الجمـــهوريـــة الجزائـــريـــة الديـــمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران – السانيا –

كلية الآداب واللغات

قسم الترجمة

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة موسوم بـ:

إشكالية الرقابة في سترجة الأفلام

فيلم "أنديجان" أنموذجا

تقديم الطالبة:

قرين زهور

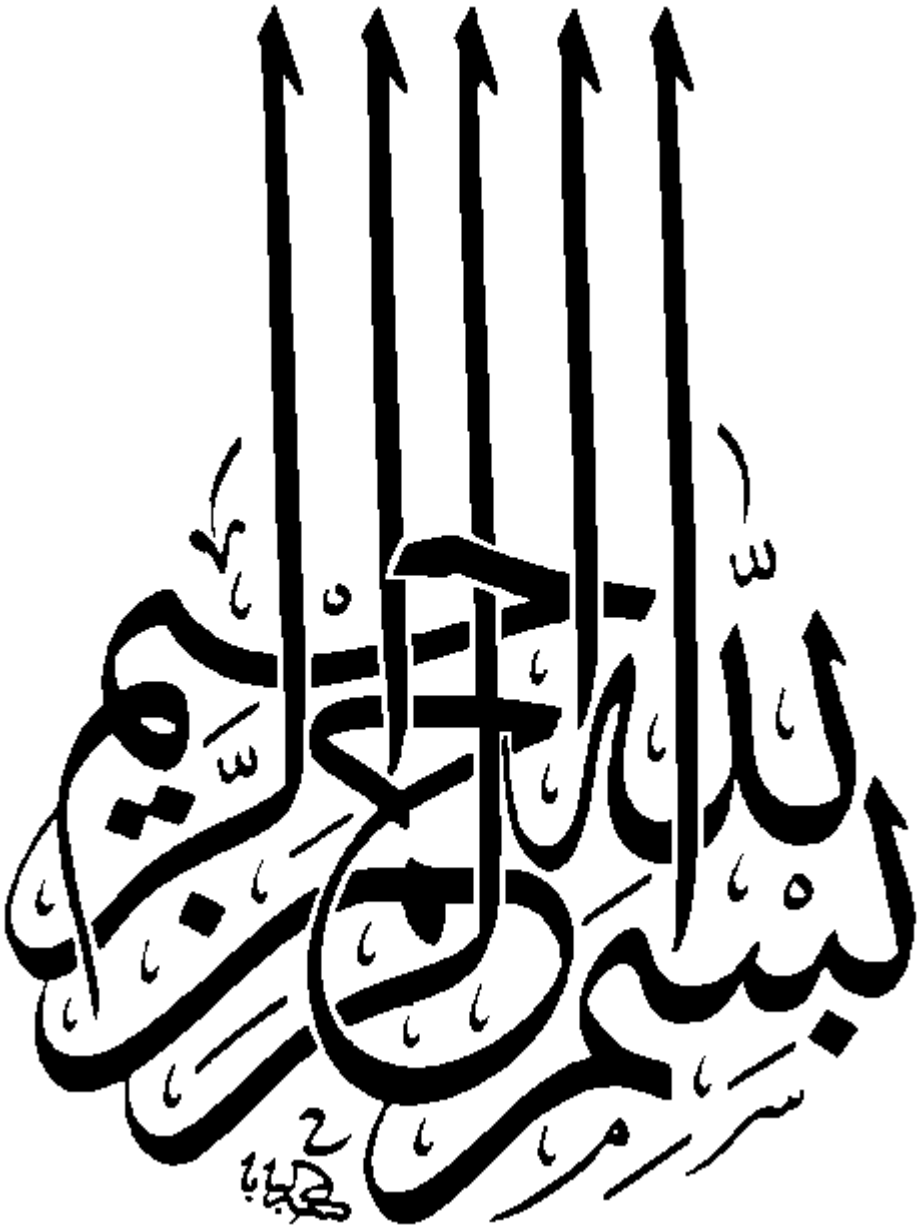
تحت إشراف:

أ.د. فرقاني جازية

اللجنة المناقشة:

أ.د. توهامي وسام	جامعة وهران	رئيسا
أ.د. فرقاني جازية	جامعة وهران	مشرفا ومقررا
أ.د. داود محمد	جامعة وهران	عضوا
أ.د. إدريس قرقوى	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د. مجاجي علجية	جامعة الجزائر 2	عضوا
د. جمال قوي	جامعة ورقلة	عضوا

السنة الجامعية : 2013-2014


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

"و لئن شكرتم لأزيدنكم"

صدق الله العظيم

اللهم لك الحمد حتى ترضى و لك الحمد ان رضيت و و لك الحمد ان لم ترض و لك الحمد بعد الرضى

اتقدم بأسمى آيات الشكر و اخلص عبارات التقدير و الامتنان الى من احاط هذا العمل بالرعاية و النصح و التوجيه استاذتي الفاضلة

الدكتورة فرقاني جازية التي كانت لي بمثابة المشرف و الموجه و المرجع القيم فلكي مني استاذتي فائق عبارات التقدير و الاحترام

و إلى كل من اسهم في انجاز هذه الرسالة من قريب او من بعيد

إهداء

إليك أمي

أطال الله عمرك

إلى زوجي

الذي كان دوما نعم الدعم و السند

إلى قرة عيني أولادي

ميرال و وليد

المقدمة

تعدّ الترجمة السمعية البصرية بمختلف ميادينها من سينما ومسرح وتلفزيون من أهمّ التخصّصات الترجمية وأحدثها عهدا، وأكثرها تفردا وتعقيدا وإثارة للإشكالات.

لطالما غفل المجتمع العلمي الترجمي عن هذه الممارسة الترجميّة على الرّغم من حجم الأهمية اللغوية والثقافية والاقتصادية وحتى السياسية لهذه الظاهرة الترجميّة، التي أصبحت تعرف رواجا كبيرا كونها من الحقول الترجمية الجديدة والخصبة. وخاصة منها تلك المتعلقة بالترجمة السينمائية والتي فتحت الباب واسعا للدراسات والبحوث بهدف تقصي حقيقة هذه الممارسة الترجمية غير الاعتيادية وتحديد المناهج والقواعد التي تقوم عليها.

لما كان الهدف من الترجمة في هذا المجال هو التعريف بثقافة الآخر وحضارته قصد توسيع الدائرة المعرفية للمتلقي وإكسابه معارف تفتح له منافذ يطل من خلالها على تجارب المجتمعات الأخرى وخبراتها، أصبح يناط بهذا النوع من الممارسات الترجمية، تحقيق معادلة صعبة في التوليف بين مجموعة من الأبعاد المختلفة؛ الترجمية منها والثقافية والفيلمية والتقنية وغيرها.

ذلك أنّها ترجمة تجمع بين أنظمة سيميائية مختلفة.

ما يهمنا في هذا المقام هو ترجمة الأفلام السينمائية بكلّ ما يحمله هذا النوع الترجمي من خصائص وأساليب وتقنيات تجمع بين البعد الترجمي الحامل لخصائص لغوية وثقافية والبعد الفيلمي القائم على أبعاد سينمائية وتقنية وفيلمية جمالية.

لعلّ العامل المشترك بين الممارسة الترجمية والصناعة السينمائية هو البعد الثقافي، فكلّ منهما يهدف إلى نقل تجارب وخبرات الشعوب وثقافاتها إلى الآخر،

كما يقوم كلّ منهما على مجموعة من التقنيات والأساليب التي تخوّله مخاطبة الآخر ومحاورته.

خاصة إذا اعتمدت الترجمة السينمائية تقنية السترجة (*Le sous-titrage*) بوصفها الحامل التقني للترجمة ووسيلة عرضها. ونوعا خاصا من التركيب يرزخ تحت وطأة كم هائل من الإكراهات التقنية والفنية من جهة، مثل عامل التزامنية (*Synchronisation*) بين الزمن والحركة، أي بين نبرة الخطاب اللغوي والقيمة الإخراجية للمقاطع الفيلمية، ومحدودية الحيّزين الزماني والمكاني المخصصين للعرض، وبين الإكراهات النفسية والفيزيولوجية والثقافية من جهة أخرى.

من هنا يمكننا استشعار مدى أهمية السترجة وحساسيتها ودورها الفعّال في بناء ذلك الجسر الثقافي بين الشعوب والمجتمعات. حيث يناط بالمترجم في عملية السترجة دور الوسيط الثقافي ويتجلى ذلك في عمله على تسهيل عملية الفهم والتواصل والتفاعل من خلال نقل وتحميل التعابير والمقاصد والرؤى والأفكار وتوقعات كلّ ثقافة.

لذا، وجب عليه أن يكون مزدوج اللغة؛ مطلعا بشكل واف وكاف على المرجعية الثقافية لكلتا اللغتين.

يكون الحديث في مجال الترجمة السينمائية على المترجم–المتصرف[1] (*le traducteur-adaptateur*).

ذلك أنّ عمله لا يقتصر على نقل لغوي من الأصل إلى الهدف بل يتجاوزه ويتعداه ليصبح تكييفا وتطويعا للوقائع اللغوية والثقافية وحتى الفنية، كون موضوع ترجمته هو الفيلم السينمائي بكلّ ما يقوم عليه من خصائص ومقومات فيلمية وتقنية وفنية وجمالية.

[1] _التصرف بمعنى الانتقال من الشفرة المنطوقة الى الشفرة المكتوبة.

كثيرا ما يجد المشاهد نفسه في مفترق طرق لغوي تتجاذبه فيه أطراف ثقافتين مختلفتين الأمر الذي يؤدي إلى تشويشه وإضعاف قدرته على المتابعة والفهم، ويصبح الإشكال مضاعفا حين يتعلق الأمر بمشاهد ثنائي اللغة (*Bilingue*).

تمثل الترجمة بالنسبة للمشاهد أحادي اللغة (*Unilingue*) أثناء متابعته لأيّ فيلم أجنبي مسترج باللغة العربية، الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل المترجم والمصدر الذي يستقي منه فهمه لحوارات الفيلم ومجرياته ومختلف أحداثه، هذا إضافة إلى الصورة المرئية؛ فتصبح اللغة الأصلية للفيلم الأجنبي عنصرا زائدا عن الفهم، لا يحتاجه المشاهد، حتى أنّها تتلاشى وتغيب تدريجيا مع تتابع أحداث الفيلم ومجرياته.

يختلف الأمر تماما حين يكون المشاهد ثنائي اللغة، ذلك أنّ الترجمة (على خلاف الدبلجة) تسمح للمشاهد ثنائي اللغة بمقارنة اللغتين المترجم منها والمترجم إليها، أي لغة الحوارات الأصلية ولغة الترجمة، ومحاولة مطابقتهما، وبالتالي كشف أيّ تباين بين المنطوق من النص الأصلي والترجمة، خاصة إذا كانت هذه الأخيرة قد خضعت إلى تأويل وإسقاط ومداورة وترويم وغيرها من الأساليب الترجمية التي يتبنّاها المترجم لإخضاع الترجمة إلى الرقابة، سواء كانت رقابة يفرضها النظام العام (*L'ordre public*) أو رقابة ذاتية (*Auto- censure*) تفرضها توجهات المترجم الشخصية وميولا ته السياسية والدينية والإيديولوجية وغيرها.

لطالما شملت الرقابة كلّ الميادين السمعية البصرية، وخاصّة منها المواد الفيلمية الموّجهة للعرض على شاشات السينما أو التلفزيون. أمّا بالنسبة إلى الترجمة، فمن بين أهمّ العوامل والأسباب الداعية إلى اعتماد القص والرقابة تلك المتعلقة بطبيعة الثقافة المستقبلة ومرجعياتها الاجتماعية والسياسية والدينية.

حاولنا من خلال بحثنا رصد أهمّ التساؤلات والإشكالات التي تطرحها الترجمة السمعية البصرية، عموما والترجمة السينمائية خصوصا.

فتناول البحث موضوع: ***"الرقابة في الأفلام السينمائية المسترجة"***، حيث سنعمل على تقصي وتحليل مجمل الإشكالات التي تطرحها السترجة واعتباراتها الثقافية و الإكراهات التي تتحكم في هذه العملية، وذلك بفرد مساحات للبحث حول كلّ عنصر من عناصر الإشكالية، والتي تتمثل في السترجة من جهة- بوصفها الحامل المادي للترجمة- والرقابة: تجلياتها وانعكاساتها على نوعية المردود الترجمي من جهة أخرى.

- كيف يمكن للسترجة المحافظة على وظيفتها الأساسية بوصفها وسيطا ثقافيا، في ظلّ خضوعها إلى رقابة تعمل على طمس كلّ المعالم والمكونات الثقافية للغة الأصل، أو تعويضها بأخرى، خشية الوقوع في أيّ محظورات؟
- كيف يمكننا تحقيق التوافق بين سترجة تقدم حقائق ثقافية مناقضة لما تعرضه الصورة المرئية، إذا علمنا أنّ التوافق بين الصورة المرئية والسترجة المصاحبة لها من أهم شروط نجاح اي عمل المترجم، فكيف لنا أن نحقق ذلك مع كلّ ما يشوب السترجة من تشويه للحقائق؟
- هل يمكننا الحديث على الانفتاح عن الآخر في عصر العولمة، في ظلّ رقابة تعمل على محاصرة المشاهد وإبقائه سجين ثقافة واحدة تحت شعار المحافظة على النظم الاجتماعية والأخلاقية والدينية؟
- هل يملك المترجم حق التصرّف بنص الفيلم الأصلي وإخضاعه إلى رقابة ذاتية، تعمل على طمس معالمه الثقافية وهويته الفنية رضوخا لنزعته الذاتية وتوجهاته وميولا ته الشخصية؟.
- هل التسليم بضرورة المحافظة على كلّ المعالم الثقافية للفيلم المسترج يعني إلزاما صدم المشاهد وخدش حيائه وزعزعة معتقداته الأخلاقية؟
- فما هي الوسائل والإجراءات الترجمية الكفيلة بتحقيق هذه المعادلة الصعبة؟

لفهم إشكالية الرقابة علينا أن نتتبع مسارها التاريخي: ظهورها، تطورها وميادين ممارستها.

الرقابة أنواع مختلفة ومتعدّدة بتنوّع وتعدّد مجالات ممارستها واختلاف المواضيع المعالجة في الأفلام السينمائية، وإن كانت منطلقاتها واحدة فهي إمّا سياسية أو اجتماعية أو دينية.

أمّا مصادرها فهي إمّا السلطات العليا- وهي رقابة يحميها القانون وتقرّها التشريعات المعمول بها- أو المترجم نفسه وهو ما يسمى بالرقابة الذاتية، وهي أخطر أنواع الرقابة ذلك أنّها لا تعمل ضمن نطاق معيّن ومحدّد ولا تملك مقاييس ثابتة وإنّما تكون وفقا لشخصية المترجم الترجمية وميولا ته وتوجهاته الخاصة.

الرقابة الذاتية نوع رقابي مستحدث ومتعلق أساسا بالترجمة السمعية البصرية، حيث يقوم المترجم بممارسة رقابة انتقائية في بعض الأحيان و وقائية في أحيان أخرى، لكنّها في جميع الأحوال تحكمها أهواءه الشخصية وقناعاته السياسية والثقافية والدينية.

إنّ موضوع الرقابة في الترجمة السمعية البصرية- بالخصوص تلك الممارسة من خلال الأفلام السينمائية المسترجة- تعدّ من أهمّ الدراسات الترجمية الحديثة وأكثرها إثارة للجدل وذلك لما توّلده من إشكالات عويصة، عصيّة عن الحل.

لا تزال الرقابة في مجتمعنا مفهوما غامضا، مشوشا عليه ومغلوطا في كثير من الأحيان لارتباطها شرطيا بفكرة المنع الذي تفرضه السلطات العليا في الدولة، فهي تارة مرادفة للحظر والتقييد، وتارة أخرى لجاما اجتماعيا أو سياسيا أو دينيا يقصد به أحيانا المحافظة على الهوية الثقافية وأحيانا أخرى القمع والتعتيم ومصادرة حرية التعبير وطمس الحقائق والوقائع.

من هنا، يجد المترجم لهذا النوع من النصوص -ذات النظام السيميائي المتعدّد- نفسه في مفترق طرق ترجمي تتجاذبه فيه مجموعة من التخصصات، فبالإضافة إلى الممارسة الترجمية وجب عليه الإلمام بأسس الدراسات الفيلمية والسينمائية فضلا عن الدراسات التقنية والإلكترونية المصاحبة للسترجة ووسائل عرضها.

تمّ تقسيم البحث إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: ***موسوم ب: الترجمة السمعية البصرية.***

تطرقنا في هذا الفصل إلى تاريخ الترجمة السمعية البصرية مفهومها، نشأتها ومسار تطورها. فضلا عن أنواع الترجمة السمعية البصرية ومختلف الآليات والأدوات التقنية واللغوية التي تقوم عليها مثل الصورة المرئية ودورها في ترسيخ الترجمة في هذا المجال، ومبدأ الاقتصاد اللغوي ومدى أهميته بالنسبة لعملية السترجة في ظلّ كلّ الإكراهات التي تخضع لها.

اختتمنا هذا الفصل بعرض لأهمّ المقاربات النظرية في مجال الترجمة السمعية البصرية.

الفصل الثاني: ***موسوم ب: الرقابة أداة حماية أم حصار؟***

تعرفنا من خلال هذا الفصل إلى تاريخ الرقابة السمعية البصرية في كلّ من: فرنسا- بلجيكا- إسبانيا والولايات المتحدة الأمريكية، هذا فضلا عن مسارها في بعض أقطار الوطن العربي مثل: مصر وسوريا وتونس وليبيا والجزائر.

مع عرض لمختلف المفاهيم والآراء حول الرقابة السينمائية، منطلقاتها، أسبابها وأنواعها. وخلصنا إلى تصنيف مختلف الإجراءات والأساليب الترجمية المعتمدة في سترجة الأفلام السينمائية وكان المبحث الاخير في هذا الفصل حول الفيلم السينمائي خصائصه و مكوناته.

الفصل الثالث: ***موسوم ب: إشكالية سترجة الفيلم السينمائي***

تطرقنا في هذا الفصل إلى مجموعة من المباحث الهامة منها إشكالية السترجة، بوصفها التقنية المعتمدة لعرض الترجمة وحاملها المادي، تعريفها، نشأتها ومسار تطورها ووظائفها اللغوية المختلفة.

كما تطرقنا إلى أبعادها المختلفة الترجمية واللغوية والتقنية والنفسية والثقافية وغيرها، فضلا عن خصائص السترجة ومراحل إنجازها.

الفصل الرابع: أمّا الفصل الأخير فكان فصلا تطبيقيا، حاولنا من خلاله اختبار مدى نجاعة التأسيس النظري الذي قامت عليه الفصول السابقة ومدى مطابقته لواقع السترجة السينمائية.

وكانت مدونة البحث عبارة عن فيلم سينمائي جزائري مسترج بعنوان «*Indigènes*»للمخرج "رشيد بوشارب". والفيلم من نوع الدراما التاريخية، يسرد لنا وقائع تاريخي هامة حول قضية "الآنديجان" من أصول شمال إفريقية ودورهم في تحرير فرنسا الاستعمارية.

ولقد كان اختيار المدونة واحدة من العقبات الكثيرة التي واجهتنا خلال مختلف مراحل إنجازنا لهذا البحث، وذلك لصعوبة الحصول على أفلام سينمائية أجنبية خاصة فرنسية مسترجة باللغة العربية، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، صعوبة الحصول على فيلم سينمائي مسترج يكون نموذجا واضحا لمختلف أنواع الرقابة الممارسة على الأفلام السينمائية المسترجة. ذلك أنّ نوع الرقابة يختلف باختلاف مواضيع الأفلام وزاوية معالجتها.

إضافة إلى عدم توفر إمكانية الحصول على مرجعية السترجة، أي على المترجم الذي قام بالسترجة ذلك أنّ السترجة في بلداننا لا تزال تقنية ترجمية غير مفعّلة، وأنّه لا يمكن تعقب مصدر هذه السترجة كون معظمها يقوم به مترجمون هواة، وتبقى مواقع الإنترنت السبيل الوحيد للحصول على هذه الأفلام المسترجة.

لان الترجمة السمعية البصرية مجال تخصّص فرعي في علم الترجمية لم يظهر إلا في سنة 1995، فإنّ البحوث والدراسات في هذا المجال لا تزال شحيحة وغير متاحة كلية.

لقد أسسنا موضوع بحثنا على مجموعة من البحوث والدراسات والمقالات المتخصّصة في الترجمة السمعية البصرية، ولقد كانت مقالة (*P.F.Caillé*) حول السترجة والدبلجة والتي نشرت في مجلة (*BABEL*)*1960* من أولى المقالات

المتخصصة، ونستشعر من خلال المقال ميله إلى تقنية الدوبلاج كونه يرى أنّ السترجة تشكل حملا زائدا على المشاهد نظرا لسرعة عرضها وعددها وتشويهها للصورة المرئية المعروضة من خلال الفيلم.

يجدر بنا الإشارة هنا إلى أنّ كلّ المنظرين والباحثين في مجال الترجمة السمعية البصرية هم في الأصل متخصصون في الأدب المقارن أو بالتخصصات القريبة منه، ومن بينهم: (*Lambert – Gambier - Gottlieb –Delabastita*).

كان بحث *Henrik Gottlieb* "بعنوان: *(1997) Subtitles, translation and idioms* .

من أهمّ الدراسات التي ساعدتنا على فهم غوار هذه الممارسة الترجمية المعقدة، حيث احتوى البحث على مقالات عديدة ومداخلات علمية هامة كان يهدف من خلالها إلى إثبات بأنّ الترجمة السمعية البصرية سواءا كانت سترجة أو دبلجة هي عملية متعدّدة المستويات والأبعاد.

قدم "*Yves Gambier*" من خلال إسهاماته الكثيرة والهامة في مجال الترجمة السمعية البصرية كمّا هائلا من الإشكالات التي يطرحها هذا النوع من الترجمات، خاصة مقالته المنشورة في مجلة (***TTR***) بعنوان:

«*Les censures dans la traduction audiovisuelle*»

كما شكل بحث "*Michel Clarembeaux*" بعنوان:

Les films censués تتبعا دقيقا للمسار التاريخي للرقابة على الأفلام السينمائية.

هذا إضافة إلى إسهامات عدد كبير من الباحثين والدارسين في ميدان الترجمة السمعية البصرية نذكر منهم:

Lucien Merleau, Barbara Cordova, Gabriela Scandura, Jng. R, Sturge. K, Tomsz Kiewicz.

تجدر الإشارة هنا إلى انعدام الأبحاث والدراسات والمراجع العربية المتخصصة في مجال الترجمة السمعية البصرية.

كانت المقاربة النظرية التي اعتمدناها من خلال بحثنا ترتكز أساسا على المنهج السوسيو ثقافي والذي ارتأيناه أفضل المناهج وأكثرها ملائمة لمعالجة مختلف الإشكالات التي يطرحها بحثنا وأكثرها قدرة على حصر مختلف أبعاد هذا الموضوع.

ذلك أنّ الرقابة في مجال الترجمة السمعية البصرية تكون في مجملها ذات طابع ثقافي سواء كانت سياسية أو دينية أو اجتماعية.

تجدر الاشارة في هذا المقام االى ان الترجمات المقدمة للمقاطع الاجنبية المقتبسة كانت لنا.

نهدف من خلال هذا البحث إلى الإجابة على أكبر قدر ممكن من التساؤلات حول موضوع الرقابة في الأفلام السينمائية المسترجة، وإضافة لبنة للكمّ المعرفي المتراكم في ميدان الترجمات السمعية البصرية، والوصول إلى نتائج علمية وعملية تمهد الطريق لدراسات قادمة إن شاء الله ونأملها كثيفة من أجل إثراء مكتباتنا العربية في مجال الترجمة السمعية البصرية.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

الترجمة السمعية البصرية

I. تاريخ الترجمة السمعية البصرية
II. الصورة المرئية
III. بين السترجة و الترجمة الفورية
IV. الاقتصاد في الترجمة
V. انواع الترجمة السمعية البصرية
VI. اهم المنظرين في مجال الترجمة السمعية البصرية

I. تاريخ الترجمة السمعية البصرية:

1. مفهومها:

الترجمة السمعية البصرية هي كلّ ترجمة يعنى موضوعها بوسائل الإعلام *(Les medias)* .

باختلاف تخصّصات هذا المجال وتعدّدها، فهي تشتمل السينما والتلفزيون والإذاعة والمسرح، كما وتمتد إلى الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) بكل أدواتها وخدماتها وحواملها المادية أقراص مضغوطة (*CD-ROM*) وغير المادية مثل البرمجيات (*Logiciels*).

كما وتشمل ترجمة الجرائد والمجلات والمنشورات ومراسلات وكالات الأخبار، وأيضا الأشرطة المصوّرة (*BD*) والأوبرا والرسوم المتحركة والكتب المصوّرة *(Livres illustrés)* وكل وثيقة تجمع بين أنظمة سينمائية مختلفة.

2. ظهورها وتطورها:

تعدّ الترجمة السمعية البصرية من التخصصات الترجمية حديثة العهد، وكانت بدايتها سنة 1995، تاريخ الاحتفال بمئوية السينما، حيث حظيت الترجمية في هذا المجال بكمّ هائل من الأبحاث والدراسات والإصدارات والمحاضرات والمقالات التي تناولت عرضا لمختلف الإشكالات التي يطرحها هذا النوع من الممارسات الترجمية.[1]

وقد أدركت عديد المجتمعات أهمية هذا النوع من الترجمات لتقوية المهارات اللغوية للمتلقي وتحسين ملكاته الكلامية (*Langagières*).

[1]-voir ; Gambier Yves, La traduction audiovisuelle, un genre en expansion, Meta XLIX 1, 2004, P :1/11.

في هذا الصدد ترى "جويل رضوان" أنّه: « من بين كلّ الترجمات المتخصّصة تعدّ ترجمة الأفلام أكثر أنواع الترجمة تفردا».[1]

ذلك أنّ على هذا النوع من الترجمات أن يحقق معادلة صعبة في التوليف بين أبعاد مختلفة ترجمية وفيلمية وإعلامية وتقنية وثقافية... وخاصة تلك الترجمات التي تعتمد تقنية السترجة (*Le sous-titrage*) بوصفها الحامل المادي للترجمة و نوعا خاصا من التركيب (*Synthèse*) يحكمه عامل التزامنية (*La synchronisation*) بين الزمن والحركة (*Temps/Mouvement*) أي بين نبرة الخطاب اللغوي والقيمة الإخراجية للمقاطع الفيلمية.

هنا تكمن واحدة من أهم الإشكالات التي على المترجم معالجتها وذلك من أجل تحقيق التوازن بين مختلف مستويات هذه العملية التي لابد على المترجم التوليف بينها وموازنتها من أجل الحفاظ على مستوى الترجمة ومقصديتها من جهة، والحفاظ على الوظيفة الفيلمية للعمل المترجم وقيمته السينمائية والإعلامية من جهة اخرى.

3. أهم إشكالاتها:

يرى "إيف غابية" (*Yves Gambier*) أنّ: « الإشكالات الرئيسية التي يطرحها النقل اللغوي بالنسبة لهذا النوع من الترجمات تتمثل في العلاقة بين الصوت والصورة والكلام، والعلاقة بين اللغة الأجنبية ولغة الوصول، وأخيرا العلاقة بين الشفرة المنطوقة والشفرة المكتوبة ».[2]

---

[1]- Joëlle Redouane, La traductologie, science et philosophie de la traduction, OPU, 1985, p :200.

« De toutes les traductions spécialisées, la plus singulière est certainement celle des films ».

[2]- Gambier Yves, op.cit, P : 1/11.

« Trois problèmes fondamentaux se posent dans le transfert linguistique audiovisuel, à savoir, la relation entre images, sons et paroles, la relation entre langue (s) étrangères et langue (s) d'arrivée, enfin la relation entre code oral et code écrit ».

أمّا العلاقة بين الصورة والصوت والكلام فهي علاقة تزامنية (*Synchronique*) حيث تعمل تقنية المونتاج في الفيلم السينمائي على المطابقة بين هذه العناصر الثلاثة لضمان التسلسل الفيلمي والمحافظة على اللحمة الدرامية.

يكمن الإشكال في ضرورة مطابقة السترجة للصورة ونص الحوارات من أجل تحقيق التزامنية وذلك عن طريق الاختيار الدقيق للقطات الفيلمية الحاملة للسترجة.

العلاقة بين اللغة الأجنبية ولغة الوصول هي علاقة لغوية ترجمية، يحاول المترجم من خلالها التغلب على الإشكالات العامة التي يطرحها النقل اللغوي من لغة إلى أخرى حيث أنّ هذا النوع من الترجمات يرتكز أساسا على جانب الكلام أي على الرموز اللفظية لا على الرموز البصرية.

إن كان لابد من التركيز على وتيرة الكلام والموسيقى وحركات الكاميرا وترابط المشاهد، ذلك أنّ مقاطع الحوارات المسترجة خارج سياقها الرمزي والدلالي وبعيدا عن ذلك التداخل بين ما هو بصري وما هولغوي قد يسقط الترجمة في فجوة الغموض والإبهام، كما قد يخرجها تماما عن مسارها الترجمي ومقصديتها و وظيفتها وإطارها الفني والجمالي.

تنطلق ترجمة الأفلام من بنية لغوية منطوقة تتمثل في نص حوارات الفيلم السينمائي إلى بنية لغوية مكتوبة وتتمثل في السترجة.

من هنا يكون على المترجم التقيّد بخصوصيات كل من المنطوق والمكتوب.

فالمنطوق من اللغة يحمل مجموعة من الخصوصيات قد يصعب تعويضها من خلال البنية اللغوية المكتوبة، وتكمن هذه الخصوصيات في الأداء الصوتي الحامل لإشارات صوتية مصاحبة (*Le paraverbal*) والعلامات غير اللغوية (*Le nom verbal*) والمتمثلة فيما يصاحب الصوت من ملامح للوجه وإيماءات وحركات.

هي ذاتها العلامات التي يحاول المترجم تعويضها ولو جزئيا من خلال تضمين السترجة لعلامات الترقيم الدالة على نبرة الصوت من علو وانخفاض وتنغيم وغيرها، ومع ذلك فإنّ الصورة قد تكون كافية للمشاهد لتعويض ما ضاع خلال عملية السترجة.

II. الصورة المرئية:

تقول "تيريز أنج" (***Thérèse Eng***): « قد تكفي لغة الصورة أحيانا لفهم ما يقال، وهي واحدة من قواعد الترجمة السينمائية: ألا نترجم ما يبدو واضحا من خلال الصورة ومع هذا فما لا يترجم في الفيلم المسترج لا يضيع، فالسينما والتلفزيون وسائل إعلام متعدّدة الدلالات تستعمل أساليب مختلفة لتحقيق التواصل الكامل».[1]

إنّ المشاهد لفيلم مترجم لا يكتفي بقراءة السترجة بل يتتبع أيضا الصورة والصوت المرافقين لها، وذلك من أجل تعويض ما نقص من الترجمة.

فالصورة أقدر على التعبير من آلاف الكلمات وهي بذلك أنجع الوسائل الإقناعية، وحاسة البصر أكثر حواس الإنسان استخداما في اكتساب المعلومة وأهمها فهي تحيل المعلومات والأفكار المجرّدة إلى صور حيّة قابلة للفهم والإدراك. فالصورة تمثل أكفء الوسائل الاتصالية لما تحمله من خصائص تأثيرية وللوقع الكبير الذي تحدثه في نفس المشاهد.

[1]- Thérèse Eng, Traduire l'oral en une ou deux lignes, Växjö university press, Göteborg 2007, p : 14.

« Le langage de l'image peut parfois suffir à la compréhension de ce qui est dit , d'où l'une des règles de toute traduction cinématographique ne pas traduire ce qui est déjà explicité par l'image….. toute fois, dans un film sous-titré, ce qui n'est pas traduit n'est pas perdu. Le cinéma et la télévision sont des medias polysémiotiques ; ils utilisent différents procédés pour atteindre la complète communication ».

1. خصائصها:

❖ **سرعة لفت الانتباه:** تعدّ الصورة المرئية أكثر الوسائل السمعية البصرية المعوّل عليها لجلب الانتباه ولفت أنظار المشاهدين، فهي تسبق غيرها من المواد المصاحبة لها.

❖ **سرعة أكبر في الفهم والتأثير:** لا ينحصر دور الصورة في لفت الانتباه وجلب الأنظار فحسب، بل يتعداها إلى الوصول بتفكير المشاهد إلى فهم وإدراك مضامينها ومن ثمّ تحليلها.

❖ **قاعدة أكبر من المتأثرين:** لانّ الصورة المرئية تتيح لأكبر عدد من المشاهدين رؤيتها، وتجعل من فهم جزئياتها ومضمونها أمرا متاحا لعدد هائل من المشاهدين، فبالتالي تكون قاعدة التأثير أوسع وأشمل، حيث تصل إلى قطاعات عديدة من الأفراد في مختلف الأماكن والمواقع ومختلف مراحل العمر والمستويات الثقافية والتعليمية.

❖ **التأثير العميق:** تحمل الصورة المرئية إمكانية كبيرة للتأثير العميق على المشاهد، ذلك أنّها تخاطب كلا من الجانب العقلي والنفسي للمشاهد.[1]

تشكل الصورة المرئية بالنسبة للمترجم الداعم الرئيسي لترجمته حيث تمكّنه من تحقيق ذلك الاقتصاد اللغوي الذي تفرضه الإكراهات التقنية للسترجة بوصفها وسيلة العرض المعتمدة من طرف المترجم.

2. أهميتها:

من هنا يمكننا القول بأهمية الصورة المرئية في الترجمة السمعية البصرية، خاصة تلك التي تعتمد تقنية السترجة، إذ أنّها تعمل على إحداث نوع من التكامل بالنسبة للمشاهد وذلك من خلال إمكانية استرجاع ما ضاع من العناصر اللغوية وغير اللغوية أثناء عملية السترجة، واستعمال عنصر الفهم الذي قد يتأثر نتيجة الإكراهات التقنية للسترجة التي تلجم المترجم وتجبره على استعمال أقلّ الرموز اللغوية الممكنة نظرا لمحدودية الحيّز المكاني والزماني المخصصان لعرض الترجمة.

[1]- ينظر قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر،وهران 2005، ص: 195-198.

III. بين السترجة والترجمة الفورية:

من خلال دراستنا للترجمة الفورية وأهم مبادئها وخصائصها تبيّن لنا جليا أنّها تتقاسم وسترجة الأفلام السينمائية أو التلفزيونية خصائص عديدة، الأمر الذي أفضى بنا الى القيام بمجموعة من الإسقاطات التي تبيّن مدى الترابط والتطابق بينهما، وإلى أيّ مدى يمكن اعتماد مبادئ وتقنيات الترجمة الفورية في ترجمة الأفلام و الترجمة السمعية البصرية عموما.

ذلك من خلال ما يلي:

- تتميز الترجمة الفورية بدمجها لكلّ عناصر التواصل، والمتمثلة في وجود مرسل ومرسل إليه، و كذلك ترجمة الأفلام تفترض وجود مرسل والمتمثل في نص الحوارات، ومرسل إليه أي المشاهد.
- اشتراكهما في ظروف التلفظ بين المتكلم والمتلقي.
- المعرفة المشتركة بالموضوع، الأمر الذي يمكّن المترجم من التخلص من هيمنة الكلمات الأصلية ويمنحه هامشا أكبر من الحرية.
- تنطلق كلّ منهما من نص منطوق.
- تمتاز كلّ من الترجمة الفورية وترجمة الأفلام بخاصيّة التزامن بين النص وترجمته.
- خضوع كليهما للإكراهات الزمنية؛ فزمن قراءة السترجة بالنسبة للأفلام المسترجة، وزمن الخطاب بالنسبة للترجمة الفورية.
- تواجه كلا منهما زخما معلوماتيا كبيرا: بالنسبة للسترجة يتمثل هذا الزخم في الصورة والصوت والعلامات اللغوية من نبرة وتنغيم، والعلامات غير اللغوية مثل الإيماءات والإيحاءات.
- النظر إلى النص المنطوق في كلّ من الترجمة الفورية وترجمة الأفلام بوصفه خطابا متكاملا.

حيث ترى "سيلسكوفيتش" ان الخطاب هو النص وهو الأداء وهو كل ما يقوله المرء أو يكتبه قصد تبليغه للآخرين، كما أنّه استعمال اللغة في تبليغ الأفكار. والخطاب هو المفصلة التي يتحرك بها الفكر الفردي من خلال وسيلة التعبير الجماعية المتمثلة في اللغة.[1]

✍ إنّ كلا من المترجم الفوري ومترجم الأفلام يتشاركون ظروف إنتاج النص المترجم، من سياق زمني ومكاني يجعل الوصول إلى المعنى وإدراكه عملية سهلة نسبيا، وذلك لوجود المخاطب أو المتكلم، الأمر الذي يغلق الباب أمام احتمال أيّ تأويل.

✍ تهتم كلّ من الترجمة الفورية وترجمة الأفلام بترجمة العلامات غير اللغوية والإشارات الصوتية، فأمّا المترجم الفوري فيلجأ إلى محاكاة الإشارات الصوتية ذاتها والعلامات غير اللغوية عينها.

أما مترجم الأفلام فيحاول تعويض الإشارات الصوتية باستخدام أدوات الترقيم، وأمّا العلامات غير اللغوية من إشارات وملامح وجه وحركات، فستتكفل الصورة المرئية بتعويضها فتكون بذلك الصورة داعما رئيسيا للمترجم، وعاملا أساسيا لتعويض كل ما لا تستطيع اللغة تعويضه.

✍ يرتبط كلا منهما بالعلاقة بين المنطوق والمكتوب (*oral/écrit*)، فمترجم الأفلام الذي يعتمد تقنية السترجة عليه الكتابة في حيّز مكاني محدود لترجمة ما يقال، وأما الترجمان عليه أن يقول في مدة زمنية محدودة ما يقال .

✍ كلا منهما يأخذ بعين الاعتبار المتلقي (*Le récepteur*) والمتلقي بالنسبة لمترجم الأفلام هو المشاهد، بينما يتمثل في جموع الحاضرين بالنسبة للترجمان.

✍ يتأثر كلا من المشاهدين وجموع الحاضرين إذا ما شاب الترجمة أيّ خلل، فالمشاهد مثلا: قد ينزعج من وجود حوارات على الشاشة وعدم عرض السترجة. وكذا جموع الحضور قد تستغرب سكوت الترجمان في حين يكون الملقي يتكلم.

[1]-voir Selescovitch. D et Lederer. M, Interpréter pour traduire, Edition Paris Didier, 1986, p : 32.

- اعتماد كلا منهما على الاقتصاد اللغوي.

IV. الاقتصاد في الترجمة:

يعدّ الاقتصاد اللغوي أحد أهمّ المبادئ التي تقوم عليها الترجمة السمعية البصرية، خاصة منها تلك التي تعتمد تقنية السترجة، بوصفها الحامل المادي للترجمة وذلك أنّ السترجة لا تعدّ ترجمة في حدّ ذاتها وإنّما الحامل التقني (*Le support technique*) المعتمد لعرض الترجمة على الشاشات.

نص الحوارات بوصفه بنية لغوية منطوقة وحاملا لخصائصها، بالإضافة إلى ما تفرضه تقنيات الكتابة السينمائية لهذا النوع من النصوص، يجعل الاقتصاد اللغوي عنصرا هاما ومبدءا أساسيا يقوم عليه هذا النوع من الممارسات الترجمية. ولهذا كان لزاما علينا التعريف بمفهوم الاقتصاد اللغوي حتى نتمكن من تحديد الأطر التي نشتغل ضمنها، موضحين كيفية تطبيق هذا المبدأ في الترجمة والآليات التي يتبعها في ذلك.

يرى "جورج مونان" « أنّ مفهوم الاقتصاد لا يقتصر على معنى الاختصار فحسب، فكلمة "اقتصاد" تشمل إلغاء الفوارق غير المفيدة، وظهور فوارق جديدة مع المحافظة على الامر الواقع، فالاقتصاد اللغوي هو مجموع القوى الحاضرة».[1]

يعني الاقتصاد لغة إسقاط كلّ ما يمكن للغة إسقاطه، وهو ما يزيد من الكلام عن المعنى، وما لا يشكل حذفه إنقاصا للمعنى أو خللا فيه.

كما يمكن لمبدأ الاقتصاد اللغوي أن يتحقق في صلب اللغة الواحدة وذلك بالتعبير عن المعنى المراد باستخدام أقلّ الوسائل اللغوية الممكنة.

[1]- جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، تر: د. نجيب غزاوي، سلسلة الكتب العلمية، مطابع مؤسسة الوحدة، 1982، ص: 169.

يقوم هذا المبدأ أساسا على تطبيق نظرية الجهد الأقل في استعمال اللغة، وذلك من أجل إحداث التوازن بين الاحتياجات الشرطية والتواصلية من جهة وبين التذكر الذهني والجهد العصبي من جهة أخرى.

التقليص يعني إسقاط بعض التعابير التي تحمل معاني ودلالات يمكن الاستغناء عنها بدون الإخلال بالمعنى العام.

الأمر ذاته بالنسبة إلى السترجة، فعلى المترجم إسقاط بعض التعابير والمقاطع الحوارية إذا ما ارتأى أنّها لا تخل بالمعنى العام أو أنّه يمكن تعويضها بعناصر فيلمية أخرى مثل الصورة أو الصوت.

يعرض "فلوريال كولماس" ثلاثة نماذج للاقتصاد اللغوي:

1) **استخدام الوسائل اللغوية باقتصاد:** ويكون ذلك بالاقتصاد في كلّ وحدة من وحدات اللغة، سواء كانت حرفا أو كلمة أو جملة، وبالتالي التقليل من الجهد الجسدي والذهني اللازمين لإنتاج الكلام.

2) **تحسين الكفاءة اللغوية:** وذلك بتحقيق مبدأ الكفاءة والأداء اللغوي، بانتقاء أنسب الألفاظ وأقلها كلفة لغويا، وأكثرها وقعا وتأثيرا في نفس المتلقي وأنجعها توصيلا للمعنى المراد.

3) **إزالة اختلافات الأنماط الاجتماعية:** من أجل الاستجابة بشكل أفضل للاحتياجات والمتطلبات التواصلية، عن طريق تحديد أنماط لغوية متعارف عليها، مثل التعبير عن بعض المسميات الطويلة بأسماء مختصرة وإسقاط كل ما لا يخدم نص الرسالة.[1]

إذا ما قمنا بإسقاط هذه النماذج على سترجة الأفلام فسنجدها فعلا نماذج عملية تخدم الترجمة السمعية البصرية بصفة عامة وسترجة الأفلام السيمائية بصفة خاصة.

[1]- ينظر كولماس، فلوريال، اللغة والاقتصاد، تر: أحمد عوض، مراجعة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، 2000، ص: 292.

فالمترجم يميل إلى استخدام أقل الوسائل اللغوية وذلك كونه يرزخ تحت وطأة الإكراهات التقنية للسترجة منها محدودية الحيّز الز مكاني، فيحاول استخدام عددا محدودا من الرموز اللغوية بما يسمح به وقت العرض وزمنه.

كما أنّه يسعى إلى تحسين الكفاءة اللغوية وتقديم أحسن أداء لغوي يمكّنه من التأثير في المشاهد وتمكينه من فهم الفيلم المسترج ومتابعة أحداثه بسهولة وسلاسة.

أمّا عن إزالة اختلافات الأنماط اللغوية فتكون عملية صعبة وحساسة بالنسبة لمترجم الأفلام السيمائية، إذ أنّ الفيلم السينمائي يحمل شحنة ثقافية خاصة تبعا لموضوعه وأيّ مساس بهذه الأنماط الاجتماعية أو الثقافية أو ايّ حذف أو إسقاط قد يعدّ رقابة ذاتية يمارسها المترجم على الفيلم المسترج، وهو الأمر الذي يطرح عديد الإشكالات حول مدى مشروعية هذه الرقابة وإلى أيّ مدى يمكنها التأثير في النوعية الفيلمية للعمل المسترج.

من هنا يمكننا القول بأنّه وإن كانت النماذج التي عرضها (كولماس) تشتمل اللغة الواحدة، إلا أنّه يمكن اعتمادها وإلى حدّ بعيد لتحقيق مبدأ الاقتصاد اللغوي في عملية السترجة وذلك بهدف تقليل الجهد الجسدي والذهني والعصبي بالنسبة للمشاهد.

ترى "يمينة هلال" أنّ الاقتصاد في الترجمة يتحقق من خلال تكثيف المعلومات، أي نقل أكبر قدر ممكن من المعلومات والدلالات الحاملة للمعنى، باستخدام أقل الوحدات المعجمية الممكنة، وبحذف كلّ ما يمكن حذفه مع الإبقاء على التلميحات والتضمينات التي يحملها النص الأصلي.[1]

من هنا يمكننا القول أنّ الاقتصاد اللغوي يشمل عادة اللغة المنطوقة وما تنطوي عليه من إيحاءات مصاحبة (*connotations*)، وتعابير اصطلاحية (*expressions idiomatiques*)، وتضمينات (*implicites*)، وتلميحات (*allusions*)، التي قد لا تشكل عائقا بالنسبة للمجموعة اللغوية الواحدة ذلك أنّها جزء من واقعها

[1]-voir : Hellal, Yamina, La théorie de la traduction, approche thématique et pluridisciplinaire, OPU, Alger, 1986, p : 93.

اللغوي، إلا أنها تشكل إشكالا عويصا بالنسبة لعملية الترجمة، وعبئا على المترجم وعقبة عليه أن يتجاوزها لتحقيق مبدأ فعّالية الترجمة.

إنّ تطبيق مبدأ الاقتصاد اللغوي في سترجة الأفلام السينمائية يؤدي لا محالة إلى إنتاج نص يكتنفه الغموض وتشوبه عديد الشوائب الترجمية والفيلمية و التي قد تتسبب في عدم اكتمال عملية الفهم لدى المشاهد وتعذر متابعته للفيلم المترجم.

كثيرا ما تتسبب الترجمات السيئة للأفلام وسترجتها الركيكة إلى صرف المشاهد عن متابعة الفيلم المعروض.

