

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران



قسم الترجمة

كلية الآداب، واللغات، والفنون

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة
موسومة:

استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي
- دراسة تطبيقية -

إشراف:

د. عالم ليلي

تقديم الطالبة:

ولدهنية يمينة

لجنة المناقشة 2014/06/02

الأستاذة الدكتورة: فرقاني جازية رئيسة.

الأستاذة الدكتورة: عالم ليلي مُشرفة مقررّة.

الأستاذ الدكتور: تهامي وسام مناقشا.

الأستاذة الدكتورة: بوزربية مختارية مناقشة.

السنة الجامعية:

2013 – 2012

باسم الله الرَّحْمَن الرَّحِيم

إهداء

إلى والديَّ الكريمين

وإلى والديَّ الكريمين.

إلى زوجي الطيّب الذي كان لي، بحقّ،

عضداً في إنتاج هذا العمل المتواضع

إلى ابنتي الغالية؛ سلسبيل فردوس

إلى أستاذتي النّبيّلة: الدكتورة عالم ليلي

إلى الأعمام، والأخوال جميعهم،

وأخصُّ منهم: العمّ بلمهل، والخال الطيّب...

إلى إخوتي، وأخواتي:

عبد الحقّ وزوجّه، والحاج محمّد، وزهرة وزوجّها، وهاجر، وحيزيّة، وهجيرة،

وسعاد، وتوفيق...

...

أهدي شُعلةَ هذا الإشراق المُستشرف.

كلمة شكر

لله الواحدِ الأحدِ الشُّكْرُ الكثيرُ الكثير
على نعمه، وأفضاله التي لا تعدُّ ولا تُحصى ..
ثمَّ؛

الشُّكْرُ الخالصُ أتقدَّم به إلى أستاذتي الدكتورة عالم ليلي التي
أشرفتْ على هذا البحث فغطَّته بكلِّ ما تملك من زخم معرفيٍّ، وإضاءاتٍ منهجيَّة
ودفءٍ أبويٍّ منقطع القرين ..
الشُّكْرُ الجزيل إلى كلِّ من أسهم في إنتاج هذا البحث
من بعيدٍ، أو من قريب ..
إلى كلِّ من ساعدني ولو بدعاء.

مُقدِّمة

مقدمة

من خاصيتي التوثيق، والتفليم يستمدّ الفيلم الوثائقي فاعليته اشتغاله، وسحر بلاغته. فهو يُفاعل في المشاهد الذّاكرة، والوجدان معاً، لأنه يتعاطى الحقيقة، والذوات معاً بتوليفة أغرب ما فيها أنها تُخالل بين التاريخ، والحساسية الجمالية.

لعله بفضل ذلك، وبأفضال شتّى، ذاع صيت الفيلم الوثائقي، وشاع بين الناس في كلّ بقعة من بقاع هذا العالم، وما لبث يتبوأ مكانة حسّاسة في الأوساط الإعلامية، على اختلاف نماذجها وأنواعها، إذ تشكّلت له طبقات واسعة من جمهور المشاهدين، حتّى بات يزاحم السينما مكانتها، ويُقاسمها قسماً وافرّاً من الشهرة، والقدرة على التأثير.

ولئن كان اشتغاله على واقع عينيّ من وقائع الإنسان السّوسيو - ثقافية خصّيته الأساس، فإنّه سرعان ما تحوّل وسيلة تثقيف ومثاقفة تستجمع أواصر العالم، وأطرافه شعوباً وقبائل، الأمر الذي أوقع المشاهد العربيّ - دارسين، وعوام - في مواجهة كبرى مع تلك الأفلام الوثائقية الوافدة إليه من الضفة الأخرى، بتعليق محمّلة بثقافة غير الثقافة العربية، ومُدبّجة بلغة غير لغة الضّاد.

من هنا لم يكن أمام المثقّف العربيّ سوى قبول المواجهة، والانخراط في مسالكها الوعرة، مراهنّاً على عزاءه الوحيد؛ معول الترجمة. وهو إذ قبل المواجهة، فلقلّة الإنتاج العربيّ في قطاع السينما الوثائقية، أو لضحالة، وابتذال في ما توفّر من أفلامنا الوثائقية العربية، إن على صعيد البنية، أو على صعيد الموضوع.

ولا ريب، إنّ أدنى محاولة لتعريب فيلم وثائقيّ، ستكشف للمترجم النقاب عن أفق نظريّ جديد يمكن لحقل الترجمة أن يشرّب إليه، وعن محكّ تعيديّ مستحدث يمكن له أيضاً أن يغتني به. بل الأدهى، إنّ أيّ إقدام على ترجمة تعليق في وثائقيّ وافد، لن يُكتَب

له نجاح إلا إذا جابه المترجم إشكالات عدّة، وقضايا جمّة؛ منها ما يتّصل بمحور السّميّ - البصريّ وهالته السينمائيّة، ومنها ما ترشّحه خصوصيّة نصّ التعليق.

إذن، لقوام الفيلم الوثائقيّ وجهان اثنان؛ وجه أيقونيّ، سمعيّ - بصريّ، ووجه لسانيّ نطقيّ. تستغرق الوجه الأوّل بنيةً فيلميّة ذات نسغ سينمائيّ مكشوف، بينما تُحَيّن الوجه الثاني لغةً طبيعيّة تتفصّل نصّاً نسمعه بصوت المُعلّق، هو النصّ الذي عُرف، في الوسط الإعلاميّ على الخصوص، بمصطلح " التعليق - Le commentaire " .

تلك هي الاستراتيجية الخطابيّة التي تنهض عليها جميع الأفلام الوثائقيّة دونما استثناء؛ أي ثمة خطابان تحتيّان يصنعان الشكل النهائيّ لخطاب الوثائقيّ هما: خطاب الصّورة، وخطاب الكلام، وإنّ الواحد منهما ليمازج الآخر، ويُمَاهيه، ويَعْتَصِد به في سبيل تكريس خطابيّة الفيلم عينها، وترشيح وثائقيّته، على اختلافهما البين من حيث الخواصّ التداوليّة، وآليات الاشتغال. فأمام هذا التعاضد الاستراتيجيّ المحتوم بين المرئيّ، واللسانيّ داخل بنية الفيلم، ما عسى أن يكون سلوك المترجم حيال ترجمة نصّ التعليق الذي يمثّل قطعة من نسيج الاستراتيجية ذاتها ؟ .

في الحقّ، ذلك هو السؤال الذي أخذ يسترعي اهتمامنا بادئ الأمر، وكان بمثابة الجرعة الأولى من أرقّ البحث في مقام هذه الدراسة. لكن بعد إمعاننا النظر في طبيعة الموضوع الذي يحثّه التعليق، الهدف الرّسميّ للمترجم، في البنية الفيلميّة للوثائقيّ، ألفيناه ينمّ عن وضعيّة إبستمولوجيّة معقّدة، واتّسعت، بالتالي، بؤرة السؤال، وتعمّقت رقعة الاهتمام؛ فقد تكشف لنا، جرّاء ذلك، أن:

- الفيلم الوثائقيّ هو بالأصل ترجمة، أو ممارسةً ترجميّة تنقل واقعاً عينيّاً من فضاء الهيولى إلى مقطع النصّ والقراءة .. خلا أنّها ترجمة تعتمد بدل اللسان فيلماً بكلّ ما يحمل من مواصفات أنطولوجيّة، وذخيرة تقنيّة، وآليات تعبيرية ...

- التعليق، رغم جزئيته من تكوين الفيلم، هو لغة ثانية، أو خطاب ثانٍ يعيش في وسط أيقوني تؤثته تقنيات الخطاب الأول؛ خطاب الفيلم، وتسوُّغه موضوعاته الخطابية. ذلك ما يزيد حقاً في تأزيم مهمة مترجم التعليق من حيث يواجه خطابين اثنين ينطلقان منطلقاً واحداً، إذ يُحاكيان مرجعاً واحداً، ويُنهلان من معينٍ خارجيٍّ واحد.

- مسلّكاً نمطياً من الجمالية قد بات يحذو بنائية الفيلم الوثائقيّ بأكمله. بل هي جمالية مفروضة على المخرج لأنها تابعة لطبيعته المزدوجة: تسجيل الحقيقة، ومخاطبة ذات المتلقي بكلّ مستوياتها السوسيو - نفسية، والذوقية .. فمحكُّ الجمالية هذا، كذلك يُفاقم الإشكال أمام مترجم التعليق.

حسبنا أنّ تلك معطيات مسبقة عن حقيقة المواجهة بين المترجم، وبين قضايا التعليق في الفيلم الوثائقي، وهي محض تخمين أولي قد تشكّلت معالمه على ذلكم النحو، إذ تمخّض عن جهدٍ قرائي متواضع بدّلناه بغية إضاءة جهة واحدة من جهات تلك المواجهة، فكان أن بدّرنا إلى تأسيس زاوية نظرٍ مخصوصة هي ما كان في مثابة بؤرة الإشكال التي ارتبطت بها مسيرة هذا البحث، وحاولت، قدر الاستطاعة، أن تفاعلها، وتكاشفها، وتستغرق أبعادها مباحث، وفصولاً.

ولا نخفي أننا طالما تمثّلنا بؤرة الإشكال تلك في ثوب معادلة معرفيّة بأربعة حدود، نرى أن نتلوها هكذا على حسب الأهمية المنهجية لكل حدّ: حدّ الترجمة، ثم حدّ التعليق (اللسان)، وحدّ الفيلم (الالسان)، ثم حدّ المرجع في كنف المقاربة التسجيلية، والجمالية. فمن هاهنا أبّ بنا المقام إلى صوغ الإشكال الرئيس لهذا البحث صوغاً مركّباً، مفرّعاً على هذه الشاكلة:

كيف نترجم نصّ تعليق مؤفلم، ومشروطٍ بوثائقية الفيلم ؟.

و حين نفكك بنية هذا الإشكال المورفولوجية، والمعرفية، نحصل على التفصيل الآتي: إذا كان التعليق نصاً مؤلفاً، فالى أي مدى يكون في وسع المترجم أن يستثمر المعطى الفيلمي لقاء ترجمته؟ وما هي الآليات الترجمة التي يمكن له اقتراحها - أو اجتراحها - لتحقيق هذه الغاية؟.

كذلك قد حوت البنية العميقة لهذا الإشكال جملة من المساءلات الفرعية نحب أن نسردها هكذا في شكل نقاط مركزة:

- أي منظور منهجيّ يضمن للمترجم نجاعة في مقاربة التعليق " الوثائقي "، وموضوعية في الفحص، والمعاينة؟.

- كيف يتأتى للمترجم أن يتخذ من الخلفية الأيقونية التي تتيحها بنية الفيلم عضداً شارحاً، ومعبراً تأويلياً يُسرّان من مهمته الترجمة؟.

- هل بإمكان المترجم أن يحافظ على الشحنة الجمالية / الإيحائية عينها التي غالباً ما تسم التعليق، والفيلم المصدريّين من دون أن يخون حمولتيهما الوثائقية؟.

- هل يجوز له - مثلاً - أن يسقط من مصطبة التعليق جملة، أو لفظة في حالات التزامن الحشويّ بينها، وبين الصورة؟.

من منطلق الطبيعة التوليفية التي تمتاز بها مورفولوجيا هذا الإشكال، وبنية لمّ خيوطها، وضمّ علاقات أطرافها، وسَمنا هذا البحث بـ: " استراتيجيّة الفيلم الوثائقيّ - دراسة تطبيقية - "، عسى أن نشي من خلاله بمُجمل المسائل النظرية، والمشاكل التقنية التي غالباً ما تعقد من مهمة مترجم تعاليق الأفلام الوثائقية.

إنَّه بحثٌ، على بساطته وتواضعه، بقدر ما يَعْرِضُ للمحاور الكبرى التي تنهض عليها استراتيجيّة الفيلم الوثائقيّ في التوصيل، وفي التجاوب مع الوثيقة والحقيقة، إنّما يسلّط الضوء، أيضاً، على بعض الزوايا المهجورة، من كيان الموضوع، ذات العلاقة المباشرة بموقع الحقل الترجميّ إزاء الترجمة السّميّة - البصريّة بعامّة، وترجمة التعليق في ميدان الأفلام الوثائقيّة بخاصّة.

لذا، تَخِذْ هذا البحث، في كثير من مَوَاطِنه، شكلَ صدى لفضولٍ علميٍّ شخصيٍّ ما فتئ يتنامى بفعل إيماننا الرّهيب على مشاهدة العديد من الأفلام الوثائقيّة المترجمة، وغير المترجمة. إنَّه الإدمان الذي خَوَّلَ لنا تسجيلَ ملاحظاتٍ شتّى، وفجّرَ فينا تساؤلاتٍ لم نجد لها، أوّلَ الأمر، أجوبةً جاهزة، في كتبٍ ودراساتٍ ناجزة. فلم يكن لنا بدٌّ من التجرؤ على هجران ما تقوله نظريّة الترجمة أحياناً، مقابل احتكاكٍ استقرائيٍّ يقع شاقولياً على المدوّنّة الفيلميّة، وينحو منحى مكابدةٍ فكريّةٍ من شأنها أن تلامس، بعض الشيء، مناطق حميمة من الهوس الترجميّ الذي لا يحسُّه، ولا يدرك سرّه، غير المترجمين الممارسين وحدهم.

مع ذلك إنّنا لنعتزف باتّكاء هذا البحث على ما توفّر لنا من الدراسات السّابقة في مجاليّ الفيلم الوثائقيّ، والترجمة السّميّة البصريّة، رغم أنّها دراساتٌ تحوم، في معظمها، حوماً حول موسوم بحثنا هذا، وتباشر جزءاً من قضاياها مباشرةً جانبيّة، ولم تمسّ عصب الإشكال، وصلبَ المبتغى كما عرضنا لهما أعلاه. أمّا من أقرب هذه الدراسات إلى صميم بحثنا فنكتفي بذكر: - الفيلم الوثائقيّ: قضايا وإشكالات، لمجموعة من المؤلّفين، وبتتسيق؛ حسن مرزوقي، ومن إعداد؛ قناة الجزيرة الوثائقيّة، بمركز الجزيرة للدراسات. -

La traduction - *Gardies René*: لمؤلّفه.

aujourd'hui, le modèle interprétatif: لمؤلّفته: *Lederer, Marianne*.

فضلاً عن ذلك، قد اقتضتْ منّا نزعة الإشكالِ التآليفيّةُ أنْ نهنّسَ البحثَ في ثلاثة فصولٍ مسبقةٍ بمقدّمةٍ، ومتوّجةٍ بخاتمةٍ؛

أمّا الفصل الأوّل، فعنوّاه: " اقترابٌ مفهوميٌّ في استراتيجيّةِ الفيلم الوثائقيّ ". وهو فصلٌ، في حقيقته، قاعديٌّ، حاولنا، من خلاله، أنْ نجاذبَ الفيلم الوثائقيّ نظريّاً، ونجذبَه إلى الفلَكِ الإشكاليّ لهذا البحث؛ ترجمةً التعليق، فسعيّنا، بكلِّ تواضعٍ وقدر الجهد، إلى وضعِه في سياقٍ إبستمولوجيّ خاصٍّ، ركّزنا فيه على جدليّةِ العلاقة بين خطاب الفيلم، وبين مدرّج الحقيقة، ومعمل الوثيقة؛ تلك العلاقة التي حاولنا سبرها بلمسةٍ لسانيةٍ، مضمرةٍ حيناً، ومكشوفةٍ أحياناً أخرى، في اتجاه الإبانة عن مدى تأثير معطيات ذلك في الوعي الترجميّ لمتّرجم التعليق على وجه الخصوص.

لذا، فقد كان الغرض المنهجيُّ من هذا الفصل أنْ نزودَ المترجمَ بخلفيّةٍ نظريّةٍ عن الفيلم الوثائقيّ أكثرَ تموّضاً، بحيث تغنيه عن قراءة عديد المؤلّفات التي تناولت مفاهيمه، وإشكالاته .. وتؤهله لتعاطي ترجمة التعليق على النحو الأمثل.

وأما الفصل الثاني: " ترجمة التعليق؛ استقراءٌ في المنهج والآليات "؛ فقد خصّصناه للوقوف على حقيقة الرّبط بين الفعل الترجميّ، وبين ملابسات التعليق التقنيّة، والجمالية؛ إذ هاهنا انتصرنا لمقاربةٍ ترجميّةٍ - تداوليّةٍ مكيفّةٍ مع المعيش الفيلمو - وثائقيّ الذي تتحرّك داخلَه لغةُ التعليق، بحيثَ باشرنا، في خضمّ هذه المقاربة، تجريبَ بعضٍ من أساليب الترجمة، وتقنياتها الجاهزة على أسبقيةٍ خطابيةٍ / سينمائيّةٍ متباينةٍ قد يتواجد ضمنها التعليق، ممّا حدا بنا إلى اقتراح حلولٍ ترجميّةٍ أخرى في اتّجاهٍ تأويليٍّ متحرّر. تبعاً لذلك، فقد كان هذا الفصل محطةً ميدانيّةً، لا يحتلُّ النظريُّ من مساحتها سوى موقع التوثيق، والتأطير المنهجيّ.

على حين قد اقتصصنا البحثَ بفصلٍ إجرائيٍّ بامتياز، هو فصلُ المدونة؛ إذ ارتأينا أن نشتغل فيه على فيلمٍ وثائقيٍّ ذي مسحةٍ علميةٍ بيّنة، وبعدِ تَوْعَوِيٍّ تنقيفيٍّ حصيفٍ وجريءٍ؛ عنوانه: Home، لمُخرجه: ي. أ. برتراند (Y. A. Bertrand). هي محضُ محاولةٍ من باحثةٍ في مضمار الابتداء، ولم تزل حديثة عهدٍ بالترجمة علماً، وممارسة؛ القصد منها ترجمة تعليق هذا الفيلم من منطلق المفاهيم، والرؤى النظرية التي عُرِضت، ونوقشت في فصليّ البحث السابقين.

وفي آخر المطاف، توجّنا بحثنا هذا بخاتمةٍ شملت قناعاتنا النظريةَ حيال الترجمة السمعية البصرية، وترجمة التعليق في الأفلام الوثائقية خصوصاً، وبيّنت المحصول العمليّ الذي تمخض عن نشاطنا الترجميّ في فصل المدونة.

أمام هذا البناء المعماريّ المركّب الذي كان لازماً أن يتمفصل وفقه مسارُ الدراسة، لم نجد بداً من اعتماد مقارنةٍ مركّبةٍ مثله؛ تُضَاف بين التداولية بوصفها اقتراباً إجرائياً استثمرنا بعضاً من مقولاتها المحورية شأن النصّ، والخطاب، والاتساق، والانسجام ..، وبين الوعي النسقي للترجمة على اختلاف مناهجها، وأساليبها، وتقنياتها، على أننا اعتدنا بجملة من الأدوات المنهجية التي لا محيد عنها في كلِّ بحثٍ علميٍّ، على سبيل: الوصف، والتحليل، والحدس النقديّ.

كأيِّ بحثٍ، قد اعترضت سبيلَ هذا البحث صعابٌ، ومشاكلٌ عدّة، نجمها في أمرين اثنين: نقص ملحوظ في المصادر، والدراسات التي تتعاطى موضوعنا في تركيبته الثلاثية: الترجمة، والتعليق، والفيلم الوثائقيّ. صعوبة اقتطاع اللقطات من فيلم المدونة، (ومن الأفلام النماذج)، مردّها إلى الاختلاف البين، في الصفة والمفهوم، بين اللقطة المتحرّكة، والصورة الثابتة، ممّا يجعل من الحفاظ على نسق المزامنة بين نصّ التعليق، ومرئيّ المتواليّة الفيلمية أمراً مستحيلاً !

نحسب أن في كل بحثٍ علميٍّ نقصاً، لكننا نأمل، بحقٍّ، أن يتجلى في نقص هذا البحث كماله. ولسنا ندّعي، أبداً، في هذا المقام الإحاطة الجامعة المانعة بكل تفصيل من تفاصيل موضوع هذه الدراسة، وبكل حيثية من حيثيات الإشكال الذي تمحورت حوله فصولها الثلاثة .. فلا ندّعي إذن أننا قلنا كل شاردة وواردة عنه، ولا أتينا على أخضره ويابسِه .. بل إننا لنشهد لهذا البحث، ولصاحبته بنقص ما يعتريهما معاً، ونعترف لهما بقصور معرفيٍّ، قصور بانٍ هو ما يدفع دوماً بالعلم قدماً نحو الأمام.

ولا ننسى أبداً أن نتوجّه، في هذا المقام، بخالص شكرنا وامتناننا إلى الدكتورة عالم ليلي، إذ إنها أشرفت إشرافاً علمياً، وأبويّاً، وإنسانياً على هذا البحث. وقد أغدقنا نصائح قيمةً، وتوجيهاتٍ منهجيةً صيرت صنيعنا هذا على ما هو عليه، وحالت بيننا، وبين منزلقات معرفية كثيرة .. بارك الله لها في علمها، ودأبها، فقد كانت لنا، بحقٍّ، معيناً نغرف منه وجاهة الفكر، وقوة الصبر، ورحابة الصدر.

في الأخير، كلُّ ما نرجوه من وراء هذا البحث، أن نظفر بأجر المحاولة، والاجتهاد ليس إلا. والله من وراء القصد. والله هو المستعان.

الفصل الأول

اقتراب مفهومي

في استراتيجية الفيلم الوثائقي

0-1- تمهيد.

1-1- الفيلم الوثائقي؛ الوثيقة والحقيقة والرؤيا.

1-1-1 حيادية الوثيقة وتعبيرية التوثيق.

2-1-1 الحقيقة ليست على شريط السلؤلويد.

3-1-1 الرؤيا لمسة المخرج الفيلمية.

2-1- جمالية التسجيل أو تسجيل جمالي.

1-2-1 المونتاج الوثائقي وحدود جماليته.

2-2-1 اللقطة والكادراج وتحريك الكاميرا؛ فواعل تذويت.

3-1- وضعية التعليق في البنية الفيلمية.

خُلاصة.

- " الفيلم الوثائقي هو الفيلم الذي يستخدم الوثيقة أو يضمّها إلى مجموعة وثائق أخرى للتعبير عن موقف أو رسالة تعتمد رؤية ذاتية لصاحب الفيلم ويحلّلها ويفسّرها للكشف عن مغزى ما ".

سيد سعيد .

- " إنّ الصورة على عكس ما تقول به بعض التصورات الساذجة، ليست معادلا بصريا للفظي، أي رديفا مضافا يمكن الاستغناء عنه. إنها آلية خاصة في تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة في استيعابه وفق محددات أيقونية تمكن الإنسان من تحديد موقعه داخل ما يحيط به من حيث الألوان والأشكال والأحجام ".

سعيد بنكراد .

- « la prise de vues en directe n'est jamais une reproduction pure et simple de l'événement, elle est toujours une interprétation de ce qui se passe, même si l'interprétation reste parfois de l'ordre de l'infinitésimal ».

Umberto Eco.

- « Les images elles-mêmes ne prouvent pas grand-chose et se contentent de montrer ce que le cinéaste a choisi dans les traces qui nous restent. En fait, il en annule pour une part la portée, puisqu'il les propose déjà insérées dans un réseau de signification a posteriori ».

Gardies René.

1. 0 تمهيد

لا غرابة، إنَّ قدرَ الفيلم الوثائقيّ المحتومَ هو أنَّه فيلمٌ؛ أي، آلةٌ كاميرا، وشريطٌ سلُولويد، تكاد تتحصر وظيفتهما في نسخ الواقع نسخاً، وتسجيل عينيَّاته تسجيلًا مطلقاً.

ومن هاهنا تتأتَّى جاذبيَّة هذا النمط الفريد من الأفلام التسجيلية، ويمثِّل سحرها نصب أعين مشاهديه. لكنَّها، في الحقِّ، جاذبية ما فتئت تحيط الفيلم الوثائقيَّ بهالة من الإشكالات، وتبوُّؤه مكانةً من التتظير، والمفهمة، والتسويغ التأسيسيِّ حيال قضيَّة النسخ المطلق للعالم الخارجيِّ، الفيزيائيِّ والبشريِّ، وحيال مغزى ذلك التجاور " المشبوه " بينه، وبين السينما .

فهل الفيلم الوثائقيُّ محضُ آلة تَقليم، وشريط سلُولويد يُعيِّنان الواقع، وينقلانه نسخةً طبق الأصل إلى المتلقِّي؟.

فعلاً، لا أحد بوسعه أن ينكر عن الفيلم الوثائقيِّ قدرته الفائقة على تعيين الأشياء، ورصد تفاصيل العالم الفيزيقيَّة؛ فهو، لأنَّه فيلمٌ، أي؛ شريط ملفوف حسَّاسٌ، وذو مسلك فوتوغرافيٍّ أصيل، إنَّما يؤشِّر الواقع، ويختصُّ، من ثمَّ، في تبئير حيثياته، وتوثيق أحداثه، ونقل معطياته الحسيَّة نقلاً حرفياً تسجيلياً. فلا محالة إنَّه فيلمٌ " مهياً بشكل فريد لأن يرصد الواقع الطبيعيِّ ويكشفه ومن ثمَّ، ينجذب نحوه " ¹.

ولهذه العلة، لم يتوان بعض المختصِّين عن إدراجه تحت لواء ما اصطَلحوا عليه بـ " الفيلم الإعلاميِّ - Information film " ذلك الذي يَغطِّي " أحد المستويات التي يشملها قطاع الفيلم الواقعي أو غير الروائي حيث يشتمل على المستويات السينمائية التالية: الفيلم

¹ قيس الزبيدي ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات، تنسيق؛ حسن مرزوقي، إعداد؛ قناة الجزيرة الوثائقية، مركز الجزيرة للدراسات، ط:1، الدوحة، قطر، 2010، ص: 29.

التسجيلي، فيلم الحقيقة، فيلم الرحلات، الأفلام التعليمية، أفلام التدريب، المجلة السينمائية، الأفلام العلمية¹.

وإذن، فالفيلم الوثائقي فيلم إعلام، وإخبار، فيلم أمين؛ يُعلم بما وُجدَ فعلاً، ويُخبر بما وقع فعلاً.

مع ذلك، فإنَّ السؤال المطروح أعلاه يظلُّ قائماً، بل وما يزال يشكّل مرتبط الفرس، وحجر الزاوية لدى المنظرين، والممارسين على السواء، في مختلف المطارحات النظرية، والمساءلات النقدية التي تصبو إلى مقارنة الفيلم الوثائقي من حيث جدلية النسخ والتمنيع، أو التسجيل والتعبير.

إذ يرى أحدهم أنه من الاستحالة بمكان أن تلتقط عين الكاميرا الواقع بحذافيره كلها كما كان تماماً قبل أن تُؤطره حواف العدسة، ذلك بحجة أن " الصورة المرئية بالحواس ليست انعكاساً ميكانيكياً ولكنها تركيب تصوّري يجسد ويمثل العالم "². ثم إنَّ الأفلام التسجيلية على اختلاف أنواعها، لاسيما أفلام التلفزيون*، والفيلم الوثائقي، لم تلبث، مع مرور الوقت، تستأنس بخصائص الإخراج السينمائي، وتستعير من مشغل السينما ما أمكن من تقنيات التصوير، وآليات الإنتاج التي تتركس البصمة الإبداعية على حساب أولوية التوثيق، ما أفضى إلى أن " استولت على بعض مخرجي الفيلم الوثائقي شهوة السينما، فأمعنوا في توسيع المنطقة الرمادية الفاصلة بين ما هو تسجيل للواقع، وما هو محض خيال "³.

¹ محمد منير حجاب، المعجم الإعلامي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، النهضة الجديدة، القاهرة، 2004، ص: 403.

² سيد سعيد ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات، م. س، ص: 45.

* من قبيل الروبورتاج (Le reportage)، والحصص المتلفزة..

³ المرجع نفسه، ص: 133.

إنّ هذه المراجعة " النقدية " بين تسجيلية، وبين تعبيرية لتعدّ إشكالاً بارزاً من بين شتى الإشكالات التي أثارها، وما تزال تثيرها، جملة الدراسات المكرّسة لفهم أنطولوجيا الفيلم الوثائقي. والأدهى أنّ هذا الإشكال ليتفاقم شأنه حين نتوجّه بالمدارسة، والتمحيص نحو ذلك التعليق (Le commentaire) الذي إمّا أن يرافق الصورة، وإمّا أن ترافقه الصورة؟؛ ففي هذه الحال، نرى أنّ عدداً من الأسئلة ينفطر فوراً من صلب الإشكال المطروح للتوّ: ما أصل العلاقة بين نصّ التعليق، وبين الخلفية البصرية التي تحمله؟، ومن منهما يمثل سند تفهيم للآخر؛ بنية التعليق اللسانية، أم مساحة الوسط الأيقوني للفيلم؟، أم ثمة تعالق بينهما، أي؛ تعاضد متبادل لا تتراءى طبيعته إلاّ لدارس متخصص؟ ثمّ ما حقيقة ارتباط كليهما: نصّ التعليق، وخطاب الفيلم، بالواقع المنقول، أو المؤثّق، أي؛ بالمرجع (Le référent) إذا شئنا اعتماد مصطلحية لسانية؟.

الحقّ، لا يهّمنا هذا الإشكال لا في موضعه الأوّل، ولا بعد تفاقمه، بقدر ما يهّمنا إشكال آخر، نعتبره محور اهتمام هذا البحث، ومحرّكه الأساس؛ إنّه ما يعرّض للدارس عند الإقدام على فعل ترجمة التعليق، وما يتمخّض عنه أيضاً؟.

وهنا يتعاضم الإشكال مرّة أخرى، وتتضاعف صعوبة تناوله، وتعرّس الإحاطة به. فالتعليق قطعة من النسق البصريّ للفيلم، لا يمكن فصلها عنه، ولا يُستساغ تلقّيها في غياب معطياته الحسيّة، والمرجعية. إنّما التعليق بنية لسانية منطوقة محشوّّة في بنية مرئية فيلميّة، فهو يعيش في وسط أيقونيّ تؤثّثه تقنيات الفيلم، وتسوّغه مواضعه الخطابية، إذ يتغذّى منه تارة، ويغذّي تارة أخرى. وفضلاً عن اعتباريّة تكوينه اللسانيّ، فإنّه يؤشّر الواقع " المؤفلم " على طريقته الخاصّة، بل ويضاعف من حجم التبئير على حمولته المرجعيّة، ونزعه التوثيقية.

فكيف للمترجم أن يتصرّف حيال نصّ التعليق وهو على هذه الحال من التعقيد، والتركّب؟؛ إنّه يُترجم لغة داخل لغة، أو محمولة بلغة أخرى: اللسان، والصورة، أو

الكلام، والنقطة. وإنه يُترجم بُنيتين لغويتين تحاكيان مَرَجِعاً واحداً، وتُفاعل الواحدة منهما الأخرى تأثراً، وتأثيراً. وإنه يترجم نصاً مثلما يرتبط بصورة " فيلمية "، يرتبط بمَرَجِعها الخارجي، ومثلما يتعاطى مع الوثيقة، يتعاطى مع الحقيقة.

إجمالاً، يجابه مترجم التعليق، في الأفلام الوثائقية، خطابين اثنين دفعة واحدة: **خطاب التعليق، وخطاب الفيلم.**

هكذا كان إشكال الفيلم الوثائقي - من منظورنا على الأقل - ثلاثي الأبعاد قبل مجيء المترجم؛ التعليق: بكل ما يشوبه من ملاسبات سيميو - لسانية، وقرائية، والفيلم: بمواصفاته الإخراجية، وحسّه السينمائي المضمّر، والمرجع: ذلك الحضور المادي للعالم الذي ما لبث يمثل بؤرة غموض، ولُبس في وجه المنظرين، والمصطلحيين على الخصوص، حيال جدلية الواقع، والإيهام!. لكن الإشكال عينه، بمجرد مجيء المترجم، سرعان ما يَنضاف إليه بعدد رابع: إنه فعل الترجمة، لتغدو المعادلة، وهي عصب الإشكال في بحثنا هذا، على النحو المتدرّج التالي: **ترجمة + تعليق + فيلم + مرجع.**

في هذا الضوء، يجب أن يستقرّ شغل مترجم التعليق في الفيلم الوثائقي. وتلك هي استراتيجية هذا النوع التسجيلي من الأفلام، إننا لنراها في مَسيس الحاجة إلى توصيف، وتحليل، وبناء، وإننا لنعدّها بمثابة الوضعية الإبستمولوجية التي من الأجدى أن ننطلق منها بغية تأطير أهداف هذا البحث منهجياً، ومُباحثة إشكالاته الفرعية، وتحسُّس غاياته العلمية.

فهل بوسعنا أن نقترح شيئاً من الحلول، والآليات بخصوص ترجمة التعليق في الفيلم الوثائقي دونما تعريج على تحديد هوية هذا الفيلم، وطريقة اشتغاله لاسيما من موقع القضايا المشار إليها أعلاه؟.

1.1 الفيلم الوثائقي؛ الوثيقة والحقيقة والرؤيا

1-1-1- حيادية الوثيقة وتعبيرية التوثيق

غالباً ما نتوسم في الفيلم الوثائقي وثيقة رسمية تحيل بكل حرفية، وأمانة إلى "واقعنا" المعيش، ولكننا لا نلتفت إلا نادراً إلى الكيفية "الفيلمية" التي تمّ بها توثيق ذلك الواقع. فبهذا الوعي نعتقد أننا نستلم حمولة مرجعية لا تشوبها شائبة لا من اعتبارات الفيلم النسقية، ولا من ذات مُخرجه، ولا من أيّ منفذ انزياحيّ آخر.

بيد أننا نخلط، إذ ذاك، بين الوثيقة بوصفها جوهرًا معزولاً؛ أي معطى حسياً محايداً، وبين فعل التّقليل عينه، ذاك الذي يستحيل تجريدُه من مستوياته التقنية، وخواصه التعبيرية. من هنا، بات من المحتوم أن نميّز بين الوثيقة ذلك المعطى الخا- فيلمي (Extra-filmique)، وبين عملية التوثيق التي هي قطعة لا تنفصل عن نسائج الفيلم ذاته، بل وتمثّل صعيداً أصلياً من الأصعدة التكوينية لخطابه.

هل ثمة فرق بين الوثيقة، والوثائقية (التوثيقية)؟ هل نفهم أنّ الوثيقة هي المادة الخام، والوثائقية هي السمة الوظيفية التي من شأنها تعيين هوية الفيلم الوثائقي؟ كيف - إذن - يمكن للدارس، ومترجم التعليق على السواء، أن يجابها مشكلة امتزاج الوثيقة بالوثائقية؛ أي الموضوعي بالذاتيّ حيال ضبط مفاهيم الفيلم الوثائقي، وبالتالي، حيال اقتراح آليات ثابتة لترجمة التعليق الذي هو جزء من خطاب الفيلم؟.

نحاول التعاطي مع جملة التساؤلات هذه، من خلال مراجعة مبدئية في أصل الاصطلاح الخاص بهذا النمط الفيلميّ في اللسان الأجنبيّ؛ الإنجليزيّ، والفرنسيّ على حدّ السواء، علّ أن نتمكّن من بلوغ فضاء أرحب من الخصائص، والأسس، والمفاهيم.. يتجاوز التسمية في خصوصها المعجمي الضيق.

لا غرو، قد تراوح في الوطن العربي، نقلُ مصطلح: " Le / Documentary film documentaire " إلى لغة الضاد بين: " الفيلم التسجيلي "، و " الفيلم الوثائقي ". والأدهى أنه " مازالت الأدبيات النقدية السينمائية تتأرجح بين استخدام مصطلح الفيلم التسجيلي، والفيلم الوثائقي كمصطلحين مترادفين دون تفرقة بينهما، بينما ظلّ المصطلح الأجنبي Documentary film دون مرادف " ¹.

هنا، يحقُّ لنا أن نتساءل على هذا النحو؛ كيف يمكن لمصطلحين عربيَّين اثنتين أن يُترجما مصطلحاً أجنبياً واحداً؟، وكيف يمكن لهما، بالتالي، أن يستغرقا حمولةً مفهوميةً واحدة؟. لا بدّ - إذن - من وجود خلفيةٍ استيعابيةٍ تطال طريقة فهم مترجمينا لفحوى المصطلح الأجنبي، وتشمل، بخاصّة، الوعي الإدراكيّ " للوثائقيّين " العرب بخصوصية هذا النمط " السينمائيّ " تنظيراً، ومراساً.

أمّا القول بالفيلم التسجيلي، فهو قولٌ يشي، في الوهلة الأولى، بحرفيّة المادة المؤفّلمة، ويغرس في ذهن المتلقّي - المشاهد الانطباع بأنّ ما يعرض عليه الفيلم من لقطات، ومشاهد، وتعاليق.. موضوعي، ونسخي بالقطع، والمطلق. مردُّ ذلك إلى أنّ مفردة " تسجيل في اللغة العربية تعني تدوين الشيء وتأكيدَه وتاريخه، وتقترب بمصطلح السجّلات أو المحفوظات في دواوين الحكومة التي تُعنى بالوثائق الرّسمية الواجب حفظها لإثبات وقائع محدّدة " ². فطبيعيّ أن يفهم المُستند إلى هذا التفسير القاموسيّ المحصور بأنّ الفيلم التسجيليّ ليس سوى نوع من الأفلام التي تلتقط العالم الخارجي، بكلّ أطيافه وجزئياته، على شريط ملفوف نقلاً تسجيلياً؛ أيّ تعيينيّاً، بلا انتقاص، أو إضافة، وهو في منتهى الإعراض عمّا يمكن أن يعنيه " فيلمٌ "، أو " آلة كاميرا ".

¹ المرجع السابق، ص: 41.

² نفسه.

ولعلّه على هذا الأساس، كان " أغلب الظنّ أنّ رواد السينما التسجيليّة العرب، الذين نحتوا مصطلح الفيلم التسجيليّ عنوا به هذه النوعيّة من السينما التي تتوقّف عند حدود تسجيل الواقع كما هي دون أيّ تلاعب، أي التوقّف عند حدود التسجيل السلبيّ لحدث حقيقيّ أو واقع ما يواجه الكاميرا " ¹.

بيد أنّ الغرض الفعليّ لهذا الجنس الفيلميّ المسمّى: " Le documentaire " ليس هو التسجيل السلبيّ، والنقل الحرفيّ للوقائع والأحداث. إذ يكفي كونه فيلماً حتّى يستحيل عليه التعاطي مع الواقع بحيادية مطلقة، وتسجيلية سالبة، لأنّ " الفيلم لا يُعدّ في ذاته وثيقةً على نحو ميثاق، أو معاهدة نُذرت في الأرشيف ليُلتزم بها [...]، بل هو عملٌ فنيّ حيث يُفترض أن تكون له صفة قانونيّة بتشريع خاصّ، وتجاريّ، على الأقلّ، لمدة زمنية معيّنة " ².

فمن هذا المنظور، نرى أنّ النسخ " المطلق " للمعطى الخارجي لا يمثّل الوظيفة الرسميّة لهذا النوع من الأفلام (Documentaire)، ولا يمكنه أن يكون هدفاً له حتّى وإن سعى مُخرج الفيلم سعياً إلى تحقيقه، ذاك لأنّ أصل اشتغاله، إن بوصفه فيلماً (سينما)، أو ممارسة إعلاميّة، وثقافيّة، ومعرفيّة، لتحوّل دون أن يتحقّق ذلك. الأمر الذي حدا بنا إلى التحفّظ حيال القول بالفيلم التسجيليّ في نقل مصطلحيّ " Documentary / Documentaire film " إلى لغة الضاد؛ لأنّ القول بالتسجيل، في هذا المقام، ينأى بالمصطلح المقصود عن فحوى المفهوم، وعن فلك الممارسة والمفهمّة، ويختزله - بالمقابل - في شريط السلولويد الملفوف !.

¹ المرجع السابق، ص: 41.

² Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Armand Colin, Paris, 2007, P : 113. « Le film n'est pas en soi un document, comme une charte ou un traité destiné à être entreposé dans les archives (..), mais une œuvre, dont le statut juridique reste au moins pendant un certain temps de droit privé et commercial ».

فضلاً عن ذلك، نجد سهيل إدريس، في قاموسه " المنهل "، يقترح: " فيلم ثقافي " ترجمةً للمصطلح: " Documentaire "؛¹ وإنها - برأينا - لترجمة تتمثل المصطلح تمثلاً مفهوماً بطريقة ما، أي؛ في توسُّعه المراسي، وفي ليونته التصنيفية. وهل الثقافة إلا نشاط إنساني عارم، يستحيل بمكان أن يكون محض انعكاس آلي، خالٍ من كل شوب ذاتي محتمل.

وعلى أقل تقدير، قد أجمع عدد لا يُستهان به من الدارسين العرب على تبني عبارة: " السينما التسجيلية " معادلاً ترجمياً للمصطلح المذكور أعلاه؛ ما يعني أنهم عقدوا القران بين السينما بأبعادها الفنية والجمالية، ومسلّكها الإنزياحي والذاتي، وبين فعل التسجيل بمنزعه التقريري، وتطلُّعه الموضوعي. فأنصف - حسب تصوُّرنا - هؤلاء الدارسون المصطلح الأجنبي من جهة الاشتمال المفهومي، ومن جهة ديناميّة الاشتغال على وجه الخصوص، فانتقوا عن فحواه وهَمَّ المطابقة المثلى بين الفيلم، وبين ما يلتقط من وقائع الحياة، وبدّدوا، على نحو ما، سرابَ الحيادية المطلقة في التوثيق، والتأريخ، والتحقيق..

من هنا، كان " الواقع في السينما التسجيلية هو واقع الحياة بكل أبعادها وتفاصيلها، هذا بالرغم من أن ما ينقل إلى الشاشة ليس هو الواقع بحذافيره بل صياغته الفنية من خلال رؤية الفنان له، والصياغة الفنية لا تعني تزيفه بل هي عملية اختيار وترتيب لأهم العناصر المعبرة عنه، بهدف الكشف عن المعاني الكامنة به والتركيز عليها " ² فلا تقوم قائمة لهذا النوع الفيلمي المصطلح عليه " Le documentaire " إلا إذا اجتمع له أمران؛ الصياغة الفنيّة، ورؤيا المخرج، وتحقّق له أمرٌ ثالث؛ رُشْحان واقع غير مزيف.

¹ ينظر: سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي - عربي، دار الآداب، ط: 34، بيروت، لبنان، 2005، الحرف: D، ص: 415.

² ضياء مرعي، السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 1، الإسكندرية، مصر، 2004، ص:

ولنا الحق، تأكيداً على ذلك، وتكريساً لمنحى الفنية و" الوثائقيّة " المتعالي على حرفة التسجيل، في أن نعرض لمفهوم الروبورتاج (الفيلم) " Le reportage " كما تصوّره جون دومينيك بوشي J. D. Bouchet لكونه يقاسم مقولة " Le documentaire " بصمة الاشتغال، ويوافقها من حيث كون كليهما مادّة إعلامية في المقام الأول؛ " يُسلط الروبورتاج الضوء على الحدث، ويسنح بتجاوز الوقائع الخالصة إلى ما هو أعمق. إذ يُشخصُ المعلومة من خلال أخذ زاوية خاصّة، وأصيلة قدر الإمكان ¹.

هكذا هي السينما التسجيليّة أيضاً (بالمصطلح الذي اعتمده بعض الدارسين العرب)؛ هكذا هو الفيلم الوثائقيّ: يتحسّس الأحداث حتّى يقدّم لها تفسيراً، ولا يقدّم عنها تقريراً. يُشخص ما يعرض من الوقائع - المراجع؛ أي يُذوّت (Subjectiviser) الموضوع لأنّ التحسّس، والشخصنة كليهما يقتضي التذوّت، وإبداء الرأي، وإنتاج الرّؤى بحكم أنّ التحسّس يصدر عن وجدان المُخرج، والشخصنة تتأتّى من شخصيّة بوصفها ذاتاً وهوية.

تأسيساً على ما سبق، إنّنا لنرتئي اعتماد عبارة " الفيلم الوثائقيّ " ترجمةً للمصطلح الأجنبيّ الذي بين أيدينا؛ " Le documentaire " قناعةً، وتفضيلاً؛ لأنّ نبرة " الوثائقية " التي تحافظ عليها التسمية في هذه الترجمة، تتلافى معنى التسجيل السالب للعالم الخارجي على الصعيد اللغويّ (النطقي) أولاً وقبل كلّ شيء؛ (فإن نقول فيلم وثائقيّ ليس كأن نقول فيلم تسجيليّ في أيّ حال من الأحوال). ومن ثمة، فإنّ " الفيلم الوثائقيّ " لهي تسمية تعزو للفيلم المعنيّ وصمّ الفعالية الموجبة الخلاقة نحو ما ينقله للمتلقّي من وقائع، وإعلام، وحمولات معرفية.

إنّه نموذج إعلاميّ إذن، إن تضمّن وازع التسجيل، فهو التسجيل الإيجابيّ الذي يتساوق مع المعالم الفنية، والخصائص البلاغية، ومع " الذاتية " التي تفرضها طبيعة الفيلم

¹ Boucher Jean Dominique, Le reportage écrit, Ed ; centre de formation et de perfectionnement des journalistes, Paris, P : 13. «Le reportage éclaire l'événement et permet d'aller au-delà des faits bruts. Sous un angle particulier, original si possible, il personnalise l'information».

على مُخرجه. ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى مقولة جريسون Grerson، أول من حاول وضع تعريف مفهومي للفيلم الوثائقي، إذ تصفه بأنه " التفسير الإبداعي للواقع "،¹ مردّد ذلك إلى أن جريسون " كان يعتقد بحق أن كلمة "تسجيلي" [..] قد لا تكون كافية لإعطاء معنى محدد وواضح "،² الأمر الذي يبيّن، لا محالة، أن ليس للفيلم الوثائقي بدّ من أن ينهض على " تلك الصلة الجدلية القائمة بين ذلك الفيلم وبين الواقع "،³

1-1-2 - الحقيقة ليست على شريط السّلُويد

هل في الوثيقة تسكن الحقيقة بالضرورة؟. بصوغ آخر؛ هل الوثيقة (المادّة الخام المؤلمة) هي الحقيقة. (كلّها، أو بعضها)؟. فهل كلّ ما يتراءى على الشريط الملفوف في الفيلم الوثائقي هو الحقيقة؟.

إنّا لا نروم هاهنا مناقشة الأمر من باب الفلسفة، والمطارات المذهبية المعقّدة، لكننا نصبو إلى تعميق الطرح بما يستوجب من المحاجة، والتبرير ليس إلّا.

قد تبين ممّا سلف، أنّ الواقع الذي يمتصّه الشريط الحساس، وينقله إلى المشاهد بكلّ حيثيّاته الأيقونيّة، وتفاصيله الحسيّة هو ما يمثّل الوثيقة الرسميّة، ومستوى الحرفيّة في بنية الفيلم الوثائقي.

فالوثيقة إنّما " هي المادّة الخام المصوّرة التي تشير إلى واقع أو حدث ما في زمن محدّد، ومكان محدّد هذه الوثيقة مكثّفة بذاتها وتتسم بالحياد والموضوعيّة، ولا تدلّ على شيء إلّا على نفسها والواقع الذي استنسخته، [...] وتتميّز بقيمة توثيقيّة من حيث أنّها

¹ طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص: 151.

