشجير)، إلا أن المترجم هنا فضّل توظيف عبارة نقل من خلالها المعنى بدل تقديم مقابل دقيق لذلك، و هذا ما يندرج ضمن أشكال التبسيط حسب "بلوم كولكا".

263. (Le Gabon est l'un des plus grands producteurs de bois au monde). Il a imposé la coupe sélective. Pas plus d'un arbre pour chaque hectare. (Sa forêt est l'une de ses principales ressources économiques. Mais elle a le temps de se régénérer). Des labels existent qui garantissent la bonne exploitation des forêts. Ils doivent devenir la norme obligatoire. (01 : 23 : 55-01 : 24 : 15-->)

263. (×) الغابون تحمي غاباتها بتشريعاتها ففرضت قانونا يمنع قطع أكثر من شجرة واحدة في كل هكتار. (×) يجب أن يصبح صون الغابات ملزما و محميا بالتشريعات.
(01 : 20 : 01-28 : 20 : 41--<)

التحليل

لم ينقل المترجم كل أجزاء هذه الوحدة، إذ حذف العبارات التي وضعناها بين قوسين في النص الأصلي، و التي تحدث فيها "برتراند" أولا عن (مرتبة الصدارة التي يحتلها الغابون في تصدير الخشب)، و ثانيا عن (أهمية هذه الغابات التي يعتمد عليها اقتصاد البلد و كيف تسمح سياسته في الحفاظ عليها من خلال منحها الوقت الكافي لتتجدد)، إذ لم يورد المترجم ذلك في النسخة العربية.

264. Entre producteurs et consommateurs, la justice est une chance pour tous.
Quand le commerce est équitable qu'il bénéficie à la fois au vendeur et à l'acheteur, (chacun peut faire prospérer son travail et en vivre dignement). (01 : 24 : 18-01 : 24 : 32-->)

264. يجب فرض العدالة، فعندما تكون التجارة عادلة يستفيد المشتري و البائع. (×)
(01 : 20 : 01-42 : 20 : 48--<)

التحليل

لم يتقيد المترجم كليا بالنص الأصلي في نقل هذا الجزء من الحوار كما لم يبتعد عنه، إذ نقل الفكرة الأساسية منه بالعبارة الآتية: "التجارة يجب تكون عادلة بين المشتري و البائع"، إلا أنه لم ينقل كل العناصر الواردة فيه. ففي الجزء الأول من هذه الوحدة يخبرنا "برتراند" بأن "العدالة يجب أن تكون فرصة متاحة للجميع من المنتج إلى المستهلك"، في حين استهل المترجم حديثه بـ "ضرورة فرض العدالة"، إذ حذف الفكرة التي وردت في الأصل و قدم مكانها فكرة أخرى. إضافة إلى ذلك، حذف المترجم الجزء الأخير الذي تحدث فيه "برتراند" عن (أهمية التزام كل واحد منا بتحسين أداء عمله و أن يعيش منه بما يحفظ كرامته)، إذ لم يذكر ذلك في النسخة العربية.

تسليط الضوء عليه هو أن تلك الزراعة التي تعكس عطاء الإنسان، و الكفيلة، رغم بساطة وسائلها، بأن تطعم كافة البشرية، و هذا ما عبر عنه المترجم من خلال عبارة أخرى لا تتوافق تماما مع ألفاظ "برتراند" لكنها مكافئة لها في المعنى و خاصة في الأثر، فبتشبيهه لها على أنها تكبر على موائد المحبة، يكون قد خاطب روح المتلقي رغبة منه في إحداث أثر لديه.

269. J'ai vu des maisons produisant leur propre énergie. 5 000 personnes vivent dans le premier écoquartier construit au monde à Fribourg en Allemagne. (Des villes s'unissent à ce projet. Bombay est la millième à les rejoindre). (01 : 25 : 11-01 : 25 : 24-->)

269. رأيت بيوتا تنتج طاقتها بنفسها و خمسة آلاف إنسان يقطنون أول ضاحية صديقة للبيئة في العالم قامت في مدينة فرايبورغ في ألمانيا. (×) (01 : 21 : 27-01 : 21 : 37-->)

التحليل

وظف "برتراند" مصطلح « écoquartier » في نصه و الذي ترجمه المترجم ب (ضاحية صديقة للبيئة) أي بمفهومه بدل تقديم مقابل دقيق له، ليكون بذلك قد لجأ إلى الكناية كإجراء لنقل المصطلح و الذي يعد أحد أشكال التبسيط ضمن مخططنا.

و إضافة إلى ذلك، قام المترجم بحذف الجزء الأخير من هذه الوحدة، و الذي يخبرنا فيه "برتراند" بأن (العديد من مدن العالم قد اتحدت للانضمام لهذا المشروع و من بينها مدينة بومباي، أحد آلاف المدن التي قامت بهذه الخطوة). إذ لم ينقل المترجم ذلك إلى اللغة العربية. و بهذا الحذف الذي قام به استغرقت النسخة الأصلية وقتا أطول من الترجمة (ثلاثة عشر ثانية مقابل عشر ثوانٍ).

فاستراتيجية التكيف تجسدت هنا من خلال إجرائين مختلفين هما: التبسيط بتوظيف الكناية و الحذف بالاستغناء عن عناصر وردت في الأصل.

271. Je sais que 80 % de l'énergie que nous consommons viennent des énergies fossiles. (01 : 25 : 36-01 : 25 : 41-->)

271. (غير أن هنالك شيئاً آخر يكدر صفونا)، إذ أن 80% من الطاقة التي نستهلكها جوفية المصدر. (01 : 21 : 50-01 : 21 : 56--<)

التحليل

شملت ترجمة هذه الوحدة إضافة تمثلت في العبارة الواردة بين قوسين، و هي **تصريح** قدمه المترجم ليحقق ترابطاً منطقياً بين الوحدات. فبعد أن أعطى أمثلة عن بعض المبادرات الحسنة، انتقل إلى التذكير بأحد الأسباب التي تزيد الموقف تعقيداً، فأضاف هذه العبارة ليلفت من خلالها الانتباه إلى الأمر الذي قد يصعب هذه المهمة. ففي النص الأصلي انتقل "برتراند" إلى ذلك بالقول مباشرة (أعرف أن)، إلا أن المترجم في النسخة العربية ذهب إلى أبعد من ذلك بإضافة المزيد من التفاصيل التي وضح من خلالها حقيقة الوضع و تأثيره على نفسيته، و هذا ما يمكن أن نتوصل إليه من السياق العام الوارد في النص الأصلي.

273. Mais j'ai vu aussi au Danemark, un prototype de centrale au charbon qui rejette son carbone dans le sol plutôt que dans l'air. (Une solution pour l'avenir? Nul ne le sait encore). (01 : 25 : 47-01 : 25 : 57-->)

273. و مع ذلك يبقى الأمل، ففي الدنمارك رأيت مصنعا يعمل بالفحم و يطلق ثاني أكسيد الكربون في التربة لا في الهواء. (×) (01 : 22 : 03-01 : 22 : 10--<)

التحليل

مرة أخرى، اعتمد المترجم على السياق لإضافة تفاصيل أكثر إلى ترجمته، فبدل أن يكتفي بالقول (لكن رأيت أيضاً في الدنمارك...) كما جاء في النص الأصلي، فضل **التصريح** أكثر في تعبيره عن غاية المعلق ببعث بصيص أمل وسط هذه الدوامة التي نعيشها، فعبر عن ذلك جلياً بعبارة (و مع ذلك يبقى الأمل) و التي تمثل إضافة بالتصريح، إذ لم يرد ذلك في النص الأصلي.

من جهة أخرى، **حذف** المترجم الجزء الأخير من ترجمة هذه الوحدة، إذ لم ينقل في النسخة العربية تساؤل "برتراند" عما إذا كان ذلك (حلاً للمستقبل)، و أنه (لا يمكن الجزم بذلك في

الوقت الحالي)، و بهذا الحذف استغرقت النسخة الأصلية وقتا أطول من الترجمة بفارق ثلاث ثوانٍ (3ثا).

274. J'ai vu en Islande une centrale électrique alimentée par la chaleur de la terre. La géothermie. (01 : 25 : 58-01 : 26 : 04-->)

274. ما رآته عيناى فى ايسلندا (أثلج صدرى)، رأيت محطة كهربائية تعمل بالطاقة الحرارية الأرضية (01 : 22 : 01-11 : 22 : 17--<)

التحليل

فى النص الأصلي عبر "برتراند" عن تقاؤله ضمنيا بتقديم نموذج واعد آخر من شأنه أن ينقذ مستقبل الأرض، إلا أن المترجم قد عبر عن ذلك جليا مرة أخرى، من خلال التصريح بإضافة عبارة (أثلج صدرى). كما وظف الكناية التي تمثل أحد أشكال التبسيط فى مخططنا، حيث ترجم مصطلح « géothermie » بتقديم عبارة شارحة توضح معناه؛ و يرجع ذلك إلى غياب المقابل الدقيق لهذا المصطلح فى اللغة العربية، الأمر الذي ألزم المترجم بشرح مفهومه، و هذا إجراء غرضه التبسيط و إفهام المتلقى فى اللغة المنقول إليها.

276. J'ai vu des éoliennes dressées sur les rives du Danemark. Elles fournissent 20 % de l'électricité du pays. (01 : 26 : 13-01 : 26 : 19-->)

276. و فى الدنمارك أيضا أبهرتتى مزارع الرياح قبالة السواحل، إن انتاجها يوفر للبلاد 20% من احتياجاتها للكهرباء. (01 : 22 : 01-26 : 22 : 36--<)

التحليل

ورد فى هذه الوحدة مصطلح « éoliennes » الذي يقابله فى اللغة العربية بدقة (عنفة رياح)، و المقصود بها تلك الطاحونات الهوائية التي تشتهر بها هولندا خاصة، و تستخدم فى توليد الطاقة الكهربائية. إلا أن المترجم هنا قد قابلها بـ (مزارع رياح)، ليكون بذلك قد وظف أحد إجراءات التبسيط المتمثل فى مقابلة مصطلح بآخر أكثر تداولاً بغرض التوضيح؛ فهذه العنفات تمتد على مساحات شاسعة على شكل مزارع لتحويل طاقة الرياح، و من هنا جاء

تشبيه المترجم، إذ قام بتعويض المقابل الدقيق بآخر متداول هو (المزارع) و هو مقابل يحيل إلى المفهوم المقصود في النص الأصلي.

277. Les Etats-Unis, la Chine, l'Inde, l'Allemagne, l'Espagne sont les premiers à investir dans les énergies renouvelables. (Elles ont déjà créé plus de 2,5 millions d'emplois). (01 : 26 : 20-01 : 26 : 30-->)

277. الولايات المتحدة، الصين، الهند ألمانيا و إسبانيا هي أكبر الدول المستثمرة في الطاقة المتجددة. (×) (01 : 22 : 37-01 : 22 : 45--<)

التحليل

حذف المترجم من هذه الوحدة معلومة قدمها "برتراند" في التعليق الأصلي، إذ لم يورد أن هذه الدول قد وفرت باعتمادها على الطاقة المتجددة ما يقارب المليونين و نصف من مناصب الشغل (2,5 مليون)، و الغرض الوحيد الذي من الممكن أن يحذف بسببه هذا التفصيل من الترجمة، هو ربح بعض الوقت لتحقيق توازن بين الحوارين الأصلي و المترجم، و التمكن من مزامنة الترجمة مع المشاهد التي تظهر على الشاشة دون أن يتجاوز المساحة المخصصة لكل وحدة بسبب الإضافات السابقة التي قام بها.

278. Sur quelle terre au monde le vent ne souffle-t-il pas ? (01 : 26 : 31-01 : 26 : 34-->)

278. //

التحليل

و هنا حذف المترجم الوحدة بأكملها، إذ لم ينقل في ترجمته هذا الجزء الذي تساءل فيه "برتراند" عن (أي بقعة من الأرض لا تهبُّ فيها الرياح؟)، و الغاية من هذا التساؤل هو توجيه الاهتمام لاستغلال هذه الطاقات البديلة و المتجددة التي سبق أن تحدث عنها، إلا أن المترجم لم ينقل ذلك إلى متلقيه، و مرة أخرى سيكون التفسير الوحيد لهذا الحذف هو رغبته في ربح بعض الوقت، و إن كانت المدة التي استغرقتها هذه الوحدة هي ثلاث ثوانٍ (3ثا) لا غير.

279. J'ai vu des étendues désertiques éclatantes de soleil. Si tout est lié sur la terre, la terre est liée au soleil. Sa première source d'énergie. (Ce que le végétal a fait en capturant sont énergie, les hommes ne peuvent-ils le faire ?) En une heure le soleil donne à la terre l'énergie consommée par toute l'humanité en un an. (01 : 26 : 35-01 : 26 : 55-->)

279. رأيت صحاري تمتد (على مد البصر) تلتهب تحت (حرارة الشمس المستعرة). الترابط بين الأشياء في الأرض (سنة من سنن الحياة) و الأرض مرتبطة بالشمس، القبس الأصلي الذي تنهل الطاقة من سناه. (x)، في ساعة واحدة تعطي الشمس الأرض طاقة تعادل ما يستهلكه كل البشر في عام. (01 : 22 : 46-01 : 23 : 09--<)

التحليل

نقل المترجم المعنى العام الذي أورد "برتراند" إيصاله للمتلقي من خلال هذا الجزء من الحوار، إلا أن الترجمة تضمنت بعض التغييرات التي فرضتها طريقة كل لغة في التعبير عن ذات العناصر؛ فتضمنت النسخة العربية إضافات كان لا بد منها، تمثلت في عبارات: (على مدّ البصر)، (حرارة الشمس المستعرة) و (سنة من سنن الحياة)، فالأسلوب قد تطلب ذلك لإتمام المعنى في اللغة العربية، ليكون أكثر وضوحاً و تعبيراً و ترابطاً.