من هنا كان لابدّ من تحديد شروط الاقتصاد اللغوي وضوابطه حيث يقول "كولماس":

« أثناء الممارسة يجب إقامة التوازن بين توفير الوقت والجهد، والحفاظ على الوضوح».[1]

استنادا إلى تصور "كولماس" حاولنا استنباط شروط الاقتصاد اللغوي، فجاءت كما يلي:

1. شروط الاقتصاد اللغوي:

❖ **تقليل الجهد:** ويقصد به تقليل الجهد الفيزيولوجي والذهني، بحيث يستثمر الجهد عن طريق صياغة أشكال التعابير، وتقليص عددها وإسقاط ما زاد عنها. ويعدّ هذا الشرط أساسيا في الترجمة السمعية البصرية وخاصة تلك التي تعتمد تقنية السترجة، ذلك أنّ المتلقي (المشاهد) يتعرض إلى ضغط نفسي وعصبي جرّاء محاولة التوفيق بين تتبع المشاهد واللقطات الفيلمية من جهة وقراءة السترجة من جهة أخرى، وبالتالي يعدّ الاقتصاد في الترجمة هنا عاملا مهمّا لتخفيف مستوى الضغط الذهني والعصبي اللذان قد يتعرض لهما المشاهد.

[1]- كولماس، فلوريال، م. س، ص: 320.

❖ **توفير الوقت:** يحكم عامل الوقت كلّ نشاط إنساني، والنشاط الترجمي بصفة خاصة، كما أنّه يعدّ أحد الإكراهات التقنية التي تفرضها عملية السترجة، كونها عملية تزامنية، حيث تتزامن المشاهد وظهور السترجة، وبالتالي فإنّ المشاهد لا يملك الوقت الكافي لقراءة الحواشي، ومن هنا وجب الاقتصاد في الترجمة بحسب الوقت المخصص للعرض.

❖ **الحفاظ على الوضوح:** إنّ ادخار كلّ من الجهد والوقت لا يجب أن يكون على حساب المعنى أو نوعية الترجمة، كما ولا يؤدي إلى إنتاج نص ذي معالم دلالية غير واضحة، لابدّ للرسالة اللغوية أن تكون واضحة، مفهومة لدى المتلقي لتحقيق الهدف التواصلي، فعمل المترجم يقوم على اختيار أقل ضرر ممكن وذلك بالتمييز بين ما هو أساسي للمعنى وما هو زائد عنه يمكن التخلي عنه وإسقاطه.

بعد التعرف على مبادئ الاقتصاد اللغوي وأهم شروطه وجب علينا التساؤل عن كيفية تطبيقه عمليا وتحقيق هذا المبدأ الهام في سبيل إنتاج نص ترجمي يقوم على خصائص التأثير والفعّالية، ويكون ذلك باعتماد مجموعة من الآليات والأساليب الكفيلة بتحقيق ذلك.

2. آليات الاقتصاد اللغوي:

تقوم عملية الاقتصاد اللغوي على آليات دقيقة ومدروسة، تمكن اللغة من المحافظة على وظيفتها التواصلية من جهة، وتحقيق مبدأ الجهد الأقل من جهة أخرى.

- **الإسقاط:** أو الحذف، وهو إسقاط جزء من الكلام أو كله واستبداله بآخر يؤدي نفس المعنى ويحدث نفس الأثر.
- **الإيجاز:** وهو اختصار ما يمكن اختصاره من اللغة، وترك ما لا يخدمها، على أن لا يكون ذلك سببا في اختلال المعنى واستعصاء عملية الفهم.
- **المجاز:** هو وسيلة فنية لإثراء الدلالة وتحقيق القوة التعبيرية. ومفهوم المجاز في الترجمة (*La synecdoque*) يقصد به استعمال جزء من اللغة للتعبير عن الكل.

وهو بذلك ظاهرة يدل فيها البيّن على الضمني. وتعرّفه (لديرار) على أنّه إشارة للأشياء بدلا من وصفها، فهو ذكر لخصائص الفكرة بهدف إيصال الفكرة كاملة.[1]

- **النحت:** وهو اختصار كلمتين أو أكثر في كلمة واحدة.
- **الإشارة:** وهي من الآليات الخارج لغوية مثل الإيماء والإيحاء. وهي أسلوب لا يمكن للسترجة استعماله كونه يعنى باللغة المنطوقة، ويتمّ تعويضه بالصورة والصوت بالنسبة للسترجة.

ممّا سبق ذكره نخلص بالقول إلى أنّه يمكن اعتماد آليات الاقتصاد اللغوي في الترجمة السمعية البصرية وخاصة منها تلك التي تعني بترجمة الأفلام والتي تستخدم تقنية السترجة . وذلك أنّ هذه الأساليب قد تشكل مخرجا بالنسبة للمترجم يمكنه من تخطي العقبات التقنية التي تعترض طريقه والتخفيف من وطأة الإكراهات الزمانية والمكانية التي تفرضها عملية السترجة.

بعد استعراضنا لأهمّ مبادئ الترجمة السمعية البصرية، وجب علينا التعمق أكثر في موضوع تخصصنا وهو ترجمة الأفلام السينمائية وهو الأكثر شيوعا وانتشارا من بين كلّ الترجمات السمعية البصرية. فما هي أشكال الترجمة السمعية البصرية وأنواعها؟

يحدّدها (*Yves Gambier*) باثني عشر نوعا:

V. أنواع الترجمات السمعية البصرية:

1. ترجمة السيناريوهات (*La traduction de scénarios*):

السيناريو هو النص السينمائي الحامل لمجموع الحوارات المتضمنة في الفيلم السينمائي، وهو نص إبداعي يقوم بسرد كلام الشخصيات و وصف المواقف الدرامية والمحتوى الصوري والصوتي للمشاهد التي تشكل الموضوع.[2] ويشتمل أيضا وصف

[1]-voir : Lederer, Marianne, La traduction aujourd'hui, Le Model interprétatif, Ed : Hachette, 1992, p : 59

[2]-voir : Lherbier, Marcel, L'intelligence du cinématographe, Buchet/ Chastel, 1946, p : 440.

الحركات المفترضة للشخصيات والانتقالات الزمانية والمكانية وتقديمها على شكل مشاهد مستقلة بعضها عن البعض.

تكون ترجمة السيناريوهات في إطار الإنتاج المشترك بين بلدين أو أكثر، ولا يتمّ الإعلان عنها أو إصدار نسخة عنها، ولكنها ذات أهمية بالنسبة للجهات الإنتاجية ولا يمكن لأيّ مشروع فيلم سينمائي الانطلاق دونها.

إنّ ترجمة السيناريو تخصص دقيق في العمل السينمائي، فيقف المترجم أمام إشكالية صعبة وهي : كيفية إخضاع المنطق اللغوي للمنطق البصري في اللغة الهدف.[1]

من هنا يصبح المترجم كاتبا ثانيا للسيناريو وعليه احترام المحتوى اللغوي والصوتي والصوري، لأنّ أيّ تغيير في نص السيناريو الأصلي هو تغيير في الحبكة الدرامية للفيلم السينمائي أو التلفزيوني.

2. الترجمة في صلب اللغة الواحدة (*Sous-titrage intralinguistique*):

يصطلح عليه أيضا ب (*Closed caption*)، وهو يستهدف فئة الصمّ البكم ذلك أنّه يكون عبارة عن حواشي (*sous-titres*) تعرض أسفل الشاشة وتكون بنفس لغة الفيلم المسترج، وتدخل ضمن نظام (*Télétexte*) وهو نظام خدماتي مجاني تقدمه القنوات التلفزيونية لمساعدة الأشخاص ذوي الحاجات الخاصة على تتبع ما تقدمه هذه القنوات.

3. الترجمة من لغة إلى لغة أخرى (*Le sous-titrage interlinguistique*):

هو النوع الترجمي الذي يهمنا في بحثنا هذا وتدعى أيضا (*Open caption*) وهو ترجمة فيلم سينمائي أو تلفزيوني يعرض بلغة ما إلى لغة أخرى وعرض الترجمة على شكل سترجة.

[1]-voir : Yves, Gambier, op.cit, p : 4-5.

لابدّ أن نشير هنا إلى أمر مهم: إنّ طريقة السترجة ونوعيتها تختلف باختلاف نوع الفيلم نفسه ومكان عرضه، فالفيلم السينمائي يختلف عن الفيلم التلفزيوني وكذلك الفيديو، من حيث مساحة الشاشة المخصصة للعرض ونوعية الصورة المعروضة وكذا سرعة تداول المشاهد واللقطات.

كثيرا ما يضطر القائمين على العرض الى إعادة سترجة الأفلام عندما ينتقل عرضها من الشاشات العملاقة للسينما إلى شاشات التلفزيون.

بالإضافة إلى اختلاف نوعية السترجة بين الفيلم السينمائي والفيلم التلفزيوني هناك عامل مهم ألا وهو الرقابة والقص. يفرض مقصّ الرقابة أجنحته واسعا عندما يتعلق الأمر بعرض الافلام السينمائية على شاشات التلفزيون، وذلك لأسباب عديدة سنتطرق لها بإسهاب في فصول لاحقة.

4. السترجة ثنائية اللغة (*Le sous-titrage Billingue*):

هنا يقوم المترجم بسترجة الفيلم من لغة إلى لغتين، فمثلا: قد يترجم فيلما فرنسيا إلى لغتين الإنجليزية والعربية، وهنا تخصص كلّ حاشية إلى لغة محدّدة.

5. السترجة المباشرة (*Le sous-titrage en direct*):

هي سترجة عينية أو في الوقت ذاته، فتتم سترجة مقابلة تلفزيونية أو حوار مع شخصية ما في نفس الوقت أي مباشرة. فمثلا: حين عرضت محاكمة الرئيس (كلينتون) سنة (1998) والذي اتهم من خلالها بالتحرش الجنسي، عرضت القنوات الفنلندية السترجة مباشرة مع زمن المحاكمة، هذا إضافة إلى الترجمة الفورية لمجريات المحاكمة.

6. الدبلجة (*Le doublage*):

يعتبر تزامنية شفوية (*Synchronie Labiale*)، حيث أنّ الكلام المترجم لابدّ وأن يتطابق مع الحركة الشفوية للممثلين. وهذا النوع من الترجمات يعطي المترجم

هامشا أكبر من الحرية فعلى خلاف عملية السترجة، تقوم عملية الدبلجة بتغطية كل أثر لغوي للغة الأولى واستبدالها بلغة أخرى تصبح بمثابة اللغة الأصلية للفيلم المترجم.

وتنقسم الدبلجة إلى قسمين: (*Voice over*) و(*Dubbing*)؛ أما الأولى فلا يكون المترجم فيها ملزما بتتبع حركة شفاه الممثلين ذلك أنّ الكاميرا تكون بعيدة نوعا ما عن وجه الممثل.

أما النوع الثاني فهو دبلجة مطابقة للكلام الأصلي، أي أنّ المترجم مجبر على تحقيق التزامنية الشفوية ومطابقة الترجمة لحركة شفاه الممثلين، وهذا النوع من الترجمات يكون معقدا، ذلك أنّه على المترجم أو المكلف بعرض الترجمة القيام بمجموعة من التكييفات التقنية التي توحي للمشاهد بأنّه يشاهد الفيلم في لغته الأصلية.

لكن في يومنا هذا ومع ظهور التكنولوجيات الحديثة والرقمية أصبحت العملية سهلة نسبيا، لتوفر البرمجيات التي تمكّن من التحكم في الصورة بصورة مذهلة، لاسيما حركة الشفاه. فأصبحت الأفلام المدبلجة تطابق إلى حدّ كبير النسخة الأصلية للفيلم السينمائي، ولا يمكن للمشاهد تمييز الفيلم المدبلج عن الفيلم الأصلي.

7. الترجمة التتابعية أو المختصرة (*Consécutive ou Abrégée*):

يعتمد هذا النوع من الترجمات عند عرض الحوارات المباشرة مع رجال السياسة أو الدين أو الرياضة أو الفن.[1] وهي تعرض بصوت المترجم، لذا يكون على المترجم امتلاك الصوت الجهوري والأداء اللغوي المقنع، وترجمة ما هو مهم من نص الحوار.

8. الدبلجة النصفية (*Le demi- doublage*):

بحسب ما يدل اسمها فهي دبلجة تتقاسمها كل من اللغة الأصلية للفيلم والترجمة، أي أنّ الدبلجة في اللغة الهدف تضاف على الصوت الأصلي للفيلم وتكون

[1]-voir : Thérèse, Eng, op.cit, p : 13.

أعلى صوتا بينما يكون الصوت الأصلي خافتا، ويستعمل هذا النوع من الترجمات أثناء عرض بعض الحوارات مع شخصيات هامة أو للتعليق على بعض الأفلام الوثائقية والأشرطة العلمية.

9. التعليق (*Le commentaire*):

هو ترجمة من نوع آخر، أو بالأحرى تكييف للبرامج لتتناسب وجمهور مختلف، وخلال هذه العملية يمكن للمعلق أن يشرح، ويضيف معطيات ومعلومات لا يتضمنها النص الأصلي، والتطابق هنا لا يجب أن يكون مع النص الأصلي، بل مع الصورة، أي يجب على المعلق أن يزامن تعليقاته وزمن العرض الأيقوني .

10. السترجة الفوقية (*Le sur-titrage*):

على خلاف سترجة الأفلام، تعرض السترجة الفوقية أعلى شاشة العرض أو فوق جدران المسرح أو الأوبرا، وتكون على شكل حاشية واحدة متواصلة وتثبت الكتابة بحروف ضخمة، حتى يتسنى لكل الحضور في القاعة متابعة العرض.

11. الترجمة المنظورة (*La traduction à vue*):

تتمّ انطلاقا من ورق مكتوب *(un script)*، أو لائحة حوارات، ويستعمل هذا النوع من السترجات خلال المهرجانات السينمائية ودور العرض، وذلك مباشرة من السيناريو.

12. الوصف السمعي (*L'audio- description*):

قد يكون من لغة إلى لغة أخرى، كما قد يستعمل في صلب اللغة الواحدة، وكانت انطلاقة هذا النوع من الترجمات السمعية البصرية مطلع الثمانينات، ويمكن هذا النظام الترجمي الحديث من وصف أحداث أيّ برنامج تلفزيوني وخاصة الوصف السمعي للأفلام السينمائية المعروضة على شاشات التلفزيون، ويكون ذلك بوصف

الأحداث والحركات وتعابير الوجه وحركات الجسد والألوان وغيرها من العناصر المكونة للشريط الفيلمي، وتكون موجهة للمكفوفين.

يقول (*Bernd Benecke*) في هذا الصدد:

«الوصف السمعي هو التقنية المعتمدة لتمكين المكفوفين و ذوي العاهات البصرية من مشاهدة برامج التلفزيون و هو سرد اضافي يصف الاحداث ولغة الجسد و تعابير الوجه و المشاهد و الملابس [1]»

هو بالتالي وصف لما هو غير منطوق في الشريط الفيلمي من مناظر وملامح وإيماءات تساعد المشاهد المكفوف على اكتساب عناصر أخرى غير صوتية تمكنه من تتبع مجريات الفيلم وفهم أحداثه.

13. الإنتاج المتعدّد اللغات (*Production Multilingue*):

انتشرت هذه التقنية الترجمية في سنوات الثلاثينات حيث كانت شركات الإنتاج السينمائية الكبرى في أمريكا تسعى إلى غزو السوق السينمائية الأوروبية، وذلك من خلال إنتاج العمل السينمائي الواحد بلغات متعدّدة ولكن بتكييف العمل السينمائي (*Adaptation cinématographique*) ليتلاءم والاتجاهات الإيديولوجية والعقائدية والثقافية.

في ظل احترام عادات وقيم البلدان التي يوجه إليها العمل السينمائي، وخير مثال على ذلك فيلم "هاري بوتز" (*Harry Potter*)، حيث قامت شركة "*Warner*" بإنتاج نسخات لغوية متعدّدة من الفيلم منها الفرنسية والألمانية واليابانية وغيرها،ويعتبر ذلك

[1]- Bernd Benecke, Audio- description, Bayerische Rund Funk, Munich, Germany, 2004, p : 78-80.

« *Audio description, is the technique used for Making TV programmes accessible to blind and visually impaired people, an additional narration describes the action, body language, facial expressions scenery and costumes ».*

بمثابة إستراتيجية تسويقية تفرضها معطيات العولمة، الأمر الذي أسهم في تطوير عمل المترجم السمعي البصري وازدهاره وفتح مجالات وأفق جديدة امامه. [1]

إنّ تعدّد أنواع وأنماط الترجمات السمعية البصرية دليل على التقدم والانفتاح الكبيرين الحاصلين في هذا المجال، وأنّه على المترجم مسايرة التطور وتوسيع مجال خدماته الترجمية حتى يتمكن من مسايرة هذه الممارسة ومواكبة ما يستحدث فيها.

لعلّ العامل المشترك بين كلّ هذه الأنواع الترجمية السمعية البصرية هو العلاقة الوطيدة بين ما هو منطوق وما هو مكتوب، حيث ينطلق معظمها من بنية لغوية منطوقة ليصل إلى بنية لغوية مكتوبة أو العكس.

إنّ الترجمة السمعية البصرية نوع ترجمي جديد يأخذ بعين الاعتبار أبعادا متعدّدة ومتداخلة تجعل منه نمط ترجمي متفرد ذلك أنّ المترجم في هذا المجال قد يصنف بوصفه مترجما أدبيا، كما قد يصنف بوصفة مترجما تقنيا أو حتى ترجمانا. فهو مترجم أدبي، حيث أنه يقوم بترجمة أعمال سينمائية تقوم على قصص وحكايات واقعية أو خيالية، وكثيرا ما تقتبس عن أعمال أدبية.

هو مترجم تقني لان هذا النوع من الترجمات –وخاصة التقنية التي يعتمدها لعرض ترجمته وهي السترجة – يحتاج إلى التحكم في مجموعة من التقنيات الحديثة والتكنولوجيات الحاسوبية المتقدمة التي تمكّنه من عرض ترجمته بشكل دقيق وتزامني يأخذ بعين الاعتبار عوامل فيلمية وتقنية مثل الصورة والصوت وغيرهما.

كما أنّه ترجمان (*interprète*)، وذلك أنّه ومن خلال عملية السترجة ينطلق من بنية لغوية منطوقة وهي نص الحوارات أو السيناريو ليصل إلى بنية لغوية مكتوبة ألا وهي السترجة او الدبلجة.

[1]- Yves, Gambier, op.cit, p : 02-04.

من هنا يمكننا القول بتعدّد مهام المترجم السمعي البصري واختلاف الأنماط الترجمية التي عليه أن يتبنّاها للوصول بالعمل المترجم إلى قمة التفرّد والتميّز كما هو الحال بالنسبة لهذا النوع الترجمي.

من خلال دراستنا هذه سنركز على نوع ترجمي سمعي بصري واحد وهو السترجة (*Le sous-titrage*) مع كلّ ما يطرحه هذا النمط من إشكالات وإكراهات سنتطرق إليها في الفصل القادم.

باعتبار أنّ الترجمة السمعية البصرية نوع ترجمي جديد وممارسة لا تزال تبحث لها عن قواعد ترجمية صلبة تقوم عليها، فإنّ البحوث والدراسات في هذا المجال لا تزال حقلا خصبا يبحث له عن مقومات راسخة ينطلق منها لبناء أعمدة هذا التخصص الترجمي الحديث.

ولقد شهدت السنوات الأخيرة دفقا هائلا لسيل البحوث والإصدارات في هذا المجال لكنها لا تزال للأسف مقتصرة على المجلات والدوريات الأجنبية.

كما ان المنظرين في هذا المجال لا يزالون قلة قليلة، فسنحاول من خلال هذا المبحث التطرق لأهم المقاربات النظرية في مجال الترجمة السمعية البصرية .

VI- أهم المقاربات النظرية في مجال الترجمة السمعية البصرية:

لا يمكننا القول بوجود نظريات ترجمية محددة وقائمة بذاتها في مجال الترجمة السمعية البصرية لأنها لا تزال تخصصا ترجميا غضا وحديث العهد.
إنما يمكننا الحديث عن مقاربات ترجمية لأهم من قدموا إسهامات علمية في مجال الترجمة السمعية البصرية.

1- هنريك غوتليب(***Henrik Gottlieb***) : يعتبر الترجمة السمعية البصرية ترجمة متعددة الأبعاد (*Multidimensionnel translation*) ذلك أنها تجمع بين عدد هائل من المكونات اللغوية وغير اللغوية والأيقونية التي تحقق أبعادا مختلفة: اجتماعية ونفسية وتقنية وسينمائية وجمالية وغيرها.

وتركزت دراساته في مجال "السترجة" على اعتبارها نوعا ترجميا خاصا وعلاقتها بمختلف أنماط التعبير الاجتماعي وقدرتها على إعادة صياغة كل ما تحمله اللغة المنطوقة من تعابير اصطلاحية وإيحاءات خاصة بثقافة معينة إلى اللغة المكتوبة مع المحافظة على قوتها الإيحائية وقدرتها في التأثير على المشاهد ووضعها في إطار لغوي وثقافي محدد.

يعد بحثه المعنون بـــ: 1997" *subtitles ;translation and idioms*" من أهم البحوث في مجال الترجمة.

2-ايف غامبيه (*Yves Gambier*): بدا اهتمامه بالترجمة السمعية البصرية بداية سنوات التسعينات وقام بالعديد من البحوث والإصدارات في هذا التخصص: كان أولها التواصل السمعي البصري والنقل اللغوي.

1995« Communication audiovisuelle et transfert linguistique ».

يعد من أهم المتخصصين في مجال الترجمة السمعية البصرية في وقتنا الحالي، وتقوم مقاربته على جرد أكاديمي وتتبع تاريخي لتطور الترجمة السمعية البصرية وتحديد خصائصها و مسارها الترجمي. تكتسي كتاباته طابعا بيداغوجيا أكثر منه تنظيري، حيث أنه يحاول أن يجعل من الترجمة السمعية البصرية تخصصا ترجميا قائما بذاته، وذلك بتحديد الأطر التي ينشط من خلالها هذا النوع الترجمي وكذا الوقوف على مختلف الميادين الفرعية الأخرى التي تشكل طابعه متعدد الأبعاد مثل: الدراسات السينمائية والاجتماعية والنفسية.

يعتبر *Gambier* الترجمة السمعية البصرية ترجمة انتقائية، كما استحدث مفهوم الترجمة المكيفة "*Transadaptation*".[1]

يؤكد على أهمية الترجمة بوصفها وسيلة لتعليم اللغات. فضلا عن أهمية فتح آفاق جديدة لهذا التخصص من خلال إدراجه ضمن منظومة تكوين المترجمين.

[1]- Voir, Gambier,yves la traduction audiovisuelle :un genre en expansion . p : 5.
Scandura,Gabriela :Sex,lies,and tv :censorship and subtitling,in meta xlix ,01 ,2004,p :125.
2-

3- غابرييلا سكاندورا (*Gabriela Scandura*):

تتركز دراساتها حول الرقابة في مجال الترجمة السمعية البصرية وتنطلق مقارباتها من فكرة أن السترجة كثيرا ما تكون أداة بين أيدي الرقيب يمارس من خلالها ما يخدمه من حذف وإسقاط.

كما أنها ترجع الرقابة الذاتية إلى النقص المعرفي والثقافي للمترجم بالخلفية الثقافية للعمل المسترج حيث تقول:

"يلجأ المترجمون إلى الرقابة الذاتية بسبب عدم وعيهم بالإيحاءات الجنسية والتلاعب بالكلمات والمحضورات..."[1].

تركز *Scandura* على فكرة الوعي بالرقابة الممارسة من خلال عملية السترجة بالنسبة للمشاهد ثنائي اللغة خاصة وأن الصورة المرئية كثيرا ما تقول ما يحاول الرقيب وإخفاءه هذا إضافة إلى العوامل غير اللسانية من تعابير الوجه والإيماءات ونبرة الصوت وحركات الشخوص.

4- بيار فرانسوا كايي (*P.F. CAILLE*):

تنطلق مقاربته من فكرة أن المترجم في مجال الترجمة السمعية البصرية غير مسئول نهائيا كما تحويه الأفلام التي يخضعها للسترجة أو الدبلجة، أي أن المترجم لا علاقة له بما تحتويه السيناريوهات والحوارات الأصلية للعمل المترجم وبالتالي فليس من صلاحياته ولا من حقه إخضاعها للرقابة أو حتى محاولة تعديلها، وإنما يكتفي بترجمتها بما تقتضيه أخلاقيات العمل الترجمي. وتترك عملية التعديل أيا كان نوعها للجهة العارضة للعمل المترجم وينبع فكره في مجال الترجمة السمعية البصرية من تجربته الخاصة كونه ترجم حوارات ما يفوق 150 فيلم كما أن له العديد من الإصدارات حول الترجمة السمعية البصرية.

[1] - Scandura,Gabriela :Sex,lies,and tv :censorship and subtitling,in meta xlix ,01 ,2004,p :125.
« Translators become self-censors by being unaware of sexual connotations, puns on words, taboo elements … ».

يعد Caillé من أبرع المترجمين إلى يومنا هذا كما يرتبط اسمه بجائزة « *Pierre François Caillé* » للترجمة والتي تمنح كل سنة لأكثر المترجمين بروزا، وكثافة في الإنتاج.

5- باربارا كوردوفا (*Barbara Cordova*):

تنبع مقاربتها من تجربتها الشخصية وممارستها للترجمة البصرية على أرض الواقع كونها المترجمة السمعية البصرية المعتمدة لكل من وكالتي رويترز (*Reuters*) وبلومبرغ (*Bloomberg*).

ترى *Cordova* ان الأهم بالنسبة للترجمة السمعية البصرية هو أن يكون المترجم قادرا على ترجمة التعابير الإيحائية (*idioms*) خاصة أنها تعتبر من أهم مكونات اللغة المنطوقة التي تنطلق منها الترجمة السمعية البصرية وأنها تختلف باختلاف اللغات وتعكس الواقع اللغوي والثقافي للمجموعات اللغوية، كما أنها بمثابة المرآة التي تعكس هوية الشعوب وعاداتهم الكلامية (*Habitudes langagières*).

كما أنها تعتبر :"المترجم المتصرف بمثابة كاتب ثان"[1]

حيث أن مهمته الأساسية تتمثل في الحفاظ على المعنى الأصلي والتأثير الأصلي للفيلم في نسخته الأولى مع اعتماد نفس أسلوب الكاتب الأصلي لنص الحوارات، ويكون ذلك باختيار أنسب الأساليب الترجمية الكفيلة بالمحافظة على الفيلم في نسخته الأصلية وكذا محتواه الثقافي.

6- ديرك دولاباستيتا (*Dirk Delabastita*):

نشر العديد من الدراسات والمقالات حول الترجمة السمعية البصرية بالمشاركة مع *(Yves Gambier)* الأمر الذي يعكس مدى تطابق مقاربتهما في تناول موضوع الترجمة السمعية البصرية.

---

[1]- Cordova, Barbara, Ecueil de la traduction au cinéma : les sous- titres et le rôle du traducteur adaptateur, CURUZZA @hotmail.com p ;3 /6 .

« *Le traducteur adaptateur est comme un auteur en second* »

حيث يهتم *(Delabastita)* برصد تطور الترجمة السمعية البصرية ومدى تأثيرها في التأطير النظري للدراسات الترجمية كونها استحدثت عددا من الأساليب الترجمية والتقنيات الكفيلة بمساعدة المترجم على فك شفرة هذا التخصص الترجمي المعقد، كونه يستدعي مهارات إضافية إلى جانب الملكات اللغوية كأن يكون المترجم على معرفة وطيدة بالأبعاد الأخرى المكونة لموضوع ترجمته، مثل الدراسات الفيلمية والسينمائية وكذا الدراسات الاجتماعية والنفسية والتقنية.

7- زوي بوتي *(Zoé Petit)*:

ترتكز دراساتها حول الترجمة السمعية البصرية خاصة تقنية السترجة وتهتم في المقام الأول بالتواصل اللغوي وغير اللغوي في المنطوق من اللغة ومدى قدرته على التأثير على نوعية ومدى فعاليتها.

كما تهتم بدراسة السجلات اللغوية *(les registres de langues)*، ومدى تأثيرها على عمل المترجم كونها درجات متفاوتة في استعمال اللغة خاصة المنطوق منها، قد يتعذر مطابقتها مع المكتوب من اللغة، الأمر الذي سيخلق إشكالات عديدة بالنسبة للمترجم

تؤكد على أهمية احترام المترجم لمختلف الطبوع الثقافية المتضمنة في الأعمال المترجمة فعليه أن يسعى بكل السبل المتاحة إلى المحافظة على الهوية الثقافية للعمل السينمائي المسترج.

كما تولي أهمية قصوى للصورة المرئية، حيث تحاول استكشاف العلاقة بين الصورة والصوت في كل من الترجمة والدبلجة.[1]

8- تيريزا توماسكوفيتس *(Térésa Tomaszkeiwicz)*:

تولي أهمية للدراسات السمعية البصرية وتعد من المتخصصين في هذا المجال، ترتكز دراساتها حول مسائل الرقابة في مجال الترجمة السمعية البصرية بصفة عامة، والرقابة في الخطاب السياسي بصفة خاصة.

[1]- Voir : Zoe Petit, the audiovisual texte, subtitling and dubbing different genres, in Mata XLLXY, N° 2004, P : 27.

تهتم بالرقابة بوصفها ظاهرة يفرضها المجتمع، تتجسد في الرقابة الذاتية، والتي تعتبرها رقابة انتقائية *(Sélective)*، كما تؤكد على تأثير التكوين المؤطر على الترجمة السمعية البصرية.

ترى (*Tomaszkeiwicz*) أن الرقابة الذاتية في الأصل هي تلك المحظورات التي يفرضها كلا من المجتمع والدين والسلطات العليا مجتمعة ومختزنة في عقل المترجم الباطن، حيث أن المترجم يلجأ إلى الرقابة الذاتية دونما وعي كونها أصبحت جزء من فكرة وشخصية، كما أنه يستعمل حسه الرقابي في محاولة منه لحماية المشاهد من كل ما تحظره آلة الرقابة وهي بالتالي تؤكد على أهمية الدراسات النفسية في تقصي ظاهرة الرقابة في مجال الترجمة السمعية البصرية والوقوف على أسبابها ونتائجها على عمل المترجم وعلى المجتمع ككل.

9- ماغنوس جانغ (*Magnus L.Jung*):

اهتمت دراساته بالجانب اللغوي للعملية الترجمية في مجال الدراسات السمعية البصرية، ويؤكد على ضرورة أن يكون المترجم على علم ودراية واسعة بمختلف أنماط التعبير المستعملة في اللغات المختلفة والتي تشكل الحامل لخبرات الشعوب وثقافاتها.

يؤكد Jung على فكرة أن المحظورات قد تختلف من ثقافة إلى أخرى إلى أن أصولها واحدة فهي تنبع من كل ما له علاقة بالسياسة والدين والأخلاق والمجتمع. هنا يمكن الإشكال بالنسبة للمترجم فهل يقابل المحظورات المعبر عنها في لغة ما بما يقابلها من اللغة الأخرى أي أنه يحافظ على ما هو متضمن في الأصل حتى وإن لم يتطابق مع أنماط التعبير في اللغة المستقبلة.

يبقى الخيار بالنسبة ل Jung للمترجم وهو الأمر الذي يساهم في صقل شخصيته وتشكيل أسلوبه الترجمي وتحديد بصمته المتفردة.

10- كايت ستورج (*Kate Sturge*):

متخصصة في الترجمة والأقليات العرقية والترجمة السمعية البصرية والرقابة.

انصبت ممارساتها للترجمة السمعية البصرية على ترجمة الأعمال التي تتناول الحقبة التاريخية لألمانيا النازية.

تؤكد *Sturge* على أن خضوع الترجمة السمعية البصرية للرقابة يؤدي إلى إنتاج ترجمة معدومة الهوية خالية من أية مكونات ثقافية الأمر الذي يجعل من الترجمة في مجال السمعي البصري عامة والترجمة السينمائية خاصة ترجمة نمطية (*Stéréotypée*) هدفها تقديم أقل قدر ممكن من المساعدة اللغوية للمشاهد مع تجاهل تام لحقه في الحصول على كامل مكونات العمل الفيلمي وخاصة منها المكونات الثقافية التي تعد الأساس لأي إنتاج درامي، فالسينما هي نافذة للمشاهد على عوالم أخرى وآفاق جديدة تمكنه من التعرف على ثقافات الآخر من خلال الواقع المعروض على الشاشات.

هكذا حاولنا ما أمكن حصر أهم المقاربات النظرية في مجال الترجمة السمعية البصرية على اختلاف أطرها ومنطلقاتها، والتي تشكل إلى غاية وقتنا الحالي القاعدة النظرية للعمل الترجمي في مجال الترجمة السمعية البصرية.

الفصل الثاني

الرقابة أداة حماية أم حصار

I. تاريخ الرقابة السمعية البصرية
II. الرقابة السينمائية
III. الاجراءات الترجمية المعتمدة
IV. الرقابة اداة حماية لا حصار

I. تاريخ الرقابة السمعية البصرية:

منذ بداياتها الأولى لم تسلم السينما من آلة الرقابة الرسمية منها وغير الرسمية، حيث عملت على غلق صالات السينما ورفض تقديم التصاريح للمنتجين وشركات الإنتاج، كما وقامت بإيقاف تصوير مختلف الأفلام ومنعها من العرض، هذا إضافة إلى حضر تداول الأشرطة السينمائية وقصّها وحتى حرقها.

كلها آليات رقابية تهدف إلى محاصرة العمل السينمائي الذي قد تصنفه "بغير اللائق" بتسليط سيفها ليس على العمل الفيلمي فحسب بل وحتى على الكتّاب والمنتجين فقامت بسجنهم ونفيهم وحتى قتلهم.

لقد تدرجت الرقابة واختلفت أساليبها وأدواتها مع تطور السينما واختلاف موضوعاتها التي أصبحت مع مرور الزمن أكثر جرأة وقدرة على إبراز السلوكيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي يعكسها الواقع المعاش والتي قد تسميها الجهات الرقابية "بغير اللائقة أخلاقيا" أو قد ترى فيها تطاولا على السلطة وممثليها وسياساتها المنتهجة.

يقول (*Michel Clarembeaux*) :

« كانت البداية الرسمية للرقابة السينمائية عام 1909».[1]

كما وقدّم تصنيفا زمنيا لتاريخ الرقابة السينمائية في كل من فرنسا، بلجيكا، إسبانيا والولايات المتحدة الأمريكية:

- **1909 (فرنسا):** اعتبرت بمثابة البداية الرسمية للرقابة السينمائية، بفرض (فيزا) "Visa" أو تصريح رسمي* إجباري لعرض الأفلام السينمائية.

[1]- Clarembeaux, Michel, Les films censurés, Edition Archipel, 2002, p : 197.

« *la censure cinématographique débuta officiellement en 1909* »

*- تصريح رسمي: بمعنى تصريح يمنح بهدف عرض الفيلم مقابل رسم مادي.

ثم في 30 نوفمبر من نفس السنة؛ إنشاء لجنة المراقبة، مع إعطاء رؤساء البلديات سلطة منع عرض أيّ فيلم قد يرونه غير لائق وذلك ضمن نطاق بلديتهم.

- **1926 (فرنسا):** منع عرض فيلم (*Le cuirassé Potemkine*) وذلك لغاية عام 1953.
- **1927 (فرنسا):** أثار فيلم (*La passion de Jeanne d'Arc*) سخط الكنيسة، وحذفت منه مشاهد عدّة.
- **1931 (فرنسا):** إنشاء المجلس العالي للسينما بالتنسيق مع لجنة الرقابة.
- **1933 (فرنسا):** منع عرض فيلم (*Zéro de conduite*)، إذ اعتبر أنّه يشكل مساسا بمهنة التعليم المقدسة.
- **1936 (بلجيكا):** منع عرض فيلم (Misère au borinage) جماهيريا.
- **1936 (فرنسا):** نشر مدوّنة تصنيف أخلاقي للأفلام السينمائية وظهور علامة "*Spectateur Averti*" "تنبيه المشاهد" لأوّل مرة.
- **1937 (فرنسا):** تخضع الرقابة الفرنسية فيلم (*La grande illusion*) ل 18 دقيقة من القصّ، لاعتبارات سياسية.
- **1938 (إسبانيا):** نشر مدوّنة (*Orden*) في 2 نوفمبر 1938، والقاضية "بمراقبة أيّ شخص عامل ضمن المجال السينمائي من كاتب أو منتج أو ممثل، تؤدي أعماله إلى المساس بوحدة الأمة أو تشكل خطرا على موروثاتها الثقافية والاجتماعية والأخلاقية".

  وأدّى ذلك إلى فرض رقابة صارمة على مختلف مراحل الإبداع السينمائي من كتابة السيناريو والإخراج والإنتاج والتوزيع، هذا إضافة إلى مراقبة الأفلام الأجنبية وإخضاعها ألزاما إلى عملية الدبلجة قبل عرضها.
- **1956 (الولايات المتحدة الأمريكية):** وصف فيلم : (*Et dieu créa la femme*) بأنّه "فضيحة"، ليمنع عرضه في كلّ من (الو. م. أ) وبريطانيا.

❖ **1957 (فرنسا):** منع فيلم (*Nuit de Brouillard*) من الحصول على تصريح العرض لغاية حذف عدد من المشاهد السيئة للدرك الفرنسي.

❖ **1958 (فرنسا):** منع عرض فيلم (*Les sentiers de la gloire*) لمخرجه «*Stanley Kubrick*» لمدة 18 عاما. كما قامت السلطات الفرنسية بالضغط على بلجيكا حتى تمنع عرضه، لكن بدون جدوى.

❖ **1961 (فرنسا):** إقرار قانون (*Debré*) الذي يشدّد من الرقابة ويلزم جميع الأعمال السينمائية بالخضوع إلى رقابة مسبقة من خلال مراجعة السيناريوهات من طرف لجنة المراقبة.

كما شهدت ظهور "المربع الأبيض" «*Le carré blanc*» لأوّل مرة على الشاشات، والذي يرمز إلى احتواء الفيلم على مشاهد قد تشكل إزعاجا للمشاهد.

❖ **1961 (إسبانيا):** أثار فيلم (*Viridiana*) الحاصل على السعفة الذهبية في مهرجان "كان"، سخط الفاتيكان والجمعيات الأهلية في إسبانيا، الأمر الذي تسبب في منعه من العرض وحتى النشر والتوزيع في دول أخرى.

❖ **1990 (فرنسا):** إنشاء لجنة جديدة للمراقبة، تتكون من متخصصين في السينما وممثلين من الوزارة المكلفة، أفضت إلى إلغاء "القصّ" المتمثل في حذف مشاهد كاملة من الفيلم، واستبداله بعلامات دالة على نوعية الأفلام تعرض أسفل الشاشة، كما قامت بتصنيف يقصي فئات عمرية معينة من مشاهدة بعض الأفلام المعروضة مثل: -10 -12 -16.

كما خوّلت للوزير المكلف سلطة منع عرض أيّ فيلم قد يراه غير ملائم.

❖ **1994 (فرنسا):** أثار فيلم (*La liste de Schindler*) ردود فعل عنيفة في فرنسا، ومنع عرضه في دول عديدة.

1996 (فرنسا): استبدال المربع الأبيض على الشاشات بالرموز اللونية أو المربعات الملونة؛ أحمر، أصفر، أخضر □ □ □».[1]

إلى يومنا هذا قامت الدول الغربية بمنع عرض آلاف الأفلام وحبسها في الأدراج، وذلك رغم تغنيها بحرية التعبير والإبداع.

أمّا بالنسبة للدول العربية بجميع أقطارها، فلطالما فرضت رقابة على الأشرطة السينمائية المنتجة منها والمستوردة.

وإن كانت أسس الرقابة السينمائية قد اختلفت من دولة لأخرى بالنسبة للدول الغربية، فهي تلتقي ضمن نقاط مشتركة بالنسبة للدول العربية، خاصة بعد أن استعادت تلك الدول استقلالها وأسست هيئاتها الرقابية الخاصة، والتي كانت منطلقاتها وأسسها تقوم على أساس المصلحة الوطنية والقومية.[2]

لعلّ أهم أسس الرقابة في العالم العربي تقوم على مفاهيم دينية وقومية وسياسية وأخلاقية مشتركة يفرضها التاريخ المشترك واللغة الواحدة والدين الواحد.

كانت البداية في مصر عام 1911.

❖ **1911 (مصر):** في 12 أوت صدرت لائحة التياترات (المسارح)، حاملة كل نصوص الاستبداد الرقابي شاملة كل إبداع فني، بما في ذلك الإنتاج السينمائي.

❖ **1955 (مصر):** صدر القانون رقم 430 والقاضي بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية والأغاني والمسرحيات وغيرها.

وانقسمت هذه التعليمات إلى شقين :

أوّلهما؛ خاص بالناحية الاجتماعية والأخلاقية ويشمل ثلاثة وثلاثين محظورا.

---

[1]- Clarembeaux, Michel, op.cit, p : 200-201.

[2]- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي: الرقابة السينمائية في الوطن العربي، عالم المعرفة، مارس 1982، ص: 291.

والثاني؛ خاص بناحية الأمن والنظام العام ويشمل واحد وثلاثين محظورا[1]

أما المحظورات الخاصة بالناحية الاجتماعية والأخلاقية، فتبدأ بالدين، وتنتهي بالجنس والعنف.

فعلى سبيل المثال، ليس مباحا أن تمثل قوة الله بأشياء حسية أو أن تظهر صور الأنبياء، أو أن يتلى القرآن الكريم على قارعة الطريق، أو في مكان غير لائق أو بواسطة مقرئ مرتد حذاءه، أو أن يظهر النعش، أو النساء وهن يسرن في الجنازات وراء الموتى.

ليس من المقبول أن يساء إلى سمعة مصر أو البلاد المجاورة لها بإظهار مناظر للحارات الفقيرة أو الأحياء القذرة، ولا لبيوت الفلاحين الفقراء أو صور المتسولين.

كما لا يمكن تصوير الحياة الاجتماعية المصرية على وجه به مساس بسمعة الأسرة، أو التعريض بالألقاب والرتب والنياشين ولا الحطّ من قدر الهيئات العليا من وزراء وباشاوات ورجال الدين والقانون وحتى الأطباء.

كما من غير اللائق إظهار الأجسام العارية سواء بالتصوير أو بالظل.

أما المحظورات الخاصة بالجانب الأمني والنظام العام نذكر منها: عدم التطرق لموضوعات فيها مساس بشعور المصريين أو النزلاء الأجانب أو تلك ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحتوي على دعايات تحريضات ضد الملكية أو الحديث عن العدالة الاجتماعية.

من ذلك عدم إظهار أو عرض مشاهد تخل بالنظام الاجتماعي مثل الثورات والمظاهرات والاضطرابات، أو التعريض بالمبادئ التي يقوم عليها دستور البلاد، أو إظهار ممثلي الدولة بشكل غير لائق وخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش.

[1]-م.ن ، ص: 294.

وذلك لتفطن السلطة بكون السينما أكثر الفنون جماهيرية وبالتالي أكثرها قدرة على التأثير في أوساط الشعب وبث الوعي والقيم.

❖ **1960 (سوريا):** لم يكن في سوريا أسس واضحة للرقابة قبل هذا التاريخ، وذلك بالرجوع إلى مصنفات مؤسسة السينما و وزارة الثقافة السورية.

لقد كان قطاع السينما مهملا، لا انظمة قانونيا سوى القوانين والأنظمة العامة، ولم يكن هناك سوى دائرة صغيرة لمراقبة الأفلام المستوردة.

في عام 1960، ومع قيام وزارة الثقافة صدر القرار رقم 409 والذي جاء فيه:

1.تكون رقابة الأشرطة السينمائية المنتجة محليا والمستوردة ذات الصفة التجارية، من قبل لجنة أو أكثر، وتتألف كلّ لجنة من ثلاثة أعضاء.

2.تتولى هذه اللجنة مراقبة الأشرطة السينمائية العائدة للمؤسسة العامة للسينما.

3.يمنع عرض الأفلام إذا تبيّن بوضوح أنها تحط من قيمة العرب وتشوّه تاريخهم، أو تدعو للاستعمار، أو لمبادئ تتعارض والمصلحة القومية، أو تتضمن دعاية سافرة لأحد المعسكرين الغربي أو الشرقي.

4.تمنع أيّ أعمال سينمائية تثير النعرات الطائفية أو الطبقية أو الجنسية أو تسيء إلى الأديان السماوية أو تستهين بالروابط العائلية أو القومية، أو تتضمن إثارة للغرائز الجنسية بالمشاهد الخلاعية.

❖ **(تونس):** اتخذت الرقابة السينمائية في تونس شكلين:

رقابة على الأفلام المستوردة، والرقابة على الأفلام المنتجة.

وشملت الرقابة على الأفلام المستوردة إلزامية ترجمة تلك الأعمال سواء باستعمال تقنية الدبلجة أو السترجة في محاولة للتحكم بمحتواها.

وأما الرقابة على الأفلام المنتجة، فانقسمت بدورها إلى قسمين:

أولهما: رقابة أخلاقية وسياسية ودينية يفرضها النظام العام.

وثانيهما: رقابة على الجودة تمارسها الهيئات الثقافية المتخصصة.

- **(ليبيا):** كانت الرقابة عموما، تحكم الأفلام المستوردة، وشملت وضع شروط للاستيراد منها:
  - ✓ احتواء مضمون الشريط على نواحي إنسانية.
  - ✓ عدم الطعن في التراث الإسلامي والعربي.
  - ✓ خلو الشريط من مناظر العنف والجنس والانحراف.
- **(الجزائر):** كانت الرقابة خلال فترة ما قبل الاستعمار رقابة ذاتية من العاملين في هذا المجالوفي عام 1964، وبعد حصول الجزائر على الاستقلال تمّ إنشاء المركز الوطني للسينما وتمّ من خلاله إقرار نظام لرقابة الإنتاج والتوزيع والاستغلال.

أما بالنسبة للرقابة في الأفلام السينمائية المستوردة، فلقد كانت أسسها ومنطلاقاتها واحدة بالنسبة لمختلف الدول العربية وهي تشمل الدين والسياسة والأخلاقيات.[1]

ولقد شكلت الترجمة الحل المناسب لهذه الدول لممارسة رقابتها، حيث كانت الأفلام المستوردة تخضع إلزاما إلى عملية الدبلجة أو السترجة في محاولة لطمس كل ما تحمله من مضامين سياسية أو دينية أو اجتماعية قد تعتبرها الجهات الرقابية والهيئات العليا، انتهاكا أخلاقيا أو تطاولا سياسيا، أو مسّا بالمعتقدات الدينية السائدة في مجتمعاتها.

