1990

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران
كلية الآداب ، اللغة و الفنون
قسم الترجمة

دبلجة الرّسوم المتحرّكة

آلياتها ، أثرها ، إشكالياتها "

أطروحة لنيل شهادة الماجستير

من إعداد :
عاصف حسناء

تحت إشراف:
أ.د شريفي عبد الواحد

* السنة الجامعية *

2008 - 2007

بسم الله الرحمن الرحيم

"قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما
علمتنا إنك أنت العليم الحكيم"

الآية (23)سورة البقرة

صدق الله العظيم

رسالة شكـــــــــــر

كل الشّكر و الحمد و الثناء لك ، لك رباه سبحانك يا بديع السّموات و الأرض .

إن وُفقت و أدركت غايتي فبفضلك و نعمتك عليّ يا كريم ، يا جواد ،سبحانك ،وإن أخفقت فأمتك ترجو غفرانك .....

إن صبرت و كافحت فبعونك و رحمتك و وودك سبحانك .....

فأنت سبحانك من أعطاني نعمة البصر لأبصر ،و نعمة الصّحة لأرفع القلم ،و نعمة الحياة لأواصل .....

أنت سبحانك من أرسل فينا رسولا منّا يعلمنا الكتاب و الحكمة، يعلمنا ما لم نكن نعلم ، حبيبنا و سيدنا و نبينا محمد صلى الله عليه وسلم .

فاللّهم أوزعني، أن أشكر نعمتك ،و أن أعمل صالحا ترضاه، وأدخلني مدخل صدق و توفني مع الصّالحين .

و صل اللّهم و سلم على سيدنا محمد و على آله و صحبه عدد مخلوقات الكونين و الثقلين منذ بدء الخليقة إلى يوم الدين.

الإهـــــــــداء

إلى اللّذين ألبساني إستبرق الحياة :

والذي الحبيب "عاصف محمد ".

و أمي الحبيبة " غالي زهرة".

إلى التي أكسبتني معنى الحياة و على يدها نشأت:

"جدتي الحاجة فاطمة ".

إلى فلذات كبد أمي ، اللّذين قاسموني حنانها واستحوذوا على حبي :

إخوتي :"حفصة ،سليم ، عبد العظيم و محمد رضا".

إلى الذي عبقر حياتي بعطر أريج ينبعث من أعماق حب سرمدي لا

ينتهي :

خطيبي جاد بدر جاد

إلى صديقتي : زهرة و أمال .

إلى تلك الأنوار التي أنارت درب العلم لي :

أساتذتي .

حسنـــــــــــاء.

المقدمة

PREFACE

مـــقدمـــة

ينضوي موضوع دراستنا حول دبلجة الأفلام الكرتونيّة بمعناها العام ، و أثرها على الطفل من حيث هي ظاهرة تواصليّة ، و أثرها على لغة الأصل و الهدف من حيث هي عملية نقليّة لسانيّة.

و تحدَّدَ شكل رسالتّنا ؛ انطلاقاً من مجموعة من أسئلة قد طرحناها ، و حاولنا بقدر الإمكان ، و بقدر الوسائل التّي توفرت لدينا الإجابة علينا ، فتساءلنا حول ماهية الدّبلجة ، و ما هي الأساليب المتّبعة فيها ؟ و ما هي أهم تقنياتها ؟ و على أي شاكلة يكمن تلقيها ؟ و ما هي تابعات هذا التّلقي على الطفل و الأسرة و المجتمع ؟ و ما هي أهم الإشكاليات المطروحة في حقلها ؟

في الحقّيقة ليس المقصود من هذه الـــدّراســـة أن تكون مجرد سرد لمـــختلف الأســـاليب و التّقنيات، و البحث عن مختلف الماهيات على الطريقة التّقليدية المألوفة ، و إنّما حاولنا أن ندرس الدّبلجة بإخضاعها للواقع ، و أن نرصد ما خلّفته من آثار نفسّية و اجتماعيّة و ثقافيّة على المتلقي ، و ما خلّفته من إشكاليات لسانيّة عويصة ، تتقاسمها كلٌ من لغة الأصل الهدف سيان ، لنتّخذ موقفاً في الختام ، حول ما إذا كانت دبلجة الكرتون ، ضيراً علينا تفاديه ، أم نفع علينا الإقبال عليه .

و لقد وقع اختيّارنا على هذا الموضوع بالذّات ، لقلّة الدراسات العربيّة في حقله من جهة ، و لضم صوتنا ، من خلال هذا البحث المتواضع ، للأصوات الكثّيرة التّي تناهض الدّبلجة ، و تنادي بإنتاج عربي أصيّل .

و لقد اعتّرضتنا في هذه الدّراسة عدّة مشاكل ، أهمها صعوبة الحصول على الأعمال الكرتونيّة الأصليّة من شركة الزهرة ، بهدف دراستها ، و ذلك راجع للقانون الدّاخلي الصّارم للشّركة ، و لقد وقفنا في نهاية المطاف على الحصول على مدونة البحث فحسب ، و المتمثلة في الحلقة الأولى لساموراي جاك (النّسخة الأصليّة و المدّبلجة) بعد جهد جهيد .

و قد يلحظ القارئ أنّ أهم المراجع التّي اعتّمدنا عليها في الجانب التّقني كانت مراجع أجنبية ، أمّا الجانب الفنّي ، فقد اعتمدنا على مصادر حيّة ، من خلال لقاءات متعدّدة قمنا بها مع أصحاب الاختّصاص، و يعزى السّبب ،كما أسلفنا الذكر ، لقلّة الدراسات العربيّة في هذا الحقل إن لم نقل ندرتها .

و رأينا أنّ المنهج القويم للرّد على مختلف الأسئلة التّي انطلقنا منها ؛ هو أن نلتّزم بالمنهج النّقدي ، بمعنى أنّنا في كل مسألة من مسائل الدّبلجة التّي تعرضنا لها ، إنّما

نبيّن وجهات النظر المختلّفة للسانيّين و القائمين في حقل الدّبلجة ، و نقدهم بعضهم بعضاً،و كذا الحلول المقدّمة من قبلهم .

بالإضافة إلى الطريقة التّحليلية و التّركيبية في آن واحد ، فكنا في كل مسألة نتعرض إلى تفاصيلها ، محللين و مناقشين ، و هذا ما قصدناه بالمنهج التّحليلي ، كما أنّنا لم نغفل تلك الوحدة التّي تؤلف بين مجموعة من هذه المسائل ، بحيث تبدو المسائل المتفرقة متجمعةً ، و تلكم ما قصدناه بالمنهج التّركيبي .

و اقتّضت منّا طبيعة البحث أن نوزعه على فصّلين : الأول نظري و الثّاني تطبيقي ، و لقد احتوى الفصل الأول على ثلاثة مباحث ؛ تتبّعنا في المبحث الأول ؛ نشأة الرّسوم المتحركة ، آلياتها و تقنياتها ، و ركّزنا على الجانب الصّوتي ،لأنّه يُعد الجانب الأهم الذي نشتغل عليه خلال الدّبلجة ، ثم أدرجنا فصلاً مُشَابها ًيُعنى بالدّبلجة ؛نشأتها إرهاصاتها و مختلف أساليب و تقنيات نَوعيْهَا ، للتّعريف بالفن الذي اخترناه ، و الحقل الذي نخوض في غماره ، دون إغفال ترصد أثر الدّبلجة على المُشاهد ، فخصّصنا لذلك مبحثاً ًثالثا ًتناولنا فيه موضوع تلقي هذه الأفلام المدّبلجة من جوانب مختلفة ، و ذيّلنا هذا المبحث بدراسة ميدانية ، لجعل مختلف الاستّنتاجات التّي توصّلنا إليها، استّنتاجات موضوعية وواقعية .

ثم انتقلنا إلى الفصل الثاني التّطبيقي و عنوناه ب " **إشكاليات الدّبلجة** "؛ و قمنا أولاً برصد مختلف العقبات التّي تواجهنا خلال الدّبلجة الصّوتية ، بعرض مختلف الرُؤى و النّظريات ، و أتبعناها بتحليل و تركيب ، ثم عرضنا مختلف القضايا و المسائل المتعلّقة بالدّبلجة التّحريرية. و حاولنا في الأخير رسم شكل المدّبلج الحقيقي في ضوء ما عرضناه في هذا المبحث .

أمّا المبحث الثّاني ، فقد خصّصناه لدراسة مدونة البحث من النّاحية الفنّية ، فتعرضنا للنّقد و الثّناء الموجهين لمسلسل ساموراي جاك ، ثم حاولنا تقصي مدى مصداقيّة الدّبلجة العربيّة المنفّذة من طرف شركة الزّهرة ، و بعدها قدّمنا البديل ، محاولين تدارك ما وقع فيه متّرجم الشّركة من مزالق . و أتبعنا المحاولة المتّواضعة بشرح لمختلف الصّعوبات و التّصرفات التّي قمنا بها في شأن هذه الدّبلجة . ورأينا من المنصف أن نُنفّذ دبلجة تحريرية للحلقة ، بحكم أنّها (الدّبلجة التّحريرية) شغلت حيزا كبيرا في المبحث الأول ، كما تُعد الوجه الثّاني للدّبلجة الكرتونية ، متحدّين بذلك مجمل الصّعوبات التّي يمكن أن تقف في وجه المدّبلج .

و لقد خصّصنا الخاتمة لعرض النّتائج التّي توصلنا إليها ، و التّي أجملناها في نقاط عديدة .

الفصـــــل الأول :

صناعـــة الـــرّسوم المتحرّكـــــة و دبلجتها

☒المبحث الأول : 1- صناعة الرسوم المتحركة

1-1- ماهية الرسوم المتحركة .

1-2- أسباب نشأته .

1-3- أدوات تشغيل الرسوم المتحركة .

1-3-1- تحريكها .

1-3-2- التزامن الشفهي .

1-3-3- المقدمة في الفيلم الكرتوني .

1-4- ماهية الصّوت و أقسامه بالرسوم المتحركة .

☒المبحث الثاني :2- دبلجة الرسوم المتحركة .

2-1-ماهيتها .

2-2- الدبلجة الصّوتيـــــة .

2-2-1-إرهاصاتها .

2-2-2-مراحل الدبلجة الصوتية .

2-2-3- تقنيات الدبلجة الصوتية .

2-2-4-أساليب التدخل بالدبلجة .

2-3- العنونـــــــــــة.

2-3-1-أساليب العنونـــــة.

2-3-2-الشكل الخطي بالعنونـــــــة.

المبحث الثالث : 3-أثر دبلجة أفلام الكرتون .

3-1- الأثـــــــر المادي .

3-1-1- الدبلجة و تعليميـــــة اللّـــغات .

3-2- الأثر المعنـــــــوي .

3-2-1- مظاهر العنف في أفلام الكرتون المدبلجة .

3-2-2- الجنس و الخلاعة في أفلام الكرتون المدبلجة .

3-2-3- التأثير العقائدي لأفلام الكرتون .

3-2-4- نشر نظرية داروين الفاسدة من خلال الرسوم المتحركة المدبلجة .

3-2-5- الدسائس السياسية في الأفلام الكرتونية المدبلجة .

I- صناعة الرسوم المتحركة :

I-1- ماهية الرسوم المتحركة:

اعتمدت تعاريف عديدة لمفاهيم الرّسوم المتحركة في الشّرق و الغرب، و لعلّ أهمها ما يلي :

- هي قالب فنّي متميز، يُعتَمد عليه بشكل أساسي في برامج الأطفال.
- هي مجموعة من الصّور السّاكنة ذات التّتابع الحركي، من خلال رسومات مستقلة، وبعرضها ينتج الإيهام بالحركة.

وتُعرَف الرُّسوم المتحركة في الغرب بكلمة أنمايشن (Animation)؛ التّي ليس لها مُقابل محدّد في لغتنا العربية. و معنى الكلمة باللاتينية؛ هو التّحريك بإضفاء صفة الحياة على المُراد تحريكه.

أمّا بالشرق الأدنى، فيعُرف هذا الفن بالكلمة اليابانية أنيمي (Animi)؛ المشتقة أصلا من اللفظ الإنجليزي أنمايشن (Animation). بيد أنّه كان يُعرَف قبل التسعينات باسم(المانغا أنيغا) أو فيلم المانغا، حيث كانت أفلام الرّسوم المتحرّكة آنذاك تُقتبَس من المانغا (الأشرطة اليابانية المرسومة) [1].

و لقد حقق هذا الفن الحلم القديم عند الفنّان، و المعادلة المفقودة بين القصص المرسومة والسينما، بحيث تحققت رؤية الصّورة تتحرك حركة كاملة، نتيجة دوران شريط الفيلم، بسرعة منتظمة في آلة العرض، مع ظاهرة احتفاظ العين للرؤية لمدة 24\2 من الثانية.[2]

و من الملاحظ، أنّ هذه التّعاريف تتّفق على كون الرّسوم المتحركة مجموعة من الصّور في حركة مستمرة و متتالية موجهة للطّفل في سن معينة، تكون من سنة الأولى إلى العاشرة، أو تتعدى ذلك.

---

(1) www.google.ae العنوان الفرعي www.games4arab.com/idex.php?option.com

(2) هذا يعني أنّ الصورة المرسومة إذا تغيرت حركتها تغييرا طفيفا بين كل رسم و رسم، و تم تصويرها بأسلوب التّصوير المفرد (لقطة لقطة)، و تدويرها بسرعة ثابتة في آلة العرض. تبدو و كأنها تتحرك. لمزيد من التفاصيل ينظر : علاء الدين سعد أبو بكر، " فن الرسوم المتحركة "، دار الفاروق، القاهرة، 1989 ،ص 21.

1-2- أسباب نشأته:

قد يعود سبب نشأة هذا الفن المُسلي إلى عوامل أربعة، و ذلك لأنّنا نعتبره حديث النّشأة و معظم الدّارسين يرجعونه إلى ما بعد الحرب العالمية الثّانية، لأنّه من حيث البداية خضع لهذه العوامل التّي ساهمت في ظهوره:

أولاً: نشر بيتر روجيه(Peter Rojer) لدراسته المعنونة " استمرارية الرؤية بالنسبة للأشياء المتحركة" (Persistance of Vision With Regard to Moving Objects) سنة 1824، و التّي أجملنا مفاهيمها الجوهرية في أربعة نقاط وهي [1]:

- نظرة المُشاهد يجب أن تتركّز في صورة واحدة كل الوقت.
- تجمع العين بين صُور ٍ متعددة ٍفي حركة واحدة، إذا ما عُرضت هذه الصور في تتابع سريع.
- تجميع الصُور له حد أدنى
- وجوب توفر كمية كافية من الضوء لإظهار الصورة.

ثانيا : إنتاج أوّل صورة فوتوغرافيّة من قبل جوزيف نيسفورنس(Joseph Nisforness) سنة 1826. الأمر الذي شجّع على إنتاج الرّسوم المتحركة.و ظهرت أولى المحاولات على يد الفنّان الأمريكي ستيوارت بلاكتون (Sturat Blackton) في فيلمه الوجوه الضاحكة سنة 1906 .[2]

ثالثا : إدخال تقنيّة اللّون على فن الرّسوم المتحركة من طرف الفنان أبرد هورد (Abred Hord) سنة 1913 في فيلم " تحريك عيدان الثقاب ".[3]

و لعلّ العناصر الثّلاثة لإنتاج الرّسوم المتحركة: الحركة و الصّورة و اللّون؛ قد اكتملت مع نهاية سنة 1913، بدخول اللّون على هذا الفن. و لم يبق سوى الروح؛ و هو العنصر الأهم الذي يجعل الرّسوم المتحركة أكثر واقعيّة و جاذبيّة. و هو العامل الرابـــــع و الأخير الذي ساعد في نشأة فن الرّسوم المتحركة و تطورها.

---

(1) لمزيد من التفاصيل ينظر : أنطوان قرة البيت ،"أثر الكاريكاتور في تقنيات الرّسوم المتحركة "، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، سوريا، 1998، ص 19.

(2) رغم بدائية المحاولة، إلا أنّها كانت الخطوة الأولى لصناعة الرّسوم المتحركة؛ التّي بدأت معالمها تتضح جليا عام 1907. حين قدم إميل كول أوّل فيلم رسوم متحركة يحمل عنوان "تحريك عيدان الثقاب ".

(3) ينظر : أنطوان قرة البيت، م س، ص 30

و يُعد وولت ديزني (Walt Disney) هو الفنّان الذي بث هذا الروح، و حوّل ميدان الرّسوم المتحركة إلى فن جماهيري، كما حازت شخصياته الكرتونيّة على شهرة عالميّة تنافس نجوم هوليود مثل : شخصية ميكي ماوس في فيلم " سفينة ويلي البخارية " (Willie's Steam Boat) سنة 1928. و بذلك سطع نجم فن جديد، كان طلعه في أمريكا و امتد إلى أوروبا لتظهر مدرستان هناك؛ الأولى في فرنسا و الثانية في يوغسلافيا و دول الكتلة الشرقيّة؛ و التّي اتسمت أعمالها بالبُعد عن محاكاة الطبيعة، و الاعتماد المطلق على الموسيقى و المؤثّرات الصّوتية.

أمّا على الصّعيد العربي، فإنّ أولى المحاولات، كانت على يد الفنّان المصري أنطوان سليم[1]، ثم سجلنا محاولات عربية محتشمة بعد الثلاثينات. أمّا حديثا، نلحظ أنّ هناك محاولات جدية و حثيثة في ميدان إنتاج الرّسوم المتحركة، تسعى الدول العربيّة إلى تحقيقها. و حسب لقاء أجري مع الأستاذ محمد سعد [2]، أعرب فيه عن مشروع لإنتاج أفلام الرّسوم المتحركة.

و قد تمّ الاتفاق على التّعاون بين الدول العربيّة في مجال الإنتاج المشترك للرّسوم المتحركة و الإعداد لإنتاج أفلام كرتونيّة ناطقة باللّغة العربيّة الفصحى، مواكبة للعصر، و متسمة بالسّلاسة و من الضّروري للغاية إنتاج رسوم متحركة عربية. نظرًا، لسلبيات الرّسوم المتحركة المُدبلجة، الخالية من القيم الإسلامية و العربية، و التّي يقتصر العائد المرجو منها؛ على التسلية الخالية من الفائدة.

أمّا عنصر التشويق فيها؛ فقائم على الصراع أو الحرب ابتداء من حرب المركبات الفضائية أو المخلوقات الأسطورية إلى الحرب بين القطط و الفئران، ممّا يدفع الطفل إلى تكوين ذات و أنا جديدين، بسبب نماذج تصرفات التّي تقترحها عليه الشّخصيات الكرتونية، و أنماط الحياة المختلفة عن بيئته العربية.

---

(1) يُعد أنطوان سليم من رواد العمل في فن الرّسوم المتحركة، و ذلك لنشاطاته المشهودة له في هذا المجال. بدأ أعماله سنة 1923؛ أي بعد اثنى عشرة سنة منذ بداية وولت ديزني سنة 1923. كان أسلوبه متميزا و خاصا ً، إلا أنّ شخصياته كانت متأثرة بشخصيات ديزني. و ممّا ساعد على تطور فن الرّسوم المتحركة هو ظهور التلفزيون المصري سنة 1960، و تأسيس قطاع إنتاج الرّسوم المتحركة به. و من أبرز أعمال هذا القطاع؛ هو إنتاج فيلم الكرتوني " السندباد البحري " 1996-1997، الذي استخدمت فيه الأساليب الإخراجيّة الحديثة. كما كان الحوار باللّغة العربية و العامية المصرية، و أهتم بوجود المقدمة و الحوار قبل العرض.

(2) لقاء أجري مع أحمد سعد : المدير العام لقطاع الرّسوم المتحركة بالتلفزيون المصري بتاريخ 21 \01\1995 على القناة المصريّة الأولى

1-3 - أدوات تشغيل الرّسوم المتحــركة

1-3-1- تحــريكها :

إنّ تطوير آلة العرض السينمائية من قبل توماس أديسون (Thomas Addison)، أعطى إمكانية تحريك الرّسوم السّاكنة. و لكن الإمكانية لتحقيق فيلم كرتوني بالمعنى الحقيقي، انتظرت حوالي العديد من السّنوات ،إلى أن بدأ عصر صناعة السينما، و ارتبط بها فن الرّسوم المتحركة ارتباطا وثيقا. و كان الفضل في ذلك يُعزى إلى ثلاثة أشخاص هم :ستوارت بلاكتون(Stuart Blackay) و إميل كول (Emille Coll) وويسون ماكاي (Wilson Mackay).

لقد قام ستوارت بلاكتون (Stuart Blackay) بإنتاج فيلم سانتا غوريا (Santa Goria) سنة 1899، الذي يُعتبر أوّل فيلم رسوم متحركة تُستعمل فيه المؤثرات الخاصّة، و قد دام عرضه لمدة دقيقتين من الزمن. كما قدّم فيلم " حالات هزلية لوجوه ضاحكة "، بطريقة الحركة الثّابتة (أي اليدوية). [1]

أمّا الفنّان الفرنسي إميل كول (Emille Coll)، فقد قام بعمل فيلم " فانتاس ماغوريا "(Phantas Magoria) عام 1908، و الذي استغل موهبته الكاريكاتورية ليبدع في ذلك، باستعمال تقنية التّحريك بالتّعاقب، حيث أستخدم لذلك ألفين من الرّسوم الكارتونية لرجل قصير يدعى فانتوش (Fantoche)، و الذي كان أوّل شخصية كرتونية تُعرف في عالم الرّسوم المتحــركة [2] .

و لقد اقتبس فنّانو التّحريك العديد من المفاجآت البصرية، التي ابتكرها كول (Coll)، و أشهرها الدجاجة التّي كانت تُحرك عقرب السّاعة المنبهة، و الرجل الذي يطير بمعطفه كسنجاب طائر.

و إذا جاز لنا القول، أنّ ستوارت بلاكتون (Sturat Blackay) قد اخترع صناعة أفلام الكرتون فإنّ الأمريكي وينسون ماكاي (Wilson Mackay): هو المُلهم لعدة أجيال من المهتمين بأفلام الرّسوم المتحركة. فلم يكن ماكاي (Mackay) من الرّواد في هذا المجال فحسب، بل كان واحداً من أهم الذين مارسوا الكاريكاتور والقصّص المصورة في الصحف. و قد نفّذ أوّل مسلسل كاريكاتوري تلفزيوني سنة 1905، ثم بدأ سلسلته المشهورة " نيمو الصغير في أرض الأحلام " (Little Nimo in Drean

---

[1] ينظر:غسان أبو طرابة، "تزاوج الرّسوم المتحركة مع اللقطات الحية في مقدمة الفيلم السينمائي"،كلية الفنون الجميلة، القاهرة ،1998، ص 59.

[2] ينظر : أنطوان قرة البيت ،م س، ص 17.

(Land، و التّي تطلبت أربعة آلاف رسمٍ منفذاً بالحبر الصيني على ورق الأرز، ثم صُور هذا الفيلم بأستوديو بلاكتون (Blackton)، و قد أكمل تصويره عام 1911. [1]

و لقد تبين لنا، من خلال مشاهدتنا لأعمال ماكاي (Mackay)، أنّه لم يستعمل الخلفيات، بل كان يعطي اقتراب الشّخصية و ابتعادها، إحساساً بالحجم و العمق.

و من خلال هذا العرض التّاريخي المقتضب لفن تحريك الرّسوم المتحركة، نستشف ثلاث مراحل أساسيّة مرّ بها هذا الفن، و ارتبطت كل مرحلة باسم فنّان معين :

أولاً، ارتبط اسم ستوارت بلاكتون (Sturat Blackton) بطريقة التّحريك التّقليدية جداً، أي اليدوية، و هو الذي أدخل المُؤثرات الخاصّة، و دمجها مع الأحداث.

ثانيا : أنهى إميل كول (Emille Coll) مرحلة التّحريك البدائية، و قد أدخل تقنية جديدة تسمى بالتّحريك بالتّعاقب.[2]

ثالثا : أضاف ماكاي (Mackay) لتقنيّة التّعاقب، الإحساس بالحجم و العمق باستّعمال المنظور.

و بعد ذلك، تطوّرت هذه التّقنيات، حيث أُستعمل جهاز في أواسط القرن العشرين، يسمح بمزج و إضافة الرّسوم و تصويرها بالكاميرا، و الجمع بينهما في المشهد، و عند تشغيل جهاز العرض، يعطي تعاقبُ المُشاهد َحساً بالحركة [3].

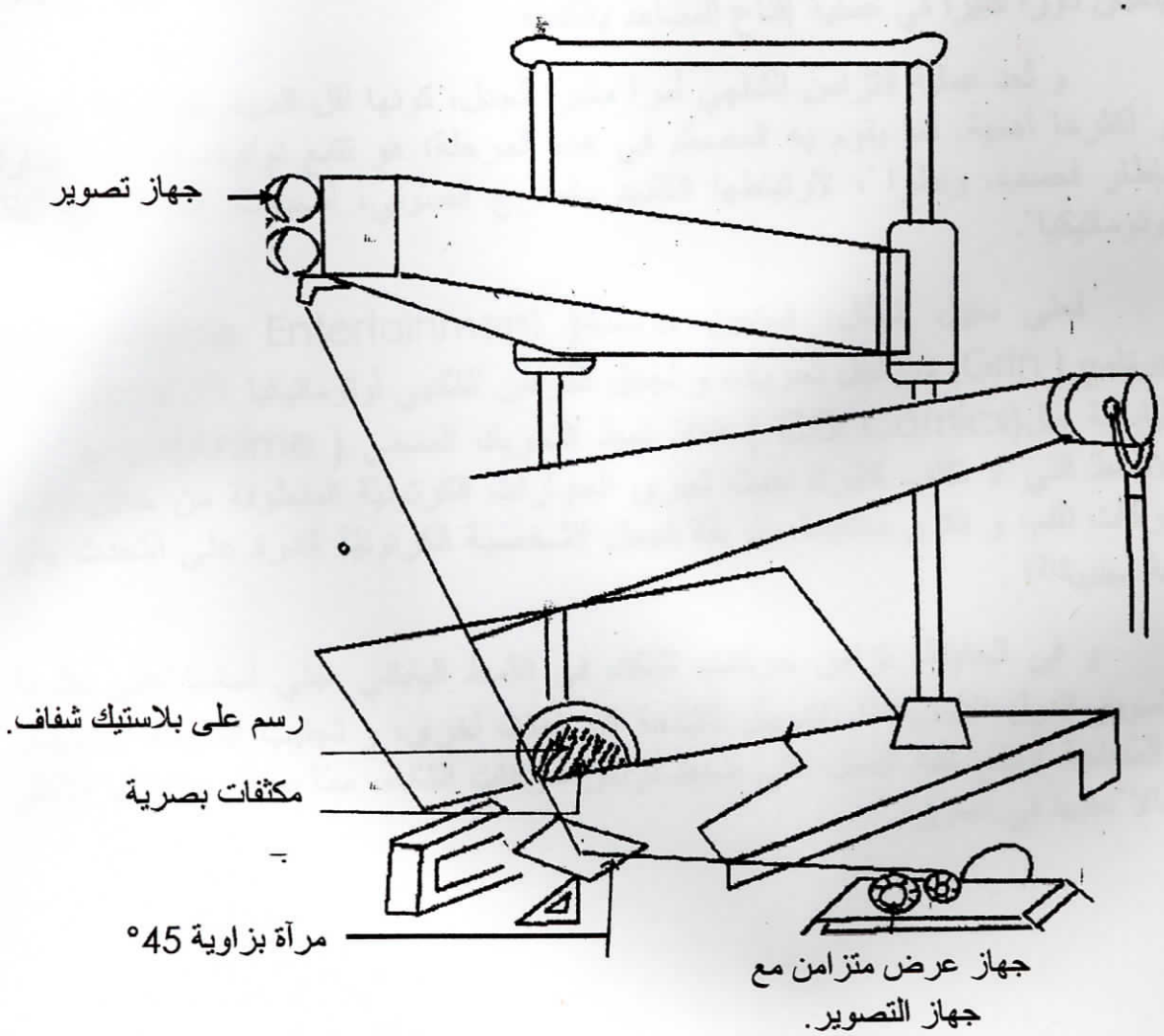
---

[1] www.google.ae العنوان الفرعي http/mackay.net/vb/title ?th 12-14 k.

[2] يتم التّحريك بالتّعاقب؛ بتصوير الشّخصية في وضعيات مختلفة لتنفيذ حركة واحدة، ثم تُركب في آلة تعاقب مع الاحتفاظ بنفس الخلفية.

[3] أنظر الشكل رقم 1.

الشكل رقم (1)



جهاز يسمح بإضافة و مزج الرسوم أو المناظر بطريقة العرض و تصويرها بالكاميرا للجمع بينها في مشهد.

1-3-2- التزامن الشفهي :

إنّ التزامن الشفهي عامةً، يُعد اللّمسة النهائيّة أو الحركة الأخيرة؛ التّي تضفي على الرّسم المتحرك الإحساس بالحياة. فالتّمثيل الإيمائي و براعة تحريك تعبيرات الوجه يلعبان دورا كبيرا في عملية إقناع المشاهد باللقطة.

و تُعد عملية التّزامن الشفهي أمراً مثيرا للجدل، كونها أقل المهام الإبداعية جهداً، و أكثرها أهمية. فما يقوم به المصمّم في هذه المرحلة؛ هو تتبع توقيت الصّوت إطاراً بإطار فحسب. ونظراً، لارتباطها الشّديد بالمدرج الصّوتي، أصبحت هذه العملية تُنفّذ أوتوماتيكياً.

فعلى سبيل المثال: تستعين مؤسسة(Mainframe Entertainment) ببرنامج (Grin) من أجل تحريك، و لجعل التّزامن الشّفهي أوتوماتيكيا [1]. أمّا الشركات اليابانية مثل(CG Comics) فتنفذ نمط التحريك المسمى (Anime)؛ و هو من الأنماط التّي لا تكلف كثيرا، حيث تجري الحوارات الكرتونيّة المنطوقة من خلال ثلاثة حركات للفم، و تكون متتابعة بطريقة تجعل الشخصية الكرتونيّة قادرة على التّحدث بأي لغة أجنبية[2] .

و في الحقيقة، تزامن حركات الشّفاه في النّمط الياباني مبني أساساً على نظرية التّسويق للدول الأجنبية[3]. لتسهيل الدّبلجة إلى لغات أخرى، و تجنيب الشّركة المستهلكة (المُدبلجة) دفع كلفة العمل على ضبط تزامن حركات الشّفاه، ممّا يجعل منتجاتها الأكثر إقبالاً عليها في السوق.

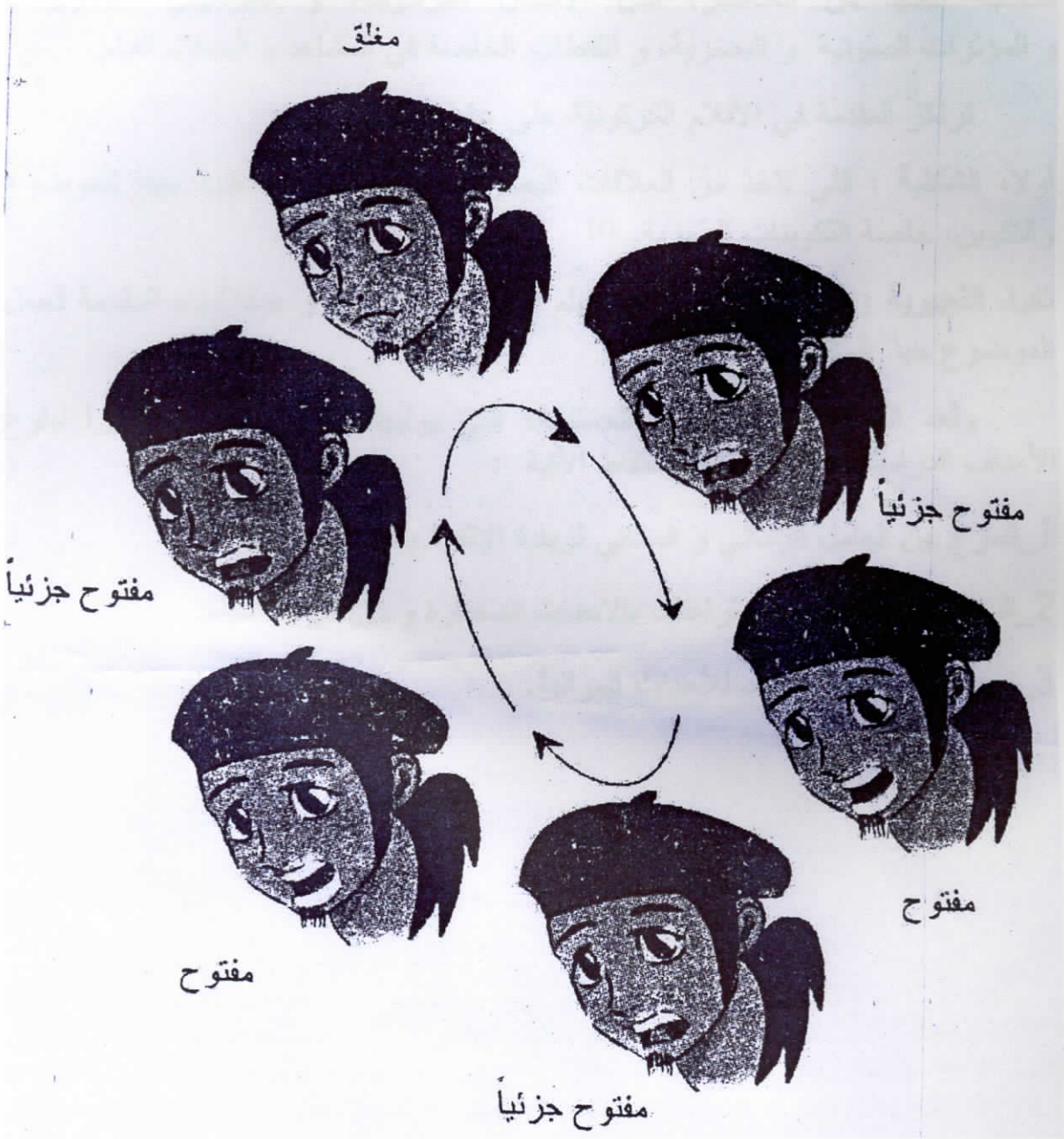
---

(1) www.google.com العنوان الفرعي.http.grin/mb/title/tph ?15513 ?45k

(2) لمزيد من التفاصيل ينظر :ابييز فرناندیز، " الرّسوم المتحركة في فلاش دليل الإبداع " ترجمة مركز التعريب، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2003، ص 366.

(3) أنظر الشكل رقم 2

الشكل رقم (2).



حركات الفم المتتابعة.

1-3-3- المقدمة في الفيلم الكرتوني :

إنّ أي عمل كرتوني سواء كان فيلماً أو مسلسلاً، يحتاج إلى المقدمة؛ التّي من شأنها زيادة إثارة العمل الفني، و توهيج عنصر التّشويق لدى المُشاهد. و هي عبارة عن مكسجة العديد من العناصر؛ مثل الأشكال المرسومة، و الموسيقى التّصويرية، و المؤثرات الصّوتية و البصرية، و اللقطات الخاصة في المَشاهد و أحداث الفيلم.

ترتكز المقدمة في الأفلام الكرتونيّة على عاملين أساسيّن هما :

أولا، **الشّكلية** : التّي تتّخذ من العلاقات البصرية و التّشكيلية و التّقنية مبدأ للموضوع والتكوين، خاصة التّكوينات الرّمزية. [1]

ثانيا، **التّعبيرية** : التّي تتّخذ من دراما الفيلم أساساً في التّكوين، و هدفاً لبناء المقدمة لجعل الموضوع حياً للمُشاهد. [2]

وتُعد المقدمة من العناصر الحسّاسة؛ التّي يوليها المصمّم اهتماماً كبيراً لبلوغ الأهداف الدراميّة التّي نجملها في النّقاط الآتية :

1_المزج بين العامل الزماني و المكاني لزيادة الإثارة و التشويق.

2_الربط بين الدوافع و الصّراعات بالأحداث المختارة و بين دراما الفيلم.

3_تحضير مشاعر المُشاهد للأحداث الموالية.

---

(1) ينظر : منال أبو حسن فؤاد، " الرّسوم المتحركة في التلفزيون و علاقتها بالجوانب المعرفية "، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، ص 22.

(2) منال أبو حسن فؤاد، م س، ص 22.

1-4- ماهية الصّوت و أقسامه بالرّسوم المتحركة :

يؤدي الصّوت دوراً فعالاً في أفلام الكرتون، لاسيما عند تفاعله و عناصر الفيلم بهدف توصيل الرسالة. و تتأكد أهميته أكثر في إدراك الحركة، عندما يتزامن الصّوت و الصورة، و يصبح لدى المتلقي أكثر من حاسّة، لتأكيد مشاعره و أحاسيسه و إدراكه للحدث الدرامي المعروض أمامه [1].

و ينقسم الصّوت في أفلام الكرتون إلى ثلاثة عناصر هي : الموسيقى و المؤثرات الصوتيّة،و الصّوت البشري.

أمّا الموسيقى: فهي العنصر الذي يعطي الرّوح للقطات، و تساعد على اندماج المُشاهد مع الأصوات للتأثير عليه. كما تدعم التعبير الحركي، و تُسهل التّواصل مع جوهر الفيلم [2].

و هي الوسيلة التّي تساعد الطفل على استيعاب الكثير من المفاهيم و المعلومات. و يمكن أن تكون عنصراً هاماً يجعل المُشاهد يتكهن ما سيحدث، وتُهيئه لردود أفعال معينة. كما تُعد من العناصر الإخراجية المهمة، نظراً لما تخلقه من أجواء تثير المُشاهد وتشد انتباهه. لذلك يجب أن تكون تلك الموجهة للأطفال الأقرب إلى إدراكهم، و تلبي طموحاتهم و رغباتهم الارتقائيّة، إذا تضمنت الجمل و الأنغام البسيطة. و هي على ثلاثة أوجه في الفيلم الكرتوني؛ إمّا أن تكون وصفية أو مصاحبة أو انتقالية.

الوصفيّة : هي الموسيقى التّي يجب أن تلائم الحركة على الشّاشة بتطابق مُحكم. و المصاحبة: هي الموسيقى التّي تُزود المناظر بالطابع و الإيقاع. أمّا الانتقالية: فهي الموسيقى التّي تجعل الانتقال من مشهد إلى آخر انتقالاً سلساً، بنفس الطريقة التي يؤدي بها المخرج ذلك بصريا [3].

أمّا العنصر الثّاني : فهي المؤثرات الصّوتية؛ التّي تُعد الواصل بين الصّورة و الأحداث الصوتيّة[4].

---

(1) يُعطي الصّوت أثراً فعالاً للحركة فمثلا : يلجأ المخرجون عادة إلى إعطاء صدى ترديدات الأقدام في منزل مهجور لتعميق الرّهبة. أو يجعلون صوت نقط الماء المتساقطة من صنبور المياه متزايداً حتى تصبح كالمطارق للتعبير عن وحشية التّعذيب.و يُعد الصّوت أيضا؛ وسيلة من وسائل التشويق و الإكراه. مثلا: صوت الغراب المتقطع؛ يوحي بشيء مكروه أو مخيف. و عندما يسمع المُشاهد أصواتا لطيفة لطيور مغردة، يشعر بالسّعادة و يتكهن جمال المنظر.

(2) ينظر: محمد عوض، " دور الرّسوم المتحركة في تثقيف الطفل "، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 6.

(3) ينظر :صبيحة فارس، "الاتجاهات الجديدة في ثقافة الأطفال "، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،1978، ص 57.

(4) محمد عوض، م س ،ص 6.

فتزيد من تأثير دلالة الصّورة و الصّوت معا ً. ممّا يُقوي الاندماج النّفسي و عنصر التّشويق عند الطفل، و يجعله ينتبه للأحداث، و يتابعها بروية و تركيز كبيرين.

و تنقسم إلى نوعين :

النّوع الأول : الذي لابد من تطابقه بصريا ً مع المنظر، الذي نراه على الشّاشة [1]، مثل :صوت الطائرات و السّيارات و خرير المياه ووقع الأقدام.

أمّا النّوع الثاني: فيمكن سماعه دون الارتباط بالحركة ذاتها على الشّاشة[2].مثل: صوت طرق على الباب، و الكاميرا مركزة على تجمع العائلة داخل البيت.

الصّوت البشري؛ هو ثالث هذه العناصر، ولا يقل عنها أهمية، لأنّه يُعبـِر عن اللّغة التّي يتم بها الفيلم، و التّي من شأنها تنمية معرفة الطّفل، و إدراكه. و يمكن أن يكون إمّا تعليقا ً أو حوارا ً.

التّعليق :" **هو دعوة لإضفاء كمال المعنى على الصّورة المعروضة في محاولة لإقناع الطفل بسلوك معين أو فكرة مطلوبة** " [3]، و كثيرا ً ما يتناول التّعليق الفقرات المصوّرة بالشّرح و التّفسير. و بخاصّة تلك التّي لا يستطيع الطفل أن يُدرك مغزاها الحقيقي، ما لم يزوَد بالمعلومات الأساسية المتعلقة بها. فهو ضرورة لتكييف الطفل مع الأحداث في الفيلم الكرتوني.

و يتمتع التّعليق بخصائص كثيرة منها: – استعمال الألفاظ البسيطة السّلسة؛ حتى لا تقيم حاجزا ً نفسيا ً بين المقدم و الطفل المُشاهد.

- مخاطبة الطفل من موضع المساواة
- و يجب أن يكون مطابقا ً لمضمون اللّقطات المصوّرة التّي يشاهدها الطفل.مطابقة سرعة التّعليق مع سرعة الحركة في الفيلم.[4]

و تتلخّص أهمية التّعليق في تعريف الطفل ببعض السّلوكيات الإيجابية و السّلبية؛ التّي تظهر من خلال الصّورة، حتى يستطيع الطفل إدراكها إدراكا ً سليماً. و إعطاؤه بعض

---

[1] و [2] منال أبو حسن فؤاد ،م س، ص 30.

[3] محمد عوض، م س، ص 17 .

[4] لمزيد من التفاصيل ينظر : سليد بيتر ،" مقدمة في دراما الطفل "، ترجمة كمال زاخر لطيف، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1981، ص 42.

الاستفسارات و التساؤلات على بعض المَشاهد و اللقطات. ثم يُترك له دور التعرف على الإجابة عليها بعد مشاهدة الحلقة، بهدف جعل الطفل يركز أكثر أثناء المُشاهدة.

و التعليق على نوعين في الفيلم الكرتوني : التعليق القبلي و التعليق البعدي. تقتصر أهمية التعليق القبلي على التعريف بالشخصيات من حيث أسمائها و صفاتها و سلوكـــها، و التعريف ببعض المهن و الأدوار[1]. و في هذه الحالة المتقدمة من الفيلم، يلقي المعلق بعض التساؤلات، التي تُستخدم لجذب الانتباه لمشاهدة الفيلم. و يعرض ملخصا لما سبق، إذا كان مسلسلا، حتى يتمكن الطفل من تنشيط ذاكرته، و يتابع الأحداث بسهولة و يسر.

أمّا التعليق البعدي : فيحتوي على تلخيص سريع للفيلم، بشكل يُساعد الطفل على الاحتفاظ بالمعلومات في ذاكرته، و يُسهّل عليه استرجاعها[2]. كما تُوجه له أسئلة و استفسارات، تجيب عليها الحلقات القادمة من المسلسل بهدف تشويقه و ضمان متابعته .

و الجدير بالإشارة، أنّه من الممكن الاستغناء عن التعليق في أفلام الرّسوم المتحركة. و الاعتماد أساسا على الموسيقى و المؤثرات الصوتيّة، لاسيما في الأفلام القصيرة، التي تعتمد على الصورة لتوصيل المعنى. و التي تُستخدم فيها الحركة الكاملة للشخصية و تتتابع اللقطات و المَشاهد بها بسرعة.

الحوار:" **هو جزء من الشريط الصوتي، و هو عبارة عن تأدية الفنانين لأدوار على لسان الشخصيات الكرتونية** "[3]و من خلاله يستطيع الطفل التمييز بين الشّخصيات صوتياً. و يتعرف على طباعها من خلال الإلقاء. فيكتشف ما إذا كانت الشّخصية قاسية أو حنونة، طيبة أو شريرة.

و يساعد الحوار الطفل على الاستيعاب من خلال التّكامل الحاصل بين الصّورة و الصّوت. و يُعوض النقص في الحركة، إذا كانت حركة الشّخصية محدودة، لكسر حاجز الملل النّاشئ عنها [4] و توضح وتيرة الحوار – سواء كانت سريعة أو بطيئة – الجو العام للفيلم، و تساعد الطفل على الاندماج النفسي مع الأحداث.

---

(1) منال أبو حسن فؤاد، م س، ص 32.

(2) منال أبو حسن فؤاد، م س، ص 33

(3) منال أبو حسن فؤاد، م س، ص 37.

(4) مقابلة مع المخرجة رزام الحجازي بمؤسسة تايقر برواكشن يوم 2005\06\18على الساعة 9 صباحا.

2- دبلجة الرّسوم المتحركة :

2-1-ماهيتها :

إنّ أبسط تعريف يمكن تخصّيصه للدّبلجة؛ هو أنّها نقل البرامج و المسلسلات و الأفلام إلى قالب لغوي آخر، إمّا صوّتيا ً أو تحريريا ً.

و يُجمع الكثير من الباحثين على أنّ الدّبلجة قد أخذت مظهرين، بسبب اختلاف أنماط التّدخل خلال العملية الإخراجيّة، و تمثلت في صورتين مختلفتين : الدّبلجة الصوتية و العنونة. و يحدّدها الأستاذ أحمد نتوف بقوله : "**هناك نوعان من الدّبلجة : الصّوتية؛ التّي تهتّم بالشّريط الصّوتي، و المعنونة ؛ المرتبطة بمساحة الصّورة** " [1] وعلى الرّغم من تباينهما (أي نوعي الدّبلجة) إلا أنّهما تتّفقان في أسبقية الصّورة و العملية الإخراجية عن الحوار و الأحداث.

و من أهم تعاريف الدّبلجة الصّوتية ما يلي : لقد وصف سادول (Sadoul) الدّبلجة الصّوتية : " **باللّعبة الوهمية لصوت أجنبي مقترض و مطعم بجسد الممثّل الحقيقي** "[2]. و عرّفها جون غونواغ (Jean Renoir)على أنّها : " **الإيمان بثنائية الرّوح** " [3]. أمّا جون إفان (Jean Yvane) فرأى أنّها : " **تموج و لعب بين أحد العوامل المكونة للملفوظ الأصلي : الصّوت و الصورة** "[4]

و لعلّ أهم ما يمكن أن نستشفه من التّعاريف التّي عرضناها؛ هي أنّ الدّبلجة : أسلوب تقني يقوم على ترجمة حوار الأفلام إلى لغة مغايرة للأصليّة، و مزامنته شفهيا خلال إلقاء الممثلين.

---

(1) أحمد نتوف: أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية، جامعة دمشق، مقابلة شخصية معه بمركز الزهرة، دمشق، بتاريخ 2005\06\17، على الساعة 16:00.

(2) G.Sadoul," 2e volume, Hollywood, la fin du muet, tome 6 de l'histoire générale du cinéma", De noël, Paris, 1972, p 123. « Le doublage est un jeu irréaliste de voix d'emprunt visiblement greffées sur le corps original des acteurs étrangers. »

(3) Jean Renoir, « Ma vie et mes films », ED Flammarion, Paris, 1er édition, 1974, p 97. « Le doublage est la croyance en dualité de l'âme ».