² ضياء مرعي، م. س، ص: 26.

³ طاهر عبد المسلم، م. س، ص: 151.

تتقاسم الوجود مع الشيء أو الأصل الذي نقلته ¹. فحال الوثيقة هاهنا حال المَرَجِع (Le référent) في المنظور اللسانيّ البحث، الذي يوجد قبل وجود النسق اللغويّ، وخارج بنية الدالّ (Le signifiant)، والمدلول (Le signifié).

إذا كانت الوثيقة على هذا المستوى من النسخيّة في تمثّل العالم الخارجي؛ أي مادّة خالصةً منه يكتفي الفيلم الملفوف بعكسها، وترشيحها، فإنّه بوسعنا التسليم بأنّها تمثّل الأصل في قيام الأشياء ووجودها، ما يسوّغ لنا " عدّها الحقيقة كلّها " ما دامت تستقل بذاتها، عنا بالخصوص، فلا يطالها شكّ، ولا تكذيب، ولا تخصيص وجهه نظر عارضة.

ونحن إذ نسلّم بهذا الأمر، إنّما نسلّم به من باب منطقيّ، ومنهجيّ في آن، لأننا نشترط في نعت الوثيقة بالحقيقة أن يكون قبل انخراطها في البنية التصويريّة للفيلم الوثائقيّ لما تتطوي عليه من منافذ النسبية، والتقنيات الإخراجية التي تتسرّب عبرها، لا محالة، ذاتيّة معدّ الفيلم.

بل الأدهى، أنّ الوثيقة - بهذا التوصيف الحسيّ - لا يمكن ربطها بالحقيقة إلا قبل انخراطها في مجال الرؤية البصرية للإنسان؛ لأنّ البصر وهو يلتقط الأشياء، إنّما يحولّها " من دائرة الإدراك الحسيّ إلى التصور والتصنيف عن طريق المقولات الذهنية.. وهكذا يتعامل الإنسان مع العالم من خلال مجموعة من التصورات ². والتصور ليس هو الصورة، إنّما هو انطباع ذهنيّ عنها، أو قراءة شخصيّة لها، إنّّه " عمل مصطنع في المادة الحسية مما يؤدي إلى فقدان العالم الطبيعيّ الخام كما يقدمه الحس، ويصبح عالم التصورات شيئاً فشيئاً بديلاً عن عالم الأشياء ³."

¹ سيّد سعيد، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات، ص: 42.

² المرجع نفسه، ص، ص: 44، 45.

³ المرجع نفسه، ص: 45.

بهذا النحو إذن يطال التدويت جسمَ الوثيقة مرتين؛ فمرةً بعد التصاقها بالبصر، ومرةً بعد ولوجها عدسة التصوير. وإذ ذاك تبتعد الوثيقة، وهي مُحَيَّنة داخل بنية التّقلِيم، عن " الحقيقة " بمرحلتين؛ إذا كانت عينُ الإنسان تُدَوِّث الوثيقة، أي الصُّورة الحسيّة للعالم، فما بالنا بعين الكاميرا، تلك التي لا تتحرّك إلّا بإمرة أمر؟.

بناءً على هذه الحيثية، نستدرك ونقول من زاوية معكوسة: إنّ الوثيقة مستخدمة داخل النسق الفيلميّ لهي الفيلم الوثائقيّ ذاته، ما يلزم عنه بالمنطق ابتعاد الفيلم الوثائقيّ عن الحقيقة بمرحلة عين الإنسان؛ الإدراكِ المقولاتيّ الوجدانيّ للوثيقة، وبمرحلة عين الكاميرا؛ حساسيّة التصوير، وذاتيّة الطّرح في الصناعة الفيلميّة. فهل يعني ذلك أنّ الأفلام الوثائقيّة تحترف الكذب، وعدم قول الحقيقة؟!.

هنا، لا بدّ من مراجعة مفهوم الحقيقة عينه، ولا خيار لنا غير الاستئناس بحسّ فلسفيّ ما بغية تحقيق ذلك.

لا توجد الحقيقة خارج تفكير الإنسان. فهي من صنْع عقله، جزءٌ لا يتجزأ من نسيج مدّاركه حيال كلّ ما يفد إليه من العالم الخارجيّ عبر شبكية العين، بل هي آليّة إدراكيّة محتّمة من آليات ممارساته الفكرية، والمعرفيّة.*

ذاك معناه أنّ الحقيقة تنطوي على فاعليّة ذاتيّة بالأصل، ولا يمكن استساغتها إلّا من منطلق اعتباطيّ، إنسانيّ وفردانيّ¹، فما تراه أنت وجه الحقيقة، يراه غيرك وجهاً من أوجه البطلان، والتزييف.. و" على أساس هذا الاعتقاد لم يعد الواقع واقعاً فعلاً، ولا

* " نعم العالم مستقل عنا، [...] ولكن نحن من يدرك العالم، نعم يتسم العالم الموجود حولنا بأنه موضوعي، موضوعية مطلقة، وهذا يعني أنّ العالم موجود سواء وجد الإنسان أم لم يوجد، أدركه أم لم يدركه، ولكنّ العالم لا يكون عالماً ما لم يوجد إنسان يدركه، ومن دون الإنسان لن يكون هناك سوى عالم ما، عالم لا يمكننا الحديث عنه "؛ المرجع السابق، ص: 44.

¹ ينظر: محمد طواع، الحقيقة والفن، فكر ونقد، ع: 46، الموقع الإلكتروني <http://aljabriabed.com> تاريخ التحديث: 18 -

الحقيقي حقيقة إلا بالكيفية التي يتراءى بها على مستوى الإدراك أو التمثيل والموضوعة. ومن ثم، فالحقيقة، كل الحقيقة، هي ما تم إدراكه وتمثله أو موضعه ليس إلا؛ بمعنى ما تم حده وحصره والإمساك به مدركا¹.

فضلاً عن ذلك، لا غرابة في عدّ النسبية صنو الحقيقة، ما دامت الحقيقة محمولةً بالفكر، والفكر محمولاً بذات المفكر، فلا ريب إذن أن تكون الذاتية جزءاً من الحقيقة.

أما الحقيقة بالمفهوم المطلق، الفيزيقيّ الخام، فلا وجود لها في الوثيقة لا قبل التّقديم، ولا بعده.* وأما بالمفهوم الإدراكيّ التّمثليّ كما أُلحنا إليه أعلاه، فهو صلب الموضوع في الفيلم الوثائقيّ، ومحكّه الرسميّ؛ إذ ليس من وظيفته في شيء تسجيل الوثيقة، ونقلها حرفياً وفق ما أسلفنا، وإنما تحرّيتها بالمدارسة، والمساءلة، والتّقيب، أي؛ إنه يستخدمها، ويؤمّضها بطريقة ما، أو يتناولها من موضع معيّن، فيتمنّاها من كيفية مخصوصة، وفي طرائق الاستخدام ذاك، وكيفيّاته، وتموّضعاته تتكشف الحقيقة التي لا يظهر منها - في آخر المطاف - سوى ما تظهره طريقة الاستخدام، والكيفية، والموضع؛ الأمر الذي يؤكّد على البعد الفكريّ (التداولي) للنسبية التي تتلبّس بها الحقيقة.**

إذن، ليس من مهمّة الفيلم الوثائقيّ أن يقول الحقيقة، وينقلها حرفياً على غرار الوثيقة، وإنما يحاول باستمرار استشفافها، وكشف ما أمكن من غوامض الموجودات التي ترتبط بها في شتّى الأزمنة، والأمكنة. ذلك لأنّ " الحقيقة كانكشاف، هي ما يترك الموجود ينكشف بمعنى يتجلى ويظهر فيما تظل هي متحجبة. وكون ماهية الحقيقة هي بين بين،

¹ المرجع السابق.

* فقد ترى اللقطة، ولا ترى أثراً للحقيقة فيها؛ مثال ذلك تلك اللقطات التي بُثّت في مختلف التلفزيونات، والقنوات الفضائية عن واقعة أحداث 11 سبتمبر بالولايات المتحدة الأمريكية؛ فشاهدنا ناطحات السحاب تنهار، وشاهدنا هلع الناس.. وشاهدنا ما شاهدنا، ولكننا لم "نشاهد" إلى يومنا هذا لا الدافع الحقيقيّ لتلك الأحداث، ولا المتسبب الحقيقيّ فيها. ** " من هنا يمكن أن نقول إنه لا قيمة للوثيقة إن لم تدلّنا على حقيقة ما، مع التسليم بأنها ستكون "حقيقة ما" أي حقيقة من وجهة نظر، فهي حقيقة نسبية وليست مطلقة "؛ سيّد سعيد، ومؤلفون آخرون، م. س، ص: 48.

بين ترك الانكشاف يتحقق ظهوراً وانبثاقاً للموجود، وبين الاختفاء، فهي السر عينه الذي يميز الوجود".¹

ولئن كان الأصل في الحقيقة التواري، والتجُّب، فإنَّ ذلك ما يكرّس للفيلم الوثائقيّ وظيفته الصحفية، ويحصرها في ضرورة استخدام الوثيقة بدلَ استنساخها حتى يتسنى له فهم قضايا الواقع بعد رفع الحُجُب عنها، وهكذا، كلّما استخدم الوثيقة في إطار يساعدنا على فهمها، وفهم الواقع الذي تصوّره، كان أقرب إلى الحقيقة، وكلّما استخدمها في اتجاه تصحيفيٍّ، يشوّه الواقع ويزيّفه، كان أبعد ما يكون عن الحقيقة، وعن مصداقية الفعل الصحفي.²

الأمر الذي يعزو للحقيقة، في هذا المقام، مغزى معرفياً، وثقافياً لا يمارى؛ إنّه ما في وسعنا التعبيرُ عنه بـ "الرُّؤيا"، ما معناه: طرحٌ في تناول الوثيقة، وموقفٌ خاصٌّ من المخرج إزاءها.. فحينئذٍ، يغدو "الفيلم الوثائقي هو الفيلم الذي يستخدم الوثيقة أو يضمّها إلى مجموعة وثائق أخرى للتعبير عن موقف أو رسالة تعتمد رؤية ذاتية لصاحب الفيلم ويحلّّلها ويفسّرُها للكشف عن مغزى ما".³

1-1-3- الرؤيا؛ لمسةُ المخرجِ الفيلميّة

إنَّ ما نقصّده بالرُّؤيا، في سياقنا هذا، هو كلُّ ما يصدر عن وعي المخرج، وكفّاعته التحليليّة، متجلّياً في فيلمه الذي ينبري يُركّبه، ويسبّكه، ويبني لقطاته، ويُرتّب صوره مستثمراً ترسانةً من التقنيات التي يُتيحها مشغل الصناعة السينمائية. فالرُّؤيا إذن، لا تقع في الفيلم عينه، ولا في الصُّور التي يعرضها، بل تقع في التّصوُّر الذي يملكه مُخرجُ الفيلم، وترشّح فضلاً عن تصرفه التأويليِّ في معطى الصُّور، واللقطات...

¹ محمد طواع، الحقيقة والفن، م.س.

² ينظر: سيّد سعيد، م. س، ص: 47.

³ المرجع نفسه، ص: 43.

يعني أنّ " الصُّور في ذاتها لا تشهد عن شيء ذي أهميّة كبيرة، وإنّما تكتفي بإظهار ما انتقاه المخرج ممّا تبقى من آثارها، إذ بفضل ذلك يلغي جزءاً من معرض الصُّور بما أنّه يعرضها سلفاً مدرجةً في شبكة دلاليّة لاحقة " ¹.

من هذا المنظور، نحسب أنّ رؤيا المخرج هي من بين المحرّكات المحوريّة في حياكة " وثائقيّة " الفيلم الوثائقيّ؛ أي في تدويع الوثيقة، المادّة الخام، بالتّعاطي معها انتقائيّاً، ومعرفيّاً، وثقافيّاً، بل وتقنيّاً على وجه الخصوص؛ إذ هي ما تفتأ تتحيّن بالوسائل " السينمائيّة " المتاحة؛ على سبيل المونتاج (Montage)، والتأطير (Cadrage)، والتبئير (Zoom)، وحركات الكاميرا (Mouvements d'appareil)، وزوايا التصوير (Les angles) .. وهلمّ جرّاً. إنّ أدوات الإخراج السينمائيّ هذه، هي ما يُمظّر الرُّؤيا، ويُنتجها في بعض الأحيان، وهي، أيضاً، ما يخوّل لتلك الوثيقة (الواقع المُصوّر) معنىً، وشكلاً سواء أتلّق الأمر بفيلم سينمائيّ، أو وثائقيّ، أو إخباريّ، أو ببثٍّ حيٍّ مباشرٍ، ممّا يجعل الصُّورة التقنية للفيلم بمختلف معاولها الإخراجية تستأهل أن تكون في موضع التحليل، والاستقراء ² من أجل استخلاص رؤيا المخرج بوصفها حمولةً موضوعاتيّة لفيلمه.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، ثمة من يرى في زاوية التصوير الموضوع، لا في الموضوع المصوّر؛ فيفصل فصلاً، فنيّاً وتعبيريّاً، بين ملموس المادّة الخام (الوقائع - الأحداث)، وبين الزاوية التصويريّة التي تنقلها مجرّاةً، ومُفصّلةً إلى عين المتلقّي، فتكون إذ ذاك، الحاملَ الفعليّ للمعلومة، ومستقرّ الجدّة، والأصالة حتّى وإن كان الموضوع المُلتقط معلوماً سلفاً، ومكروراً من حيث المعالجة، والاستقصاء. ³

¹ Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Op. cit, P : 123. « .. les images elles-mêmes ne prouvent pas grand-chose et se contentent de montrer ce que le cinéaste a choisi dans les traces qui nous restent. En fait, il en annule pour une part la portée, puisqu'il les propose déjà insérées dans un réseau de signification a posteriori ».

² Cf, Op, cit, PP : 113 et 114.

³ Cf, Boucher Jean Dominique, Le reportage écrit, Op. cit, P : 37.

وتتخذ الرؤيا، والحال هذه، مستويات كثيرة من التَمَظْهُر، والاعتمال، تفرض على نسق الفيلم، الوثائقي وحتى المباشر، انزياحاً ما عن اللحظة التي يُحاكيها، (وهو أمر قد اتفق كثير من الباحثين، والمتخصصين على قطعته)¹ فقد ترشح رؤيا المخرج (أو مُحرك الكاميرا) على شاكلة فعل تأويلي راجح، ونشاط سيميائي بادر حيال كل ما تستحضره عين التقليم، ذلك ما ذهب إليه أومبيرتو إيكو (Umberto Eco) وهو يصف آلية التقاط اللقطة في البث المباشر حيث تكون مساحة الانزياح - التأويل ضيقة، فما بالنّا حين يرتبط الأمر باللقطة في البث المصطنع، إذ يقول: "إنّ التقاط الصورة على المباشر لا يكون، البتّة، نقلاً محضاً، وبسيطاً للحدث، إنّما يكون دائماً بمثابة تأويل لما يقع، حتّى وإن ظلّ هذا التأويل، أحياناً، ذا طابع محدود جداً".²

كذلك قد تلتبس رؤيا المخرج بالإيديولوجيا. وهو ما نكاد نستشفه في الأفلام الوثائقية معظمها، لاسيما ذات المنزع التاريخي المفضوح. وبالطبع ليست اللقطة، في حضورها الأيقونيّ البحث، هي ما يقدّم موقفاً إيديولوجياً، أو تحريضاً دعائياً، مثلما لم تكن هي ما يمارس قراءة وتأويلاً، وإنّما هو انتظامها في البنية السردية (المونتاجية) للفيلم بفعل سلوك المخرج نفسه في تسخير ما أمكن من تقنيات التصوير، رابطاً الصورة بالصورة، والصورة بالصوت،³ ابتغاء التمكين لقناعاته الإيديولوجية، وتثبيتها على نحو من الأنحاء.

وعلى المنوال عينه، قد يكتنف الرؤيا نوعٌ من الغموض (Ambiguïté)، لا الإبهام، أو تكون سبباً في انطلائه على بعض مواطن الفيلم. والمقصود بالغموض هاهنا غنى المعالجة التي يبذلها المخرج في التعاطي مع الوثيقة، وكذا ثراء آرائه، وتحاليه، وقرائاته.⁴

¹ Cf, Gardies René, Op. cit, P : 129 ; « Le film, même documentaire, même en cinéma direct, n'est en revanche jamais produit sans un décalage avec le moment dont il rend compte ».

² Eco Umberto, L'œuvre ouverte, traduit de l'italien par Chantal Roux de bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Ed du Seuil, 1965, Paris, P : 149. « la prise de vues en directe n'est jamais une reproduction pure et simple de l'événement, elle est toujours une interprétation de ce qui se passe, même si l'interprétation reste parfois de l'ordre de l'infinitésimal ».

³ Cf, Gardies René, Op. cit, PP : 118 et 123.

⁴ Cf, Ibid, P : 118.

ويمكن لرؤيا المخرج أيضاً أن تُرحّح الفيلم الوثائقي، وما شابهه من الأفلام، نحو فلك السينما، والفن، والجماليات.¹ فما نلَبُثُ نستشفُّ جرعةً من البصمات الفنيّة موزعةً على مكامن معيّنة من بنية الفيلم، يتوخّاها المخرج إمّا لضمان التأثير في أنفس المشاهدين، وإمّا لغرض تسويقيٍّ لا غير.*

في آخر المطاف، وبناءً على ما سبق، نخلصُ إلى أنّ الفيلم الوثائقيّ يرتكز، في انبثاقه واشتغاله، على الوثيقة، والحقيقة، والرؤيا (بوصفها ظلاً للحقيقة) دونما إقصاء لأيّ عنصر منها، بيد أنّ الذي ينبغي هضمه، والعمل في ضوئه، هو الشيء الذي يصنع الفارق بين هذه العناصر، خاصّةً بين الوثيقة، والحقيقة؛ ففي بنية الفيلم، تمثّل الوثيقة مادّةً مسجّلةً مؤقلمةً (أو واقعاً موثقاً)، في حين تمثّل الحقيقة تسجيلاً فيلمياً (أو توثيقاً واقعياً).

ففي الحال الأولى، تكون درجة الحياد التأويلي (الموضوعية) عاليةً، وهو ما نراه يشغل مساحة التوثيق. وفي الحال الثانية يتحوّل ذلك الحياد إلى ذاتية مثقفة، مؤطرة معرفياً وتقنياً، ينسحب عليها مفهوم الرؤيا الذي حاولنا الوقوف على طبيعته أعلاه، وهو ما نراه يشغل مساحة الوثائقية.

وفي كلتا الحالتين نرى أنّ الفصل بين الوثيقة، وبين الحقيقة داخل بنية الفيلم الوثائقيّ أمرٌ مستحيلٌ أو يكاد يكون؛ لأنّهما، في النهاية، محمولتان بقاسمٍ مشتركٍ واحد: هو ذات الفيلم بكلّ ما تحمل من ترسانةٍ تقنيةٍ، أصل وجودها هو السينما.

¹ Voir Eco Umberto, L'œuvre ouverte, chapitre : Le hasard et l'intrigue (L'expérience télévisuelle et l'esthétique), Op. cit.

* سنعرض لهذه المسألة في المبحث اللاحق.

1-2- جمالية التسجيل أو تسجيل جمالي

لئن كان يتحتم على الفيلم الوثائقي أن ينهل، بالقدر المحسوب، من معين الذاتية التي طالما عُدَّتْ مرتكزاً في صناعة الجمال، وإنتاج الرؤى الفنية، فإنَّ الحديث عن **جمالية خاصة** بهذا الجنس الفيلمي قد بات أمراً معقولاً، ومطلوباً.

والشيء الذي لا يمكن مُماراته، هو عدم وجود نظرية جمالية مؤسَّسة في مجال السينما الوثائقيَّة من يوم اخترعَ الفيلم إلى يومنا هذا. آية ذلك، أن "ما زال الفيلم التسجيلي [الوثائقي] يركن في طبيعته على "نظريات" وفهم مجموعة من رواده الكلاسيكيين، الذين حاول كل منهم أن يجد لممارسته الخاصة شرعية نظرية، لم ترتق، في مجموعها، لتصبح نظرية جمالية عامة، على العكس مما حصل في نظرية الفيلم الروائي [السينمائي]"¹.

من هنا ارتأينا أن نتدرَّع بسياق هذا المبحث من أجل تسليط الضوء على بعض الرؤى النقدية، والمطارحات المعرفية التي يمكن أن تتمثَّل، في جُمْلَتِها، **سنداً مرجعياً** قد يساعد على التقعيد لجمالية الفيلم الوثائقي، والتأسيس لاعتباره الفنية.

ولسنا نبغي من وراء ذلك غيرَ **محاولة**، كنظيراتها من المحاولات الكثيرة، في التأشير على العدد الممكن من الاحتمالات التأسيسية الهائلة التي بوسع الباحث أن ينطلق منها في ممارسة التنظير على جمالية الفيلم الوثائقي. ولا تخرج هذه المحاولة عن إطار إشكالية البحث المحورية؛ إذ تصبو إلى رصد **الصعيد الجمالي - الوظيفي** من حيث التأثيرات المباشرة في **وضعية التعليق**، وبالتالي، في **كيفية استمداد آليات ترجمته**.

نشير، أيضاً، إلى أنها محاولة تتكئ على مقاربة لغوية من حيث تستعين ببعض مقولات الشعرية، وفلسفة الجمال.

¹ قيس الزبيدي ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 167.

إنه لأمرٌ محتومٌ أن ينطوي الفيلم الوثائقيُّ على مساحاتٍ جماليةٍ تؤثت جزءاً معيَّناً من بنيته الإخراجية. بل الأحرى به أن يحدو حدو السينما، حدواً فنياً بطريقة ما، في التعاطي مع الوقائع - المراجع، رغم كون علاقته بالواقع تختلف، منهجاً وإجراءً، عن تلك التي يحوزها الفيلم السينمائيُّ.

فأولئك الذين أقرُّوا، ومنهم المخرج الروسيُّ دزيغا فيرتوف (Dziga Vertov)، بأنَّ أصل السينما وثائقيُّ،¹ بحكم منزَعها التسجيلي الذي درجت عليه إبان مراحلها الأولى،* إنما قد أقرُّوا، إمّا بوعي منهم أو بغيره، بأنَّ أصل الفيلم الوثائقيِّ سينمائيٌّ بالامتياز، والفطرة.

أمّا القول إنَّ السينيما وثائقيَّة بالأصل؛ فذاك يعني أنَّ لها محوراَ مشتركاً مع الفيلم الوثائقي، بوصفه جنساً مستقلاً (أو يحاول الاستقلال بجنسه)؛ وهو ما يتملَّ في قدرتها الفائقة على نسخ الواقع - المرجع، وتسجيله حرفياً من حيث هي تَقديم بالأساس. إذ إنَّ "السينيما، كاختراع تقني، قبل أن تكون فنا هي صور فوتوغرافية متحركة، وقد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في دفع درجة الثقة بالمصدقية الوثائقية للفيلم أكثر فأكثر".²

¹ ينظر: عدنان مدانات، ومؤلفون آخرون، المرجع السابق، ص: 137.

* إذ يُعدُّ فيلم " وصول القطار - L'arrivé du train " للأخوين لومبير (August et Louis Lumière) أول فيلم في مشوار السينيما؛ حيث ظهر ببائيس، في 28 ديسمبر عام 1995م أمام مدخل المقهى الكبير بشارع التجمعات رقم 14، Cf, Pic Odej, Fabri, Encyclopédie du cinéma, Tout/ univers, tout l'univers, 1961, 1965, Ed Milan, imprimé en France par Bordard Tampin Coulonnier, Paris, P : 70. وإنَّ " غالبية أفلام الإخوة [الأخوين] لومبير تتكون إمّا من تسجيل مباشر لأحداث الواقع، أو من مواقف قصيرة يتم تصوير أي منها في لقطة واحدة "؛ الصبان منى، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، دت.، ص، ص: 29، 30. فالأجدر إذن أن نعترف بأنَّ السينيما قد بدأت فناً تسجيلياً، حيث استطاعت أن تتفرّد عن باقي الفنون بخاصية حفظ الزمن متحرّكاً؛ ينظر: غادة جبارة، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، م س، ص: 55.

² يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، النادي السينمائي، ط1، دمشق، سوريا، 1989، ص: 21.

وأما القول، في المقابل، إنَّ الفيلم الوثائقي سينمائي بالأصل (وهو الشقُّ الذي يعنينا في هذا المقام)؛ فيعني أنه يشارك السينما خاصية التّقليم، ومن ثَمّة، فهو يَقتسم معها عنصر التقنية الفيلمية: (مونتاج، كادراج، حركات الكاميرا، زوم، ميكساج.. وهلمَّ جرّاً).

فالفيلم الوثائقي هو فيلمٌ قبل أن يكون وثائقيّاً، والفيلم السينمائي هو فيلمٌ قبل أن يكون سينمائيّاً؛ وإذن، فالوثائقيّ، والسينمائيّ كلاهما فيلمٌ، وكلاهما يُعرَضُ على الشّاشة، ما يفيد بأنّ خاصيّة الفيلم هذه، هي ما يجعل من عدم التّلاؤم بينهما أمراً مستحيلاً، أي هي ما يحول دون اكتفاء الفيلم الوثائقيّ بذاته، بل ويُجبره على أن يعتَصِد، في انبثائه ورُشْحاته الجماليّة، بشيء من مزايا اللغة السينمائية.

لعلّها الخاصيّة التي أوحّت إلى المخرج الفرنسيّ جان رينوار (Jean Renoir) بأنّ يلخّص دفاعه عن الجبلة السينمائية للفيلم الوثائقيّ قائلاً: " كل ما يتحرك فوق الشاشة هو سينما " ¹.

من هنا، بوسعنا الإقرار بأنّ الفيلم الوثائقيّ ليمتلك صبغته الفنيّة في دخائله بالقوّة، وبالفعل أيضاً، ويرجع الفضل في ذلك إلى كون تلك الترسّانة الفيلمية قاسماً مشتركاً بينه، وبين الفيلم السينمائيّ بوصفه جنساً فنياً من باب أولى. فركيزة الفيلم، هذا القاسم المشترك بين الوثائقيّ، والسينمائيّ، دائماً ما كانت السبب في صعوبة إدراك الحدود بينهما، ² على أنّ الفيلم الوثائقيّ يستحيل عليه التجرّد من أيّ فنيّة كانت، ولو يحصل ذلك، لتجرّد من أوّل أسباب قيامه لا محالة؛ أي من فيلميّته التي لا يختلف اثنان على كونها مصدر جمالٍ وفنٍّ، وقيم ذاتية.

حقّاً، إنّ الفيلم الوثائقيّ فيلمٌ غيرُ سينمائيّ، لكنّه، رغم ذلك، فيلمٌ فنيٌّ بطريقة، أو بأخرى؛ فحتّى أفلام التلفزيون، أو برامج النقل الحيّ، المباشر، لا مناص لها من أن

¹ أحمد بوعابة، ومؤفّون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 183.

² ينظر: المرجع نفسه، ص: 203.

تحتوي نسبة معينة من الحضور التعبيري، والتمظهر الفني، على الرغم من أن وظيفتها الرسمية هي نقل المرجع حياً، أي حرفياً، دونما منقصة، أو زيادة.

مثلاً؛ إن نقلاً حياً لمباراة في كرة القدم، يوجب على المخرج تصوير عين الكاميرا رأساً إلى بؤرة اللعب، ومواقع تتقل الكرة، لكنه كثيراً ما يبذُر إلى تخصيص بعض اللقطات عن الجمهور في المدرجات، وعن طاقم التدريب في المنصة.. ما يضطره لتغيير موقع الكاميرا، وزاوية التصوير.. تغييراً أقل ما يمكن وصفه به هو أنه انزياح نسقي، ذاتي، ذوقي عن بؤرة التسجيل في البنية التصويرية للمباراة.¹

وإذن، فالفيلم الوثائقي إنما هو **سينما من نوع خاص**. هو "تعبير فني وليس مجرد بيان [...] يتضمن الاحتجاج والفضح وعرض بؤس الناس بمعنى آخر أنه يحمل رؤية مؤطرة في قالب إبداعي يستبعد الخطابات المملة حتى يتجاوب معه الجمهور ليس على شاشات التلفزيون فقط بل أيضاً في القاعات السينمائية متجاوزا التعامل التقليدي معه".² وعليه، فينبغي أن يُتلقى الفيلم الوثائقي من زاوية السينما بحكم طبيعة حلقة الربط بينهما؛ **الهوية الفيلمية**.

لكن الذي يجب إدراكه قبل الخوض في مقارنة هذا النمط الخاص من الجمالية، جمالية التوثيق، هو أن الفيلم الوثائقي على الرغم من كمون صبغته الفنية فيه، ومثولها في كيانه الفيلمي كما أسلفنا أعلاه، إلا أنه هو الأولى باستثمار السينما، بكل ما تملك من أبعاد لغوية، وفنية، في بناء تعبيريته، وتفتيق جماليته.

إنه هو الأجدى بأن يتغذى، بشكل يكاد يكون مطلقاً، من جمالية السينما، أما العكس، فلم يمارسه السينمائيون إلا في بعض الحالات المسوغة، والمبررة. ذلك لأن السينما هي الموطن الأصلي للممارسة الفنية، وإنتاج الجمال، ثم إن الوثائقي عندما يمتلك

¹ Cf, Eco Umberto, L'œuvre ouverte, Op. cit, PP : 149 et 150.

² أحمد بوعابة، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 192.

المبادرة إلى الأخذ من جمالية السينما، إنما يمتلك القدرة على التحكم فيها، وإخضاعها لوظيفته الأساس، ومن ثمّ يحمي ذاته من الذوبان في ذات السينما.

بناءً على ما سبق، لا يضير إذن أن نشهد في عصرنا الحالي موجةً جديدةً في صناعة الأفلام الوثائقية، تنهض على استلهاً اللغة السينمائية، وتقصد قصداً إلى محو الحدود، أو "تميعها" بين الجنسين؛ الوثائقي، والسينمائي. وهي - إذ ذاك - تراهن على استحداث استراتيجية جديدة همها المحوري بالكاد، التسوية لجمالية وثائقية، والتأسيس لها، تتم - بلا شك - عن أفق تسويقي مكشوف. هكذا، إنّ "تلك العلاقة الخلافية ما بين الفيلم الوثائقي والتخييلي [السينمائي] لم يعد لها مكان في الوضع الحالي، إذ المسافة التي كانت تفصلهما تلاشت بفعل أمحاء الحدود. فقد أنتجت أفلام كثيرة في إطار ما يسمى بالفيلم الوثائقي التخييلي".¹

لكن هيهات أن تتمحي الحدود جميعها ما بين الوثائقي، والسينمائي. فالفيلم الوثائقي يظلّ، أو يجب أن يظلّ فيلماً وثائقياً مهما اغترف من معين السينما، ومهما التبست تقنياته الفيلمية بتقنيات السينما. وإلا كيف سيثبت جنسيته التوثيقية، وكيف يحافظ عليها، وعلى وظيفته المرجعية، ومهماته التبليغية التي أنشئ أساساً من أجلها؟.

لا يغرف الفيلم الوثائقي من معين السينما إلا بمقدار محسوب، ومدرس. وذلك واحد من معاول الاستراتيجية الجديدة المشار إليها أعلاه، تلك الساعية إلى سنّ جماليات خاصة بالوثائقيات. حقيقةً، يأخذ الوثائقي من ورشة السينما ما أمكن من الأدوات الفيلمية، والتقنيات السينمائية.. لكن لا محيد له عن تكييفها وأصله التوثيقي حتى لا يتحوّل إلى فيلم سينمائي محض، لا محلّ للوثائقية فيه.

¹ إبراهيم زرقاني، المرجع السابق، ص: 177.

ذلك معناه أنّ سندیّة الوثائقيّ إلى السيّما، وإن رشّحتُ جماليّته، لا ينبغي أن تكون على حساب وثائقيّته؛ أي مرجعيّته، وعلاقته الحرفيّة بالعالم. فهو - مثلاً - إذ يحتذي بالسينما، فيوظّف " الممثلين يصبح عرضة لعدد من المشكلات: تراجع تصديقنا بأنّه نقل الحدث كما حدث، وتسريبه صورة مشوّهة إلى ذهن تختلف عن الواقع، وفي هذا تشويه لمعرفةنا بالحدث " ¹. فليس للفيلم الوثائقيّ بدٌّ من الموازنة بين المستويين؛ الوثائقيّ-المرجعيّ، والسينمائيّ-الفنيّ، بل ومن تسخير وازع الفنيّة لصالح فاعليّة التسجيل، وتمثّل الواقع التي تمثّل حجر الزاوية حيال اشتغاله الخطابيّ.

حسبنا أنّ في لغة الوثائقيّ تلو الوظيفة المرجعيّة (Fonction référentielle) الوظيفة الجماليّة (الشعرية - Fonction poétique)، وتتقدّمها على مختلف الصّعد التركيبيّة، والوظيفية للفيلم. * وهنا إنّنا لنتبنّى أحد الاتجاهات في التصنيف الإجناسيّ للفيلم الوثائقيّ، ما لبث يميل " إلى اعتبار السينما الوثائقية جنسا سينمائيّا شاملا مقابلا للسينما التخيليّة يعمل على تحقيق الوظيفة المرجعية [...] من خلال الدّفع بها إلى المستوى الأول من الوظيفة التواصلية وفق مقارنة جماليّة يتيّبها المتفرج في المستوى الثاني وبالمقابل فإن السيّما التخيلية تعمل أساسا على تحقيق الوظيفة الجماليّة الفنيّة باعتبارها مقصدا أول ثم تسعى بعدد إلى تحقيق الوظيفة الإنتاجية " ².

¹ عارف حجاوي، المرجع السابق، ص: 134.

* هاتان وظيفتان من بين الوظائف اللغوية الست التي أسّس لها جاكوبسون في إطار مخطّطه الاتصاليّ الشهير؛ إذ يقول: " إنّ هدف الرسالة بوصفها رسالة، أو التشديد على الرسالة في ذاتها ولذاتها هو ما يميّز الوظيفة الشعرية للغة "؛ Jakobson, R, Essais de linguistique générale, Les fondations des langues, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Les éditions de minuit, Paris 1963, P: 218، أمّا الوظيفة المرجعيّة فهي " التي توجّه المرسلّة نحو الإطار غير اللسانيّ، وتبعدها عن البنية، والتراكيب الداخليّة للكلام "؛ مولينيه جورج، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص: 18. علماً أنّ ثمة تدرّجاً في نسبة الحضور بين الوظائف، كما هو الحال في سياقنا هذا؛ إذ تُهيمنُ الوظيفة المرجعيّة على حيثيات الخطاب في الفيلم الوثائقيّ، وهو الأمر الذي اصطلح عليه جاكوبسون بالوظيفة المهيمنة (Fonction dominante)، Cf, Jakobson, R, Essais de linguistique générale, P: 218.

² أحمد القاسمي، ومؤلفون آخرون، م س، ص: 71.

إنّ الوثائقيّ، في أساسه، موضوعة (تيمة) معروضة على المتلقّي، حيث يحقّ للمخرج أن يمارس عليها جملةً من التتويجات الجمالية، أو الذاتية - على أقلّ تقدير - بوصف الذات عتبةً للجماليات، والرؤى الفنية لا يماريها أحد.

الحال أنّ الوثائقيّ، لاسيما المعاصر، هو أشبه ما يكون ببنية موضوعاتية مُنوّنة، أو قطعة مرجعية مُجمّلة من دون أن يُطلق العنان فيها للتخييل، والفنّيات الذي من شأنه أن يشوّه الموضوع، ويحوّلها إلى إيهاام فنيّ محض لا غير. من هنا، كان لزاماً على " الفيلم الوثائقي أن يحفظ لنفسه شيئاً من الذاتية (التي يتقاسمها مع الخيال)، دون أن ينسى الواقع (الذي هو موضوع خلقه) " ¹.

ذلك هو المنظور العام الذي تتحقّق وفقه جمالية السينما الوثائقية، أو سينمائية الفيلم التسجيلي؛ فيلم نصفه أثرٌ فنيّ، ونصفه اشتغالٌ طبيعيّ، ² مرجعيّ. فيلم جماليّته مشروطة بالتسجيلية، إذ لا تمثّل فيه سوى مظهر عرضيّ الغاية منه تعميق الموضوع، وضمان بلوغ رسائلها إلى وعي المتلقّي، وقلبه على حدّ السواء، ولم لا التسويق للرؤى، والمطارات الفكرية المبنوثة في ثناياه. فيلم تسجيليّته مشروطة بالجمالية؛ من حيث إنّ الذاتية، وهي من أكبر بؤر انبعاث الجمال، هي شرطٌ أنطولوجيّ من شروط قيام فيلميّته.

هكذا، فمثلاً تجمع خاصيّة الفيلم بين الوثائقيّ، والسينمائيّ، فإنّها، أيضاً، الخاصيّة ذاتها التي تفرّق بينهما، على أنّ الأمر راجع إلى الطريقة في استعمالها، وتوظيف عناصرها، وجزئياتها. وعليه، فحريّ بنا الآن أن نبين كيف تشغل جمالية الفيلم الوثائقيّ متّكئين على مقاربة " عملية " لأبرز ما في البنية الفيلمية من عناصر تركيبية، ومكوّنات تعبيرية.

¹ المرجع السابق، ص: 243.

² Cf, Eco Umberto, Op. cit, P : 156.

1-2-1- المونتاج الوثائقي وحدود جمالياته

نحسب أنّ المونتاج عنصرٌ أصليٌّ في اشتغال لغة الفيلم، ومكوّنٌ جوهريٌّ من نسيجه المورفولوجي. إذ لولا المونتاج لما تنجّز الفيلم أصلاً، ولما قامت له قائمة.

نَعْنِي أنّ المونتاج تقنيةٌ إجرائيةٌ وجودها أسبق من وجود الهوية النوعية التي سنتطلي على الفيلم؛ فالمونتاج، من حيث هو محضُ تقنية، إنّما يوجد في الفيلم الوثائقي، وفي الفيلم السينمائيّ كليهما. لكنّ السؤال هنا يتخطّى المونتاج من حيث الوجود، إلى المونتاج من حيث الوظيفة، وكيفية استخدامه في كلا هذين الجنسين الفيلمين؛ فبِمَ يَمْتَّاز المونتاج الوثائقي، وكيف يتأتّى له أن يفيدَ من نظيره السينمائي، ويستثمرَ في استعمالاته الجمالية؟.

نستهلّ التعاطي مع هذا السؤال باستقراء المونتاج من خلال المفهوم التالي: "خلق معنى لا تحويه الصور بصفة موضوعية، معنى ينتج من ارتباطها وعلاقتها فقط".¹

يبين هذا المفهوم أنّ المعنى الذي نتلقّفه من خطاب الفيلم هو مُحصّلة تركيبٍ قصديٍّ بين لقطتين، أو أكثر، مُدرجتين في المتوالية الفيلمية، إذ اللقطة المعزولة لا تُنتج معنى فيلماً (أي دلالة، أو رؤياً مقصودةً من لدن المُخرج)، خلا بعض المعاني الحرفية، اللَّصيقة بمحتواها الأيقونيّ الناجم عن مونتاجٍ داخليٍّ مُضمّر. شأن اللقطة، في هذه الحال، شأنُ اللفظة المعزولة عن التركيب بين الوحدات المعجمية لخطّ الجملة،² وإذن، فإنّ "المعنى لا يكمن في الصورة ذاتها، بل هو ظل الصورة الساقط، عبر المونتاج، على مستوى وعي المتفرّج".³

¹ أندريه بازان، ما هي السينما، ج1، نشأة السينما ولغتها، تر: ريمون فرنسيس، مر: أحمد بدرخان، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دط، القاهرة، نيويورك، ديسمبر، 1968، ص: 147.

² ينظر: يوري لوتمان، م س، ص: 42.

³ المرجع نفسه، ص: 68.

وفق هذا المنظور، يشي هذا المفهوم بالفحوى اللغوي (السيميائي - *Sémiotique*) البحث لتقنية المونتاج؛ إذ ينحصر في توصيف التقنية عينها من حيث هي ربطٌ دلالي بين اللقطات، ولا يلتفت إلى مستوياتها البلاغية، وآليات توظيفها فنيًا، وإلى ما ينجرُّ عن ذلك من مسائل جمالية ما تزال قيد المباحثة إلى اليوم.

فحصرُ وظيفة المونتاج في ربط لقطَةٍ بلقطَةٍ، لا يعدو أن يجعل منه مجرد آلية فيلمية مهمتها الوحيدة هي إتمام المعنى الناقص في اللقطة السابقة بالمعنى - الناقص هو الآخر - الذي توفره اللقطة اللاحقة.¹ على حين إنَّ المونتاج السينمائي منوط أصلاً بفنية الفيلم، ومن ثمَّ، فهو، بالضرورة، تركيبٌ خلاق بين اللقطات، إذ يقوم على خلطة الربط فيما بينها، ويخرق المنطق في سلسلتها سرديًا، ولا يحترم كرونولوجيا ترتيبها زمنيًا في بنية الفيلم.

فمن هذا الباب، قد أحالنا المخرج الروسي فيسفولد بودوفكين (Vesvold Podovkin) إلى " أن مادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم، وأن وسيلة استخدامها تتمثل في وصل هذه القطع حسب ترتيب فني معين"،² ما يعني أن المونتاج، في رحاب السينما، فعلٌ ينمُّ عن شرطية " الترتيب الفني " على حد قول بودوفكين، فلا يكفي حضوره التقني لتحويل خطاب الفيلم إلى سينما، أي؛ عملٍ فنيٍّ.

لذا، إنَّ المجاورة الذكيَّة* بين اللقطة، والأخرى، المترتبة عن استعمال استراتيجيٍّ للمونتاج، هي ما يمنح للفيلم مستوى استيعاريًا لا يمكن وصفه إلا بالمكسب الجمالي الذي يستهدف محاكاة الواقع، لا استنساخه.

¹ Cf, Marcel Martin, Le langage cinématographique, les éditions du Cerf, Ed : 5, Latour-Maubourg, Paris, 1992, PP : 157 à 164.

² منى الصبان، م س، ص: 70.

* ذلك ما قصد " لي بوبكر" (Lee Bobker) بالتوظيف الذكي للمونتاج الذي غدا من أبرز الوسائل السينمائية المستخدمة في السينما المعاصرة؛ ينظر: المرجع نفسه، ص: 217.

لئن كان المونتاج السينمائي بهذا المفهوم، فإنه قد بات من اليسر هضم مسكيات المونتاج بين يدي مخرج الأفلام الوثائقية، وتعقل منهجه في المجاورة بين لقطات الفيلم. فمن منطلق مناظرة - أو مقابلة - بسيطة بين المونتاجين؛ الوثائقي والسينمائي، نستطيع أن ندرك أن المونتاج الوثائقي مبني، أساساً، على منطقية التجاور بين اللقطة، والأخرى، إذ يولي بالغ العناية بالربط السلس، والمتصل بين وحدات الفيلم، بدلاً من خلخلته، وتكسير بُناه السردية تقديمياً، وتأخيراً على شاكلة المونتاج في الأفلام السينمائية.

لكن، وفي ضوء ما قدّمنا له عن مسوغات " الجمالية "، وضوابطها التي يلتزم بها الفيلم الوثائقي، يتبين لنا أن المونتاج السينمائي، على أولوية جماليته، واحد من بين أجلى الخواص السينمائية التي يجوز للوثائقي الاستئناس بها سبيلاً إلى إظهار جماليته المخصوصة، وتوطيدها بناءً على طريقته المثلى في تناول جدلية المرجع (النسخ)، والبناء (التدوين).

إن ذاتية المخرج " الوثائقي "، بما تحمل من تلميحات فكرية، وأخرى فنية، لتتسرّب إلى ثنايا بنية الفيلم بمجرد الربط بين لقطاته، والتركيب بين عناصره السردية. إذ إن فعل المنتج عينه ينم عن معنى ما،* عن وجهة نظر مضمرة، لأنه فعل لفاعل هو المخرج الذي حين يلتجئ إلى طاولة المونتاج، فلكي يُورد العالم كما يحب له أن يُرى.¹

لهذا، بوسعنا عدّ المونتاج، ولو على منطقيته، من أكبر بؤر التدوين على شريط الوثائقي التي يمكن تحويلها إلى لمسات فنية إذا ما استثمرت وفق الأسلوب السينمائي للمونتاج، ولكن دونما المساس بالوظيفة الوثائقية - المرجعية للفيلم. إذ " غالباً ما يتم إضفاء وجهة النظر على الوثيقة من خلال آليات المونتاج، المونتاج في الفيلم الوثائقي هو

* عد إلى تأمل المفهوم المبدئي للمونتاج كما أوردناه أعلاه؛ " خلق معنى لا تحويه الصور بصفة موضوعية، معنى ينتج من ارتباطها وعلاقتها فقط "، ص: 42.

¹ ينظر: أحمد القاسمي، ومؤلفون آخرون، م س، ص: 82.

إدخال رؤية ذاتية على الواقع الموضوعي الذي نتلقاه، فيتم ترتيب الصور وفق مخطط معين [...] دون أن تفقد الصورة طابعها الحسي المباشر".¹

فضلاً عن ذلك، يستعير المخرج الوثائقي، المعاصر خصوصاً، من المونتاج السينمائي خاصية التجاور اللامنطقي بين اللقطات، فيعمد إلى الاستعاضة عن رتبة التسلسل التسجيلي في متواليّة الفيلم بتسلسل بلاغيّ جميل، على أن ينحصر الأمر في مواطن معدودة من بنية التفليم، فلا يكون على حساب خبريّة الفيلم. إذ الأولى لبلاغة الإعلام، والفيلم الوثائقيّ صنفٌ إعلاميٌّ بلا شكّ، أن تعنى بالحمولة الخبريّة للمقام.²

ولقد ذهب الوثائقيّ فيرتوف إلى حدّ ارتأى " أن اللقطات يجب أن تربط بصورة شاعرية لا بصورة منطقية كما في الأفلام الوثائقية التقليدية ".³ ولعلّ فيرتوف كان أولّ مخرج وثائقيّ حاول التمييز بين المونتاج في الرؤيا التقليدية لإخراج الأفلام الوثائقية، وبينه في منظور المخرجين الذين انبروا ينتهجون خطّ السينما (الجمالية) في صناعة أفلامهم، وهو المنظور الذي نتبناه نحن في سياق هذا البحث.

أمّا عدم مراعاة المنطق في توليف اللقطات بعضها إلى بعض، فليس الغرض منه العبث بالمونتاج، وربط قطع الفيلم التصويرية ربطاً جزافياً، بل يجب أن ينمّ عن تصوّر ذاتيٍّ إيديولوجيٍّ، وينهض على تسويخ تأويليٍّ، أو تخمين ذوقيٍّ، إذ " الربط بين حدثين اثنين وفق علاقة غير مألوفة، إنّما يقتضي إيضاحاً ما، أو تأملاً نقدياً، أو انشغالاً ثقافياً، أو خياراً إيديولوجياً ".⁴

¹ المرجع السابق، ص: 49.