إضافة إلى ذلك، لجأ المترجم إلى التبديل في ترجمة عبارة « Sa première source d'énergie » التي قابلها بـ (القبس الأصلي الذي تنهل الطاقة من سناه)، فبدل أن يكتب بالقول أن الشمس هي المصدر الأول للطاقة، كما ورد في النص الأصلي، فضل تشبيهها على أنه (قبس تنهل منه الأرض طاقتها)؛ إذ قدّم عبارة مكافئة في المعنى للعبارة الأصلية أضفت قوة على الأسلوب و جعلته أكثر تأثيراً.

و أخيراً، حذف المترجم جزء من هذه الوحدة، إذ لم يورد في ترجمته تساؤلاً آخر "برتراند" أراد من خلاله أن يلفت الانتباه إلى أن استغلال الشمس و جعلها المصدر الأساسي للطاقة على وجه الأرض ليس بالأمر المستحيل، فكما استطاع النبات فعل ذلك، بإمكان الإنسان القيام به أيضاً.

و مع هذه التغييرات التي تراوحت بين الإضافة و الحذف و التبديل إستطاع المترجم أن يحقق توازنا بين النسختين الفرنسية و العربية، إذ استغرقت كل منهما عشرين ثانية (20ثا).

280. (Tant que la terre existe. L'énergie du soleil est inépuisable). Il suffit de cesser de fouiller le sol et de lever les yeux vers le ciel. (01 : 26 : 57-01 : 27 : 05->)

280. (×) كل ما علينا فعله هو الكفّ عن تشويه الأرض بالحفر و البدء بالتطلع نحو السماء. (01 : 23 : 01-10 : 23 : 16--<)

التحليل

مرة أخرى حذف المترجم أجزاء من النص الأصلي، إذ لم ينقل هنا الجزء الأول من هذه الوحدة الذي يقول فيه "برتراند" أنّه (ما دامت الأرض موجودة، فإن طاقة الشمس لا تقنى). فبدلاً من أن يستهل ترجمته بذلك كما في النص الأصلي، فضل المرور مباشرة إلى الجزء الموالي و الحديث عما ينبغي فعله. و بهذا الحذف استغرقت النسخة العربية ست ثوان (6ثا) مقابل ثامني ثوانٍ (8ثا) للنسخة الفرنسية.

281. Il suffit d'apprendre à cultiver le soleil. Toutes ces expériences ne sont que des exemples. Mais elles (témoignent de l'éveil des consciences). Elles (tracent les voies) d'une nouvelle aventure humaine fondée sur la mesure, l'intelligence et le partage. (01 : 27 : 06-01 : 27 : 23-->)

281. كل ما علينا فعله تعلم الاستفادة من الشمس و تطويع طاقتها. كل التجارب التي سردناها و سمعتم أخبارها هي بمثابة العبر، إنها (منائر للهداية) (معالم على الطريق) لمغامرة إنسانية عمادها الحكمة و الاعتدال و التعاون. (01 : 09 : 23-17 : 23 : 22--<)

التحليل

في ترجمة العبارة المسطرة أعلاه، نرى أن المترجم قد نقل المعنى الوارد و لكن بتوظيف عناصر أخرى لإفهام المتلقي، إذ عبر عن ضرورة الاستفادة من طاقة الشمس و تطويعها لصالحنا، و هذا ما أراد "برتراند" إيصاله للمتلقي من خلال عبارة « cultiver le soleil »

التي تترجم حرفيا (بزراعة الشمس). فبدل أن يقدم ترجمة حرفية لن تؤدي المعنى المراد، فضل اللجوء إلى التصريح بالتعبير مباشرة عما تحيل إليه العبارة الفرنسية.

و قد وظف المترجم من جهة أخرى التبدل في ترجمة عبارة « témoignent de l'éveil des consciences » التي قابلها بـ (إنها منائر للهداية)، و هذه ترجمة لا تتطابق حرفيا مع الأصل و لكنها مكافئة له في المعنى و الأثر، كما أنها تعزز من قوة الأسلوب في اللغة العربية و تزيد من جماليته، إذ جعلته أكثر إقناعا. فبدلاً من أن يترجم ذلك حرفيا بـ (تشهد على صحوة ضمائرنا) فضل التعبير عن ذلك باعتباره (منائر للهداية) و هذا تبديل تُرجمت من خلاله عبارة بأخرى مكافئة لها. و الأمر ذاته بالنسبة لعبارة « tracent les voies » التي قابلها بـ (معالم على طريق)؛ إذ قدم مرة أخرى ترجمة مكافئة لها في المعنى و الأثر من خلال الاستعارة الممكنة بتشبيه طاقة الشمس بالمعالم، بدل الترجمة المباشرة (ترسم طريقنا). و بذلك يكون المترجم قد لجأ في هذه الوحدة إلى الإضافة التي تجسدت في التصريح، و التبدل بتقديم ترجمة مكافئة لبعض عناصر النص.

282. C'est le moment d'aller à la rencontre l'un de l'autre. Car ce qui est important, ce n'est pas ce que nous avons perdu, mais ce qu'il nous reste. (01 : 27 : 39-01 : 27 : 47-->)

282. آن أوان الاتفاق و التلاقي (لإنقاذ أرضنا من أجل مستقبل أولادنا)، فما هو مهم ليس ما قد مضى بل ما هو آتٍ. (01 : 23 : 50-01 : 24 : 01-->)

التحليل

أضاف المترجم في هذه الوحدة عنصرا لم يرد في النص الأصلي، إذ لم يذكر "برتراند" أن الأوان قد آن (لإنقاذ أرضنا من أجل مستقبل أولادنا)، بل هذه إضافة للمترجم في نصه، جعل من خلالها المتلقي يشعر بأنه المعني الأساسي من ذلك، إذ ذكَّره بأن ما هو على المحك هو كوكبه و مستقبل أولاده. و الغرض من ذلك هو رفع درجة التأثير عليه و حثه

على التغيير. و بهذه الإضافة جعل أسلوبه مرّة أخرى أكثر قوة، و إن كلفته بعض الثواني الزائدة.

283. Il nous reste la moitié des forêts du monde, des milliers de rivières de lac et de glaciers. Des milliers d'espèces bien vivantes encore. (---) Nous savons très bien qu'aujourd'hui des solutions existent. (01 : 27 : 48-01 : 28 : 07-->)

283. (إن ما بقي من النعم يشحد الهمم)، و نصف غابات العالم مازالت خضراء، و ما زالت حولنا آلاف الأنهار و البحيرات و الكائنات الحية و نحن نعرف أن الحلول متوفرة أمامنا. (01 : 24 : 03-01 : 24 : 19-->)

التحليل

إضافة أخرى نسجلها في هذه الوحدة الترجمية، و الغرض منها رفع معنويات المتلقي و شحن رغبته في التغيير، إذ فضل المترجم أن يستهل ترجمة هذا الجزء من الحوار بعبارة مشجعة تشد العزيمة و تزيد حماس المتلقي، و إن لم يرد ذلك في النص الأصلي. و تعكس هذه الإضافة طريقته في إبلاغ الرسالة للتأثير على المتلقي، ما يشكل الغرض الأساسي من فيلم "برتراند".

284. Nous avons tous le pouvoir de changer. Alors, qu'est-ce que l'on attend ? (01 : 28 : 09-01 : 28 : 16-->)

284. و أننا نتحلى جميعاً بصدق النوايا للقدرة على العمل فماذا ننتظر. (01 : 24 : 20-->)

(01 : 24 : 27-->)

التحليل

في ختام الحوار أراد "برتراند" أن يبعث في نفس المتلقي إيماناً بقدرته على التغيير؛ فخاطبه قائلاً (إننا لدينا جميعاً القدرة على التغيير فماذا ننتظر؟)، أما المترجم فقد خاطب متلقيه قائلاً أنه (يؤمن بصدق نواياه للقدرة على العمل، فماذا ننتظر؟) و بين (التحلي بالقدرة و الحث على التغيير) و (التحلي بصدق النوايا و الحث على العمل) تختلف النسختان و تشتركان في تحفيز المتلقي.

فالترجمة قد جاءت تقريبية لم تتقيد بالأصل، لكنها اشتركت معه في الرسالة التي أراد إيصالها للمتلقي و التأثير عليه و إن اختلف التعبيران. فالتغيير لن يكون إلا بالعمل، و القدرة لا تكتمل إلا بصدق النوايا، و الأهم من ذلك هو القيام بخطوة لإنقاذ كوكبنا قبل فوات الأوان، و بالتالي فإن الترجمة تقريبية لكنها تحمل نفس الرسالة التي يحملها الأصل، و تهدف إلى الغرض ذاته الذي يهدف إليه.

- *À nous d'écrire la suite de notre histoire. Ensemble. (01 : 28 : 42-->)*

////////////////////

التحليل

خُتم الفيلم الوثائقي بهذه العبارة المكتوبة التي تظهر في الأخير على خلفية سوداء، و التي لم تترجم إلى اللغة العربية. و جاء فيها أن: كتابة الفصل الموالي من قصتنا يقع على عاتقنا جميعاً.

فكان على المترجم أن ينقل ذلك على شكل عنوان تحتي (un sous-titre)، بدلاً من تركه دون ترجمة، ذلك أن هذه الوحدة لم تأتِ على شكل خطاب منطوق، يتم تعويضه بخطاب آخر مترجم إلى العربية.

و ليس هذا هو الجزء الوحيد الذي لم ينقل فيه المترجم العناصر المكتوبة من حوار الفيلم، ففي المدة الزمنية الممتدة من (01 : 19 : 20-->) إلى (01 : 20 : 42-->) من الفيلم الوثائقي في النسخة الفرنسية، و التي تعادل دقيقة و خمس و ثلاثين ثانية (1د و 35 ثا)، قدم فيها "برتراند" بعض الإحصاءات على شكل عناوين مكتوبة تظهر على الشاشة. إلا أن المترجم لم ينقلها إلى اللغة العربية، فهو بذلك لم يوصل جزء من رسالة برتراند إلى المتلقي، إذ كان يجب عليه أن يترجم هذا المعلومات التي ظهرت مكتوبة على الشاشة و إضافتها على شكل عناوين تحتية مترجمة إلى اللغة العربية، ليكون قد نقل كل عناصر رسالة "برتراند" حتى الأجزاء المكتوبة منها.

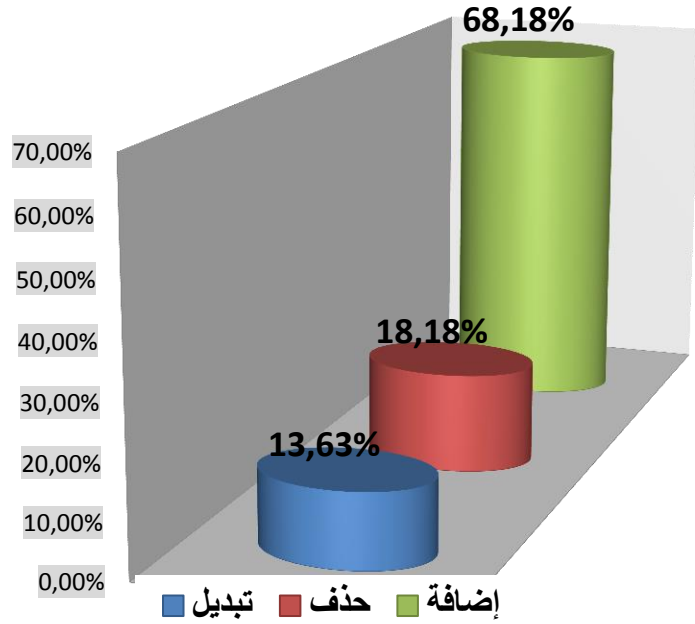
2.2.3. نسبة التكييف الشامل في ترجمة حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" بين التبديل و

الحذف و الإضافة

من خلال تحليلنا لحوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" بعد تقسيمه إلى وحدات ترجمة، توصلنا إلى أن الوحدات التي قد لجأ فيها المترجم إلى التكييف الشامل كاستراتيجية في نقل عناصر نصه، قد بلغ عددها مائة وثمانٍ و ثلاثون وحدة ترجمة (138 وحدة) احتوت جميعها على شكل من أشكال التكييف، و قسمناها في الجانب النظري من بحثنا إلى ثلاثة أشكال رئيسية هي: التبديل الذي يتم من خلال تقديم ترجمة مكافئة، و الحذف بإيراد بعض عناصر الحوار ضمنيا أو حذفها تماما، و الإضافة التي تتم من خلال التصريح بما أضمر في الأصل أو إضافة عناصر لم ترد فيه أو التبسيط الذي قد يتخذ بدوره عدة أشكال و يتم على عدة مستويات بناء على وجهة نظر بلوم كولكا.

فقد شكل التكييف استراتيجية شاملة للمترجم، اعتمد عليها في نقل جزء معتبر من الحوار و على مستويات مختلفة منه؛ إذ لم يخلُ الحوار في النسخة المترجمة من بدايته إلى نهايته من أحد أشكال التكييف، و إن كان ذلك بنسب متفاوتة، في درجة اللجوء إلى كل من الحذف و الإضافة و التبديل على وجه العموم و التصريح و التبسيط كأحد عناصر الإضافة على وجه الخصوص.