(4) Jean Yvan : Délégué général de Babel, Genève, Suisse. « Doubler : C'est agir sur l'un des deux éléments constitutifs, de l'énoncé source : Le son, l'image ».

(3) (4) الترجمة لنا.

أمّا النوع الثاني؛ أي العنونـــــــة : فتقوم على نقل الحوار تحريريا ً، من لغة الأصل إلى لغة الهدف، و تركيبه على الصّورة. أو هي حالة انتقال رمز شفهي إلى رمز مكتوب،و بذلك تضع المُشاهد بين منفذين متزامنين باستمرار، للولوج إلى مصدرين لسانيين مختلفين. لذلك وصف جورج مونان (George Mounin) هذا الانتقال؛ بالحالة الاستثنائية، و الفريدة من نوعها قائلا : " **تُعد الدّبلجة التّحريرية حالة استثنائية. تقريبا ً، فريدة في نقلها للرسالة من رمز شفهي إلى رمز مكتوب."**[1]

---

[1] George Mounin , « Linguistique et Traduction », ED Gallimard , France , Première édition , 1976 , p 146. Le sous-titrage représente un cas exceptionnel, à peu prés unique de transcodage le passage d'un code oral à un code écrit ».

[1] الترجمة لنا.

2-2- الدبلجـــــــــــــــة الصّوتيـــــــــــــــــــــة

2-2-1- إرهاصاتـــــــــــــــــــــــــــــــــــــها:

تُعد مزامنة الأحداث مع المؤثرات الصّوتية، أحد الأسباب الدّاعية إلى ظهور الدّبلجة الصّوتية. و هذه الفكرة تلغي الزّعم بأنّ المزامنة : هي ظاهرة مستحدثة بظهور الدّبلجة.

فقد حوّلت هذه التّقنية الأفلام الصامتة إلى أفلام ناطقة مملوءة بالروح و الحركة مثل فيلم (Why Weep at Parting) سنة 1929؛ الذي لاقى نجاحا منقطع النّظير، و لاسيما من سنة 1929 – 1930. و لكن سرعان ما انقلب النّقاد على هذا الفن مع بداية الثلاثينات، ووصفوه بالخديعة و المخاتلة، ممّا أفقد الجمهور الثّقة بالمزامنة الصّوتية. أمّا في أمريكا فقد تواصلت الجهود لنقل السينما الصّامتة إلى سينما ناطقة عن طريق مزامنة الأحداث مع أصوات الأقدام، و أصوات الفنانين المغنيين. لذلك كان من المنطقي جدا التّفكير في انتهاج أسلوب الدّبلجة، لاستبدال صوت المُمثل الحقيقي بصوت المُمثل الأجنبي.[1]

و لكن و منذ الممارسات الأولى للدّبلجة الصّوتية، طرحت المزامنة نفسها بوصفها إشكالية عويصة على الرغم من جهود مهندسي الصّوت الأمريكيين و الألمان والفرنسيين، لسدّ النّقائص و الخلل، و لاسيما خلال لقطات الوجه (Gros Plan).

و لقد أعادت تكنولوجيا الصّوت المتطور الروح للدّبلجة الصّوتية، و استطاعت أن تعيد ثقة المُشاهد الأجنبي بها. و أوّل فيلم دُبلج بالكامل إلى الفرنسية هو الفيلم الألماني (Quatre de l'Infanterie)، الذي رفضت لجان الرّقابة الفرنسية عرض نسخته الأصلية. و عُرضت فقط نسخته المدبلجة يوم 13 ديسمبر 1930. و حاز على نجاح مبهر بفضل نسيجه الدرامي الرّائع، و أداء الممثلين الممتاز، رغم المزامنة السيّئة التّي بدت للعيان.[2]

و بقيت الدّبلجة الصّوتية هاجس هوليود؛ التّي كانت ترى فيها الموزع الأمين لأفلامها، و الدّخل المنمي لإراداتها، و لاسيما إذا اتّصفت بجودة الأداء، و المزامنة

---

[1] Martin Danan , « Hollywood et le marché français des années trente » article, Les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels , Villeneuve d'Aqu (Nord) presses universitaires du Septentrion , Paris , N°418 , 1996 , p 123.

[2] Encyclopedia Universalis , Version 10 (cinéma) 2005.

الدّقيقة، و حسن الإعداد و الإخراج؛ لأنّها فنّيا تُحقق للأفلام الأمريكية شهرة تتعدى الولايات المتحدة الأمريكية، و اقتصاديا ً؛ هي تقنية تسمح بتصدير الأفلام بأثمان معقولة.

و ما إن حلّت نهاية أفريل 1931، حتى كانت عودة فرنسا للاهتمام بهذا الحقل. و دُبلج فيلم الحائر(Désemparé) المصوّر بهوليود. و حظيت دبلجته هذه المرّة بمدح النّقاد الأمريكيين والفرنسيين على حد السّواء، بفضل التّقنية العاليّة و النّاجحة للصّوت المنفّذ باستوديوهات باغامونت (Paramont).

و لقد أثنت جريدة فارييتي (Vatiety)على هذا العمل، ووصفته بالنّاجح الذي ذلّل الصّعوبات، والانطلاقة التّي ينتظرها السّينمائيون، و المحاولة الأولى الجدية؛ التّي جعلت المُشاهد لا يلحظ الدّبلجة. و أضافت الصحيفة أنّه كان لهذا الفيلم الهوليودي الصّنع و الإخراج و التّمثيل، الفرنسي اللّسان صدا ً رائعا ً في أوساط الفرنسيين، و بذلك انفتح الباب على مصراعيه في فرنسا لإنتاج أجنبي آخر.[1]

و أضافت أقلام نقاد آخرين، أنّه كان من الصّعب على المُشاهد، التّفريق بين النّسخة الأصلية و المدبلجة. فخلق هذا التّقدم التّقني للتّزامن الصّوتي، و النجاح المبهر للنسخة المدبلجة، الخوف من الفشل، و هذا ما دفع بفرنسا لانتهاج إستراتيجية عمل متقن و دقيق و حذر، لاسيما خلال التّركيب التمهيدي للنسخة المدبلجة. و أضحى المنتجون يتخذون التّدابير اللازمة و الترتيبات الأولية، لتسهيل عملية المزامنة بالدّبلجة منذ بدء تصوير الفيلم.

و شهدت الثلاثينات، ارتفاعا ً كبيراً للأفلام الأمريكية المدبلجة إلى الفرنسية، إذْ بلغت 143 فيلما ً مدبلجا ً خلال سنة واحدة فقط 1930-1931، كما أصبحت الدّبلجة خلال الستينات معيارا ً لتوزيع الأفلام الأجنبية في فرنسا، رغم الموجة المعادية التّي طالت الدّبلجة، بهدف النهوض بالسّينما الأوروبية، و الحضر على المنتوج الأمريكي، و لاسيما من قبل الممثلين [2]

و لكن، حتى و إن لم ترق الدّبلجة لفئات من الرأي العام الفرنسي، فإنّها خدمت فئة أخرى من مستوردي الأفلام و العاملين في حقلها.

ولقد شهدت المدّة نفسها (الثلاثينات)، انتقال الدّبلجة الصّوتية إلى نوع سينمائي آخر. و نقصدّ ها هنا الأفلام الكرتونية؛ التّي مافتئت أن عُرضت في قاعات السينما، حتى أصبحت شهرة شخصياتها تضاهي شهرة نجوم هوليود. حينذاك لم تدبلج فرنسا الكثير من الأفلام الكرتونية الأمريكية، و إنّما انصب اهتمامها فقط على الأفلام الأكثر

---

[1] G. Denanld , « Le doublage de Désemparé » , Le journal Variety , 29/04/1931.

[2] Martin Danan , idem , p 125.

شهرة : كميكي ماوس وبيضاء الثلج و الأقزام السبعة؛لأنّها انتقلت إلى مرحلة الإنتاج [1] و صَمَّمت شخصيات عالمية مثل : تان تان، كرد على سيل الإنتاج الإمريكي.

أمّا العالم العربي، فلم يعرف الدّبلجة الصّوتية سوى مع نهاية السبعينات و فجر الثمانينات. و كانت دبلجة الأفلام الهندية بأستوديو ميسور بالقاهرة، و دبلجة الكرتون بشركة الإنتاج الفني ببيروت، أولى الخطوات في هذا المجال[2]. و أول فيلم دُبلج إلى العربية؛ كان فيلم " سانشيرو " الذي ذاع صيته في كل الأرجاء العربية، و مازال يعرض إلى حد السّاعة. ثم انتقل هذا الفن (الدّبلجة) إلى الكويت. و أوّل فيلم دُبلج هناك؛ هو فيلم " عدنان و لينا "الذّي لاقى استحسانا ًمن قبل الجمهور العربي. و شهدت بداية التسعينات ظهور أكبر و أهم المراكز العربية لدبلجة الأفلام الكرتونية بدمشق، و نقصد مركز الزُهرة، الذي تبنى دبلجة أفلام كرتونية عالمية مثل : كونان، بوكيمون، و كابتن ماجد و غيرها.

---

[1] Martin Danan , opcit , p 125.

[2] مناع الحجازي، مقابلة شخصية ،بمركز الزهرة، المزة، دمشق، يوم 19\06\2005.

2-2-2- مراحـــــــــــــل الدبلجـــة الصوتية :

لن تتلخص الدّبلجة الصّوتية في ترجمة الحوار فحسب، و إنّما تمر النّسخة الأصلية بعدة مراحل مختلفة؛ لنحصل في النهاية على نسخة مدبلجة قابلة للعرض. و لخص لنا الأستاذ أحمد نتوف هذه المراحل في النّقاط الآتية [1]:

1-**الاقتناء** : إنّ أهم ما يشد المستورد عندما تُعرض النّسخة الأصلية للبيع؛ هو تصنيف الفيلم الكرتوني عالمياً، و مدى تقبله جماهيرياً، و إن كان ملائماً للبيئة العربية. إلا أنّنا في الواقع نلاحظ أنّ هذا المعيار الأخير ينعدم أمام العقود و الصفقات التّجارية. و من الواضح جداً أنّ الموضوعات المختارة لا تتّسم بالتوازن، بحيث نجد ارتفاعاً كبيراً في نسبة عرض الموضوعات الرياضية، و المغامرات على حساب عرض الموضوعات الصّحية و التّاريخية و اللّغوية و الاقتصادية و العلمية، التّي تفيد الطفل علمياً و تربوياً.

2-**التّرجمة**: تمر التّرجمة بمراحل عديدة أولاً: الفهم الأولي للقصّة، ثانيا: مشاهدة الحلقات على التّوالي حتى يفهم المترجم السيناريو و الحوار جيداً. ثالثا:يُترجم الحوار دون أخذ التّوقيت بعين الاعتبار، ثم تُسلم النّسخة للمُعد.

3-**الرّقابة**: يشاهد المُعد الحلقات كاملة، و يحضر تقريراً عن اللقطات؛ التّي يجب حذفها مع ذكر طبيعة الأسباب (إن كانت دينية، نفسّية، اجتماعية أو سياسية). ثم يرفعه للمخرج الذي يقوم بدوره بمُشاهدة الحلقات للمصادقة على الحذف.

4- **الإعداد**:بعد حذف اللقطات، يأتي دور الإعداد، في هذه المرحلة يقوم المُعد بتعديلات على الحوار المترجم، حسب توقيت اللقطة و حركة الشفاه. و يُعتبر الإعداد ركيزة الدّبلجة و من أصعب مراحلها. فإن نجح المُعد في عملية المشافهة و المزامنة، نجحت النّسخة المدبلجة لا محالة .

5-**المكسّاج** : و يُعني به تركيب الأصوات العربية على النّسخة الأصلية. و لكن قبل التّركيب، يقوم المخرج باختبار لأصوات الممثلين، و اختيار أكثر الأصوات الملائمة للشّخصيات الكرتونية، و أكبرها قدرة على القيام بانفعالاتها. و بعد الاختبار، يشغل المُعد النّسخة الأصلية على الشّاشات. و يُنزل الصّوت إلى درجة الصفر، و يبدأ بتركيب أصوات الممثلين العرب، بعد أن تمرنوا على الأداء الصّوتي للحوار، مع الحفاظ على الموسيقى التّصويرية، و المؤثرات الصّوتية الأصلية.

---

[1] أحمد نتوف ، المقابلة السابقة .

6-**التّدقيق اللّغوي** : يُمرَّر الحوار المترجم بعد مرحلة الإعداد إلى المدقّق اللّغوي، الذي يقوم بتصحيح الأخطاء النّحوية و الأسلوبية و البلاغية، قبل المكساج. ثم يُشاهد النّسخة المدبلجة، للتّحقّق من الحركات الإعرابية خلال أداء الممثلين، و يحدّد اللّقطات الّتي تحتاج إلى تدخل مونتاجي، ثم يرفع تقريراً لقسم المونتاج.

7-**المونتاج** :يقوم قسم المونتاج بتركيب ثانٍ لصوت الممثل بعد التّصحيح. أمّا اللّقطات الّتي تعذّر حذفها لأسباب تقنية، فتعالج بإحدى الحلول التّالية: إمّا وضع المساحات الخضراء على المناطق المراد إخفاؤها [مثلا : إن كانت الشخصية الكرتونية ترتدي تنوره قصيرة جداً، أو يظهر صليب في الصورة أو أي رمز ديني غير إسلامي] أو تكرر اللّقطة (أ) بعد حذف اللّقطة (ب)، و في بعض الأحيان، لا يجد التّكرار نفعاً، لذلك يلجأ المخرج لتكبير جانب من اللّقطة لتُركز الكاميرا على الجانب المُراد إظهاره، حتى لا يشعر المُشاهد بإخفاء الجوانب الأخرى.

8-**تصميم المقدمة و التّترات** : تختلف المقدمة و التترات عموماً في النّسخة المدبلجة عن الأخرى في النّسخة الأصلية؛ لأنّه من غير المجد عرض فريق العمل الأصلي للفيلم الكرتوني بعد دبلجته. و أوّل خطوة يقوم بها المخرج خلال تصميم المقدمة و التترات؛ هي تصميم العنوان الذي يحاول الاحتفاظ بكارته على الشّاشة بمعدل ثانية واحدة لكل خمس كلمات، بخط واضح و مقروء و بلون يختلف عن اللّون الطّاغي في الخلفية. ثم يقوم باختيار اللّقطات الأساسيّة بالفيلم، و عرضها بتواتر سريع ملائم للإيقاعات المصاحبة لها. و تُعرض التترات على الشّكل التّالي : عنوان المسلسل و عدد الجزء، ترتيب أسماء الممثلين من الرئيسي إلى الثانوي، اسم المشرف على الإعداد، اسم منفذ المونتاج، اسم منفذ المكساج، المترجم (الترجمة)، كلمات الشّارة، الألحان و الأداء، مركز الإنتاج و التوزيع، الإشراف العام، مركز الدوبلاج، الإشراف الفني، عنوان الحلقة.

9-**الأغاني** : تنقسم أغاني أفلام الكرتون المدبلجة بين الإبداع و التنفيذ؛ نقصد بالإبداع؛ أي تأليف موسيقى جديدة بتلحين و توزيع جديدين و كلمات جديدة. أمّا التّنفيذ فيمر بمراحل؛ أوّلها: الاستماع للأغنية الأصلية، ثم تجريد الموسيقى الأصلية من الكلمات، لتكتب أخرى جديدة تؤدى بالإيقاع و التّلحين الأصليين [1].

10-**التّركيب النّهائي و الإخراج** : يقوم المخرج بتركيب الأغنية أو الموسيقى على المقدمة، كما يركب العنوان و التّترات أيضا، ليُنسخ هذا العمل في بداية و نهاية حلقات المسلسل الكرتوني المُدبلَج.

---

[1] استمع للقرص المرافق.

2-2-3- تقنـــــــــــيات الدّبلجـــــة الصّوتيـــة :

نستطيع تقسيم تقنيات الدّبلجة، حسب نوع التّدخل خلال سير العملية الإخراجية للنّسخة المدّبلجة، و الذي يتم على مستويين : المُزامنة و المُشافهة.

1 -تقنّية الخطوط الإيقاعية : هي تقنّية شائعة في فرنسا، و تُستخدم أيضا ً في لبنان لدبلجة أفلام الكرتون. عرفها إيفان (Yvane)على أنّها " **تقنية ليست موفدة البتّة للفنان – المترجم، كما هو الحال في التّقنيات الأخرى، التّي تستوجب على الممثل تقليد إيماءات شفاه الشخصية الأصلية، و إنّما موفدة أساسا ً إلى الشّريط المُسمى(Rhytmo) المكتوب عليه الحوار للتّسجيل المتعاقب** ".[1]

و بالرّغم من أنّ هذه التّقنية تتطلب وسائل متطورة و جهداً كبيرا ً، إلا ّ أنّ معظم مخرجي النّسخ المدبلجة لأفلام الكرتون يفضلونها. و على حسب ما شرح لنا المخرج مناع الحجازي تمر هذه العمليّة بالخطوات الآتية[2]:

-أولا ً: يُعرض الفيلم وحدة بوحدة في حلقات و أمام ممثلين مختصين بقاعة الاستماع؛ التّي تحتوي على شاشة مزدوجة: شاشة عادية، حيث تُعرَض مَشاهد الفيلم، و شاشة ذات وجه مخيب (Allongé) موضوعة مباشرة تحت الشّاشة العادية، حيث شريط النّص معروض و متزامن مع المَشاهد.

-ثانيا : يقوم الممثلون بقراءة النّص بصوت مرتفع بقياس تتابع المَشاهد. و تُسجَّل أصواتهم تزامنا ً معها في قاعة الاستماع.

2-تقنية(Play back):تختلف هذه التّقنية عن سابقتها، بحيث يحفظ الممثلون الحوار المترجم، ثم يقومون بعملية التّسجيل، و هم مُشاهدون للصّورة الأصلية، مُستَمعون

---

(1) Jean Yvan , ibid , p 135.

« Ce procédé délègue le synchronisme non plus à l'artiste – interprète qui dans le cas d'autres méthodes doit lui-même repérer et suivre les mouvements des lèvres du personnage présent à l'écran pour y confirmer les siens, mais à une bande appelée rythmo sur laquelle sont calligraphiés les dialogues à enregistrer ».

(1) الترجمة لنا

(2) نفس المقابلة السابقة مع المخرج مناع الحجازي.

للصّوت الأصلي بواسطة سمّاعة رأسية، من أجل تبديل نغمات أصواتهم حسب أحداث الفيلم [1].

تُعد هذه التّقنية الأسلوب المنتهج و الرائد في استوديوهات الزُهرة،و تهدف أساساً للحد من عقبات الدّبلجة بتسهيل تصحيح ألفاظ لغة الهدف بطرق فنّية و تقنّية.

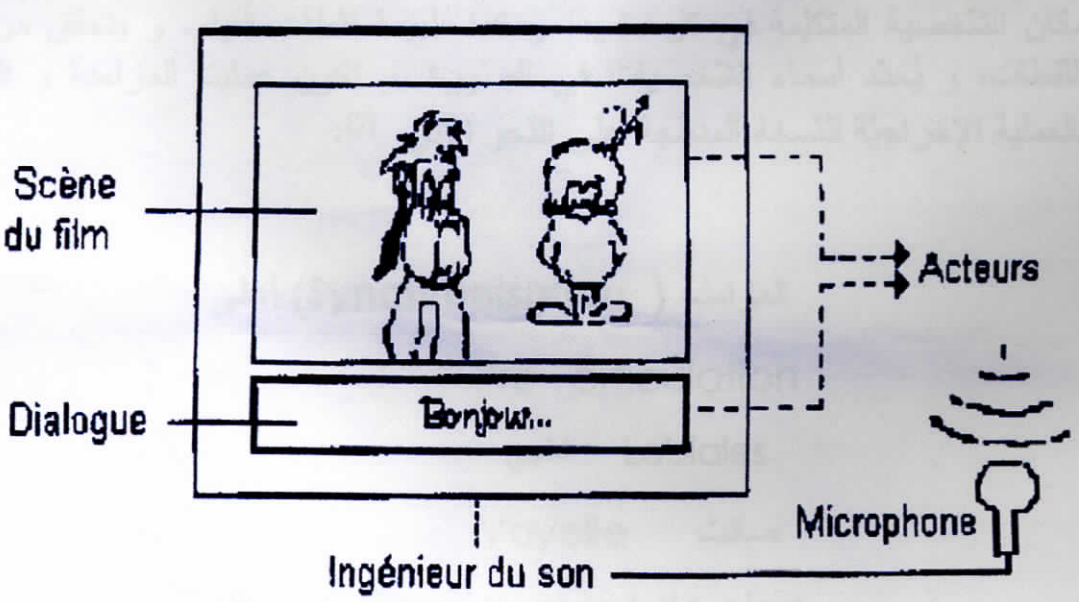
3-تقنية الصّوت المباشر Technique du Son direct: حسب المُدبلج المشهور ريتشارد داغبوا(Richard Darbois)؛ تقوم هذه التّقنية على تسجيل الصّوت و الصّورة، تزامناً للربط بين شريطي الصّوت و الصّورة. [2]

---

[1] www.yahoo.fr العنوان الفرعي a-c versailles.fr /etabliss/herblay/audiovis /doublage/htm.

[2] نفس العنوان الإلكتروني السّابق على محرك بحث YAHOO

شكل رقم (3)



رسم تخطيطي يبين عملية التسجيل بقاعة الاستماع

2-2-4-أســاليب التّــدخل بالدّبلجة :

الدّبلجة : هي عمليّة فيلمية محضة. و مهما كانت التّقنيات المستعملة فيها، إلا و تكون معلّلة بمستويي التّدخل خلال العمليّة الإخراجيّة للنّسخة المدبلجة و هما : المزامنة؛ التّي تكون أسمهما البيانية متجهة إلى أعلى، و المشافهة؛ التّي أسهمها البيانية متجهة إلى أسفل. و كل من المستويين متصل بالآخر.

سنأتي في هذا المجال بترتيب جون إيفان(Jean Yvane) للعمليات الجوهرية المتعلقة مباشرة بالمزامنة [1]:

1-الاستبيان و الرصد (Detection): في هذه المرحلة، يستبين المشرف الفني ملاءمة النّص الأصلي مع الصّورة. و يكشف عن الرّموز الخاصّة، و أيقونات الآخر، كما يقف على المقاصد المختلفة لكاتب الحوار الأصلي و كذا المُترجم.و يحدّد مكان الشّخصية المتكلِمة في كل مشهد، و كذا طبيعة لقطات الفيلم. و يتحقق من ترقيم اللّقطات، و يُحدّد أسماء الشّخصيات في الصّورة. و تكون عمليتا المزامنة و المشافهة بالعملية الإخراجيّة للنّسخة المدبلجة على النّحو الآتي [2]:

المزامنة (Synchronisation) أعلى

↑ Pré –articulation

– Labiales شفهي

v Voyelle صائت

Changement de plan تغيير اللّقطة

P.G plan général لقطة عامة

P.I dernière l'image آخر الصّورة

---

(1) Jean Yvane , ibid , p 136.

(2) تتّجه الأسهم البيانية للمزامنة للأعلى، لاعتبارها عملية سابقة للمشافهة. تبدأ ممارستُها قبل و خلال و عند نهاية اللّقطة. أمّا المشافهة فأسهمها البيانية تتجه إلى أسفل، لأنّها عملية بعدية بصفتها تأتي بعد المزامنة، و تمارَس خلال تكلم الشّخصية فحسب.

المُشافهة (L'oralisation) أسفل

P1 Première image الصّورة الأولى

Post articulation خلال التّكلم ↓

Ouverture فتح شفاه المتكلم ∨

OFF صمت –

P.E Plan éloigné لقطة بعيدة

G.P Gros plan لقطة الوجه

2-الحوار : انطلاقاً من ترجمة النّص الأصلي للفيلم، يُؤسِّس المُعد حواراً في لغة الهدف، مراعياً لإيماءات الشّخصيات الأصلية، و حركات شفاهها، محاولاً مجاراتها. و إن كان تحضير النّص و الحوار بالفيلم الكرتوني الأصلي سابقاً للصّورة و الإخراج، فالدّبلجة على غرار ذلك : الصّورة و الإخراج هما العاملان المتحكمان في نوعيّة الحوار بالنّسخة المدّبلجة. و يجد المُعد نفسه أمام عراقيل لابد من حلها و تخطيها منها: المدّة الزّمنية للّفظ الأصلي، الإلقاء إن كان رتيباً أو سريعاً، تقاطيع الفتح ∨ أو الغلق – لفم الشّخصية، ووضعية الشّخصية في الصّورة.

أمّا العمليات الجوهرية المتعلقة بالمُشافهة (أسفل) فقد قسّمها لنا المخرج مناع الحجازي [1] إلى عمليتين :

1. التّسجيل : يتم التّسجيل بقاعة الاستماع، حيث يسجل الفنّانون الحوار تحت إشراف المدير الفني للنّسخة المدبلجة بتتابع مستمر، و حسب التقنية المنتهجة.

2. المكساج : هو ضبط الصّوت بمكان منعزل حسب التّفاصيل التّي تظهر على صورة. و نستطيع رصد التقاطيع الصوتية بيانيا في الصورة على النّحو الآتي :

---

[1] نفس المقابلة السّابقة مع المخرج مناع الحجازي.



و يحتوي المَشهد عموماً على ثلاثة لقطات، نمثلها في رسمٍ بياني كالآتي :

اللقطة الأولى 1° Plan _____

اللقطة الثانية 2° Plan _____

اللقطة الثالثة 3° Plan _____

Image / Son

الصورة \ الصوت

و بعد عرض مراحل الدّبلجة الصّوتية، و مختلف تقنياتها، لا مناص من إقرار إمكانية وجود فيلم كرتوني بلغة تختلف عن تلكم الأصلية. و لكن جورج مونان (George Mounin) سلّم باستحالة نقل و ترجمة صوتيات و موسيقى لغة ما، في قوله :

« La phonétique et la musique d'une langue sont intraduisibles ».

لذلك؛ و بين هتين الفكرتين المتعارضتين – فكرة استحالة الدّبلجة نظرياً،و حقيقة ممارستها فعلياً – سنقف موقفاً وسطاً ؛ نعالج فيه مشاكل و صعوبات الدّبلجة الصّوتية، المبنيّة أساساً على إشكالية الأمانة و الخيانة.

2-3- العنونـــــــــــــــــــــــــة :

2-3-1- أسالـــــــيب العنونـــــــــــــــــة :

لقد علمنا سلفا ًأنّ الدّبلجة أخذت شكلين مختلفين : الصّوتي و التّحريري. و المقارنة بينهما موضوع كلاسيكي بحت؛ لأنّه عولج بشتى الأساليب و الطرق. لذلك سنكتفي بذكر أنّ الدّبلجة الصّوتية تُعاب على تحطيم الشّريط الصّوتي الأصلي، و تستبدله بآخر أجنبي، أمّا الدّبلجة المعنونة فنشهد لها أنّها تحترم الصّوت و الإيقاع و اللّهجات الأصلية و النّغمات الصّوتية. و لكن عيبها الأساسي؛ هو تحطيم مساحة الصّورة. لذلك أوّل الضروريات التّي اهتم بها القائمون على الدّبلجة؛ هي تحديد عدد أسطر عبارات الدّبلجة المعنونة، لتجنب تشويش المتفرج.لأنّ الهمّ الأوّل و الأخير للمنتج الأصلي للفيلم الكرتوني؛ هي القراءة الفيلمية(La Lecture Filmique).

و لقد ميّز لنا الدكتور أحمد نتوف بين إستراتيجيتين مختلفتين سائدتين حاليا ًلدبلجة الأفلام الكرتونيّة تحريريا ً: أولهما قاعدة التّحفظ [تعرف هذه القاعدة في المراجع الأجنبية باسم Discrétion]: التّي تقوم على تحديد ظهور عبارات الدّبلجة في سطرين. أمّا الثانية؛ هي الأكثر حداثة، تـُحدّد الدّبلجة في سطر واحد مع تكثيف عدد الكلمات، ممّا يـُحرّر جزءاً من الصّورة؛ لأنّ الدّبلجات التّي تتعدى سطرين أضحت قليلة جدا ًبسبب تحطيمها لجزء كبير من مساحة الصّورة، و عرقلة المتابعة الجيّدة للأحداث، و تجعل الصّورة تبدو مضحكة بالنّسبة لمُشاهد [1].

---

[1] نفس المقابلة السّابقة مع أحمد نتوف.

2-3-2- الشّكل الخطي بالعنونـــــــــــــــــة :

نستطيع أن نفرق بين شكلين خطيين مختلفين، إذا تحدثنا عن الدّبلجة من العربي إلى الإنجليزي أو الفرنسي، و هما : الحروف المستقيمة و الحروف المائلة. و يتغير استعمالهما حسب الحالة النّصية، أو حسب المترجم. فيُكتب معظم الحوار بالحروف المستقيمة إلا ّفي ثلاثة حالات؛ التّي يجب أن تُكتب فيها العبارات بالحروف المائلة:

1. تدخل صوت خارجي(Voix Off)، كمتكلم خفي بمكالمة هاتفية أو معلق أو راوي خارجي (أي ليس ضمن الشخصيات).
2. كتابة بعض المقاطع الشّعرية أو مقاطع أغنية.
3. كلمات مقتبسة من اللّغة الأصلية. [1]

أمّا إستعمال الحروف النّاجية؛ فهو قليل جدا ً، و محصور فقط في كتابة عنوان المسلسل، أو في بداية اسم لمدينة أو شهر أو اسم علم. و في الحقيقة لم يكن استعمال الحروف النّاجية نادرا ًإلا مع بداية الثمانينات(إذا تكلمنا عن الدّبلجة بين اللّغات الأجنبية). نظراً لمظهرها المعياري على الشّاشة، و حجمها المتزايد الذي يخلق أثرا ً مثيرا ً للضحك و السّخرية[2]؛ لأنّ المُشاهد مهما كان سنه ،بإمكانه التّوفيق بين الكلمات المكتوبة بالشّكل المستقيم و العادي، و بين الحجم الصّوتي بالفيلم الأصلي، دون اللّجوء إلى إضافة الحجم الكبير على الكلمات. فمثلا : في الفيلم الكرتوني المدبلج من العربية إلى الفرنسية " **القبطان الشّجاع** " نجد القبطان الذي كرّس حياته كلّها لاصطياد أنواع مختلفة من السّمك، يقول :"**هي...السّمكة التّي كنت أبحث عنها** "، دُبلجت بالفرنسية في الأسفل كالآتي : "il le poisson que je cherche"بالرّغم من أنّ القبطان لم تنقطع أنفاسه حين نطق الضمير "هي"، إلاّ أنّ المترجم عمد لاستخدام الحرف النّاجي، ليزيد في اللّهجة التأثيرية للمَشهد. و لم يعلم أنّه أوقع نفسه في مزلق إطناب، كان في غنى عنه؛ حين قام بتعلية الضمير (il)الذي يعود على (poisson)، الذي هو مذكر في اللّغة

---

[1] Daniel Bacquemont , « Le sous-titrage cinématographique » , article , Les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels , Villeneuve d'Aqu (Nord) presses universitaires du Septentrion ,Paris , N°418, 1996 ,p 147.

(2)أحمد نتوف ، المقابلة السابقة .

الفرنسية، و مقابله الضمير المنفصل (هي)؛ الذي يعود على السّمكة التّي هي مؤنثة في اللّغة العربية. و بذلك خُلقت حالة تشتت و تشنج في فكر المُشاهد الصّغير. و قال جون كونغو (Jean Cornu) في هذا الصّدد: "... **يكون المؤلف أو المترجم مضطراً للتّعبير الخطي أو الوصفي، في غياب الجانب الصّوتي،و لكن لم تعد السينما صامتة منذ ستين سنة** "[1]. و هذا يعني أنّ المترجم في غنى عن أي تعلية أو تغيير أحجام الكلمات؛ التّي تُعبر عن الصراخ أو ما شابه، كما أنّه في غنى عن استعمال الحروف النّاجية أيضا، طالما في استطاعة المُشاهد التّوفيق بين الشّريط الصّوتي و الصّورة.

---

(1) Jean François Cornu, « Le sous-titrage, montage du texte », article, Les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels, Villeneuve d'Aqu (nord) presses universitaires du septentrion, Paris, N°418, 1996, p 161.

« ...auteurs et traducteurs sont contraints d'exprimer par la graphique ou la description d'absence de dimension sonore. Mais le cinéma n'est plus muet depuis plus de soixante ans ».

(1) الترجمة لنا

3- أثر دبلجة أفلام الكرتون :

كأي ظاهرة تواصليّة ، للدّبلجة أثر إيجابي و آخر سلبي ، لاسيّما إذا تعلق الأمر بأفلام الكرتون التّي تُعد أكثر الوسائل التّثقيفيّة و التّرفيهية سحرًا بالنسبة للأطفال ، و لعلّ تعلُق الأطفال بالرّسوم المتحركة من الأمور التّي تسهل ملاحظتها ، إذ يحرصون على متابعة شخصياتها المتحركة النّاطقة القادمة من عالم الإنسان أو الحيوان أو الجماد المُعتمدة في معالجتها الفنيّة على الإيقاع و الحركة السريعين.

كلما ارتفعت نسبة تعلُق الطفل بالفيلم الكرتوني المدّبلج وزادت ساعات العرض ، ارتفعت نسبة أثر الدّبلجة ، إذ ترتبط نوعيّة التّأثير بالوقت المستغرق أمام الفيلم ، و دلّت دراسة أمريكيّة، أعدتها أكاديميّة طب الأطفال أنّ الطّفل يقضي سنوياً 900 ساعة في المدرسة و نحو 1023 ساعة أمام أفلام الكرتون، ما يعني أنّ معظم الأطفال يقضون وقتاً أطول أمام التّلفزيون و أفلام الكرتون يزيد عمّا يقضونه في فصولهم الدّراسيّة [1].

و نظرًا لهذه المكانة التّي تحتّلها الرّسوم المتحرّكة لدى الأطفال و إقبالهم على مشاهدتها ، كرسّت محطّات التّلفزيون العربيّة حيزًا كبيرًا لا يستهان به من الفترات المخصّصة لهم، إذ تستحوذ الرسوم المتحركة المدبلجة على نسبة66,7بالمائة من مجموع برامج الأطفال التي تقدمها القناة الأولى لتلفزيون المملكة العربيّة السّعوديّة خلال أيام الأسبوع ، و ترتفع تلك النّسبة إلى 80,85 بالمائة خلال نهاية الأسبوع و أيام الإجازات ، و تبلغ نسبة الرّسوم المتحرّكة المدّبلجة 73,5 بالمائة من مجموع برامج الأطفال التّي تقدمها قناة الكويت الفضائيّة ، أمّا قناة دبي فتصل نسبتها 64,7 بالمائة في حين تستّحوذ الرّسوم المتحرّكة المدّبلجة التّي تقدمها قناة سلطنة عمان الفضائيّة على نسبة 50 بالمائة من مجموع برامج الأطفال [2].

---

(1) صالح أبو عراد الشهري ،"الساعات التي يقضيها الأطفال سنويا أمام التلفاز"، مقال على www.google.ae

العنوان الفرعي htp://ae.alriyadh.com

(2) صالح أبو عراد الشهري،م س .

و بعد هذا العرض السّريع و المقتّضب حول مكانة المهمّة التّي تحتلها الأفلام الكرتونيّة المدّبلجة في نفسيّة الطّفل و الحيّز العريض الذي تحتّله من بيّن البرامج التلفزيون العربيّة ، سنطرح سؤالا بالغ الأهميّة ، يستحق التّفكير و التّمحيص : ما أثر دبلجة أفلام الكرتون التّي يصل إنتاجها العربي إلى 1 بالمائة مقارنة بالأفلام الكرتونيّة الأجنبيّة المدّبلجة على المُشاهد العربي الصغير و على المجتمع عموماً.

لقد رأى أكثر من مفكر أنّ للرّسوم المتحركة آثاراً سلبية ، أكثر منها إيجابية ، من بين هؤلاء الكاتبة سارة خثلان بحيث ؛" **من بين العوامل التّي تؤدي إلى انحراف الطفل هو ما يشاهده من خلال شاشة التّلفزيون ، خاصة أفلام الكرتون المدبلجة ؛التّي تُبلّد ذكاء الطفل و تضعف عقيدته و تميّع خلقه ،لأنّ الطفل أشبه ما يكون بالمادة اللّدنة ؛ فسرعان ما يتشكل بما يشاهده ، فيأخذ أسوء العادات و أقبح الأخلاق .....على الرّغم من أنّ الرسوم المتحركة التي تعرضها الفضائيات لا تعتمد على حقائق ثابتة ، و إنّما على خرافات و أساطير و مشاهد غرائزية لا يمكن الاعتّماد عليها في تنشئة أطفالنا ، و هي في الأصل قادمة من دول بعيدة عنّا كل البعد في الدّين**" [1]

وبعد إطّلاعنا على الآراء المختلفة التّي طرقت هذا الموضوع، وجدنا ضرورة تقسيم هذا الأثر إلى نوعين:

1. أثر مادٍ ،
2. أثر معنوي .

---

[1] سارة خثلان"أثر الرّسوم المتحركة على الطفل "، مقال على الموقع. www. Google .com

العنوان الفرعي.http://www.emi.co.ae

3-1-الأثر المادي :

3-1-1- الدّبلجة و تعليميّة اللّغات :

أولاً :الدّبلجة الصوتيّة

تسهم الدّبلجة إلى العربيّة في تنمية اللّغة العربيّة عند الطّفل ،و ذالك من خلال ما يُقدم في شكل مسلسلات بما يساعد الطّفل على الرّبط بين موضوع المسلسل و الشّخصيات و الحوار ، و يسهل عليه حفظ بعض الكلمات ، لاسيما إذا قُدمت في شكل أغانٍ ،بحيث يساعد جمال اللّحن و سلاسة الكلمات على إمكانيّة استذكار الطّفل للأغنيّة و ترديده لها.

و لقد أجريت بعض الدّراسات العربيّة التي تتناول تعلُم الطّفل للّغة العربيّة الفصحى من خلال أفلام الكرتون ، و بيّنت أنّ الأطّفال العرب يفهمون الفصحى لأنّها مُحيطة بهم ، على الرغم من ضعف قدرتهم على التّحدث بها ، و أوضحت أنّ مهارة الفهم اللّغوي تختلف كثيرًا عن مهارة الإنتاج اللّغوي[1]، و هذا يعني أنّ زيادة المعاني و اتّساعها تجعل مدارك الطّفل نامية، و لكنّها تتركه عاجزًا عن التّعبير عنها ، إذا لم يكن يملك ثروة لغويّة ملائمة لهذا الاتّساع .

لذلك فإنّ لغة الطّفل لا تنمو نموًا سليماً إذا طغى جانب الألفاظ على المعاني أو جانب المعاني على الألفاظ ، لذلك يستوجب على الدّبلجة تزويد الطّفل بمعاني الكلمات و المواقف التّي تُستخدم فيها ، حتى نُعينه على تنمية لغته من حيث الألفاظ و المعاني سويةً ، و حتى يستطيع اكتساب لغة سليمة و سهلة أيضا ، فكثيرا ما تُستخدم كلماتٌ خلال الدّبلجة ، يتعذّر فهمها على الطّفل نوعا ما ، و الأصوّب أن تُلحق الكلمة بتفسير قصير أو مرادف متداول ، حتى يَسهُل استيعابه على الطّفل.

و لكن ما يؤخذ على بعض البرامج الكرتونيّة، ركاكة مستواها اللّغوي، و اعتّمادها بشكل رئيسي على اللّهجات العاميّة ، مثل اللّهجة المصريّة و اللبنانية ، و أجمعت مختلف

---

(1) منال أبو حسن ،" الرسوم المتحركة في التلفزيون و علاقاتها بالجوانب المعرفية للطفل" ، دار النشر للجامعات، جامعة عين الشمس، القاهرة ،1998 ، ص 56.

الآراء على أنّ هذا النّوع من الدّبلجة ليس بالمثمر البتّة من الجانب اللّغوي ،سواء للطّفل المصري أو اللبناني أو الطّفل العربي.

علاوة على ذلك ، يُلاحظ أنّ عمليّة إعداد التّعليق من النّاحية اللّغوية في التّلفزيون المصري ، لا تتم بالشّكل الأمثل، و المناسب للطّفل في مرحلة عمريّة معينة ، حيث يقومون بالتّعليق بدون إعداد مسبق من النّاحية اللّغوية.

ثانيا : العنونـــــــــــــــــة :

نلاحظ اليوم ، أنّ الطفل العربي قد تعوّد على ظهور عبارات العنونة أسفل الشّاشة، خلال مشاهدته لأفلامه المفضّلة – الأفلام الكرتونية الأجنبية – فتضاربت الرّؤى و الأفكار حول نفعيّة هذا النّوع من الدّبلجة في تعليميّة اللّغات الأجنبيّة ، لذلك اختلفت الدّراسات و الاختبارات ، التّي خَلُصَت إلى نتائج متقاربة . وسنعرض في هذا المجال ثلاث دراسات أجريت في ثلاث جهات مختلفة من العالم، لنستبين كل نتيجة على حدة.

الدّراسة الأولى : أجريت على فئة واسعة من أطفال الخليج العربي، هدفها ؛ مدى استذكار الطّفل لعبارات الدّبلجة و مدى مساهمة هذه الأخيرة في تلقين اللّغات . فعُرض على الأطفال ثلاث جمل : الأولى تحمل نفس كلمات الدّبلجة ، و الثانيّة تحفظ نفس المعنى و لكن بكلمات أخرى . أمّا الجملة الثّالثة لا علاقة لها بالمسّلسل . فتوضّح أنّ 33 بالمائة من الأطفال تبيّنوا أنّ الجملة الثّالثة لا علاقة لها بالمسّلسل ، و لكنهم لم يستطيعوا التّمييز ما إذا كانت الجملة الأولى أو الثّانية هي الأصلية بالدّبلجة . و أعاد الدّارسون هذه المشكلة للمتابعة المستمرة للنّص المُتَرجَم أسفل الشّاشة و كذا أحداث المَشهد و الشّريط الصّوتي في آن واحد[1].

و لكن ما تُؤخذ عليه هذه الدّراسة هو أنّها لم تبيّن فعلاً أنّ الطّفل قد اكتّسب كلمات جديدة، و إنّما أثبتت مدى فهم و متابعة الطّفل للأحداث.

الدّراسة الثانيّة لـــ (Sahol) [2]: هدفها توقيت ردّة فعل المُشاهد حيال أحداث القصّة، فأوضحت أنّ ردّة فعل المُشاهد للفيلم المدّبلج ، دبلجة ً تحريريّة ً بطيئة ٌجدًا، بحيث لا تكتمل إلا بوجود الصّوت الأصلي و ترجمته سواء.

---

(1) صالح أبو عراد الشهري ، م س .

(2) ينظر:أسامة ظافر كبارة ،"برامج التلفزيون و التنشئة التربوية و الاجتماعية للأطفال"، دار النهضة العربية،بيروت الطبعة الأولى ،2003 ،ص 211.

الدّراسة الثالثة[1]: أجريت على فئة من أطفال مصريّين ، عُرضت عليهم حلقة من مسلسل باتمان بثلاث حالات : الحالة الأولى ؛ عُرضت الحلقة باللّغة الأصليّة فقط (الإنجليزيّة). الحالة الثانيّة : عرض معكوس(Présentation Inversée) أي الحوار باللّغة العربيّة و الدّبلجة باللّغة الإنجليزيّة . الحالة الثالثة: عرض عاد : حوار باللّغة الإنجليزيّة و الدّبلجة باللّغة العربيّة . و قد قُيم الاكتساب اللّغوي بهذه الدّراسة بقياس الفهم و استذكار الأحداث الدائرة بالشّاشة .

وأوضّحت النتائج ما يلي: الحالة الأولى؛ أسفرت عن فهم قليل للأحداث و نسبة اكتساب منعدمة، أمّا الحالة الثانيّة: فقد أوضحت نسبة فهم عالية، ونتائج مبشرة على مستوى الاكتساب اللّغوي.الحالة الثالثة: بيّنت نسبة فهم متوسطة و اكتساب شبه معدوم.

لذلك نستطيع أن نستخلص من نتائج هذه الدّراسة أنّ العرض المعكوس كان مثمرًا، و تأكيداً على أفضليته سنعتمد على دراستي (Lambert et Hollow)اللّتين أثنيتا على العرض المعكوس، و فسّرتا الأمر، على أساس أنّ هذا الأخير يقدم اللّغة الأولى (الأم) عن طريق السّمع السّريع الزّوال، و يترك وقتاً أكبر للمُشاهد للرّبط بيّن الرّسالة المستقبَلة، والنّص المترجم الظّاهر على الشّاشة[2]. و بالتّالي يستطيع المُشاهد فهم واكتّساب عبارات الدّبلجة معاً ، و على العكس، لمّا يكون الحوار باللّغة الأجنبيّة (كما استعرضنا في الحالة الثّالثة)، ينصرف المُشاهد لقراءة عبارات الدّبلجة بلغته ليتمكّن من فهم الحوار الذي يدور بين الشّخصيات .

و منه ، نستطيع القول أنّ بإمكان الدّبلجة المعنونة أن تكون وسيلة من وسائل تعليميّة اللّغات و أن تعطي نتائج مرضيّة في حالة العرض المعكوس (Présentation inversée) ، أمّا العرض العادي فيكون الاكتساب فيه شبه منعدم، إلا بالنّسبة للأطفال

---

(1) ينظر: منال أبو حسن،م س ،ص 56.

(2) Gary D'ydewalle, « le sous- titrage à la télévision facilite-t-il l'apprentissage des langues » (article) les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels d'asque (nord), Presses Universitaires du septentrion, Paris, n°418, 1996, p 223.

الذين يكونون على دراية باللّغة الأجنبيّة و العربيّة ، بيد أنّ عدد هذه الفئة محدود جداً في الوطن العربي، ممّا يحد من نفعيّة العرض العادي في تلقين الطّفل اللّغات.

3-2- الأثر المعنوي :

3-2-1- مظاهر العنف في الأفلام الكرتونية المدّبلجة :

أُنتقدَت دبلجة أفلام الكرتون بالعالم العربي كثيرًا ، و أُعيبت على جوانب كثيرة من بينها العنف المُسبّب لآثار سلبية على نفسيّة الطّفل ، على الرّغم من المتغيرات المتعلقة بالعمر ومدة المُشاهدة ، أو وضع الطّفل الاجتّماعي و الثّقافي.

قام عبد المنعم الأشهيني[1] باختيار قناة عربيّة عشوائيا ، ليحلّل مضمون ما تبثه من برامج الأطفال المدّبلجة ، على مدار أسبوع [2]. و بعد الملاحظة، أكّد أنّها عرَضت أكثر من 300 جريمة قتل، بالإضافة إلى إعلانات تدعو الأسرة إلى شراء أشرطة فيديو، تتضمّن العّديد من المَشاهد التّي تظهر فيها الشّخصيات الكرتونية بسّلوك إجرامي بأبعاده المختلفة، و الذي يُعد مناهضا للمجتمع و المبادئ الدّينية السمحة. و لقد استّخدمت معظم هذه الشخصيات أجسّادها، و احتدم صراع عنيف بينها. و بلغت نسبة العنف البدني 96 بالمائة، ومن مجمل أساليبه المستّخدمة عنف قاتل و مدمّر بدرجة 58 بالمائة.