ومن هنا يمكننا القول بأنّ آلة الرقابة لطالما كانت سيفا مسلطا على الإبداع السينمائي، وجاءت الترجمة لتكون بمثابة الستار التي تختبئ من ورائه الرقابة وتمارس سلطتها.

" فالرقيب يمنع دوما ما يخشاه" [2] بحسب قول (*Pauvert. J*)

[1]- ينظر: جان ألكسان، م.س، ص:-302.292-

[2] - Pauvert. J. J, Anthologie historique des lectures érotiques, Simoën 1979, p : 23.
«*Le censeur interdit toujours ce qu'il craint*».

أكثر ما تخشاه الدول والحكومات مدى تأثير السينما في المجتمعات وقدرتها الهائلة على زعزعة ما تمّ ترسيخه عنوة في رؤوس الشعوب وذلك من خلال إتاحتها ميزة الانفتاح على الآخر والتعرّف على خبرات الشعوب الأخرى وتجاربها، الأمر الذي من شأنه أن يخلق حراكا فكريا ومجتمعاتيا من شأنه أن يخلّ بالنظام العام المفروض.

II. الرقابة السينمائية:

1. مفهومها:

يعرّف القاموس الإنجليزي الدولي لكامبردج الرقابة عموما على أنّها:

« عملية تفحّص للكتب والأفلام وغيرها، وحذف كل ما يعتبر صادما، وجارحا أخلاقيا، أو خطيرا سياسيا».[1]

الحقيقة أنّ مفهوم الرقابة قد يختلف باختلاف منظور تناول موضوع الدراسة، فقد تعرّف الرقابة من منظور لغوي اصطلاحي، كما قد تعرّف على أنها عملية تنظيمية للأفكار والمعلومات، و قد تعرّف على أنها فرض لبعض القيود على حرية الرأي والتعبير.

الرقابة لغة:

وردت كلمة "الرقابة" في قاموس المورد بمعان متعدّدة منها: Censor أي الرقيب وهو المسؤول عن مراقبة الأخلاق، كما وردت بمعنى مراقب المطبوعات والأفلام والبرامج الإذاعية التلفزية.[2]

---

[1]- Cambridge international dictionnary of English, 1st Edition, Cambridge University, 2001, p : 363.

« the practice of examining books, films,etc.and removing anything considered to be offensive,morally harmful,or politically dangerous ».

[2]- Al Mawrid, A Modern English dictionnary, by Mounir Belbaki, Baïrout, Dar El Malayen, 1986, p : 162.

يرد المعنى الاصطلاحي أيضا بمعنى الاعتراض أو الرفض أو المنع والتحريم والتقييد الرسمي، أي منع أو رفض إنتاج أو توزيع أو تداول أو عرض مواد أو أعمال غير مرغوب فيها لأسباب سياسية اودينية مثل عدم احترام المقدسات او اخلاقية ويتمّ هذا المنع من طرف السلطة الحاكمة، أو قيادات إعلامية اوصحفية.

يطبق المنع عن طريق لجان متخصصة تعمل ضمن قوانين محدّدة تخولها تجميد عرض أو توزيع أيّ مواد غير مطابقة للمقاييس والمعايير الرقابية المعمول بها.

يقول الدكتور "كرم شلبي" في معجم المصطلحات الإعلامية بأنّه ليس ضروريا أن تكون الجهة التي تقوم بالرقابة جهة خارجية، بل أنّ رؤساء المؤسسات الإعلامية بمختلف تخصصاتها يمارسون هذه العملية بعد تزويدهم بالتعليمات الرسمية من قبل وزارات الإعلام أو الداخلية، ويكونون بذلك مسئولين مسئولية كاملة أمام القانون وممثلين للسلطة الحاكمة.[1]

بالتالي تعدّ الرقابة ضربا من ضروب كبت الرأي ومصادرته، وقيدا من القيود العنيفة لحرية الرأي، ومرآة خادعة لحياة المجتمعات و واقعها.

الرقابة في المجال السمعي البصري والإعلامي عموما هي:

« حجب أو حظر تداول الآراء والأفكار والأخبار المعروضة من خلال الأفلام وشاشات السينما والمسرح وغيرها، والتي تتناقض والمفاهيم العامة لمجتمع من المجتمعات، أو التي يكون لها تأثيرا على تفويض السلطة الحكومية أو تفويض النظام الاجتماعي والأخلاقي الذي تعدّ السلطة ملزمة بحمايته».[2]

كما قد تكون الرقابة نوعا من السيطرة والتحكّم المفروضين من قبل الأفراد على أنفسهم وهو ما يسمى بالرقابة الذاتية.

[1]- ينظر.كرم شلبي، معجم المصطلحات الإعلامية، القاهرة، دار الشروق، 1989، ص: 89.

[2]- ليلى عبد الحميد، تشريعات الإعلام في الوطن العربي، القاهرة، العربي للنشر، 1998، ص: 217.

أما مفهوم الرقابة بالنسبة للسينما فيقوم أساسا على إلزامية تفحّص كل إنتاج سينمائي من طرف لجنة رقابية متخصصة تعمل على التأكد من خلوه من أيّة مضامين أو مشاهد قد تشكل إخلالا بالنظام العام بمختلف جوانبه السياسية والاجتماعية والدينية، وإخطار القائمين على هذه الأفلام بما يجب عليهم حذفه أو إسقاطه أو تغييره حتى يتمكنوا من عرض الفيلم وتوزيعه.

كما تملك هذه السلطة الرقابية حق مصادرة الفيلم كاملا وتصنيفه على أنّه من الأفلام المحظورة.

يقول د. "شريف درويش اللبان" في تعريفه لمفهوم الرقابة على الأفلام أنها "تلك الآلة التي تمكّن من حماية الجمهور من العنف وعدم اللياقة".[1]

أما بالنسبة لمجال الترجمة السمعية البصرية، فإنّ الرقابة تتجلى بشكل واضح من خلال تقنية السترجة، حيث أصبحت هذه الأخيرة بمثابة أداة من أدوات الرقابة، وذلك لما تتيحه من إمكانية تعديل الملفوظ الأصلي من خلال إسقاط أو استبدال بعض الجمل والمقاطع الحاملة لمضامين غير لائقة أخلاقيا أو التي قد تحوي مشاهد فاضحة أو إيحاءات صادمة للمشاهد أو خادشة لحيائه.

ترى *Gabriela Scandura* أنّ الرقابة في مجال السمعي البصري تكون حاضرة لما تحاول السترجة أو الدبلجة إخفاء أو إسقاط بعض الجمل والتعابير الحاملة لدلالات نابية (*Vulgaire*) أو غير لائقة.[2]

فكثيرا من الأحيان يشعر المشاهد وهو يتابع أحداث فيلم أجنبي مسترج أنّه يتعرّض للخداع لإدراكه أنّ ما يقال غير الذي يكتب أسفل الشاشة، ذلك أنّ الملفوظ الأصلي قد تعرض إلى كل أنواع الحذف والاستبدال والثورية في محاولة لطمس المعالم الأصلية للفيلم المسترج ومضامينه التي قد توصف "بغير اللائقة".

[1]- شريف درويش اللبان، شبكة الإنترنت بين حرية التعبير وآليات الرقابة، المدينة برس، 2004، ص: 20.

[2]-voir :. Scandura L,, Gabriela: Sex, Lies, and TV, censorship and subtitling in Meta XLIX, 1, 2004, p : 125.

إلا أنّ الرقيب كثيرا ما يغفل عن الصورة المرئية في محاولته لممارسة الرقابة فيصّب عمله على تغيير الملفوظ الأصلي غافلا عن الصورة المرئية التي قد تقول ما لا تقوله آلاف الكلمات.

فيجد المشاهد نفسه وهو يشاهد صورا ومشاهد لا تتوافق البتة مع ما يقرأه أسفل الشاشة، فبينما تعرض الصورة المرئية مشاهد عنيفة أو مليئة بالانفعالات، نقرأ أسفل الشاشة جملا وكلمات وكأنها أخذت من كتب للأطفال، وهو ما تفضحه تعابير الوجه ونبرة الصوت والإيماءات والإشارات.

الحقيقة أنّ مثل هذه الترجمات فيها استهزاء بعقل المشاهد وإهانة لذكائه في محاولة لتجنيبه ما قد يراه الرقيب أو المترجم لا يليق بجمهور المشاهدين.

يفشل المترجم بالتالي من إحداث نفس الأثر في نفس المشاهد ممّا يؤدي حتما إلى فشل السترجة، ذلك أنّ من شروط السترجة الصحيحة والموفقة أن تحدث في نفس المشاهد ذات الأثر الذي تحدثه النسخة الأصلية للفيلم.

بحسب *Gottlieb* نتيجة لذلك فإنّ تلك التزامنية بين الملفوظ الأصلي والسترجة، تصبح وكأنها ضجيجا في عقل المشاهد وتنكسر لديه تلك الصورة حول الترجمة بوصفها تطابقا بين الأصل والهدف.[1]

حتى وإن كان المشاهد لا يفهم اللغة الأصلية للفيلم فإنّه يتمكن من تحديد المقاطع والجمل التي تمّ تعديلها، ذلك أنه يملك الصورة المرئية، مثلا: لا يمكن لصورة مرئية تعرض مجموعة من الأشخاص في حالة شجار عنيف أن تعرض أسفلها سترجة بكلمات مؤدبة ومحترمة وهادئة.

فالمشاهد وإن لم يدرك أنّ هناك آلة للرقابة تمارس على الفيلم المعروض فإنّه على الأقل سيصف الترجمة بالخاطئة.

[1]-voir: Gottlieb, Henrik, «Subtitling : people translating people» in teaching translation and interpretation, Dolleru p. C, Amsterdam, Philadelphia, 1994, p : 268.

السترجة– على عكس الدبلجة– تمكّن المشاهد بالحصول على الصورة والصوت الأصليين للفيلم، وبالتالي تقييم حجم التغييرات والتعديلات التي خضع لها.[1]

تولي مجتمعاتنا أهمية كبيرة للمكتوب مقارنة بالمنطوق، مصدّقة تلك المقولة اللاتينية القائلة "بأنّ الكلام يتبخر لكن الكلمات تبقى" «*Verba volant, scripta manent*».

فالمكتوب من اللغة يحمل نوعا من القوة والسلطة مقارنة بالمنطوق كما يكتسي بحلة القدسية والدوام، ممّا يجعل من الصعب على المترجم نقل كل ملفوظ أو عبارات سوقية أو نابية مثل الشتائم والكلمات القبيحة أو تلك التي فيها مساسا بكل ما هو مقدس. وكأنّ كتابتها من خلال السترجة ستجعلها أكثر قبحا وسوقية وتكسيها صبغة الرسوخ و الدوام التي يصعب على المشاهد تقبلها.

هنا يتدّخل المترجم مستعملا مختلف الأساليب الترجمية التي تخوّله نقل الملفوظ الأصلي من لغة إلى أخرى دون إحداث خلل بين الأصل والسترجة والأهم من ذلك دون أن يتفطن المشاهد لهذه التعديلات.

تكمن هنا قوة المترجم ومدى تمكّنه من الممارسة الترجمية، ذلك أنّ سر الممارسة الترجمية الصحيحة والموفقة يكمن في تمكّن المترجم من اختيار أمثل الأساليب الترجمية وأكثرها قدرة على التعبير عن الأصل في لغة الهدف.

يكون العبء مضاعفا حينما يتعلق الأمر بالترجمة السمعية البصرية عموما وبالسترجة خصوصا، وذلك لكونها نوعا ترجميا متفردا ومعقدا، ومتعدّد الأبعاد وحاملا لمضامين ثقافية وتقنية وفيلمية.

[1]- Gambier, Yves, Les c ensures dans la traduction audiovisuelle, in TTR traduction, terminologie, rédaction, volume 15 N° 02, 2002, p : 6/10.

هنا يمكننا التساؤل: أين يمكننا رسم الحدود بين الحذف والإسقاط المبرّرين نظرا للإكراهات التقنية من محدودية الحيّز المكاني والزماني المخصصين للعرض وبين الحذف والإسقاط الخاضعين للرقابة والمتعلقين بالطابوهات والمحظورات؟

في كلتا الحالتين سيضطر المترجم إلى اعتماد أساليب ترجمية تمكنّه من تحقيق الغاية من الترجمة.

لكنّه في الحالة الأولى والمتمثلة في محدودية الحيّزين الزماني والمكاني فإنّ المترجم سيلجأ لحذف وإسقاط ما يراه زائدا عن المعنى، كما سيعمد إلى الاختزال والتكثيف بهدف ترجمة أكبر قدر ممكن من الأفكار والمعاني باستعمال أقل قدر ممكن من الوسائل اللغوية.

أما بالنسبة إلى الترجمة الخاضعة للرقابة فإنّ المترجم سيحاول إسقاط وحذف كل ما يحمل مضامين وأفكار وألفاظ حاملة لشحنات ثقافية واجتماعية وسياسية ودينية منافية للقواعد الأخلاقية المتعارف عليها، أو تتعارض ومبادئ النظم العامة. لذلك يشترط أن يكون المترجم ذو خلفية ثقافية متينة تمكنّه من تحديد تلك المقاطع والجمل الواجب إخضاعها للرقابة. ففي كثير من الأحيان وأثناء مشاهدتنا لفيلم أجنبي مسترج نستشف من خلال السترجة نوعا من "التعسّف الترجمي"، ذلك أنّ المترجم يلجأ إلى حذف أو إسقاط بعض المقاطع والتعابير الحاملة لمضامين ثقافية نتيجة لجهله بتلك الوقائع الثقافية وبالتالي عدم قدرته على إيجاد المقابلات الصحيحة والمكافئة لتلك الوضعيات الثقافية.

2. <u>أسبابها:</u>

تختلف أسباب الرقابة في الترجمة السمعية البصرية باختلاف الدول والمجتمعات ومدى احترام مبادئ حرية الرأي والتعبير، كما وتختلف باختلاف الإنتاجات السينمائية وموضوعاتها.

يرجع *Gambier* أسباب الرقابة في السينما والتلفزيون إلى :

ا) **رقابة السلطات العامة:**

هي رقابة تفرضها الدول والهيئات النظامية الممثلة لها من وزارات وهيئات تشريعية وتنفيذية ولجان رقابية متخصصة تعمل ضمن قوانين دستورية محدّدة، تقوم هذه القوانين بتحديد مواضيع الرقابة وآلياتها وسبل تطبيقها.

تقوم هذه الجهات الرقابية بفرض الرقابة على كلّ ما من شأنه التعرّض إلى أسرار الدولة وأسرار الدفاع العسكري وآليات العمل الإداري، وكل ما من شأنه المساس بأمن الدولة ووحدة ترابها، أو ما قد يؤدي إلى زعزعة النظام العام للشعوب ونشر الفتنة واللا استقرار في أوساط المجتمع، كما تسلط الرقابة على كل المواضيع التي قد تتعرض للأديان بطريقة ناقدة أو ساخرة أو فيها نوع من التهكّم على الممارسات والشعائر الدينية.

كما تحرص السلطات العامة على منع وحظر كل ما يتنافى وما هو متعارف عليه اجتماعيا من أعراف وعادات وتقاليد وكل ما قد يشكل تماديا أو تطاولا واضحا على رموز السلطة وممثليها، هذا إضافة إلى كل ما يعتبر غير لائق ولا مقبول أخلاقيا.

ب)رقابة المال:

ويقصد برقابة المال تلك التي تفرضها الشركات الإنتاجية السينمائية الضخمة، والتي أصبح من المعروف أنها تحصل على تمويلات ضخمة من مختلف الشركات والمؤسسات الاقتصادية في إطار الدعاية والإشهار، الأمر الذي يجبر شركات الإنتاج إلى الرضوخ مطالب تلك الكيانات الاقتصادية والتسويق لأفكارها ومبادئها تبعا لتوجهاتها الإيديولوجية والثقافية والسياسية والدينية.

أصبحت الرقابة في السينما والتلفزيون تخضع للمجموعات الإعلامية الكبرى والتي تعرض موادا فيلمية مسترجة بحسب توجهاتها وميولاتها وسياساتها الداخلية، وكذا الأحبذات السياسية الدولية التي تدعمها.

كما أنّ حدّة الرقابة تختلف بالنسبة إلى التلفزيون من قناة إلى أخرى وذلك تبعا لعوامل عدّة نذكر منها:

- جنسية القناة.
- سياساتها الداخلية.
- الأجندات الاقتصادية والسياسية التي تخدمها.
- هل هي قناة حكومية أو خاصة؟
- توجهاتها الدينية.

ج) <u>الرقابة الذاتية:</u>

في كثير من الأحيان تكون الرقابة الممارسة من خلال سترجة الأفلام السينمائية خيارا شخصيا يتخذه المترجم فيقوم بتعديل بعض الجمل والمقاطع التي يراها غير ملائمة للعرض, فكثيرا ما يحس المترجم بمسؤولية تجاه المشاهد وبقناعة مفادها أنّ من واجبه حماية المشاهد وتجنيبه الإحساس بعدم الارتياح والمضايقة أثناء متابعته لأحداث فيلم أجنبي مسترج.[1]

هنا يجوز لنا التساؤل عن مدى مشروعية الرقابة الذاتية، وهل من حق المترجم أن يتصرّف في نص النسخة الأصلية للفيلم المسترج وإخضاعه إلى رقابة من شأنها أن تفرغه من محتواه الفكري والثقافي؟ وهل يملك المترجم حق سترجة ما هو ملائم من وجهة نظره وحذف ما يراه غير ملائم تبعا لأخلاقياته وفكره المحدود ونظرته للعالم من حوله؟

كثيرا ما تكون الرقابة الذاتية مسارا ينتهجه المترجم ليكفر به عن قلة إطلاعه الثقافي ومحدودية أفقه الفكري وكذا ضعف مخزونه المعلوماتي حول الوضعيات الثقافية المختلفة ومكافئاتها الترجمية.

[1]-voir : Gambier, Yves, Les censures dans la traduction audiovisuelle, p : 2-5/10.

حيث يرى (*Ljung*) أنّ جهل المترجم بالتعابير الاصطلاحية والإيحاءات الثقافية المعتمدة في ثقافة الآخر قد تؤدي إلى ترجمة خاطئة (*Mis translation*) أو ترجمة بالنقصان (*Under translation*) فيصبح المترجم رقيبا ذاتيا على ترجمته.[1]

كما قد تكون الرقابة الذاتية نتيجة لعدم فهم المترجم لأحداث الفيلم المسترج فتكون رقابة غير مقصودة.

يكون الحذف أو الإسقاط هنا نتيجة لعدّة عوامل منها:

- قلة الخبرة في مجال السترجة.
- قلة المعلومات المتوفرة حول الموضوع.
- جهله بالوقائع الثقافية المعروضة.
- الاستخفاف بذكاء المشاهد والانتقاص من وعيه.
- الاختيار غير المناسب للأساليب الترجمية المستخدمة.

كلها عوامل من شأنها أن تؤدي بالمترجم إلى القيام بسترجة ركيكة لا ترقى إلى مستوى النسخة الأصلية للفيلم، وبالتالي تترك المشاهد أمام خيارين: إمّا متابعة الفيلم بامتعاض وعدم الرضى لكثرة الفجوات والأخطاء التي من شأنها أن تعترض عملية الفهم، وإما أن يمتنع تماما عن متابعة الفيلم، وهو ما يشكل إخفاقا بالنسبة للسترجة ومن ثمّ للمترجم.

هذا لا يعني أنّه على المترجم أن يترجم كل ما يقال أو أن يحافظ على كل التعابير والإيحاءات ذات الطابع الثقافي، فليس كل التعابير الحاملة لمضامين ثقافية تستدعي الترجمة.[2]

كما لا يمكننا أن نلزم المترجم بمعرفة كل الإيحاءات والتلميحات ذات الطابع الثقافي والتي تختلف وتتعدّد باختلاف وتعدّد الثقافات والحضارات

[1]- Ljung, Magnus, « On mis-translating sexually suggestive element in English- Chineese screen subtitling », in Babel Vol 44 n° 2, 1998, p : 97-98.

[2]- Gabriela. L. Scandura, op.cit, p : 128.

والمجتمعات وما تختزنه في ذاكرتها الجماعية من تجارب وخبرات تجعلها متفرّدة في استعمالها للأدوات اللغوية المعبّرة عنها.

على المترجم اللجوء إلى البحث التوثيقي بهدف التعرّف على ما يبدو له غامضا أو التعمق أكثر فيما يملك عنه خلفية معرفية متواضعة وذلك بهدف إغناء ترجمته والارتقاء بمستواها. وتبقى الإستراتيجية الترجمية التي يعتمدها المترجم منوطة بالموقف الترجمي المحدّد الذي يتعرض له.[1]

أنّ الرقابة الذاتية منبعها الأصلي هو الرقابة النظامية أو الرقابة العليا التي تمارسها السلطات العليا في الدولة، ذلك أنّ المترجم بوصفه فردا من المجتمع قد تشبع بمختلف الأنماط الرقابية التي لطالما فرضت عليه سواء كانت ذات طابع اجتماعي من خلال نشأته وما تعارف عليه المجتمع من عادات وتقاليد ترفض البذاءة والنابية وتلزم الفرد بالاحترام والتقدير لكل ما هو مقدّس من شعائر وممارسات وتوجهات دينية وعقائدية، أو ذات طابع سياسي تبعا لما اختزنه في ذاكرته من سياسات دولة وإيديولوجيات وأفكار لطالما فرضت عليه حتى أصبحت جزء من شخصيته.

بذلك يمكن للرقابة الذاتية أن تكون عن وعي بمصدرها وأسبابها، كما يمكن أن تكون عن لاوعي أي أنها سمة من سمات شخصية المترجم تنعكس من خلال أعماله.

يقول *(Christian Metz)*:

« تبدو الرقابة الذاتية ولأسباب جمالية في تناقض صريح مع الإبداع الواجب توفره في كل عمل فني».[2]

---

[1]-voir: Ljung. M, op.cit, p : 105.

[2]- Metz, Christian, Le dire et le dit au cinéma, in communication Vol 11, N° 1, Paris 1968, p : 22.

« L'auto censure parait pour des raisons esthétiques en contradiction explicite avec la création censée émanée de toute œuvre ».

فالإبداع الفني بحسب رأيه لا يجب أن يخضع لأيّ نوع من الرقابة لاسيما الذاتية منها، فالإبداع والرقابة عنصرين متناقضين لا يمكن أن يجتمعا في عمل واحد، والرقابة هي تقييد للإبداع ولحرية الفن.

يمكن تعريف الرقابة الذاتية على أنها رقابة وقائية يلجأ إليها المترجم حتى يحصّن نفسه من أيّة تبعات قانونية قد يتعرض لها أو قد يعرّض لها الجهة المنتجة أو القناة العارضة للفيلم المسترج، أو حتى لتجنيب الجمهور المشاهد التعرّض لأيّ مواقف حرجة أو مشاهدة بعض المشاهد الجارحة أو الصادمة والتي من شأنها الإنقاص من متعة المشاهدة.

فيلجا المترجم إلى أساليب ترجمية مختلفة مثل: المحاكاة والاقتراض وتغيير البنية اللغوية للجمل والعبارات وكذا إسقاط بعض الاستعارات والكنايات وغربلة (*Filtrer*)النص عموما من كل العلامات والسمات الثقافية التي تميّزه.

بصفة عامة فإنّ الترجمة السمعية البصرية وخاصة تلك التي تعتمد تقنية السترجة، تعاني ممّا يسميه (*Buckley*) ب: "التحفظ اللغوي" ،[1]

« le conservatisme linguistique »

لأنّ السترجة لا يمكنها في أيّ حال من الأحوال المحافظة على النص الأصلي وترجمته بصفة كاملة وأمينة وذلك لكونها ترزخ تحت وطأة كمّ هائل من الإكراهات سواء كانت تقنية أو رقابية.

فمعاني الجمل والعبارات الملفوظة والمتضمنة في النصوص الأصلية للأفلام المسترجة لا يمكن أن تخضع لترجمة صحيحة ذلك أنها تقوم أساسا على كل ما هو ثقافي وكل ما هو ثقافي هو لا محالة خاضع للرقابة.[2]

[1]- Buckley, T, Oralité, distance sociale et universalité, in Ballard édition, Arbois, presse universitaire, 2001, p : 275.

[2]- idem, p : 276.

إنّ الرقابة الذاتية تنبع من شخصية المترجم ومن حرصه على المشاهد من جهة وعلى نفسه من جهة أخرى، فالترجمة مهنة قد يدفع فيها المترجم حريته ثمنا وحتى حياته ونذكر هنا الاعتقالات التي يتعرض لها المترجمون في إيران والفيليبين، ولا ننسى الاغتيالات التي تعرض لها المترجمون اليابانيين و الإيطاليين لرواية سلمان رشدي "آيات شيطانية".

تبقى الرقابة الذاتية خصوصا في مجال الترجمة السمعية البصرية واجبا على المترجم أن يتعامل معه بذكاء وذلك باختيار أنسب الوسائل اللغوية والأساليب الترجمية التي تمكنّه من تحقيق تلك المعادلة الصعبة والمتمثلة في التوفيق بين ما هو لغوي وما هو ترجمي وما هو ثقافي دون إغفال المحافظة على الطابع الفيلمي والفني الجمالي للعمل المسترج.

3. أنواعها:

إن اختلفت أسباب الرقابة ومصادرها من دولة إلى أخرى غير أنّ منطلقاتها تبقى واحدة، خاصة إذا تعلق الأمر بالأفلام السينمائية المسترجة، ذلك أنّ أسس الصناعة السينمائية وقواعدها تبقى واحدة، كما تبقى تقنية العنونة هي الحامل المعتمد لعرض الترجمة، وتتباين أنواع الرقابة ومنطلقاتها باختلاف وتباين الموضوعات المتناولة من خلال الفيلم السينمائي.

❖ الرقابة السياسية:

أو ما يسمى بالرقابة العليا، وهي تلك التي تفرضها السلطات الحكومية والتشريعات المعمول بها,

فلطالما شعرت الحكومات أنه من السهل تسيير شعوبها ومواطنيها بمنعهم من التعرّف على ثقافة الآخر وفكره.[1]

[1]-voir : Scandura, Gabriela, op.cit, p : 126.

استعملت الدول تقنية الدبلجة بوصفها حاملا للترجمة ووسيلة عرضها حتى تستبدل الشريط الصوتي الأصلي للفيلم بآخر يمكّنها من ممارسة رقابتها من خلاله وحجب ما قد يشكل مساسا بسلطتها أو من شأنه زرع الفتنة والبلبلة في أوساط الشعب.

إلا أنّ السترجة في المقابل وإن كانت تخضع هي الأخرى لآلة الرقابة ومقصّها إلا أنها تسمح للمشاهد بالحصول على كل من الصوت والصورة الأصليين للفيلم المسترج، وبذلك يمكن لكلّ من يملك ناصيّة اللغتين الأصل والهدف الحصول على المعنى الأصلي للجمل والعبارات التي تمّ حذفها أو استبدالها، ويكون بذلك أكثر وعيا وتفطنا بالرقابة الممارسة.

تتعلق الرقابة العليا خصوصا بكل ما هو سرّي *(Confidentiel)* من أسرار الدولة وأسرار الجيش، كما تحرص على عدم نشر بعض الوثائق والأرشيفات التي قد يشكل نشرها خطرا على الدولة وهي رقابة دستورية، تنص عليها مواد محدّدة من الدستور وتعاقب عليها التشريعات. [1]

انطلاقا من هذا، وضعت الدول عددا من الأجهزة الرقابية واللجان المتخصّصة على مستويات عدّة رئاسية و وزارية وهيئات محلية ومؤسسات متخصصة بهدف القيام بنوع من "الفلترة"[2] "*Filtrage*" أو الغربلة لكل المحتويات والمضامين الحاملة لتطاول أو سب أو قذف أو تشهير بالسلطة وممثليها، أو هادفة إلى زرع نوع من الفكر التحريضي أو الانقلابي في أوساط الشعب.

إن كانت الرقابة وسيلة تسلطية وقمعية لحرية الرأي والتعبير وحرية اختيار النهج الفكري والأيديولوجي للأفراد والمجتمعات، إلا أنها تبقى أيضا– إن تمّت ممارستها بالشكل الصحيح– إحدى الوسائل التي تمكّن الدول والحكومات من

[1]-voir : Gambier, Yves, Les censures dans la traduction audiovisuelle, p : 2/10.

[2]- Sturge, Kate, Censorship of translated fiction in Nazi Germany in TTR, Vol 15, n° 02, 2002 p : 169., p : 169.

التحكم في مختلف أجهزة البلاد ومؤسساتها وتحقيق الحماية والأمن والداخليين، خاصّة في ظل الأوضاع والتغيرات التي يشهدها العالم اليوم، والذي أصبح نشر الفكر التطرّفي الهادف إلى زعزعة أمن الدول وأنظمتها الداخلية من أبرز سماته.

ينطبق الأمر ذاته على الإنتاجات السينمائية الأجنبية والتي كثيرا ما تحمل رسائل مشفرّة تهدف إلى زرع أفكار غريبة في شعوبنا ومجتمعاتنا.

❖ **رقابة أخلاقية:**

تشمل كل ما من شأنه التعرّض للأسس والمبادئ الأخلاقية والحياد عن مسار حسن السير والسلوك، ومثال ذلك ممارسة الرقابة على كل الأفلام السينمائية التي تعالج مواضيع "حساسة" والتي من شأنها صدم المشاهد أو مضايقته.

فكل ما يخرج عن عادات المشاهد الاجتماعية وأعرافه وتقاليده قد يوصف بغير الأخلاقي، ويشمل ذلك أيضا التعرّض لبعض الطابوهات أو المحظورات والتي قد تضع المشاهد في موقف حرج يتعذر معه مواصلة مشاهدة الفيلم، كما يتمّ من خلال السترجة حذف أو إسقاط أو استبدال كل العبارات والجمل التي تستعمل مصطلحات جارحة أو عنيفة أو كلمات نابية وبذيئة أو سجّل لغوي سوقي (*Vulgaire*).

مثل الكلمات ذات الحروف الأربعة في اللغة الإنجليزية (*fuck…chit…etc.*) وذات الحروف الثلاثة و الاربعة في اللغة الفرنسية (*zut…merde…etc*) والتي تستعمل بشكل كبير في الأفلام الأمريكية والفرنسية.[1]

فكثيرا ما نلاحظ أثناء مشاهدتنا لفيلم أجنبي مسترج ترجمة مثل هذه الكلمات ب: (تبًا) أو (اللعنة).

[1]-voir : Gambier, Yves, op.cit, p : 7/10.

في أستراليا مثلا قامت المحكمة بإصدار حكما لا يعتبر هذه الكلمات "غير لائقة" وهي بالتالي تعتبر كلمات ذات معايير لائقة ومقبولة ويمكن عرضها على شاشات التلفزيون.[1]

هنا ياتي دور الرقابة من خلال استبدال هذه التعابير والكلمات بأخرى تكون مقبولة بالنسبة للثقافة المستقبلة، وبالتالي لا تؤدي إلى إحراج المشاهد أو خدش حيائه.

تستهدف الرقابة السينمائية أيضا كل الجمل والعبارات التي تحمل إيحاءات (*Allusions*) جنسية أو بذيئة وكذا التعابير الإصلاحية أو الجاهزة (*idiomatiques*) والمتعارف عليها في الثقافة الباثة بوصفها حاملة لمعاني قبيحة أو غير أخلاقية. تخضع هذه المقاطع اللغوية للرقابة حتى و إن كانت غير صريحة أو ضمنية.

فالقائمين على الإنتاجات السينمائية من كتّاب سيناريو ومخرجين وممثلين كثيرا ما يحاولون التعبير عن بعض الأفكار والممارسات غير الأخلاقية بصفة ضمنية (*implicite*) أو رمزية (*Symbolique*).[2]

ما هو متعارف عليه اجتماعيا حتى في الدول الأجنبية يلزم الجهات الرقابية إن كانت لجان رقابية أو مؤسسات إعلامية بإخضاع هذا النوع من الأفلام إلى رقابة من شأنها تهذيب المحمول اللغوي لتلك الأفلام والتقليل من حدّته.

الأمر الذي جعل كتّاب السيناريوهات والمخرجين يثبنون نوعا من التشفير اللغوي (*Codification Linguistique*) تمكّنهم من تمرير رسائلهم باستعمال التضمينات والتلميحات والمعاني الخفية (*Sous-entendus*) وما لا يقال (*Le non-dit*)، والتي غالبا ما يتمكن المتلقي من فك شفرتها وفهمها.

[1]-voir : Scandura, Gabriela, op.cit, p : 126.

[2]- voir :Toms Zkiewicz, Teresa, La traduction des textes déjà censurés in : TTR, Vol 15, n° 02, 2002, p : 173.

كما أنّ المشاهد يجتهد في تأويل تلك المعاني والتعابير في كل مرة يجد نفسه يتابع أحداث فيلم يتناول مواضيع حساسة أو محظورة.[1]

❖ **الرقابة الدينية:**

كلّ ما يتعلق بالديانات والشعائر والعبادات يعدّ من وجهة نظر رقابية غير قابل للمساس أو التجريح أو الاستهزاء.

نذكر من ذلك التعرّض من خلال مواضيع الأفلام إلى الديانات السماوية وحتى غير السماوية، من خلال عرض مفاهيم دينية حساسة أو محاولة تحليلها أو نقدها، أو التعرّف إلى قضايا دينية شائكة ومثيرة للجدل، أو الإدلاء بفتاوى لا تستند إلى مرجعية دينية مؤكدة وموثوقة.

تشمل الرقابة الدينية أيضا التعرّض إلى الذات الإلهية أو الأنبياء والرسل وتصويرهم في حالة أو مواقف غير مقبولة. ونذكر مثالا على ذلك الجدل الكبير الذي أثاره فيلم (عاطفة المسيح) *(La passion du Christ)* لمخرجه (*Mel Gibson*) والذي تمّ رفض عرضه في عدد كبير من دور السينما في العالم، لتناوله شخص المسيح بطريقة وصفت بغير المقبولة.

وأيضا تناول بعض المواضيع التي تعرض المحرمات (*Les péchés*) وتسوّق لها على أنها أمورا عادية بل وحضارية، حتى أنّ الهند قامت بإعادة تصوير العديد من المشاهد في أفلام أجنبية التي تظهر أناسا يتناولون الخمر على اعتبار أنّ الخمر من المحرمات.[2]

كما أنّ الرقابة قد تصل إلى أقصى درجاتها من خلال عملية "القصّ" أي حذف مشاهد كاملة من النسخة السلبية *(Le négatif)* للفيلم الأصلي إذا ما تناولت

[1]- Ibid., p : 174.

[2]-voir : Scandura, Gabriela, op.cit, p : 126.

مشاهد فاضحة من عري أو إظهار مناطق من الجسد وكذا تلك التي تعرض مشاهد الجنس والخلاعة والعلاقات غير المشروعة.

في كثير من الأحيان تفضي هذه الرقابة ذات الطابع الديني أو الأخلاقي الى ترجمة خاطئة أو سخيفة اوغير مقبولة من وجهة النظر الترجمية وحتى من وجهة نظر المشاهد، إذ أنها تكون بمثابة استهزاء بعقل المشاهد وانتقاصا من ذكائه ومن بين هذه الترجمات نذكر فيلما عرض على قناة *top movies* من نوع الو استرن (*Western*)من بطولة *Clint Eastwood* حيث نرى البطل يدخل خمارة ويجلس إلى الطاولة وينادي الساقي قائلا: "كأسا من الشاي".

فالمشهد هنا بقدر ما يثير الضحك فإنّه يثير الاستياء وكذلك الفضول حول اختيارات المترجم اللغوية.

إنّ تجنيب المشاهد ما قد يسيئه ويخدش حيائه لا يعني بالضرورة استبداله بما يثير في نفسه الضحك والاستهزاء.

الأمر الذي كثيرا ما نلاحظه من خلال تتبعنا للقنوات العربية التي تعرض أفلاما أجنبية مسترجة حيث نلاحظ ترجمة كلمة "الله" ب "القدير" أو "السماء"، كما تترجم الكلمة الأجنبية الدالة على الصدمة أو الاستغراب "*Jésus*!" ب: "يا إلهي" وأيضا كلمة "يهودي" ب: "من غير ديانة".

الحقيقة أنّ هذا النوع من الترجمات الخاضعة لرقابة دينية تستلزم من المترجم قدرا كبيرا من البحث والتحليل والتدقيق فيما يخصّ اختياراته الترجمية.

❖ **<u>الرقابة الذاتية:</u>**

مع أنها سببا من أسباب الرقابة السينمائية إلا أنّه يمكن اعتبارها أيضا نوعا رقابيا قائما بذاته.

ذلك أنّ الرقابة الذاتية تتعلق بالمترجم نفسه وهي تشمل كل الأنواع الرقابية السابقة السلطوية والأخلاقية والدينية.

كون المترجم فردا من المجتمع فإنه يخضع بدوره إلى آلة الرقابة ويتشبع بكل تلك المحظورات الرقابية التي لطالما فرضت عليه بهدف الحفاظ على النظام العام والتوازن الاجتماعي.

فهو يملك فكره الديني والعقائدي الذي يشكل جزءا من شخصيته وهويته وكذا ما تفرضه عليه الأعراف والعادات والتقاليد من تقييد ومنع وتحديد لما هو مقبول ولائق اجتماعيا.

كلها عوامل تؤثر في المترجم وتجعل منه رقيبا ذاتيا على نفسه أوّلا وعلى المجتمع ثانيا، فلا يسمح لنفسه ببث الأفكار والمعتقدات التي من شأنها زعزعة نظام المجتمع أو عاداته المختزنة في ذاكرته الجماعية أو معتقداته الراسخة.

ينعكس ذلك جليا من خلال السترجة فكثيرا ما تكون الترجمة مرآة للمترجم تعكس أفكاره وميولا ته وإيديولوجيته وتصوره للواقع، فيختار التعديل والاستبدال لبعض العناصر اللغوية التي قد يجدها غير ملائمة، ذلك أنّ المترجم كثيرا ما يحمّل نفسه مسؤولية حماية المشاهد من كل ما من شأنه مضايقته أو إحراجه أو صدمه.

لكن، هل يملك المترجم حق تحديد ما هو لائق وما هو غير لائق؟.

ما الذي يعطيه الحق في حرية استبدال وتغيير وتعديل الملفوظ الأصلي بما يراه مناسبا طبقا لوجهة نظره الضيقة والخاصة والتي لا تعني شخصا آخر غيره؟

ثم هل من حقه أن يفرض على المشاهد وجهة نظره وفكره ويوّجهه لما هو مقبول أخلاقيا؟

كلها تساؤلات تفرض نفسها في هذا المقام، فالفرد قد يتقبل رقابة عليا تفرضها جهات نظامية محدّدة لكن من الصعب عليه أن يتقبل رقابة يشعر بأنّها

مفروضة عليه دون وجه حق، حين يشعر أنّ الحذف والإسقاط مصدرهما جهة رقابية تهدف إلى وضع المشاهد ضمن إطار فكري وثقافي وعقائدي خاص وضيّق.

تقول (*Zoé petit*): « يمكن ان نشعر ببصمة المترجم في الترجمة السينمائية بمعنى ان نستشعر معالم شخصية من خلال مساره الترجمي ».[1]

فالترجمة وخاصّة السينمائية منها يجب أن توضع دائما في سياقها الإنتاجي الأصلي بكل ما يحمل من إكراهات اجتماعية واقتصادية ودينية قد تمثل أشكالا بالنسبة للثقافة المستقبلة.

ان الطابوهات والمحظورات وإن اختلفت من ثقافة إلى أخرى إلا أنّ أصلها واحد فكلها تتعلق بواحد من هذه المواضيع الثلاثة: الدين والجنس والمجتمع.

ممّا سبق يمكننا التساؤل حول الأساليب الترجمية التي تمكن المترجم من خلال عملية السترجة من الوصول إلى أنسب الترجمات وأكثرها دقة وقدرة على إرضاء المشاهد في ظل الرقابة المفروضة عليه.[2]

III - الإجراءات الترجمية المعتمدة:

الحقيقة أنه لا وجود لكتيب تعليمات يحدّد الأساليب أو التقنيات الترجمية الواجب اعتمادها من طرف المترجم في عملية السترجة. إلا أننا ومن خلال بحثنا وقراءاتنا المعمقة حول هذا الموضوع، وكذا من خلال ممارستنا لهذا النوع من الترجمات خلصنا إلى تجميع عدد من الأساليب الترجمية غير الاعتيادية، والتي يمكن وصفها بأنها الأنسب والأكثر قدرة على الحفاظ على الطابع المتعدّد الأبعاد

[1]- Thérèse, Eng, Traduire l'oral en une ou deux lignes, p : 18.

« il est possible de repérer l'empreinte du traducteur dans une traduction cinématographique ;c'est-à-dire des traits personnels dans sa démarche de traduction »

[2]- op.cit., p : 72.

للسترجة والمحافظة على مختلف مكونات العمل الفيلمي المسترج وندرجها كما يلي:

1) <u>التكييف</u>: (*Adaptation*)

تسمى بأقصى حدود الترجمة،[1] والتكييف تكافؤ سياقي يتمثل في استبدال وضعية لغوية ثقافية في الملفوظ الأصلي بوضعية لغوية– ثقافية مكافئة لها في السترجة.مثل مقابلة احد الامثلة الفرنسية بما يكافئها في اللغة العربية.

مثال : خير الكلام ما قل ودل = *parler peut et bien*

2) <u>إعادة الترجمة</u>: (*Retraduction*)

هي تأويل ثاني للملفوظ الأصلي لتحقيق تطابق الدلالات المعاد صياغتها للدلالات الأصلية، ويكون الاختلاف على المستوى الأسلوبي.

مثال : عدم الاعتراف بالجريمة = *Ne pas plaider coupable*

بدلا من : عدم الاقرار بالذنب

3) <u>التعويض</u>: (*Compensation*)

إجراء أسلوبي يعتمد على تعويض جزء من الملفوظ الأصلي بآخر من خلال ترجمته في غير موضعه الأصلي الذي ورد فيه.

مثال : جسد المراة = *Les seins d'une femme*

4) <u>التوضيح</u>: (*Explicitation*)

إجراء ترجمي يقوم على تحميل السترجة تفاصيل خفية في الملفوظ الأصلي إلا أنها متضمنة في سياقه العام.

[1] - voir : J.P.Vinay, J. Darbelnet, Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais, p : 52.

مثال: ترجمة العبارات المكتوبة على اللافتات : محكمة– طبيب....و غيرها.

5) <u>التكثيف</u>: (*Condensation*)

يقوم هذا الأسلوب الترجمي على مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي تقوم عليه السترجة بدورها، وذلك بترجمة أكبر قدر ممكن من الأفكار باستعمال أقل الوسائل اللغوية الممكنة.

مثال : لا تكلمه = *je ne veut pas que tu lui adresse la parole*

6) <u>التفسير</u>: (*Paraphrase*)

يشمل استعمال الجمل الشارحة لمقاطع الملفوظ الأصلي بهدف إزالة الغموض عن المفاهيم العسيرة على الترجمة.

مثال : المجندون من اصول افريقية = *les indigènes*

7) <u>تجاهل ما هو ثقافي</u>: (*L'ignorance du culturel*)

قد يلجأ المترجم أحيانا إلى تجاهل بعض العناصر الثقافية نظرا لخضوعه لرقابة نظامية أو ذاتية، كما قد يلجأ إلى هذا الإجراء في حالة عدم امتلاكه لخلفية معرفية مؤكدة حول الحدث الثقافي، ذلك أنّ الترجمة على حد تعبير

(*Marianne Lederer*) ليست بالعلم الجامع[1] ولا يمكن للمترجم في كل الأحوال تحصيل كل المعلومات حول كل الحقائق الثقافية.

مثال :عدم ترجمة كلمة : *Holocauste*

[1]-voir : Lederer Marianne, Le traduction aujourd'hui, Le model interprétatif, Ed : Hachette, 1994, p : 127.

8) العرقية: (*Ethnocentrisme*)

ينتمي هذا المفهوم لمجال الدراسات النفسية، ويمثل نزعة الإنسان إلى الرفع من شأن قومه، فقد يميل المترجم أحيانا إلى استبدال وقائع وحقائق ثقافية معينة، بوقائع وحقائق ثقافية تخص لغته الأم أو اللغة المترجم إليها ويكون هذا نوعا من أنواع الرقابة الذاتية، حيث يقوم المترجم بطمس هوية الفيلم الأصلي الثقافية لحساب النص المستهدف والمشاهد المستهدف.

مثال : المسيح = *Dieu*

الاله = *Jésus*

9) التحويل: (*Conversion*)

يقوم على تحويل المقاطع اللغوية للملفوظ الأصلي وتحويرها نظرا لطابعها غير المقبول اجتماعيا أو ثقافيا أو دينيا.

مثال :الصلاة عوضا عن :القداس = *la messe*

10) المحايدة: (*Neutralisation*)

باتخاذ المترجم وضعية المحايدة بخصوص الوقائع الثقافية وترجمتها بمقابلاتها اللغوية الدقيقة حتى وان لم تكن مألوفة لدى المشاهد وتطرح له إشكالا على مستوى المعنى والفهم والاستيعاب.

مثال :السماء تمطر كلابا و قططا = *il pleut des chiens et des chats*

11) التوليف: (*Domestication*)

يتمثل في جعل الحقائق الثقافية والوضعيات المكافئة لها مألوفة لدى المتلقي وكأنها جزء من ثقافته وذلك بجمعها مع ما يطابقها من وضعيات ثقافية في اللغة الهدف.

مثال : الصلاة في المسجد = *prier à l'église*

12) التعميم: (Standardisation)

إجراء ترجمي يعمل على التخفيف من الشحنة الثقافية المتضمنة في الوضعيات اللغوية– الثقافية وتناولها بشكل عام وسطحي لجعلها تتشابه والوضعيات الأخرى في الثقافات المختلفة ويكون ذلك بهدف تخفيف العبء على المشاهد أو رضوخا لإكراهات تقنية أو رقابية.