فعدد حالات الإضافة قد بلغ مائة و خمسين حالة (150)، اختلفت بين التصريح و التبسيط و إضافة عناصر لم ترد في الأصل، لتتجاوز بذلك عدد حالات الحذف التي قدرت بسبعة و ستين حالة (67)، و حالات التبديل التي وصلت إلى ثلاثين حالة (30)، ما يتضح أكثر من خلال الرسم التوضيحي الوارد في الصفحة التالية:



فما نلاحظه يكمن في أنّ المترجم قد اعتمد أكثر إلى الإضافة، إذ بلغت نسبتها 68,18%، و كان الغرض منها في مجمل الحالات التوضيح أو التبسيط بناء على ما توصلنا إليه من تحليلنا للمدونة. أما بالنسبة للحذف الذي بلغت نسبته 18,18 % ، فلم يشتمل في مجمله على حذف عناصر ذات أهمية أو معلومات أساسية إلا في حالات نادرة، حيث كان الغرض الأساسي منه تحقيق بعض التوازن حتى لا يختل التزامن الإيقاعي الذي يضمن تناسق الحوار مع ما يظهر على الشاشة. و هنا يجدر بنا الإشارة إلى أن المعلق في النسخة العربية كان يسرع في سرد تعليقه في بعض مواطن الحوار؛ و يرجع السبب في ذلك إلى الإضافات التي قام بها المترجم. و فيما يتعلق بالتبديل، فقد كان الأقل توظيفا مقارنة بالأشكال الأخرى إذ بلغت نسبته 13,68% ، و تمثل في تقديم ترجمة مكافئة للأصل لا تتقيد به تماما لكنها تعكس معناه، مع إحداث أثر لدى المتلقي و إضفاء قوة أكثر على الأسلوب. كما أنه جاء في بعض الحالات بناء على ما استدعته مقتضيات اللغة المنقول إليها، فكان ذا أهمية بالغة في جعل الترجمة أكثر إقناعا و مصداقية و تأثيرا.

و بين الإضافة و الحذف و التبديل، كيّ ف المترجم عناصر نصه دون أن يخرج عن إبطاره العام أو أن يبتعد عن الرسالة التي أراد صاحب الفيلم إيصالها للمتلقي، فالقضية

كانت واحدة، و الأمثلة التي استعرضها الفيلم واحدة و الأخطار واحدة و الحلول واحدة و المصير واحد في كلا النسختين، الأصلية و المترجمة.

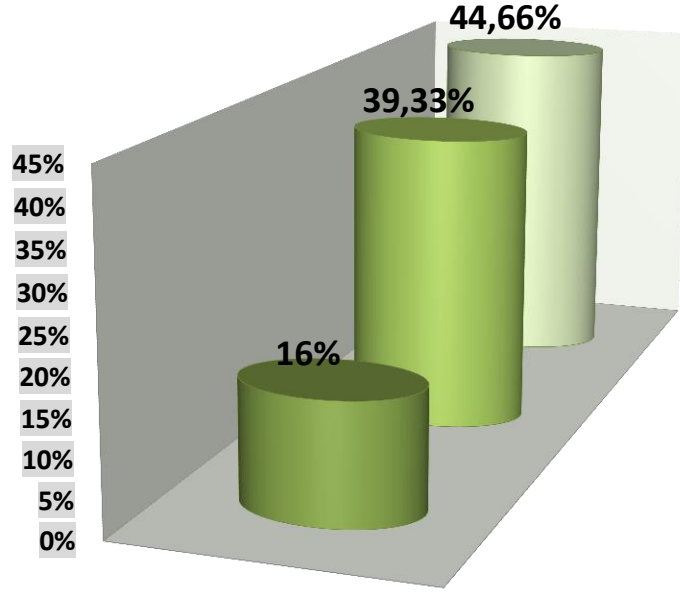
3.2.3. عناصر الإضافة في تكييف حوار الفيلم

اختلفت عناصر الإضافة في تكييف حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" بين التبسيط و التصريح و إضافة عناصر لا ترتبط بالأصل.

أما عن سبب إدراجنا للتبسيط ضمن أشكال الإضافة في مخطط التكييف الشامل الذي اعتمدنا عليه في بحثنا؛ فيرجع إلى كونه قد يورد عناصر إضافية عما جاء في الأصل، أو يعبر عنها بشكل مختلف.

و قد بلغ عدد حالاته في تكييف حوار الفيلم سبعة و ستين حالة (67) اتخذت أشكالاً مختلفة سنتطرق إليها بالتفصيل لاحقاً. أما التصريح فقد بلغ عدده تسعاً و خمسين حالة (59) قدم من خلاله المترجم معلومات وردت ضمناً في الأصل دون أن يصرح بها صاحب النص. و لم يبلغ عدد الإضافات التي لا ترتبط بالحوار الأصلي و لا ترد فيه لا جلياً و لا ضمناً، إلا أربعاً و عشرين حالة (24) لم تخرج في مجملها عن موضوع الفيلم، حيث ساهمت فقط في إجلاء وضوح أكثر على المضمون. فالمترجم لم يمنح لنفسه حرية القيام بإضافات لا ترتبط بالحوار الأصلي دون أن يكون لها سبب وجيه في أغلب الحالات.

و يتأكد لنا بذلك أن الغرض من هذه الإضافات قد تمثل أساساً في التوضيح و التبسيط، لا في التصرف في مضمون الحوار الأصلي و الابتعاد عنه. و يظهر ذلك جلياً من خلال الرسم التوضيحي التالي، الذي يبين لنا أن نسبة التبسيط و التصريح قد تجاوزت نسبة الإضافة التي لا ترتبط بالحوار الأصلي:

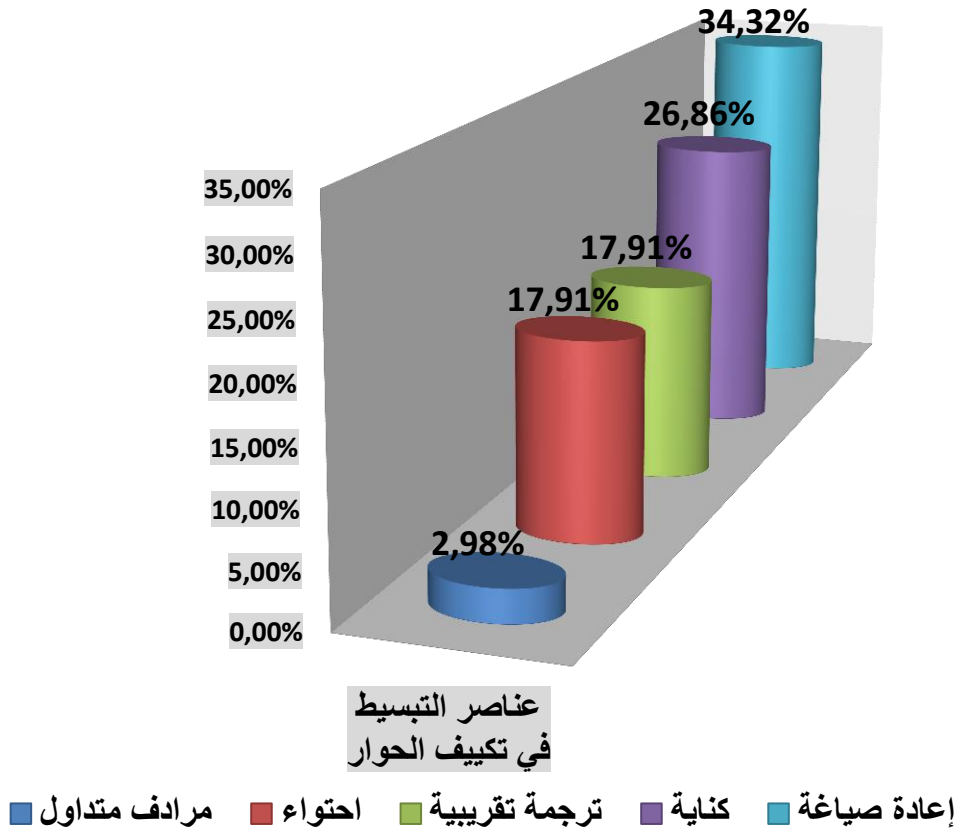


تكييف بالإضافة

■ تبسيط ■ تصريح ■ إضافة غير واردة في الأصل

و علاوةً على ذلك، فقد اتخذ التبسيط بدوره أشكالاً متعددة، و لجأ إليه المترجم في نقل عناصر مختلفة من الحوار، حيث اعتمد على الاحتواء و الكناية و توظيف مرادف متداول في نقل مختلف المصطلحات، إذ لجأ إلى هذه الإجراءات إما بغرض التبسيط فقط، أو لغياب مقابل لبعض المصطلحات في اللغة المنقول إليها. فبالنسبة للكناية تمثلت في ترجمة بعض المصطلحات بمفهومها أو بعبارة شارحة. و بلغ عدد المصطلحات التي لجأ المترجم إلى الكناية في نقلها ثمانية عشر مصطلح (18)، وظف فيها المفهوم بدلاً من مقابل دقيق له، في حين بلغ عدد حالات الاحتواء التي قابل فيها المترجم مصطلح له مفهوم محدد بمصطلح عام، إثنا عشرة حالة (12). أما عن توظيف مرادف متداول كمقابل لمصطلح ما، فإن المترجم لم يلجأ لهذا الإجراء إلى في ترجمة مصطلحين اثنين فقط. إضافة إلى ذلك، اتخذ التبسيط أشكالاً أخرى لجأ إليها المترجم في نقل بعض أجزاء الحوار، تمثلت في تقديم ترجمة تقريبية للأصل، و تمثلت في اثني عشرة حالة (12). و إعادة صياغة الأصل بغرض تبسيطه، و قد بلغ عددها ثلاثاً و عشرين حالة (23).

إذ مثل التبسيط كأحد أشكال التكيف الشامل في نقل حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا"، استراتيجية فعالة للمترجم مكنته من إيجاد حلول لبعض الصعوبات التي اعترضت طريقه، كما مكنته من نقل عناصر مختلفة من الحوار و إيصالها للمتلقي بوضوح دون لبس أو غموض. و نبين نسبة توظيف إجراءات التبسيط في نقل عناصر الحوار من خلال هذا الرسم التوضيحي:



3.3. ترجمة الفيلم الوثائقي "بيتنا": تعليق حر أم دبلجة خارج نطاق الشاشة؟

تطرقنا سابقا، في الجانب النظري من بحثنا، إلى تقنيات الترجمة السمعية البصرية، و توقفنا مطولا عند بعض هذه التقنيات التي توظف أساسا في ترجمة الأفلام الوثائقية، أو في ما اصطلحنا عليه بعبارة: "برامج الواقع". و قد تمكنا بعد التعمق في خصائصها من الفصل بينها، و من توضيح سبب هذا التداخل الذي أرجعناه إلى اقتراض بعض هذه التقنيات من ميدان الدراسات السينماتوغرافية إلى ميدان الدراسات الترجمانية.

انطلاقاً من الخصائص التي حددناها سنقوم فيما يلي بتحديد التقنية التي ترجمت بها مدونتنا بدقة. و ذلك بعد أن حللنا حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" و بينا استراتيجية ترجمته. و يجدر بنا التأكيد على أهمية الرجوع إلى خصائص هذه التقنيات، حتى لا نقدم حكماً سطحياً قد يضللنا، و هنا نقصد بالحديث: التعليق و الدبلجة و الصوت المضاف. فضلاً عن ذلك، سيكون من الضروري علينا التذكير بمقابلات هذه التقنيات في اللغة الفرنسية إذ تختلف التسميات بناء على المجال الذي تنتمي إليه التقنية. و قبل أن ننتقل إلى الترجمة سنحدد أولاً التقنية الموظفة في النسخة الأصلية، خاصة و أن المصطلحات التي سنداولها تنتمي إلى كلا المجالين: مجال الدراسات السنيماوغرافية و مجال الدراسات الترجمانية. و بالتالي سيكون من سداد الرأي توضيح الفرق بينها وفق مجال توظيفها.

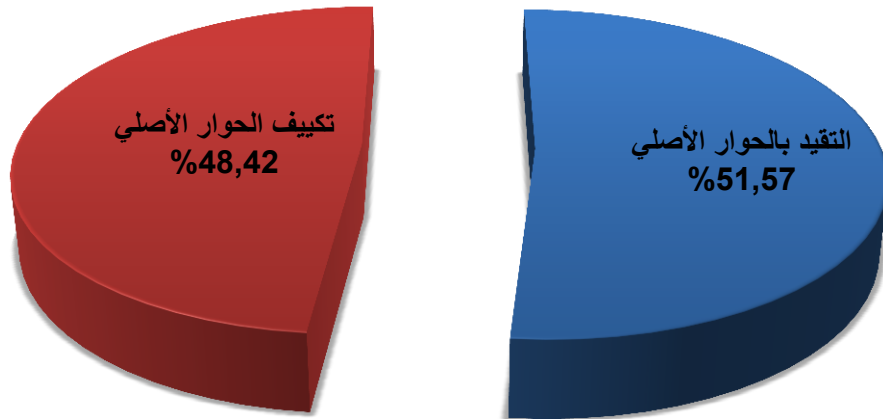
فالنسخة الأصلية التي تم إخراجها في اللغة الفرنسية، عبارة عن مجموعة مشاهد ملتقطة جواً لمناطق عديدة من كوكب الأرض، يعلق عليها المخرج "يان أرثوس برتراند" دون أن يظهر على الشاشة؛ و بالتالي فإن التقنية الموظفة فيها هي "تعليق خارج نطاق الشاشة" (Un commentaire en voix off). و هنا لا نتحدث عن التعليق الموظف في النقل اللغوي كأحد تقنيات الترجمة السمعية البصرية، و الذي يختلف من حيث الغرض و الخصائص عن التعليق الموظف في مجال صناعة الأفلام، إذ لا يُعنى هذا الأخير بنقل الحوار من لغة إلى لغة أخرى بل يكون في نفس لغة الفيلم. و بالنسبة للفيلم الوثائقي "بيتنا" يمثل التعليق الذي يسرده "برتراند"، نص الحوار أو السيناريو الذي ألفه و آخرون ليرافق مجموع المشاهد المعروضة على الشاشة، و بالتالي فهو النص الأصلي للفيلم.