وأوضحت الدّراسة أنّ تحليل مضمون المواضيع المختارة المدّبلجة المستّوردة من الغرب، والتّي عرضتها نفس القناة الفضائيّة العربيّة ، خلال نفس الفترة ، أنّها تتضمّن عنفاً لفظيا ًتكرّر 370 مرة و بلغت نسبته 61 بالمائة ؛ أي يفوق نسبة العنف البدني بمعدل 39 بالمائة في مسلسل سلاحف النينجا . و لقد تنوعت مظاهر العنف اللّفظي؛ حيث بلغ السّب و الشّتم نسبة 49 بالمائة، و التّهديد بالانتّقام بنسبة 23 بالمائة، و التّحريض 14 بالمائة، أمّا الاستهزاء و السّخرية بالآخرين مثّلت 12 بالمائة و القذف نسبة 3 بالمائة.

من جهة أخرى تجسّد العنف البدني في سبعة مظاهر، يتصدّرها الضّرب بالأيدي بمعدل نسبي يعادل25 بالمائة و إلقاء الأشياء على الآخرين بنسبة 20 بالمائة ، ثم تقيّيد

---

(1) عبد المنعم الأشهيني: مدير الإعلام بالمجلس العربي للطفولة و التنمية.

(2) www.google.ae العنوان الفرعي http://ae.ae.alriyadh.com

حركاتهم بنسبة 18 بالمائة . أمّا الشّروع في القتل بنسبة 17 بالمائة ثم خطف الأشخاص بنسبة 9 بالمائة ، و بلغت السّرقة بالإكراه نسبة 7 بالمائة .

و لاحظ الباحث عموماً أنّ الكائنات الخرافيّة المرتكبة لأفعال العنف وصلت إلى 24 بالمائة ، و أكّد أنّ معظم الشّخصيات التّي يقلّدها الأطفال و تمارس السّلوك العدواني ، هي في الأصل شخصيات كرتونية :منها 43 بالمائة شخصيات سلاحف النينجا 24.6 بالمائة شخصيات برنامج توم و جيري 16.4 بالمائة من شخصيات جرانديزر و مارنجر، و16 بالمائة من شخصية ساموراي جاك.

و تنوّعت أشكال العنف الذي أرسته الشخصيات الكرتونيّة إلى 35 بالمائة مشاجرات و مقالب و 14 بالمائة معارك، و 5 بالمائة تهدّيد و تعذيب. و ذكرت الدّراسة أنّ أطفالنا يقلدون مشاهد العنف التّي يشاهدونها في أفلام الكرتون المدّبلجة المذاعة عبر القنوات العربيّة الأرضيّة والفضائيّة ، بشكل مكثف في نطاق الأسرة ، ثم تأتي المدرسة في المركز الثاني ، و أنّ الذكور أكثر ميلاً لتقليد الشّخصيات الكرتونيّة العنيفة ، وبلغت نسبة المُقلدين 81.61 بالمائة بينما وصلت نسبة الإناث 35.3 بالمائة.

و نجد في علم النّفس أكثر من نظرية تُعزّز النّتائج التي أسفرت عنها هذه الدّراسة: أولاً : نظرية المؤشّرات العدوانية (Agressive Cues theory) : تفيد بأن **"التّعرض للعنف على الشاشة الصّغيرة ، يرفع مستوى الإثارة عند المشاهد ، مشكلا عاملا محفزا لإطلاق سلوك سبق تعلمه ، يفضي إلى أعمال عنف يتم تكرارها في محيط الحياة الحقيقة"[1].**

و لتقصّي مدى حقيقة هذه النّظرية في حياة الطّفل الواقعيّة ، علينا أن نحلّل التّنظيم الأسري في عصرنا الحديث ، و نتحرى موقع الأفلام الكرتونيّة المدّبلجة في حياة الفرد؛ والتّي يرى فيها هذا التّنظيم وسيلة متزايدة الأهميّة للآباء، لاسيما بعد انتّهاء وقت العمل و اتخاذها ؛ إمّا وسيلة للرّاحة و الاسترخاء أو لإبقاء الأطفال مشغولين . و يُعد هذا

---

(1) ينظر:أسامة ظافرة كبارة ، م س ، ص 264.

الوضع عاملاً أساسياً يساعد على خلق علاقة بين الطفل و الشّخصيات الكرتونيّة العنّيفة، أوطد من التّي تربط بين الطّفل و والديه .

ثانيا : التعزيز و التدعيم (Theory reinforcement) : تتوافق مع النّظرية السّابقة، و تقول بأن العنف التّلفزيوني يعزّز السّلوك القائم بالفعل داخل الفرد ، و أهم ما تحمله لنا هذه النظرية هو ؛ "**الاحتمال بأنّ الشّخص العنيف، بسبب نوازع العنف داخله، يرى السّلوك العنيف على أنّه تجربة حياة حقيقيّة**"(1).

ثالثا: نظرية التّعلم من خلال الملاحظة(The observation Learning theory) : تشير إلى أنّه بإمكاننا أن نتعلم سلوك العنف من مراقبة و مشاهدة برامج العنف (2).

و هنا نود أن نبيّن ، بأنّ أوروبا لم تقف مكتوفة الأيدي إزاء هذه الظّاهرة ، بالرّغم من أنّها أغزر الدّول إنتّاجا ًلأفلام و مسلسلات الكرتون ، بحيث تمّ تشكيل لجنة الصحفيّين الأوروبيّين من أجل الدّفاع عن حقوق الأطفال ، و التّي لها الآن ممثّلون في أكثر من خمس عشرة دولة . والحقيقة أنّ العنف على الشّاشة ، يشكل شحنة داخل الشخصيّة ، يمكن أن تكون لها آثار خطرة على المواقف وتصرّفات الأطفال .

فكيف للدّول الأوروبيّة المنتّجة لأفلام الكرتون بلغتها، و التّي تعبر عن حضارتها وثقافتها أن تمضي قدما ًللحدّ من ظاهرة العنف بأفلام الكرتون ؟ و كيف للدّول العربيّة المستّوردة لهذه الأفلام بلغة الآخر و ثقافة الآخر ، أن تقف أمامها كالأصنام لا تحرك ساكناً ؟!

---

(1) ينظر:أسامة ظافرة كبارة،م س ،ص 264.

(2) ينظر: أسامة ظافرة كبارة ،م س ، ص 265.

3-2-2- الجنس و الخلاعة في الأفلام الكرتونيّة المدّبلجة :

إنّ حب الطّفل العربي و شغفه بالأفلام و المسلسلات الكرتونيّة المدّبلجة ، بات أمرًا لا يعارضه اثنان . و المشكلة الكبرى هي أنّ الطّفل يتلقى هذه الأفلام بكل ما تحتويه بايجابياتها و سلبياتها المؤثّرة على نموه و تكوين شخصيته و فكره ، وممّا يدعونا للحيرة و السّؤال هو عدم مناقشة الأبوين لما يتلقاه الطّفل . و الأغرب أنّ إجابتهما غالبًا ما تكون استسلاميّة و ساذجة إذا سألتهم عن سبب ترك الطّفل أمام التّلفاز يشاهد هذه الأفلام و المسلسلات الكرتونيّة لسّاعات فيقولان :" **نعلم أنّ هذه الأفلام تحمل في طياتها أفكارًا مستوردة و مضرّة ، و لكن ما بوسعنا أن نفعل ؟؟؟** "، و تارة أخرى نسمع الأسوأ ، حين يتّخذ الأبوان هذه الأفلام الكرتونيّة كوسيلة تسليّة و مرح و منفذ للتّخلص من شقاوة الأطفال و صراخهم .

لكن الأقوّم أن نتتّبع هذه الأفلام و نعرف الصّالح و الطّالح منها " **فلا شك أنّ حرصنا على نمو أجساد أبنائنا و بناتنا نموًا سليما ًله الأوليّة،لكنها تربيّة ماديّة تفرزها الحياة الحديثة ، و لا يصح أن يقل اهتمامنا بما يشاهدونه و يسمعونه عن اهتمامنا بأكلهم و شربهم، صحيح أنّه كله أكل ، و لكن شتان ما بين أكل يذهب إلى المعدّة،وأكل يذهب إلى العقل و الوجدان.**"[1]

في الحقّيقة ، ما تقدم به الدكتور أحمد محمد علي الصوان ،رأي صائب إلى أبعد الحدود، فصغير الإنسان إن لم نتعهده بالتّربية و الرّعاية الدّينية و الثّقافيّة و الأخلاقيّة ، لن يختلف كثيرًا عن صغير الحيوان .

و من المُلاحظ ، أنّ هذه الأفلام أكثر جاذبيّة و أشدّ إغراءاً ، و بالمقابل فإن صغارنا ضعيفو المقاومة ، و مسلوبو الإرادة أمامها ؛ تُفرِحهم و تُحزِنهم ، تُريحهم و تُغضِبهم، تَأسرَهم و تَشُدُّهم، لا يستّطيعون عنها فِكاكاً، فحين التّلقي لا تسمع لهم همساً.

---

(1) أحمد محمد علي الصوان ، م س .

و لقد ناقشنا فيما سلف أثر دّبلجة هذه الأفلام على جوانب كثيرة من حياة الطّفل ، فدعونا نتأمّل جانباً لا يقل خطرًا عن العنف و التأثّير العقائدي ؛ إنّه المّارد الذي يأسر ابن آدم و يصنع له لجاماً ، يسوقه كما يشاء . إنّها الكارثة التّي من شأنها أن تفسّد المجتّمع، تفتّته و تحلّله كما تحلّل الحمّم البركانيّة الصّخور؛ و نعني بذلك" الانحراف الجنسي". والمؤديات لهذا الأمر كثيرة جداً في الأفلام الكرتونيّة المدّبلجة سواء أكان تلميحاً أو تنبيهاً أو تصريحاً. و الأمثلة في هذا المضمار كثيرة و متعدّدة. و نكاد نجزم أنّه ليس هناك برنامج كرتوني يُعرَض الآن، ولا وجود للعري ومغازلة الفتيات، و لا عجب، فهذا ما يحتّويه المجتّمع الأمريكي، و هذا ما يريدونه من العالم المكتوف الأيدي.

مثلاً: مسّلسل بوكيمون Pockemon، نجد فيه من العري ما لذ و طاب ، نساء بملابس لا تتجاوز الركبتين و تُظهر البطن ، و يشمل على قصّات غريبة وتقنيات مختلفة لملاحقة الفتيات و التّصريح لهن بالحب ، كل ذلك للترويج لفكرة : . Boy friend وgirl friend .

و إذا بحثنا و نقّبنا عن هذا الأمر – نقصد الجنس – نجد المسألة أكبر من ذلك، بملايين المّرات. ففي عالم الرّسوم المتّحركة اليابانيّة Manga Anime ظهرت موجة تسمى أفلام الجّنس الكرتونيّة أو هانتايHENTAI ؛ و هي أفلام تحتّوي على قصّص جنسيّة خليعة لا تتجاوز مدّة عرضها 9 إلى 13 دقيقة ، مدّبلجةً إلى العربية من طرف شركات يابانيّة خاصّة ، و تُباع في شكل أقراص مضغوطة ، و التّي أصبحت تملأ الأسواق العربيّة ، تدور قصّة هذه الأفلام حول شخصيات كرتونيّة تُمارس الجنس بشكل واضح و صريح ، و بطرق مَهوسة و خليعة ، تتضمّن طرقاً تعليميةً خليعةً لممّارسة جنس الأطفال، ممّا يجعل هذه المُشاهدة مُحبَّبَة أكثر، و المُثير أنّ هذه الشّركات ؛ مثل شركة "ألشون" بدأت تستّخدم تقنياتٍ لم تظهر و لم تُستّخدَم بعد ؛ مثل تقنّيات: " مؤشّر العاطفة أو الإحسّاس " ؛ التّي تُحول ما يحدث على الشّاشة إلى أحاسّيس تصدُر في شكل صّوتي أو حركة جسّديّة لشّخصية افتّراضيّة ثلاثيّة الأبعاد ، لاسيّما أنّ هذه الأعمال لا تخضع لقوانين المراقبة .

و النّتيجة ، حسب دراسة بريطانيّة ، قام بها عدد من البّاحثين الاجتّماعيين [1]؛ أنّ هذه الأفلام الكرتونيّة أودت ببعض الأطّفال و المُراهقين إلى حد الإدمان المُفرط ، و لقد ازدّادت نسبة جرائم الأطفال إلى 44 بالمائة ؛ منهم جرائم أطفال يحرقون أقرانهم أو يقتلون أولياءهم ، أو صبيان يغتصبون فتيات صغيرات.

و يرى الدّكتور أحمد الصوان؛ أنّ " **براءة أطفالنا قد اغتّصبت أمام أعيننا و بمساعدتنا وبأموالنا أيضاً. و حتى و لو صُودِرت جميع الأشرطة و الأقراص ، فانّ الأمر سيكون متأخرًا في منع جيل يمارس أشدّ أنواع العنف تطرفاً في التّاريخ المّعاصر، و فيما يتعلق بتعود الطّفل على رؤية المناظر المقزّزة جداً ، فهذه قضيّة أخرى ذات أثر مستقبلي يُهدّد هذا الجيل ، و يجعل كل المُحرمات و كل الأمور المتنافية مع الأخلاق و الضّمير و الدّين شيئاً محبّباً و لذيذاً**"[2].

و لأنّ فكرة الصُحبة بين الجنسين في الأفلام الكرتونيّة المدّبلجة ذهبت إلى أبعد من كونها صداقة بريئة بين البنت و الولد ، بحيث في إحدى حلقات مسلسل (جول و جوليا) يرافق رجل (يضع قرطين في أذنيه) الأخوين جول و جوليا في رحلة بحث عن والديهما المفقود ، و في إحدى سفراتهم ، ينزل المشرف عند صديقةٍ قديمةٍ له و يطلب من الولدين أن يتركاه ساعة أو ساعتين ، و ينام الرجل عند هذه المرأة ، ولا جواب للصّغير المُشاهد على طبيعة العلاقة بين الرّجل المفتش و المرأة ؟ و يتابع الأخوان الرّحلة ، فيركبا السّفينة، و يقول جول لأخته : " أنّني أحيانا لا أفكر فيك كأخت" ، فتجيبه هي : "و أنا كذلك" ؟؟ لذلك إذا تمحصنا جيّدا في هذه المَشاهد ، ندرك حجم الكارثة المُحدقة ؛ من الدّعوة للشذوذ الجنسي و التشبّه بالنساء ، و إقامة علاقة بين الأخ و الأخت ، فأي دمار هذا ؟ و أي فساد ؟.

و إذا عدنا إلى الأفلام الكرتونية المدبلجة التي تُعرَض على الشّاشة عموماً، بحفظ العناوين و دون الإشارة إلى أي فيلم تحديداً ، نجد من الضرورة بمكان التّوجه إلى

---

(1) د. فيل (Phill) :" الإنحراف الجنسي عند الأطفال " حلقة من حصة د. فيل على القناة، أم . بي . سي الفضائية على الساعة 16:00 بتوقيت غرينيتش .

(2) أحمد محمد علي الصوان ، م س .

القائمين على الدّبلجة قبل القائمين على البّث . و لم نتوان لحظة عند زيارتنا لشركة الزهرة في سؤال المّعد أحمد نتوف عن أمر شاهدناه بأم أعيننا على إحدى القّنوات المخصّصة للأطفال ، و تمثّل في قُبلة دامت تقريباً ثلاث ثوان بين امرأة بلباس فاضح تعمل لحساب مجموعة أشرار ، و بين زعيم العصابة في مسّلسل " **باتمان**" . و كان من بين الأعمال التّي أشرفت شركة الزّهرة على دبلجتها ، فردّ قائلاً " **مسلسل باتمان من إنتاج أمريكي و معظم الشّركات الأمريكيّة تفرض شروطاً صارمة قبل الاقتناء منها : عدم حذف المَشاهد أو تغيير النّسيج القصّصي!**"(1)

و من هذه الإجابة ، أدركنا أنّ ضربات المدّافع و القنابل موجّه نحو الأنظِمَة ، و ضربات الأفكار الشّهوانيّة من أفلام إغراء و المجون موجّهة للشّباب ، و لم تبق سوى طبقة الأطفال ؛ تلك الفئة العمريّة البريئة المقتّصرة على التّلقي و اكتّناز المتلقيات التّي تُحدّد الكثّير من مُنحنَيات حياتهم بعد البّلوغ ، و طبعاً نوع الضّربات ها هنا هي تلكم الأفلام المُلونَة و المُزوّقة التّي أُنتِجت بقالب إعلامي بريء و بشكل جذاب ، ليستّطيعوا نشر ما يريدونه ، بدون أن نشعر بالدّسيسة المدسّوسة ، فخُطط أمريكا مدروسة بعناية ، و لقد استعانت مؤخرًا بشخصيات شعبيّة مثل سندباد و علاء الدّين و الأميرة شهرزاد ، بعدما أضحت شخصياتٍ ؛ كميكي ماوس و دونالد دك و بلوتو و توم وجيري، رموزاً للثقافة الأمريكيّة ،و القصد من ذلك ترويج ثقافتها و أفكارها من خلال شخصيات عربيّة شعبيّة حتى تكون سُماً بدون ترياق . و ممّا يزيد الطّين بلة ، دبلجة هذه الأعمال بكل أمانة ، بغثّها و سمينها ، فكيف يبلغ البِنيان تمامه إذا كان الأهل يبنون – إن أحسنوا البناء – و الآخرون يهدمون و يرفعون على أنقاض الفضيلة بيتاً للسّوء و الفسّاد ؟؟؟؟

إذن ، من العوامل التّي تُؤدي إلى انحراف الطفل جنسياً ؛هو ما يشاهده من خلال الشّاشة لأنّ الطفل أشبه ما يكون بالمّادة اللّدنة ، فسّرعان ما يتشكّل بما يشاهده فيأخذ أسوأ العادات و أقبح الأخلاق ، على رغم من أنّ الرّسوم المتحرّكة التّي تعرُضها الفضائيات لا تعتمد على حقائق ثابتة، و إنّما على خرافات و أساطير و مَشاهد غرائزية ، لا يمكن

---

(1) أحمد نتوف ، نفس المقابلة السابقة ، راجع ص 2.

الاعتّماد عليها في تنشئة أطفالنا ، وهي في الأصل قادمة من دولٍ بعيدةٍ عنّا كل البُعد في الدّين و الثّقافة .

3-2-3- التّأثير العقائدي لأفلام الكرتون :

لقد وُجهَت ضربات عديدة للمجتمع المُسلم ، بقصد إبعاده عن دينه ، و لم تكن الضربات تلك عسكرية ، بل كانت من نوع آخر غريب و خبيث و قوي المفعول و لو بعد حين ؛ أدى دوراً ليس بالمهين ضدّ الإسلام و المسلمين ، فلم يفوّتوا فرصة تلوين عجينة المجتمع الطرية – و نقصد فئة الأطفال – بألوان ثقافتهم و معتقداتهم و انحرافهم .

لقد ناقشنا فيما سبق قضية العنف و المثيرات الجنسيّة ، و ها قد وصلنا إلى نقطة لا تقل حساسيّة و خطورة ، ونعني بذلك تلك الأفكار التي يحاولون حشو عقل الصّغير بها ، حتى ينشأ نشأةً تُجرِده من هويته كمسلم عربي ، و لا جرم أنّ لتلك الرّسوم دورًا عظيماً في زعزعة عقيدة الطفل في ربه عزّ وجل .

و المَشاهد التّي تُؤثر سلباً على عقيدة الطفل كثيرةٌ ، كثرة إعادة بثّها لترسخ في ذهن المُشاهد الصّغير؛ إذ هناك مشهدٌ يتكرّر مرارًا: " رجل يغرس بذرة ، ثم يسقيها ، فما لبثت أن تنمو و تكبر و تصبح شجرة ، ثم تطول حتى تتجاوز السّحاب ، فيصعد الرّجل و يقف على متن السّحاب ، و ينظر فإذا به يرى قصرًا ضخماً هائلاً ، فيتقدّم إليه و يدخل من تحت الباب و ينظر فإذا بكل ما حوله يفوقه حجما أضعافاً مضاعفةً ،و إذا برجلٍ قبيح المنظر ، كث اللّحية نائم و شخيره يدوي في أرجاء القصر . يُحرّك هذا الرّجل ساكناً من غير قصد فإذا بالعملاق يلتّفت يميناً و شمالاً يبحث عن مصدر الإزعاج ، حتى تقع عينه على هذا القزم فيلاحقه ليقضي عليه و يخرجان من القصر، حتى ينزل القزم من الشّجرة إلى الأرض فيتبعه العملاق ، ثم يأكل القزم ، أكلة تقوية فيتصارع مع العملاق فيصرعه و من ثمة يرسله بلكمة إلى قصره ".

إذا تمعّنا في هذا المَشهد و سلّمنا منذ طفولتنا بفكرة بأنّ الله يقيناً في السماء ، ونجد هذا المَشهد يصور لنا رجلاً في السّماء ، أفلا يتبادر لدى عقل الطفل الساذج و البريء، أنّ هذه هي صفات الله عزّ و جل ، أو على الأقل يتساءل عن ماهية الله عزّ و جل، وتتبادر إلى أذهاننا أسئلة جمّة لماذا اللّحية ؟ أليست رمزاً من رموز الدّين الإسلامي ؟.

في برنامج توم و جيري ، يقع البيانو على توم فيموت و تصعد روحه إلى السّماء على مدرج ذهبي ، ثم يقترب من النار المخيفة (جهنم) و ينجو منها إذا قبل جيري اعتذاره ، لكن جيري لا يقبل الاعتذار ، لذلك يُفتَح له باب جهنم و يُرمى فيها ،ويجد بانتظاره كلبٌ مخيفٌ يريد تعذيبه و فجأة يستيقظ توم ، مدركاً أنّ الطريق للجنة مرتبطٌ برضا جيري فيسعى إليه . أليست تلكم سخرية صارخة بعالم الغيب؟ صورة خطيرة لزعزعة عقيدة الطفل، و تصويرٌ خبيثٌ للنّار و الجنّة و خازن جهنم الذي صوّروه في هيئة حيوان.

و كما نعلم ، من رموز الدّين الإسلامي، السّجود لله الذي يميزنا عن كل الأديان السماوية أو الأديان السّائدة الأخرى ، و لكن هذه الرّسوم المدّبلجة تشمل على الكثير من الأخطاء العقائدية الخطيرة مثل السّجود لغير الله ، ففي الفيلم الشهير (الملك الأسد) يتمكن العم الشّرير من قتل ولي العهد بمساعدة الضّباع الشّريرة ليُصوّروا انتصار الخبث و الشّر، و كلما انتقلت الكاميرا لعرض مَشاهد عصابة الشّرير و حلفائه القتلة تظهر صورة الهلال في خلفية المشهد . طبعاً ، الصورة لم تأت عفو الخاطر بل مدروسة بعناية بالغة، ليربط الأطفال بين الشّر و الهلال. و لا يخفى عن أحد أنّ الهلال شعار إسلامي، و في الفيلم ذاته تكررت مشاهد سجود الحيوانات كلها للملك و ابنه.

و لم تخل الأفلام المدّبلجة من الإشارة لبعض تعاليم الدّيانات الأخرى مثل البوذية بمسلسل "أجمل الحكايا"،عندما يذهب البطل مرارًا إلى المعبد ليصلي لدمية البوذا ، و يشعل شمعة و يرسلها في النّهر العظيم (حسب اعتقادهم) ، أو استعانة ساموراي جاك (مدونة البحث) بقوة روح البوذا و بإيمانه القوي به للتّغلب على آكو الشّرير[1].، دون

---

(1) شاهد الحلقة الأولى ،المرفقة مع الفصل الثاني من مدونة البحث.

أن ننسى إشارات واضحة للديانة المسيحية كذهاب البطل أو البطلة إلى الكنيسة للجوء إلى الرّب في حالة الضّيق و الكرب ؛ كما رأينا بمسلسل سالي ، فكلما ضاقت بها الدنيا و عذبتها (متشن) مديرة المدرسة الداخلية ، تذهب لتصلي في الكنيسة)1(، كما أنّ الصليب قد ظهر في مواطن عدة ، و نأخذ على سبيل المثال : المسلسل الشّهير يوغي ، حين ظهر البطل يحمل مفتاحاً على شكل صليب، و قام بالصّلاة على طريقة النّصارى ممّا ساعده على الانتّصار و قراءة ما برأس صديقه)2(.

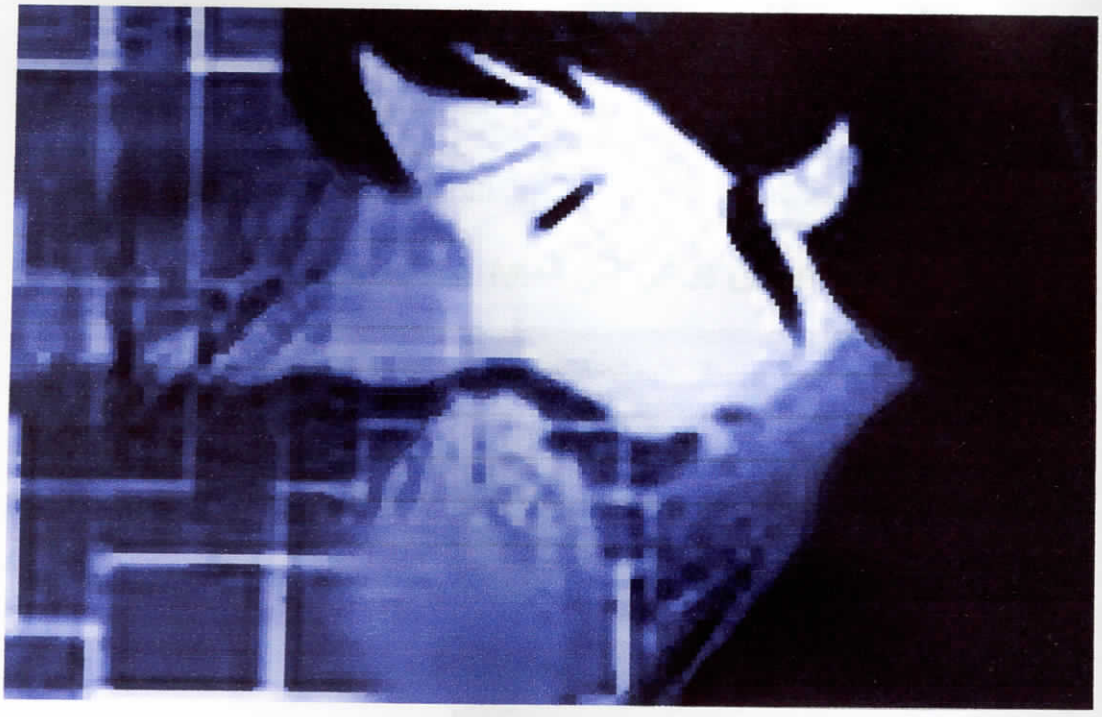
و لا نعتّقد أنّ هناك جدلاً حول أنّ هذه اللّقطات لا تخدم سوى الدّعوات التبشيريّة للعقول الصّغيرة.

ثمة أمرٌ آخر يُؤثر على شخصية الطفل و عقيدته ، ألا و هو السّحر و الشّعوذة الذي يملئ المَشاهد و يغرس في أذهانهم المعتقدات الباطلة ، و الغريب أنّهم يصورون السّاحرة أحيانا على أنّها امرأة طيبة و مُحبة للغير ، تُساعد المظلومين مثل: زعيم القرية في البرنامج (السّنافر) أو السّاحرة في برنامج سندرلا التّي ساعدتها على حضور حفلة الملك و الاستّمتاع بالرّقص . و لكن في فيلم علاء الدّين و المصباح السّحري ، صُورَت السّاحرة على أساس أنّها إنسانة خارقة تستطيع أن تعلم الغيب ؛ حين تقول : " **أنا أعرف كل الذي حصل و الذي سيحصل** " فيقول المّارد : " **حي حي** " ، فيظهر المَكشوف عنه -أي المستقبل - و الخطير أنّ الأحداث في الفيلم تدل على أنّ العرّافة صادقة في كل شيء، و هذا الأمر يُؤثر على مسألة علم الغيب التّي يتعلمها الأطفال ؛ على أنّ الغيب لا يعلمه إلا الله عزّ و جل ، و مثل هذه المَشاهد تُؤثر سلباً و تُزعزّع هذه الثّوابت.

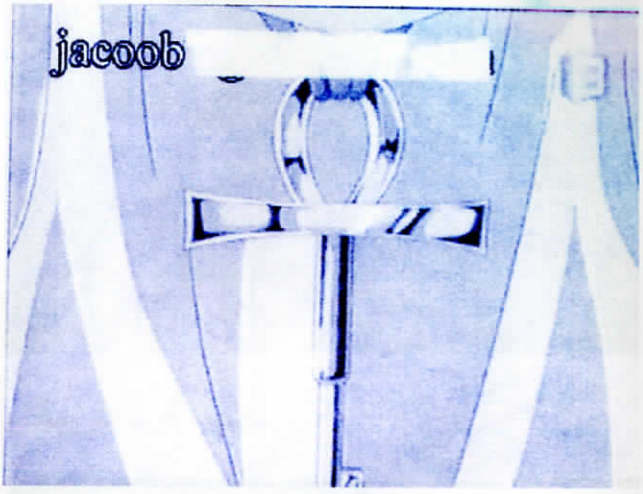
)1 (أنظر الصورة رقم (1)

)2 (أنظر الصّور ، (2) ، (3) ، (4) ،(5) .

صورة رقم (1)



سالي تصلي في الكنيسة



صورة رقم (2)

يتوجه صديق يوغي إلى المعبد حاملاً الصليب



صورة رقم (3)

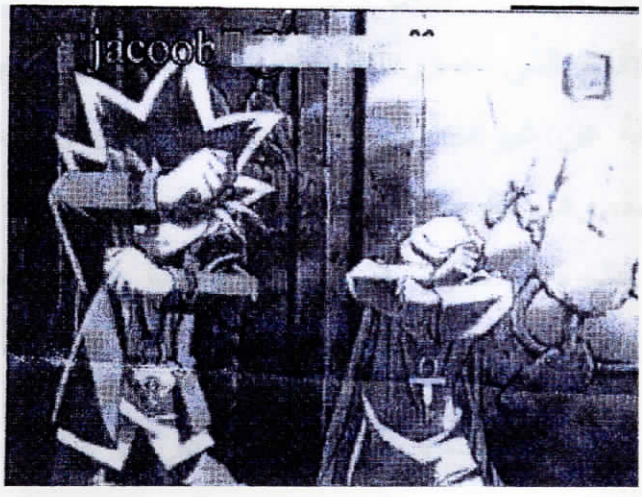
بعد انتهائه من الصلاة على طريقة النصارى استطاع قراءة مايدور في رأس صديقه

صور للمسلسل الكرتوني يوغي.



صورة رقم (4)

تظهر قوة غريبة



صورة رقم (5)

تتفجر القوة لمساعدة البطل

صور للمسلسل الكرتوني يوغي.

3-2-4- نشر نظرية داروين الفاسدة من خلال الرّسوم المتحركة المدبلجة :

كثيرة هي المسلسلات التّي تجعل من أبطالها ، أبطالاً لا يُقهَرون ، يملكون قوةً خارقة عجيبة ، لا شيء يمكن التّغلب عليهم ، يخترقون الجدران و يُطلقون من أعينهم شعاعاً يحرق كل شيء ، يعلمون الغيب ، و يستطيعون أن يحملوا بيد واحدة سفينة تغرق أو عمارة من مائة طابق تنهار ، فهل يا تُرى من شأن هذا الخيال أن ينفع المُشاهد الصّغير العربي ؟

في الحقيقة هذا الخيال التّجاري المريض لن يقوم على قيمة يُعتّد بها ، و لن يُشبع حاجات الطّفل التي ينادي بها علماء التّربية ، و الأحرى بهم أن يقدموا لهم خيالاً علمياً مدروساً في حياة الطفل ، ليفتح أمامه آفاقا جديدة ، يبني و لا يهدم ، يشجع و لا يُحبط ، " **فالأفلام التّي تصور الأشخاص و هم يطيرون في الجو بأجسادهم ، و يمتلكون قوةً خارقةً عن غيرهم مثل سوبارمان و باتمان و سبايدرمان ، مستمدةٌ أصلاً من نظريّة فاسدة، وهي نظرية النّشوء و الارتقاء و التّي مفادها أنّ الإنسان كان طفيليّة ، ثم تحول إلى حشرة ثم تطوّر حتى أصبح إنساناً و سيتطور حتى يصبح سوبارماناً يطير في الهواء و يمشي على الماء**" [1].

إنها خيالاتٌ و خرافاتٌ لا أساس لها من الصّحة ، و برنامج بوكيمون مثال آخر نضربه في هذا المضمار ، و الذي تقوم فكرته على أساس أنّ هناك حيوانات يُطلق عليها اسم بوكيمون في تطور مستمر ، فتجد البوكيمون يتطوّر لوحده و يُصبح شكلاً آخر أو يتطوّر بالإتّحاد مع بوكيمون آخر فينتج كائناً آخر مختلفاً كلياً عن البوكيمونين المتّحدين، و هذه إشارة لنظريّة النّشوء و التّطور لداروين ؛ و التّي تُفيد بأنّ الإنسان في نشأته الأولى كان قرداً ثم تطوّر حتى أصبح في صورته الحاليّة .

و في الواقع ، نعتبر هذه النّظرية فاسدة ، باعتبارها مخالفة تماماً لنص الكتاب الكريم ، بسم الله الرّحمن الرّحيم :"**لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم** " صدق الله

---

[1] دلال حاتم ،م س .

العظيم[1] ؛"**أي لقد خُلق الإنسان في أحسن شكل و صورة ، متصفاً بأجمل الصّفات ، من حُسن الصّورة و انتّصاب القامة، و تناسب الأعضاء ، مُزيناً بالعلم و الفهم ، و العقل والتّمييز و النّطق و الأدب** "[2] . و هذا يعني أنّ الأساس الذي بُني عليه هذا البرنامج وغيره مخالفٌ تماما للشّريعة الإسلامية و الثّقافة العربيّة التّي نشأ عليها الطفل أو بالأحرى التّي يجب أن ينشأ عليها الطفل .

البرنامج نفسه – أي بوكيمون – يشتمل على عبارات قادحة في العقيدة مثل " أعتمد عليك " ، أو هذا بفضل بوكيموني العزيز" أو مثل عبارة " ألم تجد وقتاً أفضل لتنزل فيه " عندما ترى الشّخصية الكرتونيّة المطر ينزل . أضف إلى ذلك ؛ الألفاظ السّيئة التي يتعلمها مثل : يا غبي ،يا أبله ، يا حقير أو يا تافه و ما شابه ذلك من كلمات الشّتم و الاستّهزاء و السّخرية التّي تُكسِب الطفل صفات غير أخلاقية سيئة و مؤذية.

---

(1) سورة التين ، الآية 04.

(2) الشيخ محمد علي الصابوني، « صفوة التفاسير " المكتبة العصرية، بيروت، 1423ه،الجزء الثالث ،ص 1700.



سبايدر مان



باتمان و سوبر مان



بوكيمون

3-2-5- الدّسائس السّياسية في الأفلام الكرتونيّة المدبلجة :

تُعد الأفلام الكرتونيّة المسيئة للعرب ، من أخطر أساليب السّينما الصهيونيّة ، وذلك لأنّها تُعرَض على الأطفال و الفتيان ، لتأسيس و عيهم ، و رسم صورة مشوهة للعرب في أذهانهم ، من أجل إحباطهم نفسيا ً منذ نعومة أظافرهم ، كما تركّز على تشويه صورة الفدائي بشكل خاص للطفل الغير عربي لتُجذِّر صفة الإرهاب في كل عربي و مسلم . و تكمن الخطورة الكبرى في تواجد هذه الأفلام بوفرة في محلات الفيديو العربيّة ، ممّا يجعل إمكانية الحصول عليها سهلة للغاية.

و الأمثلة على هذا النّوع من الأفلام كثيرة و متعدّدة،و اخترنا أن يكون أوّل مثال نعرضه لتأمل شر و خساسة الصهاينة هو فيلم "القط الطائر" [1]، و تحديداً عندما يتّصل القط بالعالم الأمريكي و يطلب منه إصلاح مركبته ، فيوافق العالم بشرط أن يساعده القط بحل معادلات علمية معقدة ، تقضي على المجاعة في دول العالم الثالث ، فيُوافق القط و ينجح المُخرج على ربط المَشاهد ربطا ً كليا ً بالقط العجيب . ثم تبدأ المُفارقة و الصّدمة، عندما تظهر فجأة ً عصابة" خطيرة جدا ً من العرب و تحمل أسماء عربيّة و هي بالتّحديد " أحمد – محمد – زكي "، و لتّنفيذ الأدوار جاءوا بعرب حقيقيّين يتحدثون اللّهجة البدوية ليقوموا بهذا الدّور الشّرير ، و لقد وقّت المُخرج ظهور العصابة العربيّة ، بشكل يجعل المُشاهد يصيح غضبا ً عند رؤيتهم و يهلّل فرحا ً كلّما حقق القط انتصاراً عليهم . و هكذا و بعد سلسلة من المغامرات المضحكة و المشوّقة يتدّخل الجيش الأمريكي و يلقي القبض على العصابة العربيّة، لينتّصر القط العجيب و العالِم الأمريكي.

إنّ أوّل سؤال يتبادر إلى أذهاننا لماذا هذه الأسماء الثلاثة ؟، و تحديدا ً لماذا اسمي الحبيب المصطفي صلى الله عليه و سلم ؟، أليس خدمة ً للفكرة الدّنيئة التّي يدّعونها

---

(1) فيلم القط الطائر، إنتاج حديث لشركة ديزني الأمريكية ، يروي أحداث قصة تدور في الفضاء الخارجي، حيث كل السكان هناك هررة ، قد بلغت مرحلة متطورة من العلم ، بحيث يبدو سكان الأرض أمامها أناسا متخلفين جدا ، تقوم مجموعة من القطط من ذلك العالم برحلة استكشاف للأرض ، على ظهر مركبة فضائية ، و عندما تقلع عائدة لكوكبها تنسى قطا صغيرا ، قد تعطلت مركبته الفضائية ، و هنا تبدأ سلسلة من المغامرات الطريفة بين القط الصغير المتفوق و بين سكان الأرض ، لأنّ هذا القط يستطيع التخاطب مع الآخرين عن طريق توارد الخواطر و يستطيع القيام بأعمال تبدو كالمعجزات بفضل اسوارة إلكترونية حول عنقه .

بشأن رسولنا الكريم على أساس أنّه رجل سفّاح ، و إرهابي؟، أليست هذه الأسماء رموزا إسلامية ؟ أليست فكرة هذا المسلسل رسالة واضحة بأنّ المُقاومة الفلسطينيّة هي عمليات إرهابيّة – حسب منظورهم – تُهدّد المواطنين الإسرائيليين المُسالمين و العالم بأسره ؟ .

أمّا ثّاني مثال نأتي على ذكره "فيلم رامبو"[1]،الذي يظهر مختلفاً عمّا ألفناه ، فهو يصول ويجول في المنطقة العربيّة ، ينتقل من بغداد و القاهرة و تونس لمطاردة الفدائيين الفلسطينيّين أو الإرهابيّين – كما تصفهم السّلسلة الكرتونيّة – الذين يقودهم رجل مجرم مجهول الهوية اسمه " دور هاوك "، هذه المجموعة التّي تتّخذ من العالم و البلاد العربيّة مركزاً لنشاطها ، بحيث تقوم باختطاف الأطفال الأبرياء و تهدّد بقتلهم إن لم تَدفع الحكومات الفدية المطلوبة ، فتقوم بتّفخيخ الآثار والمعالم الحضاريّة [مثل تمثال الحريّة أو برج إيفل] لاستغلال الأموال المَجنية من الابتزاز لإقامة المزيد من المعسكرات و مراكز الإرهاب في العالم.

و المثال الثالث ، هو الفيلم الكرتوني " أمير مصر" [2] الذي يروي أحداثاً متعلقةً بسيّدنا موسى عليه السلام ، نشأته ، علاقته بزوجته و خالته و العلاقة التّي كانت تربط اليهود بالفراعنة ، ويعرض الفيلم أيضا الحضارة المصرية القديمة ، و من الملاحظ أنّ الأحداث قد تركزت حول شخصية موسى عليه السلام و رعمسيس.

و يكمن الخطر الأساسي في هذا الفيلم في التّأثير البالغ الذي أحدثه في عقول النّاشئين بإقناعهم عبر التّرفيه بأكاذيب تاريخيّة بحجج واهية ،غالباً ما تستخدمها إسرائيل لدعم مسألة وجودها السّياسي في فلسطين ، و لطالما حُمّلت هذه المخالطات التّاريخية والتّناقضات المفضوحة في التّوراة ، فحوّلت الكتاب إلى مرجع تاريخي غير صالح .

---

(1) عنوان الفيلم " رامبو يقاوم الإرهاب " ، من إنتاج شركة ديزني سنة 1999.

(2) فيلم "أمير مصر" ، من إنتاج استوديوهات دريموراكس ؛ التي أنشأها الثلاثي اليهودي الأمريكي ستيفن سبيلبيرج ، دايفد جنين و جيفري كاتزنبرج ؛ الذين أعلنوا منذ البداية عن نيتهم بعمل ضخم حول حياة موسى و اليهود ، فكان مشروعا شخصيا أكثر منه تجاريا خصوصا بالنسبة لكاتزنبرج الذي استفاد من تجربته في أستوديوهات ديزني ،حين كان مديرا تنفيذيا فيها ، خلال الثمانينات و بداية التسعينات.

و على الرّغم من ذلك ، لم يكتفوا بكل الكذب الذي حُمِّل في التّوراة، بحيث يعتذِر المنتِجون منذ البداية من خلال تحذير للمشاهدين مفاده أنّ الفيلم لا يلتزم بالرّواية التّوراتية، و هذا يعني أنّ الشّركة المنتِجة قد تلاعبت بالأحداث التّاريخية كما شاءت ، أكثر مما تلاعب اليهود بالتّوراة .

و نظرًا للحملة الإعلامية الضّخمة التي رافقت الفيلم و الميزانية الضّخمة التي تخطت السبعين مليون دولار ، سيكون من السّذاجة عدم ربط هوية المنتّجين الثلاثة بهذا العمل الذي يعيد سرد قصة موسى عليه السلام بشكل مُؤثِر. كما أنّ مخرج الفيلم اليهودي كاتزنبرج قد أوضح منذ بداية تصوير الفيلم ، أنّ هذا الأخير لا يستهدف التّرفيه فحسب ، بل يجب عليه أن يخدم القضيّة الأساسيّة التي يتكلم عنها ، أي الموضوع التّاريخي المتعلق بشعب الله المختار و انتقال أجدادهم و عبورهم الهلال الخصيب.

الفصل الثاني:

إشكاليات الدبلجة

☒ المبحث الأول : القسم النظري .

1-1- الدبلجة الصوتية بين الأمانة و الخيانة .

1-1-1- ثنائية الحفظ و السحق .

1-1-2- العلاقة الاعتباطية بين المزامنة و المعنى .

1-1-3- أثر نظم الكلام على الدبلجة الصوتية .

1-1-4- تغيير الأسماء من خلال الدبلجة بين التنميط الثقافي و خيانة النص الأصلي

1-2- العنونة بين الأمانة و الخيانة .

1-2-1-أثر البعد المكاني على الدبلجة المعنونة .

1-2-2-أثر المزامنة على الدبلجة المعنونة .

1-2-3-التوقيت بالدبلجة المعنونة .

1-2-4-مقروئية الدبلجة المعنونة .

1-2-5-احترام اللّقطات بالدبلجة المعنونة .

1-2-6-السياق الفيلمي بين الحذف و الإبقاء .

1-2-7- الإيجاز و الإلغاء بالدبلجة المعنونة .

المبحث الثاني : 2-القسم التطبيقي .

2-1- الحوار و السيناريو الأصـــلي .

2-2-حوار النسخة المدبلجة إلى العربية : (مركز الزهرة).

2-3- نبذة عن مسلسل ساموراي جاك .

2-3-1- قصة المسلسل .

2-3-2- شخصيات المسلسل .

2-4- تقنيات صناعة المسلسل .

2-4-1- تصميم الشخصيات الكرتونية .

2-4-2- الاستعمال الفريد لجينيدي للألوان و التحريك .

2-4-3- الجانب الصوتي المذهل بالمسلسل .

2-4-4- الجانب الإخراجي الجريء لجنيدي .

2-5- الترجمة و الإعداد بنظرة انتقادية .

2-6-الحذف بمسلسل ساموراي جاك .

2-7- الترجمة البديلة للسيناريو و الحوار الأصلي .

2-8- كيفية تنفيذ الدبلجة الصوتية البديلة .

2-9- تحليل الدبلجة الصوتية البديلة .

2-10-نص الدبلجة المعنونة .

2-11- نص الدبلجة المعنونة .

1-1-الدبلجة الصوتية بين الأمانة و الخيانة :

1-1-1-ثنائية الحفظ و السّحق :

تفرض الدّبلجة الصّوتية باعتبارها نقلا ًلسانيا ًسينيمائيا ًمحضا ً ، إشكاليّة مزدوجة، مبنيّة أساسا ًعلى التّعارض القائم بين مبدئها البرجماتي ، و بين الحفاظ على الثّقافة العربيّة، باعتبارها أسلوب و صناعة .ولقد تأتت عنها مواضيع لغوية شتى ، فخلقت بذلك نقاط التقاء وتصادم بين الاقتصاد السّمعي البّصري المتّحكم ، و بيّن مجموع القّوانين الإجتماعية التّي ترمي إلى الحفاظ على الثّقافة الوطنية.[1]

و لتسليط الضّوء أكثر على هذه الممّارسة ، علينا أن ندرسها من كل المستّويات التّي تنشط بها ، قصد تحديد مقياسها التّواصلي و أسسها و تأثيراتها ، و إن تقصينا هذه النّقاط بحذر ، نجد أن طرح هذه الإشكاليّة قد ظهر بظهور الدبلجة الفيلمية ، فوقفت أقلام كثيرة حائرة أمام ربط هذا النّقل اللّساني بثقافة المنتج الأصلي و ثقافة المدبلج؛ لأنّ" **اللّغة تُعد أساسا ًممتلكا ًجوهريا ًلكل إنتاج سمعي بصري ، و أي تغيير أو تبديل لهذا الممتلك ينتج عنه بالضرورة تغيير الإنتاج في حد ذاته وهذا ما يؤدي إلى التّغيير و التّبديل الجذري لهوية الفيلم**" .[2]

و لعلّه من الواضح أنّ هذا النّقل اللّساني يطرح مسألة أخلاقية متعارضة الأطراف ، تتراوح بين وجوب عدم المساس بقداسة المعنى و النّص، و بين تشجيع الآخر

---

(1) لقد أثارت تقنية الدّبلجة الصّوتية ، برامج نوعية عاليّة سواء بأوروبا أو بالعالم العربي ، و شهدت تطورات مستمرة مند ظهورها دون الانقلاب على أعقابها بأي حقبة زمنية ؛ لأنّ هذه البرامج الكرتونيّة كانت ممّولة و مدعومّة من قبل سياسة سمعيّة بصريّة بالبلدان المستّوردة للإنتاج الأجنبي ، على الرّغم من أنّ نفس هذه السياسة ترمي إلى إنماء السّوق المحليّة المرتبطة ببناء العقل العربي ، الذي يشهد حركة ماليّة بطيئة ، للنّهوظ بالصناعة الفيلمية الكرتونية.

(2) Martin Danan , ibid,p12.

« La langue est la propriété intrinséque de toute productions audiovisuelles. Il semble que le changement ou le transfert de cette propriété change également la production proprement dite , et risquerait éventuellement d'en modifier l'identité même ».

(2) الترجمة لنا .