² ينظر: عشرات سليمان، الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر، مدارس لسيمونتيك القول والفعل والحال، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2003، ص: 82.

³ عادة جبارة، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 61.

⁴ Eco Umberto, Op. cit, P: 163.

ففي الارتباط الشعري، على حد قول فيرتوف، توكيد صارخ على بنوية العلاقة بين الفيلم الوثائقي، وبين الواقع - المرجع منذ اختراع السينما، حيث يتم عرض الواقع في تنظيم فيلمي جديد،¹ يكشف عن مجاورات جديدة بين اللقطات، لا يمكن هضم جدتها بمنأى عن الوازع الفني، والإدراك الجمالي.²

إنه الأمر الذي يحرّض، لا محالة، على استحضار مفهوم الوظيفة الشعرية بحوافرها النسقية، وتبني آليتي الركنية (Axe syntagmatique)، والاستبدالية (Axe paradigmatique) * بغية اقتراب أكثر عمقا في جمالية المونتاج الوثائقي؛ يجوز للمخرج الوثائقي أن يولّف، في مواضع معينة من نسق الفيلم، بين لقطتين أو أكثر توليفا نسقيا؛ أي غير مرتّب وفق ما يقتضيه التسلسل الكرونولوجي (الخبري) لعوارض الواقع. فهو، إذ ذاك، يُنسّق ** اللقطات في اتجاه بنيوي وإيحائي في آن، فيركن لقطّة إلى لقطّة بناءً على انتقائية *** يسمح بها محور الاستبدال في متواليّة الفيلم، موقوفة على رؤى المخرج نفسه، وعلى هواجسه الذوقية. الأمر الذي يسهم في سبك جملة من البؤر النسقية في مناح من بنية الفيلم، تحيل إلى دواخله أكثر ممّا تحيل إلى خارجه، فتتمثّل، بالتالي، في صورة من

¹ ينظر: عدنان مدانات، ومؤلفون آخرون، م س، ص: 140.

² ينظر: المرجع نفسه، ص: 166.

* هذان مصطلحان من تأسيس فاردينان دي سوسير (Ferdinand De Saussure)؛ إذ يرتبطان أصلاً بمصطلحيّ العلاقة التركيبية (Rapport syntagmatique)، والعلاقة الترابطية (Rapport associatif)؛ فتعني الأولى "كلّ علاقة موجودة بين وحدتين أو أكثر، ومتمّظهرة فعلياً في السلسلة الكلامية"؛ Jean Dubois, et autre, Dictionnaire de linguistique, Ed ; Librairie Larousse, Paris, VI, P : 477. أمّا الثانية فتسحب على تلك الروابط التي تجمع بين وحدات اللغة الكامنة في الذهن، والتي لا تخضع لخاصية التوسع، أو التّمفّصل، بل تدخل في تكوين الذخيرة اللغوية المدخّرة، والتي من شأنها بناء لغة كل فرد؛ Cf, F. De Saussure, Cours de linguistique générale, Ed, TALANTIKIT, Bejaia, 2002, P : 148.

** ومن ذاك تأتّى لجاكوبسون أن يسم محور الركنية بالتنسيق؛ (Axe de combinaison)؛ Cf, Jakobson, R, Essais de linguistique générale, P : 220.

*** ذاك ما حدا بجاكوبسون إلى وسم محور الاستبدالية بالانتقاء؛ (Axe de sélection)؛ Cf, Idem,

صور التشديد على الرسالة الفيلمية في ذاتها ولذاتها، وترتفع بالمونتاجات إلى مستوى شعريّاتيّ بيّن، وتجردّها من تطبيقاتها السينمائية البدائية.¹

1-2-2 - اللَّقْطَةُ وَالْكَادْرَاجُ وَتَحْرِيكُ الْكَامِيرَا؛ فَوَاعِلُ تَذْوِيَت

كذلك، لأنّ الفيلم الوثائقيّ فيلمٌ، فهو يتألّف من تقنياتٍ فيلميةٍ أخرى عدا تقنية المونتاج. إنّها لتقنياتٌ تقوم مقام قواسمٍ مشتركةٍ بين الوثائقيات، والسينما، تُضاف إلى ذلك القاسم الأكبر: المونتاج، ما يكرّس بصمة الشبّه بينهما، ويضاعف حجم تداخل خطابيهما، سيما على الصعيد الأنطولوجيّ البحث.

إنّه الأمر عينه الذي يرجّح، باحتماليةٍ مفتوحةٍ، إمكان استثمار هذه التقنيات من قبل المخرج الوثائقيّ استثماراً ذاتياً، جمالياً على شاكلة استثمار المونتاج ولو بنحوٍ محدود.

وإنّا نقتصر، في هذا المقام، على مقارنة اللقطة في علاقاتها التكوينية، وأبعادها التعبيرية مع كلّ من الكادراج، ومستويات تحريك الكاميرا.

تنبّدى اللَّقْطَةُ في مستوى تشابهيٍّ مثيرٍ مع الصُّورة الفوتوغرافية، خاصّةً من الناحية الشكلية، ولغير المتخصّص في مجال السينما. والحقّ إنّ الشبّه بينهما ماثّلٌ بقوةٍ للعيان، وفارضٌ نفسه بحزمٍ على المُشَاهِدَة؛ إذ لكليهما إطارٌ (Cadre)، وكلاهما يعتمد تَأْطِيرَ (Cadrage) جزءٍ من الوجود ليعرّضه على المتلقّي بثباتٍ أيقونيٍّ، وجلاءٍ تسجيليّ، موضوعيّ وأمين.

آية ذلك أنّ الفيلم عينه يؤلّفه، أصلاً، سيلٌ من الصور الفوتوغرافية رغم أنّه يتجاوز مثولها التناظريّ الثابت بفضل المونتاج قصد التدليل وفق مبادئه اللغوية الخاصة.²

¹ ينظر: منى الصبان، م. س، ص، ص: 94، 103.

² Cf, Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, T2, 4em tirage, Ed: Klincksieck, 1986, P P: 94 et 95.

وآية ذلك أيضاً، أن ثمة أفلاماً قد صَنَعَتْهَا لَقْطَةً واحدة - كالصورة الفوتوغرافية الواحدة - على طريقة سينما الأخوين لومير.¹

فذاك المحتوى الفوتوغرافي الذي يتشكّل منه نسيجُ اللقطة هو ما يَجْنَحُ بها إلى منحى التسجيليّة* بدلاً من إيهام الجماليّة، إذ يحافظ على كبريائها الأيقونيّ، ويُنعش عنفوانها المرجعيّ، ويُقوّي إحاليّتها الخبريّة المباشرة. من هنا، نرى أن اللقطة، بعكس المونتاج، تنأى بالفيلم الوثائقيّ عن كنف السينما، وتقرّبه أكثر فأكثر إلى ما يكرّس خصوصيّته، ويُحكّم استقلاليّته، فلا يكون له، إذ ذاك، بدٌّ من اتّخاذ اللقطة ورقةً رابحةً يوظفها حصراً في تعضيد وثائقيّته.

بيد أن اللقطة ليست كياناً فوتوغرافياً خالصاً؛ فأول ما تختلف به عن الصورة الفوتوغرافية هو امتياز الحركة. إنه الامتياز الذي يجعلها تُضمّر في بُنيّتها عدداً معتبراً من الصور الفوتوغرافية المتوالية، فكيف لنا، إذن، أن نسوّي "بين اللقطة وبين الصورة الفوتوغرافية المنفردة، تلك "الصورة الصغيرة" - الكادر - المطبوعة على شريط الفيلم".²

ولكي نعيّ ذلك جيّداً، يكفي أن نراجع هذا المفهوم التقنيّ للّقطة: إنها "الوحدة الفيلمية الصغرى". الجزء من الشريط الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية مهما كان مضمونه".³

لكن قد يقول قائلٌ إن امتياز الحركة ذاك هو ما يجرُّ اللقطة جرّاً إلى تسجيليّة التصوير، ويحوّلها، بالتالي، إلى وَحْدَةٍ حرفيّة في بُنية الفيلم الوثائقيّ، تُعيق تعبيريّته،

¹ منى الصبان، مر. س، ص: 30.

* فقد اعتدنا منذ اختراع التصوير الفوتوغرافيّ على أن الصورة الفوتوغرافيّة تمتلك قوّة في التصديق، يخلو منها أيّ عمل تصويريّ آخر. ينظر: قيس الزبيدي، الفيلم الوثائقي، ص: 22.

² يوري لوتمان، م س، ص: 41.

³ المرجع نفسه، ص: 38.

وتُحَنِّط قدرته "الأصيلة" على إنتاج الرؤى، وتَحْيِين ذاتية المُخْرِج، وتُثَبِّط رهانه "الرَّاسخ فيه" على استثارة الجمالية، والإيحاء.

ونقول نحن: إنَّ اللقطة تحرُّكٌ داخليٌّ، وتحرُّكٌ خارجيٌّ؛ مصدرُ الأوَّل هو الأشياء، والأحداث، والشخص داخل الإطار، ومصدر الثاني هو الموقع المونتاجي للقطعة عينها بين ما يجاورها من اللقطات في المتوالية الفيلمية. وعليه، فإنَّ مفهوم اللقطة، الأكثر تبلوراً، هو ما يحتسب هذين المصدرين معاً، ولا يقصي، البتة، أيَّ واحد منهما، إذ يتمسك بعدَّ اللقطة "وسيطاً بين تأطير المجموع، وبين تركيب الكل، مُنْشِداً، مرَّةً، إلى طرف التأطير، ومرَّةً، إلى طرف المونتاج".¹

هكذا تغدو اللقطة هندسةً ديناميَّةً،² بينها، وبين التسجيل السُّكُونِيّ فوارقُ شتَّى. فهي لا تحيل إلى الصُّور الفوتوغرافيَّة، وإنما تحيل بها إلى واقعٍ شَيْئِيٍّ محسوس، أو إلى فكرٍ مجردٍ يحملها المُخْرِج. إنَّ ارتباطها القسريَّ بالمونتاج، أو المَنْتَجَة، يفرض عليها تسجيل جزء من الحركة (الموضوع المُنْقَط)، ويحوِّلها إلى خليةٍ مونتاجيَّة على حدِّ وصف سيرجي إيزنشتاين (S. M. Eisenstein)، تظهر حدودها في الموضع الذي يُلصق فيه المُخْرِج حدثاً مصوراً مع حدث آخر.³

يُسهم ذلك كله في طبع تحرُّك اللقطة بانسيابية في الإخراج مؤثِّرة، ويخصب إمكاناتها التعبيرية، ويرسِّخ فيها هويةً سينمائيَّة لا تُمارى؛ لأنَّ تقطيع اللقطة للحركة – المرجع فعلٌ انتقائيٌّ أوَّلاً، ينمُّ عن طرحٍ رُؤْيويٍّ ذوقيٍّ، ولأنَّه فعلٌ تَمَفُّصْلِيٌّ – على نحو تَمَفُّصْل اللغة – ثانياً، يشي، لا محالة، برغبةٍ بيِّنَة في التدليل، والإيعاز من لدن المُخْرِج.

¹ Gilles Deleuze, L'image mouvante, CINEMA 1, Collection « CRITIQUE », Ed ; Minuit, Paris, 1983, P : 33. « D'où la situation du plan, qu'on peut définir abstraitement comme intermédiaire entre le cadrage de l'ensemble et le montage du tout. Tantôt tendu vers le pôle du cadrage, tantôt tendu vers le pôle du montage ».

² ينظر، يوري لوتمان، ص: 41.

³ ينظر: منى الصبان، م س، ص: 42، ويوري لوتمان، م س، ص: 39.

بذلك - إذن - يتم الاستعمال السينمائي (الجمالي) للقطعة، فلم يبق للمخرج الوثائقي سوى تبنيه، بنحو مشروط، إذا ما رام حقاً تحويل القطعة، والفيلم معاً، إلى **فاعلية تدويت، وتجليّة جمالية في صميم العمل الوثائقي**.

ومن فواعل تدويت القطعة ارتباطها الحتمي بالكادر، وزوايا التصوير؛ فالإطار يمكن عدّه من العتبات الأولى التي تقضي نحو المكنون الذاتي للصورة، وتفضح السند الفكري، والانتقائي للمصور. إذ " الكاميرا لا تستطيع أن تمسك بالواقع كلّ، بسبب الإطار (الكادر)، وإنما تستطيع أن تلتقط جزءاً من الواقع، وستظل أجزاء كثيرة من هذا الواقع خارج الكادر، و[...] يجد المخرج نفسه يلتقط بذكائه كل ما هو موحٍ، وجوهري، ومكثف... أي يتدخل ذاتياً بالاختيار "¹.

وعلى الرغم من ضالة القصديّة المحكوم بها الإطار بسبب انحصاره التام في الحدود الحسيّة لحواف الشاشة، فإنّه يبقى منفذاً إنشائياً تتسرّب الذات عبره إلى بساط الصورة، ويُحيي إرادة الخطاب لدى المخرج، ورغبة القول،² وعليه، فليس بوسع المخرج الوثائقي التملّص من المسحة الذاتية للإطار حتّى في أدنى مواضع الإخراج، إذ وهو يُمَوِّضُ الكاميرا على مستوى معيّن من الأشياء، أو الشخوص المصورة، ثمّ يُوطّرها مركزاً على جزء منها، إنّما يكون ذلك بمثابة أصدق تعبير على ذاتيته.³

أمّا التأطير (Cadrage)، فيُمثّل معلّم تدويت بالغ على صعيد الفيلم كلّ. إنّهُ مجال حيويّ بامتياز، تتحرّك في مداه قصديّة المخرج، ونوازعه الفنيّة والإخراجية. ذلك لأنّه غير محكوم بالثبات، وبالحواف الخارجية للصورة شأن الإطار؛ يعني أنّ التأطير إطار

¹ سيّد سعيد، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 46.

² برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط 2، بيروت، لبنان، 2000، ص: 81.

³ أحمد بوغابة، الفيلم الوثائقي، ص: 189. يحصرنا، في هذا السياق، قول المخرج الفلسطيني ميشيل خلفي: " من الصعب حذف عين المخرج [...] إنّ زاوية مشاهدته هي وجهة نظر ذاتية لا يتناطح عليها كبشان "؛ م ن، ص: 186.

يتدرج تدرج التسلسل المونتاجي للّقطات، فلا يُدرِكُ إلاّ " بوصفه بناءً ديناميّاً متحرّكاً، حيث يرتبط، على نحو دقيق، بالمشهد، والصورة، والأشخاص، والأشياء التي تملأه".¹

لذا، فإنّ له علاقةً وثيقةً بالمونتاج تقطيعاً، وتركيباً، وكذا بالإخراج من حيث هو تشكيلٌ حركيٌّ (Mis en scène)، ممّا يصيِّره أداةً انتقاء تعبيريّ، وفنيٌّ يستخدمها المخرج لحظة التصوير حيال موادّ ما قبل التّقديم (Pro- filmiques)، من قبيل الديكور، والإضاءة، وتحرك الممثلين..²

وإذن، إنّ الكادر اج ليُرشح، بطريقة أو بأخرى، ذاتيّة المخرج الوثائقيّ، ومطارحاته الفكرية، والفنيّة؛ لأنّه عنصر بنيويّ، سينمائيّ أصيلٌ في ذات الفيلم، لاسيما وأنّ اشتغاله منوطٌ بالقبليّة (تعيين ما ينبغي تأطيره)، واللحظيّة (تحرك الإطار)، والبعدية (تركيب العناصر المؤطرّة). أ و ما " كان آيزنشتاين يقوم بالتكوين قبل التصوير، وأثناء التصوير، وبعد التصوير. [...] حيث] كان يريد التوصل إلى أقصى قدر من تعبيرية Expressivité الصورة وشموليتها [...]، وكان يتوصل إلى هذه الشمولية بحساب الكادر اج".³

كذلك يُنَاطُ الكادر اج، جرّاء جوهره الديناميّ، بفعل تحريك الكاميرا، مهما يكن نوع الحركة، ومهما تكن طبيعة المسافة بين الموضع الذي تنطلق منه الآلة، والموضع الذي تنتهي إليه. ولا غرو، إنّ لِمَحسُوسِيّة التصوير، وراهنِيّته الناتجتين عن تحرك الكاميرا بالغ أثرٍ في وصم المقطع الفيلميّ بواقعيّة "حيّة"، هي أشبه ما يكون بواقعيّة البثّ التلفزيونيّ المباشر.

¹ Gilles Deleuze, Op. cit, PP : 24 et 25. « .. le cadre est conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent ».

² Cf, René Gardie, Op. cit, P : 23.

³ دومينيك قيلان، الكادر اج السينمائي، تر: شحات صادق، مر: فيفي فريد، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، دط، دت. ص: 214.

مثلاً، إنّ الحركة المُترحلة (Travelling) لآلة الكاميرا لتعزو إلى المادّة المُؤفّمة تحيناً (Actualisation) تسجيلياً سرعان ما شبّهه كريستيان ميتز بمنطق " كأنّه يحدث الآن " من باب تجسيد " الواقع (ية) " ليس إلّا.¹ ذلك التحين هو ما يحتاجه الوثائقيون لتطعيم أفلامهم بما أمكن من مصداقية في النقل، وحرقيّة في التصوير، لكونه تحيناً يكاد يستحضر المرجع بكامل بعده؛ الزمنيّ، والحسيّ.

غير أنّ اللقطة التي تتمخض عن فعل تحريك الكاميرا، يستحيل أن تكون نسخة تسجيليّة مُستغرقة تماماً للقطعة المرجعيّة التي تمسحها الحركة. إنّما هي لقطة مشهديّة تنهض على مستويات تعبيرية متميزة، وتتم عن أثر جماليّ، لا يُنكر، يستحوذ على مدارك المتلقّي، فضلاً عن تحرّكها الأيقونيّ الداخليّ، وتحرّكها المونتاجيّ الخارجيّ.

" فحركة الكاميرا تقم عبر إعادة التّأطير عدداً من الصور في واحدة وتجعل [...] الصورة الواحدة قادرة على التعبير عن الكلّ "،² ما يعني أنّ حركة الكاميرا تُنتج جملةً من اللقطات في لقطة واحدة، وجملةً من الكادراجات في كادراج واحد؛ وهل ذلك إلّا معطى تقنيّ يُحرّك في المُخرج دوافعه الذاتية حين يمنحه عدداً من الخيارات في تصوير ما ينبغي تصويره، وتحييد ما ينبغي تحييده عن مسار الكاميرا.

ناهيك عن أنّ ما تنقله حركة الآلة غير محسوس رغم أنّه يُدرّك بوصفه واقعاً فعليّاً، إذ لا يمكن تلمّسه من منطلق عدم كونه شيئاً، لذا، فإنّ الحركة وهي تستغرقه بالتصوير، إنّما تُعيد إنتاجه،³ ولا تستنسخه كما هو.

¹ Cf, Christian Metz, Op. cit, PP : 42 et 43.

² جيل دولوز، المونتاج من منظور المدرسة الفرنسية، تر: رضا بن صالح، الفيلم الوثائقيّ، م س، ص: 111.

³ Cf, Christian Metz, Op. cit, P : 42.

ثمَّ إنّ المُخرِج هو من يحرّك الكاميرا، لا بل نوازعه الذوقية، ومآربه الفكرية. يُحرّك الكاميرا نحو الأمام، أو نحو الراء.. فيَعْتَوِر المُشاهد قلقٌ، وتطلُّعٌ إلى المجهول الذي ستكشف عنه الحركة متتبعاً إيّاها إلى آخر المطاف.¹

على هذا النحو إذن، يكون فعلُ تحريك الكاميرا فعلاً ذاتياً، ومفتوحاً على إنتاج التّأويل، واستشفاف الرُّؤى.

¹ Cf, Marcel Martin, Op. ct, P: 49.

1-3- وضعيّة التعليق في البنية الفيلمية

لا نتصور أن تقوم للفيلم الوثائقي قائمة في غياب التعليق. واصطلاح " التعليق " هنا هو ما يقابل " Commentaire " في اللسان الفرنسي، و " Commentary " في اللسان الإنجليزي، إذ آثرنا اعتماد ترجمته لهذين " المصطلحين " نظراً لما يتوفر في اللفظ من كفاءة على استغراق المفهوم الذي يستجيب لخصائص الفيلم الوثائقي الشكلية، والوظيفية كما سيتبين الأمر في السياقات اللاحقة.

ثم إن مصطلح التعليق لفظ كرسه الاستعمال، والتداول في الوسط الإعلامي، ومن قبل صنّاع الإعلام السمعي - البصري على وجه الخصوص.

والتعليق الذي نقصده في هذا المقام، هو ذلك الصوت " الإنساني " المؤكّب لشريط الصّور من وضعيّة تركيبية ما، وفي اتجاه دلاليّ معيّن؛ هو، بوجه تقنيّ عام، ما يحمل شريط الصوت المرافق لشريط اللقطات، وهو، بالوجه السيميائيّ الخاص، بنية لسانية - كلامية تختلف، تمّفضلاً واشتغالاً، عن النسق المرئيّ الذي تصحّبه، ويصحّبها، بحيث تحتلّ موقعاً خاصاً في البنية الكلّية لشريط الفيلم الوثائقيّ، فتتأدّى في ضوء ما يربطها بالتواجد الأيقونيّ للفيلم من جهة، وبالمرجع " الخارجي " من جهة أخرى.

الحال إنّ التعليق بهذا الوصف - وبوصف مفصّل سنعرض له فيما يأتي - يستحيل بمكان أن يستغني عنه الفيلم الوثائقيّ، وإلاّ فبأيّ منطق يمكن أن نتلقّى جموع اللقطات متدفّقة على أبصارنا بلا أيّ صوت نستأنس به في تمييز وجهتها الفكرية، والدلالية ؟ لا محالة، إنّ انعدام التعليق في الفيلم الوثائقيّ أمرٌ يحولّه إلى سينما صامتة (Cinéma muet) !.

بالتعليق إذن تكتمل وثائقيّة الفيلم الوثائقيّ. لأنّ له انتماءً عضويّاً إلى الفيلم، وهو عنصرٌ ديناميّ - كما سنرى - داخل في تكوينه، فعّالٌ من حيث سلوكه إزاء الصّورة،

والمرجع (الوقائع، والأحداث) معاً في ضوء المعطيات المتعلقة بهما كما سلف تناولها في المباحث السابقة. ذلك ما نصبو إلى التفصيل فيه بشيء من الاختزال، وبنحو يُمَوِّع التعليق أكثر حيال الفيلم الوثائقي، وقضايا المعرفة، وإشكالاته الفنيّة.

عندما ننطلق من مقارنة إعلامية، ونتكئ على ثلاثيّة الدال، والمدلول، والمرجع في استقراء هوية الفيلم الوثائقي، فإننا لا نجد بداً من تسبيق لغة الصّورة على كلام التعليق من حيث الأكثر منهما قرباً إلى " الواقع "، وأمانة في تجسيده، وقدرة على استحضار تفاصيله الأيقونيّة المعقّدة.

فالنسق البصري، من هذه الزاوية، هو الأقرب إلى المرجع في بنية الفيلم مقارنةً بالنظام اللسانيّ لنصّ التعليق، فضلاً عن تماثليّة العلاقات بين مجموع دواله، ومدلولاته. بل جانب الصّورة في الوثائقيّ إنّما هو الأقدر على تحيين مراجع الموضوع المطروق تحييناً أيقونياً مباشراً، لكون العلامة الصّورية ناهضةً على علاقة المشابهة بين الدال، والمدلول،¹ الأمر الذي يُعطيها أولويّةً أصليّةً على منطوق التعليق في التمثيل، والشهادة.

إنّ كلّ ما يقع من بنية الفيلم المرئيّة تحت النّظر هو الدال والمدلول في آن؛ (بحيث نرى الدال مدلولاً، والمدلول دالاً)، من هنا لا تنتظر الرّسائل المرئيّة منا إلاّ تصديقاً. على حين إنّ نصّ التعليق ليس سوى كتلة من العلامات اللسانية (المنطوقة) تحيل إلى مرجع ما إحالةً مشروطةً بعقد المُواضعة، والاعتباطية.

¹ الصّورة علامة أيقونيّة، إذ الأيقونة هي " علامة لا ترتبط بالموضوع الذي تحيل إليه سوى بمقتضى الخصائص التي يحوزها، سواء أكان هذا الموضوع موجوداً فعليّاً، أم لا "؛ Charles. S. Peirce, Ecrits sur le signe, Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, L'ordre philosophique, Coll dirigée par Paul Ricœur et François Wahl, IX éd du Seuil, Paris, P : 140. بناءً على ذلك، كانت " العلاقة القائمة بين دال الصورة ومدلولها علاقة قائمة على تشابه يجعل من الأول يحيل على الثاني دون وسائط "؛ بنكراد سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، دط، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 79.

لذا فإن صوت المُعلّق لا يعدو أن يكون محض تدخل إضافي في البنية التكوينية لخطاب الفيلم، قد يشرح الصورة، ويقول ما تقول، ويكرّر فحواها، فيقرّبها إلى مدرج المرجع، وقد يناقِها، ويخالفها، فيطمسها بذاتية المُخرج، أو واضع التعليق، فيبتعد، بالتالي، عن مدارات الإحالة الحرفية.

وفي هذا السياق، يكفي أن نعتضد برأي المُخرج الوثائقي باري هامب (Barry Hampe) الذي مؤداه أن الصوت، في الوثائقي، سواء أكان صوت تعليق، أم حوار، أم مقابلة، أم موسيقى.. ليس سوى معلّم تفسيريّ يساعد المشاهد على فهم الفيلم، ولا يمكن أن يحلّ محلّ الشاهد الذي يتحقّن في شكل صور بصرية ماثلة.¹

لا ضير، من تلك الباب، تطلّ الصورة، بوصفها بنية أيقنة فيلمية، الأولى بتحقيق الجنسية الوثائقية للفيلم، والأجدي بإحقاق مهنيته الإعلامية مقارنةً بعارضة التعليق المواربة. إنها مصدرُ التوثيق الأكبر، ليس لكونها نسقاً أيقونياً يكاد يتمثّل المرجع بحذافيره فحسب، بل لأنها أثري، بالطبيعة، حمولة معرفية إذا ما قورنت بأيّ نسق لسانی، محروفي، أو منطوق، تكبله اعتبارية الدليل، واتفاقات الموضوعة، والتسنيين. فلا ريب، " إن المعلومات التي يستقبلها المتلقّي من الصورة كبيرة وغير محدّدة، بعكس المعلومات التي يسمعها أو يقرأها المتلقّي من الكلمة " ² *

والأدهى أن مرئي الصورة أصدق شهادة من لسانی اللغة. لأن الصورة، فضلاً عن أيقونيّتها، ليس بوسعها أن تراوغ عين المشاهد، وحتى إذا خضعت لفعل من أفعال الفبركة - باستعمال الفوتومونتاج (Photomontage) في حال ثباتها، أو الخدعة السينمائية

¹ Cf, Hampe Barry, Making documentary films and reality videos, a practical guide to planning, filming, and editing documentaries of real events, 1st ed, published by Owl Books, New York, 1997, P: 52.

² قيس الزبيدي، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 36.

* ثم إن " الصور تُستقبل بشكل أسرع من النصوص اللغوية ولها قيمة انتباه أكبر كما تبقى معلومات الصورة أطول في الذاكرة. وأكثر من ذلك هناك من يؤكد أن الذاكرة تحتفظ بصور المواضيع الحسية، التي تجسدها الصورة، فترة أطول من تلك التي تحتفظ فيها المواضيع المجردة، التي تعبّر عنها الكلمات "؛ المرجع نفسه، ص: 38.

(Trucage) في حال تحركها -، فإن ذلك سيبدو مكشوفاً للعيان مادام السياق التصويري سياقاً توثيقياً، يتعاطى مع وضعيّة خبريّة تنتفي أي سلوك تحريفي وفي أي شكل من الأشكال التركيبية.

أما التعليق، فهو بيت الذات، ومِعْوَل الممارسة التأويلية.* إذ طالما يتسم صوت المعلق بالميلان، وينم عن وعي معرفي ما، وينشحن بحمولة تأويلية، وأحياناً، تبريرية.¹

ثم إن خطاب الصورة حتى إن كذب، فإنه سيظل أقلّ كذباً من خطاب التعليق؛ ذاك الذي يُشكله دفق من العلامات اللغوية الخاضعة لمنطق اتفاقي هو في متناول شتى الانتهاكات (الانزياحات) الممكنة، لذا، " فبينما كان المطلوب من العلامات خدمة الإعلام المطابق للحقيقة، نرى العلامات تُستخدم في خدمة التضليل، وفي مثل هذا التناقض، نما تعارض آخر أكثر خصوصية، لكنه ليس أقل ثباتاً: " نصّ "خطاب" بإمكانه الكذب! ونصّ "خطاب" ليس بإمكانه الكذب! ".²

من هذا المنظور، نخلص إلى أنّ الصورة في بنية الوثائقي ليست سنداً أيقونياً يتكئ عليه نصّ التعليق. فهي، مهما يكن الأمر، لا تُكرّر مضمون ما يسرد المعلق، ولا هي ما يضاف إليه من شرح، وتفهم. إنها " على عكس ما نقول به بعض التصورات الساذجة، ليست معادلاً بصرياً للفظي، أي رديفاً مضافاً يمكن الاستغناء عنه. إنها آلية خاصة في تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة في استيعابه وفق محددات أيقونية تمكن الإنسان من تحديد موقعه داخل ما يحيط به من حيث الألوان والأشكال والأحجام ".³

* فمنذ اختراع الصوت، تغير منهج السينما الوثائقية، إذ بات صوت المعلق يتأخم الحدث شرحاً، وتحليلاً.. على نحو يعكس وجهة نظر مُخرج الفيلم، وموقفه الذاتي. ينظر: المرجع السابق، ص: 140.

¹ Cf, René Gardie, Op. cit, P :123.

² قيس الزبيدي، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي، ص: 21.

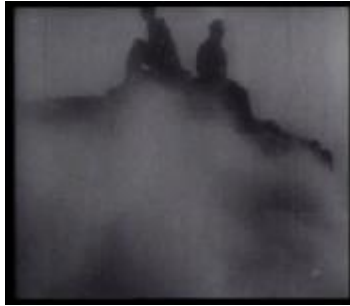
³ سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط: 1، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص: 149.

من هنا، وبناءً على هذا المنطلق، بوسعنا القول إنَّ التعليق هو ما يمكن للصورة أن تستغني عنه؛ لأنَّ النسق البصري، بالمنظور السيميائي، لغة لها نواميسها، وآليات اشتغالها الخاصة، وعليه، فإنَّ الصورة، في تركيبة الفيلم الوثائقي، هي تعليق ذاتها، أي؛ تُعلق على نفسها بنفسها، وتستغرق مقتضى الحال دونما حاجة ماسة إلى لغة التعليق. بل هي " حمالة لدلالات رمزية قد تقول عن موضوعها ما لا تستطيع نصوص بأكملها قوله ".¹

آية ذلك، أنَّ مشاهد كاملة في بعض السياقات من الفيلم الوثائقي إنما تعبر عن حالها أحسن ممَّا لو عبرت عنها جُمْلُ التعليق،* لاسيما إذا كانت مشاهد أرشيفية تحيل إلى واقعة تاريخية معروفة سلفاً، أو إلى موقع جغرافي معلوم. إذ سينجرُ المخرج، في حال تطابقت اللقطة مع مقول التعليق، إلى الوقوع في شرك الحشو الفيلمي (*Le pléonasme filmique*) على حدِّ تسمية ك. ميتز (Ch. Metz)،² ذلك الذي لا ينجم عنه غير تكرار دلالي ممل، وغير حرفية في التصوير مجانية، ورتيبة.



الصورة (03).



الصورة (02).



الصورة: (01).

¹ المرجع السابق، ص، ص: 149، 150.

* ينظر الصورة: (01)، و(02)، و(03)، و(04)، و(05) من الفيلم الوثائقي: *La guerre du désert* لمخرجه: بوب كاريذرس (Bob Carruthers)؛ إنتاج: فانيسا توفال (Vanessa Tovell) عام 1998.

² Cf, Christian Metz, Op. cit, P: 48.



+



الصورة (05).

الصورة (04).

« .. les tempêtes de sable stoppaient toute activité pendant des jours entiers. Le sable fin pénétrait partout ; dans les moteurs (...). à l'intérieur des charres, la chaleur due au soleil du désert et au moteur diesel causait une déshydratation rapide. (...) Les cuisiniers de la huitième armée proposait un régime d'une grande variété ; (...). ».

لا ريب، تُكرّر معظم عبارات هذا التعليق المحتوى البصريّ للمتواليّة الفيلميّة التي تُزامنه، بل الصُّور هاهنا هي أبلغ ممّا يقوله التعليق، وأكثر تأثيراً في المتلقّي من حيث القدرة على توصيل الشُّحنات الوجدانيّة إلى مدّاركه. وإذن، أفليس بوسع المترجم أن يترك للتصوير مهمّة ترجمة الرّسالة (أيقونيّاً) مُستقيماً عبارات التوصيف الزائدة من مصطبة التعليق في هذا السّياق بالذّات.

وفي السّياق ذاته، لا محيد لنا عن الاستئناس بالطّرح البارثيّ (Roland Barthes) الذي يقضي بشرطيّة اللسان في تلقّي الأنساق البصريّة، وإدراك فحلوها، إذ يقول: " هل يوجد نسق واحد من الموضوعات، متّسع نسبياً، بوسعه الامتناع عن اللغة المُتمفّصلة ؟ أليس الكلام هو البديل الحتمي عن أيّ نظام دال ؟ "، ثمّ يقول: " إنّ الإنسان محكومٌ بتمفّصل اللغة ".¹

هكذا إذن، يعقّل المتلقّي صورَ الوثائقيّ باللغة (الطبيعيّة)، أو داخل اللغة التي تحتلّ وعيه غريزةً، وفطرةً، فيرَ الصُّورة مُتلفظاً كلاماً، أو قارئاً جُملاً، فما الجدوى - والحال هذه - من ملفوظ التعليق الذي يترجم ما يُترجمه ملفوظ الصُّورة عينها ؟.

¹ Barthes Roland, Système de la mode, Ed ; Seuil, 1967, P : 09. « L'homme est condamné au langage articulé ».

ألا يحقُّ لنا أن نتساءل هنا وعلى هذا النحو: هل التعليق، في بنية الفيلم الوثائقي، محض لغة عن لغة، أو كلام عن كلام يقتربان بخيط الحشو، ومنطق التكرار؟. أي؛ هل التعليق في الوثائقي تعليق على تعليق؟!.

في الحقيقة، إنَّ ثمة ما يمكن أن ندحض به مثل هذا التصوُّر. إنَّ للتعليق، لا محالة، انتماءً عضويًا إلى بنية الفيلم الوثائقي، ولا يُعقل أن يكون مجرد مكونٍ شكليٍّ زائدٍ حتَّى في حال تطابقه الكليِّ مع المضمون الأيقوني للقطعة. التعليق نصٌّ "لساني" ينشط بوصفه عنصرًا بنيويًا إلى جانب العناصر التكوينية الأخرى التي يتألف منها نسق الفيلم، شأنه في ذلك شأن نشاط الصورة ذاتها.

والصورة (الفيلمية) هي، أيضاً، عنصرٌ جوهريٌّ، بل رسميٌّ مُسمَّهٌ في تفعيل الهوية التكوينية للوثائقي، وليس من المنطق في شيءٍ اختزالها في محض سندٍ بصريٍّ يُرادف (مكرراً) فحوى نصِّ التعليق حتَّى في حالات المزج (Le mixage) التّطابقِي بينهما. إذ كفى الصورة مُغايرةً، وتمايزاً عن كينونة التعليق أنَّها الأوفرُّ منه جاذبيَّةً، والأكثرُ امتصاصاً لانتباه المتلقِّي، حيث "إن أول ما يثير المشاهد في الوصلة هو الجانب البصري فيها، بعد ذلك فقط يلتفت إلى اللفظي (إن وجد) لكي يبحث في ثناياه عن مثير ثانٍ (أقل قوة من الأول) من أجل إثبات دلالة بعينها"¹.

حسبنا أنَّ المرئي، والمنطوق هما وجهان مضفوران لحمولة مفهومية واحدة؛ أي إنَّهما مُستغرقان معاً بمصطلح الفيلم الوثائقي، وعلى كليهما تنهض استراتيجيته في الإنتاج النصِّي، والممارسة الخطابية.

¹ سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، ص، ص: 151، 152.

فلا يسوغ لنا أن نشاهد فيلماً وثائقياً عديم الصورة، أو عديم التعليق، بل إنَّ بهما معاً تكتمل وثائقيّة الفيلم علاوةً على نصيّته، لأنَّ كليهما يتفَعَل في معمعة لغويّة واحدة، وينفَعَل بالـنمطيّة الوثائقيّة، ولا يمكن لأيهما - إذن - أن يقيم للفيلم الوثائقي قائمةً بمفرده.

هاهنا، إننا لنستلهم، بلا تردّد، مفهوماً تداوليّاً للنصّ في كنف الإشهار، يرى مُنتجُه أنّه ممارسة خطابية ليس بوسعها التملّص من إشكال التواصل الذي يقتضي تفاعلاً بين هيئات مُرسلة، ومُتلقيّة، ويشترط وجود معيار لسانی ثقافيّ مشترك، ما يجعل النصّ فعلاً توجيهياً (Instructionnel)، ويحوّله إلى بؤرة تلاقٍ لمختلف المواضع اللغويّة، والاستراتيجية، والتواصلية، والثقافية.¹

نلاحظ أنّ هذا المفهوم يلفّ الفيلم الوثائقيّ بإحداثيّتيه؛ الصورة، والتعليق، ويُدمجهما في بوتقة اشتغالٍ واحدة، هي أشملُ من جدليّة المرئيّ، والمنطوق، وأرحبُ، نظراً لما تستحضر من مستويات خطابيّة شتى. (لعلّ أن يكون المفهوم الذي يحتاجه مُترجم التعليق في رحاب النظرية الثقافية كما سنعرض له في الفصل اللاحق).

فبناءً على هذه المعطيات، بإمكان المُتمعّن في البنية السمعية - البصريّة للفيلم الوثائقيّ أن يرصد حالين اثنتين لموضع التعليق، بارزتين، حيال المقام الإخراجيّ، والتّيميّ للصورة؛ إمّا أن يُزامن صوتُ المُعلّق المعطى الأيقونيّ للّقطة، وإمّا ألاّ يُزامنَه (عندما نرى صوراً ونسمع تعليقاً لا يحيل إليها..)، علماً أنّ وضعيّة التعليق، في الحالين كليهما، تكون محكومةً بتقنية المزج (Le mixage) السينمائيّة.

يَعْتَلِق التعليقُ، في الحال الأولى، بالصورة وفق توليفٍ تزامنيّ حرفيّ، حيث تتطابق دلالة المنطوق (الصوت) مع دلالة المرئيّ (اللقطة). لعلّ هنا أن تتكرّس تسجيليّة المشهد، وتخبو إحالاته الجمالية. إنّها الحال التي يتحقّق بمحضها ذلك الحشوّ السينمائيّ

¹ Cf, J. B. Tsofack, Sémio-stylistique des stratégies discursives dans la publicité au Cameroun, Thèse de doctorat présentée à l'université de Marc Bloch, Strasbourg 2, Juillet, 2000, P : 96.

الذي أشرنا إليه أعلاه، حيث يشكل الارتباط بين نص التعليق وبين أيقونية اللقطة **علاقة تعيين، واستبدال**؛ فكلاهما يُعيّن الآخر، وكلاهما يمكن أن يُستبدل بالآخر،* لاسيما إذا ما كان التعليق محض جُمْل تحيل إلى اللقطة، وإلى مرجعها (الواقع) الذي تُمثله في الوقت عينه.

تكاد تكون اللقطة، في مثل هذه الوضعية التي تشدّها إلى منصّة التعليق، مجرد سدّ بصريّ **إيضاحي** ليس إلّا، ممّا يختزل وظيفتها في تعضيد ما يقول المُعلّق، ودعمه بغية ترشيح الصعيد الحقائق التوثيقيّ للفيلم.¹

بينما يكاد يكون التعليق، في السياق ذاته، سَدّاً **تفهمياً**، ذا **غرض تداولي** مشهود، إذ يسهم بوضوح في **تسييق** (Contextualiser) اللقطة، وشرحها شرحاً من شأنه توجيه وعي المتلقّي، وتأطير تأويلاته، وقرائتيّه، خاصّةً إذا انطوى نصّ التعليق على إضافات معرفيّة تعجز اللقطة عن تشخيصها، فتغدو - إذ ذاك - إحالته إلى اللقطة إحالةً شكليةً، لأنّها ترتبط باللقطة عينها، لا بمرجعها الخارجي، الأمر الذي يعزو إلى التعليق بعض الأسبقية في اعتلاء خطاب الفيلم برمته.

وأما في الحال الثانية، فيرتبط التعليق بالصورة ارتباطاً لا تَرامُنيّاً ينمّ عن مسلك ذاتيّ **تأويليّ** **إيحائي** لا يمارى، من شأنه إيلاء مستوى معيّن من **الجمالية المقتضبة** للمقطع الفيلميّ. هنا، نتلقّى صوت التعليق ولا نرى اللقطة التي يعلّق عليها، بحيث يكونان منفصلين تقنيّاً؛ أي من خلال التوليف، رغم كونهما متّصلين دلاليّاً.**

* هل يُشترط على المترجم، في مثل هذه الوضعية، أن يترجم كلّ جمل التعليق ؟ ذلك إشكال سنعرض له بشيء من التمحيص في الفصل اللاحق.

¹ ينظر: رضا بن صالح، ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقيّ، ص: 197.

** ينظر: الصُّور: (06)، و(07)، و(08) من الفيلم الوثائقيّ: Lose change – Final cut، كتابةً، وإخراج، وإنتاج: Dylan Avery.

كأن ينقطع المُعلّق عن توصيف ما يُحيّنه المشهدُ للتعبير عن أطروحة فكرية ما، أو لإغراض إيديولوجية يخصص المخرج، ممّا يزيح صوت التعليق إلى خارج مجال التصوير، ويحوّله، بالتالي، علامةً مُدوّنةً تمثّل نصب أعين المتلقّين في شكل فجوة تعبيرية تمنحهم فرصة التخمين، والتذوّق التأويلي، إذ تتسرّب عبرها ذاتية المخرج، ونفحة من لمساته الجمالية إلى نسق الفيلم.

عموماً، " إن مجرد وجود تعليق صوتي على وثيقة ما بصرية خارج الوثيقة - كثير من الأفلام الوثائقية تفعل ذلك -، هو تدخل ذاتي في الوثيقة وهو ما يؤدي إلى إحداث تأثير معين في الفيلم " ¹.



+



+



الصورة (08).

الصورة (07).

الصورة (06).

« vous savez, quand un événement survient, on appelle ça un accident. Quand la même chose se produit deux fois, c'est un schéma, mais quand il s'agit de trois reprises du même événement, c'est un programme ».

إنّ ما يقوله نورمان مينوتا (Norman Mineta)، أمين شؤون النقل في الولايات المتحدة الأمريكية من 2001 إلى 2006، يرتبط بمسار اللقطات ارتباطاً أقلّ ما يمكن أن يوصف به أنّه غير مباشر (باستثناء لقطتين من بنية المشهد، يتحدّ فيهما مرثي القائل بمسموع قوله)، بحيث تضطرب بين جمل مَقُوله دلالاتٌ موحية، تحمل المتلقّي حملاً على ممارسة ضَرْبٍ من القراءة السياسيّة، والتأويل الأدبي.

¹ المرجع السابق، ص: 50.

ولا يعني اللاتزامنُ بين التعليق، واللقطة انفصلاً كليّاً، بل هو انفصال تقنيٌّ وحسب، ينهض على قرينة دلالية مُضمرة غايتها أن تصل بينهما، وأن تحافظ على نوع من التعاضد التأويلي الذي يمنح للمقطع المعني باللاتزامن اتساقاً نصّياً، وانسجاماً معنوياً، ما من شأنه السير بالفيلم الوثائقيّ في اتجاه جماليٍّ محسوب كما تناولنا ذلك سالفاً.

يضاف إلى ذلك أنّ الهدف من الانسجام بين الإرساليات اللفظية، وبين الصورة بكلّ أسنادها ضروريٌّ لضمان جودة التلقّي، والفهم، ونجاح عمليات تذكّر ما تقوله إرساليات الفيلم.¹

الآن، لنا أن نطرح هذا السؤال: كيف يمكن ترجمة التعليق؟، وبأيّ خلفية نظريّة، وآلية تُرجميّة يتحقّق لنا ذلك في ضوء تلك المفاهيم اللازمة بالفيلم الوثائقيّ؟.

¹ ينظر: سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، ص: 148.

* خلاصة

تلك مقارنة في الأفانيم الثلاثة للفيلم الوثائقي: **المرجع، والفيلم، والتعليق**. لسنا نحسبها سوى محاولة تصبو إلى وضعه في السياق المعرفي الأنسب حيال مفصل **الترجمة؛ الأفنوم الرابع** الذي اختصناه بكامل الفصل اللاحق.

إنها محاولة قد اعتضدت بآليات تحليل متباينة، التمسنا من ورائها، قدر الاستطاعة، الوقوف على المعالم المفصلية لهذا الجنس الفيلمي، بما يُشكّل وعي المترجم سلفاً، ويُزوّد بمعرفة مسبقة تُتيح له ترجمة التعليق ترجمةً في مستوى **الخصوصية الوثائقية**، وتؤهله لاجتراح نموذج ترجمي، نظري وإجرائي، يتلاءم وخصوص السياق في حقل الوثائقيات.

ومن نتائج هذه المحاولة ما نذكره في شكل إحالات فكرية نتوخى بها التكهيف، والاختزال، حيث نحيل، أيضاً، وفق ما يقتضيه المقام، إلى بعض الأسئلة التي يُتوقع أن تهّجس بها نفس المترجم، قد أضمرها نسيج التحليل في خضمّ المقاربة:

1- يقوم الفيلم الوثائقي على **مُراجعة التسجيل، والتأويل**؛ فهو يسجّل مرجعاً يقع خارج بنية الفيلم، أي يُعيّن " واقعاً معيشاً " لينقله **مُؤلفاً** إلى عين المشاهد، ووعيه. لكنه، وبفضل فعل الأفلمة ذاك، لا يكتفي - ولا يمكنه الاكتفاء - بالتسجيل الحرفي للمراجع، والوقائع.. بل يتحسّسها، فيفسّرُها، ويؤوّلُها بدلاً من أن يُقدّم عنها تقريراً مجرداً، ومحايداً.

2- وإذن، فالفيلم الوثائقي بُنيتان؛ **بنية مرجعية تعينية**، و**بنية فيلمية توثيقية** تحمل الأولى، وتذوّتها إذ تخضعها لمستوى سينمائي (محسوب) مُلتصق بذات الفيلم منذ الطفرة الأولى للسينما. ممّا يعني أنّ البنية الثانية مشحونة بمسارب التذويت الذي يطال بنية المرجع؛ من أجلها مسرّب **الفيلم** بكلّ تمظهراته التقنية، والفنية.. ومن خفيها **ذات المخرج**، وإيديولوجياه، وشخصيته الفكرية...