مثال : اللحم طبقي المفضل = *le porc est mon plat préféré*

13) الترويم: (*Contournement*)

نقصد بالترويم مداورة المعنى والالتفاف حوله دون التطرق له مباشرة ويلجا المترجم لهذا الإجراء الترجمي لترجمة جمل وعبارات ذات طابع محظور أو كلمات نابية أو تلميحات اوإشارات ذات إيحاءات جنسية.

مثال :هل تأتي او لا = *tu viens oui ou merde !*

14) التورية: (*Euphémisation*)

إجراء يقوم على تهذيب الكلمات والجمل الغير مقبولة أخلاقيا أو دينيا، وجعلها مقبولة نوعا ما من قبل المشاهد، على سبيل المثال: استبدال الكلمات البذيئة أثناء مشهد يعرض مشاجرة بين شخصين بكلمات أقل بذاءة في اللغة الهدف.

مثال :اغرب عن وجهي = *va te faire foutre !*

15) الحذف أو الإسقاط:[1] (*Suppression*)

[1] -voir: Gottieb, Henrik, Subtitles, Translation and idoms, PHD thesis,-- Copenhagen university, 1997, p : 76.

يكون ذلك بحذف مقاطع لغوية كاملة أو إسقاطها نظرا للظروف الرقابية أو للإكراهات التقنية التي تتعرض لها عملية السترجة.

مثال حذف كلمة « *merde* »و عدم ترجمتها

16) <u>الاستئصال</u>: (*Décimation*)

يقوم هذا الإجراء الترجمي غير الاعتيادي باستئصال الوضعية اللغوية واقتلاعها من سياقها الثقافي حتى وإنّ شكل ذلك إخلالا تاما بالمعنى العام وهو نوع من أنواع الطمس لهوية الفيلم المسترج يؤدي إلى إفراغه من محتواه وتسلسله الدرامي ويكون ذلك رضوخا لإلزامات رقابية مشدّدة تفرض على المترجم إلغاء الوضعية اللغوية – الثقافية بشكل تام دون استبدالها بأخرى.

مثال :ايها القذرون = *sales terroristes*

(العبارة موجهة للمسلمين)

17) <u>التنازل</u>: (*Résignation*)

اعتزال ترجمة بعض المقاطع اللغوية أو اعتزال معناها وتركه أو استبداله بمعنى مكافئ في الوضعية نظرا لتعذر الترجمة أو احتوائها على عناصر مستعصية على الترجمة (*Les intraduisibles*) ويكون الهدف من هذا الإجراء رقابيا.

مثال :الام المسيح = *la passion du christ*

كانت هذه عصارة ما توصلنا إليه من خلال بحثنا فيما يخص الأساليب الترجمية الكفيلة بتحقيق المعادلة الصعبة التي تفرضها تقنية السترجة.

فلا وجود لقواعد وصفية تحدّد لنا النموذج الترجمي المحدّد الواجب على المترجم التقيّد به أثناء عملية السترجة أو كيفية إنتاج هذا النوع من الترجمات في إطار سياق سوسيو–ثقافي محدّد.[1]

فخلال عملية السترجة يجب على المترجم أن يحدّد إستراتيجيته الخاصة والتي ترتبط بدورها بنوعية الأفلام المسترجة ونوعية الجمهور المستهدف وفئته العمرية وكذا السياسة الداخلية للمؤسسة الإعلامية التي ينشط ضمنها، هذا إضافة إلى التشريعات السارية والمعمول بها في النطاق الجغرافي لمكان عمله.

IV - الرقابة: أداة حماية لا حصار:

من خلال كل ما سبق ذكره حول المفاهيم المختلفة والمتعدّدة للرقابة وأسبابها ومنطلقاتها وكذا أنواعها وآليات تطبيقها باعتماد الإجراءات الترجمية المقترحة يتبادر إلى ذهننا تساؤل هام:

هل الرقابة أداة حماية أو حصار؟

بما أنّ الرقابة جزء لا يتجزأ من أيّ ترجمة سينمائية وعنصرا مسلما به على المترجم التعايش معه والتكيّف مع معطياته وإكراهاته فلابدّ علينا من الاعتراف بها وتقبلها بالرغم من كونها تقييدا لحرية الرأي والتعبير.

لابدّ لنا في هذا المقام من الاعتراف بدور الرقابة في حماية الجمهور من الرداءة والبذاءة وبالتالي حماية الأسرة ومن ثمّ المجتمع من انتشار الآفات و الظواهر اللا أخلاقية.

كما قد نشيد بدور الرقابة في حماية الأمن والاستقرار الداخليين للدول في ظل التغيرات والأحداث التي يعرفها عالمنا اليوم.

[1]-voir : Lambert J. et Delabastita. D, La traduction de textes audiovisuels, Modes et enjeux culturels, in Gambier. Y Ed, Les transferts Linguistiques dans les Medias audiovisuels, Presse universitaire du Septentrion, 1996, p : 37.

لكن أين يمكننا ترسيم الحدود بين الحماية والحصار؟

فالرقابة "جريمة ضد الفن" بكلمات *Benjamin Constant* وهي حسب *Clarembeaux* "الشرّ بذاته" ولا يمكن تبريرها في أيّ حال من الأحوال ولا حتى تحت شعار الأمن والنظام العام.[1]

كيف للمترجم أن يتموقع إذن في إطار ترجمة تفرض عليه تقديم نسخة مطابقة للأصل ورقابة تعمل على طمس هوية العمل المترجم وإفراغه من محتواه الثقافي؟

وهل يملك المترجم الخيار؟

على المترجم أن يكون واعيا بازدواجيته (*Duplicité*) ومدركا للدور المتناقض (*Paradoxal*) الذي يلزمه أن يكون "هارمس" (*Hermès*) و"ساربار" (*Cerbère*)[2] في آن واحد. "هارمس" المسافر الغير مبال و"ساربار" قائد قبيلته وحاميها، وبالتالي على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من التوصيات التي من شأنها أن تساعده في مهمته الصعبة:

- التزامه بوظيفته الأساسية بوصفه وسيطا ترجميا.
- التزامه بالإكراهات الرقابية التي يفرضها النظام العام.
- التزامه بالإكراهات الاجتماعية والثقافية التي يفرضها مجتمعه.
- لجوئه إلى الرقابة الذاتية بوصفها رقابة وقائية.
- محاولة المحافظة على أكبر قدر ممكن من المكونات الثقافية للفيلم المسترج.
- اختياره أنسب الإجراءات الترجمية المعتمدة في السترجة.
- المترجم غير مسئول عن الحوارات المترجمة.
- السترجة لا تعكس في أيّ حال من الأحوال وجهة نظره الخاصة.

[1]- voir :Clarembeaux, Michel, op.cit, p : 197.

[2]- voir :Gambier, Yves, op.cit, p : 8/10.

- أن يجاري المترجم ما يحيط به من إكراهات فقد يجد نفسه طرفا في لعبة السلطة العامة أو المؤسسات الإعلامية اوالاقتصادية اوالإكراهات التقنية والثقافية وحتى السينمائية والترجمية.

في حالة اختيار المترجم رفض الرقابة العامة أو الذاتية وسترجة كل مضامين الفيلم الأصلي حتى وإن احتوت على ما قد يوصف بغير اللائق، فذلك لا يعكس وجهة نظره أو أرائه الشخصية وإنما تبنيه لإستراتيجية ترجمية تقوم على الأمانة تجاه الأصل وتقديم نسخة مطابقة له.

لكن هل يكون رفض الرقابة على حساب الجمهور المشاهد، وهل عدم تقبّل الرقابة يعني لزاما صدم المشاهد وخدش حيائه؟

على المترجم اعتماد الوسطية والاعتدال من خلال ترجمته فيحاول قدر الإمكان المحافظة على النسخة الأصلية للفيلم المسترج مع احترام المشاهد وتقديم ما يتناسب مع شخصيته وقناعاته وما يتوافق مع ما يبيحه المجتمع ويتقبله، كما يبقى خيار اللجوء إلى النسخة الأصلية غير المترجمة متوفر بالنسبة للمشاهد.

وتبقى موضوعية المترجم في مهنيته.[1]

مع هذا، يمكننا تقديم مجموعة من الحلول التي من شأنها تخفيف حدّة الرقابة على الأعمال السينمائية المسترجة خاصة في عالمنا العربي على اعتبار ان الدول الغربية قطعت اشواطا كبيرة في هذا المجال:

- استعمال الرموز (*Signalétique*) الدالة على نوعية الأفلام.
- استعمال الألوان والأشكال للدلالة على مدى توافق البرامج والأفلام المعروضة مع الجمهور المشاهد.

[1]-voir : Gambier, Yves, op.cit, p : 8/10.

فمثلا: ***الأخضر: للأفلام العائلية.***

الأصفر: للأفلام البالغين فقط.

الأحمر: لأفلام العنف والرعب.

هذه التقنية معتمدة في عدد من القنوات العربية مثل قناة 2M المغربية.

- اختيار التوقيت الأمثل لعرض الأفلام والبث أو ما يسمى ب:

*(Prime Time)*وهو وقت المشاهدة المكثفة او وقت الذروة.

- تقسيم فترات العرض بحسب الجمهور المستهدف.
- اعتماد أنسب السجّلات اللغوية وفقا لنوعية الجمهور المستهدف وفئته العمرية، ومستواه التعليمي.
- يمكن للأسرة أن تمارس رقابة داخلية وذلك باعتماد البرمجيات الرقابية الداخلية والمتمثلة في برنامج *V. chip* و *TV Guardian*،[1] وهي برمجيات تنقية لغوية (*Purification Langagière*) تعمل على حذف أو تغطية كل الكلمات البذيئة أو النابية، وذلك بحسب قاموسها الداخلي القابل للتعديل.
- إضافة إلى اعتماد أنسب الإجراءات الترجمية لإنجاز السترجة.

V- الفيلم السينمائي:

السينما فن من فنون الاستعراض ويصطلح عليه أيضا "الفن السابع" *« le septième art »*.

يعرف (معجم الفن السابع) عبارة الفن السابع كما يلي:

"اسم للفن السينمائي وكان أول من أطلقه هو الناقد الفرنسي (الإيطالي الأصل) ريتشوتو كانودو (*Ricciotto Canudo*)... وقد سمى كانودو السينما بالفن السابع لأن العمارة والموسيقى هما أعظم الفنون، مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص قد كونوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع، وحيث أن السينما تضم وتجمع تلك الفنون الستة وأنها "الفن التشكيلي في حركة"، فيها من

[1]-voir : Scandura, Gabriela, op.cit, p : 126.

طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية في نفس الوقت ولذلك فهي الفن السابع".[1]

1- مفهوم الفيلم السينمائي:

يعتبر الفيلم السينمائي من أهم وسائل التواصل والاتصال والتي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة في مجالات عديدة الثقافية منها والإعلامية والتعليمية والترفيهية والإرشادية وغيرها.

يعرف الفيلم السينمائي بأنه : "سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة ".[2]

يعد الفيلم السينمائي الحامل لثقافات الشعوب وحضاراتها والمرآة الصادقة التي تعكس واقعها المعاش.

لأن الفيلم السينمائي يخاطب مشاعر المشاهد أكثر من مخاطبة لفكره فإن له قدرة هائلة على التأثير، الأمر الذي استدعى اللجوء إلى وضع قيود على حرية الإبداع السينمائي، وذلك من خلال الرقابة.

ونرى اليوم ظهور تخصص جديد يسمى ب: سوسيولوجيا السينما (*la sociologie du cinéma*) والذي يدرس مختلف مكونات الثقافة السينمائية في علاقتها مع الشعوب والأفراد ومدى تأثرها وتأثيرها على كل ما يرتبط بالفرد والمجتمع.

2- أهمية الفيلم السينمائي:

تعد السينما من أهم الفنون وأبعدها أثرا وفاعلية على الشعوب والمجتمعات وأكثرها قدرة على توجيه السلوك الإنساني وتعديل قيم الفرد الاجتماعية والأخلاقية

1-مرسي أحمد كامل، وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973. ص :313.

[2]- ،م.ن.، ص 279.

وحتى تغيير أساليب الحياة المعتادة، بل واعتبرت من الفنون الأكثر قدرة على تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية.[1]

من هنا يمكننا القول بأهمية الفيلم السينمائي:

اجتماعيا: لقدرته على رصد التغيرات الاجتماعية لمختلف الأمم والشعوب وكذا عكس واقعها المعاش هذا بالإضافة إلى معالجة مختلف الظواهر الاجتماعية وعرضها في طابع فيلمي سينمائي.

ثقافيا: السينما وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي وخاصة مع تجاوزها الحواجز اللغوية من خلال الترجمة السمعية البصرية واعتمادها على الصورة المرئية بوصفها وسيلة من وسائل التواصل الحضاري.

تعليميا: للفيلم السينمائي وظيفة تعليمية وذلك من خلال التأثير الكبير على المشاهدين بمختلف الفئات العمرية والقدرة على إثارة الرغبة في تطوير الذات والرقي بالمستوى العلمي وذلك لمجارة الركب التقني والتكنولوجي للأمم المتقدمة.

تاريخيا: يعتبر الفيلم السينمائي من أهم وسائل التأريخ لمختلف الأحداث التي يشهدها عالمنا، ويكون ذلك بتناول المواضيع والأحداث السياسية في قالب سينمائي مثل تناول أفلام أمريكية عديدة لأحداث 11 سبتمبر، حتى أصبحت بمثابة المرجعية التاريخية الموثقة سينمائيا.

ترفيهيا: لاشك في أن الأفلام السينمائية من أكثر وسائل الترفيه والتسلية وذلك من خلال اللجوء إلى السينما للهرب من مشاكل الحياة اليومية، والتخفيف من أعبائها.

كما يكتسي الفيلم السينمائي أهمية سياسية واقتصادية وترويجية تختلف باختلاف المواضيع التي يتناولها.

[1]- سادول، جورج، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د/ إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص 23.

4- أنواع الفيلم السينمائي:

يصنف الفيلم السينمائي بحسب الموضوع الذي يتناوله، ومن هنا نجد أن هناك:

- أفلام الحركة (*Action*).
- أفلام المغامرات (*Aventure*).
- أفلام كوميدية (*Comédie*).
- أفلام درامية (*Drame*).
- أفلام خيالية (*Fiction*).
- أفلام الرعب (*Horreur*).
- أفلام موسيقية (*Musical*).[1]

5- مكونات الفيلم السينمائي:

يتكون الفيلم السينمائي من عناصر عديدة تستدعي تضافر جهود عدد هائل من التقنيين والمتخصصين يعملون في شكل أطقم فنية مثل طاقم الإخراج وطاقم التصوير وطاقم الصوت وطاقم الإضاءة وطاقم الإنتاج وطاقم التجميل وغيرهم.

أهم الركائز التي يقوم عليها الفيلم السينمائي هي:

- **السيناريو:** يعرفه "بغداد أحمد بلية" بأنه: "نص الفيلم على ورق"[2].

السيناريو هو حوارات الفيلم وأحداثه معروضة على شكل كتابي ويتضمن ما هو لغوي أي نص الحوارات وما هو غير لغوي أي تحركات الشخوص وإيماءاتهم وملامح وجوههم وكذا وصف دقيق للحيز الزماني والمكاني لأحداث الفيلم.

- **التصوير:** وهي التقنية الأساسية التي تقوم عليها السينما ويكون ذلك باستخدام آلات التصوير باختلاف أحجامها وعدساتها، والتصوير

[1]- Voir, Deleuze, G, « le monde et les images », problèmes économiques et sociaux, N° 604, 1989, P : 60-64.

[2]- أحمد بلية بغداد، الترجمة بين سيميائية الرواية – الفيلم، دار الغرب، 2008، ص 21.

هو التقنية السينمائية المعتمدة لصناعة الصورة وعرضها، ولذلك فإن جودة الصورة السينمائية من أهم العناصر المحددة للقيمة الفيلمية للعمل السينمائي.

- **المونتاج او التوليف:** تأتي هذه العملية بعد مرحلة التصوير مباشرة، حيث يقول (*Jean Mitry*):

"يلخص المونتاج بكونه تجميع للقطات عديدة لتكوين مشاهد، والتي تكون في النهاية فيلما"[1].

المونتاج هو عملية تركيب أو توليف بين مجموعة من الصور والمشاهد بطريقة تزامنية تتوافق وتوقيت عرض المشاهد واللقطات وكذا نص الحوارت وحركة الشخوص، ويكون ذلك بحسب التسلسلي الفيلمي المعتمد.

مع أن المونتاج عملية فنية وتقنية دقيقة، إلا أنها لا تخلو من الإبداع الفكري الذي يهدف إلى تبيان الرؤية الفنية والإبداعية للقائمين على الفيلم.

فالسينما كما يقال هي فن التركيب والمونتاج من العناصر الأساسية لجمالية السينما.

- **الإخراج:** يعكس رؤية المخرج الفنية للفيلم السينمائي، والإخراج هو العنصر الرابط بين كل مكونات الفيلم السينمائي، فالتصور الإخراجي هو الذي يتحكم في كل من السيناريو والتصوير والإضاءة والمونتاج والأكسسوارات والملابس وغيرها من العناصر المشكلة للفيلم، بحيث يحددها ويجمعها في قالب سينمائي يخدم التوجهات الدرامية لفيلم من خلال نظرة المخرج السينمائية وتصوره ورؤيته الفنية.

الحقيقة أن استعراضنا لمختلف العناصر المكونة للفيلم السينمائي يهدف إلى التأكيد على مدى أهمية أن يكون المترجم في مجال السمعي البصري ملما بمختلف

[1]- Jean Mitry, le montage au cinéma, Paris, Edition du cerf, 2001, P 526.
«*Le montage se résume a l'assemblage de plusieurs plans pour former des séquences, qui, à la fin forment le film ».*

مراحل إنجاز الفيلم السينمائي وتقنياته، فالثقافة السينمائية التقنية من أهم شروط نجاح العمل المسترج.

في هذا الصدد يجدر بنا الإشارة إلى أن المسترج لا يدخل في علاقة مباشرة مع مختلف مكونات الفيلم السينمائي، أي أنه لا يحق له أن يعدل في أي من العناصر السابقة الذكر، وإنما ينصب عمله على ترجمة نص الحوارت لا غير بكل ما تحمله من عناصر لغوية وغير لغوية.

أما بالنسبة للرقابة، فالمترجم غير مسئول عن المحمول اللغوي أو الأيقوني الذي يعرضه الفيلم السينمائي، وإنما يكتفي بالترجمة وتناط الرقابة بالجهة العارضة للعمل السينمائي المسترج من مؤسسات إعلامية وقنوات عامة كانت أو خاصة.

الفصل الثالث

إشكالية سترجة الفيلم السينمائي

I. السترجة
II. البعد اللغوي
III. البعد السوسيوثقافي
IV. البعد التقني
V. البعد الفيزيولوجي
VI. البعد النفسي
VII. البعد الفني و الجمالي

تطرح السترجة كمّا هائلا من الإشكالات والتساؤلات بوصفها الحامل المادي المعتمد لعرض الترجمة، وتقنية تقوم على مجموعة من الآليات والأساليب والأبعاد المتداخلة الترجمي منها واللغوي والثقافي والنفسي والفني الجمالي. فالسترجة كما يصفها (*Lucien Merleau*) هي :« شر لابدّ منه» «*Un Mal nécessaire*»[1].

عند متابعتنا لأيّ فيلم أجنبي مسترج نجد أنفسنا في سبق محاولين الإلمام بأكبر قدر ممكن من مكونات الفيلم المعروض، وذلك يتطلب منا مجهودا معتبرا لتتبع أحداث الفيلم والتمتع بالأدوار التي يجسدها الممثلون والاستمتاع بالصورة والموسيقى التصويرية، وفوق كلّ ذلك محاولة مجاراة شريط السترجة الذي قد لا تستطيع قراءة سوى جزء منه لسرعة عرضه، أو تعذر قراءته كون الكتابة أو الحاشية معروضة على خلفية بنفس درجة لونها. كلها عوائق وإكراهات نتقبلها ونحاول التغلب عليها في سبيل فهم أحداث مجريات أيّ فيلم أجنبي.

هنا يجدر بنا الإقرار بأهمية السترجة، ودورها الأساسي في المساعدة على تتبع ومشاهدة أيّ فيلم أجنبي، خاصة إذا كان يقوم أكثر على التسلسل والترابط اللغوي منه على تتابع المشاهد والصور، ومن هنا تكون السترجة حقا شرا لا بدّ منه.

فما هي السترجة؟ وما هي أصولها وتاريخ نشأتها؟ وكيف تطورت واكتسبت وظائف متعدّدة ومختلفة؟.

I. السترجة (*Le sous-titrage*):

1. تعريفها:

يعرّف (*Larousse pluri dictionnaire*) السترجة على أنّها:

[1] - Merleau, Lucien, Les sous-titres…. Un mal nécessaire, Meta XXVII n° 03, 1982, p : 271.

« ترجمة انتقائية لحوارات النسخة الأصلية للأفلام، تنزل على الصورة أسفل الشاشة».[1]

نلاحظ استعمال عبارة "ترجمة انتقائية" وهي كلمة دقيقة لوصف الأساليب الترجمية المعتمدة من خلال السترجة، ذلك أنّ المترجم يعمد حقا إلى انتقاء الحوارات المراد سترجتها و يكون ذلك باستعمال أقل الوحدات اللغوية الممكنة والتي تمكّنه من تحقيق الوظيفة التواصلية المتضمنة في النص الأصلي، وذلك لاستحالة ترجمة كل حوارات العمل الفيلمي.

كما يعرّفها (*Lucien Merleau*) بقوله : « تدلّ كلمة سترجة في فيلم أجنبي ناطق معروض بنسخته الأصلية على الترجمة الموجزة لنص الحوار المعروض أسفل الصورة، وتقوم هذه العملية على ترجمة تقريبية لنص حوار الفيلم المعروض في لغته الأصلية، وهي عبارة عن ظهور قصير المدة لكتابة مضيئة في اللغة المستقبلة».[2]

نلاحظ هنا أيضا استعمال كلمة "ترجمة تقريبية" الأمر الذي قد يحدّد مفهوم السترجة كونها ترجمة مكثفة أو موجزة فلا يمكن للمشاهد الحصول سوى على قدر ضئيل من البنية اللغوية الأصلية لنص حوارات الفيلم، وذلك نظرا للإكراهات الصارمة التي ترزخ تحتها تقنية السترجة ممّا يجعل منها اختزالا للمعنى العام للنص الأصلي.

---

[1] - Larousse pluri dictionnaire, 1ére édition, Librairie Larousse, Canada, 1977, p : 1363.
« Traduction sélective des dialogues de la bande originale d'un film incrustée sur l'image en bas de l'ecran »

[2]- Lucien Merleau, op.cit, p : 273.
« Le mot sous-titrage désigne dans un film parlant étranger présenté en version originale, la traduction condensée du dialogue projeté au bas des images, le sous-titrage consiste à traduire approximativement un dialogue de film exprimé dans sa langue d'origine. La traduction s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigée dans la langue réceptrice ».

من خلال ما سبق ذكره حول الإكراهات الكثيرة التي تخضع لها عملية السترجة تأتي الرقابة لترمي بحمل آخر على هذه العملية الترجمية السمعية البصرية لتجعل منها معادلة صعبة، على المترجم فك رموزها لتحقيقها وجعلها ممارسة واقعية تقوم على آليات وتقنيات خاصة بها وتكون قادرة على تحقيق وظيفتها التواصلية على أكمل وجه.

2. نشأة السترجة وتطورها:

الحقيقة أنّه لا يمكننا الحديث عن ظهور السترجة ونشأتها دون الرجوع إلى أصول السينما وبداياتها.

خلال الفترة الممتدة ما بين 1890–1900 كانت الأفلام المنتجة ذات طابع توثيقي «*Documentaire*»، فكانت أغلبية الأفلام عبارة عن تسجيل دقيق للواقع، وذلك لمحدودية الوسائل التقنية المتوفرة آنذاك. ومع تطور الوسائل التقنية السينمائية بدأت الإنتاجات تتجه نحو إصدار أفلام سينمائية قصيرة، تقوم على قصص قصيرة بسيطة، .مع مرور الزمن بدأت الأفلام تصبح أطول زمنيا وذات بنية قصصية أكثر تعقيدا وحبكة، ممّا اضطر العاملين في المجال السينمائي إلى إيجاد طريقة وأساليب لتبرير تغيرات الديكورات والأمكنة والأزمنة لان السينما كانت وقتها صامتة.

هكذا ظهرت السترجات الفاصلة بين المشاهد (*intertitres*) وابتداءا من سنة (1903) بدأ صنّاع السينما اعتماد نصوص تفسيرية قصيرة بين المشاهد المختلفة لتسهيل عملية فهم المشاهد.

يعدّ (Stuart Blackton) أوّل من استعمل السترجة في الولايات المتحدة الأمريكية لتلخيص نص الحوارات.[1]

[1]- Laks, Simon, Le sous-titrage de films, propriété de l'auteur, Paris, 1957, p : 73.

يجدر الذكر بأنّ السينما في هذه الفترة كانت صامتة، الأمر الذي يبرر استعمال السترجة، أو الحواشي إضافة إلى الموسيقى لتعويض القصور الناتج عن غياب الجانب اللغوي المنطوق من العمل السينمائي، وذلك حتى سنة 1927.

استعمل حينها نوعان من السترجة: أوّلهما "سترجة الحوارات" وكانت عبارة عن حاشية تلخيصية لنص الحوار تفرض بين المشاهد. وثانيهما "السترجة التفسيرية" واستعملت لشرح أو تفسير بعض الحركات والأحداث.

كما استعملت السترجة لتبيان التغيرات الزمانية والمكانية لأحداث الفيلم مثلا: "بعد أسبوع..."، "بالأمس"، "في البيت العائلي".... وغيرها من التعابير التي تحمل دلالات زمكانية، كانت تمكّن المشاهد حينها من فهم مجريات الأفلام الصامتة المعروضة.

يقول (*Marcel Martin*) :

« كانت أغلبية الأفلام الصامتة مليئة بالسترجات الفاصلة، وكان لغوها يقطع دائما تسلسل الصور».[1]

لم تكن السترجة في بدايات ظهورها بالشكل الذي نعرفها اليوم ذلك أنّها عرفت الكثير من التغيرات والتطورات، واختلفت وظيفتها في زمن السينما الصامتة عنها بعد ظهور السينما الناطقة. كانت السترجة أيام السينما الصامتة عبارة عن جمل قصيرة ومقتضبة يحاول من خلالها المخرج توجيه المشاهد وإرشاده لتمكينه من فهم مجريات الفيلم، وسد الفراغ اللغوي الذي كان بمثابة حجر عثر أمام السينما حينها.

مع بدايات السينما الناطقة، أصبحت السترجة تستعمل على شكل حوارات قصيرة تقدّم شروحات أكثر حول الفيلم، لكنّها كانت سترجة في صلب اللغة

[1]- Martin, Marcel, Le langage cinématographique, « 7éme Art », Edition du chef, Paris, 1955, p : 62.

« …. *La plupart des films muets étaient bourrés d'intertitres dont le bavardage venait sans cesse interrompre la continuité des images ».*

الواحدة (*Un sous-titrage interlingual*) وبعد أن تغلب صنّاع السينما آنذاك على الإشكال اللغوي، بعد ظهور السينما الناطقة، أصبح هناك إشكال آخر يؤرقهم وهو إشكال "عالمية الفيلم" (*L'internationalité de film*) وهو هاجس جعل الفيلم الأمريكي

–بصفة خاصة– ينتشر إلى كافة دول العالم في محاولة لتخطي الحدود اللغوية فعمد صنّاع السينما إلى إيجاد حلول عملية تساعدهم على تحقيق ذلك وتمثل الحل في كل السترجة (*Le sous-titrage*) والدبلجة "*Le doublage*" بوصفهما حاملين ماديين يمكن من خلالهما عرض الترجمات المختلفة للأفلام، وذلك في كلّ اللغات، وكانت تلك بدايات السترجة كما نعرفها اليوم بطابعها الترجمي.

استعملت مفردة "سترجة" لأول مرة سنة 1912 في المجلة الأسبوعية الباريسية *Le cinéma* في عددها ليوم 05 أفريل 1912.[1]

كما استعمل الناقد السينمائي (*Diament Berger*) لفظة "*Subtitler*" وهي كلمة إنجليزية تدّل على الشخص المكلف بإنجاز السترجة، وكان ذلك سنة 1919، وظهرت بعد ذلك الكلمة الفرنسية (*Titreur*) للدلالة على نفس الشخص، وهو ما نسميه "تقني السترجة" وذلك سنة 1921.[2]

أما اليوم، وفي مجال الترجمة السمعية البصرية فأصبحنا نستعمل كلمة

"*Le traducteur-Adaptateur*" أي "المترجم المتصرف" أو" المترجم المكيّف" دلالة على عملية السترجة التي يقوم بها المترجم، حيث يقوم بالتصرف في نص حوارات الفيلم المترجم و تكييفها أثناء نقلها من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى.

وتستعمل كلمة "تصرف" "*Adaptation*" هنا للدلالة على الأسلوب الترجمي المعتمد من طرف المترجم في هذا النوع من الترجمات.

---

[1]- Merleau, Lucien, op.cit, p : 272.

[2]- Martin, Marcel, op.cit, p : 86.

ذلك أنّ الترجمة السمعية البصرية تعدّ تكييفا أكثر منها ترجمة وذلك لجمعها لمكونات وعناصر مختلفة مثل الصورة والصوت إضافة إلى العنصر اللغوي والترجمي في بوثقة واحدة تسمى بالترجمة السمعية البصرية.

3. الوظائف اللغوية للسترجة:

بالرغم من الإكراهات الكثيرة التي تعترض سبيل عملية السترجة، والتي كثيرا ما تنعكس على نوعية الترجمة وبالتالي نوعية الفيلم المترجم، إلا أنّها تبقى وسيلة لغوية مهمة ومساعدة على فهم مجريات الفيلم المترجم وأحداثه المعروضة في نسختها الأصلية، ومن هنا فإنّ السترجة تكون حاملة لمجموعة من الوظائف اللغوية التي تمكّنها من تسهيل عملية الفهم بالنسبة للمشاهد، ويمكن تصنيفها كما يلي:

- **الوظيفة التعويضية: (*La fonction de remplacement*)**

تعتبر السترجة تعويضا لغويا عن الصورة السمعية في الفيلم المعروض أو بعبارة أخرى، أنّ النص المكتوب (السترجة) هو تعويض عن النص المنطوق (الحوارات)، وتكون السترجة بذلك التقنية الترجمية البديلة لمختلف المكونات اللغوية المتضمنة في النص الأصلي والمتمثلة في الملفوظ الأصلي الحامل لجملة العلامات اللغوية وغير اللغوية.

- **الوظيفة التواصلية: (*La fonction de communication*)**

حيث تعمل السترجة على إبلاغ معلومات للمتلقي وهو المشاهد في هذه الحالة، بهدف تجاوز عقبة اللغة الملفوظة في الفيلم، الأمر الذي يفترض وجود باث ومستقبل ورسالة، وهي بذلك تحقق عملية تواصلية متكاملة الأركان.

ويمكن وصفها بالتواصل الإعلامي غير المباشر وأحادي الاتجاه، ذلك أنّه يسري من لغة (أ) إلى لغة (ب) والعكس غير صحيح.

❖ **الوظيفة الانفعالية: (*La fonction émotive*)**

يجدر بالسترجة أن تثير نفس الأحاسيس والمشاعر لدى الطرف المتلقي (المشاهد)، وأن يكون لها وقع وأثر النص الأصلي نفسه، فالنص المكتوب عليه أن يكون سيّالة عصبية لأحاسيس الشخص المتكلم (الممثل) وكلّ ما يبديه من عواطف وانفعالات تظهر لنا من خلال وتيرة الكلام ونبرة الصوت والإيماءات وتعابير الوجه، كلها عناصر انفعالية، على السترجة أن تعيد صياغتها وذلك باستخدام علامات الترقيم للدلالة على الوقف والتعجب والاستفسار وغيرها من العلامات غير اللغوية وهي معادلة صعبة التحقيق بالنسبة للسترجة كونها ترزخ تحت وطأة كمّ هائل من الإكراهات الزمانية والمكانية التي تجعل من الصعب – لكن ليس المستحيل– تحقيق هذه الوظيفة الانفعالية.

❖ **الوظيفة الترسيخية: (*La fonction d'ancrage*)**

تعمل الكلمات على التأكيد على معنى الصورة، كون هذه الأخيرة متعدّدة الدلالات في كثير من الأحيان، وبالتالي يكون على السترجة ترسيخ هذه المفاهيم والدلالات التي تعرضها الصورة المرئية وحماية المشاهد من السقوط في بئر التأويلات الأيقونية.

❖ **الوظيفة الإبدالية: (*La fonction de relais*)**

تحمل السترجة في كثير من الأحيان عناصر إخبارية قد لا يتضمنها الملفوظ الأصلي أو لا يعلنها صراحة، لكنّه يوحي بها، وعلى الترجمة أن تبيّن ما كان خفيا في النص الأصلي وتنوب عنه في توضيح ما كان ضمنيا، وذلك بغية تجنب الغموض والإبهام.

❖ **الوظيفة الاطنابية: (*La fonction de redondance*)**

الإطناب هنا بمعنى التأكيد على المعنى، أي أنّ كلا من الصورة المرئية والملفوظ اللغوي الأصلي والسترجة يحملون رسالة واحدة تعرضها الصورة

المرئية ويعبّر عنها الملفوظ الأصلي وتأتي السترجة لتؤكد عليها وتدعمها في لغة مغايرة، وذلك بهدف التأكيد على المعاني وتثبيت الدلالات، وأيّ تباين بين هذه العناصر الثلاثة قد يؤدي إلى تشويش المشاهد وبالتالي إفقاد الرسالة الفيلمية وحدتها المعنوية والدرامية ومن ثمة مقصديتها التواصلية.[1]

❖ **الوظيفة الفيلمية: (*La fonction filmique*)**

إنّ سترجة الأفلام السينمائية إضافة إلى كونها عملية لغوية وترجمية وتقنية هي أيضا عملية فنية جمالية تهدف السترجة من خلالها إلى المحافظة على روائية الفيلم المعروض وقصصيته وإبراز حبكته وعقدته من خلال المحافظة على العناصر الأدبية والروائية وكذا مجارات المكونات والعناصر الفيلمية والسينمائية التي تميّز أيّ عمل سينمائي.

كلها وظائف على السترجة أن تكون حاملة لها، رغم العوائق الكثيرة التي تعتري طريق هذه التقنية الترجمية، فكيف لها أن تحقق كلّ ذلك وهي مقيّدة بعدد غير هيّن من الإكراهات تتجسد من خلال أبعاد ترجمية ولغوية وتقنية ونفسية وثقافية وغيرها.

II. البعد اللغوي:

تعرف الترجمة على أنّها عملية لغوية بالدرجة الأولى؛ فاللغة أساس كل فعل ترجمي، ولعلّ الإشكال الرئيسي الذي تطرحه عملية السترجة يتمثل في مدى محافظتها على مختلف الأبعاد اللغوية للملفوظ الأصلي والمتمثل في نص حوارات الفيلم المسترج، فما هي الأساليب الترجمية الكفيلة بتحقيق ذلك في ظل الإكراهات التقنية التي تفرضها السترجة؟.

يتفق الباحثون في حقل الترجمة السمعية البصرية من أمثال:

(*Cordova, Merleau, Gambier*) على كون السترجة تصرّفا أو تكييفا

[1]- Merleau, Lucien, op.cit, p : 274.

(*Adaptation*)وذلك إشارة إلى الأسلوب الترجمي المعتمد في هذا النوع من الترجمات، ونتيجة لذلك ظهر مفهوم (المترجم- المتصرّف)
*(Le traducteur- Adaptateur)*دلالة على المترجم السمعي البصري وإشارة إلى طبيعة العملية الترجمية التي تعتمد على السترجة بوصفها وسيلة عرض لها.

ترى (*Barbara Cordova*) أنّ الترجمة هي تكييف لنص الرسالة الأصلية بحسب ثقافة اللغة المستقبلة، وهي بذلك تهدف إلى نقل مضامين ومفاهيم تتعدى الكلمات والألفاظ وتتجاوز المكافئات اللغوية إلى أخرى سياقية وثقافية.[1]

التصرّف يشكل أساس العملية الترجمية القائمة على السترجة، فالمترجم يتعامل مع خطاب متكامل، وهو في هذه الحالة خطاب سينمائي بكل ما يحمله من عناصر وآليات خاصة، الأمر الذي يوحي باختلاف مستويات التكييف ودرجاته تبعا لاختلاف طبيعة المواضيع التي يعالجها النص السينمائي، فتلك الحاملة لأبعاد ثقافية واجتماعية وحضارية تحتاج دون شك إلى مستويات أعلى وأعمق من التكييف لتحقيق التكافؤ الدلالي- الثقافي بين اللغتين الأصل والهدف.

إنّ التكافؤ الترجمي بين لغتين لا يقابله حتما تكافؤ مطابق للمحتوى السيميائي، ذلك أنّ كل لغة تعبّر عن الأشياء بطريقة مختلفة.

يقتضي عمل المترجم- المتصرّف بتقديم عمل سينمائي مسترج يساعد المشاهد على تخطي العوائق اللغوية التي يفرضها العمل في نسخته الأصلية مع المحافظة ما أمكن على محتواه الدرامي هذا إضافة إلى نسخ كل تلك الشحنات الانفعالية ليوقع نفس الأثر في نفس المشاهد.

يبدو عمل المترجم- المتصرّف في هذا الإطار شبه مستحيل، ذلك أنّه عليه تجاوز عدد هائل من العوائق المتعلقة بالجوانب التقنية من محدودية الحيّز الز مكاني واضطراره إلى استعمال عدد محدّد من الوحدات اللغوية، إضافة إلى

[1]-voir : Cordova, Barbara, Les sous-titres et le rôle du traducteur- adaptateur, p : 1/6.

الجوانب اللغوية والترجمية مثل اختياره نوع المقابلات اللغوية الأنسب لإنجاز ترجمته والتي تمكّنه من المحافظة ما أمكن على كل العناصر المكونة للعمل الفيلمي.

من الإشكالات اللغوية الأخرى التي تعترض سبيل المترجم– المتصرّف هي كيفية تحكمه في ثنائية الشفرة المنطوقة والشفرة المكتوبة (*code écrit – code oral*)، ذلك أنّ عمله ينطلق من بنية لغوية منطوقة (نص الحوارات) ليصل إلى بنية لغوية مكتوبة (السترجة)، الأمر الذي يفرض على المترجم– المتصرّف أن يكون ملما بخصائص كل من المنطوق والمكتوب من اللغة حتى يتمكن من تقديم عمل يرقى إلى مستوى العمل الأصلي. ذلك أنّ السترجة كثيرا ما تكون العامل الحاسم في إنجاح أيّ فيلم أجنبي، وتحقيق ذلك الإقبال الجماهيري للمشاهدين، وهو ما يطمح إليه كل إنتاج سينمائي. ومن هنا فأيّ سترجة ناجحة يجب أن تحمل جملة من الخصائص.

1. الخصائص اللغوية للسترجة:

تتميز السترجة بمجموعة من الخصائص أهمها:

- **الدقة:** يجتهد المترجم–المتصرّف في تحرّي الدقة أثناء عملية السترجة، وتكون الدقة على صعيدين؛ أولهما الدقة اللغوية: وتكون باختيار أنسب الوحدات اللغوية وأكثرها ملائمة وتعبيرا عن المراد قوله. وثانيهما الدقة التقنية: وذلك لحتمية التزام المسترج (*Sous-titreur*) بعامل التزامنية (*La synchronisation*) الذي يفرض الدقة في اختيار المقاطع الفيلمية التي تنزل عليها السترجة وكذا الدقة في الموافقة بين المنطوق من الكلام في الفيلم وبين زمن عرض السترجة.
- **البساطة المعجمية:** يكون ذلك باختيار أسهل الوحدات المعجمية وأكثرها بساطة وقدرة على الوصول بالمشاهد إلى مستوى الفهم وتحقيق تلك الوظيفة الابلاغية للسترجة، ذلك أنّ أيّ عمل فيلمي يكون موّجها إلى جمهور عريض ذو

مستويات علمية وثقافية متباينة الأمر الذي يضطر المسترج إلى اعتماد أسهل الأساليب اللغوية وأكثرها بساطة لإرضاء أكبر قدر ممكن من المشاهدين.

- **الوضوح:** ويكون على مستويين:

- وضوح سيميائي على مستوى المعنى العام للنص المترجم، بعدم اللجوء إلى الأساليب اللغوية المعقدة وكذا تجنب استعمال الصور البيانية والتلميحات والتضمينات التي تحجب الوضوح عن المتلقي وتوقعه في حلقة الإبهام.
- أما الجانب الثاني للوضوح فيكون على مستوى العرض، وذلك باختيار الحجم المناسب للكتابة أثناء عرض السترجة وكذا اختيار الألوان المناسبة ودرجة الإضاءة المناسبة حتى يتمكن المشاهدين من قراءة السترجة.

تعتبر (*Barbara Cordova*) السترجة نوعا من الترجمات المفتوحة،[1] ذلك أنها كثيرا ما تخون النص الأصلي ولا تتطابق مع النسخة الأصلية، وخاصة بالنسبة للمشاهدين ثنائيي اللغة فكثيرا ما نلاحظ عدم التطابق بين ما يقال على الشاشة وما يعرض أسفلها من سترجة، سواء كان ذلك ناتجا عن الأخطاء اللغوية أو الترجمية أو حتى على الرقابة المفروضة على السترجة سواء كانت بداعي المحظورات الاجتماعية، اوالثقافية اوالدينية اوغيرها، أو كانت رقابة ذاتية يفرضها المسترج على المشاهد تبعا لتوجهاته الإيديولوجية والثقافية والدينية.

وهو جوهر موضوع بحثنا والذي سنتوسع فيه بالشرح والتحليل في فصول لاحقة.

ممّا سبق ذكره يتبيّن لنا جليا بأنّ العملية الترجمية السمعية البصرية وخاصة تلك التي تعتمد تقنية السترجة، عملية معقدة لا يمكن حصرها في نموذج ترجمي ثابت ذلك أنها تأخذ بعين الاعتبار أبعاد متعدّدة مختلفة ومتداخلة في نفس الوقت.

[1] -voir: Cordova, Barbara, op.cit, p : 2/7.

كثيرا ما يجد المترجم–المتصرّف نفسه في مفترق طرق ترجمي فهدفه الأول هو إنجاز سترجة ترقي إلى مستوى العمل الأصلي، لكنّه يعلم جيدا أنّه من شبه المستحيل التعبير بصيغة كتابية عن كلّ مكونات المنطوق من الكلام.

يكون النص المنطوق في النسخة الأصلية لصيقا بالصورة المرئية، أما السترجة فعليها أن تتوافق مع كل من المقاطع الفيلمية المختارة لعرض السترجة وكذا المشاهد والأحداث والإيماءات والحركات وتعابير الوجه وكلّ ما هو خارج الإطار اللغوي من: نبرة وتنغيم وغيرها من العناصر الأخرى المكونة للبناء الفيلمي.

الأمر الذي يجعل من المسار الذي يتخذه المترجم–المتصرّف لإنجاز ترجمتة مسألة اختيار شخصي يمكّنه عمليا من تحقيق هذه المعادلة الصعبة، وذلك عن طريق تحديد اختياراته اللغوية والترجمية، وتحديد ما يجب ترجمته وما يمكن التغاضي عنه دون المساس بقيمة النص الدرامي. فلا وجود– كما سبق وأن ذكرنا– لوصفة جاهزة يعتمدها المترجم خلال عملية إنجاز السترجة، كما أنّه لا وجود لقواعد ثابتة تمكّنه من الاستناد عليها لتحقيق هدفه.

مع هذا تعرض (*Cordova*) نموذجا تقريبيا للمسار الذي على المترجم إتباعه لإنجاز السترجة ويشمل ذلك ثلاثة عمليات متكاملة:

أولهما: ترجمة النص السينمائي: مع كلّ ما يحمله من عناصر لغوية وخارج لغوية، مع احترام تسلسله الدرامي والفيلمي.

ثانيهما: تحويل النص: وتقصد بالتحويل هنا الانتقال من اللغة المنطوقة إلى اللغة المكتوبة.

ثالثهما: الترجمة التلخيصية: ويكون ذلك باختيار العدد المحدود والمتاح من الوحدات اللغوية بما يتناسب والإكراهات التقنية للسترجة. [1]

[1]-op.cit, p : 3/7.

مع هذا تعترف (*Cordova*) بأنّه نموذج لا يمكن تطبيقه على كلّ الأعمال الفيلمية ذلك أنّ كلّ عمل سينمائي يتحكم في سترجته موضوع العمل ذاته، أي المحتوى الدرامي للعمل وكذا نوعيته أكان يعالج موضوعا اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا... الخ.

مع هذا فهنالك مجموعة من القواعد التقنية التي على المترجم–المتصرّف الالتزام بها حتى يتمكن من إنجاز سترجة ناجحة.

2. <u>قواعدها التقنية:</u>

- على المترجم–المتصرّف تقسيم نص الحوارات إلى جمل قصيرة لا يتعدى زمن قراءتها 6 ثوان.
- عليه تحديد بداية ونهاية كل جملة.
- تحضير قائمة متكاملة بمجمل الأحداث التي يعرضها الفيلم.
- تجنب اعتماد أسلوب الترجمة كلمة بكلمة (*Le mot à mot*)
- تجنب التغيير أو التعديل في الترتيب الأصلي للجمل.
- التغاضي عن ترجمة بعض الجمل والتعابير القصيرة وغير المسموعة، والتي قد تدلّ عليها الصورة المرئية المصاحبة لها.

ومن المقاطع اللغوية التي يمكن للمترجم الاستغناء عن ترجمتها:

- التعابير المتداولة ذات الطابع العالمي.
- التعابير الدالة على التحيّة، المجاملة، الموافقة، الرفض، التعجب مثال كلمة "ألو" المستعملة للرد على الهاتف.
- أسماء العلم.
- الجملة المبتورة أو غير الكاملة، أو تلك التي تعتمد على الإيماء أكثر منها على التلفظ.