على الاقتراض رغم الاختلاف الثقافي . و انطلاقاً من مسلمة جون غونواغ القائلة ؛ أن **"الدّبلجة هي الإيمان بثنائيّة الرّوح"** ، نفنّد فكرة أن تمّام الدّبلجة ، يرتكز على نقل الحوار فحسب ؛ لأنه حسب "غونواغ"(Renoir) الحوار ليس أكثر من جزء من الشّريط الصّوتي في قوله :" **أأمن بأهمية الحوار، و لكنّه ليس أكثر من جزء من الشّريط الصّوتي للفيلم ...بالنّسبة لي نهدة أو صرير باب أو طقطقة خطوات على طريق مبلط ممكّن أن تكون ألسن بالحوار**" [1].

و هذا يؤدي إلى الفهم أنّ المادة الأوّلية للدّبلجة الصّوتيّة هما : الصّوت و الصّورة متلاحمان ، و أي نقل للصّوت بمعزل عن الصورة يؤدي بالدّبلجة إلى فشل ذريع ،و هذه النّقطة بالذات تفضي بنا إلى تحدّيد معنى اللّفظ الفيلمي ، ووضعه في مكانه الصّحيح في ذهن المُشاهد الصّغير و إعادة إنتّاجه بلغته.

و نستّخلص من كل ما عُرض سلفا ً ، بأنّ الدبّلجة تقوم على ثنائيّة الحفظ و السّحق بحيث ينسّخ المدبلجون الثّقافة الأصلية بلغة الهدف ، على حساب ثقافة لغة الهدف: مثل المسلسل الكرتوني **"حكايات من الشرق"** ، الذي يعبّر بالصّورة اليابانيّة واللّسان العربي عن أباطرة اليابان ، وأساطير السّحرة و البوذيين . لذلك إذا تكلّمنا للطّفل العربي عن الثّقافة اليابانية بلسانه الأصلي، فكيف له أن يتعرف على ثقافته العربيّة عبر شاشته المفضلة ؟و عن طريق تلك الشّخصيات الملونّة التّي ألفها و أحبها ؟.

في الحقّيقة هناك من يُقر بأنّ الدّبلجة تسحق الثّقافة الأصليّة ، و لكنّها تساعد على الحفاظ على اللّسان العربي من الاضمحلال. و تُعد سيفا ً يُدافع به ضدّ الإمبرياليّة الإنجليزيّة . وهذه الفكرة تفضي بالضّرورة إلى سحق اللّغة الأصليّة للحفاظ على اللّغة العربيّة. ومنه تفتح هذه العلاقة الجدليّة علينا أبواب رهانات ثقافيّة و كذا سياسيّة شتّى ، من

---

[1] Renoir J, idem, p 96.

« ....pour moi un soupir, le grincement d'une porte, des pas sur le pavé peuvent être aussi éloquents qu'un dialogue. »

[1] الترجمة لنا .

منطلق أنّ الدّبلجة الصّوتية تُحرّف هذا العمل السّمعي البصّري ، و تجلب للطّفل ثقافةً غريبةً عنه، ممّا يُضعف و يحدّد معلوماته عن ثقافتّه الأصليّة ، بحجّة الحفاظ على اللّغة الوطنيّة بكل إمبرياليّة لسانيّة .

1-1-2- العلاقة الاعتباطية بين المزامنة و المعنى:

لقد سعى المدبلج منذ بداياته الأولى إلى تأكيد هوية نصّه ، و تخطى إشكاليّة المزامنة؛ التّي تقوم أساساً على المواقتة بين الصورة و الصّوت - بهدف إنتاج نص جديد- محاكياً ، تقاليد و أطوار القصّة الأصليّة . لذلك كان عليه مواجهة ما أفرزته هذه العمليّة من علاقة اعتباطية بين احترام معايير لغة الأصل و الهدف على حد السواء، و احترام المدّة الزمنيّة للّقطة.

لقد أقر كاري(Cary) أنّه لا مناص للمدبلج من المسّاس بالمّطابقة بين لغة الأصل ولغة الهدف، لأنّه محكوم باحترام مطابقة أهم ؛ ألا و هي القول بالفّعل لذلك " ....**أحيانا كثيرة يكون المدبلج مكرهاً على تسليط ساطوره على النّص الذي بين يديه ، و مجبرًا على النّوء عن الأصل للمطابقة بين نصّه و حركات شّفاه الممثليّن الأصليّين ليبدو نصّه الجدّيد مقبولا...**"(1) . ويؤكد جورج مونان (George Mounin) على الفكرة نفسها؛ التّي مفادها أنّ الحقيق بالاحترام ،و عدم الزّوغ عنه خلال الدّبلجة ، هي المطابقة بين المقول و الإيماء ؛ لأنّ "**اختيار المعادلات اللّفظية بالدّبلجة جار على احترام حركات شفاه الممثليّن و إلقاءهم وإيماءاتهم ، و الموسيقى المحدّدة بالصّورة البّصرية**"(2)

---

(1) E.Cary , « La traduction dans le monde moderne » , Genève , 1956, p 64 .
« ....Le doubleur est parfois obligé de torturer son texte , de s'éloigner de l'original pour que soit atteinte ,entre les articulateurs de personnages et son texte, une coïncidence suffisante pour que son texte paraisse le plus plausible . »

(2) G.Mounin , « Les problèmes théoriques de la traduction , première édition , 1963, ED Gallimard, P14.
« ...Le choix des équivalents se trouve tyrannisé par l'obligation de respecter les mouvements des lèvres des acteurs , leurs débits , leurs gestes , la musique définie par l'image visuelle... ».

(2)(1) الترجمة لنا .

إذن " لا يجب على التّرجمة البتّة أن تتقولب بقالب معنى الكلمات فحسب ، و إنّما يجب أن تطابق حركات الشّفاه التي نكتّشفها على الشّاشة أيضا ".[1]

و منه، نخلص إلى أنّه لا مجال للاختلاف حول أنّ المطابقة المّطلوبة بالدّبلجة بالدرجة الأولى هي: المُطابقة بيّن الحوار و الصّورة ، و التّي تُعد أهم نقطة لإنجاح النّسخة المدّبلجة ، بحيث يُسلم كل من اقترب من الدّبلجة ، أنّ اللّفظ الفّيلمي يختّلف اختلافاً جذرياً عن أي لفظ آخر، سواء في طبيعته أو ميكانيزماته . و للتّوضيح أكثر سنأخذ مثالا لتقريب الصّورة ، وللجزم أنّ المدّة الزمنيّة والإيماء؛ هما من أهمّ العوامل الأساسية المتحكمّة في شكل حوار النّسخة المدّبلجة :

(أ)

كونان : عمي ....هل تفقدت رصيدك ؟

توغو : أجل ، لا يزال في رصيدي مبلغ من المال مع أنّني صرفت كثيرا في الأيام السابقة.

(ب)

Conan : was the money for the detective services deposited ?

K.M : aye ! plenty ! too much that it filled up the entire book.....[2]

أوّل ملاحظة عند المقارنة بين النّصين ، أنّه هناك عدم احترام المّعنى الدّقيق للنّص الأصلي ؛ فلو عني المدّبلج بمطابقة المّعنى لكانت الدّبلجة كالآتي :

---

(1) E.Cary , ibid , P65.
« ....Le traducteur doit se mouler son texte ; non seulement sur le sens des mots , mais sur les mouvements des lèvres que l'on discerne sur l'écran. »

(1) الترجمة لنا

(2) المسلسل الكرتوني "المحقق كونان " ، لقطة رقم 07 من الحلقة رقم 135 بعنوان "المعاطف السوداء " الجزء الرابع، من إعداد عمر شيخ جبر و إخراج مناع الحجازي و ترجمة : مها العابد.

(ج)

كونان : هل أودع المال المخصّص لخدمات التّحري ؟

توغو: أي الكثير ، الكثير الذي من شأنه ملء دفتّر الشّيكات برمتّه.

و لا شك ، في أنّ سبب التّبديل و التّحويل هاهنا هي المزامنة ، إذ أن مدّة اللّقطة كانت حوالي 14 ثانية ، و هو التّوقيت الملائم للجملتيّن بالتّرميز(أ) و اللّتين أستُعمِلتا في النّسخة المدّبلجة. في حين أنّ الجملتيّن بالتّرميز (ج) تستّغرقان حوالي 9 ثوان؛ أي أنّه إذا استخدمنا التّرجمة المطابقة للأصل ، سينتهي الكلام و الشخصيّة لا تزال شفاهها تتحرك لمدة 5ثوان تقريبا . و من الوّاضح أنّ المشافهة لم تشكل عائقا في هذه الحالة ؛لأنّ المانجا اليابانية عموماً ، قد تخطت هذه الإشكاليّة ، لأنّها : تعتّمد على ثلاث حركات V فتح ، < صائت دائري (نصف فتح) – غلق. ممّا يتناسب مع كل اللّغات.[1] " **و أحيانا أخرى ، لا يكون التّغيير بالدّبلجة بسبب المزامنة فقط ، و إنّما بسبب البّحث عن مقابلات لتّصحيح المستّوى اللّغوي للمترّجم ، و المساس بأقّل قدر ممكن بمعنى اللّفظ الإصلي."** [2]

و خلاصة القول؛ أنّ المزامنة تتحكم بشكل واضح باللّفظ و التّقطيع التّركيبي للحوار ، لأنّها تفتّضي المطابقة بين أعداد التّقاطيع التّركيبية للحوار الأصلي و الحوار المترّجم ، أضف إلى ذلك دور النّبرة الصوتية و الاختلافات التّلفظية بين اللّغات ؛ التّي من شأنها أن تقف عثرة في طريق المدّبلج . لأنّه إجمالاً تغيّير النّبرة الصوتيّة كفيل بتغيّير المّعنى؛ كالمثال الآتي:

---

[1] أنظر الشكل رقم (1) الفصل الأول ص12.

[2] أحمد نتوف " المقابلة السابقة" ، راجع ص 18 .

أ: هل توافقني الرّأي ؟	A : you agree with me . ↗ صعود
ب: أنت توافقني الرّأي.	B : you agree with me . ↘ هبوط

إذن ، نلاحظ في مثالنا هذا ، أنّ النّبرة الصّوتية ، قد غيّرت المعنى من سؤال إلى إثبات. و هذا يعني أنّ المزامنة ليست العامل الوحيد المتّحكم في شكل حوار النّسخة الأصليّة فحسب ، و إنّما أيضا علينا أنْ نُضيف دور النّبرة الصوتية و كذا دور الحركيّة؛ التّي من شأنّها تلطيف و تقوية الجانب الصّوتي ، والتّي تفرض أنّ يكون الحوار المترّجم مُعبرًا عليها بالمقابل.

و يتحكم في اللّفظ الفيلمي مجموعة قواعد نفسيّة ووضعية منها: مستّوى اللّغة ، شّدة الصّوت ، ثقافة بلد النّسخة المدّبلجة . و كما أسلفنا الذّكر بإمكان المزامنة و المشافهة أنْ تكونا ضيرا على المعنى ، بسبب ما تفرضانه من مساس بالمكونات اللّسانية المختلفة. إضافة إلى تأثير نظم الكلام ؛ الذي نستّطيع تعريفه على أنّه:" **طريقة توزيع : طول اللّفظ، نبرات الصّوت ، لحظات التّوقف عن الكلام ، الوحدات الصّوتيّة ، البنية التركيبيّة والتّلفظيّة** "(1). لذلك من الضرورة بمكان طرق موضوع المُفارقة الكامنة بيّن الدّبلجة الصوتيّة و نظم الكلام ، و إدراجه في قائمة صعوبات و عقبات الدّبلجة الصوتية ، لنسلّط الضوء على أثر فروق نظم الكلام بيّن اللّغات على الدّبلجة الصّوتية ،و كذا الحلول التّي تقتّرحها هذه الأخيرة .

---

(1) Kerbrat . Orecchioni , 'La connotation " , Presses Universitaires de Lyon, 1977, P64.
« ....Le rythme peut se définir comme la manière dont se distribuent le long de l'énoncé , les accents et pauses , les unités phonitiques , constructions syntaxiques et items lexicaux ».

(1) الترجمة لنا.



لقطة من البرنامج الكرتوني المحقق كونان.

1-1-3- أثر نظم الكلام على الدّبلجة الصّوتية :

إنّ طرق إشكالية أثر نظم الكلام على الدّبلجة الصّوتيّة ، يفضي بنا إلى مناقشة أثر الاختلاف اللّغوي على المستّوى التّركيبي و الصّوتي بين لغة الأصل و لغة الهدف ، المُؤدي إلى خلق حالة استنفار بيّن اللّغتين.

رأى فيني و داربلني (Viney & Darbelnet)، أنّ المساس بالسياق يؤدي إلى تأويلات عدة، و كل لغة تنفرد عن الأخرى بترتيب خاص للكلمات ، حيث ذكرا قائليّن: " **..إنّ ترتيب الكلمات ومسعى اللّغة يفضيان لتقديم الرّسالة حسب سياق ما .... و أي تعديل يطرأ على السّياق قابل لشدّ الانتباه، ... ولفتح الباب أمام تأويلات عدّة "(1).**

و لتحليل عبارة فيني و داربلني ، نجد من الضرورة بمكان استعراض مختلف التّراتيب باللّغات ، لنقف على البون الحاصل بينها:فاللّغة الفرنسيّة تأخذ التّرتيب الشّهير S+V+C أي فاعل +فعل +مفعول به . في حين اللغة العربية مبنية أساساً على الجملة الفعليّة، و لا تتبنى الجملة الاسمية إلا في حالات قليلة . و تأخذ التّرتيب الآتي : فعل + فاعل + مفعول به . أمّا الإنجليزيّة فتأخذ شكلا يبتعد عن الفرنسيّة بخطوات عدّة، و يختّلف جذرياً عن العربيّة، لذلك سمّاها دانييل باكمونت(Daniel Bacquemout) [2]" **لغة المقّلوب** "؛ أي على غرار اللّغات الغربية نجد في الإنجليزيّة ،الصّفة تسبق الموصوف مثل: Big Ben و المالك يسبق المملوك مثل: Indira's book ، و نقرأ الدّقائق

---

(1) Viney JP & Darbelnet , « Stylistique Comparée du Français et de L'Anglais » , ED Didier , nouvelle édition , 1977, P211.
« ....L'ordre des mots et la demarche d'une langue tendent à présenter le message selon un certain déroulemement .....toute modification du deroulement est susceptible d'attirer l'atention ....et participe des lors la mise en relief ».

(1) الترجمة لنا.

(2) Daniel Bacquemont : Professeur, Université de Lile.

فالسّاعات، و تختّصر الأفعال بالحروف مثل : 'd--- would/ 's--- Is. و هذه الاختلافات تؤثر سلباً بطبيعة الحال على إمكانية الدّبلجة الصّوتيّة؛ التّي عليها أن تكسر حتماً جناح إحدى اللّغتين ؛ تارة لغة الأصل ،و تارة أخرى لغة الهدف بساطور المَشهد . وبعيدًا عن الضّرر الحاصل للمعنى من جراء اختلاف تراكيب كلتّا اللّغتيّن، علينا أنْ نضع نُصب أعيننا إشكاليّة اللّفظ ؛ التّي تفرزها الاختلافات الصّوتيّة لكلا اللّغتيّن.و إذا سلّمنا بمقولة مالمبارغ (Malmberg) التّالية:" **يتحقّق الفن الجميل بمزاوجة الصّوت والمعنى**" (1) ، سنقف عاجزين أمام التّصادم الصّوتي الحاصل من جراء الاختلاف النبري بين اللّغات ، بحيث تعتّمد الفرنسيّة على صعود النبرة بالمقطع الأوّل من الكلام ، ثم هبوطها بالمقطع الثّاني على الشاكلة الآتية :(2) ↖ ↙ أمّا الإنجليزيّة فيتباين المقطع الأخير، بين صعود النّبرة و هبوطها؛ أي يمكن أنْ نسّجل ، هبوط ، هبوط مثل: ↘ Yes ↘Of Course,أو صعود ، صعود بالمقطع الأوّل و الثّاني مثل: ↗ No ↗i can't ، أمّا العربيّة ؛ أي لغة الهدف ، تأخذ إجمالاً الشّكل التّموجي ~ ، الذي يختّلف جذرياً عن النّبرة الصوتيّة الفرنسيّة و الإنجليزيّة . و ربمّا السّؤال الذي يطرح نفسه هاهنا؛ ما الجدوى من هذا العرض؟ الإجابة سهلة للغاية: و هي أنّ معنى الكلّمة يتحدّد في السّياق الفيلمي بالإلقاء والنّبرة الصوتيّة. لذلك نجد في بعض الأحيان كلمة واحدة يجب أن نترّجمها بجملة لنفي المّعنى مثلا (3):

جاك : هل تعني جثة القتيل؟ **Jack** : dead↗ body ! ↗

---

(1) Malmberg B, « La phonétique » , ED, Puf , 1984, P82.
« .....L'art de bien parler consiste, en garde partie, a crier une correspondance entre le contenu et l'expression (son / sens) ».

(2) Grammont, « La prononciation Française », ED Delagrave , 1984 , P151.
« ...Le Français se compose toujours de deux partie ; dont la première est montante et la seconde déscendante ». (1) (2) الترجمة لنا.

(3) مسلسل : ساموراي جاك (مدونة البحث).

فنلاحظ في هذه الحالة ، أربع كلمات باللّغة العربية ، تقابلها اثنتان باللّغة الإنجليزية. أضف إلى ذلك: السّياق الدرامي، و وضعيّة الشخصية بالحوار ؛اللّذين من شأنهما التّأثير على معنى الكلمة.

إنّ كل هذه العوامل تُعيق عملية نقل الرّسالة الفيلمية ؛ التّي سمّاها مونان (Mounin)، بالمعلومة الإستّيتيقيّة (الجمالية) أو المجاز ، بسبب تعقيد و تعدّد تأويل الألفاظ المجازيّة المتضمنة لتفاعلات صوتيّة و إيمائية و حركيّة . و ذهب مونان إلى أبعد من القول أنّها صعبة، بل وجدها مستحيلة في قوله :" **تشمل المعلومة الجماليّة كل المعلومات الصّوتيّة والإيمائيّة و الحركية للّغتين ، و تشمل أيضا نبرة صوت كل ممثل و شيئا من شخصيّته – ما يقوله و ما يفعل – والتّي تُعد ثقافيّة محضة ، تخص لغة الأصل فحسب، و غير موجودة في لغة الهدف** " [1]. ونستّطيع القول بأنّ سبب استحالة نقل المعلومة الجماليّة يعود إلى طبيعتها المتجذرة في لغة الأصل ، و إمكانيّة عدم وجودها بلغة الهدف . أمّا" داناي" (Danay) ؛ فقد تعامل مع موضوع هذا النّقل بلغة تهكمية بحيث وصف لغة الدّبلجة بكلمة « Bis » أي ليست سوى لغة مكرّرة بكل ما تحمل هذه الكلّمة من سخرية و تهكم ، مبررًا كلامه بعبارة سوسوريّة "**الصّوت كالدّال**"؛ بمعنى الإلقاء الصّوتي في لغة الأصل ، هو الذي يحدّد شكل الألفاظ و البنيّة التّركيبيّة في لغة الهدف .

في خضّم ما ذُكر ، نخلص إلى أنّ متطلبات المزامنة تتعارض و احترام القواعد الصّوتيّة و اللّسانية للغتيّن ، و أي حل متباين بين طرفي الثنائيّة (**حرية ، قيد**) نقترحه _ كالتّقيد مثلاً بترجمة أمينة للمعنى _ سيكون ضيراً على دقة الدّبلجة و المزامنة بالدّرجة

---

[1] G . Mounin « Linguistique et Traduction », Dessart et Mardaga, 1976, P361.

« ....L' information esthetique inclut les interactions phonétiques des deux langues ,en cause la mimique , la gestique , les timbres de voix de chaque protagoniste ,et même certains aspects de la personalité des personnages, et de ce qu'ils disent ou font, dans la mesure ou ces aspects sont culturelement spécifiques de la culture source , et ne se trouvent pas dans la langue cible » .

[1] الترجمة لنا.

الأولى ، لأنّ للصورة أو للمَشهد قيمة مرجعيّة و موضوعيّة تساهم بحدّة في تحدّيد شكل اللّفظ المدّبلج .

و لم يبق أمامنا سوى طرف المعادلة الثّاني أي " **حريّة** "؛ و الذي علينا أن نحصره في ترجمة المعنى دون المبنى، بتدخل حركات الشّفاه و إيماءات الممثّل الأصلي. على الرّغم من أنّ هذه الحركية (Gestuelle)، ستخصّ لغة الهدف بخصائص صوتية لا تناسبها ، وهذا الانحراف اللّغوي المتكرّر، سيخلق بالضّرورة لغة ثالثة مختّلطة جيناتها بين لغة الأصل و لغة الهدف ، منحوتة بفعل أسس و تأثيرات المزامنة . و رأى "قوفمان" (Goffman) أنّ من شأن" **اللّغة الجينيّة الجديدة ، أن تخلق علاقة اعتباطية بين لغة الهدف و طقوس التّفاعلات الأجنبيّة ، التي تختّلف من بلد إلى آخر**"[1].

---

[1] Goffman. E « Les Rites d'Interactions » , ED de Minuit , France , 1984 , P54.
« ..Cette langue met à jour l'alliance arbitraire d'une langue cible et des rites d'interactions qui lui sont plus ou moins étrangers et qui varient d'un pays à l'autre » .

[1] الترجمة لنا.

1-1-4-تغيّير الأسماء من خلال الدّبلجة، بين التّنميط الثقافي وخيانة النّص الأصلي :

كثيرة هي المسلسلات و الأفلام الكرتونيّة ؛ التّي تحمل شخصياتها أسماء و ألقاباً عربيّة، على الرغم من أنّ خلفية المسلسل أو الفيلم الكرتوني يابانية أو فرنسيّة أو أمريكيّة. ومن هنا قام جدل بين فريقيّن : فريق ينادي بتغيّير الأسماء بحجة التّنميط الثقافي ، و بذل جهد أكبر لقولبة المسلسل حسب الحياة الاجتماعية و الثقافيّة للطفل . و فريق آخر يولي من هذا التّغيير ؛ الذي يحطّم النسيج القصصي الأصلي ، و يخلق حالة اعتباطية بين الدّيكور و خلفيّة الفيلم و ملابس الشخصيّة ؛ التّي توحي أنّها ليست عربيّة ، و بين اسمه العربي .

يعتقد المحافظون و منهم التّيار السوري [1] أنّ تقديم مصلحة المُشاهد الصغير العربي أولى من المحافظة على النّسيج الدرامي للفيلم الكرتوني ، لأنّ هدف الدّبلجة أساساً تربوي . و في نظرهم ،الجدال حول أهميّة الرّسوم المتّحركة و توفرها لدى الطّفل العربي عقيم . فلقد دلّت دراسة حديثة لليونيسيف أنّ أكثر من 80 بالمائة من مجموع الأطفال العرب بإمكانهم مشاهدة التّلفاز. و من هذا المنطلق يشعر التّيار المحافظ بكل المسؤوليّة الملقاة على عاتقه ، و أنّ عليه أنْ يبذل كل المستطاع تجاه الطّفل العربي ، لجعل الدّبلجة نعمة لا نقمة . و بدل من أنْ تصبح قناة لنقل حضارة الآخر ، و إبعاد الطّفل عن دينه و ثقافته ، من الأحسن أنْ يجعلوها تعليميّة تلقّن الطّفل آداب المعاملة الإسلاميّة وأصول ثقافته العربيّة ، ريثما يؤسّس إنتاج عربي بديل .

ولا ريب في أنّ تغيّير الأسماء اليابانيّة ،لا ينحصر في المُحافظة على ثقافة الطّفل فحسب ، و إنّما أيضا نظرًا لصعوبة النُّطق بها ، ممّا يجعل المُمثّل المدّبلج مضحكاً . لذلك كثيرا ما يلجأ المُعد إلى تحوير الأسماء ، لتّسهيلها على الممثلين العرب، و نذكر على وجه

---

[1] التيار السوري :و يمثله جملة المترجمين و المعدين و المخرجين بمركز الزهرة بدمشق؛ الذي يعتبر أكبر شركة مستوردة و منفذة للدبلجة، و موزعة للأفلام الكرتونية المدبلجة بنسبة 98 بالمائة من مجموع الأفلام المدبلجة المطروحة في السوق العربية.

الخصوص "**مسلسل كونان**" [1]؛ الذي تبنت شركة الزهرة دبلجة أجزائه الأربعة ، فبدل من أنْ ينطق الممثّل بإسم" **كوغورو موري**"[2] ؛ أُستعمِل اسم "**توغو**" للتّسهيل و التّخفيف .

نستّخلص ،إذن ، أنّ تغيّير الأسماء بالدّبلجة ، لا ينحصر في مسألة المحافظة على ثقافة الطّفل العربي فحسب ، و إنّما أيضا يعود إلى غرابة الأسماء اليابانية في الأوساط العربية. و التّغيير لا يعني دائما تشويه القصة الأصليّة و فشل الدّبلجة،لأنّه لا ينكر أحد أن مسّلسل "**عدنان و لينا** "[3]، حصل على شهرة عربيّة كبيرة في أوساط الصّغار و الكبار. وتغيّير الأسماء بالمسّلسل لم يمس إطلاقاً النّسيج القصّصي الأصلي .

علاوة على ذلك و في أحيان كثّيرة ، تكون لأسماء الشّخصيات الكرتونيّة، دلالات نّابعة من فكر صهيوني متّطرف معادٍ للإسلام ؛ فمثلا بوكيمون : يعني أعبد القمر (بالعبريّة) و بيكاتشو : كن يهوديا و لا إله في الحياة (بالعبرية)، و شارمندر : الموت للمسلمين (بالفارسيّة). لذلك لا يجب على المّعدين دراسة خلفيّة القصّة و أبعادها الدينيّة و الثّقافيّة فقط ، و إنّما أيضا يجب دراسة أسماء الشّخصيات التّي تُعد جزءاً لا يتجزأ من الرّسالة الفيلمية .

أما التّيار المّعادي للتّنميط فيمثله اللّبنانيون ، الدّاعون إلى المحافظة على الأسماء و المَشاهد ، و العاملون بمبدأ " **من يريد أنْ يحذف ، فليحذف لوحده . و لكن نحن سنعمل بضمير و دون تغيّير**"[4]. لأنّ تغيير الأسماء، من منظورهم، يعني في الكثّير من الأحيان، التّغيير الكامل للنّسيج القصّصي، و الوقوع في أخطاءٍ لا يُحمد عقباها ؛ كالتّناقض الحاصّل

---

[1] مسلسل كونان : تم دبلجة أربعة أجزاء منه إلى العربية بشركة الزهرة ، أما في اليابان (البلد المنتج له) فقد تم إنتاج و عرض 399 حلقة إلى الآن .يتكون الجزء الأول بالدبلجة العربية من 39 حلقة ، أما الجزء الثاني من 40 حلقة ، أما الجزء الثالث 46 حلقة .(عن المكتبة الإلكترونية لكونان ،ميجاتون).

[2] كوغورو موري : الشخصية الأساسية رقم 2 بالمسلسل . لقبه المحقق النائم ،فاشل في أصله و لكنه أصبح مشهورا بعدما بدأ كونان بتنويمه ، و استعمال صوته في حل القضايا.

[3] مسلسل عدنان و لينا : اسمه الحقيقي Future boy من إنتاج ياباني و دبلجة كويتية .

[4]جون سلفر ،" الدبلجة السورية" ، مقال عن مكتبة ميجاتون الإلكترونية، 2005

[4] جون سيلفر: تقني و مصمم كرتوني لبناني ، اشتغل في شركة الإنتاج الفني اللبنانية، ثم انتقل إلى شركة الزهرة . و بعدها فسخ عقده معها ، و انظم إلى مجموعة نقولا أبو سمح للدبلجة .

بين التّركيب الثّقافي للشّخصية الكرتونية ،و تركيب الصّورة للفيلم[1]. فلا ريب أنّ الطّفل مثلاً سيتساءل ، لماذا حين يشاهد مسلسل "**أنا و أخي** " : يجد" **سامي**" (البطل) يأكل بعودي خشب ولا يأكل بملعقة مثلنا ؟ لماذا تحيّته لأبيه (أي تحية اليابانيين ؛ بضم اليدين و القيام بإيماء يشبه الرّكوع) تختلف عن تحيّتنا ؟ طبعاً ،من الصّعب أن نشرح ونفسّر له أنّ هذه الشّخصيات في الأصل يابانيّة، و لكنّنا أعطيناها اسماً عربياً ، لأسباب ثقافيّة و غيرها ، فعقله الصّغير عاجز عن استيعاب إجابتنا .

ثمة مثال آخر بالغ الأهميّة نضربه في هذا المقال، و هو مشروع "**كابتن ماجد** "؛ الذي باء بفشلٍ ذريع ، بسبب تغيّير أسّماء الشّخصيات ؛ فانقلب " **تسوباسا أوزورو**" إلى " **ماجد كامل** " . و مدينة " **نكاتسو** " إلى مدينة الياسمين . و" **روبارتو** " إلى" **فوّاز** ". و دُبلجت القصّة على أساس أنّ " **ماجد كامل** " يعيش بسعادة في مدينة " **الياسمين** "، ثم ينضم إلى فريق المدرسة الابتدائية و يلعب في المباراة النّهائية لبطولة مدارس المدينة ضدّ فريق " **وايا كبيشي كونزو** " المعّروف في الدّبلجة العربيّة باسم " **وليد** "، ثم بعد ذلك نسمّع المعلّق بالدّبلجة العربيّة يعلن أنّ فريق مدينة " **الياسمين** " قد تمّ اختّياره للمشاركة في بطولة اليابان ؟ فإن غُير اسمه لماجد ليصير عربياً ، فلماذا يشارك إذن في بطولة اليابان؟! و الأغرب من ذلك، يُواصل المركز دّبلجة الجزء الثّاني ، حين ينتّقل ماجد إلى المرحلة الإعداديّة ، و يفوز أيضا بالبّطولة . و في نهاية الجزء نسمع معلقا آخر يصف تشكيلة منتّخب العرب؟؛ الذّي يفترض أنْ يكون منتّخب اليابان للنّاشئين ؛ و الذّي سيشارك في كأس العالم للنّاشئين. و أُلغي الجزء الثّالث و هو الأهم و دُبلج الجزء الرّابع تحت عنوان" **كابتن تسوباسا جي** " ؛ الذي يصّف صرّاع ماجد ضدّ فريق" **سان باولو**" في البرازيل ، و من ثمّة تصفيات كأس آسيا للشّباب، على الرّغم من أنّ 99 بالمائة من الأطفال تّقريباً ، يعرفون شعار اليابان ، و يتساءلون "لماذا يلبس ماجد علم اليابان ؟ أليس عربياً ؟ ثم أوقفت دّبلجة الحلقات الأخيرة من الجزء الرابع . و السّبب أنّه بعد مباراة منتّخب تايلندا ،كانت هناك مباراة منتّخب السّعودية ، حيث يظهر بعض الأشخاص بيّن الجماهير بالغنتّر و الشّماغ ، و هنا كانت ستّنكشف الكذبة، لأنّه من غير المعّقول أن يلعب

---

(1) تركيب الصورة : هو تركيب الشخصيات بحركات مختلفة على الخلفية المتضمنة مناظر داخلية و خارجية.

منتّخب العرب ضد العرب(أي السّعودية) خصوصا ً،و أنّ القصّة كانت مُفبركة منذ البداية، على أساس أنّ فريق ماجد هو الفريق العربي الوحيد المتأهل إلى النّهائيات؟؟؟؟ والحل الوّحيد الذي بقي أمام المّركز ؛ هو نسف القصّة بكاملها، و إعادة دّبلجتها بعنوان آخر ، يختّلف عن العنوان الأصلي أو العربي (أي : **كابتن ماجد**) فكان العنوان البديل "**العالم للأبطال** " ، و أصبح " **تسوباسا** " أو " **ماجد** " يحمل اسما ً آخر؛ " **كامل** " و هو في الأصل؛ اسم للشّخصيّة الإشهاريّة لشركة المّواد الغذائيّة ، التّي تبنّت الدّبلجة .

و عليه ، نخلص إلى فكرة أنّ التّنميط الثّقافي ، فكرة محمودة ، من منظور أنّها ترمي إلى تخفيف الآثار السلبية للأفلام الأجنبيّة ، و تدعو إلى الانتقاء الذي من شأنه ألا يبعد الطّفل المتلقي عن ثقافتّه . و لكن من جهة أخرى نسف القصّة بالكامل ، فكرة مرفوضة من باب أمانة النّقل ، ووجوب المُحافظة على النّسيج القصّصي ، خصوصا ً إذا كانت القصّة ذات قالب عالمي . و إلا انقلبت الدّبلجة إبداعا ً مشوَها ً عن الأصل، لا نقلا ً محتّرفا ً . و بين هذين الرأيّين المتّعارضين ، يمكن أن نقف موقفا ً وسطا ً مُحدَّداً بفكرة أساسيّة ؛ مفادُها أن قضيّة تغيّير الأسماء تتحدّد بنوع القصّة ، فإذا تعارضت الأسماء العربية و طبيعة القصّة و الدّيكور و الخلفيّة وإكسسوارات الشّخصية ، فالإبقاء على الأصّل أفضل، أو تحوير الأسماء إن كانت صعبة النّطق أنجع.و إنْ كان العكس ؛ أي بإمكان الأسّماء العربية أنْ تخدم أبعاد الدّبلجة التّربوية ، و لا يخلق تغييرها حالة اعتباطية بين الشّخصيّة (بالنّسخة المدّبلجة) و الخلفيّة ، فلن يكون التّغيير ضيرًا . و لكن في حالة أنّ التّغيير كان سببه معاني تيولوجية معادية للإسلام، تحملها الأسماء الأصلية للشّخصيات الكرتونية ، فمن الواجب عدم دّبلجة هذه الأعمال أصلا ً .



لقطة من المسلسل الكرتوني " كابتن ماجد " .

العنوان الحقيقي Captian Tsubasa

1-2-العنونـــــــــــة بين الأمانة و الخيانة :

1-2-1- أثر البُعد المكّاني على الدّبلجة المعنونـــــة :

بدأب شديد ، يحاول فريق المونتاج خلال الدّبلجة المعنونة ، ضبط حجم المساحة المكانية ، و كذا الزمانية لعبارات التّرجمة التّي تظهر على الصورة . لذلك بإمكانّنا توصيف المّونتاج ، من خلال الدّبلجة المعنونة ، بالرّوح الثانيّة المعطّاة للفيلم المدّبلج ؛ باعتباره المرحلة الأهم و الأصعب . و اخترنا ، بادئ ذي بدءٍ ، أنْ نطرح إشكاليّة أثر البُعد المكاني على الدّبلجة المعنونة ؛ و التّي تندرج ضمنها مسألتان اثنتان : أولهما تأثير البُعد المكاني على أمانة النّقل إلى العربية ، و كذا أثر طبيعة التّصوير على تحديد مكان ظهور عبارات الدّبلجة .

و من الأفضل أنْ نستّعين بمثال يساعدنا أكثر على تعزّيز و إيضاح المسألة الأولى. فاختّرنا أنْ يكون من مدونة البّحث " **مسلسل ساموراي جاك** "وتحديداً؛ مشهد "**سكوتش مان**"، حين كان يحكي أطوار حياته لجاك، في أوّل لقاء بينهما. فكانت الجمل طويلة ، ووتّيرة الإلقاء سريعة ، ممّا حَمّل المُعد على الاختصار و حذف معلومات مهمّة، لكي لا يحطّم جزءاً كبيراً من الصّورة . فشوّه بذلك الحوّار الأصلي و خانَه قصراً .

و اخترنا لمناقشة المسألة الثّانيّة ، مشهداً من مسلسل " **زورو**"[1]، للتّوضيح و البَيان ، حين وُثق بالحاكم العسكري ، ووُضِع تحت وصايته بنك القرية ، و لكن بسبب صفة السّرقة المَطبوعة في شخصه ، كلّف مجموعة من اللّصوص لسرقة البنك ، ليحصل على الأموال ، و يداه مغسولتان من أي شبهة أمّام السّكان .و كالعادة يكشف "**زورو** " المَكيدة و يحاول إفشالها . لذلك كلّف صديقته "**كروز**" و صديقه " **دُونالد**" بالدّخول للبَنك ، لحراسة الخزانة ، بينما يقاتل هو الأشرّار خارجه. في هذه الأثناء تدخل "**كروز**"و "**دُونالد**"

---

[1] مسلسل زورو : أنتج سنة 1992 بشركة وولت ديزني الأمريكية. و دبلج إلى العربية من طرف شركة الزهرة (سوريا).

حجرة الخزانة و يدور حوار بين الشّخصيتّين ، و تحديداً هذا هو المَشهد الأصعب؛ لأنّه تركيب بيّن حركة أفقية،و حركة عمودية للكاميرا (صعود ، هبوط) . لأنّ "**كروز** " كانت جالسة وسط الغرفة ، تُكلم "**دُونالد** "؛ الذي كان جالساً بدوره أسفل الحجرة . فكان هذا المَشهد بمثابة العثرة بالنّسبة لكل المُعدين . من جهة عليهم المُحافظة على اللّقطة ، و من جهة أخرى يجب تفادي ظهور عبارات الدّبلجة تماماً بوجه الشّخصية. و كان الحل الوحيد لهذه اللّقطة ،تغيير مسار ظهور العبارات إلى مسار شاقولي (أعلى \ أسفل) ↓↑ ، (أسفل \أعلى) ↑↓ ، تباعاً لحركة الكاميرا أمّا القراءة فاتّخذت مساراً أفقياً .

ونستّطيع تصنيف ثلاثة أنواع من الأفلام ؛ التّي تشكل حالة مستّعصية في هذا المّجال ،خلال الدّبلجة المعنونة [1] :

* أفلام عن قصّص و روايات أدبية عالمية(مثل مسلسل **البؤساء**) ، في هذه الحالة يجب أن تكون الدّبلجة على قدرٍ أسلوبي و نحوي حسن، يليق بمستّوى العمل الأدبي،و يجب في الوّقت نفسّه احترام المساحة المكانيّة.

* ثانيا :في مرات عدة، يكون الحوار أهم من الصّورة ، بما يحمله من أحداث ومعلومات، لذلك فالاختّصار يكون غير مجدٍ ، فتُطرح مسألة المساحة المكانيّة بحدّة .

* تحمل بعض المسّلسلات نصوصاً مكتوبة في النّسخة الأصلية؛ أي المساحة المكانيّة تكون بالأصل مستغَلة . و يكون لهذه النّصوص بالغ الأهميّة ، لذلك هناك إمكانيتّان لمعالجة ذلك : إذا كان النّقل عن طريق الدّبلجة الصوتية ؛ يُحذف النّص ويُستّبدل بنصٍ مكتوب بالعربيّة، أو ينقل المُعلق المّعلومات النّصية بطريقة عمليّة. و يصبح الانتقال من المَكتوب إلى المَقول .أمّا الإمكانيّة الثانيّة ؛إذا كان النّقل عن طريق الدّبلجة المعنونة ، استّعمال أقل عدد ممكن من الحروف بحجم أصغر تحت النّص الأصلي، مع تمديد وقت قراءة الدّبلجة.

---

[1] أحمد نتوف،المقابلة السابقة .

1-2-2- أثرالمزامنة على الدّبلجة المعنونة :

إذا سلّمنا بالمبدأ السّالف الذكر، على أنّ الدّبلجة المعنونة محدّدة أساساً بعملية المونتاج ، نجد أنّ مسألة المزامنة بالدّبلجة المعنونة، قد بدت للعيان كعقبة تحول دون المطابقة بين الدّبلجة المعنونة ، و الحوار الأصلي المَسموع . و غالباً ما تدفع بالمُدّبلج للتّلخيص أو الحذف." و **لكن ما يستّرعي الانتباه أنّ هذه النّقطة بالذّات** (أي مزامنة المَلفوظ بالمَكتوب)، **قد أستُخِف بها في أكثر من عمل مدّبلج**"[1] ،على الرّغم من وزنها الثّقيل في ميزان هذه العمليّة النّقلية، بالتّسليم طبعاً بإشكالية الاختلاف النّحوي و التّركيبي للغة الأصل و لغة الهدف .

فعلى سبيل المثال ، إذا تابعنا الدّبلجة المعنونة لمسلسل "**باتمان**" [2]، نجد أنّ الدّبلجة قد عبّرت عن المعنى، و لكن قَلبَت موازين التّرتيب الأصلي. و حتّى و إنْ كان المُشاهد الصّغير لا يعرف الإنجليزيّة أصلاً ، إلا أنّه سينتّبه إلى ترتيب الأسماء الثّلاثة بالحوار الأصلي، المختّلف عن ما هو مكتوب أسفل الشّاشة (أي العنونـــــــــة):

(أ) الحوار باللّغة العربية:	(ب) الحوار الأصلي بالإنجليزية:
سمعت لأول مرة **بنيويورك** عن شخص من **فلوريدا** يدعى" **المُهرج** " ميلي رأته.	The first time, i heard The name" **the clown"**, was in **New York.** He's a man from **Florida**, my girl saw him.

نلاحظ أنّه في حين يسمع المُشاهد الصّغير " **باتمان** " يلفظ نفس الجملة السّالفة الذكر(ب)، يقرأ بالدّبلجة **نيويورك – فلوريدا** ، وفي الأخير "**المهرج** " ؛ بمعنى عندما يتكلم "**باتمان**" عن **نيويورك** و **فلوريدا** لأول مرة، يكون المُشاهد قد سمِع عنهما بالدّبلجة؟

---

(1) جون سلفر، م س .

(2) مسلسل " باتمان " ، إنتاج شركة وولت ديزني الأمريكية، سنة 1992.

علاوة على ذلك نقرأ عن "**ميلي** " بالدّبلجة، و نجهل إنْ كانت امرأة أو رجلاً ؟، طبعا المُشاهد الإنجليزي أو الأنجلوفوني الصّغير يفهم أنّ "**باتمان**" يتكلم عن صديقتِه، بدون أنْ يُشار إلى الاسم بالحوار الأصلي.

و لكن ما كان لشيء أنْ يفتح باب الافتراض و الإبهام ، إنْ تقيّد المترّجم بالحوار الأصلي . ووصّل للمُشاهد الصّغير، أنّ صديقةً لباتمان رأت" **المُهرج**" بحفظ الألقاب .

و بالتّالي، نسجّل سبقاً للأحداث غير مبررٍ من جانب الدّبلجة المعنونة . و بما أنّها هي مصدر المعلومات الوحيد لفهم الحوار الأصلي بالنّسبة للمُشاهد ، فهذا اللاتطابق بين الملّفوظ و المترّجَم، قد يخلق تشويشاً في فكر المُشاهد الصّغير ، بسبب بطئه في قراءة الدّبلجة من جهة، و الفهم السيئ من جِهة أخرى .و حتّى المُشاهد المزدوج اللّغة سيشعر بعدم الاستقرار ، إذا ركّز في آن واحد على المصدرين اللّسانين المختلّفين .ووصفنا التّغيير الذي أطرأه المترّجم" بغير مبرر"؛ نظرًا لإمكانيته المحافظة على عدد الكلمات الإثنى عشرة نفسَها، للحفاظ على مدّة اللّقطة ، وكذاَ ترتيب الكلمات إذاَ كانت ترجمته على الشاكلة الآتية :

(ج)التّرجمة البديلة:[1]
أوّل مرة سمعت اسم" **المُهرج**"
كان **بنيويورك**
أصله من **فلوريدا** و صديقتي رأته.

[1] الترجمة لنا.

و عليه ، نخلص إلى أنّ الحيز المكاني الذي تشغره الدّبلجة ، و المُطابقة بين الملفوظ و المكتوب يعتبران الرّكيزتين الأساسيتين لتَمام عملية العنونـــــــــــة.

و من خلال المُشاهدة لمجموعة من الأعمال الكرتونية المعنونـــــة، نستّطيع أنْ نُجمِل الحالات التّي تُطرَح فيها المُزامنة بحدة في النّقاط الآتية:

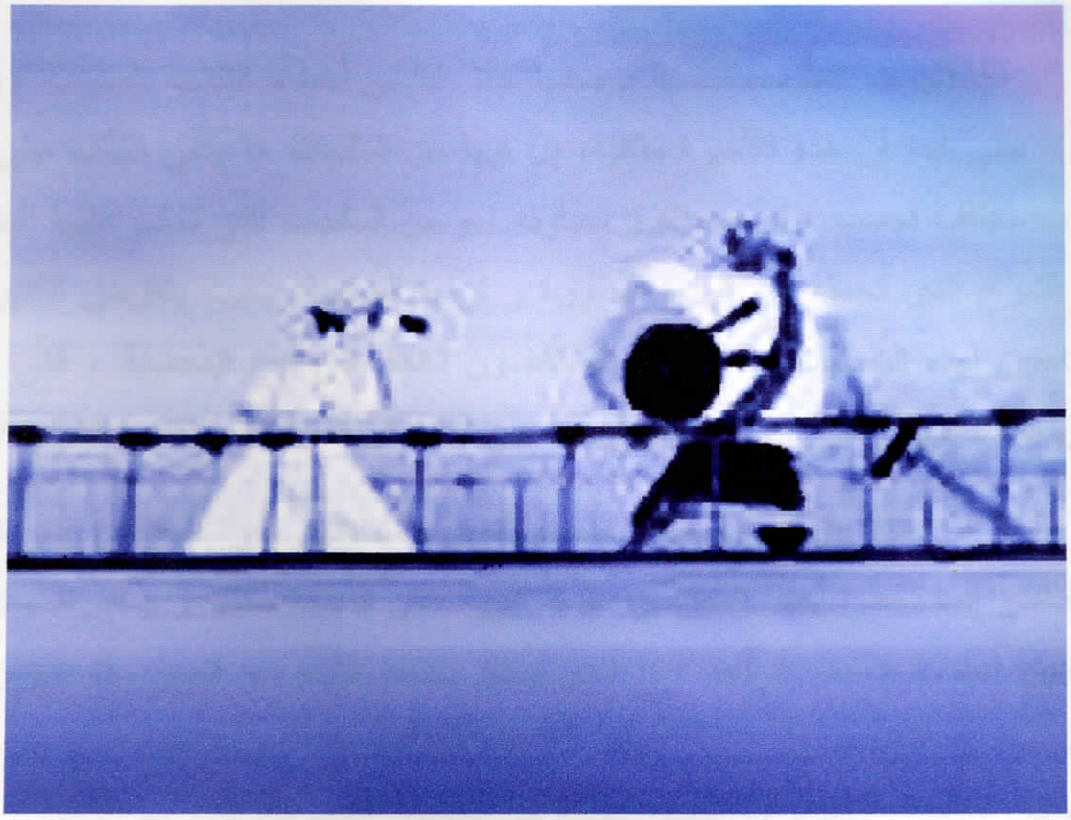
- لما تكون وتيرة الإلقاء سريعة و الجمّل طويلة .(مثلاً حين تكون الشّخصية تحكي، أو تكون في حالة غضب و توتر).
- الانتقال السّريع للكاميرا من شخصيّة لأخرى (مثل مَشهد المُشادة الكلامية التّي حدثت بين " **ساموراي جاك** " [1] ؛الذي كان على أقصى اليمين من الجسر، مُقابل "**سكوتمان**" على أقصى اليسار . فكانت تكمن الصُعوبة هاهنا في الوتيرة السريعة للحوار، و الانتقال السّريع للكاميرا بين الشّخصيتين .بحيث ركزّ المُخرج في هذا المَّشهد على لقطات الوجه، و كان من الصّعب التّركيز على وجهيهما معاً بحكم المسافة التّي كانت تفصلاهما . لذلك كان انتّقال الكاميرا سريعا ًجداً. و أُجبر المُتّرجم على الاختصار ، و لم تظهر عبارات الدّبلجة سوى لثلاثة ثوانٍ تزامناً مع مدّة اللّقطة). [2]
- التّواتر السّريع للمَشاهد (إجمالا ًتُطرح هذه الصّعوبة؛ حين تكون الشّخصية في حالة استرجاع للذكريات).