أما عن سبب اختيارنا لمصطلح صوت "خارج نطاق الشاشة" كمقابل لـ (voix off) بدل الصوت المضاف، فهذا يرجع إلى ما توصلنا إليه في الجانب النظري. فبما أن النسخة الفرنسية هي النسخة الأصلية للفيلم، إذ أننا لا نتحدث هنا عن أحد تقنيات الترجمة السمعية البصرية، بل نتناول تقنية (voix off) في ميدانها الأصلي؛ ميدان الدراسات السنيماوغرافية،

فمفهومها يتحدد انطلاقاً من هذا المنظور على أنها أي صوت يسمع خلال عرض المشاهد دون أن يظهر صاحبه على الشاشة، و صوت خارج نطاق الشاشة هو المصطلح الذي اخترناه كمقابل لـ (voix off) في هذا الميدان، و يقابله (voice over) في الإنجليزية. و يجدر التذكير مرة أخرى باعتراضنا على تبني ذات المصطلح كمقابل لتقنية الصوت المضاف في مجال الدراسات الترجمة، و الذي فضلنا اقتراضه و الاصطلاح عليه بـ (voice over) أو ترجمته حرفياً بـ (voix superposée).

أما فيما يخص الترجمة العربية للفيلم، فيتعين علينا أيضاً الوقوف لدى خصائص التقنية الموظفة فيها لتحديد بدقتها. سنكتفي للوهلة الأولى بالقول بأنها تعليق مترجم بلغة أخرى، خاصة و أن التعليق من تقنيات الترجمة السمعية البصرية. لكننا بالرجوع إلى ما توصلنا إليه في الجانب النظري من دراستنا، تأكدنا أنه سيتعذر علينا الجزم بذلك؛ فالتعليق له أنواع تحدها درجة الالتزام بالنص الأصلي، هل كان تعليقا حرا اكتفت فيه الترجمة بالالتزام بأجزاء من الأصل فقط أم تقيدت به؟

من خلال تحليل نص الحوار الذي قسمناه إلى مائتين و خمس و ثمانون وحدة ترجمة (285)، و مقارنة أجزائه في النسختين الفرنسية (الأصلية) و العربية (الترجمة)، اتضح لنا أن عدد الوحدات التي تقيدت فيها المترجم بالأصل و نقل مضمونه حرفياً قد بلغ مائة و سبعا و أربعين وحدة (147) أي ما يقدر بنسبة 51,57 %، في حين بلغ عدد الوحدات التي لجأ فيها إلى تكييف نصه من خلال التبدل و الحذف و الإضافة، قد بلغ مائة و ثمان و ثلاثين وحدة (138) أي ما يقدر بنسبة 48,42 %، من بينها وحدة واحدة (الوحدة 134) أقلم فيها المترجم عناصر النص مع ثقافة المتلقي بحذف (إسرائيل) من الترجمة العربية، و وحدة واحدة أخرى تصرف فيها في المضمون فلم يتقيد بالأصل و غير عناصره تماما (الوحدة 165).



ترجمة حوار الفيلم الوثائقي بيتنا بين التكيف و التقييد بالأصل

ما نلاحظه هو أن عدد الوحدات التي تقيد فيها المترجم بالنص الأصلي قد تجاوز عدد الوحدات التي اشتملت على تكييف، حيث أن المترجم لم يخرج عن إطار رسالة "برتراند"، كما أن تكييفه للنص لم يجعل الترجمة تخرج عن مضمون النص الأصلي أو عن ما أراد "برتراند" أن يبلغه للمتلقي في شتى أنحاء العالم، كونه يتحدث عن قضية عالمية تهتم جميع سكان الأرض. فالمترجم قد كيف ترجمته من خلال الإضافة لإضفاء وضوح أكثر على رسالة برتراند و تبسيط عناصرها، و من خلال التبديل لخلق ذات الأثر لدى المتلقي في لغة أخرى و التأثير عليه، و حذف بعض العناصر دون أن يؤثر ذلك على المضمون العام بغرض تحقيق توازن بين الأصل و الترجمة، و ليتمكن كذلك من مزامنة الحوار مع ما يظهر على الشاشة لتكون الترجمة أكثر مصداقية.

بناء على ذلك، نستنتج أن استراتيجية المترجم كانت كانت استراتيجية تكييف شامل عمد من خلالها إلى تطويع الحوار مع مقتضيات اللغة المنقول إليها و الجمهور المستهدف، لتضاهي ترجمته الحوار الأصلي و تكون لها ذات التأثير على المتلقي، و ذلك دون أن يتصرف في المضمون العام له أو أن يخرج عن محتواه. فتكييفه للترجمة لا يعنى أنه قد ابتعد عن

الأصل، إذ كان ذلك لأغراض معينة يصب مجملها في تقديم نص مقنع و مؤثر و واضح، لا يشعر الجمهور المستهدف منه بأنه بصدد الاستماع لحوار مترجم.

يتضح لنا بذلك، أن المترجم قد كان حريصا على نقل مضمون رسالة المخرج فحافظ على قالبها، إذ لم يمنح لنفسه حرية تغيير عناصر الحوار أو الخروج عما تحدث عنه برتراند، حتى في الحالات التي أضفى فيها تعديلات على الحوار و عمد إلى تكييفه؛ و بالتالي فإنه لم يعتمد على تقنية التعليق الحر في ترجمته و الذي عرفه بونيو على أنه تعليق لا يتبع حرفيا الأصل حيث يفتح المجال أمام الإبداع و يكون متزامنا مع الصورة لا مع النص الأصلي؛ إذ لا يتقيد تماما بأجزائه. لتكون بذلك التقنية الموظفة في ترجمة الفيلم الوثائقي "بيتنا" ما اصطلحنا عليه سابقا، و بناء على وجهة نظر فرانكو و آخرون، بـ "دبلجة خارج نطاق الشاشة" (Doublage voix off)، و التي تدلُّ على أنها عملية تكييف تقترب إلى حد كبير من الأصل. و تشترك هذه التقنية مع تقنية الدبلجة في التزامها بالنص الأصلي، و تختلف عنها في غياب المزامنة الشفهية؛ لغياب الشخصية المؤدية للصوت على الشاشة. و على الرغم من التسمية، فإن تقنية "الدبلجة خارج نطاق الشاشة" تصنف كأحد أنواع التعليق التي سبق و قسمناها إلى ثلاثة أنواع هي: تعليق لا يبتعد عن الأصل أطلقنا عليه دبلجة خارج نطاق الشاشة و تعليق حر أو موطن و تعليق يبتعد عن الأصل، تعاد فيه صياغة كل عناصره. فترجمة الفيلم الوثائقي "بيتنا" عبارة عن "دبلجة خارج نطاق الشاشة"، و هو المصطلح الذي فضل تبنيه في دراستنا؛ لكي نُعطي لكلٍ من تقنيات الترجمة السمعية البصرية حقها، و لا ندرجها جميعا في كفة واحدة دون أن نميزها عن بعضها البعض، لكونها تشترك في العديد من الخصائص التي يصعب التفريق بينها.

خلاصة عامة

بعدما قمنا في هذا الجزء من بحثنا بتحليل عناصر حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" لـ "يان أرثوس برتراند" الذي اعتمدنا عليه كمدونة، تحصلنا على النتائج التالية:

توصلنا إلى أن الاستراتيجية التي اعتمد عليها المترجم في نقل حوار الفيلم إلى اللغة العربية هي استراتيجية تكيف شامل، و ذلك بعد أن تناولنا في الجانب النظري، الإجراءات المختلفة التي تتم من خلالها هذه الاستراتيجية، و بيّنا أنها تتدرج ضمن ثلاثة أشكال رئيسية هي التبديل و الحذف و الإضافة.

بالنسبة للتبديل وضحنا أنه يتمثل في تقديم ترجمة مكافئة للأصل، في المعنى و الأثر، دون أن تتوافق معه من حيث الشكل و الألفاظ الموظفة.

أما فيما يخص الإضافة، فقد توصلنا إلى أنها تتخذ بدورها عدّة أشكال. فقد لا ترتبط بالنص الأصلي. فيضيف من خلالها المترجم عناصر لم ترد فيه لا ضمنيا و لا جليا، كما قد تأتي على شكل تصريح يستخلصه المترجم من سياق الحوار الأصلي، و يكون إما بالوصف أو الشرح أو التعريف بأسماء الأعلام و المناطق. و فضلا عن هذين النوعين للإضافة كأحد استراتيجيات التكيف الشامل، صنفنا ضمنها التبسيط، الذي يقدم بدوره معلومات زائدة عما ورد في الأصل. فالتبسيط كما وضحنا في الجانب النظري من هذه الدراسة يتم من خلال إجراءات مختلفة حددتها "بلوم كولكا"، تتمثل في إعادة الصياغة و تقديم ترجمة تقريبية و الاحتواء و الكناية و توظيف مرادف متداول، والتي تقدم كلها معلومات إضافية إما من حيث المضمون أو من حيث الشكل.

أما الحذف، فقد حددنا له شكلين، إذ قد يكون إما بإضمار العناصر الواردة في النص الأصلي و الإشارة إليها ضمنيا، أو من خلال تجاوز بعض الأجزاء من الحوار و عدم التطرق إليها بتاتا، لا ضمنيا و لا جليا.

و في تحليلنا لمدونتنا حاولنا تقصي هذه الأشكال التي حددناها للتكيف الشامل. و بما أننا كنا بصدد إثبات أن التكيف الشامل قد كان استراتيجية المترجم في نقل عناصر الفيلم

الوثائقي "بيتنا"، استوجب علينا ذلك تحليل الحوار بأكمله؛ من خلال تقسيمه إلى وحدات ترجمية. إذ عرضنا في تحليلنا كل الوحدات التي رصدنا في ترجمتها شكلا أو أكثر من أشكال التكيف التي وضعناها، دون التطرق إلى تلك التي تقيدت بالأصل و نقلته حرفيا.

و بعد أن قدمنا تحليلا مفصلا لعناصر الحوار التي خضعت لاستراتيجية التكيف الشامل في ترجمة الفيلم إلى اللغة العربية، سنقدم في ما يلي رسومات توضيحية، و بيانات نبين من خلالها نسبة توظيف كل إجراء من إجراءات التكيف الشامل، و الذي يتراوح بين الحذف و الإضافة و التبديل، ثم نسبة اعتماد المترجم على الإجراءات التي أدرجناها ضمن أشكال التبسيط، مع تسليط الضوء على تلك الموظفة في نقل المصطلحات الواردة في الحوار؛ باعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر الفيلم الوثائقي العلمي. كما سنبين كذلك نسبة اعتماد المترجم على استراتيجية التكيف في ترجمته، مقارنة بالترجمة الحرفية، و ذلك حتى نحدد بدقة تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقل الفيلم الوثائقي "بيتنا".

الخلاصة

الخاتمة

نختم بحثنا الذي تناولنا فيه الترجمة السمعية البصرية عامّة و نقل الفيلم الوثائقي خاصّة، بعرض جملة من النتائج و الملاحظات التي توصلنا إليها، بعد دراسة نظرية و تطبيقية حاولنا من خلالها الإجابة على الأسئلة التي طرحناها.

قسمنا الجانب النظري من هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، و خصصنا أولها للترجمة السمعية البصرية و تقنياتها، فقمنا أولاً بتحديد مفهوم مصطلح "السمعي البصري" و توصلنا إلى أنه يضم كل الوسائل التي تستخدم الصوت و الصورة في إيصال الرسالة للمتلقّي.

ثمّ تطرقنا بعد ذلك إلى خصائص النصّ السمعي البصري، باعتباره نصّاً يختلف من حيث بنيته و مكوناته و عناصره عن باقي الأنماط النصية الأخرى، فهو بناء سميائي متكامل، لأبسط الوحدات الصوتية و البصرية فيه دلالة قد تؤديها، إذ تساهم بدرجات مختلفة في إفهام المتلقّي. هذه البنية المركبة للنصّ السمعي البصري قد تجعل من عملية نقله إلى لغة أخرى أمراً ليس باليسير على المترجم، و إن هو ليس بالمستحيل. و انطلاقاً من هذا المبدأ درسنا هذا الفرع من الترجمة الذي يُعنى بنقل هذا النوع من النصوص. فالفصل الأول من بحثنا قد شمل عرضاً مفصلاً لتقنيات الترجمة السمعية البصرية التي قسمناها إلى تقنيات تنقل الترجمة مكتوبة كالعنونة التحتية، و أخرى تنقلها منطوقة كالدبلجة و التعليق و الصوت المضاف. و لم يكن هدفنا التعريف بهذه التقنيات فقط، و إنما كانت الغاية الأساسية من ذلك تحديد خصائص كل تقنية و تسمياتها و مقابلاتها في اللغتين: العربية و الفرنسية انطلاقاً من الإنجليزية؛ باعتبارها المنشأ الأصلي لهذه التقنيات، و حددنا إضافة إلى ذلك، مراحلها و ما يميز كل منها عن الأخرى، لنتمكن بذلك من تحديد التقنية التي ترجمت بها مدونتنا بدقة، خاصة و أن بعض هذه التقنيات متداخلة؛ فاستلزم منا ذلك عرض أهم وجهات النظر حول الموضوع و الرجوع إلى الميدان الأصلي لها، ألا و هو ميدان الدراسات السينماتوغرافية، للفصل في هذا التداخل و تحديد المقابلات بدقة.