- الشروحات والتفاصيل الجليّة بالنسبة للمشاهد. [1]

على المترجم أن يجمع أكبر قدر ممكن من مقاطع النصوص في حاشية واحدة وذلك بشرط أن:

- لا تتجاوز مدة قراءة الحاشية 6 ثوان.
- لا تحمل الحاشية سوى فكرة رئيسية واحدة.
- أن يكون مضمون الحاشية صادرا على شخص واحد وأن تتغيّر الحاشية كلما تغيّر المتكلم.

كما أنّ على المترجم–المتصرّف تحقيق ذلك الاقتصاد اللغوي الذي تفرضه تقنيسة السترجة ويكون ذلك:

- اعتماد الحواشي الطويلة بدلا من الحواشي القصيرة.
- حذف حاشية واحدة من أصل حاشيتين، خاصة بالنسبة للحوارات التي تقوم على السؤال والجواب، باعتبار أنّ الإجابة تتضمن معنى السؤال.
- باعتماد حاشية واحدة لعرض أجوبة قصيرة ومتقاربة لشخصين مختلفين. [2]

إنّ احترام هذه البنود والعمل بها يكون له تأثيرا كبيرا ومباشرا على نوعية السترجة، وعلى المترجم–المتصرّف أو المسترج أن يعيّ تماما أنّ طول الحواشي والفارق الزمني المحدّد لعرضها، إضافة إلى المكان المختار لعرضها أو المقطع الفيلمي المختار لعرض السترجة كلها عوامل تسهم في إنجاح العمل السينمائي المترجم.

ليس على المسترج الجيّد أن يكون كاتبا جيدا، كما أنّ كاتبا جيّدا قد يقوم بسترجة رديئة، فالأمر لا علاقة له بقوة الإبداع الأدبي وإنما بالتحكم التقني في

[1]-voir : Merleau, Lucien, op.cit, p : 278.
[2]- op.cit, p : 27

عملية السترجة، فكثيرا ما يقوم المسترج بتنازلات من خلال ترجمته قد لا يقوم بها الكاتب بداعي الضمير العملي.

عليه فالمسألة ليست أن نرضي تقديم تنازلات لغوية وإنّما أن نجير عليها في سبيل تخطي العقبات التقنية للسترجة ومواجهة الإكراهات العديدة التي تفرضها، وقد تكون هذه التنازلات ذات طابع لغوي، كما يمكن أن تكون ذات طابع ثقافي أو سياسي أو ديني، فيلجأ المترجم- المتصرّف إلى عملية الرقابة الذاتية (*L'autocensure*)لتجنب الوقوع في بعض المحظورات (*Tabous*).

بالتالي على المترجم أن يعي خطورة الترجمة وحساسيتها فيما يتعلق بهذه المواضيع، ويضطر بالتالي إلى إسقاط أو تجاوز بعض المقاطع والعبارات باستعمال أساليب لغوية وترجمية تساعده على تجاوز عقبات مثل المحظورات (*Tabous*) والثورية (*Euphémisme*) والمجاز المرسل (*Synecdoque*) والتلميح (*Allusion*)وغيرها.

3. توصيات حول السترجة:

قدم (*Lucien Merleau*) مجموعة من التوصيات التي على المترجم الالتزام بها حتى ينجح في تكييف ترجمته مع ما تقتضيه الإكراهات التقنية للسترجة :

- نقل محتوى الملفوظ الأصلي بتوخي أكبر قدر ممكن من الأمانة الترجمية للمحافظة على روح العمل الأصلي، مع اعتماد الشفافية الكاملة تجاه المشاهد.
- اعتماد مبدأ الاقتصاد في الترجمة لا يجب أن يكون على حساب مضمونها ذلك أنّ الفهم والوضوح أساس عملية الاقتصاد اللغوي.
- عدد الوحدات اللغوية (الحروف) لا يجب أن يتعدى 70 حرفا كحدّ أقصى في الحاشية الواحدة، ومن جهة أخرى يفضل الاستغناء عن حاشية لا تحمل أكثر من 2 إلى 3 حروف، فهي لا تخدم السترجة في شيء.
- تحميل الحاشية أكبر قدر ممكن من المعطيات الدلالية.

- عدم تحميل السترجة بعلامات الترقيم (*La ponctuation*) التي يمكن الاستغناء عنها، ذلك أنّ الصورة المرئية تعدّ عاملا مساعدا على التعرّف على العلامات غير اللغوية مثل نبرة الصوت وتعابير الوجه.
- إنّ العلامة التي يجب استعمالها للإشارة إلى أنّ حاشيتين مرتبطتين هي المطة (*Le trait d'union*) وليست النقاط المتتالية التي تدلّ على أنّ الجملة لا تزال معلقة.
- استعمال النقطة (.) يدّل على أنّ الجملة تامة.
- تجنب استعمال الحروف التاجية (*Majuscules*) في السترجة ماعدا لترجمة عنوان الفيلم أو مقدمته (*Générique*).
- استعمال الكتابات المائلة (*Italiques*) تكون لترجمة حوارات الأشخاص الذين لا تعرضهم الصورة المرئية، مثل الأصوات ذات الطابع المجرّد والخيالي، مثل أصوات الأحلام وصوت الضمير وحديث النفس، والمقولات (*Le citations*)، والأصوات الصادرة عن جهاز الراديو أو التلفزة أو الهاتف، والأغاني واللافتات.
- تقطيع الجملة الواحدة وعرضها في حاشيتين أو أكثر قد يخلق مشاكل لغوية قد تؤدي إلى صعوبات في الفهم، ولذلك يستحسن صياغة الجملة بشكل يسمح بعرضها في حاشية واحدة.
- التزام الترتيب الأصلي للكلمات والجمل، ذلك أنّ أيّ تغيّر قد يشتت المشاهد نظرا لعدم توافقه والمواقف الدرامية والشخوص المتكلمة، الأمر الذي قد يخلّ بتزامنية السترجة.
- محاولة قدر الإمكان تخفيف العبء البصري على المشاهد وإيهامه بأنّه يشاهد فيلما سينمائيا في نسخته الأصلية دون سترجة. [1]

[1]-voir : Merleau, Lucien, op.cit, p : 280-281.

كلها إرشادات تهدف إلى تسهيل عمل المترجم–المتصرّف وكذا تسهيل عملية الفهم بالنسبة للمشاهد، والتخفيف من الأعباء النفسية والفيزيولوجية الناتجة عن متابعة فيلم أجنبي مسترج.

لتحقيق ذلك يكون على المترجم اعتماد مجموعة من الأساليب الترجمية الكفيلة بإتمام عملية النقل بطريقة علمية وترجمية مضبوطة في إطار الأساليب والتقنيات الترجمية المعتمدة في مجال السمعي البصري وخاصة سترجة الأفلام السينمائية.

4. أساليب الترجمة السمعية البصرية:

يقول (*Yves Gambier*) :

« تكون الترجمة في المجال السمعي البصري ترجمة انتقائية، تعتمد على التكييف والتعويض وإعادة الصياغة [...] و لا يمكن اعتبارها مجرّد ترجمة حرفية، ويمكن تعريفها على أنّها تضافر لمجموعة من الأساليب المختلفة مثل التوضيح والتكثيف والتفسير»[1].

انطلاقا من هذه المقولة يمكننا تصنيف الأساليب الترجمية المعتمدة من طرف المترجم في هذا المجال إلى:

❖ **التكييف *(Adaptation)*:**

أو ما يسميه (Vinay *et Darbelnet*)"أقصى حدود الترجمة"[2]

«*La limite extrême de la traduction*»

[1]- Gambier, Yves, La traduction audiovisuelle, un genre en expansion, p : 5/11.

« La TAV est une traduction sélective avec adaptation, compensation, reformulation […] si celle-ci n'est pas confondue avec le mot-à-mot, mais définie comme étant un ensemble de stratègies (explication, condensation, paraphrase ».

[2]- Vinay J.P. et Darbeluet. J, Stylistique comparée du Français et de l'Anglais, Méthodes de traduction, Paris Didier, 1977, p : 52.

هو نوع من التكافؤ السياقي، ويتمثل في استبدال وضعية لغوية في اللغة الأصل، بوضعية لغوية مكافئة في اللغة الهدف.

يشمل التكافؤ بالنسبة للترجمة السمعية البصرية، المكونات الاجتماعية والثقافية والعقائدية المعروضة من خلال الفيلم السينمائي، إلا أنّ استعمال هذا الأسلوب الترجمي خلال عملية الترجمة يطرح العديد من التساؤلات:

ألا يعدّ التكييف تغييرا أو تعديلا لمحتوى النسخة الأصلية للفيلم المعروض؟ أولا يمكن اعتباره نوعا من الرقابة الذاتية يفرضها المترجم على المشاهد.

وهل يملك المترجم–المتصرّف أو المسترج هذا الحق؟

الحقيقة أنّها تساؤلات تشكل جوهر العمل الترجمي السمعي البصري، خاصة ذلك المتعلق بسترجة الأفلام السينمائية مع كل ما تحمله هذه الأخيرة من خصائص تميّزها عن سائر المجالات السمعية البصرية الأخرى، ولما تتضمنه مواضيعها من شحنات ثقافية وإيديولوجية، كثيرا ما تضطر المترجم–المتصرّف إلى تبني خيارات ترجمية تحتاج الى الشرح والتفسير والتبرير.

انطلاقا من مبدأ أنّ الترجمة خسارة، فلابدّ علينا أن نتقبل جزءا من هذه الخسارة في سبيل الحصول على متعة مشاهدة العرض السينمائي.

❖ **إعادة الترجمة (*Retraduction*):**

هي تأويل الترجمة الأصلية للتحقق من مدى تطابق الدلالات المعاد صياغتها والدلالات الأصلية، ويكمن الاختلاف في الجانب الأسلوبي.

❖ **التعويض (*Compensation*):**

إجراء ترجمي– أسلوبي يقوم على تعويض جزء من الملفوظ الأصلي من خلال ترجمته في غير موضعه الأصلي الذي ورد فيه.

❖ **التوضيح (*Explicitation*):**

يكون ذلك بإدراج جمل تفسيرية قصيرة من خلال عملية السترجة تحمل معطيات دلالية كانت خفية في الملفوظ الأصلي، أي في النسخة الأصلية للفيلم المسترج لكنّها متضمنة في سياقه العام.

❖ **التكثيف (*Condensation*):**

يقوم هذا الإجراء على مبدأ الاقتصاد اللغوي، وهو مفهوم ينتمي إلى مجال الأسلوبية المقارنة، ويقتضي هذا الأسلوب الترجمي، ترجمة أكبر قدر ممكن من الملفوظ الأصلي باستعمال أقل عدد ممكن من الوسائل اللغوية أو الوحدات المعجمية، ويكون ذلك أيضا امتثالا إلى القواعد الأساسية لتقنية الترجمة والتي تفرض هي الأخرى استعمال عدد محدود من الوحدات اللغوية نظرا لمحدودية الحيّز الزمني والمكاني المخصصين لعرض السترجة.

❖ **التفسير (*paraphrase*):**

يشمل استعمال الجمل الشارحة لمقاطع النصوص والمفاهيم العسيرة على الترجمة بهدف إزالة الغموض عنها.[1] وتخفيف العبء على المشاهد الذي يحاول مجاراة الصورة المرئية والصوت ومتابعة أحداث الفيلم وقراءة السترجة في آن واحد.

ان الاساليب الترجمية المقترحة من طرف "غامبييه" غير كافية لتحقيق سترجة جيدة فهي اساليب ترجمية عادية و متعارف عليها في مجال الترجمة بصفة عامة.

الا ان الترجمة السمعية البصرية عموما و السترجة بشكل خاص تحتاج الى اساليب ترجمية متفردة وغير اعتيادية تبعا لطبيعة موضوع الترجمة , خاصة اذا خضعت هذه الاخيرة لالة الرقابة و اضطر المترجم الى التعامل مع اكراهاتها المختلفة فلا بد له هنا من اللجوء الى اساليب مبتكرة مثل الترويم و المداورة والتعميم و غيرها.

[1]-voir : Vinay et Darbelnet, op.cit, p : 4-16.

لا يمكننا حصر عمل المترجم أو تقييده بأساليب ترجمية محدّدة، ذلك أنّ الخيارات الترجمية التي يتبنّاها المترجم منوطة بأنواع النصوص التي يترجمها والمرتبطة هي الأخرى في هذا السياق بأنواع الأفلام المسترجة والمواضيع التي تعالجها.

لا يكون المترجم–المتصرّف وحده المسئول عن مدى نجاعة السترجة وفاعليتها ذلك أنّ عملية السترجة تمر بمراحل كثيرة ومعقدة، تفرض تكاثف جهود عدد كبير من المختصين والتقنيين مثل:

المترجم، وتقني الاستدلال، وتقني الكتابة، هذا بالإضافة إلى فنّي الرسم والتخطيط وعمال المخبر من منتج ومخرج وغيرهم. ويبدأ إنجاز السترجة بعمل تقني الاستدلال، ثم المترجم، وأخيرا تقني الكتابة.

5. مراحل إنجاز السترجة:

الاستدلال (*Le reperage*):

هي المرحلة الأولى في عملية السترجة ويقوم بها تقني الاستدلال (*Le repereur*) وتتمثل وظيفته في الاستدلال على مقاطع الحوارات وتقسيمها إلى جمل قصيرة مع تحديد بداياتها ونهايتها.[1] تمثل هذه المقاطع، الحواشي الموّجهة للعرض، ويكون ذلك عبر المراحل الآتية:

- إفراغ محتوى الشريط الصوتي للفيلم على الورق، أي الانتقال بالنص من بنيته اللغوية المنطوقة إلى بنية لغوية مكتوبة.
- إعادة مراجعة المقاطع والحوارات ومطابقتها مع النسخة الأصلية.
- التحديد الدقيق لزمن بداية ونهاية كل مقاطع الحوارات مع تسجيل الزمن المحدّد.
- قراءة كلّ جملة جزئية لتصنيفها بحسب أهميتها، مع حذف الأجزاء التي يمكن التخلي عنها دون الإخلال بالمعنى العام.

[1] -voir : Merleau, Lucien, op.cit, p : 282.

- تكثيف الجمل بهدف جعلها أقصر وأكثر دلالة وملائمة لمساحة العرض المخصصة للسترجة ولمدتها الزمنية.
- استخدام نظام الترقيم المطابق لكل حوار وسترجته.
- تحديد طول كل حاشية تبعا لعدد المشاهد واللقطات.

كلها مراحل على تقني الاستدلال التقيّد بها مع الحرص على عدم المساس بعناصر الوضوح والفهم، الأمر الذي يتطلب منه التحلي بمميزات خاصة، فعليه أن يكون:

- ذا ثقافة سينمائية واسعة.
- متخصص في تركيب الأفلام (*Monteur de films*)، وملما بمختلف تقنيات العمل السينمائي والتلفزيوني وفنياتهما.
- ذا مستوى لغوي يخوّله فهم الأعمال السينمائية الأجنبية، للتمكّن من فهم الحوارات وبالتالي تقطيعها إلى جمل مكتملة المعنى.
- أن يكون قادرا على تحديد مدى أهمية الجمل المراد ترجمتها، وإسقاط ما يراه زائدا عن المعنى. [1]

الترجمة (*La traduction*):

هنا يأتي عمل المترجم و المتمثل في ترجمة مقاطع الحوارات المحدّدة في عملية الاستدلال وإيجاد المكافئات والمقابلات اللغوية والثقافية المستعملة في اللغة المترجم إليها.

أمّا المؤهلات المطلوبة في عمل المترجم فهي نفسها تلك الواجب تحققها في أيّ مترجم "جيد"، وهي الكفاءة اللغوية المزدوجة والخلفية الثقافية الواسعة التي تمكنه من تكييف ترجمته بحسب نوعية النصوص التي يتعامل معها.

[1] - op.cit, p : 282.

التصرف(*L'Adaptation*):

يقوم بها تقني الكتابة، المتصرف (*Le littérateur Adaptateur*) ويتمثل عمله في:

- تحويل الحوارات والمقاطع المترجمة إلى سترجة باستخدام تقنية الكتابة الإلكترونية.
- تعديل الجمل لتتوافق ومقاييس السترجة.
- تحقيق التزامنية بين الحوارات المنطوقة والسترجة في الفضاء والوقت المخصصين للعرض.
- تحديد مدة عرض كل حاشية، والفارق الزمني بين عرض كل حاشيتين وذلك وفقا لمدى طول النص الأصلي وكذا زمن عرض المشاهد واللقطات.
- على تقني الكتابة– المقتبس أن يكون كاتبا أو روائيا.

تبعا لما سبق ذكره نخلص إلى أنّ المترجم يحمل المسؤولية كاملة فيما يتعلق بنوعية السترجة.

يرى (*Yves Gambier*) في هذا الصدد أنّ:

« المترجم غير مسئول بالكامل عن عمله أو على نوعية الترجمة، ومدى موافقتها للنص الأصلي، كونه غير مسئول عن مطابقة المقاطع المترجمة مع نص الحوار الأصلي، هذا بالإضافة إلى أنّ المسئول عن عرض السترجة قد يضطر إلى تعديلها لتتوافق ومتطلبات العرض».[1]

لكن تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النظام القائم على تحديد المهام أثناء عملية السترجة هو نظام أوروبي بحث، أمّا بالنسبة للممارسة الميدانية في وطننا العربي

[1]- Gambier, Yves, Le profil du traducteur pour écran, Edition Daniel Gonade, Maison du dictionnaire, Paris, 2000, p : 92.

« Le traducteur n'est pas responsable jusqu'au bout sur la qualité de la traduction et sa compatibilité avec le texte source ; sa tache n'étant pas de synchroniser entre les parties traduites et les dialogues. D'autant plus que le responsable du visionnement des sous-titres peut se voir contraint de modifier la traduction afin de pouvoir la visionner »

وحتى في دول مثل كندا مثلا نرى أنّ كلّ هذه الوظائف يقوم بها شخص واحد يسمى ب"المسترج"(*Le sous-titreur*) والذي يكون مترجما في المقام الأول بالإضافة إلى امتلاك التقنيات الحاسوبية والإلكترونية الحديثة التي تمكّنه من إنجاز عملية السترجة.

III. البعد السوسيو ثقافي:

لقد أصبح متعارفا على دور السترجة وأهميتها في تعلم اللغات الأجنبية وقدرتها الهائلة على تطوير الكفاءات اللغوية للأفراد، وتعدّ اللغة الحامل للمخزون الثقافي للشعوب والمجتمعات حيث يقول (*Worth*):

« عندما نضع أفلاما، نرسم لوحات، نصمّم أزياءا، ونؤثث منازلنا ونتكلم، فإنّنا نستعمل أشكالا رمزية هي أجزاء مترابطة تشكل ثقافتنا».[1]

ومن هنا نخلص إلى أنّه على الترجمة بشكل عام، والسترجة بشكل خاص أن تكون تكييفا للمرسلة الأصلية بحسب ثقافة اللغة المستقبلة، ذلك أنّ الهدف من هذا النوع من الترجمات هو نقل مضامين متعدّدة السياقات (فيلمية، درامية...) تتعدى حدود الملفوظ المجرّد ومكافئاته اللغوية إلى مكافئات ثقافية تعكس واقع الآخر وثقافته.

إنّ التكافؤ اللغوي بين لغتين لا يعني بالضرورة تكافؤا تاما للمضمون الدلالي، فاختلاف اللغات يكمن فيما تجبر على التعبير عنه، لا فيما تستطيع التعبير عنه. كما أنّ اللغة هي الوعاء الحامل لثقافة الآخر وتجاربه وخبراته وعلى الترجمة بالتالي أن يعكس ذلك المحمول الثقافي المتضمن في اللغة الأصل.

تمثل السترجة كونها الحامل المادي للترجمة والتقنية المعتمدة لعرضها نقطة التماس المباشرة بين لغتين مختلفتين ذلك أنّ المشاهد يستقبل في الوقت ذاته كلا

[1]- Worth. S, Studding Visual communication, University of Pensylvania press, 1981, p : 4.
« When making films ,when painting ,designing clothes ,furnishing our houses and when talking we are using symbolic forms, all connected they form our culture."

من الملفوظ الأصلي باللغة الأجنبية والسترجة في اللغة الهدف، هذا فضلا عن باقي العناصر الفيلمية من صورة مرئية وموسيقى تصويرية وغيرها.

فيجد المشاهد نفسه في مفترق طرق لغوي تتجاذبه فيه أطراف ثقافتين مختلفتين، فبين ما يحمله الملفوظ الأصلي من عناصر لغوية تحمل سمات ودلالات ثقافية وما تعرضه الصورة من واقع ثقافي من جهة، ومن جهة أخرى سترجة تحاول قدر الإمكان مجارات تلك الوقائع الثقافية المعروضة، لكنها في كثير من الأحيان تفشل في ذلك، ويرجع السبب غالبا إما لنقص في ثقافة المترجم وعدم قدرته على الانتقال بتلك الوقائع الثقافية من ضفة إلى أخرى او إلى آلة الرقابة التي تفرض عليه الالتزام بمستوى محدود من الانضباط واللياقة قد يجبران المترجم على إسقاط جزء كبير من الحقائق الثقافية أو تجاهلها أو حتى استبدالها بحقائق أخرى تتوافق وطبيعة اللغة المستقبلة وما تسمح به ضوابطها الاجتماعية والدينية وغيرها.

هنا يجد المشاهد نفسه في حالة من التشويش والضياع بين ما تعرضه الصورة المرئية من حقائق ووقائع وما تعرضه السترجة من حقائق ووقائع معاكسة ومناقضة، الأمر الذي قد يؤدي إلى إضعاف قوته على المتابعة والفهم.[1]

يكون المترجم أثناء عملية السترجة بمثابة الوسيط الثقافي بحيث يحرص على تسهيل عملية التواصل والفهم وذلك بتكييف ترجمته ومقتضيات اللغة المستهدفة وذلك من خلال التصرّف في الترجمة وتأويل تعابير ومقاصد ورؤى وأفكار كل ثقافة، الأمر الذي يفرض عليه ليس فقط ازدواجية اللغة بل وازدواجية الثقافة,

تقول (*Cordova*) في شرحها لمفهوم الترجمة في ميدان السمعي البصري وخاصة منها تلك التي تعتمد تقنية السترجة أنّها:

[1]-voir : Zoé, Petit, Le sous-titrage, Le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal, Paris/ Louvain-la-Neuve, De Boeck université, 2008, p : 103.

«... والحقيقة أنّ الترجمة هي عملية تكييف للمرسلة الأصلية في ثقافة أجنبية وتهدف إلى إبلاغ مضامين ومفاهيم وليس كلمات فقط... ».[1]

من هنا فعلى المترجم–المتصرّف أن يكون ذو مستوى ثقافي يخوّله نقل تلك الشحنة الثقافية المتضمنة في النسخة الأصلية للعمل المسترج ويجب أن تشمل معارفه:

- فهم طبيعة المجتمعات من: تاريخ وعادات وتقاليد وفلكلور، هذا إضافة إلى القيّم الأخلاقية والدينية والمحظورات وغيرها من المكونات الثقافية الأخرى.
- دراسة طبيعة التعامل بين الأفراد ونوعية العلاقات الاجتماعية ومستواها.
- التمكّن من الأدوات اللغوية وغير اللغوية الدالة على طبيعة ردود الأفعال واختلافها من مجموعة لغوية إلى أخرى.
- دراسة طبيعة التعابير المستخدمة للتعبير عن الوقائع والحقائق الثقافية والاجتماعية في كل لغة.

من هنا على المترجم أن يملك "نظرة ثقافية مزدوجة" [2]

«Une vision biculturelle»

وأن يأخذ بعين الاعتبار نظرة العالم المختلفة للوقائع الثقافية عندما يتعلق الأمر بسترجة الأفلام السينمائية والتي تعتبر بدورها مرآة تعكس حياة الناس وتجاربهم وواقعهم الاجتماعي والإنساني.

بالتالي على المترجم–المتصرّف أن يتحلى بنوع من المرونة الثقافية

---

[1] - Cordova, Barbara, op.cit, p : 2/6.

« la traduction est en effet l'adaptation du message original à une culture étrangère, et elle se donne pour objectif de communiquer des contenus et des notions ,pas seulement des mots…»

[2]- op.cit, p : 6/6.

(Flexibilité culturelle) حتى يتمكّن من تجاوز العقبات الترجمية ذات الطابع الثقافي وحتى لا يسقط في بئر الرقابة الذاتية اللا مقصودة الناتجة عن جهل بعض الوقائع الثقافية للأمم والمجتمعات.

إنّ عمل المترجم– المتصرّف يقتضي منه التوفيق بين نمطي تفكير مختلفين وذلك بالتعرّف على العناصر الحاملة للرموز الثقافية ومحاولة تكييفها بما يتناسب وثقافة اللغة المستهدفة، ولا يكون ذلك باحترام الجانب اللغوي فقط، بل والجانب الأيقوني، فالصورة المرئية وحدها قد تقول ما تعجز عن قوله آلاف الكلمات.

من أجل تحقيق كل ذلك كثيرا ما يضطر المترجم إلى تبني أساليب لغوية وترجمية مثل: الحذف والإسقاط والمجاز، والتعويض بهدف جعل ترجمته تتوافق وأساليب التعبير المستخدمة في اللغة الهدف وتجنب كل ما يدعو إلى الغرابة أو الصدمة أو الاستهجان من جهة المشاهد.

نصل هنا إلى التساؤل الأهم:

– ألا يعتبر استعمال هذه الأساليب من خلال عملية السترجة مساسا بالنسخة الأصلية لعمل المترجم وتحويرا في عناصره الفيلمية والدرامية وحتى المقصدية؟

– هل المترجم–المتصرّف مسئول عن تجنب صدم المشاهد وعدم شعوره بالغرابة؟

– هل يملك المترجم حق محاصرة المشاهد وتحديد ما هو مسموح به وما هو محظور؟

كلها تساؤلات تفرض نفسها في هذا المقام وتفتح أمامنا أفقا واسعا للبحث والتحليل حول مدى مشروعية التصرّف في العمل المسترج وتجريده من كامل مكوناته الثقافية أو تحويرها لتتناسب والواقع الثقافي للمشاهد.

إنّ السينما نافذة العالم على الآخر ومنفذه للتعرّف على تجارب وخبرات الشعوب والأمم، وهي مرآة تعكس الواقع الاجتماعي والحياتي في الجانب الآخر من العالم.

فهل يملك المترجم–المتصرّف حق محاصرة المشاهد وجعله أسير الثقافة الواحدة، أو تزويده بمعطيات ثقافية تحمل الكثير من المغالطات والمداورات؟

وماذا عن الصورة المرئية ودورها في تبيان ما تجاهلته السترجة من حقائق؟

إنّ التلاعب بعقل المشاهد بهذه الطريقة وتقييده بحجة حمايته من الصدمة والغرابة هي كلها ذرائع تقدم لتبرير آلة الرقابة وتعزيز هذه الممارسات التي تفقد العمل المسترج هويته الثقافية وتفرغه من محتواه.

من هنا يكون على المترجم–المتصرّف أن يتعامل بذكاء من خلال ترجمته لبعض المقاطع والمشاهد الحاملة لدلالات وسمات ثقافية واضحة، وأن يحترم عقل المشاهد، وذلك من خلال إيجاد الصيّغ والحلول الترجمية التي تمكّنه من المحافظة على الهوية الثقافية للعمل المترجم، بما يتناسب والواقع الثقافي للغة المستقبلة.

إنّ الشاشة هي وسيلة عرض لواقع ثقافي، وعلى مشاهد الفيلم الأجنبي.. أن يحسّ بذلك التماس اللغوي–الثقافي بين اللغتين.[1]

IV. البعد التقني:

إنّ أهم الإشكالات التي تطرحها عملية السترجة تتمثل في الإكراهات التقنية التي تفرضها على المسترج، وخاصة تلك المتعلقة بالتزامنية *(La synchronisation)* بين الصوت والصورة والسترجة المعروضة، وتعدّ التزامنية من أهم العناصر المحدّدة لمدى جودة السترجة.

[1]-voir : Zoé, Petit, The audio-visual text : Sublitiling and dubling different genres, Meta, XLIX, 1, 2004, p : 31.

فمن جهة، تتقاسم السترجة المعروضة زمن العرض مع كلّ من المحتوى الأيقوني للعمل المسترج ومحتواه الصوتي، أي أنّ المشاهد لعمل مسترج يبذل جهدا مضاعفا، فبالإضافة إلى تتبع أحداث الفيلم ومتابعة مختلف اللقطات والمشاهد، يتوجب عليه قراءة عدد كبير من الحواشي ومحاولة مطابقتها والعناصر غير اللغوية للملفوظ الأصلي من نبرة صوت وتعابير وجه وإيماءات حتى يتمكن من تحقيق التكامل بين جميع عناصر الفهم.

من جهة أخرى، فإنّ أيّ فارق زمني بين الملفوظ الأصلي والسترجة يؤدي حتما إلى مشاكل كثيرة على مستوى الترجمة وبالتالي على مستوى الفهم، ذلك أنّه على الترجمة أن تكون الداعم الرئيسي للصورة وأيّ فارق في التطابق سيقلل من نوعية السترجة وجودتها ومن ثمّ من قيمة العمل الفيلمي المسترج.

يكمن الحل في اعتماد تقنية التقطيع السليم لأجزاء الملفوظ الأصلي (*La fragmentation*)،[1] ويكون ذلك بتجزئة نص الحوار إلى جمل قصيرة موّجهة للقراءة لا للاستماع,

تندرج هذه العملية– كما سبق وأن ذكرنا– ضمن مهام تقني الاستدلال ويكون ذلك بإفراغ المحتوى الصوتي للشريط الفيلمي، وتقطيع نص الحوار واختيار المقاطع الموّجهة للترجمة.

يرى *(Gambier)* بأنّه يجب تقسيم الفيلم إلى عدّة مقاطع تحدّد وفق زمن معيّن.[2]

مع هذا يجد المترجم–المتصرّف نفسه مقيدا بالعامل الزمني أثناء عملية السترجة، فالمدة الزمنية المحدّدة لعرض الحاشية ترتبط هي الأخرى بطول المقاطع المترجمة من جهة وبزمن عرض المشاهد من جهة أخرى، هذا إضافة إلى محدودية الفضاء المخصص لعرض السترجة.

---

[1]-voir Merleau, Lucien, op.cit, p : 275.

[2]-voir : Gambier, Yves, Screen transadaptation, Perception and reception, in translator, Manchester, 2003, Vol 9, Part 2, p : 186

فالمعايير الدولية المتعلقة بالسترجة تنص على أنّ كل ثانية تعادل 18 صورة، والعدد المسموح به من الأحرف هو 25 حرفا.[1]

وبالتالي فمهما كان طول نص الحوار الأصلي الموجّه للسترجة، يكون على المسترج احترام مجموعة من القواعد التقنية، ذلك استنادا إلى أنّ مدة عرض الحاشية لا يجب أن تتعدى بضعة ثواني على أقصى تقدير وأنّ كلّ حاشيتين تتخللهما أربعة لقطات.

تقدم (*Joëlle Redouane*) مجموعة من التوصيات لإنجاح السترجة:

- زمن قراءة الحاشية الواحدة لا يجب أن يتعدى 6 ثوان.
- على الترجمة أن تنجز وفقا لعدد اللقطات.
- ألا تحمل الحاشية الواحدة أكثر من فكرة رئيسية واحدة.
- نقل أكبر قدر من المعلومات باعتماد تقنية التكثيف.
- تحقيق التزامنية بين السترجة وما تحمله الصورة من علامات صوتية وعلامات غير لغوية.[2]

يجدر بنا أن نضيف في هذا الصدد أهمية:

- المحافظة على القيمة الإخراجية للفيلم المسترج، وذلك باحترام توقيت عرض مختلف المشاهد واللقطات ومطابقتها وزمن عرض السترجة.
- اعتماد مبدأ الاقتصاد اللغوي من أجل احترام الحيّزين الزماني والمكاني المخصصين لعرض السترجة.
- تجنب استعمال علامات الترقيم والأرقام والفراغات.
- تجنب ترجمة العبارات المألوفة مثل التحية والردود الهاتفية (ألو...) والجمل غير الكاملة.

---

[1]- Ibid., p : 190

[2]-voir : Joëlle Redouane, La traductologie, p : 201-202.

- ترجمة حوارات الشخوص الرئيسية فقط.
- تجنب تغيير الترتيب الأصلي للحوارات.
- تجنب تغيير التركيب الأصلي للجمل.

ويضيف (*Merleau*):

- على الكتابة أسفل الشاشة أن تكون واضحة لتسهيل عملية القراءة.
- اعتماد ألوان واضحة، مثل الأبيض أو الأصفر، وفقا للخلفية التي تنزل عليها السترجة.
- ألا تتجاوز الحاشية سطرين اثنين، على أن يكون السطر الأول أطول من السطر الثاني.
- يجب على الحاشية أن تتوسط أسفل الشاشة.
- يجب الإشارة إلى الحوارات بين الشخوص باستعمال المطّة (–) وتكون مصفوفة على اليسار بالنسبة إلى اللغات الأجنبية. أما بالنسبة للغة العربية فتكون مصفوفة إلى اليمين.

نظرا لكلّ هذه الإكراهات التقنية التي ترزخ تحتها تقنية السترجة، يمكننا القول بأنّه لا يمكن بأيّة حال من الأحوال أن يحصل المشاهد على كل مكونات الملفوظ الأصلي في العمل المترجم لكنّه في المقابل يندمج مع الفيلم المعروض محاولا تعويض ما نقص من الترجمة بجمالية الصورة المعروضة والموسيقى المصاحبة لها، والقيمة الإخراجية للفيلم، ويبقى الهدف من السترجة ليس ترجمة كل مكونات النسخة الأصلية للعمل السينمائي وإنّما هي وسيلة مساعدة للمشاهد حتى يتمكن من فهم مجريات الأحداث وسياقها الدرامي.

V. البعد الفيزيولوجي:

إنّ عملية الفهم أثناء مشاهد أيّ فيلم مسترج تمرّ عبر قناة البصر، أي أنّ العين هي العضو المسئول عن الفهم من خلال قراءة السترجة. فلابدّ أن تتزامن

حركة القراءة مع زمن العرض الأيقوني حتى لا يحصل أيّ تباعد (*Décalage*) بينهما.

يكون ذلك بصورة آنية، حيث يضطر المشاهد إلى متابعة الأحداث ومجارات المشاهد واللقطات وكذا تتبع العلامات الصوتية للشخوص (*intonation*)موازاة مع قراءة السترجة أسفل الشاشة، كلّ هذه العمليات التي يقوم بها المشاهد بشكل متزامن تجعله يعاني من ضغوطات فيزيولوجية.

أنّ المجهود البصري والعصبي المفروض على المتلقي يكون قويا لذا يجب تخفيفه وتسهيل العملية بالنسبة إليه.[1]

كما أنّ القدرة على القراءة والفهم والاستيعاب تختلف من متلق إلى آخر، ومنه استحالة إنجاز السترجة وفقا لمعايير فيزيولوجية محدّدة. ويبقى الأمر الثابت فيزيولوجيا هو أنّ زمن القراءة البصرية للنص المكتوب يكون أطول من زمن الاستماع الصوتي للنص ذاته، ذلك أنّ الزمن الذي تستغرقه العين في قراءة السترجة أطول من ذلك الذي يستغرقه السمع لفهم الحوارات.

استنادا إلى ذلك كان تحديد عدد اللقطات المتعاقبة ومدى طول الحوارات الأصلية ومطابقتها للقدرة الفيزيولوجية للإنسان العادي على القراءة وحدّدت مدة عرض الحاشية الواحدة ب 6 ثوان تتعاقب خلالها 144 لقطة.[2]

أمّا بالنسبة للمشاهدين مزدوجي اللغة، أو العارفين بلغة الفيلم الأصلية فكثيرا ما تكون السترجة عنصرا زائدا عن الفهم، لكنها تشكل في الوقت ذاته عقبة أمام المشاهد تمنعه من الاستمتاع بالصورة المرئية وتشوش عليها.

يكون هذا النوع من المشاهدين أكثر وعيا وإدراكا لأيّ خلل في التطابق بين اللغة الأصلية واللغة المترجم إليها وخاصة إذا تعلق الأمر بالرقابة.

---

[1]-voir : Joëlle, Redouane, op.cit, p : 201.

[2]- voir : Merleau, Lucien, op.cit, p : 276.

فالمشاهد أحادي اللغة قد لا يعبأ ببعض أنواع الرقابة الممارسة من خلال عملية السترجة، كما قد لا يتفطن لأيّ إسقاط أو حذف أو تعويض للحقائق الثقافية والاجتماعية الحاملة لدلالات قد تعتبرها اللغة المستقبلة غير لائقة وتصنفها في خانة المحظورات وبالتالي تخضعها للرقابة.

أما المشاهد ثنائي اللغة فسرعان ما يتفطن لآلة الرقابة ويدرك أنّ ما يقال غير الذي يترجم ويكون ذلك بمثابة عنصر تنفير له قد يصرفه عن متابعة الفيلم.

من بين المشاكل الفيزيولوجية الأخرى التي قد تسببها عملية السترجة سلسلة الصدمات البصرية التي يتعرض لها المشاهد من خلال الظهور المفاجئ للعلامات الضوئية واختفائها والتي تمثل السترجة المعروضة على الشاشة، خاصة إذا كانت المشاهدة تتمّ في فضاء عاتم مثل دور السينما أو الغرف المظلمة.

على اعتبار أنّ العدد المتوسط للحواشي المعروضة من خلال عملية السترجة بالنسبة لفيلم طويل يعادل 900 حاشية ما يعادل 1800 صدمة ضوئية للعين بالنسبة لفيلم مدته ساعتان، أي أنّ المشاهد يتعرض لصدمة ضوئية بصرية كلّ 3 ثوان.

الأمر الذي قد يتعب العين ويجعل من عملية متابعة الفيلم المسترج عبئا فيزيولوجيا على المشاهد.

VI. البعد النفسي:

إنّ الجهد الذي يبذله المشاهد في سبيل التوفيق بين مختلف مكونات الفيلم المسترج يكون هائلا، من تتبع لمجريات الفيلم وأحداثه ومجاراة للصورة المرئية المعروضة والموسيقى المصاحبة لها، هذا بالإضافة إلى قراءة السترجة المعروضة أسفل الشاشة، وتكون كلّ هذه العمليات آنية وتزامنية، أي أنّ المشاهد عليه أن يقوم بها في نفس الوقت حتى يتمكن من مجاراة أحداث الفيلم وفهمه. الأمر الذي يجعله تحت وطأة ضغط نفسي وعصبي ذلك أنّه مطالب بالتوفيق بين

عدد كبير من الأعضاء والوظائف الفيزيولوجية والعصبية، من حركة العين السريعة والسماع وترسيخ عملية الفهم.

كلّ هذه المراحل المتزامنة تحدث عند المشاهد شدّ عصبي ونفسي قد يصل إلى مستوى التثبيت (*Le blocage*).

التثبيت حالة عصبية نفسية ينتج عنها تشويش في مختلف الوظائف الفيزيولوجية والأعضاء المصاحبة لها،[1] الأمر الذي يؤدي بالمشاهد إلى فقدان القدرة على التركيز والمتابعة وكذا تشويش البصر وتعذر الرؤية الواضحة.

ذلك أنّ عدد الحواشي المعروضة من خلال سترجة أيّ فيلم سينمائي قد تصل إلى 900 حاشية، على مرّ ساعتين من العرض، الأمر الذي يجعل المشاهد يبذل جهدا معتبرا يكون له بالغ الأثر على الوظائف العصبية والنفسية.

هذا فضلا عن الظهور والاختفاء المفاجئ لنفس العدد من الحواشي الامر الذي قد يجعل من الصعب على المشاهد الاستمتاع بأجواء الفيلم المعروض والحصول على نفس الأثر المصاحب للفيلم في نسخته الأصلية.

كما أنّ تعاقب اللقطات خلال مدة عرض الحاشية الواحدة قد يوحي للمشاهد بظهور حاشية جديدة، ما يجعله يقرأ نفس الحاشية مرات متعددة؛ ممّا يزيد من حدّة المجهود العصبي المبذول.

كلّ هذه العوامل مجتمعة قد تدفع بالمشاهد إلى تجنب متابعة الأفلام السينمائية المسترجة، ذلك أنّ الضغط العصبي المصاحب لها يحرمه من الاستمتاع بجمالية العرض السينمائي.

❖ **<u>البعد الفني والجمالي:</u>**

إنّ تحويل الملفوظ الأصلي إلى سترجة بصرية يقوم أساسا على مبدأ نقل أكبر قدر ممكن من الأفكار والمعاني والدلالات المتضمنة في نص الحوارات الأصلي،

[1]-voir : Lebrun, Yvan, La neurophysiologie du bilinguisme, Meta, XXIX, n° 1 2001, p : 38.

باستعمال أسلوب التكثيف اللغوي مع المحافظة ما أمكن على مختلف المكونات الدرامية للفيلم الأصلي، وذلك بتبني أسلوب بسيط وسلس.

من أجل تحقيق عنصر التزامنية بين زمن القراءة البصرية للسترجة والاستيعاب الصوتي لنص الحوارات الأصلي ومجاراة تعاقب المشاهد واللقطات على السترجة أن تحترم محدودية الحيّز الزمني المخصص لعرضها والذي عادة ما يكون قصيرا ويكون بذلك العرض سريعا.

لا يتمّ ذلك إلا من خلال اختزال نص الحوارات الأصلي إلى جمل موجزة، الأمر الذي يطرح إشكالات ذات طابع فني وجمالي.

فهل يمكننا حقا الحديث عن ترجمة لعمل فيلمي سينمائي في ظل الإكراهات التزامنية التي تفرضها تقنية السترجة؟

كيف يمكن للسترجة أن تقدم للمشاهد ترجمة موثوقة في ظل الإيجاز و الاقتضاب اللذان تتعرض لهما؟

هل يمكن للسترجة إدعاء احترام الطابع الفني والجمالي للفيلم الأصلي ذلك أنّ الاختزال والاختصار من شأنهما تجريد العمل السينمائي من مختلف العناصر الحاملة لسمات فنية وجمالية وإفراغه من محتواه الدرامي، والذي يرتكز أساسا على الأسلوب الفني والأدبي لكتابة الحوارات.

من شأن الترجمة المقتضبة حصر أفق الفكرة وأبعادها الدرامية ومن ثمّ وضوحها ومقصديتها، الأمر الذي ينعكس سلبا على نوعية العمل المترجم لما سيكتنفه من غموض وإبهام وبالتالي منع المشاهد من الاستمتاع بالفيلم السينمائي ومختلف أبعاده الفنية والجمالية.

إنّ تفكيك العبارات والتعابير الواردة في نص الحوارات الأصلية وتبسيطها، يؤدي لا محالة إلى بتر الفيلم وإسقاط مجمل عناصره الفنية من صوت وصورة وتسلسل درامي.

يتعلق الأمر هنا بالمحافظة قدر الإمكان على القيمة الفيلمية والسينمائية للعمل المسترج.[1]

هنا تتبيّن لنا مدى أهمية مرحلة الكتابة والتصرف أثناء إنجاز السترجة، فتقني الكتابة–المتصرف يكون المسئول الأوّل على المحافظة على القيمة الإخراجية والفيلمية للعمل المسترج، لأنّ وظيفته تكمن في تقطيع نص الحوارات إلى جمل جزئية حاملة لمعان مكتملة، وأيّ خلل قد يشوب هذه العملية سيؤدي لا محالة إلى إحداث نوعا من اللا تطابق بين مختلف مكونات الفيلم المترجم من صورة وصوت وسترجة، وبالتالي عدم تحقيق عنصر التزامنية والذي يمثل حجر الأساس لإنجاح أيّ سترجة وبالتالي لإنجاح الفيلم السينمائي والمحافظة على قيمته الإخراجية، حيث توصف عملية السترجة على أنها مسألة ضمير فنّي واحترام العمل الأصلي.[2]

بالتالي على المترجم التحلي بضمير مهني وأخلاقي يخوّله المحافظة على مجمل المكونات الفيلمية للعمل المترجم، وبالخصوص تلك المتعلقة بالجانب الفني والجمالي كونها تجسّد جوهر أيّ عمل سينمائي.

ممّا سبق يمكننا القول بمدى صعوبة تقنية السترجة وتعقيدها الأمر الذي يطرح إشكالية من نوع آخر تتمثل في قضية تكوين المترجمين المتخصصين في الترجمة السمعية البصرية.

ذلك أنّها ليست عملية متاحة لأيّ مترجم، نظرا لما تطرحه من إشكالات متعدّدة ذات أبعاد مختلفة لغوية وترجمية وتقنية ونقية وفنية جمالية، تجعل منها ممارسة معقدة ومستعصية تستدعي تكوينا من نوع خاص.

السترجة هي "خدعة سينمائية" مثل غيرها من الخدع التي يقوم عليها أيّ إنتاج سينمائي، ذلك أنها توحي للمشاهد بالحصول على كامل المحتوى اللغوي

[1] -voir : Merleau, Lucien, op.cit, p : 277.

[2] -op.cit, p : 278.

للملفوظ الأصلي في حين أنه في الحقيقة لا يحصل إلا على جزء ضئيل منه، ومع ذلك فهي تمثل نقطة الارتكاز الأساسية التي يعتمد عليها لبلوغ مرحلة الفهم والاستيعاب.