---

[1] مسلسل "ساموراي جاك " ، مدونة البحث.

[2] أنظر الصورة رقم 07.

الصورة رقم (07)



Samurai jack and scotman

لقطة ساموراي جاك و سكوتمان على الجسر.

1-2-3-التّوقيت بالدّبلجة المعنونة :

لقد ظهرت العنونـــــــــة بوصفها حلاً لتلافي أخطاء الدّبلجة الصّوتيّة ، ولكن هذا لا يعني أبداً أنّ هذه الأخيرة مثاليّة، بل فيها من السّلبيات ما يكفي للتّأكيد على أنّها أسلوب مختلف فحسب ، له حسناته و مساوئه . و من السّلبيات التّي تعاب عليها العنونة؛ ذاك الشّرخ الذي تحدثه بيّن قراءة الصّورة و قراءة التّرجمة. بحيث يتعرض الكثّير من المُشاهدين لهذه التّعطيلات،" و **يؤكّد المنتّقصون دائماً على هذه المُعضلة ، التّي تضع بعض المُشاهدين ، بيّن نوازع متضاربة ، بيّن فعل القّراءة و فعل مُشاهدة الفيلم"**[1] .

و لا نعتقد أنّ كلمة البَعض هاهنا، تخصّ المشاهدين غير المُعتادين على قراءة الدّبلجة، و إنّما تخصّ أيضاً المُعتادين عليها ؛حين تكون الدّبلجة مكثّفة و مستّمرة. ولاسيّما إذا طُبق أسلوب السّطر الواحد [2]؛ الذي يمتاز بكثافة الدّبلجة و قصر مدّة ظهورها ، حينها سيشعر المُشاهد عند نهاية الحلقة أنّه تابع أحداثاً و قرأ رواية طويلةً . و يجب أنْ نضع في الحسبان أيضاً، أنّ النّسبة العاليّة من جمهور أفلام الكرتون هم الأطفال؛ الذّين يصفهم معظم البيداغوجيّين بالعبارة التّالية :

"They are slow learners, slow readers, slow writers »

أي؛ الأطفال بطيئو التّعلم و القّراءة و الكتابة. فهل أربع ثوان أو خمس تكفي الطّفل لقراءة عبارات متتّالية باستّمرار؟.

---

(1) Daniel Bacquemont , ibid , p 45.
« ...ses détracteurs insistent souvent sur cette difficulté , qui pour certains spectateurs implique un véritable écartélement entre l'activité de lecture et la vision du film. »

(1) الترجمة لنا.

(2) يُنظر: " أساليب الدّبلجة المعنونة " ، الفصل الأول ، ص 28.

إذن ،لا جرم أنّ من مساوئ العنونـــــة تحطيم شكل الصّورة، باحتلالها حيّزا من مساحتها و سرعة ظهورها و اختفاء عباراتها مثل الومضات . و رغم المَجهودات المبذولة في هذا المضمار، إلا أنّها تتحطّم أمام الرّغبة الجدليّة المتّناقضة للمُشاهد المُطالب بالمُشاهدة المُطلقة للفيلم، و الفّهم المُطلق للأحداث . فنجده في حالة ذهاب و إياب مستّمرة بين القّراءة والمتابعة . و السؤال الذي يطرح نفسَه هنا : هل أسلوب التّحفظ هو الحل الأنجع للحفاظ على أكبر قدر ممكن من مساحة الصّورة ؟ و هل هو الوسيلة الأفضل لتّسهيل قراءة الدّبلجة ؟... يجيب دانييل باكمونت عن هذا السّؤال في نقطتّين :

أولا " **أسلوب التّحفظ بالدّبلجة لا يكون محترما ًبشكل مطلق و دائم** "[1] ،

و ثانيا : "**عبارات الدّبلجة التّي تترّجم صوتاً خارجياً – مثل الرّاوي الذي يقدّم لقطة عامة بدون الشّخصيات، أو لقطة لمنظر طبيعي- تكون مكتوبة على الشّاشة بشكل واضح جداً...مما يخلق أثرًا غير مرغوب فيه** ".[2].

و نظرًا لهذين السّببين ، لا نستّطيع الجزم أنّ أسلوب التّحفظ هو الحل : لأنّه كثيرا ما نجد العنونـــــة تُضيّق زوايا المُشاهدة ، لاسيّما خلال حركات الكاميرا باللّقطات المقطعية[3] . لذلك سننتهي إلى نتيجة حتميّة ، أنّ هذا الاحتلال الجزئي للصّورة و المدّة الزمنيّة القصيرة لظهور التّرجمة، سيخلقان بالضّرورة، تباعدًا بين إدراك المَشهد الأصلي ، و إدراك عبارات الدّبلجة . و إذا كان التّحفظ أوّل إلزام نطلبه خلال الدّبلجة المعنونة ، فإن أوّل ما سنلحظه ، هو أنّ ذلك ليس دائماً بالأمر المُمكن تحقّيقه .

---

(1) Daniel Bacquemont , idem, p 147.
« ....discrétion des sous titres ne peut pas toujours, etre parfaitement réspéctée. »

(2) Daniel Bacquemont , idem , p 147.
« ...Des sous titres sur une voix off présentant un plan d'ensemble sans personnages ou un paysage , rendent un peu trop visible par leurs caractères gravés sur l'écran ....peuvent produire des éffets indésirables. »

(1)(2) الترجمة لنا.

(3) نقصد باللقطات المقطعيّة : كمشهد لمجموعة من الشّخصيات تتحدث و هي تنزل السلم ، فبالتأكيد ستبدو العبارات و كأنها تنزل من السلم معهم ، و يكون الجزء الأسفل مشغولا بالكامل،ممّا يخلق أثرا يثير اشمئزاز المُشاهد .

1-2-4- مقروئيّة العنونـــــــــــــة :

إنّ مقروئيّة الدّبلجة المعنونة ، لا تعتّمد على يُسر عدد العبارات فحسب ، وإنّما تستّحيل حين تُكتّب على مساحة بيضاء؛ فتضحى غيّر مرئيّة و لا مقروءة بالمرّة . لذلك يجب أن تكون مرئية و مقروءة لزوماً . و يجب أيضاً أنْ تحمل بعضاً من خصائص الخِطاب الشّفوي؛ مثل الاعتماد على الحروف المائلة للتّعبير عن صوت خارجي(Voix Off).

ومن أهم سلبيات هذا النّوع من الدّبلجة، كونها موجهة للجمهور الذي يُحسن القّراءة فقط . و لقد وسّع دانييل باكمونت (Daniel Boquemont)دائرة هذا الأثر السّلبي، ليشمل السينما بمعناها العام قائلاً:" **لن نتأخّر عن ذكر أهم سلبيات الدّبلجة المعنونة ؛ التّي قلما يُشار إليها، لأنّ هذه الأخيرة تخصّ الجمهور الذي يعرف القّراءة، بيّنما من أولويات المّشهد السينمائي ، عدم إقصاء الجمهور الأمي** "[1] . و إذا فسّرنا كلمة **الأمي** ؛ نجدها تشمل أي فرد لا يحسّن القّراءة و الكتابة، و نعني بذلك الكبير الذي لم يتعلم سابقاً – بما أنّ مُشاهدة الرّسوم المتّحركة ليس حكرًا على الأطفال فحسب – و الصّغير الذي سيتعلّم لاحقاً ،أو الذي في بداية تعليمه ، حيث يُجمِع جمهور المُدرسين في المدارس الابتدائية أنّ الطّفل لا يجيد القّراءة المستّرسلة، إلا بعد ثلاث سنوات الابتدائية.و هذا يعني أنّ الدّبلجة المعنونة تقصي 60 بالمائة تقريباً من جمهور المتفرجين.

و علاوة على ذلك ، فالمدّة الزمنية التّي تستّغرقها القّراءة خلال ظهور التّرجمة على الشّاشة، و التّي نستّطيع وصفها بالوجيزة، من الإشكاليات العويصة التّي تطرح نفسّها بحدّة في موضوع مقروئيّة العنونة ، لاسيّما لجمهور المتّفرجين ذوي المستّوى التّعليمي المتوسّط و السّرعة المتوسطة في القراءة . مَردُ ذلك حسب مونان: " **أنّ الدّبلجة**

---

(1) Daniel Bacquemont , idem , p 148.
« ... Nous ne nous attarderons pas sur un désavantage pourtant majeur des sous titres , rarement mentionné , le fait que ne s'adressent qu'à des spéctateurs qui savent lire , alors que le spéctacle cinématographique , a priori, ne rejette pas un public illétré ».

(1) الترجة لنا.

المعنونة تُعتبر حالة استثنائية تقريباً فريدة في نقلها للرّسالة من رمز شفوي إلى رمز مكتوب "[1].

و فسّر دانييل باكمونت هذا النّوع الفريد من النّقل: " **بأن سرعة نطق السّلسلة الصّوتيّة ، أكبر بكثير من سرعة قراءة مدلولات هذه السّلسلة بالتّرميز الكتابي "[2]**، و يعني ذلك ؛ أنّه مهما يكن المستّوى التّعليمي للفرد كبيرًا، إلاّ أنّه يعجز عن الإسّراع في القّراءة كما يفعل حين يتكلم . لذلك في الكثير من الأحيان يلجأ المتّرجم – المقتّبس إلى الاختصار و الإيجاز في العنونـــــــــــة.

إذن ، مقروئية الدّبلجة المعنونة تُوجب على المتّفرج متوسط المستّوى،زمناً واسعاً يسمح بقراءة واضحة للكلمات ،بينما نجد أنّ هذا الأمر في أغلب الأحيان مستّحيلا. بسبب توقيت اللّقطات، و العدد الكبير و المتنوع للحروف؛ الذي يشتمل عليه السطر الواحد. "**و كأقصى حد ؛يمكن للسّطر أن يشتّمل على ما بين 24 إلى 37 حرفاً . و لكن نجد أنّ أغلب أساليب الدّبلجة المعنونة تعتّمد على السّطور التّي تتكون من 28 إلى 32 حرفاً".[3]**

و لقد كان للإعلام الآلي الدور الهام في توحيد طول الدّبلجة المعنونة، تبعاً للزّمن المحدّد للمقطع. ولقد أفضى لنا بقاعدة معيارية موحدة أساسها؛أنّ صورتين تناظران حرفاً واحدًا. و إذا تذكرنا أنّ الثانية الوّاحدة تعادل 24 صورة[4]؛ سنخلص إلى قاعدة تناظرية تقوم على 12 حرفاً في الثّانية :

2 images ➔ a letter.
24 images ➔ 1 seconde. } ➔ 12 letters for 1 seconde.

---

[1] راجع الفصل الأول ص 2.

[2] Daniel Bacquemont, ibid, p 149

[3] مقدار منصور ، نفس المقابلة السابقة .

[4] 1ثا \ 24 صورة : قاعدة سينيماتوغرافية عامة.

هذه القاعدة ليست قطعية ، نستّطيع اتخاذها كمرشد عام فحسب ،لأنّنا كثيرا ما نلاحظ أنّ الدّبلجة تتعدى عدد الحروف المذكورة . لذلك تصعب قراءتها إذا كانت قاعدة المزامنة المطبّقة أقل من ثانيّة . و مهما يكن " **لا يستّطيع المترّجم – المقتبس أن يتخلى على التّباعد المتّفق عليه ، الإثنى عشر حرفاً مقابل ثانيّة من الإلقاء الشّفهي مع إمكانيّة التّجاوز التّي تناظر كأقصى حد، ثلث مدّة التّرجمة المعنونة بالمَقطع .**"[1]

لذلك، يلجأ المترّجم– المقتبس إلى الاختصار، إذا كان زمن الكتابة محدّدا ، لاسيّما في حالة النّقاش الحاد و السّريع . و أحياناً أخرى يتخلى عن تعابير الفرحة ، إذا كانت الشّخصية تنطّ من الغبطة و السّرور، لأنّ في هذه الحالة الصّورة أصدق تعبيرًا. و الإلقاء يكون سريعاً جداً .

و لكن إذا كان الاختصار حلاً اضطراريا و ناجحاً في هذه الحالات ، سيكون نقمة في حالات أخرى ، لاسيّما خلال دبلجة الأفلام الكرتونية المقتّبسة عن الأعمال الأدبية ، فهاهنا قد يقف المترّجم وقفة الرجل غير المنصف بالدّرجة الأولى " **فدبلجة أعمال شكسبّير المُصورة يحتّدم لها الأدباء غضباً لثغراتها و الاختصار الحاصّل بها**" [2].

---

(1) Daniel Bacquemont , idem , p 149.

« Le traducteur – adaptateur disposera donc une douzaine de caractères (ntervalles compris) pour une second d'énociation avec possibilité de dépassement corréspondant (au grand maximum) à un tièrs de la durée du sous – titre repéré. »

(1) الترجة لنا.

(2) Daniel Bacquemont , idem.

1-2-5-احترام اللّقطات بالدّبلجة المعنونة :

تُتسم اللّغة السينمائية بالجدلية ، بوصفها تختلف عن اللّغة العاديّة في مواصفات عديدة ، بحيث يتكون الفيلم من سلسلة من اللّقطات ، و كل لقطة تشمل على وحدة بصرية شاملة(Unité visuelle globale) و تبدو الدّبلجة كعنصر دخيل خلال تنفيذها وتركيبها على الفيلم. و بما أنّ الدّبلجة المعنونة تعتّمد على قاعدة 12 حرفاً مقابل صورتين ، فهذا يعني أنّ عبارة ترجمية واحدة تجمَع بين لقطتين. و بالتّالي : " **يبدأ المتّفرج القارئ بدون شعور بقراءة التّرجمة مع اللّقطة الأولى، و لحظة تغيّير اللّقطة يبدأ من جديد بقراءة نفس التّرجمة من البداية**"[1].

و هناك مواقف لا يستّطيع المتّرجم – المقتّبس إلا رفع يديه مستّسلماً، مُقرًا بالعجز حيالها، و يتعلق الأمر بلقطات الحوار المتبادل في نفس الوقت بين شخصيتّين: الشّخصية "أ" في اللّقطة الأولى، و الشّخصيّة "ب"في اللّقطة الثّانية. في هذه الحالة ذكر لنا الدّكتور أحمد بيطار إجرائيين متباينين للتّعامل مع الحالات المماثلة :" **إمّا أن يُتَرجَم حوار شخصية واحدة فقط ،و يتدخّل في تركيب اللّقطة، معتّمدا على التّفاعل الحاصل بين المَشهدين؛ فتُميزَ إحداهما على حساب الأخرى ، أو تُتَرجَم فقط أحداث اللّقطة الأولى على حساب اللّقطة الثّانيّة ، باعتّبار أنّ المُشاهد ينسب الدّبلجة للشّخصيات الموجودة باللّقطة الأولى** "[2].

لهذا السّبب ، نلاحظ في الكثّير من الأحيان أنّ المَعلومة المّسموعة في اللّقطة الثّانية ، إمّا أن تضيع أو ينسبها المُشاهد للشّخصية الخطأ ؛ مثلما حدث في مسلسل

---

(1) Daniel Bacquemont , ibid , p 150.

« .....le spectateur – lecteur , inconsciemment commence à lire le sous-titre sur le premier plan , et, au, moment du changement de plan , recommencerait à lire le même sous-titre depuis le début ».

(1) الترجة لنا.

(2) أحمد بيطار ، المقابلة السّابقة .

الكرتوني " **جزيرة الكنز**" ؛ و الذي حُكِم على دبلجته بالفشل الذّريع ؛ لأنّ التركيب الأصلي كان مُحكماً ، و اللّقطات كانت جد قصيرة مع حديث سريع و متبادل بين عدّة أشخاص في نفس الوقت ، فكان اللّفظ يُنطق فجأة في نهاية اللّقطة، ممّا شكّل كابوساً فضيعاً لدى الفريق القائم على الدّبلجة . و الأحرى، كان عليهم دبلجة أهم العبارات بالحوار، و استّرجاع المعلومات الأساسية ضمن اللّقطة المُوالية .

و عليه لم تُخلّ الدّبلجة المعنونة بالمُواقتة بين المَسموع و المَلفوظ فحسب ، وإنّما أيضاً باحتّرام ترتيب اللّقطات . و غالباً ما تُدبلَج أحداث اللّقطة الأولى على حساب اللّقطة الثّانية.

1-2-6-السّياق الفيلمي بيّن الحذف و الإبقاء :

عندما يعالج اللّسانيون المشاكل المتعلّقة باللّغة المنطوقة أو الشفهية، يتركّز اهتمامهم بطريقة آليّة على المرجع غير اللّساني بالسّياق . و لكن السّياق الفيلمي يخلو من هذا المرجع ، لأنّه عبارة عن نسيج درامي ، مُخرَج، مُرمَز و مَقرُوء من طرف المُشاهد. لذلك انقسم القائمون على الدّبلجة إلى فريقين : فريق ينادي بعدم ترجمة كل ما هو بالشّريط الصّوتي و الصورتي ، لأنّ السّياق الفيلمي مشترك بين الصّورة و الصّوت . وفريق آخر يخالف هذا الرّأي، و يُصّر على التّرجمة الكلية لرموز الصّورة و الشّريط الصّوتي.

أمّا الفريق الأول ؛ فنجد على رأسه **(لاكس)** ؛ الذي اختّصر قاعدة الاقتباس السينيماتوغرافي في العبارة التّالية :" **لا يترجم كل ما توضحه الصّورة** "[1] ؛ أي يمكن إقصاء ترجمة الرموز المرئيّة و كذا الصوتيّة ،إذا كانت مفهومة من خلال الصّورة . ولبلوغ ذلك يستوجب على المترجم، اكتساب معرفة أو حدس تلقائي ، لفهم اللّغة الفيلميّة والقيام بالحذف و الإبقاء .

---

(1) Jean François Cornu , ibid , p 152.
« ...Ne pas trduire ce qui est déja éxplicité par l'image » .

(1) الترجمة لنا

و هذه النّقطة ركزّ عليها جون فغونسوا كوغنو(Jean Françoirs Cornu) ؛ حين قال: "**إنّ ضرورة الفهم أثناء فعل الاقتباس ،لا تنحصر في اللّفظ الشفوي فحسب ، و إنّما تشمل جميع التّفاعلات الحاصلة بيّن المرئي و الشّفهي** " [1].

و بعد هذا العرض الوجيز لهذين الرأيين، من المنطقي جداً أن يتبادر إلى أذهاننا سؤال بديهي : ما الهدف من فهم مجموع العلاقات الكامنة بين الرمز الصّوتي والمرئي ؟. حسب جون فغونسوا (Jean Françoirs Cornu) ؛ الذي يعد من أنصار **(لاكس)**، و المؤمنين بقاعدته. يتمثل الهدف من فهم هذه العلاقات الرابطة بين الصورة و الصّوت في تحديد الأحداث التي يجب حذف ترجمتها فقال :" **لا يكفي أن تكون مترجماً جيداً ، و إنما يتحتّم عليك فهم مجموع العلاقات بين الرّموز لتحدّد ماذا تترّجم و كيف**".[2]

و يبرِّر هذا الفريق الحذف ؛الذي يقوم به المترّجم- المقتّبس باحترامه للرّموز المرئية (أي الصّورة)، فأحيانا لا يتوجب عليه نقل الأصوات التي توضح حركة مرئية أو التي تصف موقفاً للمُشاهد ؛ لأنّها موصوفة أصلاً عن طريق الصّورة ، و كذا كلمات اللّباقة و المناداة باسم الشّخصية ،و التّكرارات ، أو محادثات اللّقطة الأخيرة .

و الفريق الثّاني- وعلى رأسه المخرج ثامر الزبدي - يخالف هذا الرّأي، ويصّر على التّقليل من الحذف إلى حدّ العدم ،نظراً لطبيعة السّياق الفيلمي؛ الذي لا يشمل الشّريط الصّوتي فحسب ، و إنّما أيضا الإشارات المكتوبة بالصّورة ، و التّي لها علاقة بالحوار؛ مثل اللاّفتات و المُلصقات [3]. و نذكر على سبيل المثال حلقة من حلقات

---

(1) Jean Francois Cornu , ibid , p 153.
« ....cette nécessité de saisir dans l'acte d'adaptation , non pas l'énoncé verbal isolé , mais l'emsemble des interactions entre visuel et verbal. »

(1) الترجمة لنا.

(2) Jean François Cornu , idem , p 153.
« ....il ne suffit pas d'être un bon traducteur , mais il faut saisir l'ensemble des relations entre les codes , qui seul déterminera ...quoi traduire et comment. »

(2) الترجمة لنا.

(3) ثامر الزبدي ،"حوار خاص" ،جريدة الحياة ،الكويت ، 29 \10\ 2004 .

"**باتمان**"؛التّي كانت مبنيّة أساساً على حل رموز خريطة و ضعها اللّصوص، للوصول إلى مكان الضّحية. و تلك الرّموز كانت عبارة عن لافتات. فكان على المترّجم – المقتّبس ترجمة كل العبارات التّي في اللاّفتات ، كي يوضح للطّفل أو المُشاهد عموماً ،كيف وصل باتمان إلى وكر اللّصوص حيث الضّحية .

ووضّح المخرج ثامر الزبدي أنّ المترّجم – المقتّبس يجد نفسه مضطرًا لترجمة أقسام من الصّورة المرئية باللّقطات التّفصيليّة [1]؛مثل لقطة تتكرّر كثيراً في الأفلام الكرتونيّة ؛أي رسالة تقرأها إحدى الشّخصيات ، فتركز الكاميرا على الرّسالة، وتكون هناك لحظات صمت بالنّسخة الأصلية ،على أساس أنّ الطّفل أو المُشاهد يقرأ المُحتوى . و بعد ذلك تُبدي الشخصيّة ردّة فعلها (سواء ايجابيّة أو سلبيّة) حيال الرّسالة، و طبعاً يجب على المترّجم – المقتّبس ترجمة محتوى الرّسالة للمشاهد الأجنبي. و إلاّ لن يفهم جزءاً من الفيلم. و لن يفهم ردّة فعل الشخصيّة، و بالتّالي يكون الحذف غير ممكن وغير وارد بالمرّة.

و لقد استوقفنا سؤال لدو لاند (De Linde) جدير بالتّأمل :" **ما هي الدّبلجة المعنونة بالنّسبة للصّم البكم ؟**"[2]. و القصد من هذا السؤال ؛إذا أقصّينا ترجمة أجزاء سياقية مرئية و صورية ،ألا نقصي فئة الصّم البكم الأجانب من الفهم و المتابعة ؟

وأخيراً ،يمكننا أن نبلور التّركيب بين هذين الرأيين المتعارضين في الخلاصة الآتية : يتوقف الحذف والإبقاء بالسّياق الفيلمي على نوع الفيلم ككل :كنوع اللّقطات، نوع

---

[1] ثامر الزبدي :مخرج و فنان عراقي يعمل لحساب مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لمجلس تعاون دول الخليج .

[1] ثامر الزبدي ، م س .

[2] Z.De Linde, idem.

« Qu'est le sous –titrage pour malentendants ? ».

[2] الترجمة لنا.

النّسيج الدرامي والرّموز المرئية و الشفهية ،بحيث يستطيع المتّرجم-المقتّبس الحذف في مواطن ، و الإبقاء في مواطن أخرى ،مع أخذ الاعتبار فئة الصّم البكم.

1-2-7- الإيجاز و الإلغاء بالدّبلجة المعنونة :

يُعد الإلغاء التّام أو البّسيط لبعض المعلومات التّي تشملها اللّغة الأصلية، و الاختصار، أشهر طريقتين مستعملتين من طرف المترجم -المقتبس. و يبدو أنّ طريقة الإلغاء التّام و البسيط أكثر استعمالا، و جدارة بالثّقة مقارنة بطريقة الاختصار.

و هذا راجع إلى صعوبة مُمارسة الاختصار؛ التّي تستوجب ضرورة فهم اللّفظ الشفهي في تفاعله مع الصّورة، في السّياق غير اللّساني. و الذي يُؤدي إلى مراتبة عناصر اللّفظ الشّفوي الأكثر تداولا ؛ أي يمكن للاختصار أن يؤدي بالمُشاهد إلى مشكلة تعدُّد القراءات و التأويلات للّفظ الشّفوي لذلك: " **يتحتّم على المتّرجم-المقتّبس، ترتيب المعلومات التّي يحملها اللّفظ الشّفوي ، و تركيز ترجمته حول المعلومة الرئيسية** "(1).

و هذا الاختصار، ينفر منه جل المتّرجمين -المقتّبسين؛ لأنّه يتطلب ترجمة أوليّة ثم اختصارها، و بعدها ترتيب عناصر اللّفظ الشّفوي في السّياق غير اللّساني المحتمل لقراءات عديدة، و ربطه بالفكرة الرئيسية، ثم إخراج العنونة في النّهاية. لذلك سنعود إلى الملاحظة التّي استهللنا بها هذا الموضوع، ألا و هي : أنّ طريقة الإلغاء التّام أو البسيط أكثر استعمالا و تفضيلا بالنسبة للمتّرجم-المقتّبس . و لكن كيف ومتى يمارس المترجم-المقتبس هذه الطريقة؟

غالباً،ما يقوم المتّرجم-المقتّبس بإلغاء كل العناصر الوصفية . و برّر كل من مالينوسكي و جاكوبسن هذا الإلغاء قائلين :" **هذا الجهد لإقامة و المحافظة على**

---

(1) مها العابد ،المقابلة السابقة .

المحادثة"[1]؛ أي إذا ألغينا هذه العناصر من الإمكان بمكان المحافظة على هيكل المحادثة،و كذا الخضوع إلى ضروريات العنونة . و لقد تطرّق توماسكويز (Tomasgkiewiez) في دراسته الأخيرة . إلى العلامة في العمليات الميتاحوارية و بنيويّة المحادثات، و كل ما يتعلق بتراتبيّة الحوار. و خلُص أنّه غالباً ما يكون؛ الزّمن و المكان و المَفعول الظرفي العناصر التّي تدفع ثمن الإلغاء[2]. و هذا الأمر في نظره يحوّل في الكثير من الأحيان العنونة إلى هيكل إخباري. و أضاف دانييل باكمونت الألفاظ النّاجمة عن العمليات الانفعالية بالشّريط الصّوتي الأصلي، إلى قائمة العناصر الأكثر عرضة للإلغاء خلال الدّبلجة، و كذا الأجوبة المختّصرة (مثلا يترجم كلام "أ" و يلغي جواب "ب" إذا كان مختصرا و مفهوماً من خلال إيماء). و حسب المُفكر يكون إلغاء المقارنات و الاستعارات و العبارات الوصفيّة ،من أجل صناعة الصُّورة.

و نستنتج ،ممّا سبق ، أنّ العبارات الأكثر عرضة للإلغاء خلال الدّبلجة المعنونة؛ هي العبارات الوصفية، و الألفاظ المعبّرة عن العمليات الانفعالية و الأجوبة المختصرة ، و كذا الاستعارات، و المقارنات. و لكن ما يجب التنويه له، أنّ هذا الاستنتاج ليس بقاعدة عامة و قطعية، و إنّما من الممكن أن تلغى عبارات من نوع آخر، و يمكن أن يبقي المترجم–المقتبس على الأنواع المذكورة سلفاً .

من خلال هذه المواضيع التي ناقشناها حول العنونة ،تردّد ذكر لفظ المترجم – المقتبس، الذي نجهل حتى اللّحظة من يكون حقاً ؟هل هو ذاك المتّرجم العادي الذي باستّطاعته نقل نص من لغة إلى أخرى؟.

---

(1) Jakobson R, « Problèmes de linguistique générale »., Minuit , Paris, 1968 , p217.

« ....cet effort en vue d'établir et maintenir la conversation. »

(1) الترجمة لنا.

(2) Daniel Bacquemont , idem , 153.

في الحقّيقة ، بإمكاننا أن نتصور المواصفات التّي يجب أن يتحلى بها المترجم المقتبس، من خلال إشكاليات العنونة المطروحة آنفاً ؛فلابد طبعا من أن يكون مترجماً فذا، كما عليه التّوفيق بين الفهم المستمر للعلاقة الموجودة بين الشّريط الصّوتي و رموز الصّورة . و عليه بالوعي الكامل بأنّ: " **دور العنونة لا يتحقّق إلاّ و هي مصاحبة للصّورة** "(1). لذلك عليه بالقراءة السينمائية المثالية للصّورة، و الإتقان المتفاني للتّرجمة الكلاسيكية، و المهارة الكامنة في تحرير الحوار .

تبقى في الأخير الأعمال التطبيقية، حول معاينة النّسخة المدّبلجة ،و تخزينها على الكمبيوتر، و تركيب التّرجمة على اللّقطات التي يجب أن تكون دقيقة؛ لأنّها الحلقة الأخيرة الذهبية في سلسلة مراحل الدّبلجة المعنونة، و بها يُحكم على الدّبلجة بالجودة، فحسبُها الثّناء أو السّوء فمصيرها الهجاء.

---

(1) Daniel Bacquemont , idem ,p 154.

« ....le rôle d'un sous-titre n'est que d'accompagner l'image. ».

(1) الترجمة لنا.

المبحث الثّاني : القسم التّطبيقي

2-1- الحوار و السّيناريو الأصلي :

Story board and written by :

Paul Rudish.

Genndy Tartakovsky.

Animation directors :

Yu Mun Jeong.

Jae Bong Koh.

Created and Directed by:

Genndy Tatrakovsky .

Samurai Jack

Episode: 01 /607

Clip of a desolate landscape

(There is a full eclipse of the sun which causes Aku to be resurrected)

Music cue in: background

Aku: once again I'm free to smite the world as I did in days long past.

Clips from the palace and city

(A painting of Aku is on the wall)

Emperor: (VO) when the evil shape shifter who was Aku arose from the bowels of hate to ravage our homeland, I was a young emperor at the time....

(Shape-shifter: one who is capable of supernatural physical transformation).

(The bowels of hate: the source and core of hatred and evil; speaking figuratively) .

(The emperor looks at the painting and others on the wall that tells the story in picture as he speaks).

Emperor: (cont'd): ...and i was helpless against his powers .but i remembered our grandfather's grandfather's story (os) of three monks who were gifted with mystical powers. I rode to the highest peak of the mountainside where the monks agreed to forge me an enchanted sword with great magic. Armed with the sword and the hope of my people, i plunged into battle against Aku .his evil was no much for the power righteousness. And with the sword's magic, Aku's demon forces were implanted into the earth, forever petrified (on camera) and into the wasteland that he created.

(The emperor and young Jack go out on a balcony and look out at the city).

Emperor: through years of hard work (os) we have rebuilt our glorious past in hopes never to encounter such an evil as Aku again .(on camera) Always be alert , my son .

(In hopes: colloquial for hoping)

(The emperor walks away)

Emperor: for the presence of evil is sometimes right behind you.

Music cue out: Background

[Young Jack pretends to battle evil with his sword as Aku appears)

Music cue in: background

(Young Jack drops the sword; a bell is rung, alarming the emperor]

Emperor: no! It cannot be!

(The emperor rejoins young Jack and sees Aku)

Emperor: Aku!

(Cut to the soldiers futile fight against Aku ; Aku begins to destroy the city)

Emperor: the sword!

Aku: not this time.

(Aku reaches in and grabs the emperor)

(Emperor: (os) (painful scream)

(Young Jack jack's grandmother grabs Jack as he reaches out for the emperor)

Emperor (cont'd): mother, Aku has returned. Do as we have planned. (os) Our future depends on it.

(The woman carries young Jack and she gets the sword; camera angle on Aku with the emperor)

Aku: (evil laugh)

Montage of clips

(Mother takes young Jack in a small boat out to a ship; she transfers young Jack and watches them sail away)

Music cue out: background

Music cue in : background

(clips of young Jack learns the ways of the sea and how to read the constellations; the ship reaches a far country where they are welcomed; the boy learns to ride a horse; young Jack is introduced to a worrier in Africa and trains with him; young Jack and the worrier run a vast distance to Egypt where the boy is transferred for education as scholar; Jack is now a man and is in Rome learning hand-to-hand

combat ; cut to an English forest where he trains with robin hood ; cut to Jack training on a Viking ship ; cut to a Russian village where Jack learns to use an axe as a weapon)

Singers: (vo) hey!

(Cut Jack learning to use a spear and then how fight against one; cut to Jack learning martial arts; cut to a snow expanse where Jack finds a temple)

Clips from inside the temple

(Guards take a defensive stance but Jack shows his symbol and his mother catches it, reveals her identity and embraces him; she bows and prays and the sword is released; Jack takes it; quick clips of Jack practicing with sword)

Music cue out: background

Clips from Jack's country

Music cue in: background

(Clips of the once beautiful country where the people are now working as slaves and monuments to Aku are every where; now a broken man, the emperor performs hard physical labour)

Guard: break!

Music cue out: background

(The emperor stops his work and a girl brings him water)

Emperor: (laboured, tired breathing)

Girl: here's some water, my emperor....

(The water is snapped out of her hands with a whip)

Guard: none for him!

Girl: I'm sorry, emperor.

Emperor: water...Water ...water

Guard: i said no water!

(The guard snaps his whip but is stopped)

Guard (cont'd): (surprised gasp)

Music cue in: background

Emperor: he has returned

(A group of Aku's minions appear)

Leader: insubordinate fool! No one attacks Aku's minions! Destroy him!

(Jack fights Aku's minions and destroys them all)

Music cue out: background

(Jack breaks the emperor's chains)

Music cue in: background

Emperor: (os) My son

(Jack lifts the emperor to his feet)

Jack: what happened to our land, father?

Music cue in: background

Emperor: my son, it has been many years since that fateful day that Aku returned from his imprisonment.

Music cue in: background

Emperor: (cont'd) enslaved, we have begun to unlock the riches of our land so that Aku can strengthen his powers and begin to take over the world.

(Cut to clip of Aku)

Aku: (evil laugh)

Music cue out: background

(Back to Jack and the emperor)

Jack: do not worry, father. For with power of this sword, sending him back into the pit of hate from which he came.

Music cue in: background

(The emperor knocks the knife from Jack's hands)

Emperor: no! (Taking the sword) I thought once like you .but the sword is only a tool .what power has it compared to the hand that wields it ? Evil is clever. (os) And deception is its most powerful weapon. (The emperor returns the sword to Jack)

Emperor (cont'd): let the sword guide you to your fate .but let your mind set free the path to your destiny.

Music cue out: background

(Cut to Jack riding away on a horse)

Jack: I will not fail you, father!

Music cue in: background

Emperor: (after Jack is gone) be worry, my son, for evil finds a way.

Clips of countryside and Aku's realm

(Jack gallops ahead on his horse and reaches Auk's realm where demons appear in the mist)

Demons: (evil cries)

Jack: the mist is full of demons .Aku is near.

(Jack finds his way through the mist until he reaches a place of fire) .

Jack (cont'd): (yelling) Aku!

(Aku appears)

Aku : who dares to summon the master of masters ? The deliver of darkness ?? The shogun of sorrow? Aku!

Jack: I'm the lost son of the land that you have pillaged. I'm here to reclaim it for my people, for my father, for my birthright.

AKU: (evil laugh) fool! No mortal can hurt the great Aku!

(Jack takes a cut of from Aku's side)

Aku :(cont'd): (painful cry) that sword. I remember that blade. I recognize your blood. You are the son of the fool who imprisoned me those many years ago. No matter. Neither he nor the sword had the power to slay me forever (os) and neither do you !

(Aku changes from and attacks Jack)

Jack (cont'd): (painful cry)

(Jack lands a blow and Aku takes the shape of a scorpion)

Jack (cont'd): no matter what form you take, Aku , you will never defeat the side of righteousness !

(they continue fighting ; Jack cuts off Aku 's scorpion arm and he falls into a pit ; Aku returns as an octopus and they continue fighting ; Jack splits open the octopus head and he transforms into a bird of prey).

Jack (cont'd): now, demon, with the blessing of righteousness and the power of the sacred blade, I cast three back to the vile pit from which you came.

Aku: nooo !

(Jack throws the sword, hitting the bird and causing him to explode and disappear; Jack catches the sword and Aku transforms back into his original form but now small and weak)

Aku (cont'd): (moan)

Music cue out: background

(Jack raises the sword)

Music cue in: background

Aku (cont'd): you might have beaten me now. But I will destroy you in the future.

Jack: there is no future for you, Aku!

Aku: I disagree. (Strange sound)

(Rings appear from his mouth)

Jack: what trickery is this? (The rings fall over Jack)

Jack: Aku...!

Aku: do not worry samurai. You will see me again.

(Cut to Jack being carried quickly through a white tunnel)

Aku (cont'd): (vo) but next time you will not be so fortunate.

Jack: (long scream)

Music cue out: background

Music cues in: end titles.

The end

2-2- حوار النسخة المدّبلجة إلى العربية: (المركز الزّهرة)

إعداد: منصور أحمد مقدار.

الإشراف الفني: مناع الحجازي.

آكو: و أخيرا... استعدت حريتي من جديد، و سأمضي في تدمير العالم كما كنت أفعل.

الإمبراطور: (خ-د) عندما أتى المخلوق الشرير الذّي يستطيع تغيّير شكله من وكر الكراهية ليخرب وطننا. كنت لا أزال إمبراطورا شّابا. ووقفت يائسا أمام قوتّه.. (د-خ) ولكنّني تذكرت قصة لجدّ جدّي، عن ثلاثة حدّادين مهرة قاموا بصّنع سيف من الفولاذ صّلب جداً يتمتع بقوة هائلة.. (خ-د-خ-د) اتجهت نحو الجبل لأحصل على ذلك السيف، و قابلت ذلك الشرير متسلحا بسيفي و أمل شعبي..(خ) خصت ضدّه مبارزة عنيفة انتصرت فيها عليه.. لم يقو شره على الصمود أمام قوة الحق. و بضربة من السيف تلاشت قواه و عاد إلى وكره المظّلم ليختبئ فيه..(خ-د) و لا يزال مسجونا هناك حتى هذه الساعة..(د) و خلال سنوات من العمل..(خ) أعدنا بناء ماضينا العريق على أمل ألا نصادف شريرا مثل **آكو** مجدداً..(د) كن متيقظا يا بني.. لأنّ الشّر قد يكون خلفك مباشرة في أي لحظة.

الإمبراطور:... لا غير ممكن...آكو...

آكو: ليس ثانية.

الإمبراطور: (خ)(صراخ)..(د)زوجتي...عاد آكو ثانية..(د-خ) نفدي ما خططنا له من اجل مستقبلنا.

الحارس: (خ) استراحة....توقف..توّقف قليلا,

الإمبراطور: (ظ) (لهاث).

ولد: إليك بعض المّاء يا سيدي..

الحارس: لا ماء له.

ولد: (خ) أنا آسف جداً.

الإمبراطور: ماء..ماء..ماء.

الحارس: (خ) قلت لا ماء..(انطباع).

الإمبراطور: (خ) عاد أخيراً.

الحارس: (خ) أيها المتمرد. لا أحد يهاجم أتباع آكو.. اقضوا عليه.

الإمبراطور: (خ) ولدي (بنيّ).

جاك: ماذا حلّ بأرضنا يا أبي؟.

الإمبراطور: (خ) بني.. مرّ زمن طويل على اليوم الذي تحرّر فيه آكو من سجنه و عاد للظهور..(د) ظلمنا.. استعبدنا.. سخرنا لاستخراج ثروات أرضنا ليستغلها في زيادة قوته.. و يخدم أطماعه الدنّيئة.

آكو: (ضحك).

جاك: لا تقلق يا أبي.. (خ-د) بقوة هذا السيف سأتغلب على آكو.. و أعيده إلى حجر الكراهيّة الذي أتى منه.

الإمبراطور: (خ) لا..(د) أنت مخطئ.. فالسيف محض أداة و القوة الحقيقية تكمن في اليد التي تحمله..(د-خ) عليك أن تكون موقنا بالهدف الذي تقاتل من أجله..(خ-د) الأشرار خبثاء و الخداع سلاحهم الأقوى، فاستخدم عقلك و امض في تحقيق أهدافك النبيلة.

جاك: (ظ) لن أخذلك يا أبي.

الإمبراطور: انتبه يا بني.. فللشر أتباع مخلصون دائما.

جاك: صوّر ضبابيّة.. آكو قريب ..آكووو(صدى).

آكو: من الذي يجرؤ على استدعائي و إزعاجي.. أنا زارع الرّعب و الأسى محور كل الشرور، أنا آكووو.

جاك: أنا الابن العائد إلى الأرض التي غصبتها..(د-خ) جئت أعيدها إلى أصحابها..(خ) إلى شعبي.. إلى أهلي.. إنّها حقنا.

آكو: (د-خ)(ضحك) أحمق..(د) لن يستطيع احد منكم أن يهزّم آكو..(صراخ).. محال. اذكر هذا السيف.. و استطيع تمييز ملامحك، أنت ابن ذلك الرجل الشجاع الذي سجنني طوال تلك السنين.. غير مهّم... ما دام لا هو و لا السيف قادرين عليّ.(خ) و كذلك أنت.

جاك: (صراخ) ... مهما تغير شكلك يا آكو.. فستعجز عن هزيمة الحق... و آما الآن .. بقوة السيف..(خ-د) و رجحان ميزان الحق.. سأعيدك إلى وكرك المظلّم أيها الشرير.

آكو: لا .. قد تتمكن منّي الآن.. و لكنّني سوف أدمرك في المستقبل.

جاك: لا مستقبل أمامك يا... آكو.

آكو: سأريك إذن.

جاك: ما هذه الخدعة يا... آكو؟.

آكو: اطمئن أيّها السّاموراي. سنلتقي بالتأكيد..(خ) و لكن في المرة القادمة سوف أجعلك تندّم.

جاك: (صراخ).

2_3_نبذة عن مسلسل ساموراي جاك :

2_3_1_ قصّة المسلسل :

بعد أنْ قدّمت لنا شركة كرتون نات وورك (Cartoon net work)، مسلسلات رائعة ؛مثل كليوشيكو و السّيد بيليت ، أو مسلسلات تحكي روايات تقليدية كبينكي و براين ،والمربيّات الرّائعات. كان مسلسل "**ساموراي جاك** "المفاجأة التّي قدّمتها الشّركة خريف 2001.

أُنتِج مسلسل"**ساموراي جاك**" سنة 2001، من تصميم و إخراج الفنّان جينيدي تاتراكوفسكي (Genny TatraKousky) من تصنيف كارتون (PG) ، المدّة الزّمنيّة للمسلسل 298دقيقة ، بمعدل ساعة و 33 دقيقّة و ثانية واحدة للحلقة .أُنتِجت النّسخة الأصلية باللّغة الإنجليزية ، ثم دُبلجت إلى لغات أجنبية أخرى منها :الفرنسية ، الإسبانيّة و العربيّة . و يحتوي المسلسل على 13 جزءاً [1].

يُعد مسلسل" **ساموراي جاك**" من أفضل الأنيمي في الأسواق الأمريكيّة ، و الأوروبيّة و العربيّة على حد السّواء؛بحيث حصل على المرتبة الثّانية كأحسن كرتون سنة 2003. و نال جائزة أحسن إخراج سنة 2003 [2] . و يُعالج المسلسل قصّة صراع بين الخير والشّر، بطريقة فريدة من نوعها . و هو أنيمي لا يعتّمد على الكلام كثيرًا ،بل على الحركات القتاليّة الرّائعة .

---

[1] www.yahoo.fr / http://www.zewebanim.com/samuraijack.htm

[2] www.yahoo.fr /www.coindudud.com/review /animation/samurai/ jack/sahth.

تتمثّل القصّة في الصّراع القائم بين "**ساموراي جاك**"[1] ، وبين أشر مخلوقات الأرض و هو" **آكو**"[2] ؛الذي يحاول السّيطرة على العالم . و لا يكتّفي بالسّيطرة على عالم عصره، بل يذهب إلى جميع العصور بواسطة قدرته على اختراق الزّمن، والتّحكم في الحضارات المُوغلة في القِدم و المتقدّمة في الزّمن .

بدأت القصّة بمشهد أمير صغيرٍ من اليابان ، يُختَّطف أبوه على مرأى من عينيه، خلال مبارزة بين أبيه و الشّر المتمثّل في وحش اسمه" **آكو**" . أُرسِل الأمير(أي ساموراي جاك) ليتدرّب في أربع مناطق من العالم ،ليتخلّص من آكو .و لما أنهى تدريباته ، أصبح مقاتلاً فذاً ، و استّعد لمجابهة آكو . و لكّن خلال المبارزة فتح آكو بوابة عبر الزّمن ،أرسَل عبرها جاك إلى مستّقبل بعيد ؛ مستّقبل محكوم من طرف الآليين . وانقّسمت مهمتّه إلى شقيّن ؛شق التّخلص من" **آكو**"، و الشّق الثّاني العودة إلى زمنه الحقّيقي . و من هنا ، أخذت كل حلقة من المسّلسل الشّكل نفسَه ، بحيث يقاتل ساموراي الأشرار . و يحاول البحث عن طريقة يرجع من خلالها إلى الماضي حيث أبوه و شعبه.

تميّز" **ساموراي جاك**" بقتاله الضّار و الممتّاز ، لاسيّما عندما يكثر الأعداء حولَه، فغالباً ما يتصدّى ل100 إلى 500 وحشاً . و يكون سلاحه الأخير حين يستّنفذ كل تقنياتّه القتالية ؛صرخته الأخيرة التّي تهز الأعداء هزاً ،ثم يقطعهم إرباً إرباً بسيفه السّحري الذي لا ينكسر أبداً . واتّخذ البطل الارتحال من قرية إلى أخرى ،طريقاً للعودة إلى مسقط رأسه.

---

(1) الساموراي:تعني باللغة اليابانية ؛الفارس النبيل و المقاتل الفذ.

(2) آكو :تعني باللغة اليابانية: الشيطان.

2-3-2- شخصيات المسلسل:

جاك :هو البطل الأساسي الذي تدور حوله الأحداث ، تبدأ قصة حياته بعد أول جملة للشيطان "**آكو** " بالحوار ، أي بعد دقيقتين من مَشاهد الانبعاث الغريبة المَصحوبة بإيقاع يُناسب الأسطورة ، ثم تبدأ الأحداث بعودة "**آكو** " الفعلية إلى قرية الإمبراطور أنّى يُؤسَر و يُستعبَد شعبُه ،فتهرب الأم بجاك الفتى ليتلقّن الفنون القتالية على أيدي محاربين مشهورين عبر التاريخ مثل " **روبن هود** " و " **الفراعنة** " ، و بعد أن يصبح شاباً يافعاً 0لمقاتلة " **آكو** " فيصرعه في الوهلة الأولى ، و لكن سرعان ما يخدعه " **آكو** " و يُرسله لمستقبل غريب تحكمه قوانينه . حاول "**جاك**" التأقلم مع العالم الجديد بالتّغلب على أتباع "**آكو** " و العثور على السبيل للعودة إلى الماضي ليوقف قوى "**آكو** " الشيطانية قبل أن تبدأ. وكان الساموراي يظهر دائماً بلباس المُقاتلين اليابان القدماء(كيمونو أبيض و سيف عجيب).