فمن خلال تعمقنا في البحث، توصلنا إلى أن التعليق في مجال الدراسات الترجمة ينقسم إلى ثلاثة أنواع: حر أو موطن و متقيد بالأصل و بعيد عن مضمونه. و بالتالي كان الاكتفاء بالجزم بأن تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في ترجمة مدونتنا: (الفيلم الوثائقي "بيتنا") هي مجرد "تعليق" دون الخوض في ذلك؛ و تحديد نوعه بدقة سيؤدي بنا إلى حكم سطحي يجرنا بعيدا عن التعرف على مكونات هذا المجال، و يصعب علينا استخلاص استراتيجية المترجم في نقل حوار الفيلم إلى لغة أخرى؛ ذلك أن تقنية الترجمة السمعية البصرية تشكل أحد العوامل المؤثرة على قرارات المترجمة و الخيارات التي قد يقوم بها. فلم نكتف بالقول أن حوار المدونة عبارة عن "تعليق" فقط، بل توصلنا إلى أنه "دبلجة خارج نطاق الشاشة"، و هو الاصطلاح الذي تبنيناه للتعبير عن التعليق الذي تكيف عناصره دون أن تبتعد عن الأصل.

أما الفصل الثاني من هذه البحث، فقد خصصناه للفيلم الوثائقي، و هو النمط السمعي البصري الذي اخترنا العمل عليه. إذ قدمنا عرضا مفصلا عن هذا النمط، الذي تطرقنا فيه إلى تعريف الفيلم الوثائقي و مراحل إخراجة و خصائص لغته و موضوعاته، و توصلنا إلا أن الخاصية الأساسية التي تميزه عن باقي الأنماط السمعية البصرية الأخرى تكمن في ارتباطه بالواقع و سرده لأحداث حقيقية، كما استخلصنا خصائصه اللغوية المتمثلة أساسا في توظيف أسماء الأعلام و الأماكن و أساليب الإقناع و التأثير و المصطلحات المتخصصة كلما تعلق الأمر بالأفلام الوثائقية العلمية، إضافة إلى إمكانية احتوائه على خصوصيات ثقافية تأتي في قالب معين. و بالتالي وجب على المترجم توخي الحذر في نقل عناصره؛ إذ تمثل كل هذه الخصائص عوامل متحركة في القرارات التي قد يتخذها، و التي من شأنها أن تحدد استراتيجيته. و فضلنا تسليط الضوء في هذا الجزء على التحديات التقنية التي تترتب على توظيف تقنية دون أخرى من تقنيات الترجمة السمعية البصرية، فبينما أهم هذه الصعوبات التي قد تواجه المترجم بناء على التقنية الموظفة، مع اقتراحنا بعض الحلول

لكل منها، لأنّ صعوبات نقل الفيلم الوثائقي تختلف بين توظيف العنوانة التحتية و توظيف الصوت المضاف أو التعليق أو الدبلجة.

و فيما يخص الفصل الثالث و الأخير من الجانب النظري، فقد قمنا فيه بتقصي طبيعة الترجمة السمعية البصرية عامّة و ترجمة الفيلم الوثائقي موضوع بحثنا خاصة، من منظور الدراسات الترجمة. إذ حددنا مراحل العملية و العوامل المؤثرة فيها من وجهة نظر المقاربة الوظيفية بزيادة هانس فرمير و كتارينا رايس، و المتمثلة أساسا في نمط النص و موضوعه و غرضه و الجمهور المستهدف، إضافة إلى عوامل أخرى خارجية قد تؤثر بدورها على عملية الترجمة السمعية البصرية، و قد تطرقنا إليها من وجهة نظر "جدعون توري" و نظريته المعيارية.

و من خلال دراستنا لنقل العناصر اللغوية و غير اللغوية في ترجمة الفيلم الوثائقي، و انطلاقا من طبيعة العملية و العوامل المؤثرة فيها، تمكنا من تحديد استراتيجية ترجمته المتمثلة في استراتيجية تكيف شامل تتخذ عدة أشكال مختلفة، تتمثل أساسا في الحذف و الإضافة و التبديل.

و لنوضح الرؤية أكثر، وضعنا مخططا لاستراتيجية التكيف الشامل في ترجمة الفيلم الوثائقي، بيّنا من خلاله مختلف الإجراءات التي تتضمنها ضمن كل هذه الأشكال، و التي تمثل في مجملها قرارات المترجم و خيارته أثناء التعامل مع هذا النوع من النصوص.

و بتقصينا لآلية هذه العملية و مكوناتها البنوية و الوظيفية، توصلنا إلى أن التحديات التي قد تواجه المترجم في نقل هذا النوع من النصوص، ليست فقط تحديات تقنية مرتبطة بتقنيات الترجمة السمعية البصرية، كالمزامنة الإقاعية التي تستلزم تنسيق الحوار مع المشاهد التي تظهر على الشاشة، أو المزامنة الشفهية، أو التحكم بعدد أسطر العناوين التحتية و الكلمات الواردة فيها و قدرة المشاهد على استيعابها، و إنما هي كذلك تحديات ترتبط كذلك بلغة الفيلم و مضمونه و الغرض منه و الجمهور المستهدف.

و بناء على ذلك حددنا وظيفة المترجم البصري في كونه ليس مجرد وسيط بين لغتين، فهو أولاً و قبل كل شيء متلقٍ من نوعٍ خاص، يشكل أحد أجزاء عملية اتصالية معقدة تتم في اللغة الأصلية، وظيفته الإحاطة بكل عناصر النص الأصلي، و العمل على فك شفراته و فهم معناه، ثم البحث عما يتوافق معه في لغة أخرى، لتقديم ترجمة مناسبة و مقنعة له، تستهدف جمهوراً آخر في لغة أخرى، ليكون بذلك موصلاً يربط نشاطين اتصاليين في بعدين متوازيين، إلا أنهما متداخلين فيما بينهما؛ إذ يشكل أحدهما انعكاساً للآخر.

و قد جاء الجانب التطبيقي لهذا البحث مكملاً لما تعرضنا إليه في الجانب النظري، من خلال تحليل مدونتنا المتمثلة في الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home) لـ "يان أرثوس برتراند"، و الذي يمثل رسالة توعية لسكان الأرض بالأخطار التي تهدد كوكبهم، محذراً إياهم بضرورة التصرف السريع لإنقاذ هذا البيت الذي يتقاسمونه قبل فوات الأوان.

فبعد أن قمنا بتحليل حوار الفيلم من خلال مقابلة النسختين الفرنسية (الأصلية) و العربية (الترجمة)، بتقسيمه إلى مائتين و خمس و ثمانين وحدة ترجمة (285)، تحصلنا على مجموعة من النتائج التي جاءت مؤكدة لما توصلنا إليه في الجانب النظري؛ فتحليلنا للمدونة كان بغرض إثبات أن استراتيجية المترجم كانت عبارة عن عملية تكييف شامل، إضافة إلى تحديد تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة فيها بدقة.

و بعد أن حللنا عناصر الحوار، كانت ملاحظتنا الأولى أن المترجم قد نقل إلى العربية كل أجزاء الفيلم ضمن قالب النص الأصلي، فلم يبتعد عنه إلا في حالات كان لها تبرير، لتكون بذلك تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقل هذا الفيلم هي "دبلجة خارج نطاق الشاشة"، كان المترجم فيها أميناً لإيصال رسالة "برتراند".

و توصلنا من خلال هذا التحليل أيضاً، إلى أن استراتيجيته في نقل الحوار كانت استراتيجية تكييف شامل اتخذت أشكالاً متعددة بنسب متفاوتة، خاصة فيما يتعلق بنقل المصطلحات الواردة في الفيلم و في أجزاء مختلفة من الحوار، دون أن يتخلى المترجم عن

استراتيجية الترجمة الحرفية؛ إذ جاءت ترجمته في مواطن كثيرة متقيدة تماما بالأصل. فتكييف الحوار جاء تارةً لأغراض مختلفة أهمها ترجمة بعض العناصر التي يغيب ما يقابلها في اللغة العربية، و تارةً أخرى للتبسيط بغرض إفهام المتلقي، خاصة و أن الفيلم يستهدف جمهوراً واسعاً و فئات عمرية مختلفة، كما حاول المترجم من خلال هذا التكيف إضفاء مصداقية أكثر على النسخة العربية، و جعلها أكثر إقناعاً و تأثيراً. فكانت غايتنا تحديد عناصر التكيف الشامل في ترجمة المدونة بالرجوع إلى المخطط الذي وضعناه في الجانب النظري. و بما أننا بصدد الحديث عن استراتيجية شاملة، كان علينا تحليل حوار الفيلم بأكمله، إلا أننا عرضنا في بحثنا الوحدات التي رصدنا فيها شكلاً من أشكال التكيف الشامل فقط، دون عرض الوحدات التي قدم فيها المترجم ترجمة حرفية، إذ لم نر ضرورة لذلك، و بالتالي حددنا فقط عددها و نسبة اللجوء إليها كما هو موضح في الرسوم البيانية التي قدمناها في نهاية الجانب التطبيقي من بحثنا.

و في الأخير، تبقى هذه الاستراتيجية التي وضعناها و اعتمدنا عليها في بحثنا، استراتيجية من بين العديد من الاستراتيجيات الأخرى، التي قد يعتمد عليها المترجم في نقل نصه. فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوع النص و بتقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة فيه و الجمهور المستهدف و موضوع الفيلم و الغرض منه؛ إذ قد يلجأ المترجم في نقل محتوى آخر إلى استراتيجيات تختلف عن التي توصلنا إليها، و قد يفرضها القالب السياسي أو الثقافي أو الإيديولوجي، كما قد يتحكم فيها المكلف بالترجمة.

و مهما كانت هذه العوامل المؤثرة على قرارات المترجم، تبقى غايته الأولى تقديم ترجمة مقنعة و ذات جودة في آن واحد. و بالتالي يبقى مجال البحث مفتوحاً لتحديد استراتيجيات أخرى بناء على النمط السمعي البصري موضوع الدراسة، و مضمونه و غرضه و جمهوره؛ إذ يقتصر بحثنا على نمط محدد و قالب محدد و حالة محددة، كان فيها صاحب الفيلم هو المكلف بالترجمة و الحريص على إيصال رسالته في لغات مختلفة.

كما نتمنى أن يعود بحثنا بالفائدة على كل من سيطلع عليه، و إن كانت تشوبه نقائص. فغايتنا الأولى كانت النهل من ميدان الدراسات الترجمية و الاطلاع على ميادين أخرى لصقل كفاءتنا و توسيع معارفنا، أمّا غايتنا الثانية فتمثلت في المساهمة المتواضعة في مجال البحث العلمي، هذه المساهمة التي نرجو أن تستمر، إذ لا يمثل هذا البحث إلا نافذة ضيقة على مجال الترجمة السمعية البصرية، التي نعمل على أن تكون أوسع في المستقبل.

المصادر و المراجع

▪ أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2007.

▪ علي عزيز بلال ، الفيلم التسجيلي التلفزيوني (من الفكرة إلى الشاشة)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، 2013.

▪ ليلى المالح، الترجمة السمع-بصرية: ما بين المرئي و المدبلج، في: الترجمة بين تجليات اللغة و فاعلية الثقافة، محمد فرغل-علي المناع، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013.

▪ ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السنمائية تقنية الكتابة للسينما، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2007.

- Adriana SERBAN, Jean-Marc LAVAU, **La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage**, De Boeck, Bruxelles, Belgique 1ere édition, 2008.
- Adriana SERBAN, Jean-Marc LAVAU, **traduction et médias audiovisuels, presses universitaire du Septentrion**, Villeneuve d'Ascq, France, 2011, New York, U.S.A, 2014.
- *Betlem Soler Pardo, Translation Studies: An Introduction to the History and Development of Audiovisual Translation, Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas, Madrid, España, 2013.*
- *Bill Nichols, Introduction to documentary, Indiana university press, united states of America, 1st edition, 2001*
- Dror Abend David, **Media and translation, an interdisciplinary approach**, Boomsbury edition, London, UK, 2014
- *Eliana Franco, Anna Matamala & Pilar Orero, Voice over translation, an overview, Peter Lang international publishers, Peter Lang , New York, U.S.A, 1st edition, 2010.*
- *Frederic Chaume, Audiovisual translation : dubbing, Routledge Taylor & Francis group, New York, U.S.A, 1st edition, 2012.*
- *Hatim Basil, Mason Ian, the translator as communicator, Routledge, NY, U.S.A, 2005.*

- *Jeremy Munday, The Routledge companion to translation studies, by Routledge, New York, U.S.A, 2009.*
- *Jorge Diaz Cintas, Aline Remael, Audiovisual translation : subtitling, Routledge Taylor & Francis group, New York, U.S.A, 2007.*
- *Jorge Diaz Cintas, Gunilla Anderman, Audiovisual translation : language transfer on screen, Palgrave Macmillan, NY, U.S.A, 1st edit. 2009.*
- *Jorge Diaz Cintas, New trends in audiovisual translation, Multilingual matters, Toronto, Canada, 2009.*
- *Katharina Reiss, Translation criticism, the potentials & limitation, Routledge, NY, U.S.A, 2014.*
- *Mariane Lederer, La Traduction aujourd'hui (le modèle interprétatif), IMPRIM'VERT, lettres modernes Minard, Paris, France 2015*
- *Mathieu Guidère, Introduction à la traductologie (penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain), De Boeck, 1ere édition, Bruxelles, Belgique, 2008.*
- *Mona Baker, Routledge encyclopedia of translation studies, London & New York, UK/U.S.A, 2005.*
- *Rocío Baños-Piñero, Jorge Díaz Cintas, Audiovisual translation in a global context, Mapping an Ever-changing landscape, Margaret Rogers edition, London, UK, 2015.*

المقالات

- *Gill Delavaud, Historique du terme « audiovisuel », Institut national du patrimoine, Paris, France, Archimage 2010.*
- *Jerzy Brzozowski, Le problème des stratégies du traduire, Meta (2008), vol 53, num 04.*
- *Paul Hendrickx, partial dubbing, Meta, volume 29, n°2, juin 1984.*
- *Yvess Gambier, La traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Meta : journal des traducteurs, vol. 49, n°1, 2004.*

المعاجم و القواميس

- *معجم المصطلحات الإعلامية (انجليزي/عربي)، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 1989.*

- **Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle, l'écran traduit**, revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles, hors-série n°2, 2014.
- **Le Grand Larousse illustré 1980**, Paris, France.
- **Larousse étymologique et historique du français 2005**, Paris, France.
- **Le Grand Larousse illustré**, Paris, France, 2015.
- **Le petit Larousse illustré**, Paris, France, 1980.
- **Micro Robert**, tom1, Paris, France, édition 1981.
- **Le Robert (micro)**, Paris, France, édition 2005.
- **Oxford english dictionary**, London, UK, 2007.