3- هكذا، تَمَثَّلُ البنية الأولى بوصفها وثيقةً، وحياداً، بينما تكلف الثانية باستظهارها، واستعمالها، فتَمَثَّلُ بوصفها توثيقاً، أي فاعليةً تذويت (بحكم أن المخرج هو من يستعمل الوثيقة، ويطارحها، ويتخذ موقفاً ما حيالها)، حيث يتمخض عن اتحاد البنيتين الصورة النهائية للفيلم الوثائقي، متخمة برُشحان الحقيقة؛ تلك التي لا تَمَثِّلُ غير انعكاس لرؤيا المخرج الإخراجية، والثقافية في التعاطي مع غوامض العالم، ولا يمكن لها، بأي حال من الأحوال، أن تظهر للعيان على شريط الفيلم مثل ظهور الوثيقة. (قد يكون سؤال المترجم في هذا المقام: كيف يمكن لي أن أترجم رؤيا المخرج بترجمة التعليق، لاسيما إذا ما تمفصلت بصرياً، لا لغوياً، في بنية الفيلم الوثائقي؟).

4- للفيلم الوثائقي جماليةً مؤاربةً، ومحسوبة. تُحتمُّها عليه القواسم المشتركة بينه، وبين فن السينما، وترعاها ذات المخرج، ورؤاه. فلا محيص للوثائقي إذن من التوشح بشوب السينمائية في مختلف تجلياتها التقنية: من قبيل المونتاج، والكادراج، واللقطة بمقوماتها الداخلية والخارجية، والتبئير، وحركات الكاميرا.. بشرط أن تُكَيَّفَ مع نسغه التسجيلي، وتعضدَ وازع التوثيقية في تعاطيه الموضوعات. من هنا لا ينتشئ فيلم وثائقي إلا إذا توفرت له الصياغة الفنية، ورؤيا المخرج، وقاعدة مرجعية غالبة، أو تيمة راجحة.

5- يعني أن الفيلم الوثائقي فيلم تسجيلي محكوم بالجمالية؛ تلك التي تتجم عن التحين الذاتي في بعض المواطن من نسق الفيلم، والذات - كما نرى - فضلاً عن كونها من أخص فواعل الجمال، وأنبُلها، هي شرط بنيوي من شروط قيام فيلمية الوثائقي عينه.

كذا يصح القول إن الفيلم الوثائقي فيلم جمالي محكوم بالتسجيلية؛ بحيث لا تتبدى الجمالية على صُعدِه المختلفة إلا هامشياً، لا لشيء سوى لترجيح المطارحة، وتسويقها، وضمان تأثيرها في المتلقي عقلاً، وقلباً. (هاهنا، قد يتساءل المترجم: كيف يتأتى لي أن أترجم التعليق مُلتبساً بمثل هذه الشحنة الجمالية المقتضبة؟. بأي استراتيجية تُرجمية أستطيع أن أراعي

هذا الحجم من جمالية الوثائقي في ترجمة تعليقه ؟ أي من دون أن يكون على حساب مصداقيته، وكفاءته الوثائقية ؟).

6- الصورة، والتعليق كلاهما ينتمي إلى البنية الكلية للفيلم الوثائقي انتماء عضويًا. فلا الصورة هي محض عماد أقووني يُسند التعليق، إذ تكتفي بتكرار فحواه إضافةً وشرحاً، ولا التعليق هو محض تمفصل لغوي زائد عن لزوم الصورة حتى وإن نعت ما ينعته مضمونها البصري. إنهما عنصران متضافران متعاضان إن تقنيًا، أو دلاليًا؛ فالواحد منهما يُفاعل الآخر، إذ بهما معاً تحقق وثائقيّة الفيلم، وتُستوفى مصطلحيّة التسمية (Documentaire)، ضمن استراتيجية موحدة في إنتاج خطابيته انسجاماً، واتساقاً.

7- لكن قد يتزامن فضلاً عن تقنية المزج، فيعينان مرجعاً واحداً بالكاد، ويعنيان دلالةً واحدة، ممّا يغلق المجال أمام جمالية المشهد لصالح الوظيفة المرجعية. وقد يفترقان، باستعمال التقنية ذاتها، كأن يقول التعليق ما لا " تقوله " الصورة، ممّا يعطي فسحة للتأويل، والإيحاء.. عرضيّة، من شأنها وصمّ المشهد بمستوى تعبيريّ مقصود. (فوق هذا المعطى، قد يكون سؤال المترجم: هل يكفي أسلوب الترجمة كلمةً بكلمة، أو الترجمة الحرفية لترجمة نصّ التعليق في حال تزامنه الحرفي مع اللقطة ؟. ألا يحقّ لي حذف بعض الجمل من منصّة التعليق تفادياً للحشو لاسيما في حالات التَحْشِيَة (Le sous-titrage) ؟. بالمقابل، كيف أحافظ على مساحة التأويل الممكنة في ترجمة التعليق اللامُتزامن مع اللقطة ؟).

الفصل الثاني

ترجمة التعليق؛

استقراء في المنهج والآليات

1- حقلُ الترجمة في بَوْتَقَةِ التعليق.

2- التعليقُ من مَضيقِ الجملة إلى أَفضيَةِ الخطاب.

1-2 التعليقُ جملةً ومفعولُ الترجمةِ الحرفيّة.

2-2 التعليقُ خطاباً ومفتاحُ المقاربةِ التداوليّة.

3- ترجمةُ التعليقِ بمقاربةِ سوسيو - ثقافية.

خلاصة.

- « *Le public compense les insuffisances de la traduction des films grâce à l'image, au son et aux voix des acteurs. Le spectateur n'est pas simplement un lecteur de sous-titre, il est bien entendu aussi quelqu'un qui écoute et voit* ».

Thérèse Eng.

1- حقل الترجمة في بؤقة التعليق

تُرى، أي تعريف من تعاريف الترجمة، التي ما فتئت تُستخلص وتُتمدج إلى يومنا هذا، هو الأنجع لترجمة التعليق بكل خصائصه اللغوية، والفيلمية الوثائقية ؟. وأي مقارنة نظرية، أو طرح منهجي، من بين النظريات والمناهج الترجمية.. التي ما انفكت تتفاعل، وتترى في عالم الترجمة، بوسع المترجم أن يتكيف في ضوءها مع نص التعليق بملاساته التقنية، والتداولية الخاصة ؟.

لا ريب، تُشكل الترجمة حقلاً معرفياً مترامياً الأطراف، واهي الحدود. وإنه لماض في توسعه الحقل، وتموجه النمذجي حتى بات أشبه ما يكون بمفترق طرق تتقاطع عنده شتى المعارف، ومختلف العلوم، والتخصصات.. بل وتتماهى فيه النظرية الترجمية بالوازع المنهجي، والعلمنة بالبصمة الفنية، والنموذج الثقافي الحضاري بفيزيقية اللغة..

وقد يتراءى للقارئ، قبل تدبر وتمحيص، أنه لمن المفارقة المنهجية أن يُختزل حقل كامل، حقل الترجمة، بهذه الوضعية الإستيمولوجية المركبة، في مكاشفة بؤرة " معزولة " ومركزة؛ هي بؤرة التعليق.

لكننا نحرص هاهنا على التنبيه إلى أن القضية ليست في الاختزال، وإنما هي قضية استثمار منهجي يقوم على فاعلية التصرف الانتقائي حيال ما يحتفي به حقل الترجمة من مفاهيم، وتقنيات إجرائية.. في اتجاه يتواءم وطبيعة التعليق بهالته الفيلم - وثائقية .

ففي هذا المقام، إننا لا نتورّع لحظة عن تجاوز ذلك التعريف التقليدي، المبالغ في تبسيط المفهوم، المغالي في العمومية والإطلاق، الذي ينحصر في توصيف النقلة من فحوى لغة إلى فحوى مطابق، أو معادل له، في لغة أخرى؛ من قبيل القول: " الترجمة هي التعبير بلغة أخرى (أو اللغة الهدف) عما عبر عنه بأخرى، لغة المصدر، مع الاحتفاظ

بالتكافؤات الدلالية والأسلوبية"،¹ أو القول: " الترجمة هي استبدال تمثيل نص في لغة بتمثيل نص مكافئ في لغة ثانية".²

فمثل هذا التعريف الاستغراقيّ الفضايف لا نراه يجدي نفعاً في تزويد المترجم بخلفية نظرية متحصنة وفعالة تؤهله لترجمة نص التعليق في فيلم وثائقي، وتمهّد له الطريق نحو اقتراح جملة من الآليات الترجمية، وتصور حلول تقنية عملية. بل هو تعريف قد بات مستهلكاً في عهد المضايقة بين التخصصات، وتنازل المناهج، والمقاربات التي تشغل على اللغة*، ميدان اشتغال الترجمة، وغدا عاجزاً أمام التوالد الرهيب لأنماط النصوص، حتى أنّ الفوضى الظاهرة في تنوع النصوص الذي يجابهه المترجمون قد أفضى ببعض إلى إنكار إمكانية التأسيس لنظرية ترجمة واحدة، شاملة وفاعلة.³

لا غرو، يمثل التعليق، بوصفه حضوراً لسانياً مندمجاً في حضور فيلميّ مُلفت ومثير، نمطاً خاصاً من النصوص، من حيث هو يمثل سياقاً معرفياً جديداً وميداناً مستقلاً من الممارسة الخطابية، لا بدّ له وأن يكون في ميسر الحاجة إلى أقلمة نظرية دقيقة، وتكييف إجرائي نوعي في المفاهيم، والآليات الترجمية المتاحة.

فعلى سبيل التمثيل لا الحصر، نستحضر هنا المقاربة التأويلية لماريان ليدير (M. Lederer) حيال مفهوم الترجمة، إذ هي تمرّجّل الفعل الترجميّ في ثلاثة مستويات تتوالى بنحو تلقائيّ، نوعاً ما، ومتشابك في أغلب الأحيان؛ أولها القراءة، ثمّ تجريد البنية اللسانية، وإعادة صوغ المعنى.⁴ كيف إذن، سيكون بوسع مترجم التعليق - ذلك النمط

¹ روجر. ت. بيل، الترجمة وعملاتها، النظرية والتطبيق، تر: محبي الدين حميدي، مكتبة العبيكان، ط:1، الرياض، السعودية، 2001، ص: 42.

² المرجع نفسه، ص: 43.

* على سبيل التداوليات (La pragmatique)، ولسانيات النص (La linguistique textuelle)، وتحليل الخطاب (L'analyse du discours)...

³ Cf, Newmark, Peter, Approaches to translation, Ed ; Pergamon, Oxford, London, 1982, P : 113.

⁴ Cf, Lederer, Marianne, La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif, Ed ; Hachette, Paris, 1994, P : 113.

الخطابي الخاص - أن يستغل مقارنة ليدرر هذه التي تُعدُّ شطراً هاماً من المساعي النظرية في مسار التأسيس للترجمة، لا يعقل نكرانه، ولا يصحُّ القفز عليه؟.

نحن نعلم سلفاً أنَّ التعليق في بنية الفيلم الوثائقي نسق مركّب؛ لساني، وأيقوني، وصوتي في آن،* فهل يحقُّ لنا أن نستخدم طرح ليدرر التأويلي ذاك، من دون أيّ تكييف، في ترجمة التعليق وهو على هذه الحال من التركب، والتعقيد؟ نعني؛ كيف، وبأيّ منطق إجرائي، يمكننا أن نفعل مراحل الفعل الترجمي تلك، لاسيما مرحلة تجريد البنية اللسانية منها، في التعاطي مع التعليق وقد امتزج داخل بنيته اللساني بالاللساني؟. فماذا نجرّد من بنية التعليق؛ البنية اللسانية، أم البنية السمعية - البصرية؟، أم نجرّد ما ينجم عن تعلق كليهما معا؟.

ذلك إشكال نحاول التعرّض له بشيء من التفصيل في السيّاقات الملائمة.

نسوق مثلاً آخر، نكرّس من خلاله لمبدئية أقلمة المفاهيم الترجمية مع المناخ اللغويّ - الفكريّ الذي يتواجد فيه التعليق؛ فنستحضر، هذه المرة، مفهوم " الوحدة الترجمية - *L'unité de la traduction* " الذي عرف تَمْطُهُراتٍ نظريةً مختلفة، وخضع لتكييفات مفهومية ارتحلت به من البيئة اللسانية السوسيرية، حيث عُرِفَ أوّل ما عُرِفَ بمصطلح " الوحدة اللغوية - *L'unité linguistique* "، لتستقرّ به في رحاب نظرية الترجمة، فغداً من بين مفاهيمها الجوهرية رغم كون النموذج السوسيري لم يؤله أيّ اهتمام نظريّ وجيه.¹

ولقد مسّت مفهوم الوحدة الترجمية تحويراتٍ تعديدية في السياق الترجمي ذاته؛ إذ كان يعدّل الوحدة المعجمية (*L'unité lexicologique*)، ويرادفها وفقاً لمقاربة المنظرين

* ينظر: الفصل الأوّل من هذا البحث، ص، ص: 20، و21.

¹ Cf, Oustinoff, Michaël, La traduction, PUF, Paris, 2003, P : 22.

الكنديين جان بول فيناي، وجان دربنلي (Vinay. JP, Darbelnet. J)،¹ لكنهما سرعان ما دحضا هذا المفهوم لكونه ظلَّ رهين المستوى المعجمي - التركيبي للغة، وبحكم الاختلاف البين بين اللغات من حيث الحجم العددي للمفردات التي يسمح بها معجم كل لغة إزاء الفكرة الواحدة (فقد يُعبَّر عن فكرة بمفردة في اللغة المصدر، فيما يُعبَّر عنها بمفردتين أو أكثر في اللغة الهدف)، الأمر الذي حداهما إلى اجتراح مصطلح بديل هو " الوحدة الفكرية - L'unité de pensée " يقوى على استغراق المستويات الثلاثة لأية لغة؛ المعجمي، والتركبي، والدلالي.²

بيد أنه في مقام هذا البحث، ما يزال - برأينا - مفهوم الوحدة الفكرية بنسخته المنقحة تلك محتاجاً إلى بعض التعديل، والتطويع وفق ما تقتضيه الملاحظات اللغوية، والخاصة لغوية لموضع التعليق في البنية الفيلمية للوثائقي. آية ذلك أنه مفهوم ظل مرتهاً بالحضور اللساني المحض للغة، فلم يتزحزح عن الفلك السوسيري، ولم يخرج عن أطره التنظيرية البتة، لاسيما حين يرتبط الأمر بمستوياته الثلاثة؛ المعجمية، والتركيبية، والدلالية. ما جعل من الوحدة الترجمية حتى في ثوبها الفكري مقولةً لسانية بكل المقاييس، حيث تخذت من النموذج السوسيري معيناً مباشراً لها، فانتهى بها المقام مرجعية نظرية لا تمارى في مجال تعليمية الترجمة (Didactique de la traduction) ليس إلا.*

من هنا ينطرح سؤالنا الملحاح؛ بأي مسوغ نظري يجوز لنا استثمار مفهوم الوحدة الترجمية في ترجمة التعليق؟، بل ما حقيقة الوحدة اللغوية التي تكتنف التعليق، وتغرز فيه قابلية للترجمة؟، علماً أن جزءاً من بنية التعليق لغة؛ أي لسان، وجزءاً منه نسق

¹ Cf, Vinay. Jean Paul et Darbelnet. Jean, Stylistique comparée du français et de l'anglais ; Méthode de traduction, Ed ; Didier, Paris, 1977, P : 37.

² Cf, Ibid, PP : 43, 44.

* فيناي، ودربنلي نفساهما قد أقرّا بتبعية الوحدة الترجمية للمفاهيم السوسيرية في مؤلفهما المشار إليه في هامش الصفحة السابقة من هذا البحث.

فيلمياً بكل ما يحمل من مكونات مرئية، وسمعية، وحركية...؟ فهل لنا، هاهنا، أن نتساءل عن إمكانية وجود وحدة فيلمو - لسانية (Filmo- linguistique) ؟.

أمام هذا السياق الإبيستيمولوجي المركب المنوط به موضوع بحثنا؛ ترجمة التعليق، والذي يحتم علينا الشعور بنوع من الارتباك المنهجي، لا نجد بداً من تبني مقولة " استراتيجية الترجمة " لما تتطوي عليه من ديناميّة في تعقّل الوضعيات النظرية المعقّدة، ومن ليونة منهجية في إدارة المواقف العملية المستعصية.

وتعني لفظة " الاستراتيجية " خارج المَعْلَم الترجمي " فنّ التنسيق بين الوضعيات، والتصرف بمهارة بغية الوصول إلى هدف ما "،¹ حيث نلاحظ أنه معنى هو أميل إلى المستوى الإجرائي منه إلى مستوى المفهمة رغم كونه يشمل المستويين معاً، إذ يفترض توفر الاحترافية في التنفيذ، مسبقةً بالقدرة على تخيير ما أمكن من الاحتمالات النظرية المقترحة سلفاً بما يضمن إدراك الوضعيّة الفعلية للموضوع المطروق، بمشاكلها وحلولها، ويضمن، فضلاً عن ذلك، تحقيق الهدف المنشود.

بناءً على ذلك، فإنه يتفق عن الربط بين الاستراتيجية، وبين فعل الترجمة بُعد نمذجي خاص بحقل الترجمة ذاته، يقوم على منزع الاستثمار المعرفي المحسوب من شتى المرجعيات النظرية المحاذية للحقل، ويعطي أولوية لمبدأ الانتقاء ممّا يوفره تاريخ النشاط الترجمي من مختلف الآليات المنهجية، والتقنيات، والأدوات الإجرائية.. الأمر الذي يمكن المترجم - منظرًا كان، أم ممارساً - من حسن التَمَوُّع وسط الرُّكام النظري والعملي الهائل للترجمة بما يكفل له تحقيق ذلك المسار الإشكالي الذي يتوسط النصّين؛ نصّ المصدر، ونصّ الهدف.

¹ Willerval. Bernard, Petit Larousse illustré, Ed ; Larousse, 1990, Paris, P : 920.

هكذا، وفضلاً عن استراتيجية الترجمة، سيكون بوسع المترجم أن يضع نصبَ عينيه نقطة انطلاق واضحة، راسماً، في الوقت عينه، داخل مخيلته نقطة وصول،¹ إذ يفعل ذلك في ضوء خطة عمل تقنية تضمن نجاح المسار الترجمي ما بين الانطلاق، والوصول، وتوطُّرُه مرحلةً بمرحلة من خلال جملة من القرارات المنهجية، والفواعل الأسلوبية، والتقنيات العملية التي تزيح ما تزيح من المشاكل المحتمل مصادفتها في أثناء تأدية الترجمة.²

وحين يتعلّق الأمر بالمستوى الإجرائي لاستراتيجية الترجمة، فإنّه تتعيّن علينا، في هذا المقام، الإحالة إلى مجموعة من الآليات، والأساليب الترجمية التي تتعدّد بتعدّد الأطر النظرية، وتختلف باختلاف النماذج الاستراتيجية المقترحة. بحيث سنعمد إلى تخيّر ما أمكن من تلك الإجراءات وفق ما يتساق مع خصوصية النصّ الذي نشغل عليه في بحثنا هذا؛ نصّ التعليق في الفيلم الوثائقي.

نسرد هنا، من باب التمثيل، ذلك الطرح الاستراتيجي الذي كشف عن معالمه، وأسّس لمبادئه كلّ من فيناي، وداربلني، حيث وسّع سبعة إجراءات قد أطلقا عليها اسم " الإجراءات التقنية "، وصنفاها صنفين اثنين؛ صنف الترجمة المباشرة (T directe)؛ ويشمل: الاقتراض (Emprunt)، والمحاكاة (Calque)، والترجمة الحرفية (T littérale). وصنف الترجمة المواربة (T oblique) الذي يشمل: الإبدال (Transposition)، والتطويع (Modulation)، والتكافؤ (Equivalence)، والتصرف (Adaptation).³

¹ Cf, Vinay. J. P et Darbelnet. J, Op. cit, P : 46.

² Cf, Brzozowski. J, Les problèmes des stratégies de traduire, In: Méta, Vol; 53, N : 4 ; 2008, P : 768.

³ Cf, Vinay. J. P et Darbelnet. J, PP : 46- 54.

ونحيل، في السياق ذاته، إلى نموذج أوجين نيدا الثقافي (أو السوسيو - بنيوي) مختصراً في هذه التقنيات: التغييرات على صعيد النظام، والحذف، والتغيير البنيوي، والإضافات.¹

كما قد نلفي ما يدفعنا، في مقام هذا البحث، إلى تبني مقاربة جان دوليسل (Jean Delisle) المختزلة، فنكتفي باعتماد استراتيجيتي: الترجمة الحرفية، والترجمة الحرة. أو سنعمد، بقناعة ما، إلى الارتكاز على استراتيجية الترجمة النصية لصاحبها أندرو شسترمان (Andrew Chesterman)، والتي تنهض على المزج بين مجموع الاستراتيجيات، والتقنيات الترجمة المسرودة أعلاه، حيث تغدو نموذجاً تقنياً مركباً يتحقق به التحكم في النص المترجم بطريقة، أو بأخرى، ويسهل من خلاله التمعن في أوجه المقارنة بين النصين؛ المصدر، والهدف.²

غير أننا نلاحظ على هذه الاستراتيجيات جميعها الانجذاب الشديد إلى الجوانب التقنية الصرفة للفعل الترجمة، والانصراف الملفت إلى تعاطي تفاصيله الإجرائية الدقيقة، بحيث تمحّض كل نموذج استراتيجي لمكاشفة تفصيل معين دون سواه مما تتصف به العملية الترجمة، فضلاً عن كون جميع تلك النماذج قد استوحت إجراءاتها من المقترح الاستراتيجي الموضوع من لدن فيناي، وداربلني.

وعلى هذا الأساس، بوسعنا الاعتراف بأن جميع الاستراتيجيات التي ظهرت بعدهما قد انطلقت "من منظور التقنيات والقواعد التي وضعها فيناي وداربلني (1958)، إذ

¹ Voir : Kunzli Alexander, Quelques stratégies et principes en traduction techniques ; Français-allemand et français-suédois, In.

² Cf, Ibid.

ركز البعض على جزء منها، والبعض الآخر على أجزاء أخرى، ولكن لم يتوصل أحد منهم إلى دحضها أو رفضها كلياً¹.

يُضاف إلى ذلك أن معظمها دارت رؤاه، وتطبيقاته في توطئة الفعل الترجمي، وتسييره حول محوري الترجمة الحرفية، والترجمة الحرة، ولا يستثنى من ذلك بيتر نيومارك (Peter Newmark) على الرغم من أنه قد أولى بعض الاهتمام، في مؤلفه الشهير: الجامع في الترجمة، إلى تقنيات ترجمية أخرى، من قبيل: الترجمة كلمة بكلمة، والترجمة الوفية، والترجمة المعنوية.. ونحوها.²

ومهما يكن الشأن، لا يسعنا، حيال مَعْمَعَة التقنيات، والرؤى المنهجية التي أفضت بها أشهر استراتيجيات الترجمة، إلا أن نتخير **التقنية الترجمية "المثلى" في التعاطي مع تفاصيل البنية النصية للتعليق، وأن نعتضد بالخلفية النظرية الأقوم التي تستغرق نص التعليق إجمالياً، أي؛ دونما تتصل من أي سياق من سياقاته اللغوية، والفيلمية.**

وما أدرانا.. قد تبوح لنا لحظة الفعل الترجمي بآلية أخرى في نقل نص التعليق من لغة إلى لغة تُغنينا عن الرجوع الآلي إلى مستودع التقنيات الترجمية المستهلكة !.

في هذا المضمار إذن، إننا لا نجد حرجاً في التوكؤ على نمطين اثنين في صميم استراتيجية الترجمة ابتغاء التأسيس لترجمة التعليق، هما: **الاستراتيجيات الإجمالية (Globales)، والاستراتيجيات التفصيلية (Locales)**، حيث تتشغل الأولى بمجمل النص، وتشغل، إذ ذاك، على المنطلقات العامة المستثمرة في ترجمته، بينما تنحصر الثانية في

¹ بيوض إنعام، الترجمة الأدبية، مشاكل وحلول، منشورات ANEP الجزائر، ودار الفارابي، ط:1، بيروت، لبنان، 2003، ص:65.

² ينظر: نيومارك بيتر، الجامع في الترجمة، تر: حسن غزالة، من دون معلومات النشر، ص، ص: 57-59.

وصف الإجراءات الدقيقة التي تتفاعل مع جُزَيَّات النصِّ، وملفوظاته لتلافي مشكلة معيّنة تعيق مسلك الترجمة.¹

كذلك بوسعنا أن نستقرئ المنحى الاستراتيجيَّ حيال الترجمة من باب مدرجها النظريّ الذي ما فتئ يراوح ما بين ثلاثة مستويات متلاحقة، أو متداخلة نوردها هكذا؛ " (1) القيام بالترجمة: العملية (الترجمة، أي: النشاط بدلاً من المادة المحسوسة). (2) ترجمة: نتاج عملية القيام بالترجمة (أي: النص المترجم). (3) الترجمة: المفهوم المجرد الذي يضم كلاً من عملية القيام بالترجمة ونتائجها " ² ممّا يشي بأنّ الترجمة، والمترجم على الخصوص، **مصطلحان لا يتفعل مفهومهما إلا إذا انطويا على امتياز الاشتغال، والتكثيف مع جميع الصُّعد التي تخص الظاهرة الترجميّة، ولا مشروعيّة لهما حين يُختصر الأمر في حيثيّة واحدة من حيثياتها الثلاث؛ حيثيّة المسار (العملية)، أو حيثيّة النتاج، أو حيثيّة الجمع التقعيديّ بين المسار والنتاج معا.**

من هنا نعي أنّ الترجمة مقولةً استراتيجيةً بالأصل، ما دامت تنهض على مسلك بنيويّ المسار، سياقيّ النتاج، إذ تشمل الفعلَ الترجميّ ذاته، في لحظة التّجزّز، بوصفه نشاطاً ذهنيّاً، ولغويّاً في آن، وتشمل نتاج الفعل ذاك من حيث هو نسخة نصيّة، أو نقطة وصول تقبل عزلها حتى يتسنى للدارس - المترجم استقراءها بوصفها ظاهرةً تداوليّةً؛ اجتماعيّةً وثقافيّةً، وتشمل، أيضاً، خطّ المفهومة الذي يمثّل بنيةً تجريديّةً تُقعد للترجمة في مجملها من خلال ربط المسار (الأداء الترجميّ) بنتاجه (نسخة الترجمة).³

إنّه الأمر الذي يجعل من الترجمة حقلَ الحقول؛ حقلاً تخترقه جملة معارف أبرزها حضوراً علم النفس اللغويّ (Psycho-linguistique) الذي يحاول تحسُّس الترجمة في

¹ Cf, Brzozowski. J, Op. cit, P : 768.

² روجر. ت. بيل، الترجمة وعملياتها، النظرية والتطبيق، م س، ص: 57.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 58 و 59.

عقل المترجم، وهو ما يرتبط بمرحلة المسار، وعلم الاجتماع اللغوي (Socio-linguistique) الذي يكلف بمقاربة النتاج الترجمي المتمخض عن أدائية المسار؛ أي النص - الهدف بنحو يستلزم استحضر النموذج الثقافي ونظرياته المختلفة،¹ وكذا التداوليات بوصفها " علماً " يختص بمدارسة النص ناجزاً داخل شتى سياقاته الممكنة.

ذلك، تدقيقاً، ما تعنيه استراتيجية الترجمة؛ حسن التوقع وسط العلوم التي تخال حقل الترجمة. حسن انتقاء الطرح الأنسب، من تلك العلوم، للترجمة في مختلف مراحلها، وعلى جميع الصعد. إذ بهذا الوعي يخرج المترجم من كهوف " نظرية الترجمة " التي لطالما " ركزت جل اهتمامها [...] على النتاج مع استبعاد للعملية، وتبنت موقفاً معياراً تجاهها بواسطة القيام باستدلالات نحوها من خلال وصف النتاج وتقييمه ".²

ونحن، في هذا المقام بالذات، نرى أنه من الجدير المزاجية، في الاشتغال على ترجمة التعليق، بين المسار، والنتاج؛ أي بين فاعلية العمل الترجمي البسيكو - بنوية، وبين أسبقية النص المترجم الاجتماعية، وأطره التداولية، والنقدية. مع أننا سنعطي بعضاً من الأولوية لمرحلة المسار؛* تلك التي نستطيع اختزالها بهذا السؤال: كيف يقع فعل الترجمة ؟، وبأية آلية ترجمية وقع ؟.

في الختام، يجمل بنا أن نومي إلى نوع الترجمة الذي يعنينا في هذا السياق من حيث هو إجراء سمعي - بصري، أو تقنية سينمائية تستهدف أساساً علاقة الربط بين الصورة، والصوت. وهو النوع الذي سوف نمارسه على مدونة الفصل التطبيقي من هذا البحث.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص: 58.

² المرجع نفسه، ص: 57.

* لأن " العملية هي التي تخلق النتاج وإنه لا يمكننا أن نأمل [...] في مساعدة أنفسنا أو الآخرين لتحسين مهاراتهم كترجمين إلا إذا فهمنا العملية جيداً "؛ المرجع نفسه، ص، ص: 72 و 73.

ففي سياقنا هذا، إِنَّا لَا نَقْصُدُ بِتَرْجُمَةِ التَّعْلِيقِ تَحْشِيَةَ الْفِيلْمِ الْوِثَائِقِيِّ، بَلْ دَبْلَجَتَهُ؛ لِأَنَّهَا تَرْجُمَةٌ مَنْطُوقَةٌ مَسْمُوعَةٌ، لَا مَحْرُوفَةٌ مَرْنِيَّةٌ تِلْكَ الَّتِي تَتَسَاوَقُ وَالْمَعْطَى الْإِشْكَالِيَّ، وَالتَّقْنِيَّ لِهَذَا الْبَحْثِ، وَالَّتِي نَشْرِبُ إِلَى الْإِشْتَغَالِ عَلَيْهَا مِنْ خِلَالِ الْمَدَوْنَةِ كَمَا أَسْلَفْنَا.

ذَلِكَ مَا لَا يَنْسَحِبُ عَلَيْهِ مِصْطَلَحُ التَّحْشِيَةِ (Sous-titrage)* تَمَاماً؛ إِذْ يَعْنِي، فِيمَا يَعْنِي، وَضَعَ نَصٍّ مَكْتُوبٍ، وَبَثَّ أَسْفَلَ الشَّاشَةِ فِي شَكْلِ حَاشِيَةٍ بِتَرَامِنْ مَعَ عَرْضِ الْفِيلْمِ. فِي حِينٍ إِنَّ الدَّبْلَجَةَ (Doublage) هِيَ عَلَى خِلَافِ ذَلِكَ؛ إِذْ تَتَأَدَّى بِوَصْفِهَا "عَمَلِيَّةُ اسْتِبْدَالِ لُغَةِ الْفِيلْمِ الْأَصْلِيَّةِ بِلُغَةٍ أُخْرَى تَقْدَمُ بِصَوْتِ حَيٍّ"¹، وَعَلَيْهِ، فَهِيَ، بِبَسَاطَةٍ، "مِصْطَلَحُ سِينِمَائِيٍّ يَعْنِي إِضَافَةَ صَوْتٍ عَلَى شَرِيطِ الْفِيلْمِ"²، أَيْ؛ إِضَافَةَ صَوْتٍ "مُتَرْجِمِ التَّعْلِيقِ" عَلَى صَوْتِ قَائِلِهِ "الْأَصْلِيِّ" فِي هَذِهِ الْحَالِ.

وَإِذْنِ، يَكْمُنُ الْفَارَقُ الْمَحْوَرِيُّ بَيْنَ الدَّبْلَجَةِ، وَالتَّحْشِيَةِ فِي كَوْنِ الْأُولَى صَوْتاً، وَبِالتَّالِي، مَزْجاً (Mixage)، وَفِي كَوْنِ الثَّانِيَةِ طَبَاعَةً، وَتَثْبِيْتاً مَدَوْناً عَلَى وَجْهِ اللَّقْطَةِ. وَإِنَّهُ لَفَارَقٌ يَظُلُّ قَائِماً بَيْنَهُمَا رَغْمَ كَوْنِهِمَا يَلْتَقِيَانِ عِنْدَ إِشْكَالِ الْمَزَامَنَةِ مَعَ الْمَتَوَالِيَةِ الْمَوْنِتَاجِيَةِ لِلْفِيلْمِ.

فَفَارَقُ الصَّوْتِ، وَالطَّبَاعَةِ ذَاكَ، إِنَّمَا يُسْتَتَبَعُ حَتْمًا بِفَوَارِقِ أُخْرَى، تَقْنِيَّةٍ وَأَدْبِيَّةٍ، لَهَا عِلَاقَةٌ بِقَضِيَّةِ إِدْخَالِ نَصِّ التَّعْلِيقِ ضَمْنَ مَتَوَالِيَةِ اللَّقَطَاتِ بِشَكْلِ يَحْقُقُ الْمَزَامَنَةَ بَيْنَ مَا نَقُولُ الصُّورَةَ، وَبَيْنَ مَا يَعْطَقُ عَلَيْهِ التَّعْلِيقُ. وَهَنَا، بِالطَّبَعِ، سَتَكُونُ مَهْمَةً الْمُتَرْجِمِ أَعْقَدَ بِكَثِيرٍ؛ فَهُوَ لَيْسَ كَالْمُخْرِجِ الَّذِي يَنْشَغَلُ بِالسُّؤَالِ: كَيْفَ أَرْامُنَ بَيْنَ الصُّورَةِ، وَالنَّصِّ؟، بَلْ سَوْأَلُهُ:

* تُرْجِمُ هَذَا الْمِصْطَلَحُ بِالْعَرَبِيَّةِ، وَنَرَى فِيهِ اتِّسَاعاً مَخْلَافاً مِنْ حَيْثُ الْإِسْتِغْرَاقُ، إِذْ بَاتَتْ الْعَرَبِيَّةُ عِلْماً، وَتُرْجِمُ بِالْإِسْطَرْجَةِ، وَنَرَى فِيهِ ثِقَلًا وَزَنْيًّا، وَغَرَابَةً نَطْقِيَّةً.

¹ يُوْجِبِينَ نِيدَا، نَحْوَ عِلْمِ التَّرْجُمَةِ، تَر: مَاجِدُ النِّجَارِ، مَطْبُوعَاتُ وَزَارَةِ الْإِعْلَامِ، دَط، الْعِرَاقُ، 1976، ص: 342.

² لَوْ دَوَكَا، تَقْنِيَّةُ السِّينِمَا، تَر: فَايْزَكَمُ نَقْشَ، مَنَشُورَاتُ عَوِيدَاتِ، دَط، بِيْرُوتَ، 1989، ص: 45.

كيف أزمان، وكيف أترجم؟، أو كيف أترجم صوت تعليق محافظاً على حجم المزامنة بينه، وبين الصورة كما كانت قبل مرحلة الترجمة؟.

حسبنا بهذا أن الاختلاف فإرض نفسه بين نسخة الترجمة التي تُقدّمها الدبلجة، وبين تلك التي تُقدّمها التحشية؛ لأنه مفروض سلفاً، وموجود بالقوة على صعيد الملابس الفيلمية، والمنهجية التي ترافق كل واحدة منهما. لكن الذي يتوجب على مترجم التعليق في كل هذا هو أن " يشتغل على مرحلة ما بعد المزامنة، [...] إذ يمكن، إذا لزم الأمر، من خلال مراجعة الفيلم، تقدير الزمن المخصّص لكل مقطع من النص، ممّا يسّح بمعرفة المساحة التي نعرضه فيها " ¹.

ثم إننا سننتهج دبلجة من نوع خاص؛ معروفة في الوسط السينمائي بمصطلح: " *Voice over* ". وهي دبلجة كثيراً ما ارتبطت بالسينما، والمسلسلات التلفزيونية، حيث إنها لا تراعي مسألة المطابقة بين شفاه المتكلمين، وصوت الدبلجة (أصوات الممثلين المترجمين - المخفيين)، الأمر الذي يجعل في عمل المترجم يسراً، لأنه يتحرّر من إجراء أية تكييفات تقنية، أو ترجمة ملزمة على نص الفيلم. ²

ونحن، وهنا، إذ نتبنّى هذا النوع البسيط من الدبلجة، فلعلّ لازمة بطبيعة التعليقات التي اعتمدتها، ولا تزال، غالبية الأفلام الوثائقية؛ فأية مطابقة بين الصوت، وبين شفاه المتكلمين، ما دام الناطق بنص التعليق مغيباً خارج مجال التصوير؟ إننا - والحال هذه - " ندبلج " صوتاً مُنفصلاً عن الشفاه الناطقة به !

ذالك نوع خاص من الدبلجة أكثر بساطة، وأكثر يسراً.

¹ « Le traducteur doit être spécialisé en pos-synchronisation, (...) en visionnant le film, on peut au besoin chronométrer le temps disponible pour chaque partie du texte, ce qui permet de connaître la latitude dont on dispose ». Claude Bédard, La traduction technique : principes et pratique, Linguatex, 1986, P : 235.

² Cf, Yves Gambier, La traduction audiovisuelle, un genre en expansion, In Meta, vol ; 49, N : 01, avril, 2004, P P: 03 et 04.

2- التعليقُ من مَضيقِ الجملةِ إلى أَفضيةِ الخطاب

آنَ لنا أنْ نشرَعَ في توصيفِ الفعلِ الترجميِّ الذي يقع على لغةِ التعليقِ ضمن مقاربةِ استقرائيَّةٍ تحاولُ الجمعَ بينِ النظريِّ، والعمليِّ في مصبِّ واحد. ولا غرو، إنَّ التعليقَ، داخلَ بُنيتهِ الفيلمو - وثائقيَّة، عبارةً عن منصَّةٍ لسانية ترشَّحُ عبرها مختلفُ المقولاتِ اللغويَّة التي جادتُ بها اللسانياتُ، ومناهجُها النقديَّة المعاصرة؛ فقد يمثِّلُ التعليقُ للمتلقِّي - المترجم، في الابتداء، جملةً، وقد يمثِّلُ له نصًّا، أو خطاباً.. وقد تحتشد فيه هذه المفاهيم جميعها دفعةً واحدة.

لكنَّا نرتئي أن نندرجَ هاهنا في مكاشفةِ التعليقِ ترجميًّا، إذ نعامله، في البدء، على أنه جملةٌ، أو جملةٌ جُمِّلَ يتلوها صوتُ المُعلِّق، ثمَّ نتعاطاه من حيث هو نصٌّ، فخطابٌ، عسى أن يتهيأَ لنا تجريبُ الأسلوبِ الترجميِّ الأمثل، واستخلاص الآليات، والاستراتيجيات التي توائم كلَّ مدرَج من المدرَج المقولاتيَّة تلك؛ الجملة، والنصُّ، والخطاب.

وبالطَّبع، سيسوقنا هذا الإجراء إلى الرُّسُو، في آخر المطاف، عند رؤيا ترجميَّة شاملة، من شأنها أن تُسمِّيَ التعليقَ التسميةَ الراجعة، وتستغرقه بالمقولة النقدية المواتية، فضلاً عن عدم فصلها له عن المعيش الأيقونيِّ، والفيلميِّ الذي يُتأخمه، وبالتالي، ستسلطُ الضوء على الموقع الذي يجدرُ بالمترجم أن ينطلق منه في سبيل ترجمة تعاليق الأفلام الوثائقيَّة.

هكذا نكون قد وشينا بأمرين اثنين؛ سوف لن نتورَّع عن طرق باب اللسانيات التداوليَّة بالقدر الذي يسنح لنا باستثمار ما أمكن من المفاهيم المساوقة لخصوصيَّة التعليق في سياقه الفيلميِّ المثير. وسننطلق، قدر الاستطاعة، في تحيين هذه المقاربة، من الوضعيَّة التمثيليَّة؛ أي الميدانيَّة إلى حوض التسوينغ، والمفهمة، ولا نعكس الآية إلا في السيِّاقات الملحَّة.

2-1- التعليق جملةً ومفعول الترجمة الحرفية

لا ريب، إنّ التعليق لَيَبْدَى للمُشاهد، في الوهلة الأولى، جملةً، أو جُملاً تُقال بصوت لا يُرى صاحبه، إذ تُزامنُها بالمزج السينمائيّ سلسلةً من اللقطات الموجهة. فهل التعليق محضُ جُمْلٍ تصطحب شريطاً من الصُّور في بنية الفيلم الوثائقيّ؟. إذا كان الأمر كذلك، فهل نفهم منه أنّ أسلوب الترجمة كلمةً بكلمة، أو الترجمة الحرفية يكفي لنقل فحوى التعليق من لغة إلى أخرى ما دامت الجملة مقيدة المعنى فضلاً عن سياقها التركيبيّ، وحدودها النحويّة الثابتة؟.

سنسعى، إذن، إلى التحقق عملياً من هذا الطرح، إذ نقترح النموذج الآتي، وهو مقطع مشهديّ قد انتقيناها بنوع من العناية، والقصد من الفيلم الوثائقيّ الرائج؛ " نهاية العالم - Apocalypse ":



الصورة: (03).



الصورة: (02).



الصورة: (01).

« *Berlin ; mile neuf cent quarante Cinq, l'Europe est libérée de la terreur nazie. L'armée rouge livre le dernier combat* ».

* إذ العنوان الكامل لهذا الفيلم هو في اللغة الأصل: " Apocalypse. La deuxième guerre mondiale "، ونحن نقترح ترجمته على هذا النحو: " الحرب العالميّة الثانية؛ نهاية العالم " على أساس أنّ " نهاية العالم " في بنية العنوان وردت توصيفاً لحال الحرب تاريخيًّا. والفيلم هو من إخراج إزابيل كلارك (Isabelle Clarke)، ودانيال كوستال (Daniel Costelle) في جزئه الأوّل؛ الجزء الذي اقتطعتُ منه اللقطات المقترحة في المتن أعلاه. ومن إنتاج CC et C / لويس فودفي (Louis Voudeville) بالاشتراك مع التلفزيون الفرنسيّ، حيث قيل التعليق بصوت: ماثيو كاسوفيتز (Mathieu Kassovitz).

إنَّ أوَّل ما تبوح به بنيةُ هذا المقطع، هو قيامُها على حَرْفِيَّةِ التزامن بين مستوييها اللِّسَانِي، والمرئي؛ إذ كاد يكون التوافق كلياً بين ما يقوله التعليق، وبين ما تُعَيِّنُه المتوالية الفيلميَّة، حتَّى لكَأنَّ التعليق يبدو، في هذه الحال، كلاماً إضافياً، أو جملةً مغلقةً تستنسخ المقطع لقطةً بلقطة، وتكرَّر محتواه الأيقونيَّ بنحوٍ يوهم بقدرة المتلقِّي على الاستغناء عنه، والاكتفاء بما يقوله المونتاج، والصُّور من دون أن يتأثَّر الغرض المقصود، والفحوى العام لبنية المشهد.

فكلمة " Berlin " إنّما هي تكررُّ اللقطة الأولى باللسان، والصُّورة في آن، فما نراه ليس " برلين - المدينة "، وإنّما " برلين - الكتابة "، وعليه، فبرلينُ، هاهنا، نحن نشاهدها، ونسمعها، ونقرأها في آنٍ واحد، وبطريقة أقلُّ ما يمكن أن ننعثها به أنّها تأشيرٌ نطقيٌّ، وكتابيٌّ، وأيقونيٌّ للمكان. كذلك هو الشأن بالنسبة للّقطة الثانية؛ إذ نسمع التاريخ " mile neuf cent quarante Cinq "، ونقرأه رقماً على بساط لقطةٍ تحيّن اللحظة التاريخيّة مشهدياً.

تلك خاصيّة كُنا قد أوْمأنا إليها بمصطلح " الحشو السينمائيّ " - Le pléonasm cinematographique " سالفاً.* وهي خاصيّة طالما ذمّها نقّاد السينما، إذ توتّر سلباً في النشاط السيميائيّ، والجماليّ لخطابات الأفلام السينمائيّة. بيد أن لها وضعاً مختلفاً، بعض الشيء، في سياق الأفلام الوثائقيّة، والإعلاميّة، ممّا يقتضي من المترجم تحوطاً قبل التعامل معها حيال ترجمة التعليق.

فما هي التقنية الترجميّة الأنسب لترجمة مثل هذا التعليق في مثل هذه الوضعيّة الفيلميّة ؟

* ينظر: البحث، الفصل الأوّل، ص: 58.

لا ضير أن نعول، في هذا المقام، على تقنيتي " الترجمة كلمة بكلمة (Traduction mot par mot) "، و " الترجمة الحرفية (traduction littérale) "، ذلك بحكم أن نصّ التعليق قد ورد تسجيلياً في علاقته بمضمون اللقطات، وحواف مفرداتٍ تعيينية أسهمت بوضوح في تكريس مرجعية المشهد.

وأما الترجمة كلمة بكلمة، " غالباً ما يشار إلى هذه الطريقة بالترجمة البيسطرية، حيث تكون كلمات الـ (ل - هـ) تحت كلمات الـ (ل - م) مباشرة. ويتم الإبقاء على ترتيب كلمات الـ (ل - م). وتترجم الكلمات إفرادياً بمعانيها الأكثر شيوعاً خارج السياق. وتترجم الكلمات الثقافية حرفياً ¹. " وأما الترجمة الحرفية، فهي بالكاد رديف الأولى، وصنوها؛ حيث إنّ مؤدّاها أن " تحول البنى القواعدية للـ (ل - م) إلى أقرب مرادفاتهما في الـ (ل - هـ). إلا أن الألفاظ تترجم إفرادياً أيضاً خارج السياق، وكإجراء يسبق الترجمة ².

وإذن، لنفترض ترجمة لمقطع ذلك التعليق كما هو مسرود أعلاه، وفقاً لمفهوم الترجمة كلمة بكلمة في المرحلة الأولى، ولتكن نسخة الترجمة على النحو الآتي:

" برلين؛ ألف وتسعمائة وخمسة وأربعون، أوروباً قد تحرّرت من الرعب النازي. الجيش الأحمر يشنّ المعركة الأخيرة ".

لا محالة، إنّ أوّل ما نلحظه على نتاج هذا الأسلوب الترجميّ هو ذلك التضعيف التركيبيّ " الساكن بين مفاصل الجمل الثلاث التي تكوّن منها نصّ التعليق المترجم. حيث إنّ الالتزام بمبدأ الترجمة كلمة بكلمة في الحرص الشديد على ترتيب كلمات النصّ

¹ نيومارك بيتر، الجامع في الترجمة، تر: حسن غزّالة، ص: 58.

² نفسه.

المترجم وفق الترتيب الذي وردت عليه في النصّ - الأصل هو ما حتم علينا إنتاج ثلاث جُمْل مفكّكة لاسيما على صعيد نسيج الصّوغ، وبنوية التركيب؛

1- برلين؛ ألف وتسعمائة وخمسة وأربعون.

2- أوروبا قد تحرّرت من الرّعب النّازي.

3- الجيش الأحمر يشنّ المعركة الأخيرة.