آكو :البطل الأساسي الثّاني الذي يُمثل طرف الشّر ، يُجسّد شخصية الشّيطان ذي القدرات الخارقة ،حيث اختّرق الزّمان و المكان، واستّولى على مدينة "**جاك**" . كما حاول السّيطرة على كل العوالم في كل الحقب التّاريخية . يعني اسمه باللّغة اليابانية "الشيطان"، يشبه كثيرا "**آكوما**" (Akouma) [الشيطان بأعين ملتهبة المَعروف في الأساطير اليابانية] وحسب الأسطورة : وُلِد هذا الشيطان (أي آكو) بوقت قصيرٍ بعد خلق العالم ، عاش في أعماق الأرض ، كان هو الحاكم المُطلق ، و لكنّه حُطِم من طرف ثلاثة آلهة معروفة باسم "**ديتيز**"(Dieties)؛ تحمِل الأسماء الآتية :" **أودين**" (Odine) ،" را" (Ra) ،" و **راما**" (Rama) ،وإبان المعركة سقط جزء منه و اندفع في الكون إلى مرحلة زمنية مجهولة قبل وقوعه على الأرض ، خلال مرحلة الديناصورات ، ممّا تسبب في انقراضهم ، تحوّلت هذه القطعة فيما بعد إلى " **آكو**"[1].

---

(1) اعتمدنا عامة في هذا الموضوع على الحلقات التي تُبث على قناة " سبايس تون " و". Cartoon Net Work"

انتشر أعوانه حول البلاد و استعبد كل المَخلوقات ، و جعلهم تحت إمرته بسبب بدائية التّاريخ على الأرض آنذاك ، ظهر " **آكو**" لأول مرة في المسلسل في القرية التّي يحكمُها والد " **جاك**" الذي حاول القضاء عليه بواسطة سهم مسموم ، و لكن باءت محاولتُه بالفشل ، و جعل "**آكو**" أكثر يقظة ً و انتباها ً لهذه المُقاومة ، فطوّر قدرته على التّحول التّي يُعد سلاحه الذي لا يقهر . فلم يبق أمام الإمبراطور سوى اللجوء للآلهة الثلاثة ، الذين سلّموا للإمبراطور السّيف السحري الذي شل قوى "**آكو**" و سجنه لسنون طويلة في شكل شجرة عملاقة . عاد "آكو" بعد ذلك و انبعثت روحه بفضل كسوف شمسي[1] ، وألقى القبض على الإمبراطور، كما نفى "**جاك**" لمستقبل تحكمُه قوانينه [أي قوانين آكو]، بحيث أرسله إلى كوكب غريب مأهول من قِبل سكان فضائيين و آليين و مخلوقات غريبة.

انقسمت مجابهة "**آكو**"" **لجاك**" إلى قسمين : مرات عدّة يُهاجمه و فينات أخرى يُدافع عن نفسِه فيظهر كلاهما ، خلال المنازلة ، على أنّهما من المُستحيل أن يهزم أحدهما الآخر و لكن في النّهاية يهزم "**جاك**" "**آكو**" فيتحوّل هذا الأخير إلى مخلوقات صغيرة و يهرب .

يستطيع "**آكو**" تحويل جسمه إلى أي شكل يُريد ؛ من شكل تنين عملاق إلى حشرة صغيرة ؛حيث مرّةً حول نفسه إلى امرأة جميلة تحمل اسم "**إكرا**"(Ikra)، كما يتحكم "**آكو**" في معارف سحرية كثيرة؛ تختلّف من حلقة إلى أخرى ،على حسب ما تتطلبه الأحداث مثل : عواصف عاتية ، هجوم سحري ، إنشاء الذهب من العدم ، و يختلف "**آكو**" عن بقية المَخلوقات في المُسلسل في عدم احتياجه للماء أو الهواء أو الأكل لكي يعيش ، كما يستطيع التّنقل بين النجوم بسهولة، و التجسّس على"**جاك**"من خلال نجم كبير فوق برجه .

---

[1] www.google.com العنوان الفرعي www.mexat.com/vb/printthread.php?t = 2254011k

و بمقدور "**آكو**" تحمّل طعنات كثيرة و جروح حادّة بسيف" **جاك** "، و لكن شفاؤها يستغرق وقتاً طويلاً ، و تكرّرت فكرة أنّ سيف "**جاك**" هو السّلاح الوحيد القادر على تحطيمه ، و دائما يُظهـــــر "**آكو**" خوفه منه ، و كلما كان "**جاك**" أعزل ، يغتنم الآخر الفرصة للقضاء عليه .

عالم آكو : في المستقبل ، حيث تدور أحداث القصة ، و"**آكو**" هو الحاكم المُطلق. ومن مركزه هذا يستطيع فعل أي شيء يشاء ، وظهر على أنّه يملك أعداداً لامتناهية من الآليين المقاتلين المعروفين ب (Bounty Hunters) ،كما أنشأ أيضاً وحوشاً آلية تُلاحق "**جاك**"،وبصفته سيّد السّحر الأسود ،في خدمته الكثير من الوحوش لتشيّيد بروجه . و لكن رغم كل قواه لا يُعد القوة المطلقة في الكواكب ؛ لأنّه لم يستطع الحصول على الأرواح الثلاثة التّي تتحكم في الماء ، و التّي بمقدور "**جاك**" أن يهزمها باقتسامها و جعلها تتشابك مع بعضها البعض .

الإمبراطور:كان إمبراطوراً على البلدة التّي ظهر فيها " **آكو**" لأول وهلة ، حاول التّخلص منه بواسطة سهم مسموم ، و لكن لم يقض عليه ، و إنّما زاد اهتياجه ، فأحسّت الآلهة الثّلاثة بصلاح نفس الإمبراطور،و حمّلته سراً دفيناً ، و أمرته بالتّوجه إلى أعلى قمّة جبل البلدة حيث سلمته سيفاً سحرياً (Katana)، تزداد صلابته كلما قاتل به "**جاك**" أتباع "**آكو**". واجه الإمبراطور "**آكو**" و لكن لم يتمكن من قتله ، وإنّما حبسه و غرس قواه في الأرض ، و لما انبعث "**آكو**" من جديد ، هاجم الإمبراطور و استعبده قُبيّل تمكّنه من استّعمال السّيف ليقطع دابره مرّة أخرى .

دومينقو (Domingo):أتى من جحر الكراهية ، يُعد من أقوى أتباع "**آكو**"، و ما يُميزه عن بقية المقاتلين قدرته على سرقة روح خصمه و جعلها تتعدّد في أعداد لامتناهية من الجماجم المتّصلة بجذعه ، و يمكنه كذلك إبقاء هذه الروح حبيسة جمجمته ، ثم يعيد تنشيطها في شكل وحش يخدمه ، و إذا ذُبح هذا الأخير[أي الوحش] ، يعود إليه في شكل روح ليعيده" **دومينقو**" وحشاً مقاتلاً من جديد . و لمّا أُمر بمواجهة "**جاك**" ، كانت بحوزته مجموعة من الأرواح المسلوبة ؛ التّي أنشأ منها جيشاً من الوحوش المُقاتلة

في لحظات وجيزة . و تُعد الأرواح المسلوبة وقود قوة "**دومينقو**" ؛ لأنّه بدونها يُصبح لا حول له و لا قوة .

جاك الشّرير :نشأ لمّا كان "**جاك**" تحت ضغط كبير من جراء مجابهته للوحوش الآلية (Bounty Hunters) فأطلق العِنان لغضبه العارم ممّا مكنّ "**آكو**"من إنشاء "**جاك الشّرير**" مستخدماً هذا الغضب و مستعيناً بسحره الأسود .و يُعد "**جاك الشّرير** " طيفاً يُشبه "**جاك** " تماماً ، ويستطيع أن يفعل كل ما بوسع "**جاك**" الحقيقي فعله . قاتل" **جاك**" الحقيقي،ولم يتمكن أحدهما من صرع الآخر،و لكن قُبيْل نهاية المُنازلة ، أيقن "**جاك**" أنّه لا يُقاتِل سوى حُنقه و غضبه ، و إذا استمر على اهتياجه لا يستطيع الفوز ، و خَلُص إلى أنّ عليه السّيطرة على حنقه والشّعور بالهدوء والسّلام في نفسه ليتلاشى "**جاك الشّرير**"، و بالفعل اختفى هذا الاخير و امتصّته روح "**جاك**" الحقيقي ، و تعلم أنّ على الإنسان التّحكم بزمام مشاعره [1].

الرجل القرد [2]:هو إنسان يعيش في الأدغال بصحبة مجموعة من القرود البيضاء المُسالمة ؛ التّي تبنّته لما هرب من المُعتقل و هو طفل صغير ، يُشبه كثيراً شخصية "**ترزان**" أو" **موغلي**" . تعلّم القفز إلى مسافات بعيدة جداً و تعلّم لغة القرود أيضاً، إضافة إلى مُحافظته على لسان الإنسان، و لكن نظراً لعدم ممارسته لها ينطقها بصعوبة.

سكوتمان (3): هو رجل اسكتلندي ممتّاز و قوي، ولكن عيبه أنّه ثرثار جداً. و الغريب أنّ رجله اليُسرى مقطوعة ووُضع بدلها رشاش يستّخدمه دائماً . يُعد مقاتل فذ و محنك ، يضاري "**جاك**" نفسه ، قاتلا بعضهما البعض و استنفذا كل طاقتهما و استمر قتالهما أيام و ليالي بدون توقف و بدون أن يصرع أحدهما الآخر [4] ، ثم بعد ذلك أصبحا

---

(1) مسلسل:" ساموراي جاك" ، الحلقة 20 ، الجزء الأول .

(2) قام بدور الرّجل القرد : الممثل جيف بينيت (Jeff Bennett) في النسخة الأصلية .

(3) قام بدور سكوتمان :جون دي ماجيو (John Di Maggio) ،و صفوت الشهباني . في النسخة المدبلجة .

(4) مسلسل "ساموراي جاك" ، الحلقة 3 ،الجزء الأول .

صديقين حميمين ، يحترم أحدهما الآخر . يملك "**سكوتمان**" كلمورا (Claymore) [1] مصنوعاً بقوا سحرية سلتية (Celtic) قديمة ، ممّا يجعله لا ينكسر أبداً ، حتى و لو أُستُخدِمَت تقنيات "**جاك**" القتالية ، يعشق العزف على مزمار القربة و يحب كثيرا إفزاع "**جاك**".

سيف جاك (Jack's Katana):صُنع سيف "**جاك**" من طرف الآلهة الثلاثة (**أودين** ، **را** و **راما**) ، يتكون من ثلاثة عناصر أساسية هي : معدن صلب ، سحر قوي و روح الصّلاح ؛ التّي يتحلى بها الإنسان مُستخلَصَة من روح الإمبراطور ، حُفظ السّيف من طرف أجداد "**جاك**" [2]، و يُعد من الأسلحة القليلة التّي تستطيع القضاء على " **آكو**" ، يتميز السّيف بعدة صفات فريدة :

1. لا يمكن أن ينكسر أبداً .
2. حاد جداً لحد إمكانه قطع المعادن الصلبة [مرّة شطر سهم إلى نصفين ، كان مصنوعاً من معدن نفيس .]
3. يظهر و كأنّه يملك عقلاً [مرّة رفض ذبح أيل ضعيف، أراد "**جاك**" أن يتغذى عليه].
4. لا يؤذي الأشخاص ذات القلوب النّظيفة .

والدة جاك : ظهرت في أوّل حلقة امرأة في ريعان شبابها ،جميلة تعيش حياة هنيئة في القصر إلى جانب زوجها وولدها ،و لكن خلال سطو"**آكو**"على قريتها، أمرها زوجها بالهرب ، فأخذت "**جاك**" و السّيف السّحري ، بعيداً عن القرية و عن" **آكو**" ، ثم ظهرت بعدها و هي امرأة عجوز، بعد أنْ أصبح ابنها في ريعان شبابه ، قادراً على مجابهة" **آكو**". وبعد لقائهما في المَعبد سلّمته السّيف السّحري[3].

---

(1) الكلمور (Claymore) : هو سيف اسكتلندي ذو حدين .

(2) مسلسل :" ساموراي جاك " ، الحلقة ٦ ، الجزء الأول .

(3) مسلسل :" ساموراي جاك" ، الحلقة ١ ، الجزء الأول .

و تميّز المسلسل بظهور شخصيّات جديدة و مختلّفة في كل حلقة ، تمثّلت في الوحوش التّي تصادف "**جاك**" .

2-4-تقنّيات صناعة المسلسل :

4-2-1- تصميم الشّخصيات الكرتونية:

في عالم الرّسوم المتّحركة ، قليلون هم المصمّمون الذّين يصلون إلى الشّهرة إلى حد التّميُز ، و التّعرُف على أعمالهم ، من بيّن هؤلاء : جينيدي تاتراكوفسكي ؛الذي أضحى المُصمّم الأكثر شعبيّة في عالم الكرتون في السّنوات الأخيرة . و الذي ساعد ؛ كثيرا على إنجاح المسلسل الكرتوني : Power puff girls الذي لاقى رواجا واسعاً في أوساط البنات على وجه الخصّوص . ثم كسب المصمّم جينيدي مشروعا واسع الأوصال، غير مبني على النّوعيّة فحسب ، و إنّما على حجم المشاهدة أيضا ، ونقصد بذلك إشرافه على تصمّيم المسّلسل Clone wars : Stars wars ؛المتّكون من عشرين حلقة . و لكن العمل الذي به ذاع صيته ،و كتب له الشّهرة الوّاسعة ،هو دون شك مسّلسل الساموراي جاك.

" تتميّز أعمال تاتراكوفسكي بأسلوب خاّص على مستّوى التّصميم والتّحريك، وكذلك الشّخصيات التّي تتميز بمرفولوجيّة غير واقعية ، دون أدنى محاولة لعمل تطابق مع الحقيقة"[1] . و على هذه الشّاكلة صُمِّمت الشخصيات بمسّلسل ساموراي جاك.

لقد ميّز جينيدي بيّن حلقات "**الساموراي جاك**" ، و جعل كل حلقة تتميّز بتقنيّة قتال خاصّة، كما أكسب المسّلسل روحاً آسيوية ، فصُمِّم البطل على أنّه شخصيّة قويّة، ولكن يُعاني من بعض نقاط الضّعف التيّ يجب أن يتغلّب عليها، لتكتّمل قوته. و أدخل صورة التّضحيات كمسألة إجبارية في أكثر من حلقة ؛ مثلا : في إحدى الحلقات ، هُوجم ساموراي " **جاك**" من قِبل ثلاثة مقاتلين بقمّة برج به بئر يحقّق أملاً واحداً . فكان أمل

---

(1) Alexandre Martin, « Samurai Jack :season » ,CD, warner home video , 2006. « ...les dessins animés de Tatrakovesky ont tous un style très particulier. Tau au niveau du design qu'au niveau de l'animation .Ainsi, ses personnages ont une morphologie très irréelle, sans aucune tentative de ressemblance avec la réalité »

(1) الترجمة لنا.

هؤلاء، هو أن يصبحوا أفضل مقاتلين على الإطلاق، لينشروا فساداً في الأرض.أمّا جاك كان أمله العودة إلى شعبه و عصره . ولكن لحماية العالم من شر هؤلاء، حطّم البئر وضحى بإحدى حظوظه للعودة لعالمه. و قاتل الأشرار حتّى قضى نَحْبَهم.

استعمل جينيدي في تصمّيمه للمسلسل ، مفاهيم متضادّة ،فسّرها بنيّته في فتح مجال مشاهدة أوسع ، يشمل الأطفال و الشّباب على حد السواء، بحيث يجعل إنساناً يقاتل آلياً. كما عمل على كسر روتين مسلسلات الكونغ فو الكلاسيكية ، بخلق صورة كاريكاتورية وسط جو قتّالي عنّيف . وفي نفس الحلقة التّي أشرنا إليها آنفا ً ، كان المُقاتلون الثّلاث لا يستّطيعون الرُّؤية ، بل يستّعملون السّمع ليرصدوا حركات خصمهم . و اقتّبس "**جينيدي**" هذا الأسلوب من أفلام الخيال العلمي،و بالتّحديد من فيلم "**حرب النّجوم**" (**Star's war**)؛ بحيث تستّعمل المخلوقات السّمع فحسب . أمّا جاك فقد تذكّر ، خلال مقاتلتهم ، أقوال مدربه خلال التّمرينات، أنّ على المُقاتل الفذ أن ينسجم مع الأصوات المحيطة به ، فقرّر بأن يضع منديلا ً على عينيّه و يعارك المقاتلين ،وهذا المَشهد بالذاّت ربط بين صّورتين–والجمع بينهما يُعد مفارقة – بين الحاضر المستّقبلي المتّطور و التّعامل مع مخلوقات متّطورة جدّاً، و بين ماضٍ موغل في القِدم ، و المتمثّل في صورة المُدرب، وهو يسدي نصائحه، في ديكور إمبراطورية يابانية تقليدية قديمة.

" **ككل أعمال جينيدي ، أتى مسلسل "ساموراي جاك" على استيتيقيّة كبيرة، رغم الحركة السّائبة و المّعمولة بشكل جيّد . أمّا بالنّسبة لاستّعمال الألوان و التّصميم، فلم ينل إعجاب الكثّيرين، ولكن من المهّم التّنويه إلى أنّ بإمكان المُشاهد التّعود بسّرعة على هذا الأسلوب**"[1]. أضف إلى ذلك ،جمال القصّة وجدّية الحوار و سحر الموسيقى ، الكفيلون بتعديل ما يعتبره البعض نقيصة.

---

(1) Alexandre Martin, idem.

« Comme tous les dessins animés supervisés par Genndy Tatrakovsky, « Samurai Jack »est très stylisé, malgré le fait que l'animation est très bien faite et fluide, le traitement des couleurs et le design des personnages n'ont pas plait à plusieurs. Néanmoins, il est important de souligner qu'on s'habitue rapidement au style ». (1) الترجمة لنا

.

2-4-2- الاستّعمال الفريد لجينيدي للألوان و التّحريك :

يستّلهم التّحريك خطوطه من الحوار ليحكي أطّوار القصّة، و ليُعبِّر أكثر عن الصّورة. و يعد أكثر العناصر أهميّة ً، خلال الصّناعة الكرتونية، كونه وسيطاً ينقل المعلومات للمُشاهدين قبل أن تُشرح في الحوار.

فبالتّحريك و مغايرة الألوان مثلا ً ؛ استّطاع المُشاهد التّفريق بين جاك الخيّر والشرّير ، لما التقى البطّل بشبيهه في إحدى الحلقات ،بحيث كان رمز سامورای جاك الخيّر الحقّيقي خلفيّة شلاّل ماء، أمّا جاك الشرّير المَرسول من طرف آكو خلفيّة الأشجار النّارية . أمّا في الحلقة التّي قاتل فيها جاك مغمض العينيّن بلفافة، وجدنا أن الشّاشة أصبحت سوداء بالكامل لكي نكتشف الأصوات التّي يسمعها البطل حوله؛ و التّي يجب أن يفهمها.

و استّعان جينيدي تاتراكوفسكي (Tatrakovsky)، في مسلسله ،على المقاطع الحيّة في التّحريك ،كتلّك التّي أُستعملت في فيلم" **ماتركس**"(Matrix)، و هذه التّقنية نادرة جدّا بالنّسبة لهذا النّوع من الإنتاج .كما لجأ أيضا إلى تبسّيط شكل الشّخصيات و كذا الحركة ، مطبقا بذلك أسلوبا متطوراً **يوبي آي (U P A)** [1].

و استعمل تصميم ديكور الأفلام القصّيرة ،كالمُستّعمَل في مسلسل "**وات أوبرا دوك**" (What Opera Doc) ل "**شاك جونس**"(chuck Jones). و لم يرسم الشّخصيات على الديكور، و إنّما لجأ إلى تقنيّة الورق المقصوص ، و التقنية الصينية المعروفة بأخيّلة الظّل[2] . و لاحظنا أنّ تعابير وجه سامورای جاك كان مبالغ فيها ، و كرتونية لحد بعيد ، رغم محاولة جينيدي جعل الشّخصية المحورية مشابهة لأبطال الأفلام و المسلسلات ؛ الذين لا يُظهرون مشاعرهم إلا نادرا ً مثل "**إتو أُقاني**" (**Itio**

---

[1] UPA : Usability Professionals association (promoting usability concepts and techniques).

[2] www.yahoo.fr /http :zewebanim.com/samurai jack.htm.

Ogani) بطل فيلم "**بايبي كارت**"(**Baby Cart**) . أو شخصيّة (لونشو) المُمثّلة من طرف "**كلينت إيستود**"(Clint Eastood) في أفلام الواسترن " **لسيرجيو ليون**"(Sergio Leone).

"**و في الحقّيقة ، مسلسل ساموراي جاك ، قد بُني أساساً على تضّاد الألوان، كالتّضاد الحاصّل بين الدّيكور و ألوان الشّخصية ؛ و الذّي كان فيه تجدّيدا ملحوظا . أما التّحريك بالنّسبة للّقطات الخلفيّة كان بطيئا، مقابل التّحرك السّريع للشّخصية في اللّقطات العامّة واللّقطات الأماميّة. و لا يلحظ أي نُقص بسبب التّحميض . و ما سهّل المهمّة [أي التّحميض]، هو استّعمال الأسود القاتّم جدا بدون أي تجمّيد، و غياب في التّدرج اللّوني**" [1]. فكانت الصّورة مقدمّة في أحسن حال، و بنوعية عالية.

---

[1] مقدار أحمد منصور، المُقابلة السابقة.

2-4-3- الجانب الصّوتي المذهل بالمسلسل :

ما يثير الإعجاب حقّاً ، بمسلسل" **ساموراي جاك**" ، هو ذاك التّزاوج الصّوتي العجيب ، الذّي أثّنى عليه أكثّر من ناقد و متّتبع للأعمال الكرتونية ."**فكانت الموسيّقى حاضرة جدّا إلى جانب حوار موجز. و كما نقول دائما ، المسلسلات الكرتونيّة لجينيدي تارتاكوفسكي لها ذوق خاص** ."[1]

ولقد تميّز الحوار بعبارات سهلة و سلسلة و مختّصرة ، أمّا المُؤثّرات الصّوتية ، فكان لها دور لا يستّهان به في توصّيل الرسّالة و البناء الدرامي للصّورة التّلفزيونية؛ فمثلا خلال عبور ساموراي جاك للجسر، [و كان ذلك في بداية الحلقة] كان علينا انتّظار حوالي أربعة دقائق بدون حوار، و لا موسيقى . فقط كان الصّوت منظوما بوطء أقدام ساموراي جاك على الجسر،وصوت صرير الريّاح . ولم يُكسر هذا النّظام الصّوتي، إلا بصّوت المزمّار لمدة 60 ثانيّة، ثم باشر الممثّلون الحوار.

وهذا الأسّلوب مستّعمل في الكثّير من الأفلام الآسيوية ، و طبعا مقترض عدة مرات من طرف جينيدي تارتاكوفسكي . بيد أنّ "الصّمت" من النّادر أن يكون عنصرا مكوّناً لمسلسل الرسّوم المتّحركة [2]. و هناك من انتّقد هذه اللّحظات الصامتية بالشّريط الصّوتي ؛ لأنّها تربك المُشاهد الصّغير، و تسبّب له الملّل . و لكن يبدو أنّ" **ساموراي جاك**" كان مُمثّلا حقيقياً أكثر منه شخصية كرتونية [3].[نظراً لتأثر مصمّمه بالمُخرج السينمائي سيرجيو ليون (Sergio Leone)].

---

[1] Alexandre Martin , idem .

« ....la musique est très présente avec un minimum de dialogue, comme on le dit souvent, les animations de Genndy Tartakovsky ont un gout acquis. »

[1]الترجمة لنا.

[2] et [3] Alexis Humont , « une réalisation très influencée », CD

أمّا بالنّسبة لتوقيت المَشاهد، فكان آسيويا بالدرجة الأولى، بحيث كانت مَشاهد المقدمة دائما طويلة تنذر بتخويف كبير من عنف القتّال الذي سيَـلي . و نُفِذَّت شفرات المكسّاج بأستوديو "**دوبلي ستيريو**"(**Doubly Stereo**)[لأنّه مُبرمَج للتّلفزيون] لذلك كانت قاعدة الموجات جيّدة جداً، و رغم كثرة الخدع الصّوتية المُستّعمَلة بالمسلسل، إلاّ أنّ الحوار كان واضحاً جداً،و نستّطيع تميّيزه من بين الأصّوات الأخرى.

وعلى الرغم من نقائص هذا المسلسل ، إلاّ أنّه يُعد مسلسلاً هامّاً ؛ لأنّه مبني على الصّورة ، و الرّواية ، و المُوسّيقى اللاّتي تُعتّبرن الأسّاس بالأفلام الكرتونية . و هذا ما نجده نادراً جداً في مسلسلٍ تلفزيونيٍ كرتوني. و ليس من العجب أن يحوز على جائزة خاصة للمسلسلات التلفزيونية بمهرجان (أنانسي) لعام 2006.

2-4-4- الجانب الإخراجي الجريء لجينيدي :

من أقوى جوانب مُسلسل "**ساموراي جاك** "هو الإخراج ، المُعزّز بتّنفيذ جينيدي للإخراج السّينمائي للشّاشة العريضة " سينيماسكوب"(Cinema Scoop) ؛ و لاسيّما أنّه لم يتردّد في استعمال كل مساحة الشّاشة .

ففي أوّل مشهد لإحدى الحلقات ؛ كان على ساموراي جاك عبور الجسر، فاستعمل المُخرج اللّقطة المكبّرة ، و شاهدنا البطل يتقدّم من تلك الزّاوية للشّاشة إلى أخرى ، إلى أن صادف خصمه فوق الجسر، ثم أظهرت لنا اللّقطة الرُكنيّة كل منهما في زاوية على الشّاشة متقابليّن.

و كما عهدنا عند سيرجيو ليون ، خصوصا في فيلم (ذات يوم في الغرب)(Il était une fois dans l'ouest)، استّعماله لمونتّاج سريع للّقطات المكبّرة للوجوه، و بما أنّنا نحن الآن أمام مسلسل مصمّمه متأثّر بسيرجيو ليون [أي جينيدي ترتاكوفسكي] ،وجدنا هذه التّقنية حاضرة بالمسلسل .كما استّلهم جينيدي أفكاراً إخراجية كثيرة من سينما الشّرق الأدنى ؛مثل العروض البطيئة ؛ التّي لم تستّعمل لإخفاء التّحريك الضّعيف ، و إنّما لإعطاء دفع قوي للمَشهد [1]

و لكن ما يُعاب جينيدي عليه ؛ هو مبالغته في حجم الأعداء الذّين يُقاتلون **ساموراي جاك** ، و الذي يبدو عددهم غير متناه . كما بالغ في قدرة ساموراي جاك على نزالهم .

---

[1] برنامج سكوب ، قناة أم بي سي ،يوم 12-01-2004.

و من جهة أخرى فقدت طريقة "سبليت سكرين"(Split Screen)[1] فعاليتها بسبب إعادتها لمرّات عديدة ".[2]

و على الرغم من ذلك ، من المُجحف أن نُنكر أنّ شركة "ورنار"(warner) ، قد قدّمت لنا مسلسلاً كرتونيّا رائعاً ؛ هذا المسلسل الذي نال إعجاب الصّغار ،و استّحسان الكبار ، و ثناء معظّم النّقاد ، لاسيّما بسبب إستيتقيّته الفنيّة الرّائعة .

---

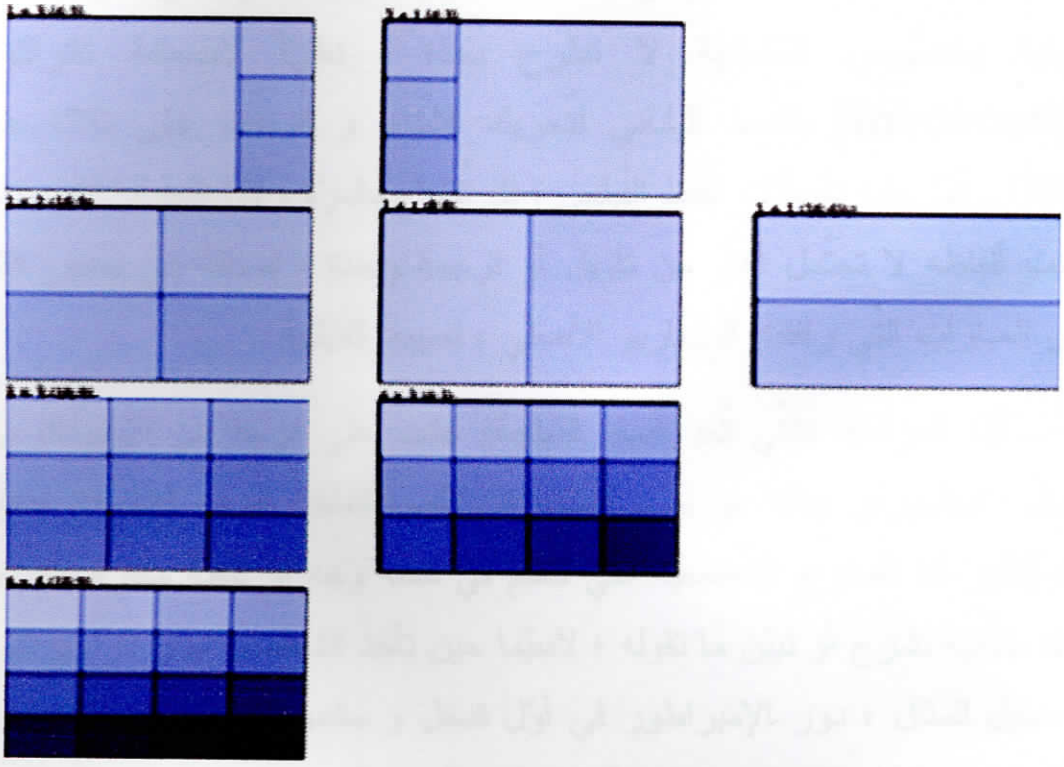
[1] Split screen : est un effet cinématographique consistant à diviser en plusieurs fenêtres chaque fenêtre présentant une scène différente. (Figure 03).

[2] Alexis Hunot , idem .

« D'autre part, l'utilisation des split screen pert de son originalité à force d'être constamment répétés ».

[2] الترجمة لنا.

(Figure 03).



مخطط الشاشة المقسمة

Split Screen

2-5- التّرجمة و الإعداد بنظرة انتّقادية :

فور إطلاعنا على السّيناريو و الحوار الأصلي ، و كذا حوار النّسخة المدّبلجة، و بعد مشاهدتنا للنّسخة الأصلية،و النّسخة المدّبلجة تباعا ً، أيقنّا أنّ عراقيل الدّبلجة الصّوتية بخصّوص المُشافهة لا تُطرح بحدّة ؛ نظراً لاستعانة تاتراكوفسكي (Tatrakousky) بالنّمط الياباني لتّحريك الشّفاه، و المعتّمد على ثلاثة حركات متتّاليّة[1] . أمّا عقبة تأويلات اللّفظ الفّيلمي ؛ فلم تُطرّح بالمرّة ، لأنّ الحوار كان مباشرا ً، و كانت ألفاظه لا تحتّمل أكثّر من تأويل أو ترجمة واحدة ، إضافة إلى بعض الشروح لبعض العبارات التّي رافقت السّيناريو الأصلي ، تسهيلا للدّبلجة .

أمّا المزامنة ؛التّي تُعد عماد الدّبلجة، كانت على درجة من السهولة، بالنّسبة لمسلسل "**ساموراي جاك**" ،و يعود السّبب إلى نقص لقطات الوجه (Gros plan) بحيث يُظهر لنا المخرج الشّخصية التّي تتكلّم في لقطّة وجه أو لقطة مكبرة ،ثمّ يعرض لقطات متتّاليّة تشرح أو تبيّن ما تقوله ؛ لاسيّما حين تأخذ الشّخصية دور الرّاوي [و نذكر على سبيل المثال ؛ دور الإمبراطور في أوّل تدخل و سادس تدخل له] . و في حالات أخرى بإمكان المُعّد التحرّر من قيد المشافهة و المزامنة بحيث ؛ يمكن للشخصية أن تتوقّف عن الكلام ، و يكتّفي المُخرج بعرض لقطّات أخرى في النّسخة الأصلية ، بينما تواصل الكلام بالنّسخة المدّبلجة ،[هذه الحالة مطابقة لمَشهد الأم لمّا أنقذت "**جاك**" ، والتّدخل الذّي أُسنّد إليها في النّسخة المدّبلجة بينما لم يكن إطلاقاً في النّسخة الأصلية] .

أمّا بالنّسبة للتّرجمة ، فكانت في أحيان كثّيرة إبداعاً ؛ لأنّها لم تكن على قدرٍ كبيرٍ من الأمانة؛ بحيث اكتّفى المُعد بترجمة تقريبيّة، و في أحيان كثيرة مشوّهة للأصل، دون أدنى سبب و سنعرض بعض الأمثلة لتقريب الصورة أولا: وجدنا أنّ المتّرجم قد ترجم عبارة : Shape shifter بالمخلوق الشّرير الذّي يستّطيع تغيير شكله ؛ أي

---

[1] يُراجع: الفصل الأول ص12.

وُضعت جملة كاملة مُقابل لفظّة واحدة، ثم لجأ لتّقنية الاختّصار بالنّسبة للعبارات المُوالية، ليخلص نفسَه من عبء المُزامنّة ،على الرّغم من أنّه كان بمقدوره المُحافظة على معنى العبارة و ترجمتّها بعبارة واحدة ؛ ألاّ و هي (المتّحول) التّي تعني بالعربية ؛ المتغير من حال إلى حال[1] ، و هذا هو المَقصود .ثم أضاف المتّرجم عبارة " كنت لا أزال إمبراطورا شّابا ، ترجمةً للعبارة الإنجليزية الآتية: « I was a young emperor at the time » ، فاستّغربنا لوجود الفعل النّاقص (لازال) هاهنا ، الذي يقابل الفعل "To still " باللّغة الإنجليزية ،و غير الموجود طبعاً بالعبارة الأصلية، ثم أين ترجمة: At the time ؟ كان باستّطاعة المتّرجم القّول:(كنّت إمبراطوراً شاباً آنذاك)، وبذلك نكون قد ترجمنا العبارة الأصليّة بالكامل.**وفي الحقيقة قد أعزى المتّرجم السّبب إلى المزامنّة** [2]، و لكن من المُلاحظ جداً أنّ العِبارة المُترجمَة الثّانية تتكوّن من أربعة ألفاظ مثل العبارة المُتّرجمة الأولى تماماً . و إذا قرأنا الجزء المُوالي لمَقول الإمبراطور ، نجد أنّ التّرجمة أضحت إبداعًا محضًا و خلطًا حقيقيًا ،للتّرتيب السّردي للقصّة ؛ حين قال الإمبراطور بالنّسخة الأصليّة ما يلي :

"...three monks who were gifted with mystical powers. I rode to the highest mountainside, where the monks agreed to forge me an enchanted sword with great magic ".

و تُرجمَت كالتّالي :" ...عن ثلاثّة حدّادين مهرة، قامّوا بصنع سيف من فولاذ صّلب جدّا، يتمتّع بقوّة هائّلة ...اتّجهت نحو الجبل لأحصل على ذلك السّيف ؛ سألنا المعد عن سبب ترجمة كلمة Monks التي تعني (نساك أو رهبان)[3] ، بعبارة (حدّادين مهرّة). و كان الرّد "**بسبّب عدم التّأثير على الجانّب الدّيني و العقائدي للطّفل، بحيث**

---

[1] ينظر : قاموس المنجد للغة و الإعلام ،ص 250.

[2] أحمد نتوف ،مقابلة شخصية بخصوص دبلجة الحلقة الأولى من مسلسل ساموراي جاك ، يوم 15 جوان 2005 ، بمركز الزهرة ، دمشق .

[3] يُنظر :منير البعلبكي ،"المورد" إنجليزي /عربي ،دار للملايين ، بيروت ،ط 24،2000،ص 588.

الدين الإسلامي لا يعترف بالرُهبانية "[1]. وربما الإجابة كانت مقنعة إلى حد ما . ولكن لماذا هذا التّلاعب بالتّرتيب السّردي ، و لماذا أُضيفت عبَارة " من الفولاذ الصّلب جدًا..."؟ رغم أنّها غير موجودة البتّة بالنّص الأصلّي؛ هل لتجنب ترجمة كلمة التي تعنّي السّحر (Magic) للأسباب الدينيّة أيضاً ؟ و لكن نسيّ أنّ الطّفل ليس غبيا ؛ لدرجة أنّه لن يفهم من سياق الدّبلجة ،أن السّيف يتمتّع بقوّة خارقة ، و قد تكرّرت أكثر من مرّة عبارة " ..بقوّة هذا السّيف " ؟. وما شدّ انتباهنا أكثر ؛ هي العبارة المُوالية "....وبضربة من السّيف تلاشت قوّاه ، و عاد إلى و كره المُظلم ليختبئ فيه ..و لا يزال مسجونا هناك حتّى هذه السّاعة "، وهذا ترجمةً لـــ :

« ....and with the sword's magic, Aku's demon forces were implanted into the earth, forever petrified and into the wasteland that he created ».

فعندما نقارن بين العبارتين نجد أنّ بينهما بونًا كبيرًا ،إذ لم نقل اختلافاً جذرّياً؛ لأنّ العبارة الأصلية تتكلّم عن شلّ القوى الشّيطانية لآكو،وغرسها في الأرض، بينّما نجد في النّسخة المدّبلجة استعمال فعل " تلاشى" ؟ و لم يتوقّف الأمر عند هذا الحد ، بل وقع المترّجم في تناقض ، حين قال : " عاد إلى وكره ليختبئ" ، ثم أضاف"...ومازال مسجوناً فيه "، و السّؤال:هل الوكر ملجأ للاختّباء أم سجن ؟ أضف إلى ذلك التناقض الحاصل بين الحوار في النّسخة المدّبلجة و الصّورة بحيث المَشهد الأوّل من الحلقة ، يُظهـِر لنا انبعاث" **آكو**" من الأرض ، و نرى أنّ القوى مغروسة كجُذور الشّجر[2].

و المُلاحظة الأكثر أهميّة ؛هي أنّ المترّجم تجنّب ذكر أنّ **آكو** هو الشّيطان ،وأنّه جسّد شخصيّة **إبليس**، لاسيّما عند قوله العبارة التّالية: "the délivrer of darkness" ، واكتفى [أي المترّجم] بكلمة الشّرير و السّؤال هو لماذا ؟ ما الضّير في ذلك ؟و كل طّفل فوق الأرض يعرف أن جانب الشّر الأكبر في العالم هو الشّيطان؟ ،

---

(1) مقدار منصور : المقابلة السابقة .

(2) يُشاهد :المشهد الأول من الحلقة .

علاوة على ذلك أنّ شكله يوحي بذلك، وسبعة أطفال من أصل عشرة[1] ، طُرح عليهم السؤال التالّي :ماذا يُمثّل آكو بالنّسبة لكم ؟ أجابوا أنّه "الشّيطان"!

وفي أوّل تدخّل للحارّس في النّسخة المُدّبلجة يقول :" استراحة ...توقّف ،توقّف ، قليلا "؛بينما نجد في النّسخة الأصلية كلمة واحدة "Break " فلِمَا يضيف المترجم هاهنا ثلاثة كلمات أخرى [توقف ، توقف قليلا] و كلمة " استراحة"؛ هي التّرجمة المناسبة للكلّمة ؟؛ و التّي تعني توقفٌ لبعضّ الوقت، كمّا أنّها [أيّ كلمة استراحة] تستّغرق تقريّباً " نفس المدّة الزمنية التّي تستغرقها كلمة"Break " خلال النّطق.

و بأحد أدوار الإمبراطور قُوبلت العبارة " Evil Is clever " أي ؛ (الشيطان ذكي) بعبارة: "عليك أن تكون موقناً بالهدف الذي تقاتل من أجله ". و رُدّ الأمر لأسباب عقائدية ؟، ولم تُبرَّر التّرجمة أيضاً في العبارة " ...صور ضبابية لآكو ...آكو قريب" ، والتّي لم تكُن مفهومة البتّة ؛ صور ماذا يقصد هنا المُتّرجم ؟ على الرّغم من أنّنا نشاهد في الصورة صور لشياطين بأشكال مختّلفة ، كما نقرأ في الحوار الإنجليزي الأصّلي العبارة الآتية :" the mist is full of demons .Aku is near ».

أي ؛(يظهَر من وراء الضباب الكثير من الشّياطين ، إنّ آكو قريب). و أغلب الظّن أنّ سبب هذه الزلّة هو قصور الفهم ، تماما مثل العبارة:" No matter " ؛التّي تُرجـِمَت بـــ "غير مهّم "، بيّد أنّ مفهومها بالإنجليزيّة هو: " مهم جدّا " [2]، و هذا يعني أنّ العبارة تُرجـِمَت معكوسة بسبب التّرجمة الحرفيّة المنتهجة هاهنا.

---

(1) دراسة ميدانية تضمنت سبر آراء ، تلاميذ مدرسة 1 نوفمبر،سيدي علي مستغانم ،2006.

(2) Dictionnaire : « Oxford », 2004.

و ما يثير الانتباه أيضـــــــاً ترجمة العبارتين:

« I recognise your blood » and « for my birthright ».

كالآتي: " أستّطيع تميّيز ملامحك " و الثّانية "إنّها حقّنا "؛ بينما تعني العبارة الأولى:(عرفت أصلك)،أمّا الثّانية (من أجل حق بكوريتي)أو (من أجل حق مولدي)[1]

و يبقى سبب هذا التّغيير و التّحوير مجهولاً.

و سألنا المُعد عن سبب ترجمة الصّفة" Fool " " بالشّجاع " في النّسخة المُدّبلجة على الرّغم من أنّها تعني (أحمّق أو معتّوه) باللّغة العربيّة ، ردّ السّبب إلى أنّ الكلمتين المذكورتين [أي أحمّق أو معتّوه] تضران بالجانب الأخلاقي للطّفل ، و لكن أغفل المُعد أنّ الكلمة أُستعملت في التّدخل الخامس لآكو؟ أيكون الضرّر في التّدخل الموالي ينعدم في الأوّل ؟؟

و آخر عبارة نُسلّط عليها الضّوء، هي آخر ما نسمعه في هذه الحلقة[2]، سنّذكرها ونترّجمها على التّوالي :

« But next time you will not be so fortunate ».

" و لكن في المرّة القادمة سوف أجعلك تندم "، فشتّان بين القول " سوف أجعلك تندم" وبين " لن يحالفك الحظ " و السّؤال هو: إذا استّطاع المترّجم التّحرّر إلى حدّ ما، من عراقيل المُزامنة و المُشافهة و الخلفيات الثّقافية و استّطاع بالمُوازاة مع ذلك، المُحافظة على المعنى الأصّلي، و تحقيق نصيب من الأمانة ، فلـِمَا التّغيير و التّحوير ؟ و إلاّ لن تصبح الدّبلجة سوى صناعة كلمات جديدة لمَشاهد و صُور.

---

(1) ينظر: منير البعلبكي ،م س ، ص 107 .

(2) يُشاهد :آخر لقطة من الحلقة المرفقة .

2-6- الحذف بمسلسل ساموراي جاك :

أوّل ملاحظة نستطيع أن نستّشفها ،بعد مشاهدة النّسخة الأصلية ،و النّسخة المدّبلجة تباعًا للحلقة الأولى؛ هي عدم احترام ترتيب اللّقطات ، كما أنّ هناك اختّلافاً في مُدّة العرض ؛ بحيث نسجّل 22 دقيقة و 40 ثانيّة ، بالنّسبة للنّسخة المدّبلجة ، و نُفسّر ذلك بالمَشاهد التّي أضيفت بهدف اختصار قصّة ساموراي جاك، نسمعها بصوت" **آكو**" صُممَت لتذكير المُشاهد بالقصّة ،و تُعرَض في بداية كل حلقة ، و يستّمر عرضُها حوالي أربعة دقائق،ثم تبدأ الحلقة بشكل عادي ، بانبعاث"**آكو**"من جديد و اتّحاد قواه المغروسة ، بسبب غروب الشّمس العجيب ، تماماً كمَا نُشّاهده في النّسخة الأصلية .

بعد ذلك نسمع و نشاهد قصّة صناعة السّيف ، و ظهور آكو للمرّة الأولى وتضمّن المّشهد الثّاني هجوم آكو على قرية الإمبراطور ، و تحطيمها عن بكرَة أبيها ، و لقد تمّ إدراج دور الأم الذّي لم يكن موجودًا في النّسخة الأصلية ،و نسمع عبارة "هيا يا بني"،و كان الإدراج في غاية السهولة لأنّه كان متزامناً مع مشهد التقاط الأمّ لجاك ؛ أي ظهور صورة ظهر جاك و هو يُشاهد اختطاف أبيه و يد الأم على كتفه لالتقاطه و الهرب به ، طبعًا لم يختر المُعد لقطة وجه الأم ؛ لأنّه سيواجه مشكلة المُشافهة و المُزامنة.

بعد أحداث الاختطاف و غزو آكو لقرية الإمبراطور، تبدآ رحلة جاك ليتدرب في مناطق مختلفة من العالم ، و كما رأينا في نقد أعمال جينيدي ، ولاسيّما في مسلسّل جاك ؛ هو حضور الموسيقى حسب كل منطقة يزورها جاك . و الجدير بالذكر أنّها كانت رائعة و تشّد الانتباه، استمرت في كلتا النّسختين حوالي ستّة دقائق و بضع ثوان.و لم نلحظ أيُّ حذف في النّسخة المدّبلجة ، بحيث حُوفظ على الموسيقى التّصويرية و المُؤثّرات الصوتية كما هي .

و لقد حُذِفت مَشاهد عدة بسبب التّأثير العقائدي، و الخلفيّة الوثنيّة المبنية عليها قصّة المُسلسل [1].و أوّل المَشاهد المَحذوفة ؛ هو دُخول" **جاك**" الهيكل في الدّقيقة 16 و45 ثانية [في النّسخة المدّبلجة] ، و وقوف الجنّود مَوقف دفاعي ؛ و يعُزى سبب الحَذف لظهور الوَثن كاملاً في الخلفية ، ثم مَشهد تعرف الأم على ولدها ،و ضمِّه إليها ، و مباشّرة نَرى "**جاك** " يُشاهد السّيف ، ثم يأخذه ليتدرب به ، رغم الظهور الجزئي للوثن في هذا المَشهد في الدّقيقة 17 و 23 ثانية ، و تعَذَّر الحذف هاهنا،كون المَشهد ضروري، لكي يفهم المُشاهد الأحدَاث المُوالية.

بيد أنّنا نجد في النّسخة الأصلية ، صلاة الأم للوَثن حتّى ينفتح موضِع السّيف في الدّقيقة 12 و 14 ثانية ، ثم يرى "**جاك**" السّيف في الدّقيقة 12 و 41 ثانية فيسقط راكعًا على الأرض للوَثن ، ثم ركوع كلٌ من الأم و" **جاك** " لبعضهما البعض ، كي تسلمه السّيف ، و بعد ذلك يظهر وثن البُوذا كاملاً بحركة من الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى في الدّقيقة 13 و 29 ثانية . و في الحقيقة ،كان الحذف مبرّرًا و منطقيّاً ، حتّى لا يتأثّر الطّفل بالديانة البُوذية ، وربما يصلّ لتقديس صنم البُوذا و الركوع له ، كي يصبح بطلاً مثل ساموراي "**جاك**" .

و بعدها ينطلق "**جاك**" إلى أبيه ، في أرض تملأها معالم "**آكو**"، حيث يُعامل الإمبراطور وشعبه كعبيد .و أوّل ما نستّشفه هو إعادة مَشهد الحارس مرتين، لحل مشكلة المُشافهة و المُزامنة؛ لأنّ في النّسخة الأصلية يكتفي الحارس بلفظٍ واحدٍ وهو: Break المَشهد لا يتعد ثانيّة واحدة ، أمّا في النّسخة المدّبلجة ،فقد أضيفت ثلاثة كلمات : " توقف ..توقف قليلا" فاستّغرقت حوالي 4 ثوان و نصف [2].