الروابط

- <http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AF%D8%A8%D9%84%D8%AC%D8%A9/>
- <http://www.zakiworld.com/ar/vforum/showthread.php?t=42898>
- <https://greatsong.net/PAROLE-LA-MELODIE-DU-BONHEUR,DO-RE-MI,100611974.html>
- <https://www.stlyrics.com/lyrics/thesoundofmusic/do-re-mi.html>
- <https://www.futura-sciences.com/planete/personnalites/developpement-durable-yann-arthus-bertrand-86/>
- <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/home>
- http://www.cfaogroup.com/static/2012/01/05/home_ddp_cfao_fr_01.pdf?3cwKcLPNp7Q57-yeQsPhdA:3cwKcLPNp7Q57-yeQsPhdA:3Jr3OLU4hGAQThuBJOINRw

ملحق 1

جدول المصطلحات المعتمدة في البحث (عربي-فرنسي-انجليزي)

المصطلح	المقابل الفرنسي	المقابل الانجليزي
احتواء	Superordination/ Hyperonymie	Superordination
إخراج	Réalisation	Film making
استراتيجية شاملة	stratégie globale	Global strategy
استراتيجية محلية	stratégie locale	Local strategy
إضافة	Adjonction	Adjonction
إضمار	Implicitation	Implicitation
إعادة التركيب الصوتي	Revoicing (emprunt)	Revoicing
إعادة الصياغة	Paraphrase	Paraphrase
إعداد	Préparation	Preparation
أقلمة	Naturalisation	Naturalisation
برامج الخيال	Programmes de fiction	Fiction programs
برامج الواقع	Programmes de non-fiction	Reality television programs
بصري	Visuel	Visual
تبديل	Substitution	Substitution
تبسيط	Simplification	Simplification
ترجمة تقريبية	Approximation	Approximation
ترجمة سمعية البصرية	Traduction audiovisuelle	Audiovisual translation
ترجمة الوسائط المتعددة	Traduction des multimédias	Multimedias translation
تصريح	Explicitation	Explicitation
تصوير	Prise de vues cinématographique	Shooting
تطويع	Modulation	Modulation
تعليق حر	Commentaire libre	Free commentary
تعليق موطن	Commentaire domicilié	Domesticated commentary
تقصي مواقع إضافة العناوين	Repérage	Location scouting
تقطيع	Découpage	Cutting

المصطلح	المقابل الفرنسي	المقابل الانجليزي
تكافؤ	Equivalence	Equivalence
تكافؤ في الأثر	Equivalence d'effet	Equivalent effect
تكافؤ وظيفي	équivalence fonctionnelle	Functional equivalence
تكيف	Adaptation	Adaptation
تكيف-ترجمة	Transadaptation	Transadaptation
توطين	Domiciliation	Domestication
جمهور مستهدف	Public visé	Target public
حجرة الدبلجة	Salle de doublage	Dubbing booth
حذف	Suppression	Deleting
حذف عناصر الأصل	Omission	Omission
حوار الفيلم	Script du film/ dialogue filmique	Film script
دبلجة	Doublage	Dubbing
دبلجة جزئية	Demi-doublage	Partial dubbing
دبلجة خارج نطاق الشاشة	Doublage voix off/ Doublage hors champ	Off screen dubbing
دبلجة غافريلوف	Doublage de Gavrilov	Gavrilov dubbing
رواية	Narration	Narration
سمعي	Audio	Audio
شاشة	Ecran	Screen
شرح	Explication	Explication
شريط الصوت	bande son	soundtrack
صوت خارج نطاق الشاشة (الدراسات السينماتوغرافية)	Voix off (domaine cinématographique)	Voice off/ voice over (film studies)
صوت داخل نطاق الشاشة (الدراسات السينماتوغرافية)	Voix in (domaine cinématographique)	Voix in (film studies)
صوت مضاف (الدراسات الترجمية)	Voice over (emprunt)/ voix superposée (domaine traductologique)	Voice over (translation studies)
صورة جزئية	Photogramme	Photogram

المصطلح	المقابل الفرنسي	المقابل الانجليزي
عناوين تحتية	Sous-titres	Subtitles
عناوين فوقية	Surtitres	Surtitles
عنونة تحتية	Sous-titrage	Subtitling
عنونة تحتية في لغة أخرى	le sous-titrage interlinguistique	Interlingual subtitling
عنونة تحتية في اللغة الواحدة	Le sous-titrage intralinguistique	Intralingual subtitling
عنونة فوقية	Surtitrage	Surtitling
عناصر بصرية	Eléments visuels	Visual elements
عناصر سمعية	Eléments acoustiques	Acoustic elements
غرافيك	Graphique	Graphic
غرفة المونتاج	salle de montage	Edit Room
فيلم رسوم متحركة	Film d'animation	Animation movies
فيلم صامت	Film muet	Silent film
فيلم ناطق	Film sonore	Sound film
فيلم وثائقي	Film documentaire	Documentary film
قناة البث	Chaîne de diffusion	TV station
كاتب الحوار	Dialoguiste	Dialogue writer
كناية	Périphrase	Circumlocution
لقطة أمريكية/ المتوسطة	Plan américain	American shot
لقطة قريبة	Gros plan	close-up
مؤلف موسيقى تصويرية	Compositeur de music de film	Film score composer
متحدث	Destinateur	Speaker
مترجم معنون	Sous-titreur	Subtitler
مترجم مكيف	Traducteur-adaptateur	Translator-adapter
متلقي	Récepteur	Receiver
متنصت	Auditeur clandestin	Eavesdropper
محاكاة	Simulation	Simulation
محرر تلفزيوني	Editeur vidéo	Video editor

المصطلح	المقابل الفرنسي	المقابل الانجليزي
مخاطب	Destinataire	Addressee
مدير الإنتاج	Directeur de production	Production manager
مدير فني	Directeur artistique	Art director
مرادف متداول	synonyme familier	familiar synonym
مزامنة	Synchronisation	Synchronization
مزامنة إيقاعية	Isochronie	Isochrony
مزامنة حركية	synchronie kinésique	kinetic synchrony
مزامنة زمنية	Synchronie temporelle	temporal synchrony
مزامنة شفوية	Synchronisation labiale	lip synchronization
مزامنة لاحقة في لغة أخرى	Postsynchronisation interlinguistique	Interlingual Postsynchronization
مزامنة لاحقة في اللغة الواحدة	Postsynchronisation intralinguistique	Intralingual postsynchronization
مزامنة موجزة	Synchronisation consise	Consise synchronization
مساعد دبلجة	Assistant de doublage	Dubbing assistant
مساعد مخرج	Assistant réalisateur	Assistant director
مساعد مصور	Assistant photographe	Assistant photographer
مستمع	Auditeur	Auditor
مستمع غير مستهدف	Auditeur non visé	Overhearer
مشهد	Séquence	Sequence
مصطلح شامل	Hyperonyme	superordinate term/ hyperonyme
مصطلح متخصص	Hyponyme	Hyponyme
مصور	Directeur photo	Director of photography
معايير الاشتغال	normes opérationnelles	Operational norms
معايير أولية	normes initiales	Initial norms
معايير مبدئية	normes préliminaires	Preliminary norms
معايير مصفوفاتية	normes matricielles	Matricial norms
مهندس غرافيك	Ingénieur graphiste	Graphic designer
معايير لغوية نصية	normes linguistico-textuelle	Linguistico-textual norms

المصطلح	المقابل الفرنسي	المقابل الانجليزي
معلق	Commentateur	Commentator
مقدم	Présentateur	Presenter
ممثل	Comédien	Voice talent
منفذ الإنتاج	Producteur exécutif	Line producer
مهندس صوت	Ingénieur du son	Sound ingeneer
موجز سناريو سينمائي	Synopsis	Synopsis
موزع	Distributeur	Distributor
موصل	Communicateur	Communicator
مونتاچ	Montage	Film editing
ميكساج (مزج)	Mixage	Mixing
نسخة أصلية	Version originale (V.O)	Original version (O.V)
نسخة دولية	Version internationale (V.I)	International version (I.V)
نص إخباري	Texte informatif	Informative text
نص تعبيري	Text expressif	Expressive text
نص سمعي وسائطي	texte audio-médial	Audio-medial text
نص عملياتي	Texte opérationnel	Operative text
نصوص بينية	Intertitres (inserts)	Inserts
نظام سميائي	Système sémiotique	Semiotic system
نظرية أنماط النصوص	la théorie des types de texte	Text typology theory
نظرية تصميم الجمهور	La théorie d'audiance	audiance design theory
نظرية الهدف	Théorie du skopos	Skopos theory
هندسة الصوت	Ingénierie du son	Sound ingeneering
وصف	Description	Description
وكالة دبلجة	Agence de doublage	Dubbing company

جدول المصطلحات المعتمدة في البحث (فرنسي-إنجليزي-عربي)

<u>Terme en français</u>	<u>Correspondant en anglais</u>	<u>Correspondant en arabe</u>
Adaptation	Adaptation	تكيف
Adjonction	Adjonction	إضافة
Agence de doublage	Dubbing company	وكالة دبلجة
Approximation	Approximation	ترجمة تقريبية
Assistant de doublage	Dubbing assistant	مساعد دبلجة
Assistant photographe	Assistant photographer	مساعد مصور
Assistant réalisateur	Assistant director	مساعد مخرج
Audio	Audio	سمعي
Auditeur	Auditor	مستمع
Auditeur clandestin	Eavesdropper	متنصت
Auditeur non visé	Overhearer	مستمع غير مستهدف
Bande son	soundtrack	شريط الصوت
Chaine de diffusion	TV station	قناة البث
Comédien	Voice talent	ممثل
Commentaire domicilié	Domesticated commentary	تعليق موطن
Commentaire libre	Free commentary	تعليق حر
Commentateur	Commentator	معلق
Communicateur	Communicator	موصل
Compositeur de music de film	Film score composer	مؤلف موسيقى تصويرية
Découpage	Cutting	تقطيع
Demi-doublage	Partial dubbing	دبلجة جزئية
Description	Description	وصف
Destinataire	Adressee	مخاطب
Destinateur	Speaker	متحدث
Dialoguiste	Dialogue writer	كاتب الحوار
Directeur artistique	Art director	مدير فني

<u>Terme en français</u>	<u>Correspondant en anglais</u>	<u>Correspondant en arabe</u>
Directeur de production	Production manager	مدير الإنتاج
Directeur photo	Director of photography	مصور
Distributeur	Distributor	موزع
Domiciliation	Domestication	توطين
Doublage	Dubbing	دبلجة
Doublage de Gavrilo	Gavrilo dubbing	دبلجة غافريلوف
Doublage voix off/ Doublage hors champ	Off screen dubbing	دبلجة خارج نطاق الشاشة
Écran	Screen	شاشة
Éditeur vidéo	Video editor	محرر تلفزيوني
Éléments acoustiques	Acoustic elements	عناصر سمعية
Éléments visuels	Visual elements	عناصر بصرية
Équivalence	Equivalence	تكافؤ
Équivalence d'effet	Equivalence effect	تكافؤ في الأثر
Équivalence fonctionnelle	Functional equivalence	تكافؤ وظيفي
Explication	Explication	شرح
Explicitation	Explicitation	تصريح
Film d'animation	Animation movies	فيلم رسوم متحركة
Film documentaire	Documentary film	فيلم وثائقي
Film muet	Silent film	فيلم صامت
Film sonore	Sound film	فيلم ناطق
Graphique	Graphic	غرافيك
Gros plan	close-up	لقطة قريبة
Hyperonyme	Superordinate term/ hyperonyme	مصطلح عام
Hyponyme	Hyponyme	مصطلح ذو مفهوم محدد
Ingénierie du son	Sound ingeneering	هندسة الصوت
Ingénieur du son	Sound ingeener	مهندس صوت
Ingénieur graphiste	Graphic designer	مهندس غرافيك

<u>Terme en français</u>	<u>Correspondant en anglais</u>	<u>Correspondant en arabe</u>
Intertitres (inserts)	Inserts	نصوص بينية
Isochronie	Isochrony	مزامنة إيقاعية
Mixage	Mixing	ميكساج (مزج)
Modulation	Modulation	تطويع
Montage	Film editing	مونتاج (تركيب)
Narration	Narration	رواية
Naturalisation	Naturalisation	أقلمة
normes initiales	Initial norms	معايير أولية
normes linguistico-textuelle	Linguistico-textual norms	معايير لغوية-نصية
normes matricielles	Matricial norms	معايير مصفوفاتية
normes opérationnelles	Operational norms	معايير الاشتغال
normes préliminaires	Preliminary norms	معايير مبدئية
Paraphrase	Paraphrase	إعادة الصياغة
Périphrase	Circumlocution	كناية
Photogramme	Photogram	صورة جزئية
Plan américain	American shot	لقطة أمريكية/ متوسطة
Postsynchronisation interlinguistique	Interlingual postsynchronization	مزامنة لاحقة في لغة أخرى
Postsynchronisation intralinguistique	Intralingual Postsynchronization	مزامنة لاحقة في اللغة الواحدة
Préparation	Preparation	إعداد
Présentateur	Presenter	مقدم
Prise de vues cinématographique	Shooting	تصوير
Producteur exécutif	Line producer	منتج منفذ
Programmes de fiction	Fiction programs	برامج الخيال
Programmes de non-fiction	reality television programs	برامج الواقع
Public visé	Target public	جمهور مستهدف
Réalisation	Film making	إخراج