ولسنا هنا ننفي تحقّق أيّ فهم من النسخة الترجميّة هذه، إذ بوسع المتلقّي أن يقتنص دلالة " الجُمْل " في مستواها العام، ليخلص إلى أنّ أوروبا قد تخلّصت من نازية هتلر عام 1945 بعد أن شنّ الجيش الأحمر معاركه الأخيرة لإسقاط العاصمة الألمانية برلين، فالربط بين تلك الجمل مضمّر، وليس معدوماً، بل هو محيّن بفضل الخلقيّة البصريّة للفيلم التي تسدي إلى المتلقّي، بلا شكّ، قدرة على الفهم، واقتناص المعنى. لكننا، في الحقّ، وددنا التّبئير على ذلك القفز الّليّ بين العبارات بحيث لم يعط، في النهاية، سوى نسخة نصيّة مشروخة، لا سلاسة للربط فيها، ولا اتساق بين الجمل، ولا انسياب، ولا انسجام في تركيبها.

إنّه الأمر الذي ليس لنا بدّ من تفسيره إلّا بمنطق لسانيات النصّ، ومقولتي الاتساق (Cohésion)، والانسجام (Cohérence) التداوليّتين؛

وإذن، فالنصّ - الهدف هنا ليس نصّاً، بل ثلاث جُمْل مبعثرة. لأنّه يفتقر، أساساً، إلى خاصيّة " النصيّة - Texture "؛ تلك التي تتمثّل في حصيلة العلاقات العضوية التي تربط الكلمات، والجمل بعضها ببعض لتشكل نسيجاً نسبيّاً نصّاً.¹ فما يصنع نصيّة النصّ هو التعالق العضويّ بين مفرداته، وعباراته، إنّه الترابط (Tie) بمصطلح هاليداي

¹ Cf, Moeshler, J, et Reboul, A, Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique, Seuil, Paris, 1994, PP : 461- 462.

(Halliday) حيث يعدّه ظاهرة لغويّة لا تتحقّق للنّصّ، وداخله، إلّا من خلال نوعين من الإحالة؛ إحالة قبلية (anaphoric) يتمّ بموجبها الارتباط بما سبق ورودّه في متن النّصّ، وإحالة بعدية (cataphoric) يتمّ بموجبها الارتباط بما لحق ورودّه في متن النّصّ أيضاً، ذلك شريطة أن تتوارد الإحالات والمرجع في شكل تسلسل إحاليّ (Reference's chain) ينبثق عنه انسجام النّصّ بأكمله.¹

من هذا المنطلق، قد يستشف المتلقّي خلوّ مقطع التعليق المترجم أعلاه من مظاهر النصيّة؛ إذ يتبدّى الارتباط، بإحاليته، مفقوداً بين عباراته، فالام تحيل قبليةً كلمة " برلين " علماً أنّها أوّل كلمة تُقال في بنية التعليق الرسميّ للفيلم؟، (نستثني هنا تلك الجملة المركّبة التي مهّد بها المعلق للفيلم حيث يقول: Ceci la véritable histoire de la deuxième guerre mondiale, pour que les générations se souviennent de l'apocalypse)،* إذ ليس لها علاقة مباشرة، أي بنويّة / عضويّة، بجسم التعليق الفعليّ، بدليل أنّها تمتزج بلقطة سوداء ما يؤكّد عدم انطلاقة الفيلم ذاته، بما يحمل من تعليق، وصور. اللهم أنّ برلين ترتبط بعديةً بعبارة التاريخ " ألف وتسعمائة وخمسة وأربعون " رغم أنّها عبارة تحتاج إلى ربط صريح يركّب بينها، وبين كلمة برلين (برلين في / عام 1945).

بل إنه لمن الأرجح أن تكون لجملة التاريخ هذه إحالة مزدوجة؛ أي قبلية، وبعديّة، من شأنها تكريس الرّبط بين الجملتين؛ حيث جاءت على شاكلة تأشير زمنيّ يوثّق لتخلّص أوروبا (الجملة الثانية) من نازية برلين (الجملة الأولى).

وأما الجملة الثالثة؛ " الجيش الأحمر يشنّ المعركة الأخيرة " فتوشك أن تكون حلقةً مُنفصمةً عن النسيج التركيبيّ لمقطع التعليق، إذ لا تتسق بما سبق إلّا بأوهى الأسباب،

¹ Op. cit, PP : 461- 462.

* نقترح نقلها إلى العربيّة على هذا النحو: "هذه هي القصّة الحقيقيّة للحرب العالميّة الثانية، عسى أن تتذكّر الأجيال نهاية العالم".

وأوهن الخيوط؛ فمنطق الكلام يقتضي أن تنتهي المعارك كلها قبل تحرُّر أوروبا من رعب النازية، خلا أن نعيد تصريح الفعل "تحرَّرت" في زمن المضارع ليغدو "تحرَّرت"، ممَّا يسوِّغ، بعض الشيء، لوضعية التعليق الدلالية، والبلاغية، بحكم التساوق بين زمن هذا الفعل، وزمن الفعل المتضمَّن في الجملة اللاحقة: "يُشنُّ"، الأمر الذي يدفع دفعا إلى استخلاص أنَّ أوروبا هي قيدُ التحرُّر ما دامت الحرب الأخيرة التي تُشنُّ من قبل الجيش الأحمر على بقايا النازية لم تضع أوزارها بعد.

إنَّ الوفاء الشديد للمنطق التقني الذي ينهض عليه أسلوب الترجمة كلمةً بكلمة هو ما حدا بنا إلى المحافظة على الزَّمن عينه الذي ورد عليه الفعل في النسخة الأصلية؛ (*est libérée*) / الماضي المركَّب، فكان أن أسأنا ترجمة المغزى من ذلك التدرُّج نحو الزَّمن المضارع الذي صُرِّف فيه الفعل الثاني في الجملة الموالية (*livre*): بعثُ الأحداث كأنَّها تقع الآن، ووضعُ المتلقِّي في سياق تاريخيٍّ حيٍّ بغية إثارتِهِ إنسانياً، أو استمالته وجدانياً نحو وجهة إيديولوجية معيَّنة !

من ها هنا تتكشف بدائيةُ * الترجمة كلمةً بكلمة، وتتجلَّى ضحالة مفعولها، لاسيما حيال نصٍّ هو تعليقٌ مرتبطٌ أيَّما ارتباطٍ ببنية فيلمية، ويحيل إليها إحالاتٍ مركَّبة؛ لسانية، وبصرية في آن. كيف لا، وقد أنتجت لنا، من خلال النموذج المعطى أعلاه، شظايا جُمْل، لا نصّاً مبنياً على اتِّساق، وانسجام.

وحتى إذا عمدنا إلى تفحص مقطع التعليق الذي بين أيدينا بمنطق الترجمة الحرفية، فلن نتوسَّم في الأمر خيرَ ترجمةٍ، ولن نجد فيه إضافةً مُجدية. إذ على الرُّغم ممَّا تُنتِجه هذه التقنيةُ الترجُمِيَّةُ من تكييفاتٍ قواعديةٍ، وتحويراتٍ مورفولوجيةٍ تتطلبُها اللغة -

* وإنَّها - ولا ريب - بدائيةٌ معترفٌ بها صراحةً في نصِّ تعريفها؛ "تستعمل الترجمة كلمة بكلمة بشكل رئيسي لفهم ميكانيكيات اللغة المصدر، أو لتفكيك نص صعب كعملية سابقة للترجمة"؛ نيومارك بيتر، م س، ص: 58.

الهدف، فإنها تبقى منشدةً إلى وتد النصّ المعزول، ومستحوذةً بمأزق الكلمات، والجُمْل المُغلقة.

عدا أن نستأنس بطرح آخر - غير مقارنة نيومارك المسرودة أعلاه - حول مفهوم الحرفيّة في " الترجمة الحرفيّة "، تتوفّر فيه ليونة ما قد تجدي نفعاً في مثل سياقنا هذا؛ إنّه الطرح الذي أدلى به الباحث المغربي في مؤلّفه " منهاج المترجم " إذ يجزم " أن خير ترجمة هي التقيد إلى أقصى درجة بالأصل والحيود عنه بقدر ما تتطلبه اللغة المترجم إليها، أي الدقة مع التكييف الموزون والمتوازن [...] . وباختصار، منتهى القصد هو التصرف بدقّة " ¹.

ففي ضوء هذا الطرح، بوسعنا أن نرقّع نسخة الترجمة التي اقترحت من لدننا أعلاه بهذا النحو: " هنا برلين. وتلك أوروبا تتحرّر من الرعب النازي عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين. فالجيش الأحمر يشنّ المعركة الأخيرة ".

لسنا نبالغ إذا قلنا إنّنا مازلنا نستشعر وجود شيء من الرّكّابة، والانفصام بين عبارات هذا التعليق، رغم المراجعة اللغويّة التي أجريناها على صعيد بنيته التركيبية. مردّد ذلك إلى شدّة التصاقنا باللغة - المصدر، ممّا حال دون أن نُبرّر على الشّحنة العاطفيّة التي اندست بين الكلمات، والجُمْل؛ (سعادة العالم العارمة بتحرّره من رعب النّازية).

بل الأصل في الإشكال يتجلّى في كوننا غرضنا الطّرف عن طرف غاية في الأهميّة والحساسيّة من جملة أطراف المعادلة الترجميّة في مثل هذا المقام؛ وهو طرف الصّورة، والتّقليد؛ أي الخطاب المرئيّ الذي يشكّل جزءاً لا يتجزّأ من بنية التعليق، (إذ التعليق، كما فقهناه في الفصل السّابق، قبل أن يكون نصّاً مستقلاً بذاته، إنّما هو نصّ مقيد

¹ الديداوي محمد، منهاج المترجم - بين الكتّابة والاصطلاح والهويّة والاحتراف، المركز الثقافي العربي، ط:1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص: 33.

بنص آخر؛ نصّ اللقطات، فلم يُسمّ تعليقاَ سوى لأنّ معانيه، ومراميّه تظلّ معلقةً بمرئيّ الفيلم - يجوز للعكس أن يكون صحيحا-).

نقول هذا الكلام، لأنّه كان بمقدورنا أن نُسقط لفظة " برلين " أصلاً من مشجب التعليق، ما دامت مصحوبةً بلقطة تقول نفس ما تقول، وتحيل إلى نفس ما تحيل تكراراً، وحشوا.* على أنّ ذلك ما حقّق للغة التعليق، والحال هذه - نوعاً من الإحالة لا تشهد له اللّغة الطّبيعيّة مثيلاً، قد اصطلح عليه جون ميشال آدم (J. M. Adam)، ومارك بون هوم (M. Bonhomme) بالإحالة القلبيّة البصريّة (Anaphore visuelle)؛¹ وهو نمط خاصّ من الإحالة لا يتأدّى إلّا في الأنساق حيث يجتمع المرئيّ باللسانيّ نطقاً، أو تحريراً، إذ يسهم في بناء الانسجام، وبلورة سياق تداوليّ مشترك بين المستويين معاً.

فعلاً، إنّ ثمة إحالتين إلى برلين - المدينة؛ إحالة اللقطة، وإحالة اللفظة، ممّا يعني أنّ الإحالة الثانية مستهلكة سلفاً، بحكم أنّ لقطة برلين، بمعنيّة اللقطات السابقة واللاحقة، إنّما اشتغلت بوصفها إحالات مرئيّة إلى مرجع أيقونيّ مشترك (المكان) تتقاسمه مع مقول التعليق. فما الجدوى، إذن، من تكرار الإحالة إلى برلين نطقاً ما دام قد سبقت الإحالة إليها مشهداً، لاسيما ونحن بأمرّ الحاجة إلى تفادي ثقل التّمفّصل بين كلمة " برلين "، وبين بقيّة الجُمْل في مقطع التعليق ؟.

كذلك هو الشأن حين يرتبط بجملة التّاريخ؛ إذ إنّها تكرر ما يُرى حرفياً، على حين كان حريّاً بنا إسقاطها هي أيضاً، لنستعويض عنها باللقطة ** في تثبيت الزمن، والإحالة إلى الفضاء التاريخيّ المقصود، علّ أن نجد في ذلك ما يجنبنا التردّد، والوقوع في

* ينظر: الصّورة (01).

¹ Cf, Adam. J. M et Bonhomme mark, L'argumentation publicitaire ; Rhétorique de l'éloge et de la persuasion, Ed ; NATHAN, Paris, 1997, P : 74.

** ينظر: الصّورة (02).

الالتباس حيال شبهة الزمن المتأرجح بين الماضي (est libérée)، والحاضر (livre) في الجملتين الأخيرتين من مقطع التعليق.

تلك مسائلُ لا محيدَ لنا من تفصيلها لاحقاً في ضوء مقولتي؛ النصّ، والخطاب.

وأياً ما كان الأمر، فإنَّ لأسلوب الترجمة الحرفيّة، على وجه الخصوص، نجاعةً لا تمارى في السياقات الفيلميّة التي تغطى فيها لغةُ الإخبار، وتُسيطر الوظيفةُ المرجعيّةُ على لغة التعليق. في هذه الحال، تكون كلمات التعليق، وعباراته قطعِيّة الإحالة، مغلفة الدلالة، إذ تنحصر في تزويد المتلقّي بحمولة معرفيّة أحاديّة التدليل، وذات نشاط تعيينيّ فحسب، يحيل " إلى معنى مرجعي موضوعي وإدراكي، وبالتالي فهو ملكية عامة تتقاسمها المجموعة الكلامية التي تستخدم اللغة التي تشكل فيها الكلمة أو الجملة جزءاً".¹

ذلك ما يحضُّ المترجم على انتهاج " ترجمة دلالية (إدراكيّة) " وعياً منه أنه يتعاطى ترجمة نصّ مغلق / حرفيّ، يُغنيه عن استحضار أيّ سياق تداوليّ، وأيّة خطاطة تواصلية، ويوفّر عنه حتّى جهدَ إعادة الصياغة،² اللهمّ إلاّ إذا تعلّق الأمر بالكفاءة القواعدية التي تقتضي منه " معرفة قواعد الشيفرة، بما في ذلك المفردات وصياغة الكلمات، واللفظ / والتهجئة وبناء الجملة أي: المعرفة والمهارات التي يتطلبها فهم معنى الألفاظ الحرفي والتعبير عنه".³

لنضرب عن ذلك مثلاً، عسى أن نستوضح إجرائيّاً مدى نجاعة آلية الترجمة الحرفيّة حيال التعاليق ذات الإثباتات المعرفيّة القاطعة؛ والمثال هنا هو عبارة عن مقطع

¹ روجر. ت. بيل، الترجمة وعملياتها، م س، ص: 214.

² ينظر: المرجع السّابق، ص: 161.

³ المرجع نفسه، ص: 106.

من تعليق اجتزأناه من فيلم وثائقيٍّ موسوم: " *نهاية الكون - La fin de l'univers* "، يتناول - ولا ريب - موضوعاً علميَّهً بحثاً،* نرده على النحو الآتي:

« *Les scientifiques supposent qu'au moment du Big-bang, les premières petites particules de matière appelées des " quarks " ont été émises. C'est l'amalgame de ces quarks qui a constitué la structure de l'univers* ».

تكشف البنية اللغوية لهذا النصّ عن انتمائه المباشر إلى نمط النصوص العلميّة، (التداوليّة)، ما يفسّر كثافة حمولته المرجعيّة، وطغيان التقريريّة على وظيفته الإحاليّة، إذ انبنى على جملتين محوريّتين تعرضان على المتلقّي معلومةً فلكيّةً - فيزيائيّةً خالصة، وحتى إذا لم تكن يقينيّةً، فهي مركوزة على الافتراض العلميّ الذي طالما تأسست عليه قناعات العلماء، ونظريّاتهم العتيدة.

وإذن، في ضوء هذا المعطى، نقترح الترجمة الآتية:

" يفترض العلماء أنّه في لحظة الانفجار العظيم، قد انبجست أولى الجزيئات الدقيقة للمادة التي اصطلح عليها " الكواركات "، إذ إنّ التحام هذه الكواركات هو ما أنشأ تركيبة الكون ".**

بلا شكّ، إنّ أوّل ما يظهر على هذه النسخة الترجميّة، هو محاكاتها المفضوحة للغة المترجم منها، من حيث المعادلات المعجميّة، ومن حيث المسار الركني لبنية التركيب الجمليّ على وجه الخصوص.

* أنجّج هذا الوثائقيّ، وأخرجه؛ دانيال، هـ، بيرمان (Daniel. H. Birman). وهو في نسخة فرنسيّة مقتبسة عن IMAGINE من قبل كبير آليس (Claire Allesse)، وعليه، نومي إلى أنّ كون التعليق، في هذا الفيلم، قد ورد مترجماً، أمرٌ لا يؤثر، لا في طريقة ترجمتنا للمقطع المقترح في المتن أعلاه، ولا في الرؤيا الترجميّة التي نسعى إلى توضيحها في هذا المقام؛ ذلك نظراً لعلميّة نصّ التعليق، وحرقيّته الشديدة أوّلاً. وثانياً، لأنّ ما ينصبّ عليه التحليل رأساً هو طبيعة التعالق بين المقطع، وبين المتواليّة الفيلميّة.

** لا ضير هنا أن نستبدل كلمة " الكواركات " الثّانية بكلمة " الجزيئات " لتكون الجملة على هذا النحو: " إذ إنّ التحام تلك الجزيئات هو ما أنشأ تركيبة الكون ". إذ نبرّر ذلك بكون الكواركات نعتاً ملازماً للجزيئات، يستغرقها، وتستغرقه. كما أنّ لفظة الجزيئات أقرب إلى فهم أكبر عدد من المتلقّين، خاصّةً وأنّنا في سياق إعلاميٍّ، الأجدى به تبسيط المعلومة، وجعلها، قدر الإمكان، في متناول جميع شرائح المجتمع.

على أن يُستثنى من ذلك تقديم الفعل " أنبجست " الذي ورد في آخر ترتيب الجملة على صعيد النسخة الأصلية بحكم كون لغة الضاد لغة فعل، عكس اللسان الفرنسي الذي يؤسس العبارة، في المبدأ، على إسمية الاسم. ويُستثنى، أيضاً، مفصل الربط بين الجملة الأخيرة، وبين ما سبقت به، حيث تم الربط في ذهن على صعيد النسخة - الأصل، وما تحقق إلا ضمناً، بينما عمدنا، في نسخة الترجمة، إلى استخدام " إذ " قصداً منا إلى تبئير التمرُّح السببي بين فحوى الجملة الأخيرة، وبين حدث الجملة السابقة.

وإننا لنرجع ذلك التوافق المكشوف بين النصين؛ الأصلي، والمترجم، إلى التزامنا العملي بمنطق الترجمة الحرفية، حيث لا مجال هنا للتأويل، ولا حافز يحرض على الحذف، أو التحوير، أو الإبدال؛ فلغة التعليق في هذا المقطع علمية بامتياز، بل هي وضعية (Positiviste)¹ إلى أبعد الحدود، إذ توشك كل مفردة فيها أن تكون مصطلحاً يُحيل إلى المرجع إحالة تقريرية مدققة.

مع ذلك، قد يرتئي مترجم غيرنا اقتراح ترجمة أخرى وفق تركيبة لغوية مغايرة، ولتكن - مثلاً - على الشاكلة الآتية:

" يفترض العلماء أن أولى جزيئات المادة الدقيقة؛ ما حُدّد بمصطلح " الكوارك "، قد تمّ انبعاثها لحظة الانفجار العظيم، إذ إنَّ ما أنشأ تركيبة الكون، هو تكتل تلك الجزيئات ".

لكننا قد نعارض هذا الاقتراح لسببين اثنين: أولاً؛ لأنه لم يقدّم سوى بتحويرات شكلية لم تمسّ نصنا المترجم أعلاه في العمق، ولم تخرج عن بؤرة المبتغى من الترجمة الحرفية في شيء. وثانياً؛ لأنه لم يراع، أيضاً، ذلك التدرُّج الزمني الحساس الذي أفضى

¹ نستحضر، في هذا المقام، الوضعانية المنطقية في شيء من حسها المعرفي، وهي ترجمة نقترحها هكذا للمصطلح الأجنبي " Positivisme logique "، حيث يُعبّر عن " حركة فلسفية معاصرة تنفي عن العبارات الميتافيزيقية أي دلالة ممكنة، من حيث تجتهد في إعطاء شكل منطقي، وبذهي للفرضيات التجريبية التي تتأسس عليها علوم المادة

"Willerval. Bernard, Petit Larousse illustré, Op. cit, P : 920."

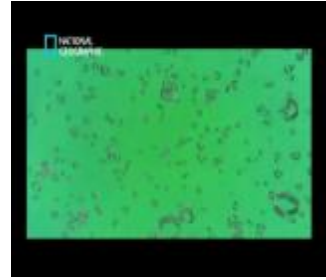
إلى ميلاد الكون على نحو ما تضمَّنه النصُّ - المصدر؛ انفجارٌ عظيم، فانتشارٌ للجزيئات، ثمَّ التحامها، ثمَّ نشأة الكون.

علاوةً على ما سبق، لم تنهضِ المزامنةُ بين متوالية التصوير،* وبين مقطع التعليق - الأصل إلاَّ على منطق التجسيم، والافتراض، ولم تشتغل الإحالةُ بينهما سوى على سبيل التمثيل، والاحتمال؛ إذ بدا المشهدُ الفيلميُّ المزامنُ لعبارات التعليق وكأنَّه لوحة إيضاح لا غير، وبالتالي؛ لم يكن المونتاج بينهما مونتاجَ حشو، بل كان مونتاج تدقيق معرفيٍّ، وتفصيلٍ مصطلحيٍّ لا يمنحه المشهد ذاته.



الصُّورة (05).

[...]



الصُّورة (04).

لذا، نحسب أنَّ اللقطة في مثل هذا السياق، لا تتمثَّل سوى سندٍ أيقونيٍّ، أو خلفيَّةٍ بصريَّة، بل هي ما بوسع المُخرج إسقاطه من بنية التفليم، في حين إنَّ حذف كلمة واحدة من مقطع التعليق، سيخلُّ بمضمونه المعرفيِّ، ويسيء إلى قيمته العلميَّة لا محالة.

ذلك إذن، هو الرُّهان الأساسُ الذي ينبغي على المترجم الاشتغال عليه.

* ينظر: الصُّورتان: (04) و (05)، علماً بأنَّهما ليستا سوى صورتين ثابتتين تمَّ اجتزاؤهما من سلسلة التفليم التي زامنتُ مقطع التعليق المذكور آنفاً.

2-2- التعليق خطاباً ومفتاحاً للمقاربة التداولية

لا يَسَعُ التعليق إلا أن يكون خطاباً. فَبِرْلَيْنِ كما وردت في سياقها اللغوي، والمرئي ليست كلمة، وإنما هي خطاب.

والخطاب، في معناه العام، هو الحاصل عن استعمال اللغة في سياق تواصلٍ معطى، أي؛ هو النسق داخل السياق، أو النسق مُسَيِّقاً (Texte contextualisé)، ممّا يقتضي وجود طرفين اثنين لا تكتمل مقولة الخطاب إلاّ بهما معاً، ويستحيل أن يشتغل الواحد منهما مُنفصلاً عن الآخر؛ إنَّهُما: **النَّسَقُ (اللُّغَةُ)** بكلّ مستوياته التركيبية، ونسائجه البنيوية، و**السِّيَاقُ (الْخا - لغة)** على اختلاف مرجعيّاته، وانتماءاته الحقلية.

يحقُّ لنا أن نوثّق هذا المنظور بأن نكتفيّ بسرّد تعريفين للخطاب، من بين تعاريف أخرى حاول بها دومينيك مَنُغُونُو (Dominique Maingueneau) حصرَ مفهومه، لما يُظهرانه من انسجامٍ بيّنٍ مع مقتضى حال التعليق، وجوهره التداولي الرَّاسخ، ومع خصوصيّة الوضعية التطبيقية التي ننطلق منها. على أن نحاول استقراء **خطابية التعليق** من خَلَل استثمار هذين التعريفين:¹

1- " الخطاب هو وَحْدَةٌ ذاتُ بُعْدٍ أُسمى من الجملة، ممّا يجعله معادلاً للنصّ ".

2- " الخطاب هو الملفوظ من منظور لسانيات النصّ، أو التداوليات، حيث يتّصف بديناميّة التلفّظ، وينهض على العلاقة القائمة بين شركاء الفعل التواصليّ، ومن ثمّ على تنبئته في سياق ما ".

¹ Maingueneau. D, L'analyse du discours, Hachette supérieure, nouvelle édition, Paris, P : 10. « - Discours 2 : unité de dimension supérieure à la phrase, équivalent de texte. – Discours 3 : dans une perspective énonciative ou pragmatique l'emploi de discours plutôt que énoncé permet d'insister sur le caractère dynamique de l'énonciation, sur la relation qu'elle établit entre les partenaires de l'échange, sur son inscription dans un contexte ».

وفقاً لهذين المفهومين، لا شكّ تتكشف خطابيّة التعليق، أو نصيّته. ولئن كان للخطاب نسغٌ تداوليّ بامتياز، كما يفصح عنه تعريفه الثاني أعلاه، فإنّ التعليق كذلك ينمُّ عن سلوكٍ تداوليّ بكلِّ المواصفات؛ إذ هو كيانٌ أوسع من البنية اللسانية التي تكوّنه، وتمثّل أصل وجوده، فلا ينحصر في محض كلماتٍ، أو جُمْلٍ مركّبةٍ تعيش بمعزل عن أيّ سياق محتمل، وتشتغل لذاتها على نحو نصٍّ نتلوه من الصّفحة تلاوةً حرّةً ومباشرةً.

كلاً، إنّ التعليق **لهو نصٌّ**؛ يعلو الكلمة، والجملة، بل ويتخطّى لسانيّته ذاتها إلى فضاء دلاليٍّ أغنى، وأرحب، وهو إذ ذاك، لينبني على نسقٍ لغويٍّ تخترقه السيّاقات على كثرتها، واختلافها، من كلِّ جانب.¹

يكفي أن تكون اللقطة جزءاً من ملفوظ التعليق حتّى تنحسِم تداوليّته؛ نعني أنّ التعليق في الفيلم الوثائقيّ قد وُجدَ للصّورة، كما وُجدتِ الصّورة له، وليس لهما بدٌّ من ذلك. وعليه، نلاحظ أنّ أسّيقة التعليق تتدرّج عضويّاً بدءاً من السيّاق اللّغويّ (الداخليّ)، إلى السيّاق الأيقونيّ المرئيّ، فالى السيّاق الفيلميّ (السينمائيّ) بكلِّ ترسانته التقنيّة، ورُشّحانه الجماليّ. هكذا يمضي سياقُ التعليق متّسعاً إلى أن يستقرّ به المقام خارج بُنية الفيلم ذاته، ليشمل مراجع الفيلم، ومرجعياتّه، وكذا رؤى المخرج بكلِّ تمظّهراتها الذاتية، والإيديولوجيّة، والثقافيّة..

كذلك هو الشأن بالنسبة إلى الإحالة؛ إذ بوسع الدّارس المتبصّر أن يرصد طبقاتٍ من الإحالات، لا ترتبط بالتعليق فحسب، بل بلغة الفيلم برمّته، حيث تتواتر، وتتباين بين

¹ ذلك ما تتسحب عليه قناعةُ جمهور المنظرّين لمقولة النصّ، حيث اتّفقوا على رؤية شاملة تسلّم بأنّ النصّ " وحدة متكاملة، لها أنماط تتباين وفق سياقات التفاعل الاجتماعي [...] تختلف عن الجملة ولها بنى كبرى وأخرى صغرى وتتحكّم في إنتاجه عدة عمليات لغوية ونفسية واجتماعية ومعرفية ". بحيري سعيد حسن، علم لغة النصّ؛ المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط:1، القاهرة، مصر، 2004، ص، ص: 93-97.

إحالة لغوية، وإحالة مرئية، وبين إحالة فيلمية، وأخرى معرفية تتصل بخارج الفيلم أكثر منه بدخائله.

ذلك بعض من المعطيات الحسية، والسياقية التي تحف التعليق مانحة له هوية **الخطاب**، أو هوية **النص** لتكافؤ يقع بين هاتين المقولتين بحسب منظور متغونو المشار إليه آنفاً.* فضلاً عن ذلك، سيغدو **التعليق** - **النص** هو التعليق (الحق) في الفيلم الوثائقي الذي لم نعرفه سوى معرفة أدبية، صحفية، حين حصرناه في اللسان - الكلام الذي اعتدنا سماعه من حنجرة لا نرى صاحبها. وهي معرفة، بلا شك، أبعد ما يكون عن الفحوى المفهومي للتعليق.

التعليق - **النص** هو الفيلم عينه، بكامل تفاصيله وأقطابه، إذ يشمل ألسنته/ منطوقه، وأيقونيته/ مرئيته، ويجمع، في الوقت ذاته، بين داخله، وخارجه، بل وينسحب عليه ماضياً، وحاضراً، واستشرافاً. لعلّ التعليق بهذا الوصف يتناغم مع مقاربة جوليا كريستيفا للنص وقد أقرت بأنه " ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية؛ إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية".¹

بناءً على هذه المقاربة، سوف لن يمثل **المحروف المقروء**، أو **المنطوق المسموع** الذي نتلقاه بوصفه **تعليقاً** سوى **بؤرة لسانية مُحينة تتفعل** عبرها مختلف مكونات الفيلم الوثائقي، وآليات اشتغاله التداولي، والدلالي، وترشح من خلالها، أيضاً، شتى مقاماته التواصلية، وسياقاته الخا - فيلمية. بمعنى أن **التعليق** - **اللسان** (أي الجانب اللساني منه) لا

* ثمة تمايز مُدرك بين الخطاب، وبين النص، نستدرج القارئ إلى تحسّسه ضمناً عبر ما سيلحق من تحليل، واستقصاء.

¹ كريستيفا. جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، ط:2، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص: 14.

يشكل إلا حيثية صغرى، أو طبقة لغوية من طبقاته المترابطة، هي جزء من التعليق، وليست كله.

أما أن لنا إذن، أن نعرف التعليق بالمفهوم الكريستيفي للنص على أنه " جهاز عبر - لساني يعيد توزيع نظام اللغة بربط العلاقة بين كلام تواصلية، غايته الإبلاغ المباشر، وبين مختلف الملفوظات السابقة، والآنية " ¹.

حقاً، إنَّ التعليق لظاهرة مقامية فطرة وأصلاً؛ فلا يمكن الكشف عن جوهره، إن من حيث البنية، أو الوظيفة، في مناخه الوثائقي إلا بالوثب على صلبه اللساني، وتجاوزه، دونما تغييب، إلى السياقات التي تحمله، ويحملها. إنما هو رسالة منطوقة يستعملها مرسل محدد رغم وجوده خارج مجال اللقطة، ليوجهها إلى مرسل إليه محدد ولو بشكل عام، مرتكزاً على سياق تواصلية محدد، ومستهدفاً غاية محددة أيضاً. ²

وحين نمنع النظر مرة أخرى في التعريف الثاني للخطاب أعلاه، نستشف في التعليق خاصية التلفظ، ولا نتوانى، من ثم، عن وصفه بالملفوظ (Enoncé)، والحكم بأنه يصدر عن دينامية تلفظية خاصة؛ فهو، وظيفياً، لغة تجمع - أو تقابل - بين قطبي الفيلم الرئيسين: النطق / التلفظ، والنظرة المتحركة / السينما، أو الأداء.

وعليه، إذا كان التعليق يتلفظ، فإن الكاميرا تؤدي، وذلك، إذن، ما ينسجم والطرح الذي جاء به جون أوستين (John Austin) في ضوء نظرية أفعال الكلام؛ حيث ارتأى أن

¹ Barthes. Roland, Théorie du texte, in : Encyclopaedia Universalis, V6, 2000, France S.A. « nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant une parole communicative visant l'information directe avec déferents énoncés antérieurs ou synchroniques ».

² من هذا المنطلق، لسنا نبالغ في شيء، إذا بَحْنَا بأنَّ المقاربة الأجدى بتشخيص اشتغال التعليق مظهراً وجوهاً، هي التداولية؛ لأنها تنصرف عن تناول البنية اللسانية في ذاتها، منفكة عن السياق، إذ تنحصر في مدارس اللغة وهي في وضعية استعمال بمختلف مراتبها المقامية بحيث يكون كل قطب من أقطاب الفعل التواصلية محدداً؛ المخاطب، والمخاطب، والتلفظ، والمقام و الهدف التواصلية. Cf, Tanase Nicolita. La publicité comme acte de langage, archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000766.html

في اللحظة التي يتلفظ بها المرسل بملفوظ ما، فإنه ينجز فعلاً يسعى من خلاله إلى التأثير في العالم، ما يعني أن الملفوظ أدائيٌ بحيث يمتلك خاصيةً تلفظيةً تؤدي الحدث الذي تصفه.¹

وإذن، إنَّ التعليق لخطابٍ، وإنه لأمر محتوم، والسبب هو السياق الذي يُسيج حضوره اللساني بقوة التقليم، والبنية المرئية. فهل يُعقل أن نترجم ما هو أسمى من الجملة بمنطق الجملة؟.

لا غرو، تتفتق الدلالة عن ملفوظ التعليق، وعن أدائيته الأيقونية، والفيلمية في آن. تلك الدلالة هي ما يستمدُّ منها التعليق نصيَّته، أو خطابيَّته؛ فالخطاب يكمن، بمعلِّميه؛ الاتساق والانسجام، في المرئي، والمنطوق معاً، بحكم أن الصورة في الوثائقيات هي جزء من التعليق - الكلام، بل هي تعليقٌ على ذاتها، وعلى المرجع، في الوقت الذي قد تكون فيه عباراتُ التعليق تعليقاً عليهما معاً (الصورة، والمرجع).

ولمَّا كان المعنى ملكيةً مشتركةً بين ملفوظ التعليق، وبين مرئيِّه، فإنَّ ما تجب ترجمته هو تلك الملكية؛ هو ما يتمخض عن مفصل الربط بين طرفيها في البنية الكلية للفيلم. إنها الحقيقة الوثائقية التي من أجلها يُنتج المخرج فيلمه، وقد اصطَلَحنا عليها، في الفصل السالف،* بالرؤيا، لنكتشف الآن أن مقولة الخطاب تحلُّ محلَّها في مقامنا هذا؛ مقام لسانيات النص، والتداوليات.

تبعاً لذلك، إذ نعود إلى المثال الأوَّل الذي عرضنا له أعلاه بشيء من التفصيل، يكون بوسعنا أن نفصله أكثر لنقول: إننا نترجم الخطاب من "برلين"، ولا نترجم منها

¹ ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط:1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2005، ص: 26.

* ننصح بإعادة التمعُّن في محتويات الفصل الأول من هذا البحث، لاسيما المبحث المعنون: الفيلم الوثائقي؛ الوثيقة والحقيقة والرؤيا.

الكلمة. وإنها العلة التي سنسوّغ بها، هذه المرة، مشروعية إسقاط لفظة برلين من بنية التعليق اللغوية؛ فبرلين - اللفظة لم تكن لتنتج معنى، أو تفعل دلالة ما لولا السياق الأيقوني - الفيلمي الذي نُطقت في خضمّه، لاسيما وأنها وردت شبه منفكةً نحوياً عن باقي التركيب الجملي الذي تلاها. عدا دلالتها الذاتية (Dénotative) التي لا تحدّد جهة مخصوصة تُتلقّى من خلالها كما يحدّدها مقام الحرب العالمية الثانية بوصفه موضوعاً للفيلم كلّ.

من هنا، فبرلين - اللقطة/ الكتابة (لوحة توجيه مكتوب عليها Berlin) إنما هي جزء من برلين - الكلمة خاصّة وقد تزامنتا بالمرج تزامناً حرفياً. والنبرة الصوتية التي لُفّظت بها برلين - الكلمة من قبل المعلق جزء من برلين - الكلمة ذاتها، والسيّاق المونتاجي للمتواليّة الفيلميّة الذي انخرط فيه هو، أيضاً، جزء منها؛* تلك، إذن، عناصر لا لغوية قد احتشدت كلّها لتسهم في تحويل برلين - اللفظة إلى نصّ، أو إلى خطاب.

في هذا المنظور، نتحقّق من نسبيّة النصّ/ الخطاب مساحةً، وحجماً بالمقارنة مع الجملة، أو الكلمة، وحتى مع الحرف، أو الصوت. لذا "يتوجّب تمييزه عن الفقرة بوصفها وَحْدَةً طِبَاعِيَّةً تتألّف من جمل عديدة، إذ بوسعه أن يكون جملةً، كما بوسعه أن يكون كتاباً كاملاً. فالنصّ - من هنا - يتحدّد مفهومه باستقلاليّته، وكذا بانغلاقه".¹ حتّى ليتمكن أن يتّخذ له صفةً ما، وشكلاً ما خارج قانون اللسان، إذ بوسعه أن يَتمَظْهَرَ فيلماً، أو تسجيلاً على شريطٍ مغناطيسيٍّ، وبوسعه أيضاً أن يأخذ شكل خليط من العلامات؛ المنطوقة، والموسيقية، والتصويرية... المثبّت على قرص مضغوط.²

* ينظر: الصور: (01)، و(02)، و(03).

¹ Ducrot Oswald, Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Ed ; seuil, 1972, P : 375. « En ce sens, le texte doit être distingué du paragraphe, unité typographique de plusieurs phrases. Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier ; il se définit par son autonomie et par sa clôture».

² Cf, Maingueneau. D, Analyser les textes de communication, Nathan, Paris, 2000, p :43.

ينتج عن ذلك أنَّ القول بتسامي الخطاب على الكلمة، أو الجملة، لا يعني أنه يكبرهما بالضرورة من حيث المساحة، والتكوين، إنما القصد هو أنَّ له تنظيمًا يختلف عن تنظيم كليهما.¹ وعليه، لا غرابة أن تكون برلين - اللفظة خطاباً على الرغم من كونها كلمة واحدة على الصعيد اللساني.

ذلك هو المنطق الذي كان لزاماً علينا أن نتصرّف بموجبه ترجمياً مع مقطع التعليق الوارد في المثال السالف، خاصةً مع لفظة " Berlin "، وجملة التأريخ اللاحقة (1945). **ترجمة بفاعلية الخطاب، لا بثبات الجملة، فبالآليات الترجميّة، والأساليب التي تتصاع لديناميّة الخطاب، وتنفلت من مأزِم الجملة، وضيقها البنيويّ.**

فقد تحتمّ علينا أن نُترجم من لفظة " Berlin " - مثلاً - وحدة المعنى (Unité de sens)، وليس متواليّة الأصوات فحسب؛ لأنّ الوحدة الحاملة للمعنى، والتي تقبل الترجمة، ليست في البناء اللسانيّ منعزلاً، وإنما تتجلّى عبر الرسالة في شمولها، وإيحائها.² نحسب أنّ Berlin، من حيث هي كلمة، لا تشكّل وحدة معنى قابلةً للترجمة، بل تشكّلها من حيث هي خطابٌ يرشّح عبر: الصّوت، والصّورة، والحركة، والمونتايج، والمقام التاريخي الطّاعي.

نقصد أنّ وحدة المعنى تعدّل، في جوهرها، مقولة الخطاب، أو هي جزءٌ من خطاطتها الذهنيّة، والماديّة. ونحن هنا نستند، بكلّ وضوح، إلى الموقف الحازم لماريان ليدرر حين تقول: " لا وجود لوحدة المعنى إلّا على صعيد الخطاب؛ فهي تختلف عن الكلمات، والتراكيب، وعن الرّوابط الرّكنيّة، أو الصّيغ الجاهزة ".³

¹ Cf, Op. cit, P : 38.

² Cf, Lederer, Marianne, La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif, Ed ; HACHETTE, Paris, 1994, PP : 27, 28.

³ Ibid, P : 27. « L'unité de sens n'existe qu'au plan du discours ; elle ne se confond pas avec des mots, des syntagmes, des collocations ou des figements ».

الحال إنَّ وحدة المعنى في مقام التعليق، لتتَّسم بما يتَّسم به الفيلم الوثائقيُّ عينه، إذ لا يمكن للمترجم استشفافُها إلَّا إذا فقه ملفوظ التعليق في محيطه الفيلميِّ. إنَّها وحدة دلاليَّة ذات هوية لسانیَّة، وفيلمیَّة في آن، فهل لنا أن نسميَّها بـ "الوحدة الفيلمو - لسانیة (Unité filmo- linguistique)"، حيث لا تتحقَّق الوحدة الترجميَّة (L'unité de traduction) حيال التعليق إلَّا بتحقيق الجمع بين اللُّسانيِّ، واللَّلسانيِّ بكل فواعله السينمائيَّة؛ الأيقونيَّة، والصوتيَّة، والحركيَّة، وهلمَّ جرَّاء...؟

تلك إذن، هي المعطيات النظریَّة، والمبرِّرات التداوليَّة التي جعلتنا نقترح أن نترجم **بالحذف** لفظة "Berlin"، وعبارة التَّاريخ "mile neuf cent quarante cinq" في المثال السَّابق؛ فنحن إذ حدَفنا ما حدَفنا، إنَّما ترجمناه، بحيث مسَّت الترجمةُ هاهنا معلِّم الخطاب من المحذوف، لا بؤرة اللسان، بمعنى أنَّا لم نترجم اللفظة، والعبارة، حضورهما المادِّي، سوى في سبيل ترجمة الخطاب الذي يحفُّهما بطريقَةٍ أو بأخرى، وكأنَّنا "لم نترجم من أجل أن نترجم"، أو "ترجمنا ولم نترجم في الوقت عينه"؛ ترجمنا الخطاب المتواري، ولم نترجم الدَّال المتجلِّي.

حسبنا أنَّ الوحدة المعنويَّة غالباً ما تتجلَّى بغيابها، لا بحضورها، أو هي تتحقَّق في الغياب، وعبر الحضور. شأنها شأن المدلول؛ أصله غيابٌ، فيما هو أصل الدَّال حضور.

ذلك إجراءٌ ترجميٌّ قد ساغ لنا اعتماده لسببَيْن اثنين؛

أولاً؛ نسقط Berlin من مقطع التعليق لأنَّها مكرَّرة أيقونيًّا، وفيلمياً؛ إذ ما يلفظه المعلق، في هذه اللَّحظة من مسار الفيلم، "تلفظه" اللَّقطة كتابةً فضلاً عن لوحة التوجيه التي توطَّرها، ويُحيِّنه المشهدُ الفيلميُّ حركةً، ومونتاجاً، ومرجِعاً. فبرلينُ - اللَّقطة (الكتابة)، وبرلينُ - المشهد (المدينة) تكفيان لتوطئة المكان؛ أصل القضية أنَّ الإحالة البصريَّة إلى برلين هي ما يسوِّغ للمترجم، ولغير المترجم، الاستعاضة عن التَّأشير

الصوتي لها من قبل المعلق،* بل وتحض المشاهد " العادي " يغض السمع عن برلين -
النطق، ويطلق العنان لبصره منجذباً جذباً إلى برلين - الصورة. (يقول الحكيم الصيني:
الصورة خير من ألف كلمة).

من هنا يتيح ذلك الإجراء تحاشي الحشو بين مرئي برلين، وبين منطوقها، علماً
بأن حذف برلين من نسق الترجمة سيعوّضه المشاهد آلياً بالصورة. فغالباً ما " يعوّض
الجمهور النقص الذي يطال ترجمة الأفلام بفضل الصورة، والصوت، وكلام الممثلين.
فالمشاهد ليس مجرد قارئ لحاشية الترجمة وحسب، وإنما هو، أيضاً، مشاهد يسمع،
ويرى ". 1 **

ثانياً؛ إنّ الإعراض عن ترجمة Berlin من مقطع التعليق ليحقق في نسخة الترجمة
شيئاً من **النصيّة اتساقاً، وانسجاماً؛** بحيث يتبدّد ثقل التركيب بين مفاصله، وتظهر سلاسة
ما على تعطفه **الجُمليّ، والدلاليّ** في الوقت نفسه؛ (علماً أنّ النصيّة غير مفقودة في اللغة
- المصدر، إذ نشعر بوجودها ضمناً بما يتفق وعبقريّة اللسان الفرنسي).

لا عجب إذن، أن يتّسق نصّ **بحذف كلمة، أو جملة منه؛** فقد رأينا آنفاً كيف تكون
النصيّة مسؤولة عن اتساق النصّ، عن تماسكه نحواً، وتركيباً، وأن لنا أن نعرف بأنّ

* ينظر: هذا الفصل، ص: 91.

¹ Thérèse Eng, Traduire l'oral en une ou deux lignes, Vaxjo university press, Goteborg, 2007, P : 14. « Le public compense les insuffisances de la traduction des films grâce à l'image, au son et aux voix des acteurs. Le spectateur n'est pas simplement un lecteur de sous-titre, il est bien entendu aussi quelqu'un qui écoute et voit ».

** نعضدّ هذا المنطق بقول آخر لتيريز، حيث تقول: " أحياناً، يمكن للغة الصورة أن تكون كافية لفهم ما يقال، إذ إنّ من إحدى قواعد أيّ ترجمة سينمائيّة ألاّ نترجم ما قد صرّحت به الصورة سلفاً. مع ذلك، فإنّ ما لم يُترجم في تحشّية الفيلم، لا يعني أنّه مفقود. لأنّ السينما، والتلفزيون هما من الوسائط الإعلامية متعدّدة آليات التدليل، بحيث يستخدمان مختلف الطرائق بغية تحقيق تواصل في أكمل صورة "؛ Idem. علاوة على ذلك، يتّضح أنّ الحذف (Omission) الذي يقوم به مترجم التعليق، تحشّية أم دبلجة، إنّما لكي يحافظ على التزامن في مستواه العام بين الشريط الصوتي، وبين شريط الصور، إذ غالباً ما يكون زمن التعليق أسرع من زمن مرور اللقطات، ممّا يحتمّ حذف بعض الكلمات، والجمال التي لا تعيق عمليّة الفهم، ولا تؤثر في مسار استيعاب مضمون الفيلم؛ Cf, Yves Gambier, La traduction audiovisuelle, Op. cit, P : 11

الاتساق جزء من الانسجام بوصفه خاصيةً دلاليةً (غياييةً) لابد من توافرها في أي نصٍّ مهما يكن النمط، والحقل الذي ينتمي إليهما.

بل إنَّ الاتساق هو صنو الانسجام، أو البوابة التي تقضي إليه، يتمظهر بوصفه وظيفةً دلاليةً على صُعد النحو، والمعجم، والتركيب، ويتمفصل، من حيث العلاقات الدلالية، بين الموضوع (Thème) والمحمول (Rhème)، وبين الإحالة والمرجع، ما يسمح للنص بعدم تكرار متوارياته اللفظية كلها من أوله إلى آخره، إذ يعتمد جملةً من الأدوات اللغوية حيث يستحضر من خلالها بعض ما يجب استحضاره، ويحيل إلى البعض الآخر غيايياً، وتأويلاً، ليكون، هكذا، اشتغال الاتساق ذا مجرى دلاليٍّ يرتبط بعلاقات المعنى بين وحدات الخطاب.¹

بهذا المنطق نغيّب لفظة " برلين "، وكذلك عبارة التأريخ 1945، من المجال اللساني لنص التعليق، ولا نرى أنَّ ذلك يُضعف نصيَّته، لا من حيث اتساق تركيبته جُملاً ونحواً، ولا من حيث انسجام فحواه، وانطلاق وظيفته التبليغية، ما دام قد استحضرت اللفظة إلى المجال المرئي، والمشهدي، فكان أن تمت الإحالة (القبليّة) أيقونياً، وفيلمياً إلى برلين - المدينة، والمرجع على حدِّ السواء.