و ما يسترعي الانتباه ، في المَشهد المُوالي ، هو تغيير جنس الفتاة التّي جلبت المَاء للإمبراطور في النّسخة الأصلية إلى ولد في النّسخة المدبلجة ؛ فُسّر الأمرُ بأنّ

---

(1) مقداد منصور ،المقابلة السابقة .

(2) تُشاهد النسخة المدبلجة في الدقيقة 16 و 02 ثانية .

"**الفتّاة كانت ترتدي ألبسة رثّة و ممزّقة تُظهر بعض مناطق من جسدها** "[1]،رغم أنّها كانت تبدو بائسّة و صغيرة جدّاً، و لا تجلب الانتباه ، كمَا أنّه لا يوجد أي إيحاء جنسي، لذلك لم نجد التّبرير مقنعا إلى حد كبير.

يلتقي ساموراي "**جاك**" بأبيه ، و يروي الإمبراطور ما حدث له و لشَعبه منذ أن اختطفه "**آكو**" ، و يدور الحوار بينهما إلى أن يضرب الإمبراطور السّيف من بين يدي "**جاك**" ، فيسقّط "**جاك**" راكعا ًلأبِيه على الأرض في الدّقيقة 16 و 52 ثانية في النّسخة الأصلية . و لكن يُحذَف هذا المَشهد في النّسخة المدّبلجة في الدّقيقة 21 و 6 ثانية ، بسبب حركة الرُّكوع التّي يقوم بها "**جاك**" ، ثم يتوجه في كلتا النّسختيّن نحو قصر" **آكو**"، ويقاتله إلى أن يتمّ إرسال "**جاك**" إلى زمن المُستقبل البعيد . و لكن اختلفت طريقة جنيريك الخاتمة، رغم أنّه حُوفظ على نفس أغنية ساموراي" **جاك**" بالإنجليزية كما هي في النّسخة العربية .

يبدأ جينيريك الخاتمة في الدّقيقة 22و 17 ثانية ، تظهر خلفية سوداء و كتابة أسماء فريق عمل النّسخة الأصلية بحروف متوسطة الحجم باللّون الأبيض . و تستّمر الأغنية لمدّة 23 ثانية ، ينتهي برمز شركة الإنتاج . أمّا النّسخة المّدبلجة ، يظهر الجنيريك بمَشهد ثّابت في الدّقيقة 26و 34 ثانيّة . ونسمع نفس أغنية ساموراي "**جاك**" بالإنجليزية دون تغيير ، ثم ظهور صورة جانبية بها عدّة لقطات مختلفة للساموراي "**جاك**"، مأخوذة من حلقات مختلفة تُظهر أسماء فريق عمَل الدّبلجة في الجانب المُقابل في الدّقيقة 26 و 44 ثانية . و يستّمر الجينيريك لمدة دقيقة و 22 ثانيّة . ينتهي الجينيريك بظهور رمز شركة الإنتاج و رمز شركة الزّهرة للدبلجة.

---

(1) أحمد نتوف ، المقابلة السابقة .

2 -7- التّرجمة البديلة للسّيناريو و الحوار الأصلي :

التّرجمة و الإعداد : عاصف حسناء

تركيب الصّوت :المهندس \ نمير عبد الحكيم

الإشراف :د \أ شريفي عبد الواحد .

كليب لأرض قاحلة:

(هناك غروب الشّمس الذي يتسبب في بعث آكو)

بداية الموسّيقى التّصويرية: الخلفية

الإمبراطور : لمّا ظهر الشّيطان المتحول ، آكو ، من منابع الكره ، ليخرب ديارنا ، كنت آنذاك إمبراطورا شابًّا .

الإمبراطور: و كنت عاجزا حيال قواه، و لكنّني تذكّرت قصّة لأجداد أجدادنا عن الحكماء الثّلاثة الذين وهبوا قوى غامضة. فتسلّقت أعلى قمّة الجبل، حيث وافق الحكماء على صياغة سيفا لي بقوى خارقة. فتسلّحت بالسّيف و بأمل شعبي و خضت معركة ضد آكو. لم يكن شره يضاهي قوى الصّلاح ، و بفضل قوّة السّيف ، زرعت القوى الشّيطانية لآكو و شُلّت للأبد في الأرض القاحلة .

(خرج الإمبراطور و ابنه الصّغير إلى الشرفة و ألقيا نظرة على المدينة)

الإمبراطور : خلال سنوات من العمل المجهد ، أعدنا بناء ماضينا المجيد ، على أمل ألاّ نصادف شيطانا كآكو مجددا . كن مستعدا دائما يا بني .

(ذهب الإمبراطور)

الإمبراطور: (مواصلا كلامه)...لظهور الشّيطان، فأحيانا يكون وراءك تماما.

نهاية الموسيقى التصويرية: الخلفية

(تظاهر جاك الصّغير بأنّه يقاتل الشّيطان بسّيفه و يظهر آكو)

(يسقط جاك السّيف ، و يرن الجرس منذرا الإمبراطور)

الإمبراطور: لا، هذا مستّحيل.

(عاد الإمبراطور إلى جاك الصّغير، و رأى آكو)

الإمبراطور : آكو .

(مشهد الجنود و هم يلقون السّهام على آكو ، و بدأ آكو بتحطيم المدينة)

الإمبراطور : السّيف ...

آكو : ليس هذه المرّة .

(قبض آكو على الإمبراطور ، و أمسكت الأم بجاك الصّغير و خرجا من القاعة)

الإمبراطور : زوجتي ، لقد عاد آكو ، افعلي كما خطّطنا ، مستقبلنا متوقّف عليه .

(حملت المرأة جاك الصّغير، و أخذت السّيف)(مشهد من الزّاوية لآكو مع الإمبراطور)

آكو : (ضحكة الشّيطان)

(أخذت الأم جاك الفتى في قارب صغير إلى السّفينة ، و تأكدت من ذهابه)

بداية الموسّيقى التّصويرية: الخلفية

(كليب لجاك الصّغير و هو يتعلّم طرق الملاحة البحرية، و كيف يقرأ الأبراج . و صول السّفينة إلى وطن بعيد حيث استقبلوا بحفاوة) (مشهد تعلم الفتى ركوب الحصان، ثم تقديمه لمحارب إفريقي ليتدرّب معه . يقطع الفتى و المحارب مسافة طويلة جريا إلى مصر، أين يتحول الفتى لطالب علم).

(أصبح الآن جاك شابّا ، و هو بروما ليتعلم المصارعة بالأيادي) . (مشهد بغابة إنجليزية حيث يتدرب جاك مع روبان هود). (مشهد لجاك و هو يتدرّب في سفينة الفايكنغ). (مشهد لقرية روسيّة ،حيث يتعلّم جاك استعمال الفأس كسلاح).

المغنيين : هاي...

(مشهد لجاك و هو يتعلّم استعمال الرمح ،ثم كيفية المحاربة به ضد شخص آخر). (مشهد تعلّم جاك الفنون المارسية).(مشهد بمنفسح ثلجي ،حيث وجد جاك الهيكل) .

كليب داخل الهيكل

(أخذ الجنود موقفا دفاعيا ، و لكن أظهر جاك رمزه الذي أمسكت به أمه، ثم كشفت عن هويتها و ضمته ، ثم ركعت وصلت للبوذا ،فتحرّر السّيف من القيود ، وأخذه جاك .) (كليب سريع لجاك و هو يتدرب بالسّيف)

نهاية الموسيقى التّصويرية: الخلفية

كليب لبلد جاك

بداية الموسيقى التصويرية: الخلفية

(كليبات لبلدة جميلة ، حيث يعملون الناس كعبيد ، و معالم آكو في كل مكان .) (ظهور رجل موهن ، يمارس عملا مجهدا)

الحارّس :استراحة

نهاية الموسيقى التصويرية: الخلفية

(توقّف الإمبراطور عن العمل ، و جلبت فتاة له الماء)

الإمبراطور : (تعب ، يتنفّس بصّعوبة)

الفتّاة : هاك القليل من الماء ، إمبراطور ....

(تدفّق المّاء من بين يدي الفتاة بسبب السوط)

الحارّس: ليس له .

الفتّاة: أنا آسفة، إمبراطور....

الإمبراطور: ماء ...ماء...ماء

الحارّس: قلت لن تشرب.

(استحث الحارس بسوطه و لكنه أوقف)

الحارس: (مندهشا)

بداية الموسّيقى التّصويرية: الخلفية

الإمبراطور: لقد عاد.

(ظهرت مجموعة من جنود آكو)

القائد: متمرد مغفل...لا أحد يهاجم جنود آكو ...اقضوا عليه

(يقاتل جاك جنود آكو ، و يقضي عليهم كلهم)

نهاية الموسيقى التّصويرية: الخلفية

(يكسّر جاك أغلال الإمبراطور)

بداية الموسيقى التّصويرية: الخلفية

الإمبراطور: بني

(يرفع جاك الإمبراطور من على قدميه)

جاك : ماذا حدث لأرضنا يا أبي ؟

الإمبراطور: بني...مرّت سنوات طوال على اليوم السّيئ الذي عاد فيه آكو من سجنه .

نهاية الموسيقى التصويرية: الخلفية

الإمبراطور : استعبدنا ، كان علينا فتح كنوز بلادنا لكي يتمكن آكو من زيادة قواه و يسود العالم .

(مشهد لكليب آكو)

آكو : (ضحكة شيطانية)

نهاية الموسيقى التّصويرية: الخلفية

(عودة لجاك و الإمبراطور)

جاك : لا تخف ، أبي ، سأقهر آكو بقوّة هذا السّيف ، و سأرسله عائدا إلى وجرة الكره التّي أتى منها .

بداية الموسّيقى التّصويريّة : الخلفية

(يضرب الإمبراطور السّيف من بين يدي جاك)

الإمبراطور: لا (آخذا السّيف) لقد اعتقدت يوما مثلك. و لكن السّيف أداة فحسب . أي قوة تقارن بالتّي تتمتّع بها اليد التّي تستخدمه ببراعة ؟ الشّيطان ذكي ، و يعد الخداع أحد أقوى أسلحته.

(أعاد الإمبراطور السّيف لجاك)

الإمبراطور: دع السّيف يرشدك لمصيرك، واترك عقلك يحرّر طريق قدرك.

نهاية الموسّيقى التّصويرية: الخلفية

(مشهد لجاك ممتطيا حصانه)

جاك : لن أخذلك يا أبي .

بداية الموسّيقى التّصويرية: الخلفية

الإمبراطور : (بعد انصراف جاك) ، احذر يا بني من أن يجد الشّيطان طريقا إليك .

كليب لقصر آكو

(يعدو جاك بحصانه بسرعة و يصل لمملكة آكو ، حيث تظهر الشّياطين في السّد يم)

الشّياطين : (صرخات شيطانيّة)

جاك : يُخفي هذا السّد يم الكثّير من الشّياطين . آكو قريب .

(وجد جاك طريقه وسط السّد يم ، حتى وصل إلى قصر من نار)

جاك : (مناديا) آكو .

(يظهر آكو)

آكو : من الذّي يجرؤ على استدعاء زعيم الزّعماء ؟ موزع الشّياطين ؟ مسبب الأحزان ؟ آكو.

جاك : أنا الولد المفقود ، من الأرض التّي سلبتها ، أنا هنا للدفاع عنها ، من أجل شعبي ، من أجل أبي ، من أجل حق مولدي .

آكو : (ضحكة شيطانيّة) مغفل ، لا أحد يستطيع إيذاء آكو

(يقطع جاك طرفا من آكو)

آكو : (صرخة ألم) هذا السّيف ، لقد تذكرته ، و عرفت أصلك ، أنت ابن المعتوه الذي حبسني تلك السّنون العديدة ، أمر مهّم ،لا هو و لا السّيف استطاعا قتلي للأبد . ولا أنت تستطيع ذلك .

(يغير آكو شكله ، و يهاجم جاك)

جاك : (صرخة ألم)

(ينزل جاك قليلا ،و يتحوّل آكو إلى سرطان)

جاك : لن يُجد نفعا ، ما تفعل يا آكو ، أبدا لن تهزم طرف الصلاح .

(يستمرا في القتال ، يقطع جاك ذيل سرطان آكو و يسقط هذا الأخير في جحره . يعود آكو في شكل إخطبوط ، و يواصلا القتال . يقسم جاك رأس الإخطبوط ، فيتحول آكو إلى طائر مفترس)

جاك : الآن أيّها الشّيطان ، ببركة الصّلاح و قوّة السّيف ، سأعيدك إلى جحرك الوضيع الذي أتيت منه.

آكو : لالالالالالا.....

(يرمي جاك السّيف ضاربا الطائر فينفجر و يختفي ، يمسك جاك بالسّيف ، أمّا آكو فيعود إلى شكله الأصلّي ، و لكن هذه المرّة صغير و ضعيف .

آكو : (عويل) .

نهاية الموسّيقى التّصويرية : الخلفية

(يرفع جاك السّيف)

آكو : ربما قد غلبتني الآن . و لكنّي سأحطمك في المستقبل .

جاك : لا مستقبل لك آكو .

آكو : لا أوافقك الرّأي (صوت غريب).

(تظهر حلقات من فمه)

جاك : أيُّ خدعة هذّه ؟

(تسقط الحلقات على جاك).

جاك :آكووووووووووووووو....

(يختفي جاك و ينهض آكو)

آكو : لا تخف ، ساموراي ، ستراني مجددا.

(مشهد لجاك و هو يسقط بسرعة في نفق أبيض)

آكو : و لكن ، لن يحالفك الحظ كثّيرا في المرّة القادمة.

جاك : (مقاطع طولية)

نهاية الموسّيقى التّصويرية: الخلفية

بداية موسّيقى جنريك النّهاية : التّترات

النّهاية

2-8- كيفية تنفيذ الدّبلجة الصّوتية البديلة :

أ- نسخ الفيلم على الكمبيوتر (النّسخة الأصلية).

ب- تقسيم الفيلم حسب توقيت اللّقطات .

ج- عزل الموسيقى و المؤثرات الصوتية عن الحوار.

د- إدخال الحوار العربي البديل في كل وحدة صوتية، مع مزامنته مع الأحداث و حركات الشّخصيات.

ه- تغيير النّبرات الصوتية حسب عُمْر الشّخصية و طباعها و دورها في المسّلسل واستعنا في ذلك ببرنامج Magix vidéo 2006 .

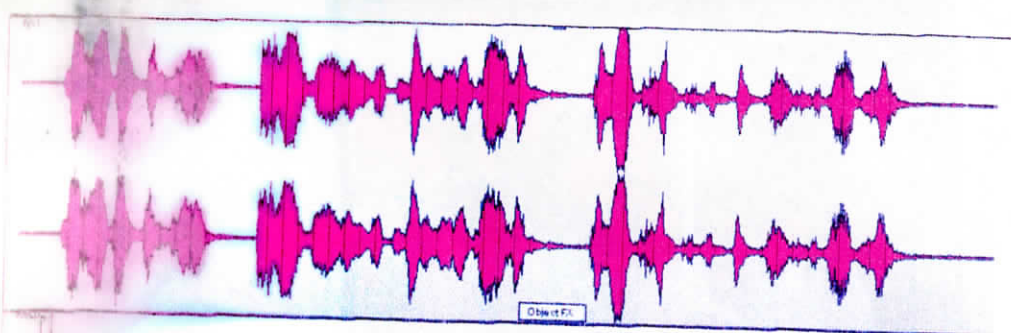
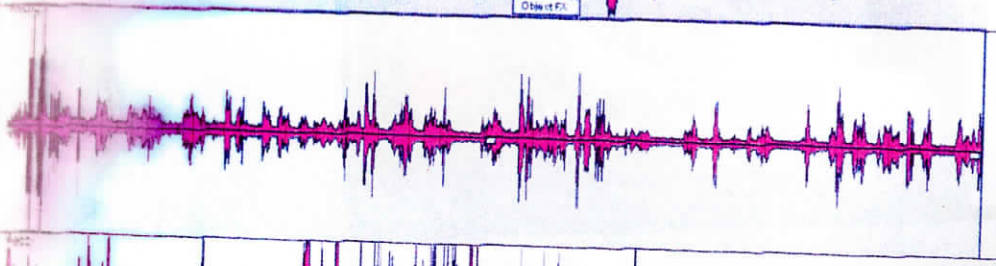
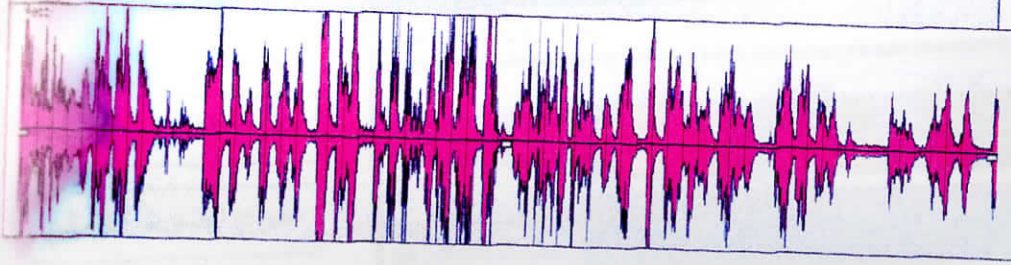
و- محونا الحوار الأصلي الذي على أساسه قسّمنا الفيلم في المدرج الصوتي ، و أبقينا على الحوار المدبلَج البَديل .

ي- استّعنا بنفس البَرنامج المذكور ، و قمنا بمكسجة الصّوت (أي الحوار المدبلج) مع الصورة.

ح -صمِّمت المُقدمة من جديد حيث تم أخذ المُقدمة الحقيقة من موقع المسّلسل على النات، ثم رُكبَت أسماء فريق عمل الجديد الذي أشرف على النّسخة المدّبلجة البديلة ، بكارت مختلف عن المُستخدَم في النّسخة المدبلجة من طرف شركة الزهرة.

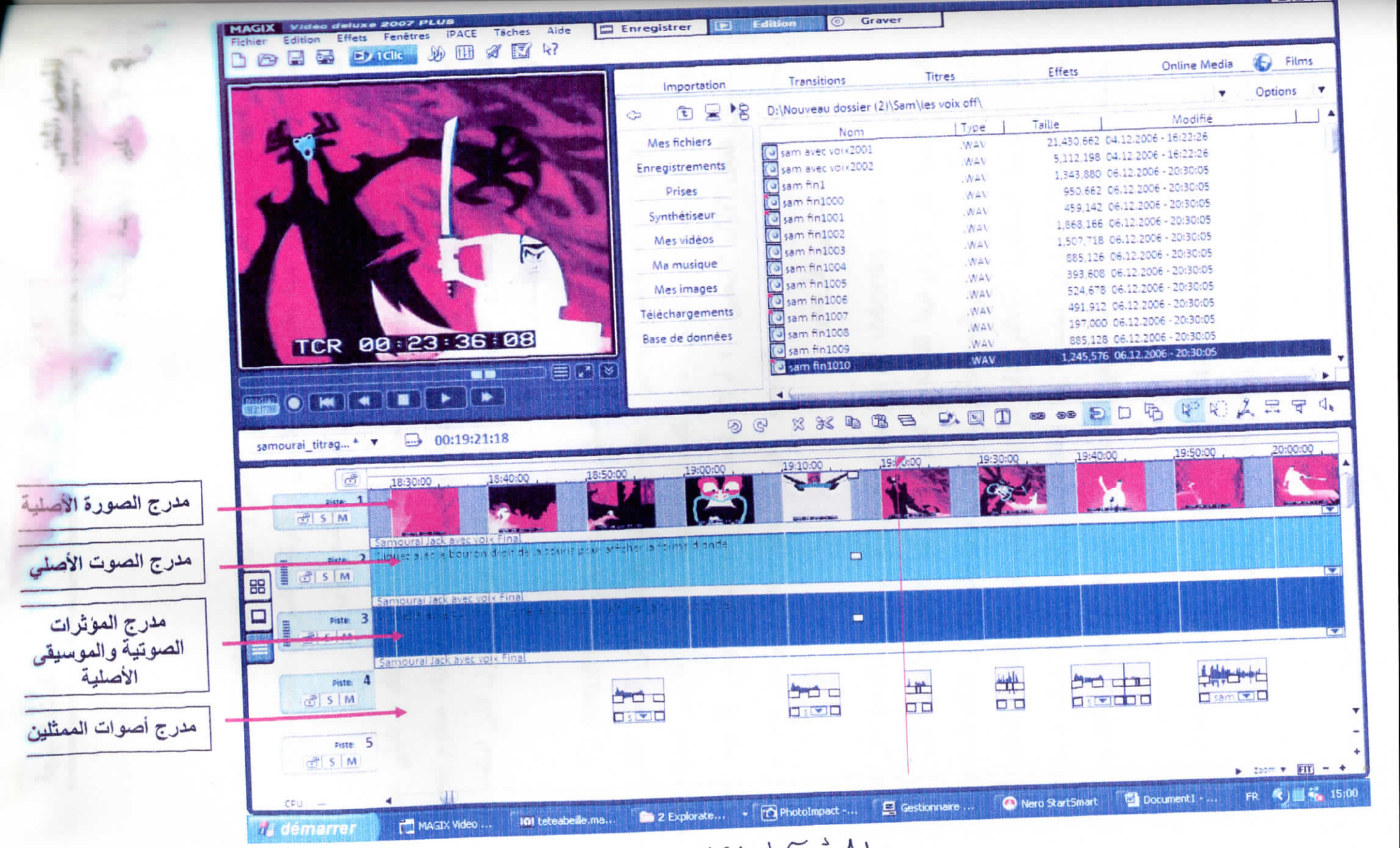
ط- ركبنا المُقدمة على الحلقة ، و لقد فضلنا أن تظهر فقط مع نهاية الحلقة ،احتراماً لِمَا ورد في النّسخة الأجنبيّة الأصليّة ، و احتفظنا كذلك بنفس أغنية الجينيريك .

2- نقوم باستخلاص أو استخراج الصوت الأصلي من الفيلم (عملية الفك) المدرج الثاني
3- نقوم بعزل الأصوات الأصلية للممثلين عن الصوت الأصلي، في هذا الفيلم اتبعنا طريقة Stereo و Mono يعني أن الصوت الأصلي كان عبارة صوت مركب من جهتين 2 pistes يمنى ويسرى، فقمنا بفكهما عن بعض لنتحصل على جهة بها الموسيقى و المؤثرات الصوتية و جهة أخرى بها أصوات الممثلين الأصليين.

	**الصوت الأصلي للفيلم**
	**الجهة اليمنى للصوت الأصلي بعد الفك**
	**الجهة اليسرى للصوت الأصلي بعد الفك**

4- أدرجنا صوت المؤثرات الصوتية والموسيقى في المدرج الثالث.
5- ثم قمنا باتباع الصوت الأصلي والتوقيت وأدخلنا صوت الممثلين الذي نحتاج لترجمته ، وبعدها أضفنا عليها المؤثرات الصوتية.
6- نقوم بتركيب الفيلم ليكون جاهز للمشاهدة.

- الشكل (١) -


مدرج الصورة الأصلية
مدرج الصوت الأصلي
مدرج المؤثرات الصوتية والموسيقى الأصلية
مدرج أصوات الممثلين
MAGIX Video deluxe 2007 PLUS
Enregistrer
Edition
Graver
Importation
Transitions
Titres
Effets
Online Media
Films
Options
D:\Nouveau dossier (2)\Sam\les voix off\
Mes fichiers
Enregistrements
Prises
Synthétiseur
Mes vidéos
Ma musique
Mes images
Téléchargements
Base de données
TCR 00:23:36:08
00:19:21:18
Samourai Jack avec voix Final
démarrer

2-9- تعليل الدّبلجة البديلة :

حاولنا ترجمة الحوار و السّيناريو الأصلي و تهيئته لتنفيذ الدّبلجة ، و اهتممنا كثيراً بالمُحافظة ؛ من جهة على المَعنى الأصلي و الترتيب السّردي القصّصي ، و من جهة أخرى المُحافظة على الثّقافة العربية و لاسيّما الجانب الديني .

وكأي نص، حين تخوض في ترجمته، تجد عقبات تسد طريقك و تُملي عليك إيجاد حلول للخروج بعمل مقبول في النّهاية. و في خِضم هذه النقطة، سنقوم ببعض الشُّروح المتعلقة بالتّرجمة، و التّي قدمناها كبديل، و كذلك عرض الحلول التّي استعنا بها لإنجاز هذه الدّبلجة المتواضعة.

أوّل عبارة في السّيناريو الأصلي ذُكِر فيها الفعل To resurrect الذّي يقابله في اللغة العربية الفعلين:(يحيى و يبعث) ،ووقع اختيارنا على الفعل الثّاني ؛أي (بعث): لأنّ له معنى الاستيقاض ، و ذاك مَا كنا نبحث عنه فعلا [1]، و تحفظنا عن استعمال الفعل الأوّل " يحيى " ؛ أولا ، لسبب ديني؛ فالميِّت لا يحي إلا يوم القيامة للحسّاب. ثانيا : حسب ما ترويه القصة ، " **آكو**" لم يمت ، حتّى يحي من جديد ، و إنّما شُلت قواه وغُرِسَت في الأرض.

أمّا كلمة Monks؛ أي (الرهبان)، استبدلناها بكلمة(الحُكماء) التّي تناسب الحقبة الزّمنية التي تُروَى فيها القصّة، و لنقتّرب قليلاً من المَعنى الأصلي؛ لأنّ الرُّهبان كثيّرًا ما كانّوا يوصفون في المسيحية و الأديان الأخرى بالحِكمة، و كذلك لنحافظ على الثقافة العربية الإسلامية [2]؛التّي تُنكِر الرُهبانية . أضف إلى ذلك كلمة (الحكيم) قريبة جدا من كلمة (العلماء) في عصرنا هذا، لذلك ستكون فكرة صِناعة سيف خارق، فكرة مقنعة بالنّسبة للأطفال ، و ما نستغربه عند قراءتنا للنّسخة المدّبلجة أنّ الكلمـــــــة

---

(1) بعث: بعثا و انبعاثا: يقال بعثه من نومه أي أيقضه. ينظر قاموس المنجد في اللغة و الإعلام، سنة 1988، ص 42.

(2) قال رسول الله صلى الله عليه و سلّم:" لا رهبانية في الإسلام " صدق رسول الله .

الإنجليزية " Monks " أُستبدلت بعبارة (حدادين مهرة) ، ثم نقرأ أنّهم صنعوا سيفاً من الفولاذ الصُّلب. و بعد ذلك يقول "**جاك**" في إحدى تدخلاته (بقوة هذا السّيف) ، فأي قوة يقصد؟ و من ثمّة ينبعث نور هائل من السّيف ، فهل الفولاذ يطلق نوراً عجيباً ؟؟.يجب على الأقل أن نعمل حساباً لذكاء المُشَاهد. و لا يجب أن نعامله كمخلوق أبله.

وعملنا على تجنب ذكر عبارة " السّيف السحري "، بالنّسبة لكلمة Magic التي تقابلها كلمة (السّحر) باللّغة العربية حتّى لا ندخل في دوامة التّحريم و التّحليل. ولنتفادى حشو أدمغة الأطفال بهذه الفكرة المشينة. لذلك اكتفينا بعبارة (سيف بقوى خارقة)، حتى تكون الفكرة ملائمة للصورة، و غير مشوّهة للفكرة الأصلية، و لا مُخالفة للثّقافة العربيّة الإسلاميّة.

أمّا عبارة: « Forever petrified and into the wasteland that he **created** » ؛ و التّي حذفت بالدّبلجة العربيّة ، بسبب الفعل "To create" ؛الذي يُقابله باللّغة العربيّة الفعل (خلق) [1] و اقتّرانه بالفاعل Evil أي (الشيطان)، و طبعاً سبب الحذف عقائدي و منطقي أيضاً فالخلق والإنشّاء ، من شؤون الخّالق البارئ الواحد ،الله سبحانه وتعالى . أمّا في هذا العمل المُتواضع، لم نعمَد لحذف كل العبارة، و إنّما حذفنا فقط الفعل (خلق) و أبقينا على البَاقي.

أما كلمة Evil ترجمانها بمقابلها الحقّيقي (الشّيطان) ، لأنّنا لم نجد ضيراً في ذلك ، بما أنّ "**آكو**" يمثّل جانب الشّر في القصّة، و القاصي و الداني يعلم أنّ الشيطان هو الشّر بعينيه. و نعتّقد أنّ هناك خطأ مطبعي في النّسخة الأصلية، بحيث يُنادي الإمبراطور زوجته لا أمّه؛ لأنّها كانت تبدو بالمَشاهد أصغر من أنّ تكون أم الإمبراطور.

و كذلك بعد أن شبّ جاك و كبر ناداها بلفظة Mum أي (أمي) و ليس (جدتي)، و لقد تدارك هذا الخطأ المتّرجم في النّسخة العربيّة.

---

[1] ينظر:منير البعلبكي، م س ، ص 229.

و لاحظنا أنّ المترّجم تجنّب ترجمة عبارة : **fateful** since that ..» day» ، و ذلك بسبب كلمة Fateful التّي تعني الشؤم ؛ والتّي لا تستعمل إلاّ في حالات قليلة عند المسلمين،و تُعد من العبارات السيئة التّي يستعملها الأطفال أو ينشئون على سماعها. و لكن ربما أغفل المترجم أنّ كلمة Fateful تستطيع أن تؤدي معنى (المنذر بالسّوء) أو (السيىء) و لا حرج في استّعمال هذه الأخيرة . لذلك لم نجد بُداً من استعمالها . وحصلنا على العبارة الآتية :" ..على اليوم المنذر بالسّوء ".

وسعينا لترجمة عبارة : " the mist is full of demons " كالتّالي : " يخفي الضّباب الكثّير من الشّياطين " و لم نستّطع القول " السّد يم أو الضّباب ممتّلئ بالشياطين" ؛ لأنّنا لا نعتقد أنّ الفعل(امتلأ) يناسب الكلمة بقدر الفعل " أخفى" "، لأنّ الضباب أ صلاً من الفعل (أضب) الذّي يعني (أخفى و أمسك) [1] .

و لا حظنا أنّ المترّجم اكتفى بالعبارة التالية :" من يجرؤ على استّدعائي " ، مستعملا ياء النّسبة للمتّكلم دون استعمال الصفة الموجودة في النّص، وهي: **Master** « **of masters** » ؛ لأسباب دينية ،بحيث يكافئ كلمة: **Master** بالعربية (سيّد الكل)، وهذه صفة لا يتصف بها إلاّ الخالق البارئ الواحد وهو الله سبحانه لا غيره.

و لكنّنا وجدنا أنّ كلمة Master تعني بالعربية (الزعيم) [2] ؛ و هي صفة يمكن أن يتّصف بها أي مخلوق ، لذلك لم نجد عيباً في استعمالها .أمّا العبارة التّي تواليها: « The deliver of darkness »؛ فقد استّعنا، في ترجمتّها بالشّرح الذّي رافق الحوار و السّيناريو الأصلي، ممّا سهّل علينا النّقل .

و لقد عمدنا إلى حذف صفة (Great) و التي تعني (كبير و عظيم) [3] ؛

---

(1) ينظر :قاموس المنجد في اللغة و الإعلام ، م س،ص 444.

(2) ينظر : منير البعلبكي ، م س ، ص 562 .

(3) ينظر : منير البعلبكي ، م س ، ص 400.

و هي من صفات الله (سبحانه) فحسب ، في العبارة الآتـــــــــــــــية :

« fool ! No mortal Can hurt the **Great** Aku »

و اكتّفينا فقط بذكر الاسم [أي آكو] دون إسناد إليه أي صفة تُذكَر.

كما حذفنا الصّفة (Sacred) و التّي تعني (المقدّس) بالعبارة التّالية :

« With power of **sacred** blade »

لأنّ هذا السّيف لا يُعد من ضمن مقدسات المسلمين، فحذفنا الصّفة (أي المقدس) حتّى لا تلتبس الأمور على المُشاهد الصغير.

لم نجد مكافئا لكلمة (Martial) ؛ ظهرت في السّيناريو الأصلي، و عثرنا على أنّها تعني ؛المناطق الحدُودية بين فرنسا و إنجلترا فحسب ، لذلك اضطررنا لاقتراض الكلمة ، و تنميطها على حسب المرفولوجية العربية ، و تحصلنا على كلمة "المارسية ".

2-11- نص الدّبلجة المعنونة:

1) **التّرجمة و الإعداد:** عاصف حسناء.

2) **التّركيب:** المهندس / نمير عبد الحكيم.

3) **الإشراف:** د/ شريفي.

آكو: استعدت حريتي من جديد لأدمّر العالم كما فعلت في الماضي.

الإمبراطور: – لمّا ظهر الشّيطان آكو من منابع الكرة ليدمّر بلدنا.

– كنت أنداك إمبراطورا شاباً.

– و كنت عاجزاً حيال قواه، و لكنّي تذكرت قصّة لأجدادي.

– عن الحكماء الثلاثة الأقوياء الّذين صاغوا لي سيفاً خارقاً.

– فتسلّحت بالسّيف و بأمل شعبي، و واجهت آكو.

– و بقوّة السّيف زرعت قواه الشّيطانية للأبد في الأرض القاحلة.

– و أعدنا بناء ماضينا المجيد، على أمل ألاّ نصادف شيطاناً كآكو.

– كن مستيقظاً يا بنيّ، فأحيانا يكون وراءك تماماً.

– لا، مستحيل!

– آكو.

– السّيف.

آكو: – ليس ثانية.

الإمبراطور: – أمي لقد عاد آكو، افعلي كما خططنا.

- مستقبلنا متوقف عليه.

الحارس: - استراحة.

البنت: - إليك بعض الماء إمبراطور.

الحارس: ليس له.

البنت: أنا آسفة إمبراطور.

الإمبراطور: ماء، ماء، ماء.

الحارس: - لا ماء.

الإمبراطور: - لقد عاد.

الحارس: - مغفل لا أحد يهاجم أتباع آكو.

- أقضوا عليه.

الإمبراطور: - بني !

جاك: - ماذا حدث لأرضنا يا أبي؟

الإمبراطور: - مرّ زمن طويل على عودة آكو من سجنه.

- استعبدنا و أجبرنا على فتح كنوز بلادنا.

- ليزداد قوّة و يتحكم في العالم.

جاك: - لا تخف أبي! بقوّة هذا السّيف.

- سأعيده لوجرة الكره التّي أتى منها.

الإمبراطور: - لا، اعتقدت يوماً مثلك و لكنّ السّيف محض أداة.

- أيُّ قوّة تضاهي قوّة يدك؟.

- الشّيطان ذكي، و الخداع أحد أقوى أسلحته.

الإمبراطور: - دع السيف يّحرِّر طريقك، و دع عقلك يرشدك لقدرك.

جاك: - لن أخذلك يا أبي.

الإمبراطور: - احذر بنيّ! لكيلا يجد الشّيطان طريقاً إليك.

جاك: - هناك الكثير من الشّياطين، آكو قريب.

جاك: - آكو.

آكو: - من يجرأ على استدعاء موزع الشّياطين.

- مُسبِب الأحزان آكو.

جاك: - أنا الابن المفقود من الأرض التي سلبتها.

- أنا هنا لأدافع عن شعبي و أبي و حق مولدي.

آكو: - أحمق! لا أحد يستطيع إيذاء آكو.

آكو: - تذكرت هذا السّيف و عرفتك.

- أنت ابن ذاك الأحمق الذّي سجنني تلك السّنون الطويلة.

- لا هو و لا السّيف و لا أنت تستطيعون القضاء علي.

جاك: - لا يجد نفعاً ما تفعل، لن تهزم طرف الصّلاح.

- الآن أيُّها الشّيطان ببركة الصّلاح و قوّة السّيف.

- سأعيدك للوجرة التّي أتيت منها.

آكو: - لا.

آكو: - ربما غلبتني الآن و لكنّي سأحطّمك في المستقبل.

جاك: – لا مستقبل لك آكو.

آكو: – لا أوافقك الرأي.

جاك: – ما هذه الخدعة؟.

– آكو.

آكو: – لا تخف ساموراي، سنلتقي مجدداً.

– و لكن لن يحالفك الحظّ في المرة القادمة.

2-12- كيفية تنفيذ الدّبلجة المعنونـــــــــــــة:

أ - تمّ وضع الفيلم في مدرج صوتي للتسجيل.

ب - تمّت كتابة الحوار في (Word) ، و لقد استّعنا بتقنيّة الاختصار لتسهيل القراءة .

ج - تمّ تقسيم الحوار على حسب توقيت اللّقطات.

د - قمنا بتوقيت ظهور العبارات ب 6 ثوان كأقصى حد و 3 ثوان كأدنى حد .

هـ - قمنا بتركيب و تسجيل عبارات الدّبلجة على الصورة بالاستعانة ببرنامج . Magix video 2006.

و اخترنا حجم(6) لتبدو الكتابة واضحة و لنحافظ على منهج السّطر الواحد لكي لا نحطم مساحة كبيرة من الصورة .

الخـــــــاتمـــة

EPILOGUE

الخاتمـــــــــــة

لا ينبغي أن يغيب عن الأذهان ، أنّ الرّسوم المتحركة تهيئ الطفل لتقبل ما تقترحه من قيم ، عندما تقدمها عبر شخصيات محبّبة و قوية من عالمه ، بأسلوب درامي يعتمد على استثارة مشاعره حتى يتعاطف معها، و من هنا تنبع خطورة الرّسوم المتّحركة المدبلجة المشبعة بمشاهد العنف و الإثارة و الإيحاءات الجنسية و الأفكار المتطرفة المعادية للإسلام ، لاسيما إذا لم تكن مبنية على أسس تربوية سليمة، قوية نابعة من ثقافة و حاجات مجتمع الطفل المُشاهد، خاصةً و أنّ الأطفال يتصفون بحكم تكوينهم، أنّهم ذوو قدرات إدراكية و خبرات محدودة تجعلهم يستجيبون للمثيرات التّي يتعرضون لها دون تمحيص .

و بعد عرضنا لمختلف جوانب الدّبلجة سواء من الناحية التّقنية أو الاجتماعية أو التّقافية، وجدنا أنّه لا مناص من الاعتراف بأنّ الدّبلجة ضير أكثر منها وسيلة تعليمية تربوية أو وسيلة تسلية ، بحيث تؤثّر على الطفل المُشاهد بقدر ما تؤثر على لغة الهدف، بسبب ممارسات لغوية قد أفرزتها هذه العملية النّقلية الفيلمية ؛ التّي أنجبت لغةً ثالثةً مشتّركة جيناتها بين لغة الأصل و الهدف، و بسبب ممارسات ثقافية؛ لما تحدثه (أي الدّبلجة) من سحق للثّقافة الأصلية حين تجد لغة الأم تنقل أغوار ثقافة أجنبية لا تمت لها بصِلة .

و عال الرغم من أنّ صناعة السّينما قد بلغت قمّة تطورها في هذا العصر ، وارتقى فيها الفن إلى حدود خيالية ، ووصل فيها الإبداع الفني إلى مداه ، إلاّ أنّ لنا وقفة بسيطة تجاه الأفلام التّي تنتج للطفل ،و التّي لا تزال في وطننا العربي متأخرة كل التّأخر و قاصرة غاية التّقصير، رغم إدراك المسؤولين في حقل سينما الطفل لهذا التّقصير الواضح و إحساسهم بعدم الجودة و الإبداع .

و لقد أثبتت دراسات كثيرة بأنّ الرّسوم المتحركة (من حيث هي فن)، تساعد الطفل على اكتّساب القيم والعادات و التّقاليد و تخرجه من الصّراع النّفسي الذي يشعر به

في الواقع ، و من هنا تنبع ضرورة وجود أفلام كرتونية عربية الهوية ، تعزّز بناء الطفل نفسياً و فكرياً ليتمثّل هويته العربيّة ، "**فيلم الجرة**" أو "**حكاية من الشرق**"، نموذجان كرتونيان عربيان ناجحان، أُستخدِمت فيهما تقنيّة الحاسوب، الأمر الذي منح جمهور الكبار و الصّغار فرصة التّواصل مع الشّخصيات، إضافة إلى تحقيق الفيلم لأكبر عدد ممكن من المواصفات التّربوية بتقديمه القيم و المفاهيم المجرّدة بأسلوب سلس ، إضافة لعدم وجود مشاهد العنف و المظاهر المؤذية.

و لكن في الواقع فيلم الجرة أو حكاية من الشّرق لا يمثلان سوى نسبة واحد بالمائة أمام الأفلام الكرتونية المدّبلجة التّي تعج بها الأسواق العربية و شاشات التّلفزيون ، و يبقى الطفل العربي في حاجة إلى إنتاج عربي الهوية كحل بديل لوقف خطر الدّبلجة .

و ختاماً ، وبعد دراستنا لبعض الأعمال المدّبلجة التّي أشرفت عليها شركة الزهرة، و بعد معالجتنا لمختلف القضايا والإشكاليات التي أفرزتها هذه الأخيرة، و لاسيما أثرها على الطفل و المجتمع العربي ككل، و كذلك الفعل السّلبي الذي تمارسه على لغة الأصل و الهدف سواء، جعلنا نخلص إلى حلين اثنين؛ مختلّفين في بعدهما الزّمني التّنفيذي، و متشابهين في بعدهما التّربوي الإصلاحي .

أوّل هذين الحلين ذو بعد زمني تنفيذي على المدى القريب، للحدّ و لو بنسب متفاوتة من خطورة و ضير الدّبلجة، و ذلك بإخضاعها للمقاييس النّقدية الآتية :

1. التّأكيد على تنوع مواضيع الدّبلجة و تعدّدها، و مراعاة مراحل الطفولة و خصائصها العمرية و العقلية و العاطفية و البيئية ؛ فالمفروض تخصّيص أفلام و مسلسلات كرتونية على الأقل لمرحلة الطفولة المتأخرة، و يجب أن تكون مختلفة في المضمون و طريقة العرض و تتناسب و قدرات الطفل العقلية، و ميولهم و مهاراتهم و رغباتهم .
2. مراعاة عامل البيئة في الدّبلجة أمر ضروري ، فالثّقافة تختلف باختلاف البيئات، ممّا يتطلب تنميط الأفلام على حسب الثّقافة العربيّة الإسلاميّة بقدر الإمكان .

3. العمل على منح الدّبلجة عنصر التّجاوب و التّفاعل، و مراعاة في المضمون أسلوب العرض المناسب لمفاهيم الأطفال الذاتية، و الواقعية و الخيالية، و الابتعاد عن دبلجة الأفلام ذات الخيالات المريضة؛ التّي لا تخدم الجانب الإبداعي عند الطّفل.

4. تجنب دبلجة الأفلام و المسلسلات الكرتونيّة التّي تتميّز بالطابع الجنسي و المتضمنة الدسائس الصهيونية المعادية للإسلام، أو ذات خلفيات بوذية أو المسيّحية .

5. الدّراسة الدّقيقة للمواضيع قبل الدّبلجة لتحديد الأبعاد التّربوية للأفلام الكرتونية بعد الدّبلجة .

6. مراعاة – خلال انتّقاء الأفلام للدّبلجة – قابلية الأطفال و ميولهم إلى التّقليد ممّا يستّوجب مقاطعة أفلام العنف الكرتونية ، و التّقليل من المناظر المثيرة التّي تعتّمد أسلوب القسوة و الإجرام و الإكثار من المواد التّي تعتمد عنصر الخيال المحدود المرتبط بالبيئة ؛ الذي يعمل على جذب اهتّمام الطفل و ترفيهه و توجيهه إلى السلوكيات التّربوية السليمة .

7. الاعتماد على دبلجة الأفلام التّي تقدم موادها من خلال ألحان موسيقية ، لما في ذلك من عناصر جذب اهتّمام الأطفال .

8. الميل إلى دبلجة المسلسلات و الأفلام التّي من شأنها تدريب الأطفال على الطرق المنطقية في التّفكير ، لأنّ ذلك يعمل على إعدادهم و تنشيط قدراتهم ، و على المشاركة في التّقييم و النقد .

9. العمل على مراعاة عنصر الشمولية في الدّبلجة ، بما يكفل للأطفال التّثقيف بشكل عام في المجالات العلمية و المعرفية ، و مراعاة بيئاتهم الخاصّة و العامّة .

10. **يجب أن تشرف على دبلجة الأفلام** الكرتونية لجان علمية تربوية مختّصة **في مجالات تثقيف الطفل ، و إشراك** الآباء و الأمهات في الإشراف ، و انتّقاء **الأفلام الخاصّة** التّي تعمل على نوعية و تثقيف الطفل .

أمّا تقنياً ؛ فعلى المترّجم أن يلتزم بالنّص الأصلي خلال النّقل ، إذا لم يكن هذا الأخير مُضرا بالمُشاهد ، من النّاحية الدينيّة أو الثقافيّة ؛ و ذلك للحفاظ على النّسيج الدرامي للقصّة و عدم اللّجوء لتشويهه فيما بعد ، بسبب التّغيرات التّي يطرأها المترجم ، لاسيما إذا لم تُطرَح عقبات المزامنة أو المشافهة .

- كما يجب أن يكون الحذف منطقياً ، و مبرراً بأسباب دينية و ثقافية.
- و إذا كان النّقل تحريرياً، فحبذا أن يلتزم المترّجم بأسلوب التّحفظ؛ لأنّه الأسلوب الأنجع للمحافظة على أكبر قدر من مساحة الصورة.
- كما يجب أن يكون أسلوب التّرجمة أسلوباً مواتياً لطبيعة القصّة.

ثاني هذين الحليّن ذو بعد تنفيذي على المدى البعيد ، نادت به معظم الجهات المكلّفة بالتّربية و المجتّمع و السّينما و كبديل للدّبلجة ، ألا و هو سينما الطفل العربية الإسلامية ؛ التّي تراعي كل الجوانب التّربوية و الدينية و الاجتماعية ، النّابعة من بيئة عربية محضة تراعي النّقاط الآتية :

1. المستوى الجنسي للطفل .
2. المستوى الإبداعي و الخيالي للطفل .
3. تجنب العنف و حبذا أن يستعمل التراث.
4. تلقين الآداب الإسلامية، و العادات الحسنة التّي يُعتّد عليها في تربية الأطفال أحسن تربيّة.
5. تلقين الطفل كل الجوانب ثقافته، و محاولة التّواصل بين الثقافات العربية المختلفة، من خلال هذه الأفلام الكرتونية.

6. المحافظة على اللّسان العربي من خلال إنتاج هذه الأفلام باللّغة العربية الفصحى والابتّعاد عن استّعمال اللّهجات العامية؛ لأنّها لن تخدم الطفل لغوياً .

الملاحق

APPENDIXES



صورة الدكتور أحمد نتوف
و عاصف حسناء و المخرج
مناع الحجازي.

(من اليمين إلى اليسار)



صورة عاصف حسناء مع
المترجمة مها العابد.

(من اليمين إلى اليسار)



صورة للمخرجة رزان
الحجازي وعاصف حسناء.

(من اليمين إلى اليسار)



WALT Disney

صورة لوالت ديزني و هو يصمم الشخصية الكرتونية الشهيرة: ميكي ماوس.



Emille Coil





صورة الدكتور أحمد نتوف
و عاصف حسناء و المخرج
مناع الحجازي.

(من اليمين إلى اليسار)



صورة عاصف حسناء مع
المترجمة مها العابد.

(من اليمين إلى اليسار)



صورة للمخرجة رزان
الحجازي وعاصف حسناء.

(من اليمين إلى اليسار)



WALT Disney

صورة لوالت ديزني و هو يصمم الشخصية الكرتونية الشهيرة: ميكي ماوس.



Emille Coll



Thomas Addison



Stuart Blackton



ثامر الزيدي.