<u>Terme en français</u>	<u>Correspondant en anglais</u>	<u>Correspondant en arabe</u>
Récepteur	Receiver	مستلم
Repérage	Location scouting	تقصي مواقع إضافة العناوين
Revoicing (emprunt)	Revoicing	إعادة التركيب الصوتي
Salle de doublage	Dubbing booth	حجرة الدبلجة
Salle de montage	Edit room	غرفة المونتاج
Script du film/ dialogue filmique	Script	حوار الفيلم
Séquence	Sequence	مشهد
Simplification	Simplification	تبسيط
Simulation	Simulation	محاكاة
Sous-titrage	Subtitling	عنوان تحتية
Sous-titrage interlinguistique	Interlingual subtitling	عنوان تحتية في لغة أخرى
Sous-titrage intralinguistique	Intralingual subtitling	عنوان تحتية في اللغة الواحدة
Sous-titres	Subtitles	عناوين تحتية
Sous-titreur	Subtitler	مترجم معنون
Stratégie globale	Global strategy	استراتيجية شاملة
Stratégie locale	Local strategy	استراتيجية محلية
Substitution	Substitution	تبديل
Superordination/ Hyperonymie	Superordination	احتواء
Suppression	Deleting	حذف
Surtitrage	Surtitling	عنوان فوقية
Surtitres	Surtitles	عناوين فوقية
synchronie kinésique	kinetic synchrony	مزامنة حركية
Synchronie temporelle	temporal synchrony	مزامنة زمنية
Synchronisation	Synchronization	مزامنة
Synchronisation consise	Consise synchronization	مزامنة موجزة
Synchronisation labiale	lip synchronization	مزامنة شفوية
synonyme familier	Familiar synonym	مرادف متداول

<u>Terme en français</u>	<u>Correspondant en anglais</u>	<u>Correspondant en arabe</u>
Synopsis	Synopsis	موجز سناريو سنيمائي
Système sémiotique	Semiotic system	نظام سمائي
Texte expressif	Expressive text	نص تعبيرى
texte audio-médial	Audio-medial text	نص سمعي وسائطي
Texte informatif	Informative text	نص إخبارى
Texte opérationnel	Operative text	نص عملياتى
Théorie d'audience	audience design theory	نظرية تصميم الجمهور
Théorie des types de texte	Text typology theory	نظرية أنماط النصوص
Théorie du skopos	Skopos theory	نظرية الهدف
Traducteur-adaptateur	Translator-adapter	مترجم مكيف
Traduction audiovisuelle	Audiovisual translation	ترجمة سمعية بصرية
Traduction des multimédias	Multimedias translation	ترجمة الوسائط المتعددة
Transadaptation	Transadaptation	ترجمة-تكييف
Version internationale (V.I)	International version (I.V)	نسخة دولية
Version originale (V.O)	Original version (O.V)	نسخة أصلية
Visuel	Visual	بصرى
Voice over (emprunt)/ voix superposée (domaine traductologique)	Voice over (translation studies)	صوت مضاف (الدراسات الترجمية)
Voix in (domaine cinématographique)	Voix in (film studies)	صوت داخل نطاق الشاشة (الدراسات السينماتوغرافية)
Voix off (domaine cinématographique)	Voice off/ voice over (film studies)	صوت خارج نطاق الشاشة (الدراسات السينماتوغرافية)

ملحق 2

جدول لبعض المفاهيم المرتبطة بالبحث ارتباطا وثيقا

المصطلح	مفهومه
<u>استراتيجية الترجمة</u> (stratégie de traduction)	خطة يضعها المترجم، تشمل قرارات و خيارات حول الطريقة الأنجع التي من شأنها أن تمكنه من نقل عناصر نصه، و ذلك بناء على نمطه و الجمهور المستهدف.
<u>الإضافة</u> (Adjonction)	زيادة معلومات لا توجد في الأصل من خلال التصريح و الإضافة في النص أو عن طريق الحواشي و الفهارس
<u>إعادة التركيب الصوتي</u> (Revoicing)	مختلف هذه التقنيات التي يسجل فيها الصوت قبل تركيبه مع الصورة سواء كان ذلك في نفس اللغة أو بترجمة الحوار من لغة إلى أخرى.
<u>التبديل</u> (Substitution)	تعويض عنصر من عناصر النص الأصلي بآخر مكافئ له، لا يتطابق بالضرورة معه
<u>التبسيط</u> (Simplification)	إجراء تعوض من خلاله العناصر المعقدة أو التي قد يستعسر فهمها في الأصل بأخرى أكثر بساطة و وضوح يسهل على المتلقي استيعابها.
<u>الترجمة السمعية البصرية</u> (Traduction audiovisuelle)	نقل كل ما يربط الصوت بالصورة مهما كانت الوسيلة المستعملة لذلك و تشمل حتى ترجمة المسرح و الأوبرا.
<u>التصريح</u> (Explicitation)	إضافة معلومات في الترجمة لم ترد في الأصل يعبر فيه بوضوح عن أجزاء أضمرت في النص الأصلي، أو عن افتراضات ضمنية فيه، أو يعطى من خلاله عنصر ما أهمية أكبر في الترجمة على خلاف الأصل.
<u>التعليق الحر</u> (Commentaire libre)	ترجمة موطنه بدرجة من الحرية، لا يصل فيها المترجم إلى خلق نص جديد.
<u>التكيف الشامل</u> (Adaptation globale)	استراتيجية عامة تمثل جملة من القرارات التي يتخذها المترجم بهدف إعادة بناء غرض النص الأصلي و وظيفته و الأثر الذي خلفه في لغة أخرى.

<u>المصطلح</u>	<u>مفهومه</u>
<u>التكيف المحلي</u> (Adaptation locale)	إجراء محلي، يوظف على أجزاء معزولة من النص للتعامل مع الاختلافات التي قد ترد فيه بين الثقافة و اللغة المنقولة و المنقول إليها.
<u>الحذف</u> (Suppression)	و يتمثل في عدم ترجمة جزء من الأصل سواء كان عبارة عن ألفاظ أو عبارات أو فقرات بأكملها.
<u>الدبلجة</u> (Doublage)	تغيير الصوت الأصلي للفيلم بآخر مترجم مع الإبقاء على المؤثرات الصوتية و الموسيقى و الصور، إضافة إلى تنسيق الحوار المترجم مع حركة الشفاه.
<u>الدبلجة الجزئية</u> (Demi-doublage)	إضافة نص شفهي إلى الصوت الأصلي يورد المعلومات الضرورية فقط في اللغة المترجم إليها دون تقديم ترجمة كاملة للحوار.
<u>دبلجة خارج نطاق الشاشة</u> (Doublage voix off)	تعليق تكيف عناصره دون أن تبتعد عن النص الأصلي؛ تنقيد بالأصل إلى حد كبير و لا تظهر فيه الشخصي المؤدية للصوت على الشاشة.
<u>دبلجة غافريلوف</u> (Doublage de Gvrilov)	ترجمة أحادية الصوت، يستعمل فيها صوت واحد فقط لكل الشخصيات في الفيلم.
<u>الرواية</u> (Narration)	ترجمة ملخصة غرضها تقديم مجمل ما قيل و وصفه للمشاهد بصوت دخيل بعيد عن الشخصيات التي تظهر على الشاشة، ما يمنح حرية التحكم في مضمونها و تطويعها وفق ما يتطلبه الموقف. تتميز الرواية بأسلوبها الذي يعمد إلى توظيف صيغة غير مباشرة لسرد الأحداث .
<u>صوت خارج نطاق الشاشة</u> (Voix off)	صوت شخصية أو راوي لا يظهر على الشاشة مسجل في استديو على شريط صوتي غير الشريط الذي سجلت عليه أصوات الشخصيات الأخرى.
<u>الصوت المضاف</u> (Voice over/ voix superposée)	تقنية من تقنيات إعادة التركيب الصوتي يتم فيها تركيب حوار مترجم مسجل و إضافته إلى الصوت الأصلي للنص السمعي البصري ليسمع بذلك كلا الصوتين معا.

<u>المصطلح</u>	<u>مفهومه</u>
<u>العنوانة التحتية</u> (Sous-titrage)	عملية إضافة نصوص أسفل الشاشة تتمثل في مجموعة من الجمل القصيرة التي تظهر أثناء عرض العمل السمائي أو التلفزيوني لنقل عناصره من لغته الأصلية إلى لغة أخرى
<u>العنوانة الفوقية</u> (surtitrage)	عناوين تظهر على الشاشة من اليمين إلى اليسار لترجمة عروض الأوبرا و المسرح و العروض المباشرة توظف أيضا في المؤتمرات و الملتقيات.
<u>الفيلم الوثائقي</u> (Film documentaire)	تسجيل يتضمن أحداث واقعية تتناول موضوعات متنوعة تمس مختلف الميادين، قد تُعرض هذه المشاهد مباشرة خلال تصويرها أو يُعاد تركيبها دون تغيير للوقائع، تختلق أغراضه بين أغراض تعليمية تهدف إلى توسيع معارف المشاهد و بين تقصي الحقائق و عرضها بطريقة موضوعية تثير فضوله و تدفعه إلى إعادة النظر فيها و التفكير بماهيتها.
<u>المحاكاة</u> (Simulation)	مرحلة تجريبية تسمح بمشاهدة الفيلم كما سيتم عرضه على الجمهور، مع إمكانية تعديل محتوى العناوين التحتية و شكلها و تموقعها على الصورة و وقت ظهورها.
<u>المزامنة اللاحقة</u> (Postsynchronisation)	مجموع التقنيات السمعية البصرية التي تسمح بمزامنة الصورة و الصوت بعد تسجيلهما.
<u>النصوص البينية</u> (Interlittres)	نصوص مطبوعة و مصورة تظهر بين بين المشاهد. شكلت حجر الأساس في الأفلام الصامتة، و تتمثل في جمل قصيرة تكون عادة مكتوبة باللون الابيض على خلفية سوداء. وظيفتها الأساسية إيصال الحوار الذي يدور بين الشخصيات.

ملخص

تتناول هذه الدراسة مجموعة من الإشكاليات المتعلقة بالترجمة السمعية البصرية، و تحديدا بنقل الفيلم الوثائقي، إذ تطرح تساؤلات حول استراتيجيات نقل هذا النمط و تحديات ترجمته و العوامل المؤثرة فيها، إضافة إلى دور المترجم السمعي البصري في العملية. و قد حاولنا الإجابة على هذه الأسئلة من خلال تقسيم بحثنا إلى: جانب نظري يشمل ثلاثة فصول، تطرقنا فيها إلى الترجمة السمعية البصرية و الفيلم الوثائقي و نقل المحتوى السمعي البصري من وجهة نظر الدراسات الترجمة. و جانب تطبيقي، سعينا من خلاله إلى تجسيد النتائج التي توصلنا إليها في الجانب النظري، و ذلك بتحليل مدونتنا المتمثلة في الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home)، لـ "يان أرثوس برتراند" (Yann Arthus Bertrand)، و الذي يتناول مجموعة من القضايا المتعلقة بالبيئة و حماية الكوكب.

فمن خلال تطرقنا، في الفصل الأول من الجانب النظري، للترجمة السمعية البصرية إرتأينا ضرورة الإحاطة بمختلف عناصرها، فحددنا أولا مفهوم هذا الفرع من الترجمة مع عرض نبذة تاريخية عن ظهوره و تطوره. انتقلنا بعد ذلك إلى خصائص النص السمعي البصري كنمط مختلف عن باقي النصوص الأخرى، من خلال تحديد مكوناته و العوامل المتحكمة فيه قبل أن نتناول أنماط الترجمة السمعية البصرية؛ حيث تطرقنا إلى مختلف هذه التقنيات مع عرض خصائص كل منها و تسمياتها و مراحلها و ما يميزها عن بعضها البعض. كما حاولنا تحديد مقابلات تقنيات الترجمة السمعية البصرية في كل من اللغتين: العربية و الفرنسية انطلاقا من الإنجليزية، ما استعسر علينا في البداية لانتماء هذه التقنيات إلى مجالين مختلفين هما: مجالي الدراسات الترجمة و الدراسات السنيماوغرافية، الأمر الذي تطلب منا تقصي تاريخ ظهورها كتقنيات و ظفت مع ظهور السينما لإنتاج الأفلام، قبل أن تصبح من تقنيات الترجمة السمعية البصرية، وظيفتها نقل محتوى البرامج و الأعمال السينمائية و التلفزيونية إلى لغة أخرى، ما مكننا من تحديد التقنية التي تُرجمت بها مدونتنا

الرئيسية بدقة؛ خاصة و أن بعض هذه التقنيات متداخلة. فقدمنا بحثا مفصلا عن كل تقنية، مع عرض آراء مختلف المنظرين في كل من مجالي الدراسات الترجمية و الدراسات السينماتوغرافية لارتباطهما الوثيق ببعضهما. و لم يقتصر البحث على عرض بسيط لتقنيات الترجمة السمعية البصرية، بل تضمن تحليلا لوجهات النظر حول خصائص كل تقنية و مجالات توظيفها، كما لم يركز فقط على التقنيات الأكثر انتشارا كالدبلجة (Doublage) و العنونة التحتية (Sous-titrage) ، بل إننا تطرقنا فيه إلى تقنيات أخرى أقل شهرة منها كالصوت المضاف (voice-over) و التعليق (Commentaire).