من هنا، وتأسيساً على جميع ما سلف من تحليل، وتسويغ، نقترح بأن تكون ترجمة نص التعليق ذاك على النحو الآتي:

" ها هي ذي أوروبا تتحرّر من الرعب النازي، حيث يُدير الجيش الأحمر المعركة الأخيرة ".

¹ Cf, Moeshler, J, et Reboul, A, Op.cit, P : 4.

3- ترجمة التعليق بمقاربة سوسيو - ثقافية

غالباً ما يرشح التعليق في الأفلام الوثائقية بوصفه سيلاً من البصمات الثقافية لمجتمع من مجتمعات هذا العالم. بل لا محالة، إنه لينهض على لغة مثقلة بفواعل الثقافة على اختلافها في التصنيف، وفي درجة التَمْظُهر، والتأثير.

فالتعليق، من حيث هو لغة، لا يمكنه التجرد من الطابع الثقافي، إذ إنَّ هَيُولَى اللغة التي يمتطيها ولا مناص له منها، هي، في جوهرها، هَيُولَى ثقافية. لا انفصام إذن، للغة - ذلك النسق اللساني - عن النسق الثقافي. ونحن هنا إنما نتكئ، بنحو مباشر، على تلك المقولة التي أطلقها هنري ميشونيك (Henry Meschonnic) في ستينات القرن الماضي: " **اللغة - الثقافة** "، حيث رأى أنَّ لكل لغة ثقافة تشكّل معها كلاً متّحداً غير منفصل.¹ فعسى أن يكون في ذلك ما يعزّز موقفنا حيال ثقافيّة التعليق، ويقلّل من طرافة الطّرح، وانحيازيتّه.

والأدهى، أنَّ ما يضاعف الألق الثقافيّ للتعليق هو اندراجه ضمن جملة من الخطابات الموازية له، يُفاعلها وتُفاعله، وهي خطابات، على خلافه، مرئيّة، وسمعيّة، وحركيّة تنبثق، جميعها، عن البنية الفيلميّة للفيلم، وتتأسّس - كما هو معلوم - على علاقة **تناظريّة / تماثليّة** مع العالم الخارجي، ما يمنحها طاقة لا تضاهي في استيعاب الثقافيّ على رحابة مصطلح الثقافة، وفي شتّى أشكاله العامّة، والخاصّة.

من ها هنا، بوسعنا القول إنَّ التعليق لغة، وفيلماً، هو الثقافة بعينها !.

لكنّنا، في مقام هذا البحث، لا نريد بالثقافة، ومنها، إلّا ما يمثّل طرفاً، نظريّاً وعمليّاً، في معادلة الترجمة. إذ يمتاز مصطلح الثقافة، على اختلاف تحديداته المفهوميّة

¹ Cf, Meschonnic. H, Pour traduire la poétique, II, Ed ; Gallimard, Paris, 1997, P : 3.

عند جمهور الدارسين المتخصصين، بالموسوعية، والشمولية، والجمع بين الخاصي، والعمومي في صنو واحد.

فلا يضير أنه ما يزال مفهوماً متداولاً بصيغة سوسيو - أنثروبولوجية، حيث دُرِجَ على توصيفه بمجموع المعارف التي تحوزها فئة اجتماعية ما، وتمييزها عن باقي الفئات، وهي معارف تتشعب عناصرها، وتتباين مدارجها ضمن مكوّن ثقافيّ يشمل العادات، والمأكّل، والملبس، والمسكن، والتراكم التاريخي، والسلوك الاجتماعي، والتقاليد الشفهية، والإنتاج الأدبي، والمعتقدات..¹

نلاحظ أنّ للثقافة بنيةً معقدة، وذات شحن معرفي، وحياتيّ متعدّد الأطر، والمدارج، والأسيقية؛ وهي، إذ ذاك، أوسع بكثير من حيثية التعليق في فيلم وثائقيّ. ولا نعتقد أن يكون التعليق ثقافياً بهذا الوصف من أوّل لقطة في الفيلم إلى الجنيريك، وإنما تقتصر ثقافته على بعض آليات الاشتغال، والتمّظهر التي تطبع لغته، وحضوره الفيلميّ في شكل بؤر متواترة، ومستويات متناثرة ليس إلّا.

للتعليق إذن، محض تمّظهرات ثقافية تتلاحق جرعاتها بالقدر الذي يضمن له اشتغاله الخطابّي لا غير. ونحن هنا أجدي بنا أن ندرس العناصر الثقافية التي تنشط فواعل الاستراتيجيات الترجميّة مستجيبةً لأسباب قيام النموذج الثقافيّ من جهة، وتؤثر، من جهة ثانية، بطريقة أو بأخرى، في خطاب التعليق على نحو يعزو إليه ديناميّة متفاوتة الطبقات لا يحقّ للمترجم إهمالها من قبيل؛ الإيديولوجيا، والسوسيولوجيا، والأنثروبولوجيا لاسيما إذا ما تعلّق الأمر بالأفلام الوثائقية السّاعية إلى تشخيص وضع معيشيّ في بنية مجتمعيّة معقدة.

¹ Cf, Mackey, W, F, Texte, contexte et culture, In ; TTR : traduction, terminologie, rédaction, Vol ; 1, N : 1, 1988, P : 12.

يجملُ بنا، في السياق ذاته، أن نوميء إلى أن هذا الطرح الثقافي لا يخلع عن التعليق مقولة الخطاب، أي؛ لا يجرده من خاصية تجزئه التداولي على نحو ما عرضنا له سابقاً، ولا يخرج، من ثمة، مفاهيم السياق، والمقامية من دائرة التقصي، والتخمين الاستراتيجي حيال ترجمته.

نحن، هنا، إذ نترجم التعليق، إنما نترجم خطاباً "ثقافياً"، أو نترجم "الخطاب الثقافي" الكامن في ثناياه. وإننا نسوِّغ لذلك بمفصل "تحليل الخطاب" من حيث هو دراسة في الخطاب (Etude de discours) تقرُّ باختلاف تحاليله اختلاف أنماطه، وتعرِّف بتباينها المفروض تباين انتماءاته القطاعية (التخصصية)،¹ ممَّا يُفصح عن حتمية وجود تحليل ثقافي للخطاب منوط بمسلك ما من مسالك الثقافة، وذلك على غرار وجود تحليل سوسيولوجي له، وآخر لساني، وآخر نفسي، وآخر أنتروبولوجي.. بالرغم من كون هذه التحاليل تصبُّ كلها في مصب "تحليل الخطاب" بالمفهوم العام للمصطلح.²

بهذا المنطق، يشفُّ لنا الكنه الثقافي لخطاب التعليق في الفيلم الوثائقي؛ فنرى أن المسارعة إلى ترجمته تقتضي تزوداً ببعض الرؤى النظرية للطرح الثقافي، والسوسيو-ثقافي بحكم أن الاجتماع يشكل منحى، لا يُستهان به، من مناحي الثقافة لجماعة بشرية مُعطاة.

فالسؤال الملحاح هنا؛ كيف نترجم تعليقاَ ذا حمولة سوسيو-ثقافية مغايرة في ضوء "المقاربة الثقافية" للترجمة؟. إلى أي مدى تمثل تلك المقاربة رهاناً ترجمياً ناجعاً في ترجمة التعليق؟، وما هي الآليات الترجيمية التي بوسع هذا الرهان وضعها بين يدي المترجم؟.

¹ Cf, Charaudeau. Patrick, Maingueneau. D, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed ; seuil, Février 2002, Paris, P : 41.

² Cf, Maingueneau. D, Les termes clés de l'analyse du discours, Ed ; Seuil, coll ; « Mémo », Paris, 1996, PP : 11 et 12.

في الحق إنه لحرى بنا أن نناقش هذه المسألة منطلقين من وضعيّة عينيّة، من مثال حيٍّ على نحو ما صنعنا في المبحث السّالف. بيّد أنّ المقام يستدعي التمهيد بشيء من التفصيل في عرض مقوّمات " النظرية الثقافية " للترجمة، وشرح مبررات وجودها حيال التععيد، وحيال الممارسة.

إنّ الغاية الكبرى من وراء ممارسة الترجمة لهي التعاطي مع الاختلاف الحتمي بين الثقافات مهنيّاً، وتنظيراً؛ بل لطالما مثّلت الثقافة الوجه الجوهري، والرسمي للترجمة منظوراً ونشاطاً، إلى أن أصبحت من أشهر الواجهات المفهوميّة التي عادةً ما يوصف بها تعريف الترجمة أصلاً.

ولحدّ أن استطاع بعض الدّارسين أن يثبت الإسهام الحاسم للثقافة حتّى في ترجمة النصوص العلميّة، أو التقنية التي تمتاز بحياديّة تحول دون أن تتجلّى فيها الملامح الثقافية بالحدّة التي تتجلّى بها في النصوص الأخرى.¹

وهكذا غدا العامل الثقافيّ عنصراً محورياً يدخل في تكوين التعريف ذاته؛ ذلك التعريف " الثقافي " الذي ينتصر له منظرون كثيرٌ في ميدان الترجمة؛

هذا هنري باجو (D. H. Pageau) يعرف " الفعل الترجميّ " بأنّه نقل نصٍّ من ثقافة إلى أخرى، ومن نسق أدبيٍّ إلى آخر؛ بأنّه إدخال نصٍّ في سياق مغاير.² فهو يجعل من الترجمة وسيطاً نصيّاً يصل بين سياقين ثقافيين مختلفين، وكأنّ الترجمة لا تتم بين نصّين، بل بين سياقيهما، أو بين ثقافتيهما.

¹ Cf, Cordonnier, J. L, Aspects culturels de la traduction ; quelques notions clés, In ; Méta, Vol ; 47, N : 1, 2002, P : 39.

² Pageau, D. H, La littérature générale et comparée, Ed ; Armand Colin, Paris, 1994, P : 41. «Traduire, c'est faire passer un texte d'une culture à une autre, d'un système à un autre ; c'est introduire un texte dans un autre contexte ».

لا بل ذلك ما حدا بالباحت المغربي محمدّ الديداوي إلى الإقرار بأنّ الترجمة تقع بين ثقافتين، لا بين لغتين.¹ إنّه لمنظور ترجمي متّسع، يُحوّل المترجم مبدعاً، إذ يحرّره من قيد الحضور المادّي للنّص، من أدنى مستوى صوتيّ له، إلى أقصى مستوى دلاليّ، ويعتقه، بالتالي، من سراب الوفاء للنّصّ - المصدر، ومن وهم المطابقة الكلّية بينه، وبين النّصّ - الهدف.

وهنا، " لا يكون عليه أن ينقل النّص الأصلي وينسخه، ولا بتبليغ معناه الأصلي، إذ لا علاقة للترجمة بالتبليغ والإخبار، مهمة المترجم أن ينقل من ثقافة إلى أخرى ".²

لا غرو، إنّ هذا المنظور الذي لا يرى في الوجود اللّساني للنّصّ غير " ذريعة لغوية " تصل ثقافة بأخرى، لمستوحى من نظريّة يوجين نيدا (E. Nida) ذات الأبعاد السلوكيّة، والمعروفة بمنطقها الدّيناميّ، وجذرها الثقافيّ الرّاسخ؛ إذ انبرت تكرّس لمنطق ترجميّ يؤمن بأنّ ما يُقال في لغة ما يمكن قوله في لغة أخرى، بشرط ألاّ يؤخذ الشكل اللّسانيّ مأخذ الغاية المرجوة، والقصد النهائيّ في تحقيق الأمانة.³

إنّه المنطق الذي فتح الممارسة الترجميّة على تخصّصات علميّة شتّى، وألهمها حساً نمذجياً له قدرة فائقة على استثمار ما توفّر من المناهج، والأطر النظريّة المستجدّة، ممّا أضاف إلى بعدها البين - لسانيّ بُعداً آخر؛ هو البعد البين - ثقافيّ؛ حيث تغذّت الترجمة ذاتها بروّيا جديدة نحت بها نحو نوع من الاستغراقية السوسيو - ثقافية، فباتت تُعرّف على أنّها وضعية اتصالية تحتسب المعايير الاجتماعية، والآفاق المعرفية،

¹ ينظر: الديداوي محمد، الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية لإشكالية الاصطلاح ودور المترجم، المركز الثقافي العربي، ط:1 بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص: 21.

² نعبد العالي عبد السلام، في الترجمة، تر: كمال التومي، تقديم ومراجعة: عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، دط، المغرب، 2006، ص: 32.

³ ينظر: إدوين غنتسler، في نظريات الترجمة، اتجاهات معاصرة، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط:1، بيروت، لبنان، 2007، ص: 149.

والهويات الوطنية، والسياسات الدولية المختلفة بوصفها عوامل تؤثر في الفعل الترجمي¹، وتحكم مساراته التقنية، والجمالية.

وإذن، فإنَّ الترجمة ممارسة بين - ثقافية بامتياز؛ فهي، بهذه الحال، تتم بين السياقات، لا بين اللغات فحسب، وكأنَّها ممارسة بين - سياقية إذ يجب أن تقع، أساساً، بين سياقي اللغتين؛ السياق - المصدر، والسياق - الهدف (على الرغم من أنَّ السياق سياق واحد بحكم تجريديته، وعالميته). من هنا، أخرى بالمرجم أن يشتغل على الثقافتين، الثقافة - المصدر والثقافة - الهدف، قبل الاشتغال على اللغتين؛ المصدر والهدف أيضاً، وأخرى به، تبعاً لذلك، أن ينتقي التقنيات الترجميَّة الأكثر ملاءمةً في هذا الاتجاه، ويتخير حلولاً، وأساليبَ عمليَّةً تتراوح، في معظمها، ما بين تكييف، وتصرف، وتكافؤ، وحذف، وتأويل.. على أن يكون عزاؤه الوحيد في تحمُّل عبء هذا المسعى، هو التتصلُّل من مسكة النصِّ الماديَّة.

ذلك هو المساق الذي سنحاول تتبُّعه في هذا المقام من البحث. نتحرَّر من سلطة التعليق الحضورية في المواطن التي تتمركز فيها ثقافيته، وتتجسَّم سياقيته على اختلاف حمولاتها، وتباينها المحتوم.

فسعيّاً منّا إلى تحقيق هذه الغاية، نقترح المثال الآتي، عسى أن نلفي فيه ما يلبي المفاهيم، والرؤى المطروحة أعلاه؛

¹ Cf, Mi-Yeon & Annie Brisset, La notion de culture dans les manuels de traduction ; domaines allemand, anglais, coréen et français, In Méta, Vol ; 51, N : 2, 2006, PP : 390- 391. Et Gladys Gonzalez Matthews, L'équivalence en traduction juridique ; analyse des traductions au sein de l'accord de libre-échange, Nord-Américain, (ALENA), Thèse de doctorat en linge : www.these.ulaval.ca/2003/21362/21362.html



الصورة (08).



الصورة (07).



الصورة (06).

« .. une femme dans Berlin, raconte le viol des allemandes par les russes en 1945. Ils s'emparent de moi, me jettent à terre,



الصورة (10).



الصورة (09).

Je me retrouve la tête couchée sur la marche de l'escalier, j'aperçois l'un des soldats qui monte la garde pendant que l'autre arrache mes sous vêtements et force son chemin avec violence.



الصورة (13).



الصورة (12).



الصورة (11).

Puis en cette vie, il vaut mieux avoir un russe sur le ventre, qu'un américain au-dessus de la tête ».

نعم، مرةً أخرى، فيلم " نهاية العالم - Apocalypse "، إذ نقترح هذه الصور الثماني التي حاولنا، قدر الإمكان، اقتطاعها من إحدى متوالياته بانتقائية مقصودة، ونحن

إنّما نعرضها بالترتيب المونتاجي الذي جاءت عليه، ومرفقةً بنصّ التعليق وفق خيط المزامنة، أو المزج بينه، وبين شريط التفليم على نحو تقريبيّ ليس إلّا.

تعرّض هذه المتوالية الفيلميّة لقضيّة الاغتصاب الذي تعرّضت له نسوة ألمانيا على مشارف انطفاء الحرب العالمية الثانية. والمُلفت أنّ نصّ التعليق يجسّد فعل الاغتصاب تجسيد الإيماءة، والاستعارة، والترميز، إذ يرويه على لسان امرأة من برلين في شكل قصّة حيّة، كأنّها تحدّث في الحين لكون الزمن الذي صُرّفت فيه الأفعال زمنَ مضارع، وتحيين.

وعلى الرّغم من ذلك، لا نرى من حدّث الاغتصاب سوى أثر الدّوال، وهسهسة المونتاج، واللقطات، لأنّ الحدث هنا مسرودٌ سرّداً مزدوجاً؛ مسرودٌ بالفيلم، وبالكلّام، أو بالمرئيّ - المسموع، والمنطوق - المقروء. على أنّ طبيعة المزج بين هذين المستويين من السرد في البنية الفيلميّة لهذا المشهد، هو ما يسترعي منا اهتماماً، وتدقيقاً في النظر، والمدارسة؛

ثمّة خطّان محوريّان يَسبُكان بنية هذا المشهد الفيلميّة، والإحاليّة (الوثائقيّة/ المرجعيّة)؛ هما خطّ الصّور والمنتجة، وخطّ النطق والتعليق. والأدهى أنّ هذين الخطّين يبدوان، حسب المعطى الظاهريّ، متوازيين، منفصلين، إذ لا شيء فيهما، أو عليهما، يُبيّن أنّهما يلتقيان، أو يتعامدان عند إحداثيّة تصويريّة، أو مرجعيّة ماثلة في معلم المتوالية؛ فعبارات التعليق إنّما تستحضر ذكرى امرأة برلينيّة طفقت تصف الشّاكلة التي بها اغتُصبت من قبل أحد الجنود الرّوس، بينما يُحيّن محور اللّقطات، بالموازاة، معطى مرئياً لا ضرورة، ولا مبرر لارتباطه بالمعطى السّرديّ لنصّ التعليق.

فنحنُ نُشاهد، في اللقطة الأولى* من بُنية المقطع، امرأةً تركض، وسطَ الدَّمار، مذعورةً من ويل الحرب، وفي اتجاه الهرب والنجاة، ولا نلاحظُ أيَّ شيءٍ في السِّياق الأيقونيِّ للّقطة يؤكِّد على أنَّها المرأةُ المعنَّيةُ بالاغتصاب.

ثمَّ إنّ هذه اللقطة ترتبط، من طريق المونتاج، بلقطة أخرى تليها تكسر حتّى إيقاع التمتّة المتخيّلة للواقعة التي يصوِّرها نصُّ التعليق بنحوٍ ما في ذهن المتلقّي؛ إذ ما العلاقة بين مدينة برلين المدمّرة وبين فعل الاغتصاب؟!**.

يضاف إلى ذلك أنّ اللقطة الموالية¹ هي أبعد ما يكون، من حيث المحتوى البصريّ، عن حكاية المرأة المغتصبة.

كذلك هو الشأن بالنسبة لبقية اللقطات؛ حيث نلاحظ في لقطةٍ ظهوراً تدريجياً بين الحطام لامرأة أخرى*** – غير التي رأيناها في اللقطة السابقة –، وفي لقطتين تاليتين نرى جندياً روسياً متبوعاً بعدد من الجنود الرُفقاء، يصعدون سلماً، ويجتاحون حجرة البيت بشكل خاطف،**** لتظهر لقطةً متوسطة الحجم تُرينا في المقدّمة وجه امرأة باكية، وفي الخلفيّة وجهاً حزيناً لامرأة أخرى***** إلى أن يُباغتتنا المونتاج بلقطتين لا نظنُّ أنّ مُشاهداً عادياً يدرك للوهلة الأولى ما يربط بينهما، وبين مسرود واقعة الاغتصاب؛ إذ

* ينظر: الصُّورة (06).

** ينظر: الصُّورة (07).

¹ صدّقنا عن اقتطاع هذه اللقطة لأنّها تعرض، بالتقريب، المسارَ التصويريّ عيَّنه مع سابقتها (دمار المدينة)، إذ نلاحظ من خلالها جداراً مهلهلاً، تعلوه نافذةٌ مُتضعّعة، وتكاد تتقبه آثار القنابل، والطلقات النارية، كما تنتصب إلى جواره مدخنةٌ صغيرة تخرج منها خيوط دخانٍ متضائلة..

*** ينظر: الصُّورة (08).

**** ينظر: الصُّورتان (09)، و(10).

***** ينظر: الصُّورة (11).

تُظهر الأولى جندياً روسياً مفقوء العين، فيما تجسّد الثانية طائرةً حربيّةً تحلقُ عالياً في سماءٍ مُحمرّةٍ، مُزروقة.*

إذن، سيكون من الاستحالة بمكان استلام رسالة الاغتصاب، وهضم مجريات قصّته، لو أننا نسكتُ صوت المعلق، ونكتفي بالتحديق الأخرس في صور السلسلة الفيلميّة. فعلى صعيد المحتوى البصريّ لهذه السلسلة، ليست هناك أيّة إحالة مباشرة، وصريحة، لحدث الاغتصاب (المرويّ بوساطة التعليق) لا إجمالاً، ولا تفصيلاً.

فهل اللاتزامن بين الصوّت، والصورة الحاصل في بنية هذا المقطع الفيلميّ هو ما أسهم في المبعادة بين خطيّ وجوده؛ خطّ التصوير، وخطّ التعليق؟. وهل يحقّ لنا أن نفهم من ذلك أنّ بنية التصوير، في هذه الحال، هي محضُ خلفيّةٍ بصريّةٍ زائدةٍ عن اللزوم، إذ لا يحتاجها التعليق لأنّه يقول ما لم تقله، ويتناول قضيةً حسّاسةً لم تُشير إليها أيّة لقطة من لقطاتها إشارةً تعينيّةً، وموتّقة؟.

بل السؤال الجوهريّ؛ هل ذلك اللاتزامن هو الكيفيّة التي "تتّقف" من خلالها التعليق، أو "تأدّج"،** وأنشحن دلالةً، وإيحاءً بالنحو الذي سيحضّ من ينوي نقله إلى العربيّة على التحوط، والاحتذار؟.

في الحقّ، إنّ إمعان النظر جيّداً في خطاب المتواليّة التي بين أيدينا؛ أي في المحتوى الأيقونيّ لسلسلة اللقطات، والأسلوب الذي ائتمّلت به مع جُمْل التعليق، سيُسفر، لا محالة، عن قراءةٍ أخرى، وعن نتائج مغايرة، وأكثرَ خصوبةً، وفاعليةً؛

* ينظر: الصورتان (12)، و(13).

** لا سيما على صعيد الجملة الأخيرة من مقطع التعليق؛ "Puis en cette vie, il vaut mieux avoir un russe sue le ventre, qu'un américain au-dessus de la tête"، كما سيكشف عنه التحليل لاحقاً.

من أولى هذه النتائج، ومن أجدرها بالملاحظة والاستقراء، أن المزج / التوازي بين لقطات المشهد، وبين شريط التعليق عليها لينم عن خيط رفيع يقرب بينهما؛ هو خيط التضمن، والاستعارة، والإيحاء. (كما أسلفنا الذكر في مُفْتَح التحليل).¹ الحال إن التوازي بين الصّوت، والصّورة في هذا المقطع، إنّما هو توازٍ شكليّ / تقنيّ ينهض، في العمق والجوهر، على تعامدٍ كنائيّ، ودلاليّ بتبعاتٍ سينمائيّة، وجماليّة محسوسة.

ثمّة، إذن، صلة تمثيليّة، مجازيّة بين المرئيّ، والمنطوق في تكوين هذه المتواليّة. إنّها صلة تواشجٍ مضمرّة بينهما، ولكونها كذلك، فإنّها صلة لا تتلقّى لأوّل وهلة، بل تُستكشف، وتُستخلص، وتُستقرأ.

من هنا بوسعنا القول إنّ العلاقة بين ما تُظهر اللقطات، وبين ما يُسمع التعليق، هي علاقة اتصالٍ في المضمون من حيث هي علاقة انفصالٍ في الشكل؛ وحتى لا نبالغ في الطّرح، نعترف بأنّها علاقة محصورة، وضيقّة الانتشار، إذ لاحظنا أنّها تتجلّى في شكل بؤر تقاطعٍ أيقويّ - لسانيّ؛ أي نلتقي فيها الصّورة بالصّوت ومضةً بومضة، بحيث تشغل وفق منطق الإيعاز، والمجاز، والقرينة، وتتوزّع مساحة المتواليّة من أوّلها إلى آخر بؤرة فيها.

نرصدُ بؤرَ التلاقي بين شريطيّ المتواليّة؛ الصّورة، والصّوت، على النحو الآتي:

1- بين الوحدة اللغويّة " Une femme "، وبين اللقطة الأولى من المقطع: (الصّورة رقم: 06).

2- بين مفردة " Berlin "، وبين الإحالة المكانية الممتدّة على مساحة اللقطتين/ الصّورتين: (06)، و(07) خصوصاً.

¹ ينظر: هذا الفصل من البحث، ص: 113.

3- بين عبارة التأريخ: " 1945 "، وبين السياق التاريخي المعلوم سلفاً، والمُحَيَّن عبر الإحالة الأيقونية للمشهد إلى الهيئة المكانية للفضاء.

4- بين عبارة « la marche de l'escalier "، ومفردة " Soldats "، وبين اللقطة/ الصورة رقم: (09).

5- بين جملة " *Force son chemin avec violence* "، وبين اللقطة/ الصورة رقم: (10).

6- بين وحدة " Un russe "، وبين الصورة رقم: (12). كذلك ثمة ارتباط ما بين جملة " *un américain au-dessus de la tête* "، وبين الصورة رقم: (13).

لنُعلّق، بشيء من التحليل، على خصوصيّة الروابط التي مُدَّت بين قطب الصورة، وقطب الصّوت في تشكيل مشهديّة هذه المتواليّة:

يُنْفَتِح المقطع بإحالة بصريّة تنطلق، بكلّ تلقائيّة، من وحدة " Une femme " إلى مُثولها الفيلميّ المنعكس في لقطة المرأة الهاربة. وإنّها لإحالة تكشف عن أولى قرائن تفنيد مجانيّة الصورة في بناء هذا المقطع الفيلميّ، وتدحض القول بالانفصال التام بين مقول التعليق، وبين " مقول " التصوير.

غير أنّنا نلجّ على التلميح، في هذه الحال، إلى أنّ المرأة الهاربة التي تُظهرها اللقطة ليست بالضرورة هي المرأة الرّأوية المعنيّة بقصّة الاغتصاب. لذا نرى ألاّ شيء سوى المجاز، والكناية يربط بين المرأة - الصورة، والمرأة - التعليق في هذه البؤرة بالذات من بنية المتواليّة.

وما يُكرّس لمجازيّة الرّبط بين كلام التعليق، وبين مرئيّ التّقليم، قرينةً أيقو - لفظيّة أخرى تلتّ القرينة السّابقة فوراً بفضل تقنية المونتاج؛ حيث نشهدُ مستوى ما من التساوق

بين عبارتي التأشير المكاني، والزماني " dan Berlin "، و " 1945 "، وبين اللقطين الأولى، والثانية (الصورتان (06)، و(07))، ممّا يُجَدِّد الإحساس لدى المشاهد - المتلقّي بأنّ المرأة التي ستروي بصوت المعلق حادثَ اغتصابها، هي تلك التي شاهدها للتوّ هاربةً في اتجاهٍ مجهول..

لكن سرعان ما ينكسر إحساسه ذاك ابتداءً من اللقطة الثانية في المقطع، إلى غاية الصورة رقم (08) (حسب الترقيم الذي اعتمدناه في اقتطاع صورٍ من المتوالية)، حيث يفاجئه ظهور امرأةٍ أخرى بزيٍّ مغايرٍ لزيّ المرأة السابقة، ولا تضع على شعرها شالاً أبيض.

فهنا نحبُّ أن نقف، بعض الشيء، على فاعليّة المونتاج في ترشيح استعارية الميكساج بين لقطات المتوالية، وبين صوت التعليق عليها؛ إنّ المونتاج الذي وقع بين لقطة المرأة الرّاكضة، وبين لقطة برلين المدمّرة،* يُضَاف إليه صوت المعلق في عبارته: " une femme dans Berlin, raconte le viol des allemandes par les russes en 1945 "، ليُوحى بنوع من المجاورة التّشبيهيّة بين المرأة، والمدينة حيال مصير الاغتصاب.

فهل هو الأمر الذي يمكن تأويله على أنّ مدينة برلين قد اغتُصبتْ مثلما اغتُصبتْ هذه المرأة السّاردة ؟ (وما يكون اغتصاب المدن إلّا بتدميرها على نحو ما تجسّده اللقطة (7)). أم هو محض إسقاط سينمائي / بلاغيّ أنتجه المخرج إذ أسقط فعل الاغتصاب على مدينة برلين وهي بهذه الحال من الدّمار الشّامل؟. ألا ينمُّ ذلك المونتاج عن ذاتية المخرج المنسوجة بخيط إيديولوجيّ شفيفٍ إزاء قضيّة اغتصاب نساء ألمانيا ؟ (هل سيكون من الصواب لو نحكم عليه بالتعاطف مع المرأة الألمانية، أم مع المدينة، أم مع النّازية مناهضةً لوحشيّة روسيا الممثّلة في سلوك جنودها ؟!).

* ينظر: الصورتان: (06)، و(07).

تفاقت رقعة الترميز، واشتد الإيحاء عند البؤرة التي التأمّت فيها عبارة " La marche de l'escalier"، وكلمة " Soldat " بالصورة رقم (09) من مقطع المتواليّة؛ هنا لم يتحَيَّن شيءٌ في اللقطة من فعل الاغتصاب سوى السرد اللغوي المنطوق على لسان المُغتصبة.

الحال إنّ المعادل الأيقوني لمقول ملابسات الاغتصاب قد اختصر في جزئية السلم، والدربزين كما تظهر في لقطة واحدة بلمح البصر.* أمّا التكوين الجملي لمسرود الحدث الجنسي الذي سبق العبارة " La marche de l'escalier"، وتلاها، فلا نرى منه شيئاً: " Il s'emparent de moi, me jettent à terre, je me retrouve la tête couchée sur (..) j'aperçois l'un des (..) qui monte la garde pendant que l'autre arrache mes sous vêtements, et force son chemin avec violence".

نحسب أنّ الإحالة البصرية في هذا السياق من الفيلم، قد تمتّ بوازع الاقتضاب، وبُنيت على منطق استعاريّ يستحضر من الموصوف طرفاً، ويغيّب منه طرفاً، مبقياً على قرينة ما من قرائن الطرف المُغيّب؛ فهنا قد اكتفى المخرج بتصوير جنديّ روسيّ بصدد اقتحام منزل ما، ومقطع عرضيّ من سلّمه بوصفهما معادلين مرئيين يناظران العبارتين الواردتين في مقطع التعليق: (La marche de l'escalier - J'aperçois l'un des soldats)، وبوصفهما مسندين ديناميّين يساعدان المشاهد - المتلقّي على أن يستكمل بمخيّاله الحثيات الجنسية من مشهد الاغتصاب.**

* ينظر: الصورة: (09).

** يرجع ذلك، بلا شك، إلى مراعاة المخرج للمشاعر الإنسانية، واحترام الأخلاق العامّة في المجتمعات الغربية على وجه الخصوص (فلا يمكن عرض صورٍ عن جنسيّة الاغتصاب حتّى وإن توفّرت له صورٌ حقيقيّة من الأرشفة). ويُحتمل أن يرجع ذلك، أيضاً، إلى حرصٍ من المخرج على عدم تخطّي حدود الدّين، والخضوع لسلطة الطابو (Tabou) في المجتمع العربيّ - الإسلاميّ على وجه العموم. (إنّه لاحتمالٌ ضعيف، لأنّ جانب الجنس في الاغتصاب انكشف، بطريقة ما، من خلل بعض جمل التعليق التي رافقت مسلك اللقطات على سبيل: pendant que l'autre arrache mes sous vêtements et force son chemin avec violence).

ونغتتم السياق هنا لنومئ إلى أن لمسة من التعبيرية، والمجازية البليغة قد توافرت حتى على صعيد لغة التعليق، لاسيما حين يرتبط الأمر بالجملة التي بارت ذروة الفعل الجنسي في وصف واقعة الاغتصاب: (et force son chemin avec violence). وهي الجملة التي تزامنت مع اللقطة الممتلئة بالصورة رقم: (10)، حيث نشاهد جديين روسيين يشقان طريقهما، بعنف بادٍ، في اتجاه الأمام إذ يقتحمان حجرة من حجرات البناية؛ فأين وجه الشبه / المماثلة بين هذا، وذاك؟.

لعل المخرج سعى، من خلال ذلك، إلى تحيين الاغتصاب بالمونتاج استهلالاً، وذروةً، وانحداراً. لعله سعى إلى أن يجسم فينا إحساساً بأن المونتاج، بفضل التوالي المتسارع للقطات، هو الذي يغتصب المرأة " المعلقة "، ويمارس عليها فعلته الشنيعة. ولعلنا نحن، إذ ذاك، نحس في موضع الذروة مثلاً من سردية المتوالية، أن ثمة ذروتين لحدث الاغتصاب؛ ذروة مرئية، وأخرى لغوية: الأمر الذي يوحي إلينا بأن اقتحام حجرة - كما فعل الجنود الروس - شبيهة بفض بكاراة امرأة !.

وما يسوغ أكثر لمنطق هذا الإحساس، هو أن انحدرت ذروة الاغتصاب انحداراً أيقونياً - فيلمياً، تجسد في لقطة تلت مباشرة مدرج الذروة،* حيث يطالعنا وجه باكٍ لامرأة " ثالثة " لا علاقة لها، ممّا يرشح، بالمرأتين السالف ظهورهما في المتوالية الفيلمية عينيها.**

كذلك تتحدر ذروة الاغتصاب تلك في اتجاه مذوّت، ومحفوف بانحيازية الرأي والإيديولوجيا، جسّدته الجملة الأخيرة في مقطع التعليق أكثر ممّا جسّده مساق الصور. فمن منظورنا على الأقل، إنها جملة ملغمة من حيث الإحالة المرجعية، ومن حيث شحنة

* ينظر: الصورة: (11).

** وكأنّها وشوشة من المونتاج في أذن المشاهد: هذه هي المرأة المغتصبة. مع أن الاغتصاب لم يقع، في آخر المطاف، إلاّ فيلمياً !.

التدليل والإيحاء: " *il vaut mieux avoir un russe sur le ventre, qu'un américain au-dessus de la tête* "؛ فما الغرض المرجو من غلق بنية هذا المشهد بجملة تفجر أفقاً (إيديولوجياً) غير منتظر في وعي المشاهد - المتلقّي؟.

في الحق، إنها جملة تُعرج بنا، دون سابق إنذار، من موقع توصيف وحشيّة الجنود الروس في ممارسة اغتصابهم لامرأة من برلين، على تصوير وحشيّة الجندي / الطيران الحربي الأمريكي في ممارسة القتل والترهيب.. وقد مثّلت هذه الجملة في شكل مقارنة مفضوحة تُفضّل علناً وحشيّة الروس على وحشيّة الأمريكان في مجال تسيير الحروب التي لا تبقي، ولا تذر.

تلك قراءة، نعتزف أنها من تأويلنا الخاص، لفحوى هذا المنعطف السردّي الذي كشفت عنه طبيعة التوليف بين الجملة الأخيرة من تعليق المتوالية، وبين لقطتيها الأخيرتين / الصورتين (12)، و(13). إذ بوسع قارئ آخر أن يرى في ذلك اعترافاً من المخرج نفسه بقوة أمريكا على صعيد الطيران الحربي، وإيماءة سريعة منه إلى توثيق الغلبة على هتلر من قبل الأمريكان، لا من قبل الجيش الأحمر!.

غير أن ما يُمثّل بيت القصيد في سياقنا هذا، هو رُشحان تلك الجملة بصمة ذاتية، ومحكاً رؤيويّاً يُحيّنان موقف المعلق - بل المخرج حيال قضية المرأة البرلينية المغتصبة. هي جملة، إذن، تخاطب في المتلقّي وعيه " الإيديولوجي "، وتشتط عليه إماماً ثقافياً بمختلف السياقات التاريخية، والجيو - سياسية التي اكتتفت، تاريخيّاً، أحداث الحرب العالمية الثانية.

وما يبرهن على النّقل الذاتي، والدلالي لهذه الجملة، هو ورودها منفكةً، من ناحية السرد، عن جُمْل التعليق السابقة التي ما برحت تصوّر قصّة الاغتصاب لفظةً بلفظة، ولقطةً بلقطة. فعلى صعيد الحدث المروي، قد انتهى مشهد الاغتصاب، صورةً وتعليقاً،

عند الجملة ما قبل الأخيرة: " et force son chemin avec violence "، الأمر الذي حوّل جملة الختم إلى **جملة رأيٍ**، وذاتٍ **إضافيةٍ** تُشعرنا، لا محالة، بضمور صوت المرأة السَّاردة، وحلول صوتِ المعلقِ محلّه بوصفه جزءاً داخلاً في تكوين خطاب المُخرج نفسه.

إلى ذلك، ثمة أمرٌ آخرُ يشهد على إيعازيّة جملة الختم هذه: **إنّها جملةٌ وردتْ مُفَصَّلةً بروح الاصطلاح، وبوزنٍ مثليٍّ شفيفٍ؛ أي كأنّها صيغتْ بأسلوب المثل الشعبيّ، أو الحكمة المدوّنة لصالح الخلف من الأجيال الصّاعدة.** من هنا يأتي شعورنا بوجود مشقّة كابدّها المُخرجُ في سبيل اجتباء صورٍ تواكب المعطى الإيعازي للجملة مواكبةً تعيّن وطباق، إذ نلفيه يناظر لفظة Russe بصورةٍ لجنديٍّ روسيّ مفقوء العين في بؤرة فيلميّةٍ مسترسلة،* فيما اكتفى بأيقنة عبارة " au-dessus de la tête " **"أيقنةٌ مسرحيّةٌ حيث لا نلمح في اللقطة الأخيرة** من بنية المشهد سوى قرينتي الطائرة، والتحليق في السّماء.**

تلك، إذن، جملةٌ نقرُّ لها **باستقلاليّةٍ دلاليّةٍ بينيّةٍ** عمّا تقدّمها من نصّ التعليق في هذه المتوالية بالذات، ويا للمفارقة، تظلُّ قطعة نصيّةٍ ذاتبةٍ في نسيج بنية الاغتصاب السردية. وأمّا ما تبقى من عبارات التعليق الأخرى، فلا نرى له أثراً، مباشراً أو غير مباشر، على صفحة التفليم.

في ضوء هذه المعطيات المستخلصة التي مسّت مرئيّ المتوالية، ومنطوقها، كيف يمكن للمترجم أن **يُراهن عليها** بغية نقل نصّ التعليق إلى فضاء مختلف، وعياً ونفساً، هو فضاء اللّسان العربيّ؟. نعني، إلى أيّ مدى يتأتّى للمترجم، في مثل هذا السياق، أن يترجم **الأثر عينه** الذي تتركه لمسة الذات المُعلّقة / المُخرجة، بمُضمراتها الإيديولوجيّة، وينقله عربياً إلى العربيّة؟.

* ينظر: الصُّورة: (12). ربّما فُقت عينه بسبب محاولات الرّفص الشّرسة للمرأة التي انتهى من اغتصابها توّاً.

** ينظر: الصُّورة: (13).

تدقيقاً نتساءل: هل بوسع المترجم أن يجد في العربية ما يضاهي مجازية مقطع التعليق ذاك في مستوييها المرئي، والمنطوق؟، وهل بوسعه، أيضاً، أن **يحافظ**، بتحيين الترجمة، على وصل (فصل) التضمينية بين المجازيتين؛ في التصوير، وفي التعليق؟.

من بابٍ منهجيٍّ، وتقنيٍّ، نقترح أن ننطلق في مجاذبة هذه الأسئلة من **محاولة شخصية** نترجم من خلالها نصَّ التعليق الذي بين أيدينا، عسى أن نتوسم فيها شيئاً من **رؤانا التحليلية**، ونتمثل فيها ما أمكن من **مفاهيمنا قبل - الترجمة المسرودة أعلاه**:

النص - المصدر:

« .. une femme dans Berlin, raconte le viol des allemandes par les russes en 1945. Ils s'emparent de moi, me jettent à terre, Je me retrouve la tête couchée sur la marche de l'escalier, j'aperçois l'un des soldats qui monte la garde pendant que l'autre arrache mes sous vêtements et force son chemin avec violence. **Puis en cette vie, il vaut mieux avoir un russe sur le ventre, qu'un américain au-dessus de la tête** ».

النص - الهدف:

" امرأة من برلين تصف، من خلال قصتها، كيف كانت الألمانيات تُغتصَبَن من قِبَل الجنود الروس عام 1945: انقضوا عليّ، ثم طرَحُوني أرضاً لأجد رأسي على درجة السلم ممدّدة، وقد لمحتُ جندياً كان يتولّى الحراسة بينما راح الآخرُ ينتزع ثيابي انتزاعاً، ويشقُّ طريقه بمنتهى العنف. والأدهى، في عالم كهذا، إنَّ ألف روسيٍّ على الأرض، خيرٌ لك من أمريكيٍّ واحدٍ يحلّق في السماء ".

بدءاً، نعترف بحرفية ما، في هذه النسخة الترجمة، تتاغمت مع لغة النصّ - المصدر جُملاً، وتركيباً، وصوغاً. عدا أننا سلَكنا مسالك أخرى، غير مسلك الحرفية والالتصاق بالأصل، في بعض المواطن من نصّ الترجمة، لاسيما على صعيد جُمَلته الأخيرة.

فَتَحْنَا النصَّ بجملةٍ إسميَّةٍ رغم منطق الفعلية الذي تمتاز به لغة الضَّاد؛ (إذ الأصل في الجملة العربية أنها تفتتح بفعلٍ، لا بإسم). مردُّ ذلك إلى أننا أثَرنا المحافظة على النبذة الإنشائية / التعبيرية التي وسمت صوت المعلق قبل أن تسم الجملة عينها؛ وهي نبذة مشبعة بحساسية المقام، والإيحاء العاطفي.

للتنبية، نحن هنا، إذ نترجم نبذة الجملة قبل الجملة ذاتها، إنما نتعاطى ترجمة النصّ - الأصل بوازع خطابي تداولي يتكئ، بنحو ما، على أسلوب " الترجمة المعنوية " حسب المفهوم الذي عزاه إليها ب. نيومارك؛ حيث لم يفرّق بينها، وبين " الترجمة الوفيّة " إلّا في شيء واحد " هو أنها تعطي وزناً أكبر للقيمة الجمالية (أي الصوت الجميل والطبيعي) لنص الـ (ل - م)، مع إبداء بعض التنازلات على حساب المعنى في الوقت المناسب " ¹.

نشير، أيضاً، إلى أننا عمَدنا إلى ترجمة الفعل " *Raconte* " بالفعل " تصف " بدلاً من " تحكي"، أو " تروي"؛ لأنّ الموصوف، في هذا السياق، هو الاغتصاب بوصفه عنواناً، أو حدثاً بارزاً، لا بوصفه فعلاً (جنسياً) كما سيأتي على تفصيله حكياً صوت الساردة - المغتصبة المندمج في صوت المعلق. (هكذا، يقتضي الحدث العام وصفاً، فيما يقتضي التفصيل فيه رواية، وسرداً).

كما تجرّأنا على إدراج اعتراضٍ جمليّ بسيطٍ في مستوى الجملة الأولى من نصّ التعليق المترجم، ليس لما يناظره في النصّ - المصدر أي أثرٍ إلّا على صعيد التضمين الذي تسنح به عبقرية اللسان الفرنسي؛ تمثل هذا الاعتراض في شبه الجملة: " من خلال قصتها "، إذ نبرّر لإقحامه هكذا في نصّ الترجمة بسعينا إلى تحاشي ذلك الانزياح

¹ نيومارك بيتر، الجامع في الترجمة، ص: 58.

الصوتيّ - السرديّ الذي تمّت بفضلُه النقلةُ من صوت المعلق العام، إلى الصوت الخاص لمسرود المغتصبة عند المنعطف التركيبيّ الأول الذي تفتّح بعده قصّةُ الاغتصاب.

ثمّة إذن صوتان متباينان ومحمولان في صوت واحد؛ صوت المعلق (المثبت في الجملة الأولى)، وصوت المغتصبة (المُسترسل إلى آخر النص). * أمّا التباين الحاصل بين هذين الصوتين في الـ(ن - م)، إنّما هو، في حقيقته، انفكاك في التركيب، ولُبس في الصوغ؛ لأنّ المُفصّح عنه في الجملة الأولى يفضي إلى كلام عام ستسرد به المرأة البرلينية واقعة اغتصاب الألمانيات من قبل الروس، لكن سرعان ما ينزلق النص، من دون إشعار مسبق، نحو كلام خاص يجسّم تفاصيل قصّة اغتصاب المرأة هي نفسها.

من هنا جاء دافعنا إلى إضافة جملة الاعتراض تلك، علّ أن نهَيّ المتلقّي العربيّ لاستساغة ذلك التضمين/ الترقيم (Ponctuation) الصوتيّ الذي امتاز به النصّ الفرنسيّ، خاصّةً وأنّ المقام الأيقونيّ المرافق لهذا المقطع من التعليق قد ورد غير مباشر، وتضمينياً هو الآخر.

نُلح أيضاً إلى أنّنا تغاضينا عن ترجمة لفظة: " sous-vêtements " بالمعادل الحرفيّ لها في العربيّة " ثياب داخلية "؛ حيث اقترحنا استبدال اللفظة بمفعول مطلق مشتق من الفعل انتزع، وتابع له تبعيّة نحويّة مباشرة. إنّ إجراء ترجميّ نسوّه برغبة منّا في تحييد حساسيّة الفعل الجنسيّ من مجال المشاهدة الذهنية للمشاهد، لاسيّما حين يرتبط الأمر بذهنية المشاهد العربيّ العام الذي يتحرّج، بل يتحفّظ حدّ الرّفص أحياناً، من مثل هذه الألفاظ - التابو (Tabou) المسكوت عنها في المجتمع العربيّ.

* مع أنّ منطوق التعليق هنا هو، من حيث مادّية الحضور، صوت واحد: صوت المعلق.

ذلك لأنّ تلك اللفظة تعطي تجسيمياً أكثر بروزاً للوضعية الجنسية في ذروة الوصف المتعلّق بفعل الاغتصاب. وبوسعنا القول إنّنا تبنيّنا، في هذا المقام، إجراء " المرادف الثقافي " الذي يسمح بترجمة تقريبية لبعض من كلمات النصّ - المصدر.¹

لم نتوان عن اعتماد منطق التكافؤ، والتأويل إزاء ترجمة العبارة الأخيرة من الـ(ن - م)، فهي العبارة - المثلّ، العبارة - الحكمة، العبارة - الخلاصة كما سلف الذكر أعلاه، يستحيل نقلها إلى العربية نقل الحرفية والمطابقة؛ إنّها عبارة يتداخل فيها صوت المعلق بصوت الساردة المغتصبة، وتنحو منحى التعظيم، في مقابل التقزيم (تعظيم وحشية الأمريكيّ مقابل وحشية الروسي).