Nominations et récompenses de "Samurai Jack" :

-الجوائز التي نالها مسلسل ساموراى جاك و الجوائز التي رُشِح لنيلها :



Emmys Awards

2005
Nomina

Meilleur série d'animation

Annie Awards



العارضات الإشهارية
لمسلسل ساموراي
جاك



.



Powerpuff Girls: Powerpuff Bluff/Samurai Jack
Acheter d'occasion à partir de: EUR 62,95

Samurai Jack - The Premiere Movie
Acheter d'occasion à partir de: EUR 7,38





Samurai Jack: Season 1 (2pc) (Std Dub Sub Dol)
Acheter d'occasion à partir de: EUR 24,88

Distribution Artistique de « Samurai Jack »

Phil Lamarr	⇨	Samurai Jack
Mako	⇨	Aku
Sab Shimono	⇨	L'empereur
Jennifer Hale	⇨	Divers
Rob Paulsen	⇨	Diver
Kevin Michael Rishardson	⇨	Diver
Jeff Bennett	⇨	Divers
Lauren Tom	⇨	Divers

Distribution technique de « samurai jack »

Realisation: Robert Alvarez
Randy Myers
Robert Renzetti
Genndy Tartakovsky

Ecriture: Chris Reccardi
Amy Rogers
Paul Rudish
Don Shank
Genndy Tartakovsky
Erik Wiese

Production: Briana . Miller
Diana Ritchey
Linda Simensky
Genndy Tartakovsky

Musique : Paul Dinletir
James L Venable

Direction artistique: Scott wills

Son : Boy braverman
Eric freeman
Joe privitelli

Genndy Tartakovsky

Genndy tartakovsky was born in January 1970 , in Moscow , Ussr to Jewish parents . His father worked as a dentist for high level government officers and hid mother was an assistant principal at the school. They moved to the United States when he was seven because his father wanted a better life for his children. Before coming to the United States, however, his family first moved to Italy, where he lived next to a German family. There he says he was first drawn to art, inspired by neighbour's daughter.

Later, after he and his family moved to united states, he was greatly influenced by the comics He found there. The first book he bought was a super friend comic at his first job, working at a 7_ eleven.



Genndy began attending Chicago's Eugene field school in the third grade. And he began working while still attending high school. Genndy was introduced to television at this time, which left a deep impact upon his later career.

To satisfy his ambitious family, Genndy tried to take an advertising class, because they were pushing him to be a businessman.

However, He signed up late, and therefore did not have any choice over his classes. He was assigned to take an animation class, and this led to his studying animation at Chicago's Columbia College. He worked in a frenzy trying to build his profile as an animator. Around 1991, he made a three_ minute short film by himself. This was the beginning of a prolific career, and from this, along with a shoebox full of flipbooks; he managed to get into the California institute of the arts with his friend, Robert renzetti.

He came up with the idea of "Dexter's laboratory 'in college; inspired by a drawing of a ballerina. He developed another short film in his second year. Tartakovsky early animation career consisted of in_betweening for various animated television shows, such as Batman: the animated series and the critic. Later, Tartakovsky worked at Hanna Barbara, drawing storyboards for the show 2 stupid dogs.

Major works :

Tartakovsky is the most well known for creating, writing, and directing the animated series Dexter's laboratory and samurai jack. Dexter's laboratory grew out of a student film with the same title that he produced while at the California institute of the arts. Additionally, he helped produce the power puff girls and has directed many episodes, serving as the animation director for the power puff girl's movie. All three projects were nominated repeatedly for Emmy awards , with samurai jack finally winning " outstanding animated program" (for programming less than one hour) in 2004 (the same year he would win in the category for one hour or more for star wars : clone wars).

George Lucas so admired samurai jack that he contacted Tartakovsky and the resulting project was star wars: clone wars, a successful animated miniseries depicting the clone and stars wars .

Episode 3: revenge of the Sith. the series has won three Emmy awards ; 2 for " outstanding animated program " (for programming one hour or more) (in 2004 and 2005) and another for outstanding individual achievement in animation " (for Justin Thompson in 2005) .

To date, Tartakovsky has amassed 10 Emmy nominations and three wins. While thus far being nominated four times for Annie awards, he has never won.

جينيدي تارتاكوفيسكي



وُلد تارتاكوفسكي في جانفي عام 1970 بموسكو ، بالإتحاد السوفيتي الاشتراكي سابقاً ، من أبوين يهوديين . شغل أبوه منصب جراح أسنان لضباط ساميين، أمّا أمّه فقد كانت أستاذة مساعدة في إحدى المدارس. لمّا بلغ سن السابعة انتقلت أسرته للعيش أولا إلى إيطاليا وجاوروا عائلة ألمانية، و هناك بدأ اهتمامه يميل نحو الرّسم متأثراً بابنة جيرانهم، ثم بعد ذلك انتقلوا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لأنّ أباه أراد حياة أفضل لعائلته. و لقد تأثر تأثراً بالغاً بالرّسوم التّي شاهدها هناك .

التحق جينيدي بالمدرسة الثانوية (**أوجان فيلد**) (**بشيكاغو**) ، و بدأ العمل خلال دراسته ، و قُدّم للتّلفزيون في نفس الفترة ممّا خلق تغييراً كبيراً على حياته المهنية . و لإرضاء مطامع عائلته ، حاول جينيدي أخذ دروس في تصميم الإشهار و الإعلانات ، لأنّهم كانوا يأملون أن يصبح رجل أعمال ، و لكن نظرًا لالتحاقه المتأخّر بالمدرسة ، لم يكن له أي أمل في النّجاح ، و لكن هذا الأمر دفعه بالموازاة لدراسة التّحريك بمدرسة كولومبيا بشيكاغو ، و اشتّغل بكدٍ ليبني حياته المهنيّة كمحرك ، و حوالي عام 1991 أنجز فيلماً قصيراً لمدة ثلاثة دقائق ، و كان هذا الإنجاز بمثابة البداية النّاجحة لحياة مهنية مثمرة ، و بذلك نجح بالالتحاق بكلية الفنون (**بكاليفورنيا**) إلى جانب صديقه (روبارت رانزاتي) .

أنجز فور التحاقه بالكلية فيلم "**مخابر ديكستر**" متأثراً برسم راقصة البالي ، ثم أنجز فيلما قصيرا آخر في السّنة المُوالية .

ارتكزت بداية جينيدي الاحترافية على إنجاز مسلسلات كرتونيّة تلفزيونيّة مثل "باتمان" و "كرتيك "، بعدها انتقل تارتاكوفسكي إلى استوديوهات (حينا بار بارا) ليرسم لوحات قصصيّة لمَشاهد برامج الكلب الغبي (ستيوبد دوق) .

أهم أعماله :

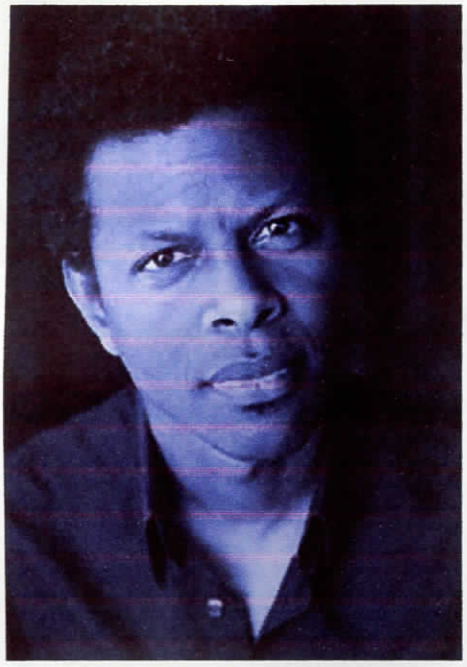
لقد أُشتهر تارتاكوفسكي بالتّصميم و التّأليف و الإخراج ، و أنجز أوّل فيلم له بكلية **كاليفورنيا** و هو طالب ، علاوة على ذلك ، لقد ساعد جينيدي في إنتاج (باور باف قولز) كما أخرج الكثير من حلقات هذا البرنامج على شكل مسلسل و أخرجه أيضا على شكل فيلم .

كل من هذه المشاريع الثّلاث قد رُشحت لنيل جائزة (إيمي)،و في النّهاية نالت جائزة(اوستاندينغ) للبرامج الأقل من ساعة عام 2004 ، و في نفس السّنة رُشح جينيدي لنيل نفس الجائزة لفئة الأفلام التي مدّتها ساعة أو أكثر بمشروع فيلم (حرب النّجوم) .

لقد أُعجب جورج لوناس بمسلسل "**ساموراي جاك**" ، لذلك اتصل بجينيدي واشتركا في مشروع فيلم (حرب النّجوم) الذي يُعد أنجح أقصر المسلسلات التّي صوّر فيها جينيدي أحداث حرب النّجوم ، بحيث كان عنوان الحلقة الثانية من المسلسل : الهجوم على النّجوم ، أمّا الحلقة الثالثة : انتقام سيث .

ولقد حازت هذه البرامج على ثلاثة جوائز (إيمي) إثنتان ل (أوتستاندينغ أنميتاد بروغرام) للبرامج التّي مدّتها ساعة أو أكثر سنة 2004 _ 2005 . و أخرى لـــ (اوتستاندينغ إندفدول أشيفمانت إن أنمايشن) بفيلم جاستين تومسون سنة 2005 .

و لقد رُشح تارتاكوفسكي 12 مرة لنيل جائزة (إيمي) ، و حاز على ثلاثة جوائز منها ، كما رُشح أربع مرات لنيل جائزة (آني)، و لكن لم ينل أية جائزة منها بعد .



Phil LaMarr

Sometimes Credited As: Phil La Marr, PhillipLaMarr
Date of Birth: 24 January 1967
Birthplace: Los Angeles, California

OfficialWebsite:
http://homepage.mac.com/phillamarr/

Agency: Abrams Artists Agency (CA)

As a teenager, he attended Harvard High School in North Hollywood, California, and later went to Yale University and was a member of their Purple Crayon troupe. He also is an alumnus of The Groundlings.



فيل لا مار : يُكتب اسمه في بعض الأحيان عل الشّاكلة التالية : Phil La Marr أو Philip La Marr.

وُلد فيل يوم 24 جانفي 1967 **بلوس أنجلس** بكاليفورنيا ، التحق بالمدرسة الثانوية (هارفد) شمال هوليود و هو مراهق ، ثم دخل جامعة(بال)، و كان عضوا في جماعة (الكريون الأرجواني) ، و هو أيضا خريج جامعة (قراوند لاينز) . من أهم الأدوار التّي قام بها : دور **الساموراي جاك** في مسلسل **الساموراي جاك** .

VOICEOGRAPHY: أدواره الصّوتية

Title	Character	Episode / Addl. Info
Adventures of Jimmy Neutron: Boy Genius, The (2002, Animated Series)	Bolbi Stroganofsky	(2004 -)
Afro Samurai (2007, Anime Mini-Series)	Afro Samurai (Teen)	"Duel"
	Brother 1	"The Clan of the Empty Seven," "Duel"
	Brother 3	"The Clan of the Empty Seven"
	Dharman	"Duel"
	Kuro	"Revenge"
Animatrix, The (2003, Animated Series)	Duo	"Program"
Avatar: The Last Airbender (2005, Animated Series)	The Earth King	
Baby Blues (2000, Animated Series)	Rex	
Batman, The (2004, Animated Series)	Maximillion Zeus / Maxie Zeus	
Buzz Lightyear of Star Command (2000, Animated Series)	Rocket Crocket	
	Smeego	
Class of 3000 (2006, Animated Series)	Cheddar Man	
	Philly Phil	
Dave the Barbarian (2004, Animated Series)	Strom the Slayer	"Slay What?"
Dragonlance: Dragons of Autumn Twilight (2007, Animated Film)	Gilthanas	
	Riverwind	
Evil Con Carne (2000, Animated Series)	Hector Con Carne	
Family Guy (1999, Animated Series)	(additional voices)	
Foster's Home for Imaginary Friends (2004, Animated Series)	Actual Rich Guy	"My So-Called Wife

	Announcer	"House of Bloo's"
	Benjamin Edward Factor III, Esq., D.D.S. (Ben E. Factor)	"My So-Called Wife"
	Big Hair Friend	"The Big Picture"
	Blake Superior	"Hiccy Burp"
	Bowling Paul	"The Big Leblooski"
	Brock Bachman	"Bloo's The Boss"
	Cell Phone Guy	"Phone Home"
	Charlie the Chicken Leg	"Dinner is Swerved"
	Friend #3	"House of Bloo's"
	Gumbo the Primate	"Cuckoo For Coco Cards"
	Imaginary Prince Charming	"Frankie My Dear"
	Imaginary Santa #2	"A Lost Claus"
	Jackie Khones	
	Jamez Witazee	"Bye Bye Nerdy"
	John "Larry" McGee	"Imposter's Home For Um...Make 'Em Up Pals"
	Jordan Michaels	"Good Wilt Hunting"
	Moishe	"A Lost Claus"
	Mr. Applebee	"Duchess of Wails"; "Infernal Slumber"
	Pointy Toehair	"Phone Home"
	Policeman	"Bloo's The Boss"
	Principal	"One False Movie"
	Red	"Seeing Red"
	Ryan	"One False Movie"
	Shorty	"The Big Picture"
	Snooty Dad	"House of Bloo's"
	Store Manager	"Store Wars"
	The New Guy	"Beat With A Schtick"
	Wilt	
Futurama (1999, Animated Series)	Hermes Conrad	
Grim Adventures of Billy & Mandy, The (2001, Animated Series)	Dracula	

	Hector Con Carne	
	Irwin's Dad	
	Irwin's Grandmama	
	Judge Roy Spleen	"Home of the Ancients," "Keeper of the Reaper"
	Wheel Chair Man	"Evil on Trial"
Harvey Birdman, Attorney at Law (2001, Animated Series)	Black Vulcan	
Hellboy: Sword of Storms (2007, Animated Film)	(additional voices)	
Hi Hi Puffy AmiYumi Show (2004, Animated Series)	Wacky Wally	"Taffy Trouble"
Infinite Darcy, The (2004, Animated Series)	Timmy	
Invader ZIM (2001, Animated Series)	Poop Dawg	"Door to Door"
	The Letter M	
Justice League (2001, Animated Series)	John Stewart / Green Lantern	
Justice League Unlimited (2004, Animated Series)	John Stewart / Green Lantern	
	Virgil Hawkins / Static Shock	"The Once and Future Thing: Time, Warped"
Kangaroo Jack: G'Day U.S.A.! (2004, Animated Film)	Mikey	
	Rico	
Life and Times of Juniper Lee, The (2005, Animated series)	Donnie	"I Get By With A Little Help From My Elf"
	Freddy	"Te Xuan Me?"
	Man Gorilla	"Sealed With A Fist"
	Marcus	

Mako Iwamatsu

Né le 10 Décembre 1933 à Kobe (Japon)
Décédé le 21 Juillet 2006 à Ventura Country, Californie, USA
(Cancer de l'oesophage).



Originaire du Japon, Mako débarque aux Etats-Unis peu après la Seconde guerre mondiale, pour y étudier l'architecture. Fait citoyen américain en 1956, c'est sous l'uniforme de l'armée qu'il se découvre une passion pour le théâtre et la comédie : ainsi, lorsqu'il revient à la vie civile, il abandonne sa carrière d'architecte et rejoint les rangs de la *Pasadena Community Playhouse*. Après des débuts à la télévision dans diverses séries, il s'illustre au cinéma dans **La Canonnière du Yang-Tse** de Robert Wise (1966), qui lui vaut une nomination à l'Oscar et au Golden Globe du Meilleur second rôle. Il sera malheureusement cantonné par la suite aux seconds rôles, et s'illustrera entre autres dans **Conan le barbare** (1982) et **Conan le destructeur** (1983), **Tucker** (1988), **Fenêtre sur Pacifique** (1991), **Sidekicks** (1992), **Soleil levant** (1992), **Crying Freeman** (1995), **Sept ans au Tibet** (1997) et plus récemment dans **Pearl Harbor** (2001), **Le Gardien du manuscrit sacré** (2003) et **Mémoires d'une geisha** (2006).



ماكو إواماتسو



ولد يوم 10 ديسمبر 1933 بكوب (اليابان) ، و توفى يوم 21 جويلية 2006 ب(فانتورا كاونتري) كاليفورنيا ، بالولايات المتحدة الأمريكية ، إثر إصابته بسرطان البلعوم .

أصله من اليابان ، انتقل إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة بعد الحرب العالميّة الثانيّة ، لدراسة الهندسة ، و أصبح مواطنا ًأمريكيّاً سنة 1956 .

لقد امتلأ شغفاً بالمسرح و الكوميديا خلال خدمته العسكرية ، و لما عاد إلى حياته المدنية، امتنع عن الهندسة و التحق بصفوف مراكز (بسادينا كميونيتي بلاي هاوس) ، ممّا مكنّه من الاشتغال في التّلفزيون و تقديم مسلسلات متفرقة ، كما اشتّهر في السينما أيضاً ، و لمع نجمه في فيلم "La canonnière du Yang Tse " للمخرج (robert wise) و رُشِح -على إثر هذا النّجاح- لنيل جائزة الأوسكار ، و لنيل جائزة الكرّة الذهبيّة لأفضل ثاني دور ، و لكن للأسف لزم فيما بعد الدّور الثّاني . و من أهم أدواره في الأفلام الكرتونيّة : دور "**آكو**" بمسلسل **ساموراي جاك**.

Sab Shimono

Sab Shimono (born Saburo Shimono July 31, 1937) is an American actor of Japanese American descent. He has appeared in dozens of movies and television shows, in character roles ranging from the dentist "Painless" Kumagai in 1990s *Presumed Innocent* to Mister Sparkle on an episode of *The Simpsons.* One of his more memorable roles was as Hiroshi Kawamura in the 1990 drama *Come See the Paradise.* He can also be seen in the 2007 independent film, *Americanese.*

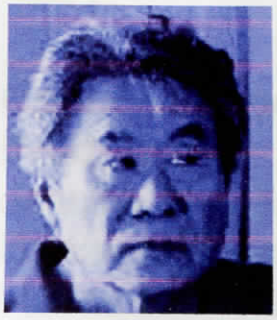
A native of Sacramento, California, Shimono is a graduate of the University of California, Berkeley. An accomplished stage actor as well, he has appeared on Broadway and in regional theaters including San Francisco's American Conservatory Theatre and Berkeley Repertory Theatre.

Sab Shimono is the twin brother of Dr. Jiro Shimono, director of the Delaware Psychiatric Center





صاب شيمونو





وُلد صاب شيمونو يوم 31 جويلية 1937 ،أمريكي الجنسيّة ، و تعود أصوله الأولى إلى اليابان . امتهن مهنة التّمثيل ، و ظهر في العديد من الأفلام والبرامج التلفزيونيّة ؛ و من الشخصيات التّي مثلها : جراح الأسنان في فيلم (باينلاس) "بدون ألم " ، و دور (كماجاي) في فيلم (بريزيومد إنوسانت) عام 1990 ، و السيّد (سباركل) في إحدى حلقات مسلسل (ذو سامسون) . و من أبرز الأدوار التّي قام بها، و ارتسمت في الذّاكرة دور (هيروشي كوامورا) في دراما 1990 في فيلم (كوم أند سي ذو برداير) " تعال و شاهد الجنة" ، كما شارك في فيلم(أمريكانيس) لصيف 2007.

تخرّج صاب من جامعة كليفورنيا (باركلي) ، و شُهِد له كونه ممثل ضليع ، حيث اعتلى العديد من المسارح منها : مسرح (بوردواي) و عدّة مسارح جهوية مثل : مسارح سان فرانسيسكو . و يُعد صاب شيمونو الأخ التوأم للدكتور جيرو شيمونو مدير المركز النّفسي (ديلاوار). و من أهم أدواره في الأفلام الكرتونيّة ، قبل وفاته : دور "**الإمبراطور**" في مسلسل **ساموراي جاك** .

Cartoon Network Studios

Cartoon Network Studios (anciennement **Hanna-Barbera Productions**) est une société américaine produisant des dessins animés. Elle a été créée par William Hanna et Joseph Barbera, les auteurs de *Tom et Jerry* chez MGM au cinéma. Hanna-Barbera Production a été achetée par le groupe Warner Bros. Entertainment dans les années 1990. Bien que le nom Cartoon Network Studios soit utilisé aujourd'hui par la compagnie, le nom officiel est toujours Hanna-Barbera Productions. La version américaine de Cartoon Network compte plus de 100 dessins animés.

La série de courts-métrages d'animation consacrés aux personnages de *Tom et Jerry* a été un exemple de qualité d'animation et valut à ses deux auteurs de remporter sept fois l'Oscar du meilleur court-métrage d'animation. Dans les années 1960,. Les séries qu'ils lancent à la chaîne ont un graphisme dynamique, des scénarios assez pauvres et répétitifs, une animation réduite à l'imagination.

Le résultat sera plus ou moins heureux. Les séries dont les personnages appartenaient à Hanna-Barbera ont tout de même marqué leur public : *Scooby Doo*, *les fous du volant*, *Wally Gator*, les *Pierafeu* ou encore *Yogi l'ours*.

Dans les années 2000, Cartoon Networks a crée deux séries de qualité dont le graphisme, les scénarios et l'animation sont des clins d'œil au passé de Hanna-Barbera : *Le Laboratoire de Dexter* (*Dexter's Laboratory*) et *Les Super Nanas* (*The Powerpuff Girls*).

Trois séries Hanna-Barbera ont été adaptées au cinéma : *la Famille Pierrafeu* (en 1994, avec John Goodman et en 2000), *Josie et les Pussycats* (en 2001) et *Scooby Doo* (en 2002 et 2004, avec Sarah Michelle Gellar).



شركة كرتون نات وورك :

أستوديوهات كرتون نات وورك ؛ اسم حديث لشركة إنتاج الأفلام الكرتونية (Hanna Barbara)التّي أسسّها كل من جوزيف بار برا و ويليام حينا ، اللّذان يُعدان مؤلفا سيناريو "**توم و جيري**" لحساب شركة (أ م . جي . أم).

وعندما اشترت شركة (Warner Bros) شركة(Hanna Barbara)تغيّر الاسم و أضحى الاسم المستعمَل الجدّيد من قِبل الشّركة المَالكة: Cartoon net) (work؛ بيد أنّ هذا لا يعني أنّ الاسم القديم قد اندثر، بحيث لازال هو الاسم الرّسمي للشّركة التّي أنتج فرعها بأمريكا 100 فيلم للرّسوم المتحركة.

كان فيلم "**توم و جيري**" المثال الأمثل عن نوعية التّحريك المقدَم من طرف الشّركة، بالنسبة لصنف الأفلام الكرتونيّة القصيرة ، كما كان الفيلم الذي أغدق على مؤلفيه (وليام حينا و جوزيف بار بارا) ب 7 جوائز الأوسكار لأحسن الأفلام الكرتونيّة القصيرة.

و لقد تميزت المسّلسلات التّي بثتها القناة ، خلال الستينات ، بخطوط دينامية و سيناريوهات ركيكة و مكرّرة ، كما اقتصر التّحريك كلية ً على الخيال ، و لكن وبالرغم من ذلك ، كانت النّتائج مرضية ، حيث تركت كل الشّخصيات التّي أنتجتها الشركة أثرا ً بارزاً على الجمهور ، و من بين هذه الشّخصيات :

Scooby Doo, Les fous du volant, wally Gator, Les pierafeu, Yogi l'ours.

أمّا خلال الألفينيات ، أنتجت شركة (كرتون نات وورك) مسلسلين أعادا ذكرى أعمال شركة (حينا بار بارا) القديمة و هما : مسلسل "مخابر ديكستر" و"المربيات العجيبات" .

و هناك ثلاثة أعمال أُقتبست لتُنتَج من جديد في شكل أفلام سينمائية و هي:

La famille pierrafeu (1994), Scooby Doo (2002-2004), Josie et les Pussycats.(2001).

-Séries produites par Cartoon Network Studios

-المسلسلات المنتجة من طرف شركة (كرتون نات وورك)

- *La Famille Addams* (*The Addams Family*).
- *Les Harlem Globetrotters* (*The Harlem Globetrotters*).
- *Laurel et Hardy* (*Laurel and Hardy*).
- *Lucky Luke* d'après la bande dessinée de Morris Pac-Man.
- *Les Quatre Fantastiques* (*Fantastic Four*) d'après la bande dessinée des Marvel Comics.
- *Les Schtroumpfs* (*The Smurfs*) d'après la bande dessinée de Peyo.
- *Atomas, la Fourmi Atomique* (*The Atom Ant*).
- *Capitaine Caverne* (*Captain Caveman and the Teen Angels*).
- *La Famille Pierrafeu* (*The Flintstones*).
- *Le Fantôme de l'espace* (*Space Ghost*).
- *Les Fous du volant* (*Wacky Races*).
- *Hong Kong Fou Fou* (*Hong Kong Phooey*).
- *Les Jetsons* (*The Jetstons*).
- *Mumbly*.
- *Satanas et Diabolo* (*Dastardly and Muttley and Their Flying Machines*)
- *Scooby Doo*.
- *Wally Gator*.
- *Yogi l'ours* (*Yogi Bear*).
- *Les Aventures de Pénélope Jolie-Cœur* (*The Perils of Penelope Pitstop*).

- Programmes sur le canal américain Cartoon Network :

- المسلسلات المعروضة من خلال قناة كرتون نات وورك الأمريكية:

- *Powerpuffs Girls.*
- *Le Laboratoire de Dexter.*
- *Samouraï Jack.*
- *Mucha lucha.*
- *Courage, le chien froussard.*
- *Megas XLR.*
- *Duck Dodgers.*
- *Ed, Edd et Eddy.*
- *Ben 10.*
- *Naruto.*
- *Mon copain de classe est un singe.*
- *Foster, la maison des amis imaginaires.*
- *Camp Lazlo.*
- *Le garçon et son écureuil.*
- *Billy et Mandy, aventuriers de l'au-delà.*
- *Juniper Lee.*
- *Nom de code : Kid Next Door (KND).*
- *Teen Titans.*
- *Xiaolin Showdown.*
- *Yu-Gi-Oh!.*
- *GX.*
- *Quoi de neuf Scooby-Doo ?,*
- *La Ligue des justiciers.*
- *Batman.*
- *IGPX.*

- *Transformers Cybertron.*
- *Hi Hi Puffy AmiYumi.*
- *Totally Spies!*
- *Krypto le superchien.*
- *Tom et Jerry.*
- *Cartoon Cartoon.*
- *Cartoon Cartoon Fridays.*
- *Miguzi.*
- *Toonami.*

سبايس تون



قناة تلفزيونيّة عربيّة مجانيّة متخصّصة في الرّسوم المتحركة وبرامج الأطفال، لها مقران: الأوّل في دمشق والثاني افتتح في دبي سنة 2005. القناة لها عشرة كواكب تحدّد أصناف الرّسوم المتحرّكة مع العمر.

كواكب سبايس تون:

- كوكب أكشن.
- كوكب مغامرات.
- كوكب رياضة.
- كوكب تاريخ.
- كوكب بون بون.
- كوكب علوم.
- كوكب كوميديا.
- كوكب زمردة.
- كوكب أفلام.
- كوكب أبجد.

قنوات سبايس تون:

تبث سبايس تون ثلاث قنوات في الدول العربية هي قناة **سبايس تون** العربية وقناة سبايس تون الانجليزية و قناة نيوبوي ، أمّا خارج الدول العربية فتبث القناة لكل من الهند ، كوريا ، اندونيسيا ، إيطاليا، و غيرها ... كما تُبَث قناة سبايس تون ضمن القنوات الأرضية للتّلفاز المصري.

مجلات سبايس تون:

تُصدِر سبايس تون ثلاث مجلات شهريه و هي: مجلة سبايس تون ، مجلة فتيات و مجلة همتارو.

المسلسلات المدبلجة المعروضة من خلال القناة:

- ابطال الديجيتال.
- سلام دانك.
- بوكيمون (عُرض الجزء الأول و ثاني فقط).
- المحقق كونان .
- القط الأسود.
- توم و جيري.
- أطفال توم و جيري.
- سابق و لاحق.
- دايس.
- دراغون بوستر.
- فلينستون.

- الدب يوغي.
- كنز يوغي.
- لوني تون.
- تايني تون.
- دروبي مع دوريمي (توقف عرضه الآن).
- مغامرات نغم.
- دراغون بول (عرض أول 52 حلقة فقط).
- دراغون بول الفيلم الاول.
- دراغون بول الفيلم الثاني.
- دراغون بول الفيلم الثالث.
- دراغون بول زد (عرض أول 52 حلقة فقط).
- القط الأسود.
- بيدا بول.
- أبطال النينجا (عرض الجزء الأول و الثاني فقط).
- سوبر بيدا مان.
- بي بليد.
- سوبر سونك سبنر(عرضت الحلقة الأخيرة).
- كرش جير.
- كابتن ماجد (عُرض الجزء الثالث و الخامس فقط).

- مغامرات سندباد.
- سندباد القديم.
- عدنان و لينا.
- فلة و الأقزام السّبعة.
- سلاحف النينجا.
- أنا و أخي.
- بالديوس.
- المقاتل النبيل.
- الفتيات الخارقات.
- موتشا لوتشا.
- كاسبر.
- كاسبر الفيلم.
- مختبر دكستر.
- ساموراي جاك.
- اكادمية الشرطة.
- أجنحة كاندام.
- القناص.
- الضاحكون.
- النمر المقنّع.

- جزيرة الكنز.
- ساندي بيل.
- سوبر مان.
- بات مان.
- سلفستر و تويتي.
- السّيف القاطع.
- شوت.
- همتارو.
- فيفي.
- ستروبيري شورتكيك(لها جزءان ؛عرضوا الجزء الأول والثاني وانتهوا وهم الآن يعيدون الجزء الأول).
- ايروكا.
- القناع.
- سبايس تون انتر أكتيف جيم(لا يعرض الآن).
- البحث عن المعرفة.
- أبناء الوطن.
- أدغال الدبجيتال.

ملاحظات مختلفة:

- حذف المقاطع و تغيير قصة المسلسلات الكرتونية:

تحذف سبايس تون خلال دبلجة مسلسلات الكرتون بعض المقاطع الدموية ومقاطع الضرب ؛ و مقاطع صُور الصليب النّجمة السّداسية، و تُغيِّر أيضاً القصّص المبنية على فكرة السّحر (و لكن هذا ليس دائماً) أو شيء يُخالف مفاهيم الأطفال كالتّدخين مثلاً .وقد يصِل التّعديل في القصة وحذف المقاطع لدرجة قلب القصة 180 درجة.. كمسلسل دراجون بول.

كثرة الإعلانات والفواصل:

يشتكي معظم متابعي قناة سبايس تون من كبر المساحة المخصّصة للإعلانات التّجارية والفواصل التّربوية والأغاني غير المَدروسة. ممّا يُزعج متابعي الرّسوم المتحركة بشدّة.

تدهور نوعيّة المسلسلات المُدبلجة:

رغم البداية القوية، انحدرت نوعيّة المسلسلات التّي تُعرَض على قناة سبايس تون خلال السّنوات الأخيرة.. وأصبحت تعرض مسلسلات قديمة معظمها من فترة الثمانينيات. أمّا المسلسلات الجديدة التّي تُعرَض فتكون غالباً مرتبطة بمنتجات مثل سابق ولاحق، بي بليد.. وهذه المسلسلات تكون بمثابة تسويق لهذه المنتجات (دمى، سيارات) التّي تحتفظ بحقوق توزيعها شركة نيوبوي، الصديقة لشركة سبايس تون.

عودة قوية من جديد :

حاولت سبايس تون في الفترة السّابقة أن تلبي ما يطلبه الأطفال ، وخاصّة المسّلسلات القديمة ؛ حيث أنّ الأطفال يحبون تكرار مُشاهدة ما يعرفون ولا تزال القناة حتى الآن تضع من أولويات أهدافها ؛ إرضاء الأطفال وتسليتهم ، في نفس الوقت تعليمهم وتثقيفهم ودمج المعرفة بالتسليّة ، وخلال السنوات الخمس الماضية ، قدمت قناة سبايس

تون ، إنتاجات على مستوى عالمي، ولاقت استحسان الخبراء والمختصّين في التّربية وعلم النفس.

شركة الزُهرة:

الزهرة (تُلفظ: الزُهرة) : هي شركة سورية تقوم بدبلجة المسلسلات الكرتونية والبرامج المخصّصة ، لفئتي الأطفال والمراهقين . وهي كذلك المسؤولة عن قناة سبايس تون . من أعمال الزُهرة: ساموراي جاك ، دروب ريمي، كونان، الحديقة السّرية، هزيم الرّعد، والعديد من المسلسلات المدبلجة الأخرى التي تُعرض من خلال قنوات سبايس تون.

أهم مصطلحات الدّبلجة السينماتوغرافية و التلفزيونية المستعملة في البحث

Animation	التّحريك
Effects sonors	المُؤثرات الصّوتية
Changement de Plan	تغيير اللّقطة
Compostion	التّركيب
Condenser	الإيجاز
Création des Personnages	تصميم الشّخصيات
Découpage	التّقطيع
Dessins Animés	الرّسوم المتحركة
Détection	الاستبيان و الرّصد
Dialogue	الحوار
Discrétion	قاعدة التّحفظ
Doublage	الدّبلجة الصّوتية
Effets Sonores	المؤثرات الصوتية
Effets Spéciaux	المُؤثرات الخاصة
Hentai	هانتاي (أفلام الجنس و الخلاعة الكرتونية)
L'histoire	القصّة
Lecture Filmique	القراءة الفيلمية
Lettres Droits	الحروف المستقيمة

Lettres Italiques	الحروف المائلة
Lettres Majuscules	الحروف التاجية
La Lisibilité des Sous Titres	مقروئيّة الدّبلجة المعنونة
Manga Anime	الرّسوم المتحركة اليابانية
Mise en Scène	الإخراج
Musique fugurative	الموسيقى التّصويرية
L'oralisation	المُشافهة
(Avant) Plan	اللّقطة الأولى
Plan éloigné	اللقطة البعيدة
Plan d'Ensemble	اللّقطة الشاملة
Personnages	الشّخصيات
(Gros) Plan	لقطة الوجه
Plan General	اللّقطة العامة
Plan Moyen	اللّقطة المتوسطة
Le Rythme	نظم الكلام
Rythmo Graphique	تقنية الخطوط الإيقاعية
Scenario	السيناريو
Le sous Titrage	العنونـــــة
Split Screen	اللّقطة المجزأة(سبيليت سكرين)

Supprimer	الإلغاء
Synchronisation	المزامنة
Technique de play back	تقنية (Play Back)
Technique du son direct	تقنية الصّوت المباشر
Traduction	التّرجمة
Unité visuelle globale	الوحدة البصرية الشاملة
Violence	العنف

مراجع المانكا.

1. باتمان (مسلسل) ، انتاج Warner Bros 1992 ، دبلجة شركة الزهرة (دمشق).

2. أمير مصر (فيلم) ،إنتاج استوديوهات دريموراكس.

3. بوكيمون (مسلسل) انتاج ياباني، دبلجة شركة الزهرة 2003.

4. توم وجيري (مسلسل) ، انتاج شركة Metro-Goldwyn-Mayer cartoon، هوليود.

5. جول وجوليا (مسلسل) ، دبلجة مركز الزهرة دمشق.

6. رامبو يقاوم الإرهاب (فيلم) ،إنتاج شركة Disney، 1999.

7. زورو (مسلسل) ،إنتاج Walt Disney، دبلجة شركة الزهرة 1992.

8. سالي (مسلسل) ،إنتاج Nippon Animation، دبلجة مركز الزهرة (دمشق).

9. ساموراي جاك (مسلسل)، انتاج شركة Cartoon Network, (Warner)2001.

10. شجرة الفاصوليا (فيلم) ،إنتاج Walt Disney، دبلجة مركز الزهرة (دمشق).

11. القبطان الشّجاع (مسلسل) ،انتاج فرنسي، دبلجة مركز الانتاج الفني بيروت.

12. القط الطائر (مسلسل) ،إنتاج Walt Disney 2000 .

13. كابتن ماجد (مسلسل) ،من إنتاج Tsuchida production 1983، دبلجة شركة الزهرة.

14. المحقق كونان (مسلسل) ،من إنتاج شركة CG Comics اليابانية، دبلجة شركة الزهرة. من إعداد عمر شيخ جبر وإخراج مناع الحجازي وترجمة مها العابد.

15. الملك الأسد (مسلسل) "King Kong" ،من إنتاج شركة Walt Disney، دبلجة مركز الزهرة(دمشق).

16. يوغي (مسلسل)،انتاج 4 Kids Entertainement، دبلجة شركة الزهرة 2004.

المصادر والمراجع العربية والمعرّبة:

1- أبو الحسن فؤاد (منال) ، " الرّسوم المتحركة في التّلفزيون و علاقتها بالجوانب المعرفية" ،دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998.

2- أبو طرابة (غسان) "تزاوج الرّسوم المتحركة مع اللّقطات الحية في مقدمة الفيلم السينمائي" كلية الفنون الجميلة، القاهرة،1998.

3- بيطار (أحمد) ، مقابلة شخصية، المنطقة الحرة، دمشق.

4- الحجازي (رزام) ، مقابلة شخصية، مؤسسة Tiger production، دمشق 2005/06/27.

5- الحجازي (مناع) ، " مقابلة شخصية"، مركزالزهرة،دمشق، يوم 2005/06/20.

6- سعد (أحمد)، لقاء تلفزيوني، القناة المصرية الأولى، 1995/01/21.

7- "سكوب" (برنامج) ، قناة MBC، يوم 2004/01/12.

8- سليد (بيتر)،"مقدمة في دراما الطفل" ترجمة كمال زاخر لطيف، منشاة المعارف الاسكندرية،1981.

9- ظافر كبارة (أسامة) ،"برامج التلفزيون والتنشئة التربوية والاجتماعية للأطفال"، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى،2003.

10- العابد (مها) ، "مقابلة شخصية"، Tiger Production، دمشق، 2005.

11- علي الصابوني (محمد) ،"صفوة التفاسير"، المكتبة العصرية، بيروت، 1423هـ، الجزء الثالث.

12- عوض (محمد)، "دور الرّسوم المتحركة في تثقيف الطفل"، دار المعارف، القاهرة، 1988.

13- فارس (صبيحه) ،"الاتجاهات الجديدة في ثقافه الطفل "، المؤسسه العربيه للدراسات والنشر، بيروت،1978.

14- فرناندیز (ابییز)، "الرّسوم المتحركة في فلاش دليل الابداع"، ترجمة مركز التعريب، الدار العربية للعلوم، بيروت ،2003.

15- فيل (phill) "الانحراف الجنسي عند الطفل"، حلقة من حصة دافيل ، قناة MBC الفضائية ، 16سا بتوقيت غرينتش.

16- قرة البيت (أنطوان)، "اثر الكاريكاتور في تقنيات الرّسوم المتحركة"، كلية الفنون الجميله، جامعه حلوان، سوريا،1998 .

17- مقدار (منصور)، "مقابلة شخصية"، المنطقة الحرة، دمشق.

18- نتوف (أحمد) ، مقابلة شخصية، مركز الزهرة، دمشق، 2005/06/17.

المصادر والمراجع باللغات الأجنبية:

1- Cary (E), « La Traduction dans le monde moderne », Genève, Georg, 1956.

2- Goffman (E), « Les Rites d'interaction », ED de Minuit, France, 1988

3- Grammont, « La prononciation Française », ED Delagrave, 1984.

4- Humout (Alexis) , « Une Réalisation Très Influencée », CD.

5- Jakobson (Roman), « Problème de Linguistique générale », Minuit, Paris, 1968.

6- Malmberg (B) ,« La phonétique », ED Puf, 1984.

7- Martin (Alexandre), « Samurai Jack: Season », CD, Warner Home Video, 2006.

8- Mounin (George), « Les Problèmes Théorique de la traduction », ED Gallimard, première édition, 1963.

9- Mounin (George), « Linguistique et traduction », ED Gallimard, France, première édition, 1976

10- Renoir (Jean), « Ma vie et mes Films », ED Flammarion, Paris, 1er édition, 1974.

11- G-Sadoul, « 2e volume, Hollywood, la fin du muet, Tome 6 de l'histoire générale du Cinéma », De nöel, Paris, 1972.

12- Viney JP & Darbelnet ,« Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais », ED Didier, nouvelle édition.

المقالات و الدوريات باللّغة العربية.

1- أبو عراد الشهري(صالح)، " السّاعات التّي يقضيها الأطفال سنوياً أمام التلفاز" مقال على: www.google.ae .العنوان الفرعي http://.ae.alriyadh.com.

2- الأشهيني(عبد المنعم)، " دراسة مدى العنف الذي تبثه القنوات العربية"، مقال على: www.google.ae .العنوان الفرعيhttp://ae.ae.alriyadh.com.

3- خثلان(سارة)، " أثر الرّسوم المتحركة على الطفل"، مقال على: www.google.com .العنوان الفرعي htttp://www.emi.co.ae.

4- سلفر(جون)، " الدّبلجة السورية"، مقال عن مكتبة ميجاتون الإلكترونية، 2005.

5-دراسة ميدانية تضمنت سبر آراء تلاميذ مدرسة أول نوفمبر 1954، سيدي علي مستغانم، 2006.

المقالات و الدوريات باللّغة الأجنبية.

1- Bacquemont (Daniel), « Le sous titrage Cinématographique », article, Les transferts Linguistiques dans les medias audiovisuels, Villeneuve d'aqu (nord) Presses Universitaires de Septentrion Paris, n° 418.

2- Danan (Martin), « Hollywood et le marché Français des années trente », article, Les transferts Linguistiques dans les medias audiovisuels, Villeneuve d'aqu (nord) Presses Universitaires de Septentrion Paris, n° 418.

3- Denanld (G), « Le doublage de Désemparé », Le journal Variety, 29/04/1931.

4- D'ydewalle (Gary), « le sous-titrage à la télévision Facilite-t-il l'apprentissage des langues » article, Les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels, villeneuve d'aqu (nord), Presses Universitaires de Septentrion, Paris, n° 418.

5- François Cornu (Jean), « Le sous-Titrage, Montage du texte », article, Les transferts Linguistiques dans les medias audiovisuels, Villeneuve d'aqu (nord), Presses Universitaires de Septentrion, Paris, n° 418.

6- Orecchioni (Kerbrat), « La Connotation », Presses Universitaires de Lyon, 1977.

المعاجم و الموسوعات.

1- المنجد في اللّغة و الإعلام، بيروت، 1973.

2- المنجد فرنسي/ عربي، عربي / فرنسي، بيروت، 1972.

3- منير البعلبكي، " المورد" انجليزي/ عربي، بيروت، 2000.

4- Encyclopedia Universalis, Version 10 (Cinéma)2005.

5- Dictionnaire oxford 2000.

المواقع الإلكترونية.

1- www.google.de العنوان الفرعي . www.games4arab.com/idex.php?option.com

2- www.google.com العنوان الفرعي . http/mackay.net/vb/title?th12-14k.

3- www.google.com العنوان الفرعي . http/grin/mb/title/tph ?15513 ?45K.

4- www.yahoo.fr العنوان الفرعي . a-c-versailles.fr/etabliss/herblay/audiovis doublage/htm.

5- www.yahoo.fr العنوان الفرعي . http://www.zewebanim.com /samuraijack.htm.

6- www.yahoo.fr العنوان الفرعي www.coindudud.com /review/animation/samurai/jak/sahth.

7- www.yahoo.fr العنوان الفرعي . http:.zewebanim.com/samuraijack.htm.

فهرس الموضوعات.

المقدمة

الفصل الأول: **صناعة الرّسوم المتحركة و دبلجتها.** 01

المبحث الأول: **1- صناعة الرّسوم المتحركة.** 01

1_1_ ماهية الرسوم المتحركة. 01

1-2-أسباب نشأته. 02

1-3 - أدوات تشغيل الرّسوم المتحـــركة 04

1-3-1- تحـــريكها 04

1-3-2- التّزامن الشفهي 07

1-3-3- المقدمة في الفيلم الكرتوني 09

1-4- ماهية الصّوت و أقسامه بالرّسوم المتحركة 10

المبحث الثاني: **2- دبلجة الرّسوم المتحركة** 13

2-1-ماهيتها 13

2-2- الدبلجـــة الصّوتيـــــة 15

2-2-1- إرهاصاتـــــها 15

2-2-2- مراحـــل الدبلجـــة الصوتية 18

2-2-3- تقنيات الدّبلجة الصّوتية 20

2-2-4- أساليب التّدخل بالدّبلجة 23

2-3- العنونة 26

2-3-1- أساليب العنونة 26

2-3-2- الشّكل الخطي بالعنونة 27

المبحث الثالث: 3- أثر دبلجة أفلام الكرتون 29

3-1-الأثر المادي 31

3-1-1- الدّبلجة و تعليميّة اللّغات 31

3-2- الأثر المعنوي 36

3-2-1- مظاهر العنف في الأفلام الكرتونية المدّبلجة 36

3-2-2- الجّنس و الخلاعة في الأفلام الكرتونيّة المدّبلجة 39

3-2-3- التّأثير العقائدي لأفلام الكرتون 43

3-2-4- نشر نظرية داروين الفاسّدة من خلال الرّسوم المتحركة المدبلجة 49

3-2-5- الدّسائس السّياسية في الأفلام الكرتونيّة المدبلجة 52

الفصل الثاني: اشكاليات الدبلجة 55

المبحث الأول: القسم النظري. 55

1-1-الثلاجة الصوتية بين الأمانة و الخيانة. 55

1-1-1-ثنائية الحفظ و السّحق. 55

1-1-2- العلاقة الاعتباطية بين المزامنة و المعنى. 57

1-1-3- أثر نظم الكلام على الدبلجة الصوتية. 62

1-1-4-تغيّير الأسماء من خلال الدّبلجة، بين التّنميط الثقافي وخيانة النّص الأصلي. 66

1-2-العنونة بين الأمانة و الخيانة. 71

1-2-1- أثر البُعد المكاني على الدبلجة المعنونة. 71

1-2-2- أثر المزامنة على الدبلجة المعنونة. 73

1-2-3-التّوقيت بالدبلجة المعنونة. 77

1-2-4- مقروئيّة العنونة. 79

1-2-5-احترام اللّقطات بالدبلجة المعنونة. 82

1-2-6-السّياق الفيلمي بين الحذف و الإبقاء. 83

1-2-7- الإيجاز و الإلغاء بالعنونة. 86

المبحث الثاني: 2-القسم التطبيقي. 89

2-1- الحوار و السّيناريو الأصلي. 89

2-2- حوار النسخة المدّبلجة إلى العربية: (المركز الزّهرة). 96

2_3_نبذة عن مسلسل ساموراي جاك 99

2_3_1_ قصة المسلسل 99

2-3-2- شخصيات المسلسل 101

2-4-تقنّيات صناعة المسلسل 107

2-4-1- تصميم الشّخصيات الكرتونية 107

2-4-2- الاستّعمال الفريد لجينيدي للألوّان و التّحريك 109

2-4-3- الجانب الصّوتي المذهل بالمسلسل 111

2-4-4- الجانب الإخراجي الجّريء لجينيدي 113

2-5- التّرجمة و الإعداد بنظرة انتّقادية 116

-2-6- الحذف بمسلسل ساموراي جاك 121

2-7- الترجمة البديلة للسيناريو و الحوار الأصلي . 124

2-8- كيفية تنفيذ الدبلجة الصّوتية البديلة. 132

2-9- تعلّيل الدّبلجة البديلة 135

2-10- نص الدبلجة المعنونة . 139

2-11- كيفية تنفيذ الدبلجة المعنونة 143

الخاتمة. 144

الملاحـــــق. 149

معجم المصطلحات 185

المصادر و المراجع. 188

الفهـــــــرس. 195