نختتم بمقولة (*Caillé*):

" الترجمة ابداع و الابداع اختيار و يعلم جميعنا انه باختيار كلمة من بين الكلمات و باختيار مكان الكلمة في الجملة تكون الترجمة الموفقة و اينما وجد الخيار الصائب وجد الابداع الفني"[1]

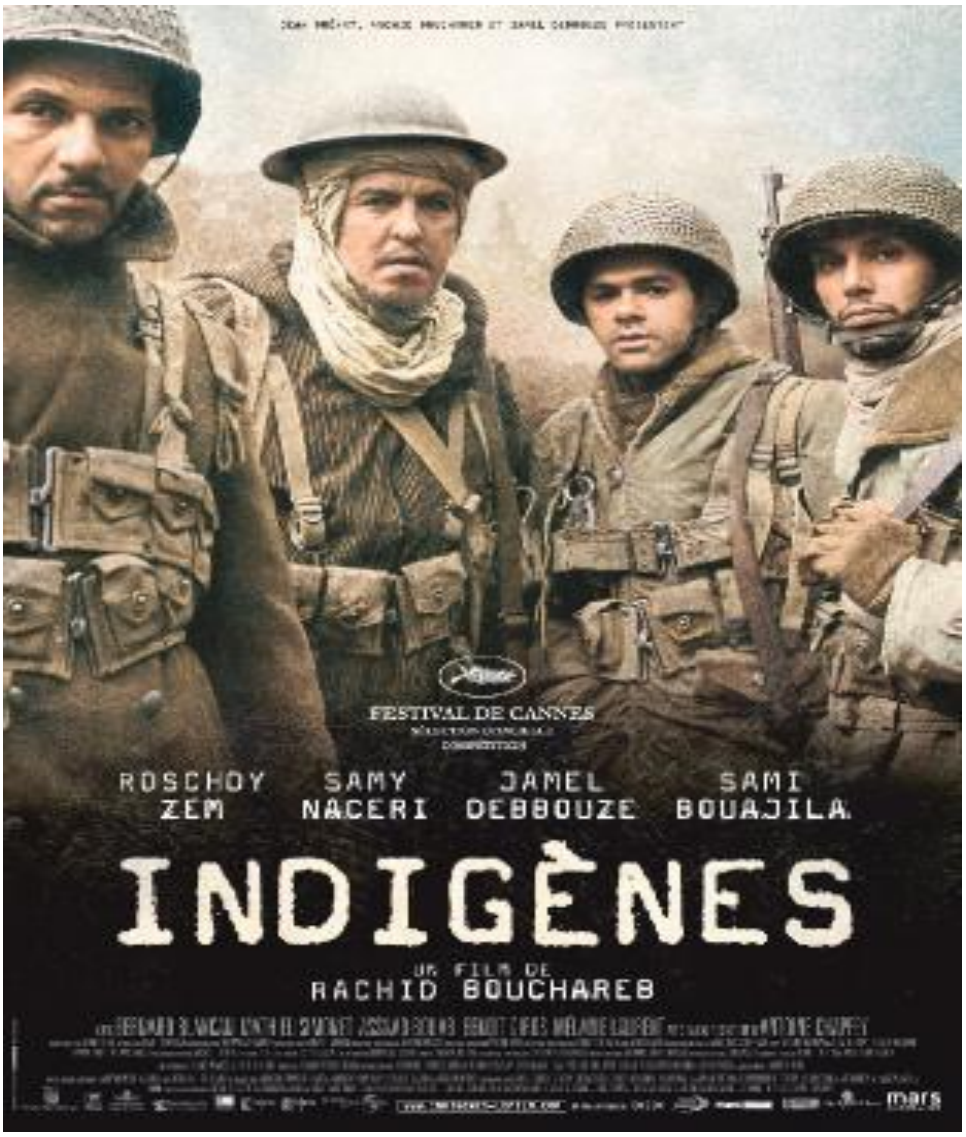
ان الترجمة السمعية البصرية عموما و السترجة بوجه اخص عملية معقدة و متعددة الابعاد و هي بذلك تستدعي تضافر جهود مجموعة من المتخصصين في مجالات مختلفة من مترجمين و تقنيين و سينمائيين و علماء نفس و اجتماع من اجل ارساء قواعدها و الوقوف على مختلف مكوناتها و خصائصها بهدف تحديد اطرها العلمية و رصد اسسها النظرية.

[1]- Caillé, P.F, cinéma et traduction, le traducteur devant l'écran, p : 107.

« Traduire c'est créer, créer c'est choisir, or, nous savons tous que du choix d'un mot entre plusieurs, du choix de la place d'un mot dans une phrase, dépend la bonne traduction, et là où il y'a choix heureux, il y'a création artistique »

الفصل الرابع
فصل تطبيقي

- مدونة البحث : فيلم "انديجان" " indigènes" مسترج باللغة العربية .



يرتكز هذا الفصل الأخير من بحثنا على الجانب التطبيقي والذي سنحاول من خلاله اختيار مدى فعّالية ونجاعة الأسس النظرية التي قامت عليها الفصول السابقة والتي عرضت جملة من الإشكالات والتساؤلات حول الترجمة السمعية البصرية وتحديدا إشكالية الرقابة في الأفلام السينمائية المسترجة.

و وفقا لذلك تمّ اختيار مدونة البحث، وهي فيلم:

I. *Indigènes*:

وهو فيلم ذو إنتاج مشترك جزائري–فرنسي–بلجيكي–مغربي: من إخراج رشيد بوشارب أحد أهم المخرجين السينمائيين وكان ذلك سنة 2006.

1. البطاقة التقنية للفيلم:

- عنوان الفيلم: *Indigènes*
- المخرج: رشيد بوشارب.
- سيناريو: *Olivier Lorelle*

شركات الإنتاج: *Tessalit production, France2, France3, Kiss Films, Studio canal, Taza production, Tassili Films, Versus production.*

- الدول المشاركة: الجزائر– المغرب– فرنسا– بلجيكا.
- نوع الفيلم: دراما تاريخية– حرب.
- إنتاج سنة: 2006,
- مدته: 2h :8mn
- موسيقى: *Armand Amer* و*Khaled*
- ميزانية الفيلم: 14,4 مليون يورو.
- اللغة: الفرنسية واللهجة الجزائرية و المغربية.

2. **الجوائز:** الفيلم حاصل على جائزة أحسن أداء رجالي في مهرجان "كان" "*Canne*" الدولي سنة 2006، سلمت مشاركة بين: سامي بوعجيلة، جمال دبوز، سامي ناصري، رشدي زيم و *Bernard Blancon*

- حاصل على جائزة النجمة الذهبية للسينما الفرنسية.
- أحسن سيناريو سنة 2007.

3. **أداء الأدوار:**

جمال دبوز: سعيد

سامي ناصري: ياسر.

رشدي زيم: مسعود .

Bernard Blancon: الرقيب *Roger Martinez*

سامي بوعجيلة: عبد القادر *Le caporal*

4. **أحداث الفيلم:**

عام 1943، بعد مجيء وحدات الجيش الأمريكي إلى الجزائر والمغرب بمساندة الجيش الفرنسي في حربة ضد الألمان، يعرض الفيلم حكاية ثلاثة شبّان "*indigènes*"، من الجزائر عبد القادر، سعيد ومسعود و"*Goumier*" من المغرب "ياسر"، التحقوا بالجيش الفرنسي بهدف مساعدته لتحقيق حلم الاستقلال والحرية، ويكتشفون بعد مسيرة دامية من الحرب والهزيمة والموت وبعد نجاح الجيش الفرنسي في حربه ضد الألمان والذي استعمل فيها*Les indigènes* بوصفهم دروعا بشرية لصدّ هجومات الجيش الألماني بأنّ فرنسا الدامية لا ميثاق لها، وتبدّدت آمالهم وأحلامهم في سبيل حرب لا تعنيهم ووطن لم يعترف بهم يوما.

– تعني كلمة "*indigènes*" الجنود من أصل إفريقي أو من المستعمرات الفرنسية الذين التحقوا بالجيش الاستعماري الفرنسي بهدف مساندته والمحاربة إلى جانبه ضد دول المحور.

– استعمل هذا المصطلح في نهاية الحرب العالمية الثانية للإشارة للمحاربين القادمين من المستعمرات الفرنسية مثل الجزائر والمغرب وتونس وغيرها، والذين كوّنوا كتيبة قوامها 1300.000 رجلا.

– بعد انتهاء فرنسا من حربها ضدّ الألمان وانتصارها، قامت فرنسا الاستعمارية حينها بحرمان الأنديجان الناجين في الحرب من المعاش التقاعدي، وعاشوا في فرنسا في ظروف بائسة.

– يوم عرض الفيلم في صالات السينما الفرنسية في 27 سبتمبر 2006، قامت حكومة *Dominique de Villepin* بإصدار قرار ينص على أنّ: ال 80.000 من المحاربين القدامى الذين لا يزالون على قيد الحياة، سيحصلون على معاش تقاعدي يتوافق والمعاش التقاعدي لعناصر الجيش الفرنسي.

– هذا القرار لم يطبّق إلى يومنا هذا.

– كان الهدف الأساسي الذي قامت عليه أحداث الفيلم هو المطالبة بدفع المستحقات المتأخرة للمحاربين القدامى على مدار 40 سنة، والتي جمدت عام 1959 بعد الاستقلال، وكذا تمكينهم من الحصول على معاشهم التقاعدي.

– أثار الفيلم زوبعة إعلامية وسياسية في فرنسا، وانتقده العديد من رجال السياسة والتاريخ واصفين أحداث الفيلم بغير الدقيقة تاريخيا وبأنّ فرنسا لم تستخدم "الأنديجان" كدروع بشرية.

– تنتهي أحداث الفيلم بمشهد درامي مؤثر يعرض لنا عبد القادر الناجي الوحيد من بين الشبّان الأربعة بعد 60 عاما، وهو ينحني أمام قبور رفقاء السلاح، أصدقائه الثلاثة الذين ماتوا في هذه الحرب، وهو يتساءل: أ لم يكن موتهم هباء وفي سبيل حلم تنكرت له فرنسا الاستعمارية؟

رشيد بوشارب: مخرج الفيلم من مواليد 1 سبتمبر 1953 من أصول جزائرية، يحمل الجنسية الجزائرية–الفرنسية.

- كمتشمية أول عمل سينمائي يخرجه سنة 1984.
- 1995: رشح فيلمه *Poussière de vie* للحصول على أوسكار أفضل فيلم أجنبي.
- 2001: تحصل فيلمه "*Little sinegal*" على جائزة الدب الذهبي ببرلين– ألمانيا.
- كما حصل على جائزة أفضل فيلم في مهرجان السينما الإفريقية في ميلان– إسبانيا,
- لكن أكبر نجاحاته كانت فيلم "*indigène*" سنة 2006 الذي حصل على جائزة أحسن تمثيل رجالي من مهرجان "كان" الدولي.
- المخرج حاصل على جائزة "*Henri Jeason*" لمجموع أعماله سنة 2006.
- رشيد بوشارب هو أيضا كاتب سيناريو، وقد قام بكتابة سيناريوهات كل أفلامه، بما فيهم فيلم "*indigènes*" والذي تحصل على جائزة أحسن سيناريو في مهرجان "كان" الدولي.
- تعالج كلّ كتاباته وأفلامه قضايا هامة وثقيلة ودائما في علاقة مع الجزائر و العالم العربي وتعتبر أفلامه *indigènes*(2006) و *Hors la loi*(2010) تأريخا للحرب على الجزائر، وهي تحمل تضمينات وتلميحات قوية حول فرنسا الاستعمارية وتاريخها الدامي.

5. <u>ملاحظات:</u>

❖ **<u>السترجة:</u>**

– حوارات الفيلم مترجمة من اللغة الفرنسية واللهجة العربية العامية إلى اللغة العربية الفصحى، ذلك أنّ الترجمة تمّت لجمهور عربي، الأمر الذي يستدعي سترجة المقاطع التي جاءت بالعامية وذلك لصعوبة فهم اللهجة الجزائرية والمغربية.

– البحث لا يرتكز على السترجة من الناحية اللغوية البحتة وذلك لورود أخطاء لغوية وترجمية عديدة، وإنّما يركز على السترجة بوصفها أداة أو وسيلة تتجسد من خلالها الرقابة السينمائية.

– ترقيم المشاهد جاء بحسب مقاطع المسترجة التي وردت فيها الرقابة وليس بحسب تسلسلها الفيلمي.

II. العمل التطبيقي:

المشهد رقم (01): 0.0 د و43ثا.

بداية جينيريك الفيلم على خلفية مشاهد تعرض صورا من القصبة القديمة وخلفية موسيقية لأغنية أحمد وهبي "يا دزاير"، والتي كانت كلماتها تستحق أن تسترج لعلاقتها الدرامية الوطيدة بالمشاهد المعروضة وبأحداث الفيلم.

لكننا لا نرى سترجة ترافق كلمات الأغنية.

السترجة	الحوارات الأصلية
	يا دزاير زينك خطف عقلي...

الحقيقة أنّ كلمات الأغاني المرافقة لمشاهد الأفلام يجب أن تخضع للسترجة وخاصة إذا كانت ذات علاقة مباشرة مع المشهد الدرامي ومع أحداث الفيلم وموضوعه، ذلك أنّ كلمات الأغاني تشكل جزءا من الحوارات خاصة أثناء مرافقتها لمشاهد خالية من الحوارات، كما تشكل إضافة نوعية للسترجة وتكسبها طابعا متميزا يعكس ثقافة اللغة الأصل.

كما نلاحظ عرض ترجمة لعنوان الفيلم كانت الأولى متضمنة في الفيلم الأصلي؛ حيث قابلوا كلمة (*indigènes*) ب "بلديون"، وأما الثانية فكانت لصاحب

السترجة حيث قابل نفس الكلمة ب "مواطنون"، والحقيقة أنّ كلتا الترجمتين لا تفيان المصطلح كفايته من المعنى نظرا لكونه مصطلحا خاصا يحمل شحنة تاريخية ثقيلة وكان الأولى اللجوء إلى تقنية الاقتراض (L'emprunt) و ترجمتها ب "الانديجان"

ذلك انها من الكلمات المستعصية على الترجمة لما تحمله من شحنة ثقافية و تاريخية تتعذر معها الترجمة.

المشهد رقم (02):

المغرب عام 1943، يعرض المشهد عدد كبير من "*Les Goumiers*"، وهم الجنود المغاربة الذين انضموا إلى الجيش الفرنسي مقابلة مع "*Les indigènes*" بالنسبة للجزائريين، وهم يصطفون أمام نقيب "*Capitaine*" فرنسي يعطيهم التعليمات.

الحوار الأصلي	السترجة
- *Vous êtes les meilleurs combattants, bien meilleurs que toutes les autres tribus Berbères*	– أنتم أحسن من كل "البربر"

ان استعمال كلمة "بربر" لترجمة (*Berbères*)، يعكس مدى أهمية تمتع المترجم بخلفية ثقافية حول موضوع الفيلم المسترج وإلى أيّ مدى قد ينعكس ذلك على نجاعة السترجة وفعّاليتها.

***Berbères*:** تعني القبائل الأصلية التي سكنت شمال إفريقيا ويقابلها في اللغة العربية "البرابرة" وليس "البربر" والتي تدلّ على الهمجية والتوحش والتخلف الحضاري.

هذا النوع من الترجمات يمكن إدراجه ضمن الرقابة الذاتية، ذلك أنّه قد يكون نتيجة لجهل المترجم بالوضعيات والوقائع الثقافية المراد ترجمتها من خلال الأدوات اللغوية.

المشهد رقم (03): 7د و 05ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– يجعلوننا نتقدم مثل البغال.	– سعيد: واش نبقاو نتمشاو بحال الكلاب

استعمل المترجم هنا كلمة "بغال" بوصفها مقابلا لغويا لكلمة "كلاب" المذكورة في الملفوظ الأصلي اعتقادا منه أنّ كلمة "كلاب" تعدّ من الكلمات غير اللائق ترجمتها والواجب استبدالها بكلمة أقل وقعا وحدّة فلجا الى التورية وهي رقابة ذات طابع أخلاقي، كما تندرج أيضا ضمن الرقابة الذاتية ذلك أنّ المترجم قرّر استخدام كلمة "بغال" لأنها من وجهة نظره– أكثر تهذيبا وملائمة للعرض.

المشهد رقم (04): 8د و58ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– من المشاة	*Abdelkader : Caporal Abdelkader un Tirailleur.*

نلاحظ من خلال السترجة أنّ المترجم أسقط جزءا كبيرا من الحوار الأصلي واكتفى بسترجة كلمة "*Tirailleur*"، حتى أنّ الترجمة كانت خاطئة فكلمة "*Tirailleur*" تنتمي إلى السجّل العسكري (*Registre Militaire*) ويقابلها في اللغة

العربية كلمة "رماة" وهم الجنود المسؤلون عن قنص العدو ورمية بالذخيرة الحربية مثل القنابل والرشاشات.

إنّ استعمال مفهوم الاقتصاد اللغوي في السترجة أمر مطلوب لكن يجب أن يكون ذلك بشروط، ومن خلال السترجة المقدمة يمكننا القول بأنّ المترجم لجأ للإسقاط والحذف بتعسف، ذلك أنّ الترجمة لم تكن خاضعة للإكراهات التقنية التي تفرضها عملية السترجة من محدودية الحيّزين الزماني والمكاني، كما لم تكن خاضعة لإكراهات رقابية كونها جملة عادية ولا تحمل ما يوجب إخضاعها للرقابة. لكن المترجم اختاراللجوء للتكثيف و تقليص جملة كاملة في كلمة واحدة وهو الأمر الذي من شأنه التقليل من قيمة السترجة ومن ثمّ من قيمة العمل الدرامي المترجم.

المشهد رقم (05): 12د و34ثا.

يعرض المشهد سعيد وهو يجيب عن سؤال أحد رفاقه متسائلاعن أصله:

السترة	الحوار الأصلي
– أنا من المناطق الفقيرة.	– سعيد: أنا من الميزيرية الكحلة.

حاول المترجم هنا من خلال هذه السترجة في صلب اللغة الواحدة

(Sous-titrage intralinguistique) أن يترجم واحدة من التعابير الاصطلاحية *(Expressions idiomatiques)* المتداولة في اللهجات الشمال إفريقية:

"الميزيرية الكحلة" وكانت الترجمة "المناطق الفقيرة"، وإنّ كان جزءا من المعنى الأصلي متضمنا في الترجمة إلا أنّ السياق الدرامي لا يكسب هذه العبارة المعنى نفسه.

ذلك أنّه من خلال تتبعنا لأحداث الفيلم نرى سعيد في حياته اليومية قبل أن يلتحق بصفوف الجيش الفرنسي، ونرى حالة الحرب والدمار اللذان كان يعيش فيهما فضلا عن الفقر والعوز وحلمه بأن يجد الاستقلال والحرية، وبالتالي فإنّ كلمة "الميزيرية الكحلة" جاءت بوصفها ردا عن سؤال:

- ما الذي جاء بك هنا؟

وهي بالتالي ردا عن سبب التحاقه بالجيش الفرنسي وخوضه لكلّ تلك المعارك التي لا تعنيه أصلا.

نلاحظ من خلال هذه السترجة أنّ المترجم ليس متمرسا على اللهجة الجزائرية وغير خبير بالمعاني المتضمنة في مثل هذه التعابير الإيحائية وجاهلا لخلفياتها الثقافية، ممّا أوقعه ودون وعي في رقابة ذاتية أدّت إلى طمس الهوية الثقافية للنص الأصلي واستبدالها بأخرى لا تحمل أيّ معالم ثقافية تميّزها.

المشهد رقم (06): 14د و46ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
	- بسم الله الرحمن الرحيم « الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ...» « قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ اللَّهُ الصَّمَدُ...»

يعرض لنا هذا المشهد قراءة سورة الفاتحة وسورة الإخلاص أثناء صلاة الجماعة يقيمها مجموعة من الجنود المسلمين، وفي المقابل لا نرى ظهور أيّة سترجة على الشاشة... أي أنّ المترجم أسقط كل الملفوظ اللغوي المصاحب للمشهد المعروض وهو دليل على رقابة دينية مارسها المترجم ذاتيا، لامتناعه عن

ترجمة المقاطع المعروضة من سورة الفاتحة وسورة الإخلاص، ذلك أنهما تمثلان نص الحوار وتعتبران جزءا مهما من المضمون الدرامي للفيلم، إلا أنّ المترجم اختار إسقاط هذه المقاطع من ترجمته وحذفها .

هذا المثال يبيّن لنا بشكل واضح وجلي ظاهرة الرقابة الدينية الممارسة من خلال السترجة من خلال تعمّد إسقاط كلّ المقاطع اللغوية ذات الطابع الديني أو التي تشير إلى ديانة معينة.

هذا النوع من الرقابة غير مبررو لا مكان له ولم يكن مطلوبا ، ذلك أنّ المشاهد يجد نفسه أمام مجموعة من المشاهد تظهر لنا الإمام وجموع المصلين وهم يتلون القرآن الكريم، ويستغرب خلو الشاشة من أيّة سترجة.

مع أنّ قواعد السترجة تلزم المترجم بترجمة كل المقاطع اللغوية مهما كان نوعها إلا إذا كانت زائدة عن الفهم والمعنى.

<u>المشهد رقم (07):</u> 16د و46ثا.

يعرض لنا هذا المشهد العريف عبد القادر وهو يصيح في وجه أحد الجنود في خضم المعركة.

السترجة	الحوار الأصلي
– أسكت.	– عبد القادر: بلّع فمك.

نوع آخر من الرقابة الذاتية، اختار المترجم أن يمارسها من خلال اللجوء إلى التورية (*Euphémisme*) وهي إجراء ترجمي يقوم على التقليل من حدّة التعابير الأصلية من خلال مقابلتها بأخرى أكثر تهذيبا من وجهة نظر المترجم.

وهي رقابة اخلاقية .

كان من الممكن التخلي عن هذه الرقابة ومقابلة عبارة: "بلّع فمك" ب: "اخرس" كونها أكثر ملائمة للسياق الدرامي وللصورة المرئية التي تعرض عبد القادر في حالة من الغضب العارم.

المشهد رقم (08): 17د و26ثا.

يعرض هذا المشهد هجوم الجنود الأنديجان على الألمان في المعركة.

الحوار الأصلي	السترجة
– الله أكبر – الله أكبر	

نلاحظ مرة أخرى لجوء المترجم إلى الرقابة الدينية من خلال إسقاط عبارة "الله أكبر– الله أكبر" وحذفها وعدم إخضاعها للترجمة، وخلو الشاشة مرة أخرى من السترجة، وهو الأمر الذي يتنافى وأخلاقيات العمل الترجمي السينمائي وخاصة ذلك الذي يعتمد السترجة بوصفها الحامل للترجمة ووسيلة عرضها.

ويحتمل الأمر وجهتيّ نظر:

– إمّا أنّ المترجم يتعمّد إفراغ الفيلم من أيّة هوية دينية أو ثقافية، وهو أمر تعسفي لا يتوافق وطبيعة الترجمة ووظيفتها الأساسية باعتبارها جسرا رابطا بين الثقافات والحضارات.

– أو أنّ المترجم لا يرى ضرورة لترجمة "الله أكبر" كونها سترجة في صلب اللغة الواحدة وأنّ معنى العبارة بيّن وواضح يعرفه كل من ينطق باللغة العربية.. إلا أنّ أبجديات العمل الترجمي وقواعد السترجة تفرض على المترجم إخضاع كل

حوارات الفيلم الأصلي إلى السترجة، وعدم عرض شاشة خالية من السترجة في حين أنّ المشهد يعرض الحوارات .

المشهد رقم (09): 17د و36ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
	– سعيد: أشهد ألا إله إلا الله وأشهد أنّ محمدا رسول الله

في مشهد يعرض لنا خروج سعيد من مخبئه وهجومه على عناصر الجيش الألماني.

نلاحظ تعمّد المترجم إسقاط هذه العبارة كاملة ومقابلتها بفراغ أسفل الشاشة، وهو الأمر الذي يصبح غير مقبول في هذا المستوى، إذ أننا نرى من خلال الترجمة ملامح واضحة عن توجهات المترجم وميولا ته الدينية من خلال إخضاع كل العناصر اللغوية للملفوظ الأصلي إلى رقابة دينية غير مبرّرة.

قد تمارس الرقابة الدينية لحذف وإسقاط ما قد يشكل مساسا بالأديان أو تعارضا مع الشرائع والمعتقدات و ليس لإفراغ العمل الفيلمي من مضمونه، وإفراغه من محتواه وطمس هويته الدينية ومرجعيته الثقافية.

المشهد رقم (10): 22د و10ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– حقود	قوّد!، *Vas te faire foutre !*

من المتعارف عليه من خلال العمل الترجمي السينمائي وخاصة السترجة أنّه إذا ما اختار المترجم ممارسة رقابة ذاتية أو كان خاضعا لرقابة أخلاقية تفرضها السلطات العليا ولتفادي سترجة بعض العبارات والكلمات التي قد تكون جارحة أو خادشة للحياء أو غير مقبولة اجتماعيا فإنّه يلجا إلى التعميم (*La standarisation*)، وبكون ذلك بمقابلة كل ما يشكل سبّا أو شتما أو كلمات نابية أو قبيحة بعبارة: "تبّا لك" أو "سحقا" أو في هذه الحالة عبارة "أغرب عن وجهي"، وهو الأمر الذي من شأنه تقديم سترجة تتناسب والمدلول اللغوي للملفوظ الأصلي لكنه أكثر ملائمة.

نلاحظ أنّ المترجم اختار كلمة "حقود" مع أنها لا تتوافق مع المعنى المتضمن في الأصل ولا تعكس الحالة الدرامية المعروضة.

على المترجم أن يكون مطلعا على الإجراءات الترجمية الكفيلة بإخضاع النص الأصلي للرقابة وفي الوقت نفسه تقديم ترجمة مكافئة للوضعيات الثقافية والدرامية.

<u>المشهد رقم (15)</u>: 25د و33ثا.

يعرض هذا المشهد قراءة سورة الفاتحة خلال صلاة الجنازة المقامة على روح الجنود الأنديجان الذين قتلوا في الحرب:

السترجة	الحوار الأصلي
	« الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ...»

نلاحظ خلو الشاشة من السترجة الأمر الذي يؤكد تعمّد المترجم إسقاط كل المقاطع اللغوية و حذفها ذات الطابع الديني بالرغم من أنّ الجانب الديني يشكل مكوّنا رئيسيا من مكونات العمل الدرامي ومن الرؤية التاريخية للموضوع المعالج.

المشهد رقم (16): 25د و33ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
– الله يرحم والديك.	– شكرا

استعمل المترجم تقنية إعادة الترجمة "*Retraduction*" وهي تأويل ثاني للملفوظ الأصلي، صحيح أنّ عبارة "الله يرحم والديك" في لهجة الجزائريين تتضمن معنى "شكرا"، إلا أنّ المترجم ملزم بالحفاظ على الطابع الثقافي للملفوظ الأصلي ومن ثمة للفيلم المترجم، وذلك لكونه وسيطا ثقافيا يعمل على تعريف الآخر على ثقافة اللغة المترجم منها.

المشهد رقم (17): 29د و05ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
- *Le Capitaine : Sales Musulmans*	– مسلمون سيئون

نلاحظ إخضاع المترجم العبارة الأصلية لرقابة ذاتية كونها تسيء إلى المسلمين واستبدال كلمة :"*Sales*" ب :"سيئون" من خلال اللجوء إلى إجراء المداورة "*Le contournement*" والذي يهدف إلى المحافظة على الشحنة المعنوية والدلالية للأصل مع تجنب مضمونها الهادف إلى السّب أو الشتم أو الاستهزاء بجماعة دينية معينة أو التقليل من شأنها.

المشهد رقم (18): 30د و40ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
La Marseillaise	

يعرض هذا المشهد جموع الجنود "الأنديجان" وهم مرغمون على غناء "*La Marseillaise*".

النشيد الوطني الفرنسي إلى جانب عناصر الجيش الفرنسي، ومع أنّ المشهد الفيلمي كان مطولا نوعا ما، وأنّ كلمات النشيد كانت واضحة ومسموعة ومفهومة إلا أنّ المترجم اختار مرة أخرى عدم إخضاعها للسترجة وحرمان المشاهد من فهم كلمات هذا النشيد، مع أنّ التوظيف الدرامي للنشيد الوطني الفرنسي من خلال هذا المقطع الفيلمي ذو دلالات درامية وفيلمية وحتى تاريخية عميقة ومقصودة تخدم رؤية القائمين على الفيلم من مخرج وكاتب للسيناريو وغيرهم.

مع العلم بأنّ قانون المسترج *(Le code du Sous-titreur)*[1] في بنده الثاني عشر يلزم المترجم بسترجة كلمات الأغاني إذا كانت ذات علاقة مع المحتوى الدرامي للفيلم المسترج.

إنّ أيّ إسقاط أو حذف لغوي يمارسهما المترجم خلال عملية السترجة سيكون لهما لا محالة تأثيرا كبيرا على نوعية السترجة من جهة، وعلى المحتوى الدرامي للفيلم من جهة أخرى، وبالتالي ينعكس الأمر على المشاهد فيجد نفسه أمام صورة مرئية وشريط صوتي أصلي دون التمكّن من فهم ما يقال ومن هنا تفقد السترجة مغزاها ووظيفتها الأساسية والمتمثلة في تمكين المشاهد من متابعة فيلم أجنبي وفهم أحداثه ومجرياته.

[1]-voir: Le code du Sous-titreur : Esist : European Association for studies in screen translation, January 1998, p : 02.

فالرقابة أيّا كان نوعها يجب أن تكون مبررة ولا يجب أن تكون على حساب المعنى ولا عقبة في طريق استكمال عملية الفهم والاستيعاب.

المشهد رقم (19): 33د و56ثا.

السترة	الحوار الأصلي
- لم أخاف	- سعيد: الحمد لله *J'ai pas peur*

فضلا عن الخطا اللغوي الوارد في السترجة نظرا لعدم تطابق الزمن فتكون الترجمة "لا اخاف" بدلا من "لم اخاف". نلاحظ مرة أخرى أنّ المترجم اختار ترجمة شطرا واحدا من جملة الحوار وحذف الشطر الثاني "الحمد لله" مواصلا مساره الرقابي "الانتقائي"- كونها اختياراته الترجمية الخاصة- والذي يخضع من خلاله المشاهد بدوره إلى رقابة دينية تحرمه من الحصول على كامل عناصر الفيلم المعروض الدرامية والثقافية والتاريخية وحتى اللغوية .

المشهد رقم (20): 35د و52ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
	سعيد : والله العظيم

في المسار الرقابي نفسه يسقط المترجم عبارة "والله العظيم" من الترجمة ونرى الشاشة خالية من السترجة وكأن المترجم يصرّ على إفراغ الفيلم من أيّ محتوى ديني.

مع ان هذه الخيارات الرقابية غير مبررة، إلا أنّه كان يمكن للمترجم أن يتناولها بطريقة أكثر احترافية وأكثر احتراما لفكر المشاهد وعقله.

في هذه الحالة كان يمكن اعتماد أسلوب التعميم (*La standarisation*) مرة أخرى واستبدال المقطع اللغوي الدال على "القسم" و"الله العظيم" بمقطع لغوي آخر أكثر شمولية وتعميم مثل "أقسم لك" والذي يخلو من أيّة إيحاءات او إشارات إلى ديانة معينة.

المشهد رقم (21): 42د و18ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– اغسل قميصي	*Le sergent : Attrape-moi une chemise propre !*

يظهر لنا جليا من خلال هذه السترجة أنّ المترجم ليس على دراية بالسجلات اللغوية المتعدّدة والمختلفة المستعملة في اللغة الفرنسية والتي تسمى: *Les tournures Argotiques* وهي عبارات اصطلاحية في اللغة الفرنسية أتفق على استعمالها في غير معناها اللغوي مثل عبارة "*Attrape-moi*" والتي تعني: "أعطيني شيئا ما"، "*Attrape-moi une chemise propre* " يعني "أعطيني قميصا نظيفا"

لابدّ في هذا المقام أن نتطرق إلى إلزامية تحكم المترجم بمختلف الجوانب اللغوية للغة المترجم منها بما في ذلك السجّلات اللغوية (*Les registres de langues*) وكذا المستويات اللغوية لكلّ لغة ومكافئاتها اللغوية.[1]

[1]-voir: Zoë, Petit, Translating register, style and tone in dubbing and subtitling, the journal of specialized translation, issue 4, july 2005, p : 52.

المشهد رقم (22): 43د و44ث.

الترجمة	الحوار الأصلي
- مارسيليا وجهتي	*Marseille c'est le Paradis*

وكأنّ كلمة "*Paradis*" تحمل هي الأخرى إيحاءات دينية اختار المترجم إسقاطها من الترجمة، بل وحتى استبدال المعنى الكلي للملفوظ الأصلي بمعنى جديد يجعل المشاهد يتساءل حول هذه الترجمة التي كثيرا ما تربكه وتحيد به عن المسار الدرامي الصحيح للأحداث.

فلا نرى المتكلم يتجه أبدا إلى مارسيليا.

فعلى أيّ أساس بنى المترجم خياراته؟

يبدو أنّ المترجم ومن خلال ترجمته لفيلم "*l'Indigènes*" اختار الرقابة بوصفها منهجا ترجميا أسس عليه خياراته الترجمية.

لماذا هذه الرقابة التعسفية من طرف المترجم والتي لا تخدم لا الترجمة ولا الفيلم ولا المترجم ذاته؟

يفترض أن تكون الرقابة بكل أنواعها إكراها يخضع له المترجم مضطرا لاعتبارات عديدة، لا خيارا ومسارا ترجميا يتبنّاه في سبيل هدم البناء الدرامي للفيلم المسترج وتقديم سترجة لا ترقى إلى مستوى تطلعات المشاهد ولا تخدم الرؤية الدرامية لموضوع الفيلم السينمائي، كما ولا تخدم الترجمة بوصفها وسيلة الإطلاع على ثقافات الشعوب وحضاراتها وسبيلا للتعرّف على الآخر.

المشهد رقم (23): 46د و05ثا.

الحوار الأصلي	السترجمة
Abdelkader : Pourquoi, Merde !	– لماذا، تبا!

من خلال هذا المثال، نرى أنّ المترجم مارس رقابة أخلاقية على الشطر الثاني من جملة الحوار، والتي تصنّف ضمن الكلمات القبيحة التي لا يجوز للمترجم أن يترجمها بمقابلاتها اللغوية الصريحة، ذلك أنها قد تكون جارحة أو خادشة لحياء المشاهد، حتى أنه قد يتقبلها في الملفوظ الأصلي باللغة الفرنسية وقد تبدو له كلمة متداولة في السجّل العامي الفرنسي إلا أنّه لا يمكن تقبلها وهي حروف مطبوعة، فالمكتوب يملك قوة تأثيرية وإيحائية تفوق تلك التي يملكها المنطوق من الكلام، كما أنها تحمل ميزة الرسوخ والبقاء، الأمر الذي يجعل من الصعب ترجمتها حرفيا.

أصاب المترجم هذه المرة من خلال مقابلة كلمة "*Merde*" بكلمة "تبا" وهي المقابل اللغوي الأمثل في مثل هذه الحالات، كما أنّه لا يخلّ بالمعنى الأصلي المتضمن في نص الحوار بل يطابقه من حيث التأثير، ويخلق لدى المشاهد ردة الفعل نفسها التي يخلقها الفيلم في نسخته الأصلية وهو ما تسعى لتحقيقه عملية السترجمة.

المشهد رقم (25): 47د و44ثا.

الحوار الأصلي	السترجمة
أنت شماتة *Abdelkader* :	– لا تشتم

كثيرا ما تكون الرقابة الذاتية نابعة من عدم قدرة المترجم على التعرّف على الوضعية اللغوية في النص الأصلي وعدم القدرة على فهم مدلولاتها ومعانيها، ويرجع ذلك إلى جهله بالتعاملات اللغوية للثقافة المترجم عنها.

فكلمة "شماتة" تستعمل في اللهجة الشمال إفريقية عامة وتفيد السبّ أو الشتم وهي عكس "الشهامة" يوصف بها كل من لا يتحلى بالرجولة والشهامة.

إلا أنّ المترجم ولجهله بمدلولات الكلمة حاول محاكاتها وتقديم أقرب ترجمة يراها في رأيه تتماشى والملفوظ الأصلي فاختار عبارة "لا تشتم" ظنّا منه بأنّه قد يكون المعنى المنشود.

المشهد رقم (26): 57د و36ثا.

الحوار الأصلي	السترجمة
Le capitaine : Les chefs veulent t'envoyer à la mort !	– ماذا يقول قوّادك

نلاحظ أنّ المترجم قابل كلمة "*chefs*" ب "قوّادك" وهو مقابل أقلّ ما يمكننا القول عنه بأنّه خاطئ، ذلك أنّ المقابل اللغوي لكلمة "chefs" قد تكون "رؤساؤك" أو حتى "قائدوك" وليس "قوّادك" التي تحمل معنى قبيح في اللغة الهدف، والذي لم يكن متضمنا أصلا في الحوار الأصلي، الأمر الذي يجعل من السترجة نفسها تحتاج إلى رقيب.

المشهد رقم (27): 1سا و01د و43ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– ماذا يريدني	سعيد: صدّعني هذا

الامر ذاته بالنسبة لهذا المثال فكلمة "صدّعني" تعني "أصابني بالصداع" وهي كلمة عامية تنتمي إلى المخزون اللغوي للثقافة الجزائرية والشمال إفريقية عامة، والتي اختار المترجم مقابلتها بعبارة لا علاقة لها بالمعنى الأصلي.

وهنا يباح لنا التساؤل حول حقيقة هذه السترجة:

فهل حقا لم يتمكن المترجم من الوصول إلى الدلالات الفعلية للملفوظ الأصلي في لهجته العامية، أم أنه تقصّد المحايدة (*La neutralisation*) وإفراغ المضمون اللغوي الأصلي من كل العلامات والإشارة اللغوية الحاملة لهوية الفيلم، وبالتالي تعمّد طمس هويته والوقوف عقبة أمام المشاهد تحول دونما حصوله على كل مكونات الفيلم اللغوية والدرامية والثقافية وحتى الفنية.

المشهد رقم (28): 1سا و02د و02ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
Le capitaine : Whiskey ! Saïd : Whiskey !	– ويسكي – ويسكي

في مشهد يعرض لنا سعيد وهو جالس إلى طاولة النقيب (*Martinez*) وهما يتجرعان كؤوس الخمر، نرى أنّ المترجم لم يتحرج من ترجمة كلمة "ويسكي" ومحاكاتها بدقة، فأين الرقابة الذاتية هنا، أم أنّ المترجم اختار فقط الجانب الديني منها؟

الحقيقة أنّه من المفروض أن تكون السترجة أمينة لنص الحوار الأصلي، فالمترجم غير مسئول بأيّة حال من الأحوال عن الحوارات التي يترجمها، فهي لا تعكس شخصيته أو فكره أو وجهة نظره فهو ليس أكثر من سفير لغوي يمثل اللغة المترجم منها ويعرّفها للغة المستقبلة بكل ما تحمله من شحنات ثقافية ومضامين خاصة تميّزها عن سائر اللغات الأخرى.

المشهد رقم (28): 1سا، 04د و32ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
Capitaine Martinez : Batard !	– حقير

يعرض لنا هذا المشهد النقيب (***مارتينيز***) وهو يضرب سعيد وينعته بكل الأسماء، ونلاحظ أنّ المترجم استعمل كلمة "حقير" لمقابلة الملفوظ الأصلي

"*Batard*"، ومع أنّ الكلمتين لا تحملان الدلالة نفسها إلا أنّ المترجم داور (*Contourner*)الكلمة الأصلية واختار ما يتوافق معها في إطار المشهد الدرامي.

فهي رقابة أخلاقية يسعى من خلالها المترجم إلى تخفيف حدّة الملفوظ الأصلي وإكسابه حلة أكثر ملائمة للعرض التلفزيوني، بدل مقابلته بكلمة "لقيط".

يجب على السترجة أن تأخذ بعين الاعتبار نوعية الجمهور الذي توّجه اليه، كما يجب على المترجم أن يكون على دراية كافية بأخلاقيات كلا من العمل التلفزيوني والعمل السينمائي.

فسترجة فيلم سينمائي موّجه للعرض في قاعات السينما تختلف عن تلك الموّجهة للعرض على شاشات التلفزيون، ذلك أنّ لكل من التلفزيون والسينما خصائص تميّزه وتحدّد مقاييس العرض فيه.

فبالنسبة إلى الأفلام المسترجة الموّجهة للعرض السينمائي فعلى المترجم أن يحافظ على مجمل مكونات الفيلم اللغوية والثقافية والدرامية والفنية، ذلك أنّ جمهور السينما جمهور انتقائي ويملك خيار حضور العرض السينمائي من عدمه.

أمّا جمهور التلفزيون فهو مقيّد ومحكوم بما تعرضه الشاشات والقنوات، وبالتالي فعليه الرضوخ للسياسات الرقابية المنتهجة من خلال السياسة الداخلية لتلك القنوات.

من هنا فإنّ نوعية السترجة للتلفزيون تحتّم على المترجم الرضوخ لإكراهات سينمائية أكثر صرامة من تلك المفروضة على العرض السينمائي، والتي تصل في كثير من الأحيان إلى "القصّ" وهو عملية اقتطاع مقاطع درامية ومشاهد كاملة من النسخة السلبية للفيلم (*Le négatif*).

المشهد رقم (29): 1سا، 06د و48ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
– واش هذا الزبل!	– تبا!

يملك المترجم العديد من الحلول الترجمية، إذا ما صادفته خلال السترجة كلمات لا تحتمل الترجمة المباشرة، إمّا لكونها مستعصيّة على الترجمة *(Les intraduisibles)*، أو لكونها تتعارض وأخلاقيات العرض على المشاهد لاحتوائها كلمات نابية أو قبيحة أو غير مقبولة ولا تتناسب والعرض التلفزيوني.

من بين هذه الحلول استعمال كلمات مثل: تبا!، سحقا! اللعنة، وغيرها.

اختار المترجم في هذا المثال اختزال جملة كاملة في حرفين اثنين، على الرغم من أنّه لم يكن مكرها على ذلك لعدم ورود مسألة محدودية الزمان والمكان المخصصين لعرض السترجة، وبينما كان يملك حلولا أخرى أكثر ملائمة وأكثر مماثلة للأصل كأن يترجم عبارة:

- واش هذا الزبل! بعبارة:
- ما هذا الهراء! على سبيل المثال لا الحصر.

فلا يجب أن تكون السترجة نمطية *(Stéréotypée)* وجامدة لدرجة اننا نترجم كل الكلمات والعبارات غير اللائقة بكلمة "تبا!"، وإلا فإنّ المشاهد سيجد نفسه أمام سترجة أكثر كلماتها "تبا" و"سحقا"، وهو الأمر الذي من شأنه أن يجعل المشاهد واعيا بأنّ هناك رقابة خفية تمارس عليه من خلال عملية السترجة.

المشهد رقم (30): 1سا، 08د و38ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– تبا لك!	*Le sergent : Putin de Merde !*

يعرض لنا الفيلم ولمدة ما يقارب 20 دقيقة أحداث شجار وملاسنات بين مختلف شخوص الفيلم، يتلفظون من خلالها بالعديد من الكلمات النابية والعبارات البذيئة التي تفيد السبّ والشتم والتحقير والاستهزاء، فيجد المشاهد نفسه امام شاشة لا تعرض إلا نوعين من السترجة: إما لائحة لا متناهية من كلمة "تبا لك!" أو انعدام كامل للسترجة بسبب إسقاط العديد من المقاطع اللغوية المتضمنة في الحوارات الأصلية و حذفها.

هذه وضعية لا يجب أن يتعرّض لها المشاهد ذلك أنها تفقده حبل التسلسل الدرامي للأحداث، كما تفقده اهتمامه بمتابعة فيلم يعرض صورة مرئية تصوّر العديد من الشخوص وكمّ هائل من الحوارات إلا أنّه لا يحصل في المقابل إلا على كلمة "تبا" أو الفراغ التام.

بالنسبة للمشاهد غير القادر على تتبع الفيلم في نسخته الأصلية نظرا لعدم معرفته باللغة الأصلية تشكل السترجة جزء مهما من العمل السينمائي المعروض ومكونا رئيسيا لن يتمكن بدونه من فهم أحداث الفيلم وتتبع مجرياته، وبالتالي الحصول على القيمة الفنية والثقافية وفي هذه الحالة القيمة التاريخية للفيلم الأصلي

المشهد رقم (30): 1سا، 08د و41ثا.

الترجمة	الحوار الأصلي
نريد أن نكون مثل الإفريقيون البيض	*Le Caporal Abdelkader : on voudrai être comme les pieds noirs !*

لعلّ هذا المثال الأكثر دلالة على مدى قدرة الترجمة عل تشويه الحقائق التاريخية وإكساب كلمات تحمل مفاهيم تاريخية هامة دلالة لا معنى لها بل وخالية من كل الحقائق والوقائع التي يحاول الفيلم عرضها والتركيز عليها.

مقابلة عبارة "*Les pieds noirs*" بعبارة "الأفريقيون البيض" تهمس لنا بالكثير عن مرجعية المترجم الثقافية ومدى إطلاعه على الموضوع المعالج في الفيلم السينمائي قبل القيام بسترجته,

تعني عبارة "*Les pieds noirs*": السكان الجزائريين من أصل أوروبي من إسبانيا و إيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية وحتى من مستعمرات تلك الدول إضافة إلى المستعمرات الفرنسية، وذلك قبل الاستقلال. بدأت هذه الظاهرة الاستعمارية سنة 1936 حيث هاجر إلى الجزائر عشرات الآلاف من الأوروبيين من جنسيات مختلفة.

المقابل الدقيق تاريخيا هو "الأقدام السود" وهو يحمل شحنة تاريخية كبيرة وهامة تعبّر عن مرحلة هامة من المراحل التاريخية للثورة الجزائرية واستعمال المترجم لعبارة "الإفريقيون البيض" دليلا واضحا على جهله التام بالخلفية التاريخية للفيلم المسترج ما يدفعنا إلى التساؤل حول مدى أهمية البحث التوثيقي في عملية السترجة.

المشهد رقم (31): 1سا، 10د و23ثا.

الحوار الأصلي	السترجمة
Sergent Martinez : c'est quoi cette Merde ?	– ماذا يحصل هنا؟

نلاحظ من خلال هذا المثال أنّ المترجم مارس رقابته الذاتية الأخلاقية من خلال إسقاط الحوار الأصلي واستبداله بسترجة تحمل المعنى الأصلي لكنها لا تعبّر عن الحالة الدرامية والانفعالية المعروضة على الشاشة. وهو ما يسمى بالتحويل (*la conversion*) وهو إجراء ترجمي رقابي يحاول المترجم من خلاله استبدال الملفوظ الأصلي بما يطابقه دلاليا مع إفراغه من محتواه الثقافي.

المعروف أنّ هذه العبارة متداولة وبشكل كبير بين أوساط الأفراد الناطقين باللغة الفرنسية فهي تشكل إذا جزءا من مخزونهم اللغوي الثقافي ونمطا من أنماط التعبير لديهم.

إنّ تقنية التحويل وإن كانت تساعد على تقديم سترجة سوية لغويا إلا أنها تعمل على تسطيح المعنى وإدخاله لائحة ما يسمى بـــ: "Les mots plats" أي الكلمات المسطحة التي قد تعني أيّ شيء ولا شيء في الوقت نفسه.