لذا، حاولنا أن نعثر لهذا المنحى، والفحوى معادلاً ترجمياً من مخزون ثقافتنا العربية، فألفينا عادة العرب في الارتكاز على بلاغة العدد؛ إذ غالباً ما يُلْتَجأ، في مثل هذا السياق التفضيليّ، إلى مناظرة الألف بالواحد: " ألف كذا ..، خير من واحد كذا .. "، فكانت النتيجة أن ترجمنا العبارة هذه على النحو المذكور أعلاه، إذ تمخّض عن ذلك أن وضعنا لفظة " الأرض " مقابل لفظة " Ventre " ذات الإيحاء الجنسيّ المقتضب، واستبدلنا التعبير: " au-dessus de la tête " بالتعبير: " يخلق في السماء " الذي يبقى على جمالية الطباق بين الأرض، والسماء في الجملة، رغم كونها تُكرّر، بعض الشيء، مرّتيّ اللقطة الأخيرة في المشهد.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص، ص: 109 - 110.

* خلاصة

من باب الحقيقة، لا من باب التواضع، نعترف بأن ما حواه هذا الفصل هو محض استقصاءاتٍ تجريبيةٍ تقترب إلى ارتياب التخمين والقراءة والاقتراح، منه إلى جزم القرارات، والنتائج المطلقة.

ففي الغالب، قد كنّا نستبرُّ الفكرَ، والمفاهيم انطلاقاً من **وضعيّاتٍ ميدانيّةٍ** تمثّلت في عدد من التعليقات، بلقطاتها ومشاهدها، المجتزأة من أفلامٍ وثائقيةٍ بعينها، ممّا أتاح لنا الخلوّص إلى جملةٍ من المقوّمات المنهجية، والنظرية التي تجب مراعاتها في ترجمة التعليق - الوثائقيّ، تجمل بنا الإحالة إليها مختزلةً على هذا النحو:

يتسم التعليق بخصوصية لغوية، وفيلمو - وثائقية في آنٍ واحد، لذلك فهو يعزو إلى مُترجمه نوعاً من الحرية في تعقّله، والتصرّف الإجرائيّ حيال نقله إلى آية لغةٍ أخرى.

فالتعليق لما كان يجمع بين اللسانيّ على اختلاف مستوياته البنيويّة والدلاليّة، وبين الفيلميّ بكلّ مكوناته المرئيّة والسمعيّة..، فإنّ ذلك ما من شأنه شحن المترجم بروحٍ لبّنة، هي **روح النَمْجَة** التي تخوّل له الاعتراف من موفور شتّى الاستراتيجيّات الترجميّة مذ طفق النشاط الترجميّ يُنْقَعْدُ، ويتبلور إن على صعيد النظرية، أو على صعيد الآليات المنهجية، والتقنيات الإجرائية.

ولقد باحت لنا النماذج التطبيقية المنتقاة أعلاه بطبيعة المقاربة التي ينبغي أن تُتَبَنَّى من قِبَل مُترجمِ التعليق؛ فمن الناحية النظرية، هي مقاربةٌ تزوج بين المسار، والنتاج، إذ تُدارس النصّ - المصدر في **نجوزه البنيويّ**، وتحاول أن تستدرك المعطيات **السُوسيُو - اجتماعية** التي تُسَيِّقه، وتندارك، من ثمّ، ذلك الأثر **التداوليّ** الذي يُدرج المتلقّي ضمن المعادلة الترجمية.

وأما من الناحية التقنية، فهي مقاربة تعتنق، بطريقة ما، استراتيجيّة الترجمة النصيّة التي تمّتهن المزج بين مختلف الاستراتيجيّات، والأساليب الترجميّة المتاحة، عسى أن يضمن ذلك تحقيق أوفى نسخةٍ ترجميّةٍ ممكنة.

فضلاً عن ذلك، فقد قادنا استقصاؤنا العمليّ لوظيفة التعليق في الفيلم الوثائقيّ إلى استحالة ترجمته بأسلوب الترجمة كلمةً بكلمة، لأنّه أسلوبٌ يسقط من كينونة التعليق العنصرَ الفيلميّ بمرئيّه، ومسموعه، وحساسيّته الأيقونيّة.

على حين انكشفت لنا نجاعة الترجمة الحرفيّة في السيّاقات الفيلميّة ذات المسلك الإخباريّ / الإعلاميّ الطّاغي، والتعليق المحرّرة من موقع الوظيفة المرجعيّة. وهذه الحال هي، في الغالب، حال الأفلام العلميّة حيث يكون في وسع المترجم النّظر إلى جزئيّة المرئيّ من البنية الكلّيّة للتعليق على أنّها سندٌ ثانويّ تَعَصّد به لسانيّته، إذ يمكن إسقاطه لحظة الترجمة، أي تجاوزه إجرائيّاً ليس إلّا.

إنّ ما يجب أن يُترجم في التعليق هو خطابيّته؛ يكفي أن تبيّن لنا أنّ المترجم، مهما تكن براعته اللّغوية، سنبوء محاولاته كلّها بالفشل الذريع في حال تعاطى التعليق بوصفه جملةً، أو نسقاً لغويّاً مُنفصلاً عن المعيش الفيلميّ الذي يرافقه. وعليه، فإنّ للرّهان التداوليّ بالغ إسهام في تزويد وعي المترجم بالحلول العمليّة، خاصّة، إزاء إنتاج نسخةٍ ترجميّةٍ بقدر ما يحافظ على وفائها للنّصّ - المصدر، فإنّه يراعي فيها توازنها النصّيّ، وفعاليّتها الخطابية في رحاب عبقرية اللّغة المترجم إليها، ودونما إغفال لعضويّة الفيلم من خطاب التعليق عينه.

هنا، سينتصب أفقُ التأويل أمام المترجم، لا سيما في حالات اللاتزامن بين الصّورة والصّوت، حيث لا جناح عليه مثلاً أن ينتهج الحذف تقنيّةً ترجميّةً إذا كان ذلك

يحقّق له تلافياً لفضفضة الحشو السينمائيّ، ويوفّر في نسخة الترجمة شيئاً من النصيّة انسجاماً، واتّساقاً.

كذلك إنّ ما يجب أن يترجم من خطاب التعليق هو ثقافيّته؛ وهنا، لا نقصد بالثقافة القطاع، أو المصطلح، بقدر ما نتحرّى بها الاشتغال الدّسم لخطاب التعليق، بما ينسجم وعبريّة الترجمة في نموذجها الثقافيّ العتيد، ويكشف للمتّرجم عن طبقاتٍ خطابيّةٍ متباينةٍ تتشكّل منها لغة التعليق لا محالة؛ على سبيل: الإيديولوجيا، والأنتروبولوجيا.. وغيرهما.

تلك الطبقات نحسبها خطاباتٍ ضمنيّة، أو تصرّحيّة تَسكن نصّ التعليق لغةً وفيلماً، فلا تكتمل ترجمته إلّا إذا وعّاها المُترجم، وفتّش عمّا يُكافئها عند المتلقّي في المجتمع-الهدف، خاصّة حين يتعلّق الأمر بوثائقيّ يطّرح قضيّة تاريخيّة، أو إنسانيّة معقّدة، في مجتمعٍ معقّد البنية.

الفصل الثالث

ترجمة تعليق الفيلم "Home"

لـ "ي. أ. برتراند"

– قراءة واصفة في النسخة –

0-1- تَأْشِيرٌ مِنْهَجِيٌّ عَنْ إِجْرَائِيَّةِ الْفَصْلِ.

1-1- هَوِيَّةُ الْمُخْرِجِ وَتَسْيِيقُ الْفِيلْمِ.

1-2- تَرْجُمَةُ التَّعْلِيقِ. (بَيْنَ إِسْقَاطِ الْمَفَاهِيمِ وَالتَّبَلُّوْرِ الْمِيدَانِي).

1-3- تَعْلِيقٌ وَاصِفٌ عَلَى التَّعْلِيقِ الْمُتَرْجَمِ.

خِلَاصَةٌ.

- « Sauver la planète », « préserver l'environnement », ça ne veut plus rien dire ! Aujourd'hui, on a besoin d'une espèce de révolution. Elle ne sera pas politique, parce qu'on a les politiques qu'on mérite. L'homme politique courageux qui va prendre des décisions difficiles, il n'est pas encore là. On vit en démocratie, et tout ce qu'on n'a pas envie de faire, le politique ne va pas le faire... La révolution ne sera pas scientifique. Bien sûr, on va inventer des nouveaux systèmes pour l'énergie propre. Mais, on ne va pas remplacer 85 millions de barils de pétrole par jour par des éoliennes ou des panneaux solaires. Donc, il faudra vraiment qu'on apprenne à dépenser moins d'énergie, à vivre mieux avec moins. Ce ne sera pas une révolution économique. L'économie aujourd'hui, on arrive plus à la contrôler, les crises économiques vont se succéder. C'est presque une révolution spirituelle dont nous avons besoin. Pas au sens religieux, mais plutôt au sens éthique, moral. ».

A. B. Yann.

- « Cependant, à la fin du film, le malaise surgit. On sait que tout est minutieusement documenté, mais le raisonnement dérape. D'après ce qui est dit, il nous reste dix ans pour prendre enfin des mesures contre la crise climatique qui nous menace.

D. Bourguignon.

- « Le commentaire : c'est pas mal, beaucoup d'informations. Mais surtout pas mal de survol et d'écologie capitaliste. La science nous sauvera tous, priez mes frères ! C'est même parfois affligeant de béatitude sur certains sujets. Pas que je ne sois pas compréhensif, mais plutôt qu'à force de vouloir à tout prix faire dans le positivisme (voir un atavisme inversée), le commentaire tourne plus à la messe pour des fidèles (captivés par l'image iconisée et la musique pas mal mais très "religieuse") qu'autre chose. ».

Iegor Gran.

0-1- تأشير منهجي عن إجرائية الفصل

نكاد نقول إننا استغرقنا بالفصلين السالفين الأطرَ النظرية، والسُّبُلَ المنهجية التي ابتغيَنا من ورائها التعايش مع المناخ الإشكالي لهذه الدراسة.

فكلُّ ما عرضنا له في ذينك الفصلين، هو مجردَ إحالاتٍ تقعيديةٍ صَبَوْنَا، ما استطعنا، إلى استجماعها، فبنائها في تشكيلةٍ مفهوميةٍ محصورةٍ المفاهيم، إذ ارتبطتْ إمَّا بالفيلم الوثائقي هويةً تقنيةً، وموضوعاتيةً، وإمَّا بمهمةٍ المترجمِ حيال ترجمة التعليق، وبعْدَتَه المنهجية وما فيها من وعيٍ استراتيجيٍّ يضمن الأدوات الإجرائية، ويُرشح الأساليب الترجمة الحاسمة.

رغم ذلك، لسنا ندعي، البتة، ابتكارَ منهجٍ ترجميٍّ، ولا تأليفَ نظريةٍ مخصوصةٍ في ترجمة تعليقات الأفلام الوثائقية، بل هي محض محاولةٍ منا مقرونةٍ بعزم المبتدئين لاقتراح نموذجٍ نظريٍّ تنصهر فيه المسألة بالتجريبي، تكاملاً وتفاعلاً، بحيث يكلف بتتوير مترجم " التعليق "، واختصار الطريق عليه في تخطي عقباتٍ منهجيةٍ، وتقنيةٍ لا تعترض إلا سبيل مترجمي التعليق دون سوائهم من المختصين في مجال الوثائقيات، والدراسات السمعية البصرية على وجه العموم.

ونحن، في فصلنا الثالث هذا، توأقون إلى استثمار ما استطعنا من المفاهيم، والمقاربات المنهجية التي أفرزها التقديم القاعدي لهذا البحث في الاشتغال الترجمي على تعليق الفيلم - المدونة الذي وقع عليه انتقاؤنا: " Home ". ونومئ هنا إلى أننا سنجتزئ بإسقاطٍ حذرٍ للتسويغات النظرية، والمقترحات الميدانية التي جادت بها المطارحة الاستكشافية المعروضة في الفصلين السابقين، على نشاط الترجمة حيال تعليق الفيلم الوثائقي المنتقى.

نعني أننا سنضطرُّ - كما نتوقَّع - لا محالة، إلى تكييف بعضٍ من مستخلص المنطلقات المسوَّغة، والتصورات المختبرة أعلاه مع طبيعة الانتماء النوعي، والمعرفي لفيلم المدوَّنة من جهة، ومع الخطَّ المنهجيِّ لمُخرجه بما يمكن أن يسري فيه من لمساتٍ مذهبيَّة في إخراج الأفلام الوثائقيَّة تقنيًّا، ورؤيويًّا من جهةٍ أخرى.

لعلَّ ذلك أن يكون السبب المباشر في أن بدرنا إلى التمكين لهذا الفصل بفتاحةٍ منهجيَّةٍ نروم من ورائها تجهيزَ قارئه، قبل أن يقرأ أوَّل حرفٍ منه، بنفسيةٍ مُدرِكةٍ، متفهِّمةٍ، مطواعةٍ، تستسيغ كلَّ انزياحٍ طارئٍ عن سكةِ المفاهيم قد نقع فيه ونحن نترجم تعليق الفيلم.

فمطلع هذا الفصل الذي نعرض له، هاهنا، في شكل معلِّمٍ منهجيٍّ مُوجِّهٍ مُصغَّر، إنما هو بمثابة جملةٍ من القرارات المنهجية، والمحطَّات الإجرائية التي اقتنعنا بحتمية الارتكاز عليها بغية هندسة القلب الذي سيحتضن أفعالنا الترجميَّة، مُفصِّلاً خطواتها العملية، ورأسماً أبعادها النقديَّة.. بالنَّحو الذي يؤوب بنا إلى إنتاج ترجمة مقبولة على أقلِّ تقدير.

وأما الانزياح الذي قد ينحرف بنا عن مسار الأسُس النظرية، والبنود التسويغيَّة كما سُبرتُ في الفصلين المتقدِّمين، فلا ينبغي له أن يكون إلاَّ انزياحاً مفروضاً؛ بحيث تفرضه طبيعة الحقل المعرفيِّ الذي يتموَّضع داخله فيلمُ المدوَّنة، ويصدر عنه، بالتالي، نصُّ التعليق الذي نتغيَّ ترجمته. وتقرضه، أيضاً، وجهة الخطَّ "الإيديولوجيِّ" لمُخرج الفيلم عينه، ذلك الذي يتبنَّاه في رسم الأفق التوثيقيِّ التَّوعويِّ العام، الموصول بمنتجاته الوثائقيَّة أصلاً.

يُضاف إلى ذلك خصوصيَّةُ الفعل الترجميِّ ذاته، بوصفه مراساً ترجميًّا يَعْتَصُ على التنظير، والمفهِّمة، ويظلُّ على اعتيابه ذاك أبد الآبدين، محتفظاً لنفسه بمنطقةٍ

غامضة كالسر؛ كلُّ ما يُعرَفُ عنها اتِّسامُها باستمراريَّة إنتاج الرُّوى، والمفاهيم، والآليات.. كلُّما مُورِسَ فعلٌ ترجميٌّ ما على نصٍّ معيَّن.

وإنَّه للأمر الذي يحثُّنا، في هذا المقام، حثًّا على إجراء مراجعةٍ، منهجيَّةٍ لا غير، في صميم الإشكال العريض الذي تأسَّستُ بفضلُه هذه الدراسة: كيف نُترجم تعليقاً في فيلم وثائقيٍّ؟، ليغدو الإشكال مُتَمَفِّصاً على هذه الشَّكلة المُحوَّرة: كيف نُترجم تعليق هذا الفيلم: "Home" لهذا المُخرِج: "Y. A. Bertrand"؟، ووفق أيِّ منظورٍ منهجيٍّ، وتقنيٍّ سنباشر تحيُّين العمليَّة الترجميَّة؟.

طبعاً، نعرِّف أنَّ الاختلاف بين هذين الإشكاليَّين، النَّاشئ والطَّارئ، اختلافٌ طفيفٌ، لكنَّه حسَّاسٌ، ومؤثِّر؛ إذ هو ما نفسِّر به كيف أنَّ "نوعية الترجمة مرتبطة بنوع الوثيقة وتختلف باختلاف الحاجة التي تلبيها الترجمة"،¹ ونسوِّغ به، في الوقت عينه، شعورنا بأنَّ ثمة رُوى نظريَّة - أو شبه نظريَّة -، وتقنياتٍ ترجميَّة.. قد يَبوح بها فعلُّنا الترجميُّ لحظة تتجزَّه ميدانيّاً، ما سيُحرِّرنا، ولو نسبياً، من كَيْل المفاهيم، والمقولات النَّاجزة الجاهزة.

والحقُّ، إنَّنا، في خضمِّ تحيُّين قراءتنا الاستقرائيَّة حيال ترجمة التعليق في الفصل الثاني من هذا البحث، قد تعمَّدنا كشفَ النقاب عن الطريقة التي سننتهج في ترجمة تعاليق الأفلام الوثائقيَّة، وعن الأدوات الإجماليَّة التي تُحقِّق، لا محالة، مَبْتَغى الترجمة، وتستجيب لمقتضيات إشكالنا المحوريِّ، ولمساربه الافتراضيَّة الفرعيَّة أيضاً، حتَّى وإنَّ تمَّ ذلك بنحو جزئيٍّ، أو احتماليٍّ، أو نمذجيٍّ عام.

رغم ذلك، فقد تحمَّ علينا، من باب المنهجية البحث، أن نوَّشِّر لمعطَّات هذا الفصل تأشيراً صُورياً، يتَّضح من خلاله المسعى العمليُّ، والرُّوى النقديَّة لحالٍ خاصَّة هي حال

¹ الديداوي محمد، منهاج المترجم - بين الكِتَابَةِ والاصطِلَاح والهَوَايَةِ والاحتراف، م س، ص: 312.

الفيلم بعينه، فنُحِيلَ إحالةً شارحةً إلى " الكيفيّة " التي بُوْشِرَ بها الفعلُ الترجميُّ حيال تعليقه، في اختزالٍ، واقتضاب.

ولتكن تلك المحطّات معروضةً، مشروحةً وفق هذه الوصفة المنهجية؛ إذ التمرّحّل الذي نطمح، حقاً، أن ننجز به هذا الفصل، ونحقّق آماله، وآفاقه.. هو:

- أن نُسَيِّقَ (Contextualiser) فيلْمَنَا الوثائقيَّ أولاً؛ أي؛ أن نقف على مقوّماته الإخراجيّة، ونستجليَ فحاويه الموضوعاتيّة، فضلاً عن الإحالة إلى الهوية المعرفيّة لمُخرجه: "ي. أ. برتراند"، وكذا إلى مشاربه التكوينيّة، والثقافيّة.. علّ أن يكون في ذلك تيسيرٌ لمهمّة من سيُمارس فعل الترجمة على نصّ تعليقه، وإنّه لتيسيرٌ من حيث هو ترويضٌ قبليٌّ للنصّ، ملتبسٌ باستقراء الجوِّ المرجعيّ - الدلاليّ العام لرسالة الفيلم.

- وثانياً؛ أن نترجم " التعليق " ترجمةً المحاولة، والاستكشاف؛ نحاول تحويل النصّ - المصدر إلى العربيّة في ضوء التسويغات النظرية المستقاة في الفصلين السّابقين. فهي محاولة لإسقاط المفاهيم إسقاطاً عمليّاً على مشغل النشاط الترجميّ الذي سنكابه، ونمارسه على فضاءات النصّ - الهدف، وبمناى عن أيّ تطبيق تعسّفيّ لتلك المفاهيم على نصّ المدوّنة ذاك.

ونستكشف - إذا ما ساغ لنا الأمر، وفُسِحَ أماننا المجال - طرائقَ أخرى في التعاطي ترجميّاً مع مثل هذا النمط من النصوص. وهنا يضطرُّنا السّياق إلى التذكير بأنّ المنحى الإجرائيّ للترجمة ليرتبط بمنحى النصّ - الأصل، ويستتيم لطبيعة مسالكه التركيبيّة، ولوّناته الدلاليّة.. الأمر الذي يمنح للمترجم فرصةً في التصرّف، وتخير

الأساليب الترجميّة، بل الإعراض عنها بغية التمكن من بلورة بديل للنصّ تجتمع فيه طراوة الإبداع بحرفيّة الوفاء إلى المحتوى.¹

- وأن نقرأ، ثالثاً، نسخة " التعليق المترجم " قراءة استدلالية واصفة؛ حيث تُصوّب القراءة هاهنا نحو اقتراحنا الترجميّ الشخصيّ نتاجاً، ومسايقاً. إنّنا لنَبْغِي من وراء هذه الخطوة تسليط الضوء على الطرائق والكيفيات المُحيّنة التي استُثْمِرَتْ من خلالها المفاهيم، والسُّبُل التقنيّة في ترجمة تعليق الفيلم، الأمر الذي يمكن قصره على المطارحة الاستقصائيّة في الإجابة على هذين السؤالين: كيف تُرجم نصّ التعليق ؟، ولماذا تُرجم هكذا ؟.

على أن تُختزل المطارحة تلك في تقصّي بعض المقاطع النموذجيّة من بُنيّة الفيلم، والتعليق معاً، مادام المقام لا يسع مناقشة كلّ حيثيّة من حيثيات الفعل الترجميّ، وكيفيّة تحقّقه داخل الفضاء الفيلمو - وثائقيّ للتعليق لقطة بلقطة، ومشهداً بمشهد..

وينتظر، طبعاً، أن يتسنى لنا في الختام، تتويج هذا الفصل من هذه الدراسة بلموس النتائج، والاستنباطات، حيث سنسعى حثيثاً إلى تحيينها في جملة من النقاط، والقناعات العلميّة.

¹ إذ " يؤكد التفكير الحالي السائد بين منظري الترجمة الاستحالة " الموروثة " في " الحفاظ " على محتوى الأصل، ويؤكدون أن النص المترجم هو خلق جديد مشتق من قراءة دقيقة ومتعمقة، أي: إعادة بناء وليس مجرد نسخ " . روجر. ت. بيل، الترجمة وعملياتها، م س، ص: 332.

1-1- هوية المخرج وتسييق الفيلم.

لا محالة، سيستشف القارئ معنا، من الوهلة الأولى، مدى فداة الهوية المعرفية التي يمتاز بها الموثق السينمائي يان. أرتوس. برتراند.

فليست مهنة إخراج الأفلام الوثائقية سوى مكون نهائي قد التزمت شخصية يان احترافه، وصممت على تقمصه، بشكل محوري، في مكاشفة هواجسها الفكرية، وموالة عوالم الحقل المعرفي الذي تشتغل عليه. لذا، لا غرابة أن تكون مهنة التوثيق بالأفلام العنصر الأكثر رسمية في المشوار العلمي لهذا المخرج، واللون الأكثر طغياناً على مساحات حياته الاحترافية.

بيد أن الأمر الذي يستأهل، حقاً، أن يكون محل إثارة، واستقطاب، إنما هو وجود عناصر أخرى فاعلة في تكوين شخصية يان، حيث أسهمت أيما إسهام في تجسيم هويته الفكرية، ومنحها، عندئذ، صورة شمولية، ومظهر تفاعل، واكتمال، وتكامل؛ تتحقق من خلالهما ذاته بوعياها الاحترافي المشوب بانطباعية الثقافة، وانفعال الرؤى، وتمذبات الإيديولوجيا...

حقاً، إن تلك الهوية الفكرية، على تفرعها وتداخل الروافد فيها، هي أول ما يُعرف عن ي. أ. برتراند: مخرج وثائقي / أو موثق سينمائي. على حين ثمة مهن أخرى تأتت له، واجتمعت في شخصه على شاكلة "هويات صغرى"، أو "ركائز تكوينية أولية"، هي ما انعطف به نحو احتراف مهنة التوثيق بالسينما، وهيأته، رأسياً، لممارسة هذا النوع الحساس من الإخراج السينمائي.

فكما سنرى أدناه، قد احترف يان التصوير الفوتوغرافي، فمضى يوثق بالعدسة لمظاهر الطبيعة، ويستقرئ بها خفايا المحيط الإنساني، والحيواني معاً، قبل أن يحترف التقليل من عل، ممتطياً طائرة مروحية مسخرة. كذلك امتنهن التنشيط متحملاً مختلف

أعبائه الفنيّة، والمعرفيّة، واضطلع، أيضاً، بعلم البيئة (Ecologie) منتطساً في عوالمه اللانهائيّة، معممّاً هوسَ التّسأل لديه إزاء الطبيعة، والمحيط، والكون..

هكذا هي بطاقة الهوية لهذا المخرج الوثائقيّ المعطاء؛ مركّبة ومتراكبة، قد توجّب علينا وصفها في مبحثٍ خاص، والوقوفُ على شرائحها شريحةً بشريحة، وهضمُ مدارجها مدرجاً بمدرج، بحكم انعكاسها المحتوم في نسيج نصّ التعليق المقصود بالترجمة، وعلى صعيد الممارسة الخطابية للفيلم في كليّته.

وإنّه لأمرٌ إذا ما عُرِفَ قبلاً، عُرِفَتْ طريقةُ ترجمة التعليق ذاك بعداً.

1-1-1-1 ي. أ. برتراند: مخرجٌ وثائقيّ بخلفياتٍ مهنيّةٍ متعدّدة

1-1-1-1-1 مناضلٌ بيئيٌّ بهاجس الاستشراف لمستقبل الكون

في الثالث عشر من شهر مارس سنة تسع مئة وألف وستٍ وأربعين (1946/03/13)، احتضنت الطبيعة ميلاد يان أرتوس برتراند (Yann Arthus-Bertrand)، هذا الذي، ذات يومٍ، سينجذب إليها انجذاباً، وينقطع لمكاشفة أسرارها، ومساءلة قضاياها، وموآلة خفاياها.¹

وقد احتفت باريس بولادته، إذ نشأ في أحضان عائلةٍ وسّامةٍ -جواهريةٍ، امتهنت صنع الأوسمة، وصوغ الجواهر، عريقة السمعة، حيث اشتهرت باسم: " آل أرتوس برتراند"، إذ تأسست في القرن التاسع عشر (19) من لدن كلود أ. ب (Claude Arthus-Bertrand)، وميشال أونج ماريون (Michel-Ange Marion). كانت ليان أخت اسمها كاترين (Catherine) الأكثر تفاعلاً معه، وتفهماً له من بين أخواته، عكس أخته بياتريس

¹ Cf, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie.

(Béatrice) النحاتة التي صرّحت في إحدى المقالات المنشورة عنها بأنها تمتلك توجّها في التواصل مختلفاً عن توجّهات يان.¹

بلا ريب، إنّ الذي يتتبّع منجزات يان الوثائقيّة، وبحوثه العلميّة،* سيلحظ، منذ الوهلة الأولى، استحواذ تيمّة الطبيعة عليها، وعلى وعيه الوجودي، وحسّه المعرفيّ حيال الكون برمّته. وسوف لن يجد أيّ صعوبة في تحسّس حرارة مواقفه من خطورة الوضع الذي باتت تخلفه سلوكيات الإنسان في علاقته مع موارد الحياة، الطبيعّيّة والحيوانيّة، على كوكب الأرض.



صورة حديثة ليان أرتوس برتراند في إحدى محاضراته العلميّة.²

¹Op. cit.

* من جملة أفلامه نذكر تمثيلاً لا حصراً: الأسود (Lions) عام 1983، وفونيس نظرة من عل (Venise vue du ciel) عام 1988 بالاشتراك مع باتريك ل. غ (Patrick Le Guelvout)، والكلاب (Chiens) عام 1992 بالاشتراك مع أندري. ب. ر (Sabine Paquin et) ل. (André Pittion-Rossillon)، والقطط (Chats) عام 1993 بالاشتراك مع سابين ب، ودانيال. ل (Danièle Laruelle)، الأرض نظرة من عل (La Terre vue du ciel) عام 1999.. وهلمّ جرّاً. ينظر: قائمة أعمال يان أرتو برتراند في قسم الملاحق.

² http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Yann_Arthus-Bertrand_2009.jpg.

بهذا الحسّ المعرفي المتقدّم، والضمير الإنساني الرفيع، قد سَكَنَ يَانْ منذ ولُوجِه عوالم السيّما، والتصوير، فما لبث أن طفق يغذي هوسه العلميّ تجاه المحيط الطبيعيّ للإنسان، ويبحث له عن قنواتٍ تقنيّة، ومعرفةٍ تؤهّله لفهم حقيقة هذا الكون، وكشف مكان العِلل في سلوك الإنسان، وتخوّل له أحقيّة اقتراح الحلول في سبيل الاستشراف بمستقبل بشريّ متّزنٍ على هذه الأرض.

من هنا، " لطالما أخذَ يَانْ أرتوس برتراند بعالم الحيوانات، وبالفضاءات الطبيعيّة، حتّى أنّه ارتحل [عام 1976] رفقة زوجته آن (Anne)، وهو في الثلاثين من عمره، إلى كينيا [ليستقرّ به المقام هناك في حديقة الحيوانات الوطنيّة ماساي مارا (Massai Mara)]،* حيث عكف على مدارس سلوك عائلةٍ من السّباع لمُدّة ثلاث سنوات، وقد سخر آلة تصوير فوتوغرافيّ لتدوين ملاحظاته، وكشف النقاب عن نزعتِه: التوثيق بالصّور".¹ **

علاوةً على ذلك، فلم يتوانَ يَانْ عن ترسيم اشترئباه إلى مكاشفة المحيط، وعن تأطير مشاريعه البيئيّة بمنحها طابعاً حكومياً وطنياً، إذ نسّق عام 2006 مع وزيريّ البيئة، والتربية الوطنيّة، فقدّم عملاً يحمل العنوان: " التنمية الدائمة؛ لماذا "، ليكون بمثابة معرض صورٍ بيداغوجيٍّ مُنطوٍ على اثنين وعشرين (22) صورةً إعلانيّةً التقطت من خلال عملية تصويرٍ جويّ، بحيث تمّ وضعه، مجّاناً، في متناول جميع المؤسسات المدرسية بفرنسا، وقد عرّفت هذه العمليّة تحديثاً عام 2007 في موضوع آخرٍ وُسم: التنوع البيولوجيّ (Biodiversité).²

* العبارتان الموضوعتان بين عارضتين إنّما اقتُستتا من نصٍّ آخرٍ يرتبط بالموقع سالف الذكر أعلاه: Cf, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie.

¹ www.goodplanet.org et www.yannarthusbertrand.org. « Yann Arthus-Bertrand s'est toujours passionné pour le monde animal et les espaces naturels. À trente ans, il part au Kenya avec sa femme Anne étudier le comportement d'une famille de lions pendant trois ans. Très vite, il utilise l'appareil photo pour consigner ses observations et découvre sa vocation : le témoignage par l'image. ».

** علماً أنّ بيير . ب (Pierre Pfeffer) هو من أشرف على أطروحة يَانْ أرتو المنجزة في هذا الإطار: دراسة سلوك الأسود في حديقة ماساي مارا. Cf, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie.

² Cf, www.goodplanet.org et www.yannarthusbertrand.org.

هكذا، إننا لنرى في النشاط المجنح لِيان، العلمي والبيئي، الذي اجتبتنا النزر القليل من محطاته، علامة واضحة تُبَرِّر على وِله الشديـد باكتشاف حقائق المحيط، واستضاءة مجاهله، قصد حمايته، وتنميته..، لاسيما، من خلال الاستثمار في تمرُّسه على توظيف بلاغته التصويرية موثِّقاً ظواهر الطبيعة، أيُّما كان هذا التصوير؛ فوتوغرافياً، أم سينمائياً.

1-1-1-2- مصوِّر فوتوغرافي؛ رسالته الحماية البيئية

تحتلُّ الصُّورة المساحة الكبرى من النشاط المعرفي، والنضال البيئي لِيان أرتوس برتراند. فهو يمتاز بحسّ تصويري رفيع المستوى في تلقّي معطيات البيئة، وظواهر الكون، وكأنَّ وعيه بالأشياء المحيطة به وعي فوتوغرافي بحت، أرهف من حساسية العدسة التصويرية حيال هسيس الضوء !.

بيد أن يان لم يمارسِ الفوتوغرافيا لأجل الفوتوغرافيا، ولم يمارسها بوصفها مهنة يتقاضى بها أجراً مقابل النقاط صور شخصية عابرة عبور أشخاصها، وإنما قد اتخذ منها مطية لتقصي جوهر العلاقة بين الإنسان، وبين بيئته الطبيعية، والحيوانية، والكونية.. إنَّ الفوتوغرافيا في منظور يان، ليست سوى وسيلة تقنية لها قدرة فائقة على توثيق الحقائق، بل على إنتاج المعرفة، وتحسينها ضدَّ التلف، و الصِّدأ، والضياع..

فكان من آلاء ذلك المنظور أن قرّن يان الصُّورة بالكلمة، وأدخلها، باحترافية عالية، مضماراً مصنفاً من مضامير ممارسة الفكر، ومكاشفة المحيط معرفياً؛ اسمه الرُّبورتاج (Reportage). ممّا يعني أن يان قد استطاع أن يحوّل الفوتوغرافيا إلى محض خطابٍ يمتزج داخله المحروفُ بالمرئي، وتتفاعل الفكرة بالصُّورة.

ومن أكبر الأمارات الدّالة إلى ذلك، أنه أسّس، في عام 1991، أوّل وكالة للفوتوغرافيا الجويّة في العالم بمسمّى: " العلوّ " (Altitude)، حيث صنع لنفسه توجّهاً

خاصاً في إنتاج سلسلة من المطوّلات التصويريّة * - الفوتوغرافيّة والفيلميّة على السّواء -، فأُتيح له، إذ ذاك، أن كشف عن مساءلاته حول علاقة الإنسان بالطبيعة؛ أليفةً كانت، أم متوحشة.¹ وكفى يان إحقاقاً للبعد الفوتوغرافيّ في شخصيّته، أنّه نشر عام 1981 كتاباً - فوتوغرافياً - موسوماً: الأسود (Lions) فور عودته إلى فرنسا من الحديقة الوطنيّة للحيوانات "ماساي مارا" المتواجدة بكينيا، إذ، بفضل ذلك، صُنّف من أكبر الفوتوغرافيين لأكبر الأعمال الروبورتاجيّة.²

هكذا إذن، جعل يان من الفوتوغرافيا عزاءه الوحيد في خدمة الإنسان على وجه هذه البسيطة، إذ سخرها بكامل مكتسباتها التقنيّة، والتعليميّة لتحسيننا بمخاطر التواني عن التفكير في ابتكار آلياتٍ فعّالةٍ تضمن حمايةً مستدامةً لكوكبنا من أوحم العواقب التي باتت تتهدّده يوماً بعد يوم. والأجمل في ذلك أنّ يان استطاع أن يجمع في استخدامه لآلة التصوير الفوتوغرافيّ بين التقنيّة، والمتعة، والرّسالة الإنسانية؛ "إنّ في فوتوغرافياته الجويّة، والمرفقة بنصوصٍ لا تقبل الانقسام عنها، دعوةً لكلّ واحدٍ منا إلى أن يفكر في ترقية الحياة على كوكبنا، وفي مستقبل سكّانه. إنّما هي تشخيص للوضع بالصّور، والكلمات يدفع إلى الوعي بأننا نتحمّل، جميعنا، المسؤوليّة حيال مصير الأرض، لأنّ لكلّ فردٍ مهمّةٌ ينهض بها، وقدرةً، واستعداداً على التصرّف، وشحنٌ الهمة".³

من هنا تتّضح لنا المعالم الكبرى لمنهجية يان في استثمار الفضاء الفوتوغرافيّ، وتوظيفه، تقنيّاً وفكريّاً، ابتغاء التمكين لنشر رسالته نحو حماية البيئة، والسّعي يداً واحدةً إلى وقاية المحيط من الكوارث الطبيعيّة في كلّ أنحاء المعمورة.

* على شاكلة سلسلة الروبورتاجات، والأفلام التي أنتجها تحت مضلّة عنوانٍ ثابت: " Vue du ciel ". ينظر: الملاحق.

¹ Cf, Op. cit.

² Cf, Idem.

³ Idem. « Ses photographies aériennes, indissociables des textes qui les accompagnent, invitent chacun à réfléchir à l'évolution de notre planète et au devenir de ses habitants. **Un constat en images et en mots pour prendre conscience que nous sommes tous responsables, personnellement de l'avenir de notre Terre.** Parce que chacun a un rôle à jouer, chacun a le pouvoir et le devoir d'agir et de se mobiliser. ».

وهل هو إلا باحثٌ، وطنيٌّ، إنسانيٌّ، يُشهدُ له بالروح النضاليَّة المؤمَّنة بالتنميَّة المستدامة؛ من شواهد ذلك أنه أنشأ جمعيَّة " الكوكب الجميل - Good-Planet " في الفاتح من شهر جويلية عام 2005 م،¹ وواضحٌ من خلل التسمية التي تحملها هذه الجمعيَّة أنَّها أنشئت لتكثيف الجهود، وتكريس المساعي نحو بناء فضاءات بيئيَّة أصحَّ للحياة، ومؤسَّسة على علاقة واعية، ومتقَّة تصلُ الإنسان بكوكبه.

كذلك سعى يان إلى استثمار نتائج نشاطاته التوثيقية، وأعماله العلميَّة في الجانب المناخي، بحيث لم يتوانَ عن تأسيس برنامج " Action carbone "، ممولاً، من خلاله، مشاريع متعلَّقة بالطاقات المتجدَّدة، والفاعليَّة الطاقية، والعناية الغابية، ومسخرًا أمواله لتعويض البرامج المتخصَّصة في مجال الغاز، وآثار استهلاكه، وآليات تصريفه..²

بلا شك، إنَّ يان أرتوس برتراند لمصوِّر فوتوغرافيٍّ ماهر، حاذقٌ بحق؛ تشهد له أعماله أنَّه استطاع أن يحسَّس العالم بتداعيات مصير الأرض، وبوازع إيكولوجيٍّ عليم، عبر ثقبٍ صغيرٍ اسمه: العدسة.

3-1-1-1- عالمُ بيئةٍ مارسَ التمثيل والتشيط في الابتداء

لم يكن التصويرُ الفوتوغرافيُّ أوَّل هوسٍ تتسكَّن به روحُ يان العالمية المحترفة. بل افتتح يان مشواره المهنيَّ، والفنيَّ بمحاولة، غير محسومة، لولوج عوالم الإخراج، والتمثيل السينمائيين؛

إذ منذ عام 1963م، ظهرَ مخرجاً مساعداً، فمثلاً سينمائياً وعمره سبعة عشر ربيعاً (17)، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قد كانت له فرصة التمثيل إلى جانب ميشال مورغان (Michèle Morgan) في فيلم " قل لي من القاتل - Dis-moi qui tuer " لمخرجه إتيان

¹ Cf, Op. Cit.

² Idem.

بيريي (Étienne Périer) عام 1965، وكذا في فيلم "أس س 117 لك أن تأخذ عطلة - OSS 117 prend des vacances" لمنتجه بيار كالفون (Pierre Kalfon) عام 1970م¹.

غير أنه سرعان ما ترك يان التمثيل، ودُنيا السينما عام 1967 م² بحيث لم يأخذ منها سوى مكسب الإخراج، وبحظوته التقنية خصوصاً، ليستثمره لاحقاً في مجال "الإخراج الوثائقي"؛ أي بوصفه مخرج أفلام وثائقية. لينقطع، بعدها، لتسيير محمية طبيعية وحيوانية في المنتزه الحيواني التابع للحصن سانت أوغستين (Saint-Augustin)³. ومن هنا ابتدأت رحلة يان الحافلة بالإنتاج العلمي، والإعلامي الوثائقي مع الإنسان، والحيوان، وكوكب الأرض.

وأما عالم التنشيط، فقد دخله يان من أبوابه الواسعة، إذ اشتهر بتنشيط حصّة تلفزيونية على القناة الفرنسية "فرانس 2 - France 2"، تحمل العنوان الجاذب: "نظرة من عل - Vu du ciel"، وهي حصّة وثائقية كرّست لتعاطي قضايا البيئة، ومقاربة مشاكل المحيط، فاستطاعت أن تكون أكثر البرامج التلفزيونية مشاهدةً في مجال الخدمة العمومية، وقد تمّ بثّها في أربعة وثلاثين (34) بلداً⁴.

لكنّ يان لم يمارس التنشيط إلاّ عرضاً؛ أي لم يكن التنشيط يشكل محور اهتماماته الفكرية، ولم يكن سمة رئيسة في الكون الثقافي لشخصيته، بل كان مطيّة، من بين مطايا كثيرة، اهتدى بها إلى التمكين لمطلبه المعرفي الأول: **التخصّص في مجال علم البيئة (Ecologie)**، والسعي حثيثاً إلى نشر رسالات توعية، وتنقيف في الأوساط المجتمعية، والدولية، الغاية منها حماية المحيط، ووقايته من مختلف الأخطار المناخية التي باتت تحدّق به يومياً، وتؤثّر سلباً في توازنه الكوني.

¹ Cf, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie.

² Cf, Idem.

³ Cf, Idem.

⁴ Cf, Idem.

بناءً على ذلك، نرى أنّ السّمة الغالبة في تكوين هوية يان، العلميّة والاحترافيّة، هي التخصّص في علم البيئة، وعليه، فهو - في تقديرنا على الأقلّ - عالم بيئة (Ecologiste) أكثر ممّا هو مصوّر فوتوغرافيّ، أو منشط برامج تليفزيونية، أو مُخرج أفلام وثائقية. وهل التلفزيون، وآلة التصوير، والكاميرا إلّا وسائل إعلامية، ووسائل تقنيّة قد التّحدّ إليها يان في سبيل تبليغ رؤاه العلميّة، وتمرير رسائله البيئيّة الصّادقة.

ففي مجال البيئيّات هذا، قد عرف يان نشاطاً معرفيّاً وتربويّاً دسماً، ومتنوّع المسالك، والمشارب، من حيث مسّ قطاعات شتّى، على سبيل قطاع التربيّة، وقطاع الفلاحة، وحتىّ قطاع المؤسّسات، والتنظيمات ذات البصمة السياسية؛ فمذ أنشأ يان مؤسّسة " الكوكب الجميل " المشار إليها أعلاه، التزم بإنتاج عديد المشاريع، والمبادرات في ذات المضمار، منها ما وُجّه خصيصاً للأطفال: على سبيل تزويد المدارس بملصقات حول موضوع الحماية البيئيّة، وإنشاء نظير لمؤسّسة الكوكب الجميل خاصّ بالأصاغر (GoodPlanet Junior)، وكذا بناء فضاءات محميّة ليُستقبلَ فيها الأطفال المنحدرون من المناطق الوعرة في إطار عطّل استجمام تُمنح لهم بغية تحسيسهم بفكرة " المواطنّة البيئيّة - L'éco-citoyenneté "، وبمدى فعاليّة التكافل المجتمعيّ في حماية المحيط.¹

ومن تلك المشاريع أيضاً، ما كان موجّهاً إلى الرّأي العام على اتّساعه، وحساسيّة مواقفه؛ نذكر - مثلاً - : معرّضاً بالفيديو حول التنوّع البشريّ عنوانه: " 7 milliards d'Autres "،* حيث تمّ عرضه عام 2009 م بالقصر الكبير، ومعرّضاً متنقلاً للصّور الفوتوغرافيّة موسوماً: " أحياء - Vivants "، تمّ تكريسُه لتسليط الضوء على التأثير الذي يتركه الإنسان في الطّبيعة. يُضاف إلى ذلك أنّ يان قد فتح على الأنترنت موقعين اثنين هما: **GoodPlanet.info**؛ موقع مخصّص للإعلام، ومصادر المعلومات حول المحيط،

¹ Cf, Op. cit.

* قد أحجمنا عن ترجمة عنوان هذا المعرض لأنّ الأمر يقتضي مشاهدته، والتعرّف إلى محتواه، ومراميه حتّى يتأتّى لنا الوقوف على المدلول الفعليّ لمفردة Autres الواردة في جملة العنوان. وكذلك نفعل مع بقية الحالات المماثلة.

وGoodPlanet Conso؛ موقع غير تجاري للمشاركة في تشجيع الممارسات الأكثر احتراماً للمحيط، والأكثر عنايةً بالبيئة.¹

فضلاً عن ذلك، قد بلغت نشاطاتُ يانَ الإيكولوجيةُ أعلى مستويات الإسهام، والمبادرة؛ إذ انضمَّ عضواً فعالاً إلى الهيئة الإدارية لمؤسسة شيراك (Fondation Chirac)، الرئيس الأسبق لجمهورية فرنسا، التي كان من ضمن برامجها ما يهتم بقضايا البيئة، ومشاكل المحيط، من قبيل: مشكل المياه وأشغال التطهير، والتصحر، وإتلاف الغابات.²

من هنا، وبالنظر إلى هذا المشوار الحافل بالنشاطات العلمية، والمبادرات الرسمية، وغير الرسمية، الذي قضاه يان - ولم يزل - في خدمة البيئة، لم يكن مستبعداً أن نال العديد من الجوائز، والمكافآت ترميناً لجهوده، ومساهماته الدائبة، واعترافاً له بسمو إنسانيته، وحسن مقاصده.

ففي التاسع عشرة (19) من شهر مارس عام 2008، قد حاز يان على جائزة جورج بونبيدو (Georges-Pompidou) التي تُمنح كل سنة للشخصية التي تكون في مستوى تمثيل الثقافة الفرنسية، كما أُسدي إليه لقبُ أول سفير للنوايا الحسنة في مجال البيئة من قِبَل الأمم المتحدة، وقد نال، إضافةً إلى ذلك، جائزة " بطل الأرض - Earth Champion " لقاء التزامه في خدمة المحيط، ومكافأةً لإسهاماته التحسيسية حيال العامة، والأطفال.³

لكن يان، على الرغم من ذلك المشوار العلمي الثرّ، والنشاط البيئي الدسم الفعّال، لم يسلم من نقود علماء البيئة، لاسيما الإعلاميين المنتبّعين لشؤون المحيط وقضاياها، بل وطالته حتى تعليقاتهم الساخرة أحياناً، وحزازاتهم من منهجه في تشخيص المشكلة البيئية، وتصوّر حلول لها عملية رادعة.

¹ Cf, Op. cit.

² Cf, Idem.

³ Cf, Idem

فهذان " شارل روال (Charles Ruelle)، وفريدريك نيرا (Frédéric Neyrat) يتَّهَمَان يان أرتوس برتراند على صفحات مجلة المتاهة [Labyrinthe] " بتجريد القضية البيئية من بُعدها السياسي من خلل سلوكٍ وعظيٍّ سطحيٍّ يستجيب لغايات النموِّ اللامتناهي" ¹.