و بما أن بحثنا قد اهتم بنمط محدد من الترجمة السمعية البصرية، و المتمثل في نقل الفيلم الوثائقي، خصصنا الفصل الثاني منه لتحديد ماهية هذا النمط و موضوعاته و ما يميزه عن باقي الأنماط الأخرى، و ذلك من خلال عرض خصائصه التقنية و اللغوية؛ حيث تطرقنا إلى مراحل إخراجها ثم إلى طبيعة اللغة الموظفة فيه و خصائصها الأسلوبية، لنختم هذا الفصل بالتحديات التقنية التي قد تواجه المترجم بنقله إلى لغة أخرى، و ذلك وفق ما تفرضه تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة، ذلك أنّ هذه التحديات و الصعوبات قد تختلف بين توظيف الدبلجة و العنونة التحتية و التعليق و الصوت المضاف.

أما في الفصل الثالث و الأخير، فقد تناولنا نقل المحتوى السمعي البصري، و بالتحديد نقل الفيلم الوثائقي من وجهة نظر الدراسات الترجمية، و كان هدفنا من ذلك تحديد استراتيجية ترجمته، و المتمثلة في جملة القرارات و الخيارات التي قد يتخذها المترجم لتجاوز مختلف الصعوبات التي قد تواجهه أولا، ثم تقديم ترجمة فعالة تضاهي الأصل ثانيا. و بناء على منظور المقاربة الوظيفية، و انطلاقا من مبدأ أن الترجمة السمعية البصرية هي عملية اتصالية معقدة تتعدد أطرافها، تمكنا من تسليط الضوء على العوامل الفاعلة و المؤثرة فيها، و التي تتحدد من خلالها استراتيجية المترجم. إذ توصلنا إلى أن الإستراتيجية المناسبة لنقل هذا النوع من المحتوى، من الممكن أن تكون استراتيجية تكييف شامل، من شأنها أن

تتخذ أشكالاً مختلفة. كما قمنا في هذا البحث بتبيين دور المترجم في هذه العملية الإتصالية، و توصلنا إلى أنه يتعدى مجرد كونه وسيطاً بين لغتين.

و انطلاقاً من هذه المعطيات التي توصلنا إليها في الجانب النظري من دراستنا، قمنا بتحليل مدونتنا. و بعد تقديم لمحة عامّة عن الفيلم و صاحبه و موضوعه و غرضه، حاولنا من خلال دراسة تحليلية تقابلية بين النسختين الفرنسية و العربية، إثبات أن الاستراتيجية التي اعتمدها المترجم قد تمثلت في استراتيجية تكيف شامل. كما حددنا بدقة تقنية الترجمة السمعية البصرية الموظفة في نقل مدونتنا، آخذين بعين الاعتبار أنها تشكل بدورها أحد العوامل الفاعلة في استراتيجية الترجمة. و لتتضح رؤيتنا أكثر، قدمنا في نهاية الجانب التطبيقي من البحث، بعض الرسوم التوضيحية التي بيّنا من خلالها بالأرقام نسبة اعتماد المترجم على كل إجراء من استراتيجية التكيف الشامل التي تطرقنا إليها بالتفصيل في الجانب النظري من دراستنا.

و بعد الخاتمة التي أجبنا فيها على التساؤلات التي طرحناها في المقدمة، ألحقنا ببحثنا جدولين: كان الأول عبارة عن معجم بثلاث لغات: العربية و الفرنسية و الإنجليزية، جمعنا فيها المصطلحات المرتبطة بموضوعنا، و التي تنتمي أساساً إلى مجال الترجمة السمعية البصرية، إضافة إلى مجالي الدراسات الترجمية و الدراسات السنيماوغرافية. أما الجدول الثاني فقد قدمنا فيه بعض المفاهيم الأساسية التي توصلنا إليها خلال دراستنا هذه.

الكلمات المفتاحية

الاستراتيجية، تقنيات الترجمة السمعية البصرية، التكيف الشامل، الفيلم الوثائقي، المترجم السمعي البصري.

Résumé

Notre étude évoque quelques problématiques relatives au domaine de la traduction audiovisuelle et au transfert du film documentaire, à savoir : les paramètres influant sur ce processus qui déterminent sa stratégie de traduction, les défis qui pourraient entraver le traducteur dans sa mission, ainsi que le rôle de ce dernier dans le processus de transfert de ce genre de contenu multimodal.

Nous avons tâché de répondre aux questions que nous avons posées, en scindant notre recherche en deux parties : la première « théorique », elle comporte trois chapitres portant respectivement sur : la traduction audiovisuelle, le film documentaire et le transfert du contenu audiovisuel d'un point de vue traductologique, la deuxième « pratique », dans laquelle nous avons exploité nos aboutissements de la partie théorique dans l'analyse de notre corpus : le film documentaire « Home » de « Yann Arthus Bertrand » qui expose différents enjeux et inquiétudes au thème de la l'environnement et de la protection de la planète.

En allouant le premier chapitre de la partie théorique à la traduction audiovisuelle, nous avons jugé nécessaire de cerner toutes les pratiques qui relèvent de cette branche de la traduction. Nous avons tout d'abord démontré la nature de ce processus en retraçant son historique, puis défini quelques concepts du domaine notamment le texte audiovisuel.

Après avoir mis au point le cadre conceptuel de cette recherche, nous avons consacré la dernière partie du chapitre aux techniques de la traduction audiovisuelle, en détaillant les composantes de chacune, leurs dénominations qui s'interfèrent et leurs modes de fonctionnement, tout en nous référant à leur domaine d'exploit (cinématographique et traductologique).

Il convient de préciser que nous avons abordé toutes les techniques de la traduction audiovisuelle. Notre décision se justifie par la nécessité de bien cerner les spécificités de ces techniques, afin de pouvoir les distinguer, et identifier ainsi, la technique employée dans le transfert de notre corpus. De ce fait, cette recherche est loin d'être une simple exposition des techniques de traduction audiovisuelle ; elle constitue une investigation qui retrace la véritable nature de ces techniques en se focalisant sur chacune d'elles, de la plus répandue à l'instar du « doublage » et du « sous-titrage », à la moins exploitée comme le « voice-over » et le « commentaire ».

Le deuxième chapitre quant à lui, a été dédié au film documentaire, l'axe de notre recherche. Une détermination de sa définition et de ses caractéristiques techniques et linguistiques s'est t'imposée, ainsi que les étapes de sa réalisation,

et finalement les contraintes de son transfert vers une autre langue, en fonction de la technique de traduction audiovisuelle utilisée pour effectuer ce transfert.

Le troisième et dernier chapitre de cette partie, évoque le transfert de ce genre de contenu d'un point de vue traductologique, dans le but de délimiter avec précision sa stratégie de traduction, qui représente l'ensemble de choix et décisions que le traducteur pourrait prendre pour réussir sa mission.

Optant pour une optique fonctionnelle, qui part du principe que la traduction audiovisuelle est une opération de communication complexe, qui comporte plusieurs participants à l'acte communicationnel, nous avons parvenu à mettre au clair les différents paramètres influant sur le processus de traduction, et qui détermine tout de même, la stratégie du traducteur audiovisuel. A la lumière des résultats obtenus, notre recherche nous a menés à une stratégie d'adaptation globale qui prend différentes formes, particulièrement applicable au transfert du film documentaire.

Et pour clore le chapitre, nous avons cédé une partie de notre recherche au traducteur audiovisuel, qui est plus d'un simple intermédiaire entre deux langues dans cette activité multidimensionnelle.

La partie pratique constitue une concrétisation des résultats auxquels nous avons abouti dans la partie théorique. En analysant notre corpus : le film documentaire « Home », nous avons fourni toutes les informations nécessaires sur le documentaire de Bertrand, et tâché, à partir d'une étude analytique et contrastive entre les deux versions : française (originale) et arabe (traduction), de prouver que la stratégie du traducteur dans le transfert de ce film, s'agissait d'une adaptation globale, et ce, après avoir découpé le dialogue filmique en unités de traduction. Et pour finir nous avons interprété nos résultats en chiffres pour donner une vue d'ensemble sur les décisions du traducteur.

Après avoir répondu dans la conclusion aux questions posées, nous avons annexé notre thèse par deux tableaux : un lexique trilingue (arabe/ français/ anglais), spécifique à notre recherche, qui comporte des termes en étroite relation avec la traduction audiovisuelle et appartenant aux domaines traductologique et cinématographique. Et un Tableaux qui regroupe les principales définitions relatives à notre recherche.

Mots clés

Stratégie, technique de traduction audiovisuelle, adaptation globale, film documentaire, traducteur audiovisuel.

ح.....	المقدمة
13.....	الجانب النظري
14.....	الفصل الأول (الترجمة السمعية البصرية)
14.....	تمهيد
16.....	1. تعريف السمعي بصري
19.....	2. النص السمعي البصري
23.....	3. الترجمة السمعية البصرية
27.....	4. تقنيات الترجمة السمعية البصرية
28.....	1.4 تقنيات الترجمة السمعية البصرية المكتوبة
28.....	1.1.4 النصوص البيئية
30.....	2.1.4 العنونة التحتية
32.....	1.2.1.4 بدايات العنونة التحتية و تطور مراحلها
35.....	2.2.1.4 تحديات العنونة التحتية
38.....	3.1.4 العنونة الفوقية
40.....	2.4 تقنيات الترجمة السمعية البصرية الشفهية
42.....	1.2.4 الدبلجة
45.....	1.1.2.4 تعريف الدبلجة
48.....	2.1.2.4 مراحل عملية الدبلجة و دور المترجم فيها
51.....	3.1.2.4 معايير الجودة في عملية الدبلجة

2.2.4	الصوت المضاف: (voice-over) أو (voix off) أو (demi doublage)	53
1.2.2.4	مجالات استعمال الصوت المضاف	64
2.2.2.4	خصائص الصوت المضاف و مميزاته	66
3.2.4	التعليق و الرواية	69
	خلاصة الفصل	79
	الفصل الثاني (الفيلم الوثائقي لغته و تقنيات ترجمته)	81
	تمهيد	81
1	الفيلم الوثائقي: تعريفه، موضوعه وخصائصه	82
2	مراحل إخراج الفيلم الوثائقي	85
1.2	رسم الفكرة و بلورة المشروع	85
2.2	تصوير المشاهد و التقاؤها	86
3.2	عملية المونتاج و المزامنة	87
3	الفيلم الوثائقي من الإعداد إلى العرض النهائي	88
1.3	الإعداد (Préparation)	88
2.3	الإخراج (Réalisation)	89
3.3	التصوير و هندسة الصوت (Prise de vues et ingénierie du son)	90
4.3	إدارة الإنتاج (Direction de production)	91
4	لغة الفيلم الوثائقي	91
1.4	المصطلحات العلمية و التقنية	92

94	2.4 . أسماء الأعلام و الأماكن
94	3.4 . أساليب الإقناع و التأثير
96	4.4 . الخصوصيات الثقافية في الفيلم الوثائقي
98	5 . ترجمة الفيلم الوثائقي بين الدبلجة و العنونة و الصوت المضاف و التعليق
101	6 . تحديات ترجمة الأفلام الوثائقية
102	1.6 . عنونة الأفلام الوثائقية
106	2.6 . دبلجة الفيلم الوثائقي
107	3.6 . تقنية الصوت المضاف في ترجمة الفيلم الوثائقي
113	4.6 . ترجمة الفيلم الوثائقي بتقنية التعليق
118	الفصل الثالث (نقل المحتوى السمعي البصري)
118	تمهيد
119	1 . نقل العناصر اللغوية في المحتوى السمعي البصري
127	1.1 . التكيف استراتيجية المترجم السمعي البصري
133	2.1 . استراتيجية التكيف في ترجمة الفيلم الوثائقي بين التبسيط و التصريح
139	3.1 . التكافؤ في نقل المحتوى السمعي البصري
141	2 . نقل العناصر غير اللغوية في المحتوى السمعي البصري
142	1.2 . نقل العناصر السمعية (les éléments acoustiques)
147	2.2 . نقل العناصر البصرية (les éléments visuels)
150	3 . دور المترجم في نقل النص السمعي البصري

155 خلاصة الفصل
157 الجانب التطبيقي (تحليل المدونة: الفيلم الوثائقي « Home » (بيتنا)
157 تمهيد
158 1. التعريف بالمخرج "يان أرثوس بارتراند"
160 2. التعريف بالمدونة: الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home)
160 1.2. بطاقة تقنية للفيلم
161 2.2. ملخص الفيلم
164 3. تحليل المدونة
164 1.3 ترجمة عنوان الفيلم الوثائقي "بيتنا" (Home)
 2.3 استراتيجية التكيف الشامل في نقل حوار الفيلم (بيتنا): بين الحذف و الإضافة
166 و التبديل
168 1.2.3 تحليل ترجمة الوحدات التي خضعت لاستراتيجية التكيف
 2.2.3 نسبة التكيف الشامل في ترجمة حوار الفيلم الوثائقي "بيتنا" بين التبديل و
262 الحذف و الإضافة
264 3.2.3 عناصر الإضافة في تكيف حوار الفيلم
266 3.3. ترجمة الفيلم الوثائقي "بيتنا": تعليق حر أم دبلجة خارج نطاق الشاشة؟
271 خلاصة عامة
274 الخاتمة
280 المصادر و المراجع
283 جدول المصطلحات المعتمدة في البحث (عربي-فرنسي-إنجليزي)

288	جدول المصطلحات المعتمدة في البحث (فرنسي-إنجليزي-عربي)
293	ملحق 2
293	جدول لبعض المفاهيم المرتبطة بالبحث ارتباطا وثيقا
296	ملخص
299	Résumé
301	فهرس