كانت عبارة "ما هذا الهراء؟" لتكون أكثر ملائمة وأكثر قربا من مضمون الملفوظ الأصلي وأكثر تعبيرا عن الحالة الانفعالية للشخوص.

المشهد رقم (32): 1سا، 17د و22ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
سعيد: والله *Je vous jure !*	– أعاهدكم

نلاحظ من خلال هذا المثال أنّ المترجم قد رسم لنفسه نمطا ترجميا وإستراتيجية رقابية واضحة تقوم أساسا على السعي لإفراغ الفيلم من أيّة دلالات أو إيحاءات دينية على الرغم من أنها لا تشكل بأيّ حال من الأحوال مساسا بالأديان أو العقائد، وأنّ ترجمتها كانت لتغني السترجة وتكسبها طابعا ثقافيا مميزا مثل ذلك الذي يعرضه الفيلم في نسخته الأصلية.

يقوم الموضوع المعالج في فيلم "الأنديجان" أساسا على فكرة تعدّد الثقافات والديانات والمعتقدات واللغات ويظهر ذلك جليا من خلال تراوح حوارات الفيلم بين اللغة الفرنسية واللغة العربية بلهجاتها المختلفة.

إنّ كلمة "أعاهدكم" التي وقع عليها اختيار المترجم لمقابلة عبارة "والله, *Je vous jure*" تعكس إلى أيّ مدى يمكن للمترجم أن يتعسف في ممارسة الرقابة الذاتية وأن ينصب نفسه وصيا على المشاهد و يقرّر في مكانه ما هو ملائم للعرض وما هو غير ملائم.

أوّلا يعدّ هذا تماديا من طرف المترجم؟ تماديا في حق المشاهد من خلال تقنين خيارات هذا الأخير وتحديدها، وتماديا في حق الفيلم الذي هو بصدد سترجته وفي حق القائمين عليه ذلك أنه لا يملك حق تشويه النسخة الأصلية للفيلم وتجريدها من كامل محتواها الدرامي ومضمونها الفيلمي والفني.

المشهد رقم (33): 1سا، 17د و41ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
– كونك عاقل	*Saïd :* أنعل الشيطان *Caporal,*

في مشهد يعرض لنا سعيد وهو يحاول فظ الشجار بين عبد القادر (*Le caporal*) والعرّيف ياسر، استعمل سعيد عبارة "أنعل الشيطان" وقابلها المترجم بعبارة "كونك عاقل" والتي قد تؤدي المعنى نفسه تقريبا لكنها عبارة تنتمي إلى اللغة العامية أكثر منها إلى اللغة العربية الفصحى.

تجدر بنا الإشارة إلى وجوب تقيّد المترجم بسجّل لغوي محدّد وعدم التأرجح بين اللغة الفصحى واللهجة العامية، ذلك أنّ الهدف من سترجة الفيلم إلى اللغة العربية– مع أنه يعرض مقاطع كثيرة باللغة ذاتها لكن في السجّل العامي أو الدارج– هو تمكين المشاهدين العرب من فهم حواراته ذلك أنّ اللهجة العامية الشمال إفريقية سواء كانت جزائرية أو مغربية أو تونسية تبقى عصيّة على الفهم عن المشارقة مثلا. ولذلك على المترجم أن يقدم سترجة بلغة موّحدة يفهمها كل من تكون اللغة العربية لغته الأم.

المشهد رقم (34): 1سا، 19د و58ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
Saïd : أرواح، الله يتوب عليك	– تعالى، أرجوك

في نفس المشهد السابق استعمل سعيد عبارة "الله يتوب عليك" والتي هي نوع من أنواع الرجاء وقابلها المترجم بكلمة "أرجوك" مستعملا مرة أخرى أسلوب التعميم (*La standardisation*) بهدف تفادي ترجمة العبارة الأصلية لانها ذات طابع ديني وفيها إشارة إلى لفظ الجلالة "الله".

إنّ الرقابة الدينية تعني حذف أو إسقاط الكلمات أو الجمل أو العبارات التي قد تشكل إساءة للدين أو مساسا بالذات الإلهية مثل الجمل التي تحتوي على عبارات كفر (*Blasphèmes*)، أو التعرض للأنبياء والرسل بالإساءة أو الاستهزاء، وأيضا للكتب السماوية وغيرها من المكونات العقائدية.

لكننا لا نرى ذلك في أيّ مشهد من مشاهد الفيلم الأمر الذي يجعلنا نتساءل حول الهدف من وراء التركيز على ممارسة هذه الرقابة الدينية وحذف كل ما يتعلق بها وإسقاطه من السترجة.

على المترجم أن يبرر خياراته وألا تكون اعتباطية أو وليدة فكر هو الوحيد المقتنع به، صحيح أننا كثيرا ما نلمس بصمة المترجم من خلال عملية السترجة، من خلال خياراته الترجمية وأسلوبه الذي يحاكي الأصل، لكننا من خلال هذه السترجة لا نلمس سوى فكرا إقصائيا وتهميشيا لكل ما يمت بعلاقة إلى الدين من قريب أو من بعيد.

المشهد رقم (35): 1سا، 20د و16ثا.

الحوار الأصلي	السترجة
ياسر: اللهم أرحمه برحمتك الواسعة...	

يعرض لنا هذا المشهد الجندي ياسر وهو يتلو دعاء الميّت على روح أخيه الذي قتل في الحرب ضد الألمان ونلاحظ غيابا تاما للسترجة، فيما كان المترجم ملزما بترجمة هذا الدعاء حتى وإن اختار الصيغة ذاتها التي جاء فيها الملفوظ الأصلي لان الدعاء كان باللغة العربية، إلا أنّه من غير المفروض بحسب قانون المسترج أن تخلو الصورة المرئية المعروضة الحاملة لنص الحوارات من السترجة، ومن غير المقبول أن يجد المشاهد نفسه محروما من سترجة نص الحوار الأصلي في حين أنه يشاهد صورة تعرض حركة الشخوص وحواراتهم.

تسمى الرقابة الذاتية بالرقابة الوقائية وذلك أنّ المترجم يكون مضطرا لممارستها من خلال الترجمة لأسباب وقائية وحتى يتحاشى الدخول في متاهات قانونية قد تجرّمه إذا لم يخضع الملفوظ الأصلي إلى الرقابة، لكن بشرط أن يتضمن هذا الملفوظ ما يوجب الرقابة سواء كانت عليا أو ذاتية.

لكننا من خلال سترجة هذا الفيلم لا نرى ما قد يوجب الرقابة ممّا يؤدي بنا إلى القول أنّها رقابة تعسفية من قبل المترجم.

المشهد رقم (36): 1سا، 26د و32ثا.

السترجمة	الحوار الأصلي
– أتمنى أن تموت	سعيد: إن شاء الله غادي تموت

يعرض لنا هذا المشهد حوارا بين سعيد والرقيب (*Martinez*) ذي الأصول الإسبانية، الذي كان ينتمي إلى فئة الأقدام السود بعد أن أصيب (*Martinez*) في إحدى المعارك واضطر سعيد إلى إنقاذه والاعتناء به بالرغم من كلّ الإساءات التي كان يوجهها لسعيد، وفي أحد الحوارات نرى سعيد يخاطبه بعبارة: "إن شاء الله غادي تموت" والتي تعكس مدى الكره الذي كان يحمله سعيد لهذا الشخص، رغم أنه وفي نهاية الفيلم يقتل سعيد وهو يحاول حمل (*Martinez*) على ظهره لإنقاذه من قنابل الألمان.

نلاحظ أنّ المترجم أسقط عبارة "إن شاء الله" واستبدلها بكلمة: "أتمنى"، وإن كان المعنى لم يتغير كثيرا إلا أنّ سترجة عبارة "إن شاء الله" كانت ستعطي للترجمة طابعا مميزا يعكس من خلاله المترجم شخصية هذا الجندي "سعيد" الذي نراه من خلال تسلسل أحداث الفيلم يلجأ كثيرا إلى "الله" و القسم و التوكل والتي حذفها المترجم كاملة وأخضعها لرقابة دينية لم تخدم الفيلم في شيء وإنما بالعكس، فكثيرا ما أضرت ببنائه الدرامي وطمست الكثير من المعالم الشخصية الفكرية منها والثقافية للشخوص الذين جسدوا احداثه.

المشهد رقم (37): 1سا، 45د و10ثا.

الحوار الأصلي	السترجمة
صافي... صافي	- أوكي

يعرض لنا هذا المشهد صورة أحد الجنود الأنديجان وهو يطلب من احد الجنود وقف إطلاق النار بقوله "صافي" وهي كلمة تنتمي إلى اللهجة المغربية وتحمل معاني متعدّدة بحسب السياق الذي وردت فيه.

في السياق الدرامي الذي وردت فيه في الفيلم فهي تعني "توقف"، لكننا نرى أسفل الشاشة كلمة "أوكي" وهي نسخ عربي لكلمة "*OK*" الإنجليزية. فنستعجب من هذا الخيار الترجمي ونتساءل: هل أنّ المترجم لم يجد مقابلا عربيا لكلمة "صافي"، أو أنه لم يفهم المقصود من الكلمة الأصلية؟

ما الحكمة من نسخه لكلمة "*OK*" الإنجليزية لمقابلة كلمة "صافي"، مع أنها لا تودي المعنى لا من قريب ولا من بعيد؟

تدخل مثل هذه الأخطاء الترجمية في سياق الرقابة الذاتية، أي أنّ المترجم ولجهله بالخلفيات الثقافية للغات وبمواضع استعمال بعض الكلمات فإنّه يلجأ إلى إسقاطها أو حذفها أو استبدالها بأخرى لا تؤدي أيّ معنى.

كما أنّه من الضروري الإشارة مرة أخرى إلى مدى أهمية إطلاع المترجم وخاصة في مجال الترجمة السينمائية على مختلف السجّلات اللغوية واللهجات المتعدّدة لضمان الوصول إلى ترجمة موفقة، وكذا أهمية اختيار الأدوات الترجمية المناسبة التي من شأنها مساعدة المترجم على تقديم سترجة جيدة و ملائمة.

المشهد رقم (38): 1سا، 46د و59ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
	– هجرت بلادي وبقيت غريب وبراني...

يعرض لنا هذا المشهد المؤثر مقتل سعيد وبكاء صديقه عبد القادر على خلفية كلمات أغنية "لخالد": "هجرت بلادي وبقيت غريب وبراني..." وفي المقابل غياب تام للسترجة، مع أنّ كلمات الأغنية على علاقة مباشرة ووطيدة بالمشهد الدرامي وتحمل تلميحات وتضمينات قوية وعميقة تعكس مدى تأثر عبد القادر بمشهد مقتل صديقه الذي مات في بلد غريب ومن أجل قضية لم تكن قضية وطنه.

إنّ كلمات هذه الأغنية كانت بمثابة حوار صامت مع النفس وغير معلن يعرض لنا مدى عمق جرح هؤلاء "الأنديجان" الذين ضحوا بكل شيء وتركوا وراءهم وطنهم وعائلاتهم في سبيل حلم لم يتحقق ووعد لم تف به فرنسا. ومن هنا كان لزاما على المترجم إخضاع كلمات هذه الأغنية للسترجة لأنها تشكل جزءا لا يتجزأ من المشهد الدرامي من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ قانون المسترج يلزم المترجم بترجمة كلمات الأغاني خاصة إذا كانت المشاهد خالية من أيّ حوارات، فتوظيف الأغنية في هذا المشهد لم يكن اعتباطيا وإنّما لأهداف درامية وفيلمية وفنية كان يجب على المترجم الحفاظ عليها

المشهد رقم (39): 1سا، 49د و14ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
	بسم الله الرحمن الرحيم « الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ...»

في منطقة الألزاس (*Alsace*) بعد ستين (60) عاما يعرض لنا المشهد صورة *le caporal* عبد القادر– الناجي الوحيد من بين الأصدقاء الأربعة– وهو يبحث في المقبرة عن قبور رفقائه: (عثماني سعيد) و(ياسر) و(سوني مسعود)، ويجثوا على ركبتيه أمام قبورهم وهو يبكي ويقرأ لهم "الفاتحة"، وفي المقابل غياب للسترجة أسفل الشاشة.

كان المشهد مطوّلا نوعا ما، ولم يكن يحتوي على حوارات وكان على المترجم أن يرفق المشهد بسترجة تعيد على الأقل نسخ كلمات الآيات الأولى من سورة "الفاتحة" كما في الصورة المرئية. إلا أنّه لجأ مرة أخرى إلى الرقابة الدينية وأسقط الملفوظ الأصلي كاملا وقابله بفراغ عقيم أضرّ كثيرا بنوعية السترجة وبالقيمة الفنية والدرامية للفيلم المسترج، كما أنّ المشاهد من جهته يجد نفسه ولمدة أكثر من 4 دقائق أمام مشهد درامي مطوّل دون تمكنّه من الحصول على سترجة تشرح له الكلمات التي كان يتمتم بها "عبد القادر"، في حين كان يمكن للمترجم الإشارة إلى السورة مثال: "سورة الفاتحة" لمقابلة السورة كاملة.

المشهد رقم (40): 1سا، 52د و55ثا.

السترجة	الحوار الأصلي
	روحت فوق جهدي أنا قاطع لبحور يدي فوق خدي وأنا مضرور...

في المشهد الأخير للفيلم نرى الناجي الوحيد من الحرب ضد الألمان *le caporal* عبد القادر وهو مسّن وقد شاب شعر رأسه وانحنى ظهره يدخل إلى غرفته الضيقة البائسة حيث يعيش بمفرده وقد أعياه المرض والفقر بعدما قطعت عنه فرنسا معاشه التقاعدي.

عرض هذا المشهد المؤثر على خلفية أغنية لخالد: "رحت قاطع البحور"، ونجد في المقابل غيابا للسترجة.

إنّ اختيار المترجم عدم السترجة كلمات الأغنية دليلا قاطعا على قلة احترافيته ودلالة واضحة على عدم حرصه على المحافظة على القيمة الفيلمية السينمائية والفنية الإبداعية للفيلم المسترج.

دليل ايضا على قلة احترام تجاه المشاهد الذي لم يحصل من خلال هذه السترجة على أيّ مردود درامي ذو قيمة فنية وذلك لتعمد المترجم إخضاع الفيلم بكامله إلى الرقابة بتعدّد أنواعها وخاصة الدينية منها، الأمر الذي أدّى إلى طمس هوية الفيلم وإفراغه من محتواه الدرامي والثقافي والفني وحتى اللغوي.

أكثر من ذلك، فإنّ المترجم قدّم للمشاهد مغالطات تاريخية كبيرة وخطيرة، ففي آخر الفيلم تظهر لنا فقرات باللغة الفرنسية تشرح للمشاهد حيثيات قضية تجميد فرنسا لمنح المعاش التقاعدي للجنود الأنديجان الذين تحصلت بلدانهم على الاستقلال فيحصل المشاهد على السترجة التالية:

الحوار الأصلي	السترجة
En 1959, une loi a été votée pour geler les pensions des tirailleurs des pays de l'empire colonial Français qui accédaient à l'indépendance.	في 1959 قانون بتجميد رواتب الجنود المتقاعدين. المستعمرات الفرنسية السابقة أوشكت أن تصبح مستقلة.
En janvier 2002, après de longs procès, le conseil d'état a sommé le gouvernement Français de payer ces pensions intégralement.	في 2002، بعد جلسات نهائية الحكومة الفرنسية كانت منظمة من قبل أوروبا.
Mais les gouvernements successifs on repoussé cette échéance.	لذا تمّ دفع الرواتب التقاعدية بالكامل.

بعيدا عن التدقيق اللغوي والوضوح الدلالي لمعاني الفقرات المسترجة، و عن الصياغة اللغوية الخاطئة في مجملها بالنسبة للترجمة نجد أنّ المترجم قدم للمشاهد خبرا أخيرا مفاده أنه تمّ دفع الرواتب التقاعدية بالكامل وهو عكس ما تقوله الفقرة الأخيرة، فرواتب الجنود الأنديجان لا تزال مجمّدة إلى يومنا هذا.

ترفض الحكومات الفرنسية المتعاقبة الاعتراف بكل ما قدّمه هؤلاء الجنود من تضحيات في سبيل فرنسا الاستعمارية.

الأمر الذي يعرضه لنا المشهد الأخير للعجوز عبد القادر ونظرته الحزينة والمحمّلة بكثير من الأسى والتي تعبّر عن شعور ذلك الجندي الذي لم تعترف به فرنسا على الرغم من كلّ التضحيات التي قدمها من أجل تحريرها من الألمان في سبيل وعود تنكرّت لها وأحلام قمعتها وداست عليها، وكانت مكافئة فرنسا لهؤلاء "الأنديجان" أنها قطعت عنهم منحهم التقاعدية ورفضت إلى يومنا هذا تعويض هؤلاء الجنود.

قامت الرؤية الدرامية للفيلم على أساس إزاحة الستار عن هذه القضية، وفضح فرنسا الاستعمارية، وهو ما نجح في تحقيقه الفيلم، ففي عام 2006 وبعد خروج الفيلم إلى صالات العرض تمّت إعادة بعث القضية إلى البرلمان الفرنسي وطرحها للنقاش والمصادقة عليها مرة أخرى.

لابدّ للمترجم أن يكون واعيا بالدور الهام والحساس والخطير الذي تلعبه الترجمة في مجال السمعي البصري لاسيما سترجة الأفلام السينمائية، خاصة إذا كانت من النوع التاريخي- كما هو الحال بالنسبة لفيلم (*Indigénes*)، التي تقوم أساسا على أحداث واقعية وحقائق تاريخية دقيقة، فعلى المترجم أن يتحرى الدقة والموضوعية وأن يكون على دراية تامة بالخلفيات الثقافية والحقائق التاريخية ذلك أنها تشكل ذاكرة الشعوب والأمم وأيّ خطأ في نقل تلك الحقائق يعتبر بمثابة تشويه للتاريخ ومساسا سافرا بذاكرة الشعوب وهويتها.

الخاتمة

إنّ الترجمة السمعية البصرية مجال واسع وتربة خصبة تحتاج إلى الكثير من الجهد والوقت والسعي الحثيث والمقاربة العلمية الدقيقة من أجل صبر أغوار هذه الممارسة الترجمية الحديثة والوقوف على مجمل الإشكالات والتساؤلات التي توّلدها والتي من شأنها التأسيس لها ضمن أطر معرفية وعلمية وإرساء قواعدها النظرية منها والتطبيقية وترسيخ هذا النوع الترجمي من خلال تكثيف البحوث والدراسات بهدف إثراء مرجعيتها العلمية وإمداد الدارسين والباحثين بمختلف أدوات البحث لمساعدتهم في التأسيس لهذا الفرع الترجمي المستحدث، والذي أصبح يكتسي أهمية بالغة علمية واجتماعية وثقافية وحتى اقتصادية وسياسية.

من خلال بحثنا تناولنا أحد الجوانب الهامة لهذه الممارسة الترجمية وأحد الأدوات التي تفعلها وتجعل منها اختصاصا تطبيقيا أكثر منه نظريا وهي سمة العلوم الدقيقة. إنّ السترجة أحد أهم الأعمدة التي تقوم عليها الترجمة السمعية البصرية بجميع ميادينها وخاصة منها تلك المتعلقة بترجمة الأفلام السينمائية.

السترجة بمثابة الحامل المادي للترجمة والتقنية المعتمدة لعرضها على الشاشة.

كان الهدف الرئيسي من بحثنا هو حوصلة أكبر قدر ممكن من التساؤلات التي تطرحها الرقابة في الأفلام السينمائية المسترجة، باعتبار أنّ الرقابة جزء لا يتجزأ من أيّ وثيقة سمعية بصرية وعامل متغيّر ضمن معادلة الترجمة السينمائية التي قد تستعصي على الحل بالنسبة للمترجم غير المتخصص وغير المتمرّس على هذا النوع من الترجمات التي تقوم على جانب تقني عالي.

جاءت نتائج بحثنا كالآتي:

- تعتبر الرقابة من الآليات الأساسية والهامة التي تخضع لها سترجة الأفلام السينمائية.
- تتطلب سترجة الأفلام كفاءات متعدّدة تقنية وفيلمية سينمائية إلى جانب الكفاءات اللغوية والترجمية والمعرفية.
- يعدّ مبدأ الاقتصاد اللغوي في الترجمة من أهمّ المبادئ التي تقوم عليها سترجة الأفلام.
- ضرورة الإحاطة بخصوصيات كل من المنطوق والمكتوب من اللغة كون السترجة تنطلق من بنية لغوية منطوقة للوصول إلى بنية لغوية مكتوبة.
- إنّ إخضاع السترجة للرقابة يؤدي إلى طمس المعالم الثقافية للفيلم المسترج وإفراغه من محتواه الدرامي.
- تعتبر طبيعة الثقافة المستقبلة من أهمّ الأسباب الداعية لاعتماد القصّ والرقابة.
- تتقاسم سترجة الأفلام والترجمة الفورية نقاطا عديدة ممّا يؤدي إلى القول بإمكانية اعتماد الأطر النظرية للترجمة الفورية وكذا إجراءاتها الترجمية خلال عملية السترجة.
- على المترجم أو المسترج أن يتقيّد بدليل المسترجين والالتزام ببنوده التي من شأنها مساعدته على تقديم سترجة موفقة.
- تعدّ الرقابة من الإكراهات التي على المترجم الخضوع لها خلال عملية السترجة وذلك لتجنيب صدم المشاهد أو خدش حيائه.
- تكون السترجة أداة من أدوات الرقابة وذلك لما تتيحه من إمكانية تعديل الملفوظ الأصلي من خلال إسقاط أو استبدال بعض المقاطع اللغوية.
- يكون لجوء المترجم إلى الرقابة بهدف تفادي الوقوع في بعض المحظورات أو تجنب بعض الكلمات والتعابير النابية أو القبيحة وغير اللائقة.

- لا يجب على الرقابة أن تؤثر على المضمون الفيلمي والدرامي للعمل المسترج.
- الرقابة الذاتية نوع من أنواع الرقابة الوقائية، تمكّن المترجم من تفادي الوقوع في أيّ محظورات.
- إنّ اللجوء إلى الرقابة الذاتية لا يجب أن يكون تعسفيا، الأمر الذي من شأنه إفراغ الفيلم المسترج من معظم محتواه الثقافي.
- تختلف الأساليب والإجراءات الترجمية المعتمدة في مجال الترجمة السمعية البصرية وخاصة تلك الخاضعة للرقابة ومنها: التكييف والتعويض والتوضيح والتكثيف والتفسير والتحويل والمحايدة والتعميم والترويم والتورية والحذف والإسقاط وغيرها.
- على المترجم أن يعي مدى أهمية السجّلات اللغوية واحترامها خلال عملية السترجة.
- مدى أهمية معرفة الخلفيات التاريخية للأعمال المسترجة.
- مدى أهمية البحث التوثيقي للوقوف على الخلفيات الثقافية لكل لغة.
- على المترجم أن يكون قادرا على التحكم في نزعته الرقابية الذاتية، وأن يحاول ما أمكن عدم عكس توجهاته وميولا ته الشخصية على السترجة.
- على المترجم إيجاد المقابلات الترجمية الدقيقة ووضعها في سياقها التاريخي والثقافي الصحيح.
- المترجم ليس مسئولا عن محتوى الحوارات الأصلية.
- على المترجم ألا ينصب نفسه مسئولا عن المشاهد وألا يقيّده من خلال تحديد خياراته ومحاصرته وإخضاعه إلى رقابة إجبارية.
- وأخيرا، على الرقابة أن تكون أداة حماية للمشاهد لا أداة حصار، وألا يكون الهدف من ورائها طمس هوية الفيلم المسترج وإبقاء المشاهد سجين اللغة الواحدة والثقافة الواحدة.

لعلّ النتيجة الأخرى التي خلصنا إليها تكمن في أنّ تطور الترجمة وازدهارها في مجال السمعي البصري تقوم لا محالة على توسيع دائرة البحوث والدراسات الفيلمية المتخصصة وتكثيفها ووضعها في إطار الدراسات الترجمية السمعية البصرية بهدف رصد معالمها وتحديد خصوصياتها، هذا إضافة إلى الأهمية القصوى التي يكتسيها التكوين في مجال الترجمة السمعية البصرية من خلال إدراج هذا التخصص ضمن التخصصات الجاري تدريسها حاليا في مختلف أقسام الترجمة بجامعاتنا.

نأمل أننا قد وفقنا في معالجة هذه الإشكالية والتي لا تزال تحتاج إلى الكثير من البحث العميق والدراسة المكثفة.

لكل شيء إذا ما تمّ نقصان، لم نسعى من خلال بحثنا إلى تقديم حلول وإجابات كاملة شاملة بقدر ما سعينا إلى إثارة تساؤلات وإشكالات قد تكون منطلقا لنا ولغيرنا في محاولة فتح آفاق جديدة للموضوع والدّفع بحركة البحث العلمي في مجال الدراسات الأكاديمية

قائمة المصادر والمراجع

1) المصادر : الوثائق السمعية البصرية :

- Indigènes : Film de Rachid Bouchareb.Sous-titré en arabe.

2) <u>المعاجم والقواميس :</u>

1. Al Mawrid, A Modern English dictionary, by MoUnir Belbaki, Baïrout, Dar El Malayen, 1986.
2. Cambridge international dictionary of English, 1st Edition, Cambridge University, 2001.
3. Larousse pluri dictionnaire, 1ére édition, Librairie Larousse, Canada, 1977.

3) <u>المراجع العربية:</u>

1.كرم شلبي: معجم المصطلحات الإعلامية.

2.ليلى عبد الحميد: تشريعات الإعلام في الوطن العربي, القاهرة, العربي للنشر1998

3.شريف درويش اللبان: شبكة الإنترنت بين حرية التعبير وآليات الرقابة.المدينة برس2004 .

4.قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة , دار الغرب للنشر–وهران– 2005

5- مرسي أحمد كامل، وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.

6-أحمد بلية بغداد، الترجمة بين سيميائية الرواية – الفيلم، دار الغرب، 2008،

4) المراجع المترجمة:

1.جان الكسان: السينما في الوطن العربي , الرقابة السينمائية في الوطن العربي عالم المعرفة, 1982.

2.جورج مونان: علم اللغة في القرن العشرين.تر : د : نجيب غزاوي, سلسلة الكتب العلمية ,مطابع مؤسسة الوحدة 1928

3.كولماس فلوريال: اللغة والاقتصاد.تر : احمد عوض, مراجعة عبد السلام رضوان ,سلسلة عالم المعرفة 2000

4-سادول، جورج، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د/ إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968.

5) المراجع الأجنبية:

1. , Deleuze, G, « le monde et les images », problèmes économiques et sociaux, N° 604, 1989.
2. Bernd, Beneke: Audio- decription, Bayerische Rund Funk, Germany, 2004.
3. Buckley. T : Oralité, distance sociale et universalité.in Ballard ed, Arbois presse universitaire, 2001.
4. Caillé, P.F : cinéma et traduction, le traducteur devant l'écran, in babel, vol n°3,1960.
5. Clarembeau, Michel : Les films censurés, ed Archipel, 2002.
6. Cordova, Barbara : Les sous-titres et le rôle du traducteur-adaptateur, ecueil de la traduction au cinéma, curuzza @hotmail.com.
7. Gambier, Yves : Le profil du traducteur pour écran, ed : Daniel Gouadec, Maison du dictionnaire, paris 2000.

8. Gambier, Yves : Les censures dans la traduction audiovisuelle.in TTR, traduction, terminologie, rédaction, vol 15, n° 02.
9. Gambier, Yves, La traduction audiovisuelle, un genre en expansion, in meta, vol 49, n°1, Avril 2004.
10. Gambier, Yves: Screen transadaptation, perception and reception, Translator, vol 09, part 02, Manchester, 2003.
11. Gottlieb, Henrik: Subtitles, translation and idioms.PH thesis Copenhagen University, 1997.
12. Gottlieb, Henrik: Subtitling: people translating people.in teaching translation and interpretation, Dollrup, Philadelphia, 1994.
13. Hellal Yamina : La théorie de la traduction.approche thématique et pluridisciplinaire, opu, Alger, 1968.
14. Jean Mitry, le montage au cinéma, Paris, Edition du cerf, 2001.
15. Joëlle Redouane, La traductologie, science et philosophie de la traduction, opu, 1985.
16. Laks, Simon : Le sous-titrage de films, propriété de l'auteur, paris, 1957.
17. Lambert J. et Delabastita. D: La traduction de textes audiovisuelles modes et enjeux culturels.in Gambier .Y ed, presse universitaire du septentrion, 1996.
18. Lebrun, Yvan : La neurophysiologie du bilinguisme,in meta XXIX ,n° 01,2001.
19. Lederer, Marianne : la traduction aujourd'hui, le model interpretatif, ed : Hachette 1992.
20. Lherbier,Marcel : L'intelligence du cinématographe,Buchet/Chastel 1946.
21. Ljung, Magnus: On mis-translating sexually suggestive elements in English- Chineese screen subtitling.in Babel, vol 44, n°02, 1998.

22. Martin, Marcel : Le langage cinématographique, « 7eme Art », ed du chef, paris, 1955.
23. Merleau, Lucien : Les sous-titres…. Un mal nécessaire,in meta XXVII,n°03,1982.
24. Metz, Christian: Le dire et le dit au cinéma.in communication, vol11, n°01, paris 1968.
25. Pauvert, J.J : Anthologie historique des lectures érotiques, Simoen, 1979.
26. Scandura. Gabriela L.: Sex lies and TV: censorship and subtitling.in Meta XLIX, n° 01, 2004.
27. Selescovitch D. et Lederer. M : Interpréter pour traduire, edition paris didier, 1986.
28. Sturge, Kate: censorship of translated fiction in Nazi Germany.in TTR, vol 15,n° 02,2002.
29. Thérèse Eng : traduire l'oral en une où deux lignes, vaxjo university press, Goteborg 2007.
30. Tomszkiewicz, Teresa: La traduction des textes déjà censurés.in TTR, vol 15, n° 02,2002.
31. Vinay J.P. et Darbelnet J. : Stylistique comparée du Français et de l'Anglais.
32. Worth. S: Studding visual communication, university of pensylvania press, 1981.
33. Zoë, Petit: Le sous-titrage, le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal, paris/Louvain-la-neuve, De Boeck université, 2008.
34. Zoë, Petit: The audio-visual text: Subtitling and dubbing different genres, in Meta, XLIX, n°01, 2004.

35. Zoë, Petit: Translating register, style and tone in dubbing and subtitling.in Dubbing and subtitling, the journal of specialized translation, issue 04, July 2005.

المجلات الاجنبية

BABEL:

1. Caillé, P.F : cinéma et traduction, le traducteur devant l'écran, in babel, vol n°3,1960.
2. Ljung, Magnus: On mis-translating sexually suggestive elements in English- Chineese screen subtitling.in Babel, vol 44, n°02, 1998.

META:

1. Scandura. Gabriela L.: Sex lies and TV: censorship and subtitling.in Meta XLIX, n° 01, 2004.

2. Merleau, Lucien : Les sous-titres…. Un mal nécessaire,in meta XXVII,n°03,1982.

3. Lebrun, Yvan : La neurophysiologie du bilinguisme,in meta XXIX ,n° 01,2001.

4. Gambier, Yves, La traduction audiovisuelle, un genre en expansion, in meta, vol 49, n°1, Avril 2004.

5.Zoë, Petit: The audio-visual text: Subtitling and dubbing different genres, in Meta, XLIX, n°01, 2004.

TTR :

1. Gambier, Yves : Les censures dans la traduction audiovisuelle.in TTR, traduction, terminologie, rédaction, vol 15, n° 02.
2. Tomszkiewicz, Teresa: La traduction des textes déjà censurés.in TTR, vol 15, n° 02,2002.

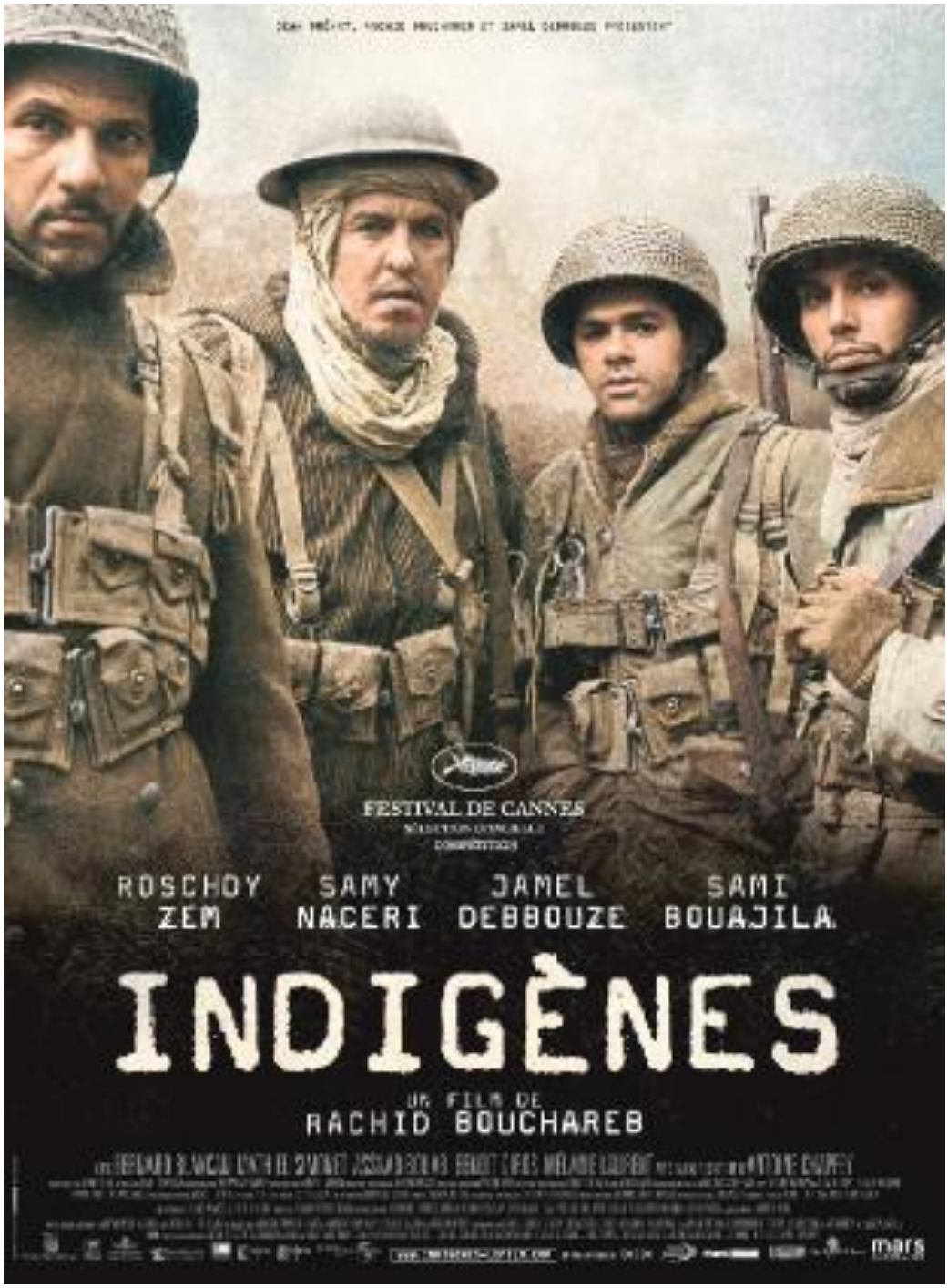
TRANSLATOR :

1. Gambier, Yves: Screen transadaptation, perception and reception, Translator, vol 09, part 02, Manchester, 2003.

البحوث الاكاديمية

Gottlieb, Henrik: Subtitles, translation and idioms.PHD thesis Copenhagen University, 1997.

الملحق


FESTIVAL DE CANNES
ROSCHDY ZEM
SAMY NACERI
JAMEL DEBBOUZE
SAMI BOUAJILA
INDIGÈNES
UN FILM DE
RACHID BOUCHAREB

Indigènes

Indigènes

Titre original	إنديجان
Réalisation	Rachid Bouchareb
Scénario	Olivier Lorelle
Sociétés de production	Tessalit Productions
Pays d'origine	France, Maroc, Algérie, Belgique
Genre	Drame, guerre
Sortie	2006
Durée	128 minutes

Pour plus de détails, voir *Fiche technique* et *Distribution*

Indigènes (ou en arabe : إنديجان) est un film algéro-belgo-franco-marocain[1] réalisé par Rachid Bouchareb, sorti en 2006.

Sommaire

- 1 Synopsis
- 2 Fiche technique
- 3 Distribution
- 4 Autour du film
- 5 Récompenses et distinctions
- 6 Notes et références
- 7 Voir aussi
  - 7.1 Articles connexes
  - 7.2 Liens externes

Synopsis

En 1943, après le débarquement des Américains en Algérie et au Maroc, l'Armée de la Libération se constitue depuis lescolonies françaises d'Afrique

du Nord. Le film raconte la découverte de la guerre et de l'Europe, de l'Italie jusqu'aux portes de l'Alsace, par trois tirailleurs algériens et un goumier marocain : Abdelkader, Saïd, Mesaoud et Yassir. La guerre leur apporte la désillusion face aux discriminations mais aussi l'émergence d'une conscience politique et l'espoir.

Fiche technique

- Titre : *Indigènes*
- Titre arabe : إنديجان
- Réalisation : Rachid Bouchareb
- Scénario : Olivier Lorelle
- Musique : Armand Amar et Khaled (cocomposition de la musique additionnelle)
- Décors : Dominique Douret
- Photo : Patrick Blossier
- Montage : Yannick Kergoat
- Producteur : Jean Bréhat[2]
- Budget : 14,4 millions d'euros
- Format : couleurs - 2,35:1 - Dolby Digital / DTS - 35 mm
- Langues : français et arabe
- Récompense : voir « Distinctions »
- Date de sortie : 27 septembre 2006
- Date de sortie DVD : 5 avril 2007

Distribution Jamel Debbouze : Saïd Otmani

- Samy Naceri : Yassir
- Roschdy Zem : Messaoud Souni
- Bernard Blancan : le sergent Roger Martinez
- Sami Bouajila : le caporal Abdelkader
- Assaâd Bouab : Larbi, petit frère de Yassir
- Aurélie Eltvedt : Irène
- Benoît Giros : le capitaine Durieux
- Mathieu Simonet : le caporal Leroux
- Mélanie Laurent : Marguerite du village des Vosges
- Thibault de Montalembert : le capitaine Martin
- Diouc Koma : Touré

- Philippe Beglia : Rambert
- Momo Debbouze : Djellal
- Abdelkim Bouchareb : Ahmed
- Abdelhamid Idjaini : Omar
- Abdeslam Arbaoui : le père d'Omar

Autour du film

- « Indigène » est le terme utilisé dans les armées coloniales pour désigner les officiers, sous officiers et soldats, originaires des colonies. Ce terme était toujours en usage à la fin de la Seconde Guerre mondiale et désignait donc les soldats issus des colonies françaises qui constituaient une part importante des forces françaises reconstituées en Afrique du Nord après le débarquement allié en Afrique du Nord en novembre 1942 et qui ont lutté contre les armées des forces de l'Axe durant les campagnes de Tunisie, d'Italie puis de France. À l'automne 1944, la 1re armée française, forte d'environ 250 000 combattants, est composée pour moitié d'éléments indigènes (maghrébins et africains) et pour moitié d'européens d'Afrique du Nord[3]. Dans les divisions de cette 1re armée, le pourcentage de soldats maghrébins variaient entre 27 % à la 1re DB et 56 % à la 2e DIM. Par type d'arme, ce pourcentage était d'environ 70 % dans les régiments de tirailleurs, 40 % dans le Génie et 30 % dans l'artillerie[4].
- Les tirailleurs algériens Abdelkader, Saïd et Mesaoud appartiennent au 7e régiment de tirailleurs algériens (7e RTA) de la 3e division d'infanterie algérienne (3e DIA).
- Le jour de la présentation du film dans les salles obscures en France, le 27 septembre 2006, le gouvernement Dominique de Villepin a annoncé que les 80 000 ancienscombattants de l'Empire français encore vivants percevront les mêmes retraites que leurs compagnons d'armes français. Cependant cette « cristallisation des pensions » pose encore des questions. Le paiement des arriérés et des intérêts, sur une période de plus de quarante ans, demeure en suspens. Le versement des pensions bloquées en 1959 par le gouvernement français à la suite de l'accession à l'indépendance des anciennes colonies est une des revendications du film[5].
- Le film qui a été en partie tourné à Ouarzazate a été aidé de manière importante par le Maroc qui a mis à disposition du réalisateur ses moyens militaires[6]. Il a également été tourné dans les Vosges, la Haute-Saône, le

Bas-Rhin, le Haut-Rhin, les Bouches-du-Rhône, le Gard, en Algérie et en Italie.

- La véracité historique du film a été critiquée, entre autres, par le général Jean Germain Salvan[7], par l'historien Daniel Lefeuvre[8], et l'historien Pascal Blanchard, pourtant conseil historique du film, qui ont confirmé que le pourcentage des pertes des Français musulmans était inférieur à celui des Français d'Afrique du Nord (Pieds-Noirs) et des Français de métropole [Informations douteuses] [réf. nécessaire]. Ces historiens ont déclaré : « Quant aux pertes au combat, elles furent de 8 % pour les Français de souche, et de 4,4 % pour les mobilisés musulmans. Les indigènes n'étaient donc pas de la chair à canons, comme le laisse penser le film ». Maurice Faivre, docteur en histoire et historien des armées, a estimé, en 2010, le nombre de tués Maghrébins des armées de la libération entre 1943 et 1945 à 18 300 et le nombre de tués parmi les Pieds-Noirs à 12 000 et, en pourcentage, à 10 % pour les Pieds-Noirs, 6 % pour les Maghrébins et les Métropolitains et 5 % pour les Africains[9,10]. Quant aux chiffres fournis par le Service historique de la défense, concernant les pertes de l'Armée française de la Libération entre 1943 et 1945 (campagne de Tunisie, campagne d'Italie et campagne de France et d'Allemagne), ils font état de5 187 tués (dont 3 458 Maghrébins) en Tunisie de novembre 1942 à mai 1943, 6 255 tués (dont 4 000 Maghrébins) en Italie de novembre 1943 à juin 1944 et 10 461 tués (dont3 716 Maghrébins) en France et en Allemagne du 15 août 1944 au 8 mai 1945 soit au total environ 22 000 tués (dont 11 000 Maghrébins)[11].
- Une partie des troupes a été accusée de vols avec violence, viols, meurtres sur les populations civiles italiennes en 1944[12]. À ce sujet, dans une lettre adressée au général de Gaulle le 18 juillet 1944, le maréchal Jean de Lattre de Tassigny écrit à propos des goumiers marocains : « je sais qu'ils sont accusés d'actes de violences commis à l'encontre des populations civiles italiennes, mais je crois que de tels faits ont été singulièrement déformés et exagérés à des fins anti-françaises[13]. »
- La fin du film semble faire fortement référence à *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg, avec la bataille du village à délivrer, le protagoniste qui meurt tué par un obus, et son compagnon d'armes qui s'arrête des décennies plus tard sur sa tombe et se demande s'il n'est pas mort en vain.

Récompenses et distinctions

- Prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes 2006, attribué collectivement à Sami Bouajila, Jamel Debbouze, Samy Naceri, Roschdy Zem et Bernard Blancan.
- Étoiles d'or du cinéma français.
- César du meilleur scénario original 2007.

Critiques Presse

Note moyenne : 3,9 pour 28 titres de presse.

- Fluctuat.net
- Le Journal du Dimanche
- MCinéma.com
- Télé 7 Jours
- Africultures.com
- aVoir-aLire.com
- Ciné Live
- Le Figaroscope
- Le Monde
- Le Parisien
- Le Point
- L'Express
- L'Humanité
- Libération
- Ouest France
- Paris Match
- Positif
- Première
- Score
- Studio Magazine
- TéléCinéObs
- Télérama
- Brazil
- Chronic'art.com
- Elle
- Les Inrockuptibles
- Cahiers du Cinéma
- Rolling Stone

Attention, chaque magazine ou journal ayant son propre système de notation, toutes les notes attribuées sont remises au barême de Allociné, de 1 à 5 étoiles.

28 critiques presse

Fluctuat.net

Par Julie Deh

Voilà la marque d'un grand cinéaste, qui nous offre ici un film à son image : sincère, courageux, indispensable.

La critique complète est disponible sur le site Fluctuat.net

Le Journal du Dimanche

Par Barbara Théate

(...) une oeuvre nécessaire, qui donne à réfléchir, prend aux tripes et au coeur.

La critique complète est disponible sur le site Le Journal du Dimanche

MCinéma.com

Par Hugo de Saint Phalle

Dense, le propos bouscule admirablement les mémoires, servi par une mise en scène irréprochable (...)

Télé 7 Jours

Par Julien Barcilon

(...) grand et beau film, indispensable.

La critique complète est disponible sur le site Télé 7 Jours

Africultures.com

Par Olivier Barlet

[...] ce qu'il veut dire, ce film le dit de façon profondément juste [...] Mais si cette volonté pédagogique qui structure le scénario en tranches se sent un peu fortement, elle ne dérange pas outre mesure tant l'ignorance des faits la justifie.

La critique complète est disponible sur le site Africultures.com

aVoir-aLire.com

Par Romain Le Vern

(...) une réussite qui ne pouvait être que collective.

La critique complète est disponible sur le site aVoir-aLire.com

Ciné Live

Par Marc Toullec

Voir la critique sur www.cinelive.fr

La critique complète est disponible sur le site Ciné Live

Le Figaroscope

Par Brigitte Baudin

C'est fort et émouvant et les personnages sont bien dessinés, authentiques.

Le Monde

Par Thomas Sotinel

Indigènes procède en grande partie de cette idée utilitaire et spectaculaire du cinéma (...)

La critique complète est disponible sur le site Le Monde

Le Parisien

Par Pierre Vavasseur

(...) "Indigènes" (...) n'a pas grand-chose à envier aux oeuvres de guerre, à l'image (...) des séquences d'attaques sous les tirs et les bombes.

La critique complète est disponible sur le site Le Parisien

Le Point

Par Olivier De Bruyn

Voir la critique sur www.lepoint.fr

La critique complète est disponible sur le site Le Point

L'Express

Par La rédaction

Voir la critique sur www.lexpress.fr

L'Humanité

Par Jean Roy

(...) récit solidement charpenté, interprètes qui incarnent sans recul leur personnage, mise en scène classique (...)

Libération

Par Didier Peron

(...) Indigènes apparaît (...) comme un film militant d'une grande efficacité.

La critique complète est disponible sur le site Libération

Ouest France

Par La rédaction

(...) un récit certes didactique, lisse et consensuel. Mais la sincérité et l'honnêteté l'emportent toujours, pour faire surgir de vraies émotions sur un propos utile et nécessaire.

Paris Match

Par Christine Haas

(...) un grand film de guerre (...)

La critique complète est disponible sur le site Paris Match

Positif

Par Fabien Baumann

Il est peu coutume de saluer le casting dans la réussite d'un film. Plus encore que le montage ou la photo, c'est pourtant sa distribution qui fait la force d'indigènes.

La critique complète est disponible sur le site Positif

Première

Par Ghislain Loustalot

(...) le film déborde du cadre du cinéma (...)Indigènes est d'abord un film de guerre digne, tourné de façon spectaculaire.

La critique complète est disponible sur le site Première

Score

Par Emmanuelle Spadacenta

(...) la réelle implication ambiante, et surtout le pied de nez au "rôle positif de la colonisation" éclipsent les quelques maladresses d'un cinéaste dont le souci de bien faire est évidemment à saluer.

La critique complète est disponible sur le site Score

Studio Magazine

Par Béatrice Toulon

Voir la critique sur www.studiomag.com

La critique complète est disponible sur le site Studio Magazine

TéléCinéObs

Par Olivier Bonnard

Epaulé par des acteurs dont la force de conviction transcende des personnages un poil stéréotypés, le réalisateur signe un film simple, direct et poignant.

Télérama

Par Jacques Morice

(...) Indigènes est aussi et peut-être surtout un film de guerre réaliste et poignant, une sorte de Soldat Ryan à la française.

La critique complète est disponible sur le site Télérama

Brazil

Par Christophe Gofette

(...) le film est alourdi par une mise en scène pataude et un scénario clichesque (...) A voir cependant pour ce qu'il montre (...)

La critique complète est disponible sur le site Brazil

Chronic'art.com

Par Jean-Philippe Tessé

Un film honorable mais assez faible, disons un film américain moyen.

La critique complète est disponible sur le site Chronic'art.com

Elle

Par Anne Diatkine

(...) tous les acteurs qui ont reçu le Prix d'interprétation masculine à Cannes sont formidablement justes (...) Et pourtant, "Indigènes" n'emporte pas complètement l'adhésion.

La critique complète est disponible sur le site Elle

Les Inrockuptibles

Par Axelle Ropert

Là est le problème : le poids du sujet (...)

La critique complète est disponible sur le site Les Inrockuptibles

Cahiers du Cinéma

Par Charlotte Garson

La justesse du jeu de Debbouze, Bouajila et Zem pallie difficilement la pauvreté d'un film de guerre lambda, dont chaque épisode (...) chaque personnage (...) se révèle variation attendue sur la représentativité.

La critique complète est disponible sur le site Cahiers du Cinéma

Rolling Stone

Par Grégory Alexandre

Il fallait faire ce film, alors Rachid Bouchareb l'a fait. (...) De là à n'être qu'un cours d'histoire schématique et sans grande âme, il n'y a qu'un pas qu'Indigènes franchit hélas un peu trop souvent.

Les meilleurs films de tous les temps

- Les meilleurs films de tous les temps selon les spectateurs
- Les meilleurs films de tous les temps selon la presse

أعلام الترجمة السمعية البصرية:

1. **هنريك غوتليب: (*Henrik Gottlieb*)**

- رئيس مركز الدراسات الترجمية والمعجمية بجامعة كوبنهاغن بالدانمرك وأستاذ مشارك بنفس الجامعة.
- اشتغل في السترجة في الإذاعة الدانمركية ما بين 1980–1992.
- تحصل على الماجستير في اللغة الإنجليزية واللسانيات التطبيقية عام 1990، وعلى الدكتوراه في الدراسات الترجمية عام 1997.
- منذ عام 2006 يشتغل منصب رئيس تحرير مجلة (*Perspectives*) المتخصصة في الدراسات الترجمية.
- قدم محاضرات كثيرة حول الترجمة السينمائية منذ 1991.
- من بين إصداراته:

✓ *1997 : PHD thesis : « Subtitles, translation and Idioms »*

✓ *2002 : Titles on Subtitling*

✓ *2005 : Screen Translation*

✓ *2005 : Anglicisms and translation*

✓ *2006 : Multidimensionel translation*

✓ *2007 : Peliolas antiguas*

✓ *2008 : Subtitling against the current : Danish concept, English Minds*.

- إضافة إلى الترجمة السمعية البصرية، تمتدّ دراساته إلى حقل الدراسات اللسانية والمعجمية ودراسات حول تأثير اللغة الإنجليزية على اللغات الأخرى.

2. <u>إيف غامبيه</u>: (*Yves Gambier*)

- دكتور في اللسانيات وأستاذ الترجمة والترجمة الفورية في جامعة "*Turku*" فرلندا.
- تناول العديد من الدراسات كانت أهمها حول: نظريات الترجمة وتاريخ الترجمة واللسانيات وازدواجية اللغات (*Bilinguisme*) وتحليل الخطاب، ودورات تدريبية للأساتذة في الترجمة والترجمة الفورية.
- نشر أكثر من 180 مقالا وأكثر من 20 كتابا.
- منذ بداية سنوات التسعينات بدأ بالاهتمام بالترجمة السمعية البصرية وقام بالعديد من البحوث حول موضوع.
- ومن أهم إصداراته:

✓ *1995 : Communication audiovisuelle et transfert linguistique*

✓ *1996 : Transfert linguistique dans les Medias audiovisuelles*

✓ *1997 : Langage Transfert and Audiovisuel communication*

✓ *1998 : Translating for the Media.*

✓ *2001 : Media translation, concept, Practices and Research.*

✓ *2002 : Les censures dans la traduction audiovisuelle (TTR).*

✓ *2003 : Screen translation (Translator).*

✓ *2004 : La traduction audiovisuelle un genre en expansion (Meta*).

- (1998–2004): شغل منصب رئيس الجمعية الأوروبية للدراسات الترجمية (Est).
- (2009–2012): منسق مشروع الإتحاد الأوروبي حول السترجة وتعليمية اللغات.

3. غابريلا سكاندورا: (*Gabriela L. Scandura*)

- حاصلة على شهادة الماستر في الترجمة السمعية البصرية من جامعة "*Autonoma*" برشلونة، إسبانيا.
- أستاذة في الترجمة الأدبية والترجمة الفورية بجامعة برشلونة، إسبانيا.
- عملت لمدة 19 سنة الماضية بصفة مترجمة محترفة متخصصة في الدبلجة والسترجة، في العديد من المؤسسات السمعية البصرية.
- مستشارة مختصة في مجمع الترجمة السمعية البصرية (Fti).
- المترجمة السمعية البصرية، المعتمدة لكل من مهرجان Buenos Airesومهرجان Mardel plata السينمائيين.
- الترجمان المعتمد لمهرجان المسرح في Buenos Aires
- منذ عام 2000 تقوم بسترجة كافة الأعمال المسرحية المعروضة في المركز البريطاني للفنون.
- تتركز اهتماماتها العلمية على مجال ترجمة الفكاهة وخاصة ما يسمى ب: (Sitcoms)، وكذا على البعد المعرفي والذهني للسترجة.
- لها مقالات عديدة حول الترجمة السمعية البصرية في العديد من المجلات والدوريات المتخصصة مثل: Translation - TTR - Babel - Meta

4. بيار فرانسوا كايي: (*P.F. Caillé*)

- من أصل فرنسي، مواليد مدينة Nante الفرنسية عام 1907.
- رجل أدب ومترجم فرنسي.
- مؤسس المجتمع الفرنسي للمترجمين (**SFT**) عام 1948 وأوّل رئيس لها.
- مؤسس ورئيس الكنفدرالية الدولية للمترجمين (**Fit**) عام 1953.
- مؤسس مجلة (**Babel**) المتخصصة في الترجمة عام 1954.
- متخصص في المسائل المتعلقة بحقوق المؤلف.
- خبير معتمد في منظمة **Unesco**
- مترجم لامع للروايات الأمريكية من بينها رواية: "ذهب مع الريح *Autant en emporte le vent* "، لكاتبتها *Margaret Mitchel*l
- ترجم حوارات ما يفوق 150 فيلما.
- كتب ونشر العديد من المقالات حول الترجمة والترجمة السمعية البصرية.
- توفي عام 1979 بباريس، ولا يزال اسمه يرتبط بالترجمة إلى يومنا هذا بوصفه أحد أبرع المترجمين.
- يرتبط اسمه بجائزة «Pierre *François Caillé*»للترجمة والتي تمنح كل سنة لأكثر المترجمين بروزا وكثافة في الإنتاج.

5. بار بارا كورد وفا: (*Barbara Cordova*)

- حاصلة على ليسانس في الترجمة من المدرسة العليا للمترجمين والتراجمة بجامعة Ginebes
- حاصلة على ماستر في (Traduction Assistée par ordinateur) (**TAO**)، وعلى دبلوم الدراسات الترجمية السمعية البصرية.
- متخصصة في ميدان ترجمة التعابير الإيحائية (Idioms),
- حاصلة على دبلوم الدراسات الإنجليزية من الجامعة الإنجليزية متعدّدة التقنيات (Polytechnic University).
- حاصلة على دبلوم الدراسات الأدبية الفرنسية من جامعة العلوم الإنسانية Strasbourg
- عملت لعدّة سنوات في المعهد العالي العربي– الأوروبي.
- المترجمة السمعية البصرية المعتمدة في كلّ من Reutersو Bloomberg
- مترجمة معتمدة من طرف: Unicef، BNP Paribas، جامعة Granada
- لها إصدارات عديدة في الترجمة السمعية البصرية من بينها:

✓ Ecueils de la traduction au cinéma : les sous-titres et le rôle du traducteur- adaptateur.

- نشرت العديد من الكتب المترجمة إلى اللغة الإسبانية.

6. <u>ديرك دولاباستيتا</u>: (*Dirk Delabastita*)

- أستاذ مختص في الأدب الإنجليزي والنظريات الأدبية المعاصرة بجامعة *Notre Dame de la Paix*، بلجيكا.
- حصل على الدكتوراه عام 1990 ونشر البحث تحت عنوان: إشكالية ترجمة رائعة شكسبير "هاملت".
- 1993: نشر دراسة بعنوان: There's a double Tongue
- 1996: نشر مقالة الروائع المسرحية والترجمية في عدد خاص من مجلة The Translator
- 1997: نشر بحث بعنوان: Essays punning and translation
- 1998: شارك في نشر المعجم المفردات الأدبية في اللغة البلجيكية،
- والذي ترجم إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان: Dictionnaire des termes littéraires (2001)
- ترتكز دراساته على الدراسات الأدبية والدراسات اللسانية والترجمية، وكذا Jeux de mots et Embiguité
- نشر العديد من المقالات حول الترجمة السمعية البصرية بالمشاركة مع Yves Gambier

7. زوي بوتي: (*Zoë Petit*)

- أستاذة محاضر بجامعة Greenwich، قسم الدراسات الاجتماعي والسياسية الثقافية.
- حاصلة على الدكتوراه في الدراسات الفرنسية.
- درست اللغة الفرنسية بجنوب إفريقيا واللغة الإنجليزية بفرنسا.
- حاليا: تدرس الأدب الفرنسي بجامعة Greenwich
- تشغل منصب مجلة Learning and Quality بالمعهد العالي للدراسات الاجتماعية والإنسانية منذ عالم 2009.
- ترتكز دراساتها حول:

✓الترجمة السمعية البصرية.

✓السترجة في صلب اللغة الواحدة (Interlingual subtitling).

✓التواصل اللغوي وغير اللغوي.

✓الدراسات الترجمية.

- إصداراتها:

✓ *2011 : Audiovisuel translation in close-up : practical and théorical approches.*

✓ *2009 : Connecting cultures : cultural transfert in subtitling and dubbing.*

✓ *2008 : Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte Multimodal.*

✓ *2005: Translating register, style and tone in dubbing and subtitling.*

✓ *2004* : *The Audiovisuel texte : subtitling and dubbing different genres.*

8. <u>تيريزا توماسكوفيتش</u>: (*Térèse Tomaszkiewicz*)

- قبل أن تخصص سيرتها العلمية للبحث الجامعي عملت توماسكوفيتش في مجال الترجمة والترجمة الفورية.
- تعمل حاليا أستاذة في علم الترجمية.
- مديرة معهد الفلسفة الرومانية بجامعة Adam Mickiewicza
- تولي أهمية للدراسات الترجمية السمعية البصرية وتعدّ من المتخصصين في هذا المجال.
- متخصصة في مسائل الرقابة في الخطاب السياسي من جهة والرقابة في الترجمة السمعية البصرية من جهة أخرى.
- ترتكز دراساتها حول الرقابة المفروضة من المجتمع والرقابة الذاتية والتي تعتبرها رقابة انتقائية، وتؤكد على تأثير التكوين المؤطر على الترجمة السمعية البصرية.
- لها إصدارات ومقالات نشرت في مجلات مختلفة: TTR, Metp و BABEL، ومن بينها.

✓ 2002 : IP traduction des textes déjà censurés.

9. ماغنوس جانغ: (*Magnus L. Jung*)

- تلقى تعليمه العالي بجامعة Göteborg وجامعة Wales، درس اللسانيات بجامعة كاليفورنيا عام 1963.
- ناقش رسالة الدكتوراه عام 1970 بجامعة Göteborg تحت عنوان: English Denominal Adjectives
- وحاضر بنفس الجامعة ما بين 1970–1977.
- اشتغل بمنصب السفير الأمريكي للعلوم بجامعة Texas 1977–1978.
- 1978: أصبح أستاذا للغة الإنجليزية بجامعة ستوكهولم، وذلك لغاية تقاعده عام 2000.
- كان عميدا للجامعة لمدة 14 سنة وأستاذا مشاركا بكل من جامعة Viennaو Zurich
- ترتكز اهتماماته على الترجمات الإنجليزية وكذا الترجمة السمعية البصرية.
- من أهم إصداراته:

✓ 2011 *: Swearing : a cross- cultural linguistic study.*

✓ *2009 : A study of expletive interjections in spoken English.*

✓ *1998 : On mis-translating sexually suggestive element in English-chinese screen subtitling.*

10. كايت ستورج: (*Kate Sturge*)

- أستاذة محاضرة زائرة بجامعة Aston
- متخصصة في الترجمة والدراسات الجرمانية بقسم اللغات والعلوم الاجتماعية.
- درست علوم الترجمة واللغة الألمانية بجامعة Aston ما بين 2002–2009.
- حاليا هي أستاذة بقسم اللغات والعلوم الاجتماعية.
- رئيسة تحرير مجلة Routledge المتخصصة في الدراسات الترجمية.
- حاصلة على دكتوراه في الأدب المقارن والدراسات الترجمية من جامعة لندن.
- ترتكز دراساتها على تاريخ الترجمة، الترجمة السمعية البصرية والرقابة، الترجمة والأقليات العرقية، الترجمة والمتاحف.
- أهم إصداراتها:

✓ *2009 : Cultural translation.*

✓ *2002 : Censorship of translated fichon in Nazi Germany.*

✓ *1997 : Translation stratégies in Ethnography*.

- كما ترجمت العديد من الكتب المتخصصة في تاريخ ألمانيا النازية.

Code of Good Subtitling Practice

1 Subtitlers must always work with a (video, DVD, etc.) copy of the production and, if possible, a copy of the dialogue list.

2 It is the subtitler.s job to spot the production and translate and write the subtitles in the
(foreign) language reputed.

3 Translation quality must be high with due consideration of all idiomatic and cultural nuances.

4 Straightforward semantic units must be used.

5 Where compression of dialogue is necessary, the result must be coherent.

6 Subtitle text must be distributed from line to line and page to page in sense blocks and/or grammatical units.

7 As far as possible, each subtitle must be semantically self-contained.

8 The language register must be appropriate and correspond with the spoken word.

9 The language should be (grammatically) .correct. since subtitles serve as a model for literacy.

10 All important written information in the images (signs, notices, etc.) should he translated and incorporated wherever possible.

11 Given the fact that any television viewers are hearing-impaired, .superfluous" information, such as names, interjections from the off, etc., should also be subtitled.

12 Songs might be subtitled where relevant.

13 Obvious repetition of names and common comprehensible phrases need not always be subtitled.

14 The in- and out-time of subtitles must follow the speech rhythm of the film dialogue, taking cuts sound bridges into consideration.

15 Language distribution within and over subtitles must consider cuts and sound bridges; the subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it.

16 The duration of all subtitles within a production must adhere to a regular viewer reading rhythm.

17 Spotting must reflect the rhythm of the film.

18 No subtitle should appear for less than one second or, with the exception of songs, stay on the screen for longer than seven seconds.

19 The number of lines in any subtitle must be limited to two.

20 Wherever two lines of unequal length are used, the upper line should preferably be shorter to keep as much of the image free as possible and in left-justified subtitles in order to reduce unnecessary eye movement.

21 There must be a close correlation between film dialogue and subtitle content; source language and target language should he synchronised as far as possible.

22 There must be a close correlation between film dialogue and the presence of subtitles.

23 Each production should be edited by a reviser / editor.

24 The (main) subtitler should be acknowledged at the end of the film (or if the credits are at the beginning, then close to the credit for the script writer).

25 The year of subtitle production and the copyright for the version should be displayed at the end of the film.

TECHNICAL ASPECTS

1 Subtitles should be highly legible with clear lettering and a font which is easy to read. The characters should have sharp contours and be stable on the screen.

2 The position of subtitles should be consistent, e.g. a) centred for film applications;
b) left-justified or centred for TV and video applications[2];
c) two-person dialogue in one subtitle should be indicated by a dash at the beginning of each line.

3 In video applications, character clarity can be enhanced by a drop shadow or semi- transparent or black box behind the subtitles.

4 In laser subtitling, sharp contours and removal of residual emulsion can be achieved by precise alignment of laser beam focus and accurate adjustment of power output.

5 In laser subtitling, the base line must be set accurately for the projection format of the film.

6 The number of characters per line must be compatible with the subtitling system and visible on any screen.

7 Due to the different viewer reading times and the different length of lines for TV/video and film subtitles, TV/video subtitles should be adapted for film application and vice versa.

January, 1998

المعجم

معجم المفردات:

السمعي – البصري L'audiovisuel

الستجة le sous-titrage

المستجم le sous – titreur

المتجم المتصرف Le traducteur – Adaptateur

التزامنية La syncronisation

ثنائي اللغة Bilingue

أحادي اللغة Unilingue

الرقابة La censure

الرقابة الذاتية L'auto censure

النظام العام L'ordre public

كلامية Langagière

التركيب Synthèse

الشفرة المنطوقة Le code oral

الشفرة المكتوبة Le code écrit

الإشارات الصوتية Le paraverbal

العلامات غير اللغوية Le nom verbal

الملتقي Le récepteur

الحامل التقني Le support technique

الإيحاءات Connotations

التعابير الاصطلاحية Expressions idiomatiques

التضمينات Implicites

تلميحات Allusions

المجاز Synecdoque

تزامنية شفوية Synchronie labiale

الدبلجة	Doublage
السترجة الفاصلة	Intertitres
المحضورات	Tabous
التورية	Euphémisme
إعادة الترجمة	Retraduction
التعويض	Compensation
التوضيح	Explicitation
التكثيف	Condensation
التفسير	Paraphrase
التصرف	Adaptation
التقطيع	Fragmentation
الاستدلال	Repérage
التنغيم	Intonation
التثبيت	Blocage
نابية	Vulgaire
الفلترة	Filtrage
التشفير	Codification
المسكوت عنه	Le non dit
المعاني الخفية	Sous- entendus
النسخة السلبية	Négatif
العرقية	Ethnocentrisme
التحويل	Conversion
المحايدة	neutralisation
التوليف	Domestication
التعميم	Standardisation
الترويم	Contournement

الحذف– الإسقاط	*Suppression*
الاستئصال	*Décimation*
التنازل	*Résignation*
الازدواجية	*Duplicité*
الرموز	*Signalétique*
تنقية	*Purification*

الفهرس

- **الشكر والتقدير**
- **الإهداء**
- **المقدمة**.....أ

الفصل الأول: الترجمة السمعية البصرية

I. تاريخ الترجمة السمعية البصرية 1

1. مفهومها 1

2. ظهورها وتطورها.....1

3. أهم إشكالاتها 2

II. الصورة المرئية 4

1. خصائصها.....5

2. أهميتها 5

III. بين السترجة والترجمة الفورية.....6

IV. الاقتصاد في الترجمة 8

1. شروط الاقتصاد اللغوي..... 11

2. آليات الاقتصاد اللغوي..... 12

V. أنواع الترجمات السمعية البصرية..... 13

VI. أهم المقاربات النظرية في مجال الترجمة السمعية البصرية 20

1. هنري غوتليب..... 20

2. إيف غامبييه 21

3. غابرييلا سكاندورا..... 22

4. بيار فرانسوا كايي 22

5. باربارا كوردوفا 23

6. دريك دولا باستيتا..... 23

7. زوي بوتي 24

8. تريزا توما سكوفيتش..... 24

9. ماغنوس جانغ 25

10. كايت ستورج..... 26

الفصل الثاني: الرقابة أداة حماية أو حصار

I. تاريخ الرقابة السمعية البصرية..... 28

II. الرقابة السينمائية 35

1. مفهومها 35

2. أسبابها..... 40

3. أنواعها 46

- الرقابة السياسية..... 46
- الرقابة الأخلاقية..... 48
- الرقابة الدينية..... 50
- الرقابة الذاتية..... 51

III. الإجراءات الترجمية المعتمدة..... 53

- التكييف..... 54
- إعادة الترجمة..... 54
- التعويض 54
- التوضيح..... 54
- التكثيف..... 55
- التفسير 55
- تجاهل ما هو ثقافي 55
- العرقية 56
- التحويل..... 56
- المحايدة..... 56
- التوليف..... 56
- التعميم..... 57
- الترويم 57

- الثورية 57
- الحذف والإسقاط..... 57
- الاستئصال..... 58
- التنازل..... 58

IV. الرقابة– أداة حماية لا حصار 59

الفصل الثالث: إشكالية سترجة الفيلم السينمائي.

I. السترجة 69

1. تعريفها 69

2. نشأة السترجة وتطورها..... 71

3. الوظائف اللغوية للسترجة..... 74

II. البعد اللغوي: 76

1. الخصائص اللغوية للسترجة..... 78

2. قواعدها التقنية..... 81

3. توصيات حول السترجة..... 83

4. أساليب الترجمة السمعية البصرية..... 85

5. مراحل إنجاز السترجة..... 88

III. البعد السوسيو ثقافي..... 91

IV. البعد التقني..... 95

V. البعد الفيزيولوجي..... 98

VI. البعد النفسي.....100

VII. البعد الفني والجمالي 101

الفصل الرابع: فصل تطبيقي.

I. فيلم INDIGENES.....106

1. البطاقة التقنية للفيلم 106

2. الجوائز 107

3. أداء الأدوار.....107
4. أحداث الفيلم 107
رشيد بوشارب.....109
5. ملاحظات.....109
II. العمل التطبيقي.....110
الخاتمة 145
قامة المصادر والمراجع 149
الملحق 156
الفهرس 184



Résumé

La traduction audiovisuelle (TAV) fait partie de la traduction des médias, elle inclue entre autre : le cinéma, la télévision, le théâtre, la radio, et l'internet.

Elle relève aussi de la traduction des journaux, revues, publications, correspondances des agences de presse, l'opéra et la BD.

L'émergence de cette discipline traductive récente s'est fait tardivement, par-rapport à la réflexion traductologique notamment depuis le centième anniversaire du cinéma en 1995.

La traduction audiovisuelle avait pour problématique pivot : comment dépasser les barrières linguistique dans le domaine de l'audiovisuel ? Quel mode de traduction adopter face à une œuvre filmique ?

Le métier du traducteur de l'audiovisuel méritait en soi une étude approfondie, pour pouvoir comprendre le fonctionnement général de cette activité linguistique qui mêle différents systèmes sémiotiques.

Notre thèse porte sur un sous-domaine de la traduction audiovisuelle à savoir : le sous-titrage de films, une pratique multi dimensionnelle, linguistique, traductive, technique, culturelle, psychologique et même cinématographique et artistique, chose qui complique le travail du traducteur- adaptateur.

Notons dans ce cadre l'aspect culturel de cette démarche et qui consiste enl'élément commun entre la pratique traductive et l'industrie cinématographique tout deux visent à transférer la culture de « l'autre », son mode de vie, ses expériences et ses visions du monde.

Le sous-titrage, pour sa part n'est pas une traduction en lui même, c'est une technique d'origine cinématographique il est considéré comme étant le support technique de la traduction et son mode de visionnement sur écrans.

Le sous-titrage est une forme spécifique de synthèse soumise à un nombre innombrable de contraintes techniques : synchronisation entre le temps et le mouvement, problèmes d'espace dans l'image et de temps de visionnement des sous-titres fortement limités. Problèmes physiologiques et psychologiques en relation directe avec le spectateur, problèmes artistiques et esthétiques en relation avec l'œuvre filmique, et qui relève du respect du caractère de l'œuvre originale.

A partir de là, le traducteur-adaptateur doit être conscient de l'importance de cette pratique est de sont rôle à bâtir ces ponts culturels entre peuples et nations.

Dans ce domaine pluridisciplinaire, le traducteur est un médiateur culturel, il doit savoir gérer deux langues, deux cultures, deux visions différentes du

monde, il doit avoir une certaine flexibilité culturelle qui pour but de faciliter cette transition d'une langue culture à une autre langue culture.

Le sous-titreur doit prendre en considération l'élément pivot de cette opération : le spectateur, ce récepteur impatient de voir ce film dont tout le monde parle, mais qui ne peut se permettre ce privilège sans que ce film ne soit traduit.

Le sous-titrage représente pour une personne unilingue le point d'appui qui a pour but de lui faciliter la compréhension de toute œuvre cinématographique étrangère.

Souvent, le spectateur même méconnaisseur de la langue d'origine parvient à déceler quelques incompatibilités entre les dialogues et les sous-titres, il a cette impression d'avoir été trahit tout il y a de suppression, d'amissions, de contournement, de euphémisations, et même de coupures.

Ce phénomène n'est pas étranger à la traduction audiovisuelle notamment le sous-titrage de films cinématographiques, c'est la censure.

La censure a toujours été de paire avec toute œuvre audiovisuelle, cinématographie en particulier, et dans ce domaine de traduction audiovisuelle, le sous-titrage est en fait un moyen entre autres de pratique de cette censure car il permet au traducteur-adaptateur de pratiquer autant de suppressions et d'omissions nécessaires, sans que le spectateur ne réalise qu'il a été victime de

cette pratique censoriale. Cette censure peut être d'ordre public, c'est une censure étatique, comme elle peut fonctionner comme un contrôle sociale intériorisée : c'est l'auto- censure.

Le choix de notre problématique s'est fait en fonction de toutes ces données.

Notre thèse intitulée : la censure dans les films cinématographiques sous-titrés.

Vise à cerner les différentes problématiques générer par ce thème :

- *Ou se positionne le traducteur par rapport à toutes ces contraintes*
- *imposées au sous-titrage de film ?*
- *Contraintes d'ordre censorial, technique, culturel linguistique et traductif, quelle attitude le traducteur doit adopter ?*
- *Quel est l'impact de la censure sur la qualité linguistique des sous-titres d'une part, et sur l'aspect filmique et artistique de l'œuvre cinématographique sous-titrée ?*
- *Comment peut-ont conservé la fonction initiale du sous-titrage qualifie comme médiateur culturel dans le cadre d'une censure qui tend à vider la langue sources de tout caractère culturel ?*
- *Comment peut ont réalisé une certaine compatibilité entre un sous-titrage qui propose une réalité culturelle contradictoire avec l'image diffusée ?*

- *peut-on parler d'ouverture sur « l'autre » dans cette erre de mondialisation, dans le cadre d'une censure accablante qui tend à emprisonner le spectateur au sein de sa propre culture sous prétexte de conserver l'ordre public.*

On s'est attardés sur les problèmes fondamentaux qui se posent dans le transfert linguistique audiovisuel, à savoir la relation entre image, sons, et paroles.

La relation entre langue étrangère et langue d'arrivée, enfin, la relation entre code oral et code écrit.

La relation entre image, son, et paroles est de nature synchronique, car nécessitant un haut niveau de synchronie

Le sous-titrage, se sa part doit obligatoirement se soumettre à cette synchronie.

La relation entre langue étrangères et langue d'arrivée est de nature linguistique et traductive.

Enfin, la relation entre code orale « les dialogues» et code écrit « les sous-titres » avec toutes les divergences qui existent entre les deux codes. Le traducteur-adaptateur doit impérativement être conscient des caractéristiques et de l'oral et de l'écrit pour pouvoir réussir cette transition traductive inhabituelle.

Un autre élément essentiel dans cette pratique : l'image audiovisuelle.

Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui est dit, d'où l'une des règles de toute traduction cinématographique : ne jamais traduire ce qui est déjà explicité par l'image, car ce qui n'est pas traduit n'est jamais perdu dans un film sous-titré.

Il faut savoir que le cinéma et la télévision sont des medias poly sémiotiques, ils utilisent différents procédés pour atteindre la compréhension complète

Le sous-titrage brouille les frontières entre l'écrit el l'oral, entre la traduction et l'interprétation, car le sous-titrage et une traduction « écrite » des réparties « orales » à partir de la nous étions dans l'obligation de faire une sorte de comparaison entre le sous-titrage et l'interprétation simultanée, tout les deux sont contraints par le temps, font face a la densité de l'information ils jouent sur le rapport oral/écrit.

Tout les deux doivent prendre en considération le récepteur.

Le sous-titrage impose au traducteur un nombre considérable de contraintes, la plus importante et sont doute cette du temps et de l'espace destiné au visionnement des sous-titres. Pour faire face a ce problème, le traducteur doit avoir recours au principe d'économie du langage.

Le principe repose sur l'idée d'économie en unités linguistique il s'agit d'omettre tout ce qui est superflu dans l'énoncé original, et de supprimer tout ce qui est jugé peut intéressant tout en conservant le sens original de l'énoncé.

Cette opération a pour but de minimiser l'effort, le temps et de conserver l'essentiel de l'œuvre originale.

Le sous-titrage étant l'objet principal de cette étude n'en demeure pas le seul dans la traduction audiovisuelle.

En effet, « Gambien » distingue 12 modes de traduction à l'écran.

- La traduction de scenarios
- Le sous-titrage intralinguistique
- Le sous-titrage inter linguistique
- Le doublage
- L'interprétation
- Le Voice-over
- Le commentaire
- Le sur titrage
- La traduction à vue
- L'audio-description
- La production multilingue
- Le sous-titrage en direct.

La traduction audiovisuelle étant une réflexion traductologique récente à faire que les théoriciens spécialisés dans ce domaine ne soient pas nombreux, on a essayé de dresser une liste contenant la biographie des plus importantes figures de la traduction audiovisuelle à savoir : Gambier yues, GOHLIEB HENRICK, SCANDURA, GABRIELA, DELABASLIK, D, LAMBERT.J, CAILLE.P.F, CORDOV P BARBARE, ZOE petit et d'autre……..

Chapitre 2 :

Ce chapitre a été consacré aux problèmes liés au sous-titrage de films cinématographiques.

D'abord le sous-titrage : qui désigne dans un film étranger présenté en version originale, la traduction condensée des dialogues, projetée au bas de l'écran c'est une traduction approximative, elle s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigée dans la langue réceptrice.

Le terme sous-titre fait son apparition dans le vocabulaire des 1912 dans l'hebdomadaire parisien « le cinéma ».

Le sous-titrage a subit beaucoup de changement au cours des années, il a évolué pour arriver à cette forme qu'on connait de nos jours.

Ses débuts étaient sous forme de brèves apparitions sur l'écran désignant une description ou une explication de certaines séquences filmiques, puis de courtes

phrases de dialogue parlé dans le film furent ajoutées pour élucider certaines scènes.

Lorsque le cinéma devient parlant, un autre problème se posa celui de l'internationalité du film, le sous-titrage fût l'une des solutions à ce problème.

Quant aux fonctions des sous-titres LUCIEN MERLEAU dans son article paru dans méta et intitulé

« Les sous-titres…un mal nécessaire » les citent comme suit :

- Fonction de remplacement
- Fonction de communication
- Fonction émotive
- Fonction d'ancrage
- Fonction de redondance

En plus de ces fonctions, les sous-titres ont une fonction filmique et artistique, puisqu'ils font partie intégrante d'une œuvre cinématographique artistique.

Le sous-titrage est une pratique traductive qui gère différentes composantes, c'est une tâche multidimensionnelle qui s'opère à plusieurs niveaux : linguistique, technique, culturel, psychologique, physiologique et artistique.

La dimension linguistique : le traducteur-adaptateur doit savoir pertinemment que la qualité linguistique et traductive des sous-titres à un effet décisif sur la qualité du film lui-même.

On bon sous-titreur n'est pas nécessairement un bon écrivain.

Le sous-titreur doit souvent faire des concessions qu'un écrivain refuserait de faire pour des motifs de car science professionnelle.

Le sous-titreur doit suivre quelques recommandations indispensables au bon achèvement de sa tâche :

- Il doit transposer fidèlement les dialogues du film sous-titré.
- Il ne doit pas trahir l'esprit de la version originale comme il ne doit rien dissimuler au public.
- L'indice des sous-titres ne doit pas dépasser 70.
- Ne pas surcharger le texte de signes de ponctuation.

En fait, il faut donner au spectateur l'impression de tout comprendre sans lire les sous-titres.

La dimension technique de l'élaboration des sous-titres vient du fait que souvent l'emplacement des sous-titres ne correspond pas exactement à une plage claire sur l'image. Qui est parfois de la même intensité lumineuse que le sous-titre.

Un autre problème, celui de l'espace dans l'image, cette dernière est grandement amputée. Prés de 20% de l'image sont perdus, en plus, l'espace et le temps consacrés au visionnement des sous-titres sont très limites. Problèmes de perception, en relation avec le caractère des lettres qui réduisent grandement la lisibilité des sous-titres.

Les problèmes physiologiques sont en rapport direct avec la compréhension du texte écrit qui doit passer par l'œil. Pour permettre à notre œil de lire un sous-titre, il faut un certain nombre d'images successives, en notant que le temps de lecture visuelle d'un texte écrit est plus long que celui de la perception auditive, chose qui impose un grand effort visuelle et cérébral au spectateur.

L'impact psychologique des sous-titres relève de l'effort demandé au spectateur pour atteindre un niveau acceptable de compréhension, et pour cela le spectateur est demandé de partager son temps et son effort entre : perception de l'image, du son, de l'émotivité, et des sous-titres. C'est on effort exténuant, et un exercice au-delà des moyens psychologiques du spectateur.

L'aspect culturel de cette opération est incontestable, puisque tout deux :

Traduction et production cinématographique génèrent plusieurs problématiques culturelles.

En fait, la traduction est l'adaptation du message original à une culture étrangère, et elle se donne pour objectif de communiquer des contenus et des notions et non pas seulement des mots.

Dans les sous-titrages de films, les traducteur-adaptateur doit se confronter avec un genre de texte caractérisé par un haut niveau de contextualisation situationnelle et culturelle et qui est constitué essentiellement par des dialogues tendant à reproduire des modèles de langues existants dans la vie quotidienne.

Le rôle du traducteur dans la création des sous-titres est celui d'un médiateur culturel, c'est une personne qui vise à faciliter la communication, la compréhension au-delà des langues et dans le respect des cultures.

Et pour agir comme médiateur culturel, un traducteur doit posséder des connaissances pertinentes à chaque culture, connaissances de la société, de l'histoire, du folklore, des traditions, des valeurs, et surtout, des interdits et des tabous, pour cela, le traducteur doit obligatoirement avoir une vision biculturelle.

Et afin de faire face à ces interdits et ces tabous, le traducteur-adaptateur fait appel à la censure lors de l'élaboration des sous-titres.

Quant à la dimension artistique et esthétique du sous-titrage vient de ce grand art de transposer un dialogue parlé en sous-titrage visuel et qui consiste à

exprimer le maximum d'idée dans la compression avec le maximum de naturel dans l'artifice.

Cela pose certains problèmes d'ordre esthétique entre autres le respect du caractère de l'œuvre originale, car les sous-titrages est une question de conscience artistique.

Chapitre 3 :

Ce chapitre a été consacré à la censure dans la traduction audiovisuelle, notamment le sous-titrage.

La censure disait Benjamin constant « est un crime contre l'art » elle est considérée comme un mal absolu que rien ne peut justifier. Même pas la fameuse notion de « bien public ».

Le cinéma n'a avidement pas échappée à toutes les censures, officielles et officieuses.qui se sont côtoyées et superposées des le début de sont histoire.

La censure cinématographique est née officiellement en 1909.

La censure au cinéma est définie comme étant le fait d'examiner les films afin de supprimer tout ce qui est considérer comme étant, offensif, moralement inacceptable ou politiquement dangereux.

Dans les cas de la traduction audiovisuelle, la censure est présente quand le sous-titrage essaye de masquer une mission, une suppression, ou un

remplacement de passages érotiques, phrases vulgaires, ou références et allusions inappropriées.

Mais le plus surprenant dans la traduction audiovisuelle est le fait que la censure ne soit pas uniquement forcée par les autorités publiques, mais par le traducteur lui-même quand il l'impose à son tour au spectateur quand il devient autocensure, consciemment, comme reflet de son éducation sociale et religieuse. Ou inconsciemment, comme résultat de son ignorance des connotations sexuelles, des usages des mots vulgaires dans l'autre culture, de la méconnaissance des éléments tabous en somme de la culture visée.

L'autocensure est définie aussi comme étant une pratique préventive. Par la quelle, le traducteur-adaptateur essaye au mieux d'éviter toute forme condamnation qu'elle soit d'ordre autoritaire, ou même de la part du spectateur.

Elle est aussi pratiquée lorsque le traducteur-adaptateur ressente cette responsabilité pesante vis-à-vis du spectateur et qu'il essaye de le protéger.

Mais est-ce vraiment un choix à déterminer par le traducteur ?

A-t-il le droit d'imposer au spectateur une version censurée de l'œuvre cinématographique originale ?

Les raisons de la censure dans la traduction audiovisuelle sont diverses. Elles peuvent être d'ordres autoritaires c'est-à-dire, imposée par les gouvernements et les autorités publiques.

Comme elles peuvent être d'ordre financier, imposée par les « majors » les grandes compagnies de la production cinématographique, qui reçoivent des financements considérables de la part des différentes institutions économiques et financières dans le cadre de la publicité.

La censure peut être aussi une démarche personnelle de la part du traducteur, afin de marquer sa traduction et laisser son empreinte.

Les types de censure dans la traduction audiovisuelle varient entre :

- Censure politique : imposée par le gouvernement ou les autorités politiques et protégée par la constitution.
- Censure éthique : qui relève de tout ce qui touche à la nation « approprie ». les valeurs sociales les tabous, les interdits, le langage vulgaire, les connotations d'ordre sexuel, les injures, en fait tout ce qui à pour but d'offenser la sensibilité du récepteur.
- Censure religieuse : tout ce qui touche aux religions et aux croyances, aux rites est considéré comme intouchable du point de vue de la censure.

Le sarcasme religieux, les blasphèmes, les moqueries envers les communautés religieuses, tout ce qui relève du « péché », est imposé à la censure.

L’autocensure est un autre type de la censure :

En fait, les normes idéologiques, culturelles et sociales sont intériorisées par le traducteur, incorporées dans son esprit jusqu'à alimenter l’autocensure, c’est une forme de censure sélective et préventive au même temps.

Alors, comment doit se positionner ce traducteur face à cette censure qui menace de mutiler l’œuvre originale ?

Quelles sont les procédés traductives qu’il doit adopter lors du sous-titrage afin de conserver le caractère filmique, artistique et esthétique de l’œuvre sous-titrée ?

En réalité, il n’existe pas de manuels indiquant les techniques et procédés traductive qui doit être adopté par le traducteur-adaptateur dans la réalisation des sous-titres, et dans la traduction audiovisuelle de la façon générale.

Mais, aux cours de notre recherche on a essayé de dresser une liste de procédés capables d’aider le traducteur et de faciliter sa tache.

En effet, c’était la finalité même de notre travail et le but de cette étude.

Les procédés sélectionnés varient entre :

Adaptation, retraduction, compensation, explicitation condensation, paraphrase, ethnocentrisme, conversion, neutralisation, domestication,

standardisation, contournement euphémisation, suppression, décimation, résignation et même, ignorance du culturel.

D'après cette liste de 17 procédés, on constate le large choix qu'a le traducteur-adaptateur, afin d'exécuter au mieux cette transition et effectuer ce transfert linguistique d'apparence, mais multidimensionnel en réalité et qui est face à différentes composent qui paraissent à première vue incompatibles, contradictoires, voir même impossible à réaliser. C'est une équation difficile complexe mais qui demeure résolu able. Le rôle du traducteur-adaptateur est compliqué difficile mais jouable à la fin.

Et comme le dit aussi bien caillé. (1960 ; 107)

« Traduire c'est crées, crées c'est choisir, or, nous savons tous que du choix d'un mot entre plusieurs, du choix de la place d'un mot dans une phrase, dépend la bonne traduction, et la ou il y'a choix heureux, il y'a création artistique ».

Résumé

La traduction audiovisuelle (TAV) fait partie de la traduction des médias, elle inclue entre autre : le cinéma, la télévision, le théâtre, la radio, et l'internet.

Elle relève aussi de la traduction des journaux, revues, publications, correspondances des agences de presse, l'opéra et la BD.

L'émergence de cette discipline traductive récente s'est fait tardivement, par- rapport à la réflexion traductologique notamment depuis le centième anniversaire du cinéma en 1995.

La traduction audiovisuelle avait pour problématique pivot : comment dépasser les barrières linguistique dans le domaine de l'audiovisuel ? Quel mode de traduction adopter face à une œuvre filmique ?

Le métier du traducteur de l'audiovisuel méritait en soi une étude approfondie, pour pouvoir comprendre le fonctionnement général de cette activité linguistique qui mêle différents systèmes sémiotiques.

Notre thèse porte sur un sous-domaine de la traduction audiovisuelle à savoir : le sous-titrage de films, une pratique multi dimensionnelle, linguistique, traductive, technique, culturelle, psychologique et même cinématographique et artistique, chose qui complique le travail du traducteur- adaptateur.

Notons dans ce cadre l'aspect culturel de cette démarche et qui consiste enl'élément commun entre la pratique traductive et l'industrie cinématographique tout deux visent à transférer la culture de « l'autre », son mode de vie, ses expériences et ses visions du monde.

Le sous-titrage, pour sa part n'est pas une traduction en lui même, c'est une technique d'origine cinématographique il est considéré comme étant le support technique de la traduction et son mode de visionnement sur écrans.

Le sous-titrage est une forme spécifique de synthèse soumise à un nombre innombrable de contraintes techniques : synchronisation entre le temps et le mouvement, problèmes d'espace dans l'image et de temps de visionnement des sous-titres fortement limités. Problèmes physiologiques et psychologiques en relation directe avec le spectateur, problèmes artistiques et esthétiques en relation avec l'œuvre filmique, et qui relève du respect du caractère de l'œuvre originale.

A partir de là, le traducteur-adaptateur doit être conscient de l'importance de cette pratique est de sont rôle à bâtir ces ponts culturels entre peuples et nations.

Dans ce domaine pluridisciplinaire, le traducteur est un médiateur culturel, il doit savoir gérer deux langues, deux cultures, deux visions différentes du monde, il doit avoir une certaine flexibilité culturelle qui pour but de faciliter cette transition d'une langue culture à une autre langue culture.

Mots clés *: Traduction audiovisuelle, censure, sous-titrage, film cinématographique.*

الملخص

تعدّ الترجمة السمعية البصرية بمختلف ميادينها من سينما ومسرح وتلفزيون من أهمّ التخصّصات الترجمية وأحدثها عهدا، وأكثرها تفردا وتعقيدا وإثارة للإشكالات.لطالما غفل المجتمع العلمي الترجمي عن هذه الممارسة الترجميّة على الرّغم من حجم الأهمية اللغوية والثقافية والاقتصادية وحتى السياسية لهذه الظاهرة الترجميّة، التي أصبحت تعرف رواجا كبيرا كونها من الحقول الترجمية الجديدة والخصبة. وخاصة منها تلك المتعلقة بالترجمة السينمائية والتي فتحت الباب واسعا للدراسات والبحوث بهدف تقصي حقيقة هذه الممارسة الترجمية غير الاعتيادية وتحديد المناهج والقواعد التي تقوم عليها. لما كان الهدف من الترجمة في هذا المجال هو التعريف بثقافة الآخر وحضارته قصد توسيع الدائرة المعرفية للمتلقي وإكسابه معارف تفتح له منافذ يطل من خلالها على تجارب المجتمعات الأخرى وخبراتها، أصبح يناط بهذا النوع من الممارسات الترجمية، تحقيق معادلة صعبة في التوليف بين مجموعة من الأبعاد المختلفة؛ الترجمية منها والثقافية والفيلمية والتقنية وغيرها. ذلك أنّها ترجمة تجمع بين أنظمة سيميائية مختلفة. ما يهمنا في هذا المقام هو ترجمة الأفلام السينمائية بكلّ ما يحمله هذا النوع الترجمي من خصائص وأساليب وتقنيات تجمع بين البعد الترجمي الحامل لخصائص لغوية وثقافية والبعد الفيلمي القائم على أبعاد سينمائية وتقنية وفيلمية جمالية.

الكلمات المفتاحية:

الترجمة السمعية البصرية؛ الرقابة؛ السترجة؛ الوظائف اللغوية؛ المتلقي؛ السيميائية؛ الظاهرة الترجميّة؛ الإقتصاد اللغوي؛ أنديجان؛ الرقابة السينمائية.

نوقشت يوم 13 نوفمبر 2014