فهما، في هذا السياق، إنما يستوحيان اتِّهامَهُمَا لِيَان من ذلك الوصف السَّاحِر الذي نَعَتَهُ به مجلة " التناقص (La décroissance) ": المنافقُ الإيكولوجيُّ (L'éco-tartuffe)، تلك التي ما انفكتْ توبَّخه، وتوبَّخ فيه، على الخصوص، وظيفة المصورِّ الفوتوغرافيِّ التي انتهجها في تصوير سباق باريس - دكار لمدة عشرة أعوام، وتسخر، زيادةً على ذلك، من توظيفه الدائم لطائرة الهليكوبتر في عملية التصوير حتَّى اخترعتْ له لقباً غايةً في السُّخريَّة، والازدراء؛ هو " الإيكولو - مرويَّ (Hélicologiste) " ² !.

بيد أن يان سرعان ما أبان عن موقفه الصُّراح تجاه تلك التعاليق المبطنَّة، والألقاب الجوفاء التي اخترعتْ من أجله، وألصقتْ به إصااقاً؛ إذ لم يتوان قطُّ عن الاستمساك بخطِّ قناعاته، والثبات على مبدأ واحد، فهو مقتنعٌ دائماً بأنَّ " الحدَّ من النموِّ هو وحده ما بوسعه أن ينقذ هذا الكوكب " ³، على العكس تماماً ممَّا حاول أن يروِّجه عنه منتقدوه، ومخالفوه..

ولا ننسى أن يان لطالما فضح سياسات أكبر المؤسسات الصناعية في انتهاكها الشنيع للمساحات البيئية العذراء التي ما يزال يتوفَّر عليها هذا الكوكب، أوليس هو من كشف النَّقاب عن ضلوع الصناعة، والزراعة المصنَّعة (l'agriculture productiviste) في تفجير الأزمة البيئية من خلال عددٍ مخصَّصٍ لقطاع الفلاحة من برنامج " نظرة من عل (Vu du Ciel) " بُثَّ على قناة " فرانس 2 " عام 2008 م ؟ ⁴.

¹ Op. cit. « Charles Ruelle et Frédéric Neyrat dans la revue *Labyrinthe*⁶ accusent Yann Arthus-Bertrand de « dépolitiser la question de l'écologie par une morale-des-petits-gestes compatible avec les objectifs d'une Croissance sans limites ». ».

² Cf, Idem.

³ Idem. « seule la décroissance sauvera la planète ».

⁴ Idem.

وأما نحن فليس بوسعنا، في هذا المقام، سوى أن نُقرَّ لِيانَ بوجاهة أفكاره، وتماسك منهجه تقنيةً، وأداءً في تبليغ رسائله الصَّريحة إلى سَكَّان المعمورة. ونحن إذ نعترف له بذلك، فمن منطلق ملموس المعطيات التي توافرت لنا عنه، وعن إنتاجه الفوتوغرافيِّ، والسَّينمائيِّ الوثائقيِّ، والبحثيِّ العلميِّ، وهلمَّ جرا..

علاوةً على ذلك، فليس يُهمُّنا من معمعة النقود، والتعليق الصَّاخبة التي وُجِّهَتْ إليه سوى ذلك الفحوى المعرفيِّ (الإيديولوجيِّ) الذي أنشَحَتْ به أعماله، من حيث هو يعضِّد الفعل الترجميِّ الذي سيقع على تعليق فيلم المدوَّنة: "Home"، بحكم أنَّ الحمولة المعرفيَّة تلك هي ما يشكلُّ، بطريقةٍ أو بأخرى، جزءاً لا يتجزأ من نسق التعليق عينه.

4-1-1-1- مُخرَج وثائقيّ عاشقُ اللقطةِ الفوقيَّة

نحسب أنَّ إخراج الأفلام الوثائقيَّة يُجسِّم علامةً كبرى في بنية المسار المهنيِّ-التقنيِّ لمساءلات يانَ الإيكولوجيَّة. فالرُّوى الاستشراقيَّة، والقناعاتُ المعرفيَّة التي كان يحوزها يان، حيازة الإيمان واليقين المؤسَّس، ما كان لها أن تتبلَّور منهجاً، وأداةً، وتتحَيَّن بأسلوبٍ فعَّالٍ بحيث بلغت من المُتلقِّين أقاصي الأرض، لولا الالتجاءُ إلى فاعليَّة التقليل، والاستثمارُ في سحر الصُّورة، والسَّينما.

فَيانُ قد ابتدأ مغامرته الإيكولوجيَّة كاتباً - "فوتوغرافياً" - في المقام الأوَّل، ولم يتحوَّل إلى السَّينما الوثائقيَّة إلاَّ بعد تمكُّن راجحٍ من المجال وعياً نظريّاً، ومراساً إخراجياً. آية ذلك، أنَّه عام 1983 م، قد طلع على جمهور القراء أوَّل مرَّة بكتابِ صورِ فوتوغرافيَّة عنوانه: "أُسود"، فغداً، فضلاً عن ذلك، صحافياً عالمياً، ومصوِّراً فوتوغرافياً، ومُخرَج روبرتاجاتٍ على الدَّرَجَة نفسها من العالميَّة، إذ برَعَ في إنتاج أضخم الأفلام الرُّوبرتاجيَّة عن المغامرة، والرياضة، والطَّبيعة، والحيوانات.. وهلمَّ جرا.¹

¹ Cf, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie. Op. cit.

ثمَّ إنَّ وثائقيَّه الموسومَ: " الأرض؛ نظرةٌ من علٍ / من فوق (La Terre vue du ciel)"، والذي أُنتجَ عام 2004 م محققاً أكبر المبيعات عالمياً، إنما هو فيلمٌ بذاكرة كتاب؛ أي هو مستمدٌ من كتابه الحامل للعنوان عينه، والمنشور للمرة الأولى عام 1999 م.¹

إلى ذلك، فإنَّ ما يَعيُننا في مقام هذا البحث، هو النزوع المُلحاحُ لِيانَ نحو تبطين منهجه في إخراج الأفلام الوثائقيَّة بجماليةٍ من نمطٍ خاص؛ هي الجماليَّة اللَّمَّاحَةُ، المُهادنة، المُفاعِلَةُ، ما لبثتُ أن توشَّحتُ بها جُلُّ أفلامه، بل كُلُّها، كاشفةً عن منظورٍ ذوقيٍّ منغرسٍ فيه، دائم الصُّبُوِّ إلى " توثيق جمال العالم بحرْصٍ شديدٍ على حماية الأرض "،² بل إلى رصد أجمل مناظره الطبيعيَّة، ومسحِّها مسحاً فوقياً³ عبر تقنية التقليل من على ظُهر المروحيَّة.

ومنطق تصوير العالم من فوق باستعمال المروحيَّة هو ما يمثِّل، بحقٍّ، بصمةً أسلوبيةً لا تُمارى، تتوزَّع الرؤيا الإخراجيَّة لِيانَ برمتها، وتمسك بزمام اللغة المرئيَّة للفيلم تمفصلاً، وتدليلاً..



" Hélicologiste " لقبٌ تمجيدٌ، لا تفنيد،

والتصويرُ المروحيُّ أسلوبٌ فريدٌ في إخراج الأفلام الوثائقيَّة.⁴

¹ Cf, Op. cit.

² Idem ; « Témoigner de la beauté du monde et tenter de protéger la Terre ».

³ Cf, Idem.

⁴ www.goodplanet.org / www.yannarthusbertrand.org.

يكفي آية على ذلك، أن تخيرَ يانُ لمعظم وثائقياته عناواتٍ مجنحةً تؤشر، من خلال معانيها المباشرة، على شغفه بالتصوير الفوقي، وتؤسس لمنهجٍ مبتكرٍ في توظيف اللقطة البانورامية المحلقة لم يسبقه إليه أحد: "Vue du ciel" ...*، "d'en haut ..."، إلى حدٍّ أن لقبه، هُزؤاً، خصومه، ونقاده بـ: "الإيكولو - مروحي (Hélicologiste) كما سلف الذكر أعلاه.

لكننا نرى في مثل هذا اللقب ما يُمجّد يان، لا ما يستصغره ويفنّده؛ إذ لا غرو، ينمّ ذلك الأسلوب الفوقي في تصوير المحيط على دلالة فكرية، ومغزى تعليمي مُلفتين، تضمنان شحذ وعي المتلقي، وتحريك ضميره، والتأثير في مداركه النفسية، والحضارية..، فاللقطة الفوقية المترحلة تلك هي ما يحرك البنية التصويرية للفيلم كله عند يان، ويأتي على أخضر المصور، ويابس على الرغم من كونها مجرد نوع من اللقطات التي يُتيحها المعجم التقني لخطاب السينما.

ونحن، من جانبنا، إننا لنعدّها، بالنظر إلى سياق بحثنا هذا، ركيزة محورية سنحتاج التوكؤ عليها حتماً من حيث نحن مترجمون ننوي ترجمة تعليق فيلم من أفلام يان - Home -، أصله: لقطة فوقية واحدة؛ تفتحه، وتحرك محتوياته، ثم تغلقه. مردُّ ذلك إلى أنَّ للّقطة الفوقية سلوكاً لغوياً موجّهاً، وجملّة إحياءات ترتبط بطبيعة التصوير الفوقي ذاته، بدل الارتباط بطبيعة الموضوع المصور، لذا، فهي تقنية ستكون لنا بمثابة خلفية إيعاز معرفي، ودلالي، وجماليّ تفاعل منطوق التعليق، إذ تساوقه ويساوقها، وتستدرجه نحو الوجهة التداولية المرجوة.

* ففي عام 2006 م أخرج يان سلسلته الوثائقية الشهيرة: Vue du ciel (نظرة من عل)، حيث تم بثها على قناة فرانس2، ثم على قناة فرانس3. وليان فيلم وثائقي آخر عنوانه: La terre vue du ciel أخرجه عام 2004 م، وفيلم آخر يحمل العنوان: La soif du monde أنتجه في 2011 م، وبث على فرانس3 في 20 مارس 2012 م، إضافة إلى فيلم Planète océan الذي أنتجه في 2012 أيضاً؛ Cf, Op. cit.

Home" -5-1-1-1: زخرف الشكل وبؤس المضمون!

ما بوسعنا القول عن فيلم وثائقي قد اكتسح دنيا الإعلام مشاهدة، وقراءة، ونقداً فور بثه على الشاشة في مختلف الحوامل السمعية - البصرية ؟.

فذلكم الوثائقي هو أكثر من فيلم حقق نجاحاً عالمياً منقطع القرين في تاريخ السينما الوثائقية، إذ عُدَّ هدية كبرى إلى بشرية بات ينخر اطمئنانها قلق بيئي رهيب، يتنامى لحظة بعد لحظة، ورقعة بعد رقعة. بأي لغة إذن، وبأي رؤية منهجية يُستطاع الوقوف على حقيقة هذا الفيلم المبهر، بحيث تقاوم جاذبيته الإعلامية، وتبدد هالته الشعبية ؟، لاسيما حين يعلم المرء أنه مذ تم بثه في الخامس من شهر جوان عام 2009 م، شاهدته أكثر من 600 مليون شخص، وهرعت حوامل سمعية - بصرية شتى إلى عرضه، ونشره* من سينما، وتلفزيون، وإنترنت، وDVD، ويوتوب.¹

هنا، نومي إلحاحاً إلى أن الذي يعنينا من هذا الرهط الإعلامي المثار حول الفيلم هو الفيلم عينه؛ الشحنة المعرفية التي يحملها، والجنوح الأسلوبية لمُخرجه من حيث هو تَمْظُهر فكري - إيديولوجي راجح، والحامل التقني - الفيلمي بوصفه رؤيا إخراجية موحية ودالة. نردُّ ذلك إلى كون هذه العناصر - التي سنحاول إضاءة بعض من زواياها أدناه - مستويات فيلمو - لغوية تشكّل جزءاً من لغة التعليق داخل الفيلم، وبالتالي، تؤثر في المنظور الترجمي الذي سنعمد إلى تبنيه ابتغاء ترجمته.

* أنتج " Home " المخرج لوك بسون (Luc Besson)، ومولته جماعة PPR، وقد كُشِفَ عنه في 05 جوان عام 2009 بمناسبة اليوم العالمي للبيئة الذي دأبت هيئة الأمم المتحدة (ONU) على تنظيمه منذ عام 1972، وبثَّ تاريخُذ على القناة الفرنسية فرانس: 2 في الساعة 35: 20 وفي نسخة ذات تسعين دقيقة، ثم في نسخة مطوّلة من حوالى ساعة ونصف.

Cf, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie.

¹ Cf, <http://www.asef-asso.fr/la-personnalite-de-la-semaine/1343-cette-semaine-c-est-yann-arthus-bertrand-grand-reporter-qui-repond-a-nos-questions>

لا غرو، إنَّ يانَ في فيلمه " Home " ليُحِينُ رؤياه وذاته المعرفية، ويُعَلِّنُ، بالصَّراحة والتضمين، عن مواقفه حيال وضعيّة الكون والإنسان، وأحوالهما البيئية الرَّاهنة، والمستقبلية. " فالفيلم إنَّما نُذِرَ لتشخيص حال كوكبنا، إذ هو يبيدي لنا وجهة نظرٍ مُخرجه بخصوص الصَّحة البيئية "؛¹ ومن ها هنا فهو وثائقيٌّ مبطنٌ بالذاتية، أو هو ملتبسٌ بها على أقلِّ تقدير، ممَّا أسهم في تضبيب موضوعه الفعليّ، وشوَّش، من ثمّ، على مدارك المُشاهد، فحالَ دون أن يلامسَ مقاصدَ يانَ الرَّسمية.

على أنَّ ذاتيّة يانَ الرَّاشحة بين ثنايا فيلمه هي ما يُمثِّلُ رؤاه، وقراءته للوضع الإيكولوجيِّ الذي آلَ إليه كوكبنا، والذي هو آيلٌ إليه.* وأمَّا القراءة الرَّائية تلك، فهي ما كان محلَّ جدلٍ إشكاليٍّ، معرفيٍّ ونقديٍّ، في الأوساط الخاصّة والعامة، بحيث شملت في الفيلم الموضوع، والموضوعة، وأسلوبَ المعالجة تصويراً، وتعليقاً؛ إذ ذلك، بالتدقيق، ما سيكون المحكَّ الرئيسَ الذي سينطلق منه المترجمُ، في مقام هذا البحث، بغية الاشتغال على تعليق هذا الفيلم فهماً، ونقلًا إلى لغة الضَّاد.

ينكشف موضوعُ " Home "،** في الوهلة الأولى، بسيطاً، أحاديّ الطَّرح، مركزَ التصوير؛ إنَّه فيلمٌ " يتناول جدلَ السَّاعة حول التغيُّر المناخيّ [...] مانحاً الفرصة للمُشاهد ليتحقَّق بنفسه كيف هي أرضنا في تغيُّرٍ دائم، ومستنداً إلى معلوماتٍ متخصصة، فضلاً عن الخرائط، والرسومات البيانية ".² إنَّه " فيلمٌ وثائقيٌّ من ساعةٍ وثلاثٍ وثلاثين دقيقة، يعرِّض لحال كوكبنا، ولأسباب الاستهلاك المتزايد لموارده، والعواقب المترتبة عنه، من قِبَل إنسانٍ عديم الوعي بحقيقة الأمر".³ وإنَّه، أيضاً، لفيلمٌ يصبو بواسطته يانُ إلى إيقاظ

¹ Op. cit. « HOME, sur l'état de notre planète. Il nous livre ici son point de vue sur la santé environnement. ».

* ينظر: البحث، الفصل الأوَّل، ص، ص، ص: 31 - 34.

** ارتأينا إرجاء ترجمة عنوان الفيلم إلى المحطَّة الموالية من هذا الفصل لدواعٍ منهجية لا غير.

² <http://www.asef-asso.fr/la-personnalite-de-la-semaine/1343-cette-semaine-c-est-yann-arthus-bertrand-grand-reporter-qui-repond-a-nos-questions> « C'est un film unique qui aborde le débat actuel sur le changement climatique d'un point de vue complètement différent, donnant au spectateur la possibilité de voir par lui-même comme notre Terre est en train de changer. Se basant sur des informations spécialisées, cartes et graphiques ».

³ <http://www.inexplique-endeбат.com/article-home-yann-arthus-bertrand-110062565.html>

الضمائر الفردية، والسياسية، والحكومية، من خلال تفعيل خطاب تعليمي مكيف مع أكبر عدد ممكن من فئات المشاهدين، يتناول فيه أبرز الرهانات الإيكولوجية للكوكب.¹

ذلك - إذن - هو ما يمثل أول البوح الذي يمكن أن يستقبله وعي كل مشاهد لفيلم "Home" لأول وهلة، ويمثل، لا محالة، موضوعه الرسمي المطروق من قبل يان. بيد أن إمعان النظر في المسلك الإخراجي للفيلم، وفي البطانة الذاتية لتعليقه، سيحملنا، حتماً، على تجاوز مثل ذلك الموضوع المسرود أعلاه، بل وعلى استصغاره وازدراؤه حتى، ما يعني أننا سنتحسس رسائل ضمنية، واقتضات إيحائية حرص يان على تمريرها عبر مكونات خطابية أخرى؛ فيلمية، ولغوية.

ثم إن ذلك الموضوع بتلك الشاكلة الموصوف بها أعلاه، ليس من المستساغ في شيء أن يكون جزءاً من رؤيا يان الذاتية، علماً أن من نوااميس صناعة الأفلام الوثائقية؛ أن لا فيلم وثائقياً بلا ذات، أو تذويت ! *

حقاً، إن المشكلة الإيكولوجية التي يعاني منها كوكبنا لهي ما يجسد بؤرة الموضوع في الفيلم: Home، لكن بيت القصيد هو في الكيف "الإيديولوجي"، والشاكلة الفيلمية التي جاء عليهما التجسيد؛ فآليات المعالجة، وخلفياتها الفيلم - معرفية إنما تمثل صدى البؤرة التيمية، ودوائر تفسيرية متداعية عنها، بل وهي ما يجب التركيز عليه في تلقي الفيلم، والانطلاق منه بغية تحيين أي محاولة لترجمة تعليقه.

صحيح أن هذا الفيلم، هو كأي فيلم وثائقي يتناول الصّحة الإيكولوجية للأرض ومآلاتها الوخيمة، لكنه يفعل ذلك "بوجهة نظر مختلفة تمام الاختلاف"؛² فقد أجمع نقاده، ومنقده على أنه وثائقي حقق تفوقاً إعلامياً، وبصرياً - سينمائياً - لا يجده جاحد، إذ

¹ Cf, Op. cit.

* ينظر: الفصل الأول من هذا البحث؛ ص، ص: 27-31.

² <http://www.asef-asso.fr/la-personnalite-de-la-semaine/1343-cette-semaine-c-est-yann-arthus-bertrand-grand-reporter-qui-repond-a-nos-questions>

استطاع أن يقترح مقارنةً شاملةً للنظام البيئي معتمداً فخامةً صورته، وبدعةً لقطاته في فضح الدمار الذي ما برح يخلفه الإنسان يوماً بعد يوم على هذه الأرض.¹

فمن الصَّعيد التقنيّ / السينمائيّ أولاً تنبثق جماليّة هذا الفيلم، وبها تتوطّد فرادته. إنّ في بكاره اللقطة، وفذاذة التصوير ما يحقق امتيازَه، واختلافَه عمّا سبق من الأفلام التي تناولت الموضوعَ عينها. كفى به بلاغةً تصويريّةً أنّه يعرّض على أبصارنا صوراً مستحدثةً من خمسين بلداً، لم نرها من قبلُ لأنّها التُقّطت جويّاً؛ أي بتقنية التصوير الفوقّي.² حتّى أنّ بعض الدارسين قد عدّ هذا الفيلم صنيعَ نفسه، وطفرةً نوعيّةً منقطعةً النظير في تاريخ السينما، بل ولقّبه بـ " الملحة الأصيلّة - Epopée des origines "، معترفاً بأنّ فاعليّة التصوير من فوق (Vue du ciel) هي ما صنع مجده.³

غير أنّ ثمة محتوىً مُدوّناً، وخطاباً مُودجاً يندسّان خلف فخامة تلك الصُّور، وجماليّة ذلك الإخراج. يصرّح يان في إحدى المقابلات الصحفيّة: " إنّ طريقتنا في الحياة لا تتناسب وشروط الحياة، فنحن نعيش في جوٍّ من النكران الجماعيّ، لأننا نرفض الاعتراف بما نعلم؛ نعلم جيّداً أنّ البترول سينفذ يوماً، ونعلم بوجود تغيّر مناخيٍّ ما، ونعلم أشياء كثيرة.. ومع ذلك فإننا نعتقد في قرارة أنفسنا بأننا عاجزون عن التغيّر...".⁴

نلمس في نسيج هذا التصريح نبرةً مضمرّةً، وصوتاً خافتاً؛ هما نبرة الرّفُض، وصوتُ التمرد، والتهجُّم على مختلف الطرائق، والأنظمة التي ما فتئت تُقوّلب حياة الإنسان حيال محيطه؛ السياسية، والاقتصادية، والعلميّة؛ إنّ يان - هاهنا -، وهو يشخص

¹ Cf, <http://www.actualites-news-environnement.com/20703-home-yann-arthus-bertrand.html>

² Cf, <http://www.inexplique-endeбат.com/article-home-yann-arthus-bertrand-110062565.htm>

³ Cf, <http://www.davidbourguignon.net/texts/critique-du-film-home-de-yann-arthus-bertrand.html>

* " Home هو أوّل فيلم عن موضوع التغيّر المناخيّ قد تمّ إخرجه باستعمال الصور الجويّة فقط "، كما يعلن، أيضاً، عن بدايات الفنّان - العمليّ (L'artiste- activiste)، إذ أخرجه يان برتراند بروح المخرج السينمائيّ ". - <http://www.asef-personnalite-de-la-semaine/1343-cette-semaine-c-est-yann-arthus-bertrand-grand-reporter-qui-repond-asso.fr/la-a-nos-questions>

⁴ Cf, idem. « Notre façon de vivre n'est pas viable. On vit dans une sorte de déni collectif. Nous ne voulons pas croire ce que l'on sait. On sait bien qu'un jour il n'y aura plus de pétrole, on sait qu'il y a un changement climatique, on sait beaucoup de choses.... Pourtant, on a l'impression qu'on n'est pas capable de changer...».

المرض الإيكولوجي الذي أصاب الإنسان، والمجتمعات على اختلافها هويةً ونظاماً - ولطالما أخذ كامل وقته في تشخيص الداء، وتبئير مواطن الخلل..-، إنما هو يدعو إلى تبني منطق خاص في المعالجة: هو منطق الثورة، أو التغيير الثوري (الجزري).

والأدهى، أنه يقترح نمطاً فريداً من الثورة، شبه ميتافيزيقي يتعالى على مختلف أشكال التغيير المهضومة سلفاً؛ فهو يدحض الحل السياسي، والحل العلمي، والحل الاقتصادي جملةً وتفصيلاً، إذ يقول:

" " إنقاذ الكوكب "، " حماية المحيط "، لم يعد ذلك يعني اليوم شيئاً، إنما نحن بحاجة إلى نوع من الثورة لا يكون سياسياً، [...] إذ الرجل السياسي الجريء الذي سيأخذ على عاتقه قرارات حاسمة لم يظهر بعد، [...]، فكل ما نرفض القيام به بإرادتنا، سوف لن نقوم به السياسة محلنا.. وكذلك لن تكون الثورة تلك من نوع علمي؛ فصحیح أننا سنبتكر أنظمة جديدة لإنتاج الطاقة الخالصة، لكن من غير الهين أن نعوض، يومياً، خمسة وثمانين مليون برميل من البترول بمحركات هوائية، أو بألواح شمسية. لذا فإنه من الواجب حقاً أن نتعلم كيف نقلل من استهلاكنا للطاقة، وكيف نعيش حياة أفضل بأقل الإمكانيات، ومع هذا، فلن تكون الثورة التي أعنيها اقتصادية، لأن الاقتصاد اليوم لم يعد بوسعه التحكم في ذلك، فالأزمات الاقتصادية سوف تتابع الواحدة تلو الأخرى " ¹.

بناءً على العقلية المتعالية لهذا الطرح، حكم نقاد يان، والمتحفون منه، على مقترحه بالطوباوية، والمثالية الحاملة، لاسيما وأنه أغلق جميع الأبواب أمام أي صنف من الحلول العملية - الفيزيائية - الممكنة؛ ما حدا به إلى تبني " حلٌ روحي " يثير الغرابة

¹ Op. cit. «Sauver la planète», «préservier l'environnement», ça ne veut plus rien dire ! Aujourd'hui, on a besoin d'une espèce de révolution. Elle ne sera pas politique, parce qu'on a les politiques qu'on mérite. L'homme politique courageux qui va prendre des décisions difficiles, il n'est pas encore là. On vit en démocratie, et tout ce qu'on n'a pas envie de faire, le politique ne va pas le faire... La révolution ne sera pas scientifique. Bien sûr, on va inventer des nouveaux systèmes pour l'énergie propre. Mais, on ne va pas remplacer 85 millions de barils de pétrole par jour par des éoliennes ou des panneaux solaires. Donc, il faudra vraiment qu'on apprenne à dépenser moins d'énergie, à vivre mieux avec moins. Ce ne sera pas une révolution économique. L'économie aujourd'hui, on arrive plus à la contrôler, les crises économiques vont se succéder ».

رغم قابليّة هَضْمِهِ، واستساغته: "إنَّ ما نحن في حاجةٍ إليه، هو ثورةٌ رُوحِيَّةٌ بنحوٍ ما، لا بالمعنى الدِّينِيَّ للكلمة، بل بالمعنى الأخلاقيِّ، والأدبيِّ".¹ وهو، بهذا المنظور، ينادي بضرورة أن تجري شؤونُ البيئَةِ في جسم الإنسان مجرى الدَّم في عروقه، وأن تتجذَّر في سلوكياته اليوميَّة، فضلاً عن تشاؤمه البادي بسبب عدم كون ذلك لم يدخل بعدُ في تكوين الأخلاق العامة.²

ذلك المنظور الرُّوحانيُّ.. هو الثغرة التي من خلالها تسرَّبت نقودُ الدَّارسين إلى النَّسق الفكريِّ لِيانَ المُحيَّن في فيلمه "Home"، ومُورِسَتْ قراءاتهم الواصفة في بنيته التقنية، والموضوعاتية على حدِّ السَّواء.

فأولُّ ما عيبَ على يانَ في فيلمه هذا، أنَّه قد أغرقَ في ممارسة التحسيس بكارثيَّة الوضع من دون أن يقترح على البشريَّة مخرجاً معقولاً يقبل التَّحيين، والتَّفعيل. نلمس هذا الخلل المنهجيَّ والعمليَّ في موقف السَّواد الأعظم ممَّن شاهد الفيلم بعمقٍ معرفيٍّ حصيل؛ فمثلاً؛ يعترف دافيد بورغينيون (D. Bourguignon) ببراعة يانَ في تقصِّي المشكلة، لكنَّه ينكر عليه، في الوقت عينه، قدرته على اقتراح الحلول، إذ يقول: "إنَّ تشخيص الدَّاء موصوفٌ بامتياز، لكن لم يُقترح له أيُّ علاجٍ جاد".³ فحسب بورغينيون، إنَّ عمليَّة التحسيس التي أطلق لها يانُ العنانَ، في فيلمه Home خصوصاً، عمليَّةٌ جوفاء، شأنه في ذلك شأن من يتمرَّس بفتح الجروح، ولكنه يجهل - أو يتجاهل - كيف يداويها !.

بل الأدهى أن بورغينيون قد مضى يوصِّف معايِبَ فيلم يانَ إلى حدِّ تنقيد مَنطق تفكيره، وطريقة استيعابه للظاهرة؛ "الحال أنَّ الشعور بالاستياء يظهر في ختام الفيلم؛ إذ

¹ Op. cit. « C'est presque une révolution spirituelle dont nous avons besoin. Pas au sens religieux, mais plutôt au sens éthique, moral ».

² Cf, Idem. « L'écologie doit être inscrite dans l'ADN de tout ce qu'on fait au quotidien et ça n'est pas encore entré dans les mœurs ».

³ Bourguignon. D, <http://www.davidbourguignon.net/texts/critique-du-film-home-de-yann-arthus-bertrand.html> « le diagnostic est brillamment établi, mais aucun traitement sérieux n'est proposé ».

نحسُّ بانزلاقٍ ما في منطق المحاجة رغم إدراكنا أنَّ كلَّ شيءٍ فيه موثَّقٌ بدقَّةٍ¹. هكذا إذن، ينتقد بورغينيون طريقة استعمال الوثيقة، والنتائج المتمخض عنها، معترفاً بأهميَّة القصوى لفحوى الوثيقة في ذاتها.*

فضلاً عن ذلك، فإنَّ يانَ لم يسلم من الوقوع في جملةٍ من المفارقات الفكرية المنهجية، والتقنية الإخراجية، وحتى الشخصية المبدئية؛ فعلى الصعيد المنهجي، إنَّ فيلمه Home قد ضيَّع هدفه المنشود، والمُعلن عنه سلفاً، رغم أنَّه لم يُخطئ مرماه، وغرضه؛ ذاك معناه أنَّ الفيلم لا يمكن له إيقاظ الضمائر، وتوعية العقول مادام قد صيغ في شكلٍ إخراجيٍّ مصقولٍ، وجميلٍ من جهة، وضمنين الحمولة الإبلاغية من جهة أخرى²، إذ المحتوى القبيح لا بدَّ له أن يقال في شكلٍ قبيحٍ مثله.

من هنا فالفيلم، في جوهر الأمر، إنَّما كان بصدد تفخيم عقلية (Bien pensance) "أنا الأكثر بيئويَّة - امتثالاً لتعاليم حماية البيئة - من الآخر إذ إنني أغلق حنفية بيتي منعاً لتبذير الماء"، وذلك ما ينمُّ عن سطحية في التفكير، وسذاجة في الطرح والمعالجة، في حين كان عليه أن يشحذ ضمائر الناس، والمسؤولين على الخصوص شحذاً سياسياً، لأنَّ المعركة، في مقام كهذا، معركةٌ سياسيةٌ بالمعنى النبيل للكلمة حسب مقاربة إيجور (Igor) أحد المختصين في المجال.³

وأما على الصعيد الإخراجيِّ الجماليِّ؛ فإنَّ الفيلم يسقط، أيضاً، في مفارقةٍ من نمطٍ آخر: هي ما يرشحه حجمُ التناقض بين شكل الفيلم، ومضمونه، بين العمق، والسطح المشكَّلان لبنيته الإخراجية النهائية؛ فالصورُ خلابةُ المرأى، أخاذةٌ، واللقطاتُ مصقولةٌ

¹ Op. cit. « Cependant, à la fin du film, le malaise surgit. On sait que tout est minutieusement documenté, mais le raisonnement dérape ».

* للوقوف على حقيقة الفارق بين الوثيقة، والتوثيق، ينظر: الفصل الأوَّل من هذا البحث، حيادية الوثيقة، وتعبيرية التوثيق، ص، ص: 22-27.

² Cf, <http://www.naturavox.fr/Home-Yann-Arthus-Bertrand.html>

³ Cf, Ibid.

البناء، خرافية المأخذ، والمتواليات الفيلمية فائقة التنسيق، مهذبة مشدبة.. لكن الفحوى الذي يعكسه هذا الشكل الجمالي مناقض تماماً له، ويقع على طرفي نقيض منه؛ كوارث إيكولوجية محدقة بالأرض، عواقب خطيرة وخيمة، قطع من حياة الناس بنيسة تعيسة.. وهنا مرتبط الفرس، ومكمن الخلل في الرؤيا التي يرشح لنا بها Home!¹

إذ انجرّ عن ذلك أن انحرفَ يان عن المضمار الفعلي المتوخى مبدئياً في فيلمه، ووجد نفسه يحترف مهمة أخرى؛ هي أيقنة (Iconiser) الطبيعة، وتجميل الخطر المداهم لنا على هذه الأرض؛ حتى أنه ألبس الطبيعة بردة القداسة، وما لبث أن حولها إلى معبد.² الأمر الذي حال دون تحسيس الناس، وحملهم على تحقيق التغيير الملموس. إنَّ الفيلم، على هذه الحال من الجمالية في الإخراج، لا يحسّس العقول، بل ينومها، ولا يشحن الهمم، بل يستميلها، ويستدرجها لقطة بلقطة إلى شرك التدوَّق، والاستمتاع، بدل التدبُّر، والاستنفاع.

والأدهى أن مسّت وثبة المفارقة تلك لغة التعليق، واستحوذت على جميع مكامنها، ومقوماتها النسقية والتوصيلية، بل امتدّت إلى صوت المعلق نفسه، وطغت على نبرته، وإيقاع نفسيته، وإلقائه؛ فلا غرو أن رشح التعليق متعالياً، طوباوي الفكر والهيئة، رومنسي الوقع والإثارة.. إذ بوسع أيِّ مُشاهدٍ نبيه أن يتحسّس في تعطفاته الجمليّة بحّة قدّيسٍ وهو يتلو الصلاة على مسامع المُتعبّدين، لاسيما وأنَّ التعليق جاء في أغلب فترات الفيلم مصحوباً بموسيقى طقسية اللحن، صوفية الترنيمة.³

وأما على الصعيد المذهبي، الإيديولوجي، فالمفارقة تغدو أظهرَ للعيان، وأشمل؛ إذ امتدَّ الشأنُ بازدواجية الخطاب التي فصمت شكل الفيلم عن مسعاه التيمي إلى شخصيّة مُخرجه يان، فطمست تصرفه خلف منصة الإخراج، والإنتاج، وشابت موقفه الإيكولوجي

¹ Cf, Op. cit.

² Cf, Idem.

³ Cf, Idem.

العريض بما يمكن أن يُشعل جذوة الشك في نفسيّة المتلقّي إزاء نواياه النبويّة في إنقاذ هذا الكوكب.

إذن، أصلُ الشَّرْح هاهنا، على حدِّ قول إيغور، أنَّ يانَ يَتَمَظَّهَر في " Home " " بوجهين اثنين لا يلتقيان إلا قليلاً؛ وجهُ يانَ أرتوس برتراند الإيكولوجي المُتحدِّق (القس في كنيسة)، ووجهُ يانَ أرتوس برتراند رجل الأعمال المكافح الذي يعرف دائماً كيف يداعبُ رغبات " الشعب الطيّب " ¹. فما من مُشاهدٍ يُمعِن النظر في بهرج التفتيات التي أُخرجَ بها هذا الفيلم، وفي زخرفه البصري... إلّا واستشفَّ في يان شخصيّة التاجر الحريص على جني ما أمكن من المال، وتحقيق أرباح طائلة.

فهل هو الرِّياءُ " الإيكولوجي " الذي اتُّهم به يان كما أُشير إليه آنفاً ؟ إن لم يكن كذلك، فهل لنا أن نتساءل مع إيغور: أُنّى يكون لفيلمٍ قادرٍ على استنهاض الشعوب ضدَّ نظامٍ راسخٍ، رأسماليٍّ، وإنتاجيّ، واستهلاكيٍّ، أن يحوز مثلَ هذه التغطية المالية (الرأسماليّة) ؟ ² لعلّها المفارقة التي أربكت يان منهجيّاً، وأوقعته في حرج الاصطفاف، والتَمَوُّع؛ يُذكر له مثلاً تناقضٌ صارخٌ قد انجرَّ إليه حينما صرَّح مرّاتٍ عديدة أنه ستقع، ذات يومٍ، كوارثٌ نوويّةٌ، لكنه، بالمقابل، سرعان ما يقرُّ بحاجتنا إلى الطاقة النووية من دون أيّ تسويعٍ، أو تبريرٍ، أو تفسيرٍ لهذا التعارض الفاحش في منطق التفكير. ³

مجمال القول؛ إنّنا لنلفي أنفسنا أميلُ إلى تلك المقاربة النقديّة التي أقرّت بأنَّ فيلم يان " هو، في نهاية المطاف، فيلمٌ طموحٌ على الصّعيد المرئيِّ، ومن حيث إمكانات البثِّ، لكنه من حيث العمق، فيلمٌ قابلٌ للمناقشة، والاعتراض " ⁴.

¹ Op. cit.

² Cf, Idem. « Il y a donc deux visages assez peu compatibles : celui du Yann Arthus Bertrand écologistes professoral (et prêtre en son église) et celui de Yann Arthus Bertrand homme d'affaire baroudeur ayant toujours su jouer avec les envies du « bon peuple » ».

³ Cf, <http://www.actualites-news-environnement.com/20703-home-yann-arthus-bertrand.html>

⁴ <http://www.naturavox.fr/Home-Yann-Arthus-Bertrand.html>

على أننا في مقامٍ ترجميٍّ كهذا، نبقى نُشَد شيئاً من موضوعية الاقتراب، ونقيم مسافةً حيادٍ ممكنةً بيننا، وبين قضيةً يان في فيلمه " Home "، يقيناً منا بأنَّ الطموح السينمائيَّ لهذا الفيلم الوثائقيّ، وجدليّةً محتواه ورؤاه، ليسا سوى عنصرين مُتَوَاشِجَيْنِ يمثّلان خلفيّةً سياقيّةً من حيث إنّ كليهما يخلّف بصمته في نسيج التعليق، ممّا يعني أنّ مجرد الإحاطة بهما معاً ستُحسِّم خيارات المترجم، وتعضّد رهاناته المنهجية في سبيل إنتاج نسخة ترجميّة تضاهي الأصل، وتُكافئه حتّى في تناقضاته البنيويّة، والموضوعاتيّة !.

1-2- ترجمة التعليق. (بين إسقاط المفاهيم والتبؤر الميداني)

في البدء، لا مَحيد لنا من الإقرار بعدم اتّساع مقامنا البحثي هاهنا لترجمة كامل نصّ التعليق من ألفه إلى يائه. إنّه لقرارٌ نردُّ الاستمساك به إلى أمرين اثنين لا ثالث لهما؛ أولاً، إلى مقتضى من مقتضيات المنهجية، ذاك الذي يستوجب المحافظة على التوازن بين الفصول، أو بين مباحث الفصول حجماً، ونفساً معرفياً.

فالتعليق، في هذا الفيلم "Home"، إنّما يمتدُّ امتدادَ الشريط الفيلميّ عينه، إذ لا يفتأ يطول نصّاً، ومشهداً الطول الزمنيّ لمسار الفيلم برمته، بحيث لا تكاد تمرُّ لحظة واحدة.. إلّا وانضّفت بالمقول "اللساني" للتعليق، ما جعل زمن النص يستغرق زمن الفيلم الذي يأخذ ساعة وخمساً وثلاثين دقيقةً، وبالتالي، فإنّ ترجمة نصّ التعليق كلّه تعني إيراد نصّ بثلاثين صفحةً بالتقريب في مبحثٍ منفردٍ من فصلٍ كاملٍ، الأمر الذي سيُضفي، لا محالةً، نوعاً من الثقل المنهجيّ على المبحث والفصل معاً، ويُسِيء، من ثمّ، إلى إيقاع البحث إساءةً منهجيةً في المقام الأوّل.

ثانياً، إلى الوازع الاستراتيجي / الإبيستيميّ لمنطلق الترجمة الذي حاولنا التّقييد له في مطالع هذا البحث؛ نعني أن ليس كلّ النصّ الذي تألّف منه تعليقُ الفيلم يحقّق رؤانا الترجميّة، ومطارحاتنا النّمذجيّة المعروضة في ثنايا الفصلين السّالفيين.

وعلى هذا الأساس، اضطررنا، في هذا المبحث، إلى قصرِ فعل الترجمة على بعض المقاطع من نصّ التعليق المنتقاة لكونها تُحيّن وعينا الترجميّ المنشود، أو الأخرى، على تلك المحطّات الفيلمو - لسانية التي تستجيب، فعلاً، لما أمكن من المفاهيم الترجميّة، والآليات السيّمائيّة بالنحو الذي عرّضنا لها أعلاه؛ من مثل المطابقة الحرفيّة بين المرئيّ والمنطوق، أو المخالفة الجماليّة بينهما... (وإذن، ليس لهذا الإجراء أيّ علاقةٍ باستصعاب العمل الترجميّ، أو تلافي ترجمة التعليق كلّه ربحاً للوقت، والجهد فحسب).

1-2-1- النص - المصدر :

(المقطع الأول : 58 : 00 : 57 : 14) :

Home

« Écoute-moi s'il te plait. Tu es comme moi ; un homo sapience, l'homme qui pense.

La vie, ce miracle dans l'univers est arrivé il ya presque quatre milliards d'années, et nous les hommes, il ya seulement deux cents mille ans et pourtant nous avons réussi à bouleverser cet équilibre si essentiel à la vie sur terre.

Ecoute bien cette histoire extraordinaire qui est la tienne, et décide de ce que tu veux en faire.

Effets sonores et voix religieuse

(43 : 01 : 53 : 1)

Voici les traces de nos origines. Au commencement, notre planète n'était qu'un chaos de feu, un amas de poussière agglutinée semblable à tant d'autre dans l'univers, et pourtant, ici, est né un miracle ; la vie.

Effets sonores et voix religieuse

(08 : 02 : 51 : 2)

Aujourd'hui, cette vie, notre vie, n'est que le maillon d'une chaine reliant d'innombrables êtres vivants qui se succèdent depuis près de quatre milliard d'années.

Aujourd'hui encore, les volcans continuent de sculpter nos paysages et nous permettent de voir ce qui était notre terre à sa naissance ; un magma de roches surgissant des profondeurs, qui se figent, se craquellent, se boursoufflent avant de s'éteindre peu à temps.

Musique religieuse

(20 : 03 : 32 : 3)

Ces fumées sont issues des entrailles de la terre sont les traces de l'atmosphère des origines, une atmosphère dépourvue d'oxygène, une atmosphère épaisse, pleine de carbone, chargée de vapeur d'eau, une fournaise.

Musique religieuse

(47 : 3 : 55 U3)

Et puis la terre s'est refroidie. La vapeur d'eau s'est condensée pour en tomber en pluie diluvienne. A bonne distance du soleil, ni trop éloigné, ni trop proche, la terre est en parfait équilibre pour conserver l'eau sous forme liquide. L'eau trace ses chemins, ils sont comme les veines d'un corps, les branches d'un arbre, les vaisseaux de sève qu'elle apportera à la terre.

Musique religieuse

(17 : 4 : 29 U4)

Les rivières arrachent à la roche des minéraux, elle les apporte peu à peu à l'eau douce des océans, et les océans se chargent de sel.

Musique et effets spéciaux

(36 : 4 : 54 U4)

D'où venons-nous ? Où donc a jailli la première étincelle de la vie ? Miracle du temps, les formes de vie primitive existent toujours dans les sources chaudes du globe, ce sont elles qui leur donnent leurs couleurs. On les appelle ; les archée-bactéries. Toutes se nourrissent de la chaleur de la terre, sauf une ; la Ciano-bactérie ou algue bleu verte, elle seule à la capacité de se retourner vers la lumière du soleil pour capter son énergie, elle éteint des ancêtres majeurs de toutes les espèces de plantes d'hier et d'aujourd'hui.

Cette petite bactérie et ces milliards de descendants vont changer le destin de notre planète, ils vont transformer son atmosphère. Ou est le carbone qui remplissait le ciel ? Il est toujours là, mais il est emprisonné dans les roches qui couvrent la terre.

Ici citant d'être autrefois un océan peuplé de minuscules organismes, ils puisaient le carbone dissous de l'atmosphère pour fabriquer leurs coquilles. Ces strates de roches, se sont ces coquilles accumulées de ces milliards de milliards d'organismes microscopiques. Grace à eux, le carbone a quitté l'atmosphère, et une autre vie pouvait commencer.

C'est le vivant qui a modifié l'atmosphère. Le végétal se nourrit de l'énergie du soleil, il lui permet de casser la molécule d'eau et d'en prendre l'oxygène, et l'oxygène remplit l'air. Le cycle de l'eau sur la terre est un éternel recommencement ; chutes,

vapeur d'eau, nuages, pluie, sources, rivières, fleuves, mers, océans, glaciers, jamais le cycle ne se rompt, c'est toujours la même quantité d'eau sur la terre, c'est la même que boivent toutes les espèces qui se sont succédées.

Incroyable matière que l'eau, l'une des plus instables entre toutes. Elle prend la forme liquide ou courante, gazeuse ou la vapeur d'eau, ou solide de la glace.

En Sibérie, la surface glacée des lacs en hiver, porte les traces des forces que l'eau déploie en gelant. Plus légère que l'eau, la glace flotte, elle forme un manteau protecteur contre le froid sous lequel la vie peut continuer.

Musique et sons naturels

(٨ : ٢١ U7 : ٤٣)

Le moteur de la vie c'est le lien. Tout est lié, rien ne se suffit en soi, l'eau et l'air sont inséparables, unis pour la vie et pour notre vie sur terre, tout y partage.

Musique et sons naturels

(٨ : ٥٣ U8 : ٣٢)

Cette lointaine tache verte à la percée des nuages, est la source de l'oxygène de l'air. Les 70 % de ce gaz indispensable à nos poumons, proviennent des algues qui colorent la surface des océans. Notre terre repose sur un équilibre ou chacun a sa place, n'existe que dans l'existence de l'autre, un équilibre subtile, fragile... car rien peut rompre.

Assez les corps naissent d'un mariage, celui d'une algue et d'un coquillage, ils couvrent au moins d'1 % de la surface des océans mais ils abritent des milliers d'espèces de poissons, d'algues et de mollusques. L'équilibre de tous les océans en dépend.

La terre ne calcule le temps qu'en milliards d'années, il y'en a fallu plus de 4 pour créer l'arbre. Dans la chaine des espèces, l'arbre est un aboutissement en soi, une sculpture vivante et parfaite. L'arbre est un défit à la pesanteur, il est le seul élément naturel en mouvement perpétuel vers le ciel, il croit son hart vers la lumière dont son feuillage se nourrit.

Musique...

(١٠ : ٤٧ U10 : ٣٣)

Il a hérité de cette minuscule Ciano- bactérie, le pouvoir de capturer l'énergie lumineuse, il s'accumule et s'en nourrit pour la transformer en bois et en feuilles, cette matière se décompose ensuite dans un mélange d'eau, de minérales, de végétales et de vivants, et ainsi, peu à peu se forment les sols.

Musique...

(¹¹: ¹⁴ U¹¹: ²⁵)

Les sols formés d'une activité incessante où des micro-organismes se nourrissent, creusent, aèrent, transforment, ils fabriquent l'humus, se montent au fertile auquel toute vie est liée sur les continents.

Musique et sons naturels

(¹¹: ³⁹ U¹¹: ⁵⁹)

Que savons- nous de la vie sur terre ? Combien d'espèces connaissons-nous ? A dixième ? A centième peut être ? Que savons-nous des relations qui se nouent entre elles ?

Musique et voix religieuse

(¹²: ¹¹ U¹²: ²²)

La terre est un miracle, le vivant reste un mystère. Des familles d'animaux se sont formées, soudées entre elles par des habitudes et des rites qui se perpétuent de génération en génération.

Musique et voix religieuse

(¹³: ⁴⁷ U¹²: ⁰⁵)

Certains se sont adaptés à la nature de leur pâturage, et leur pâturage s'est adapté à eux, chacun y trouve son compte ; l'animal pour sa faim, l'arbre pour de nouveaux bourgeons.

Musique et voix religieuse

(¹⁴: ¹⁷ U¹³: ⁰⁰)

Dans la grande aventure de la terre, chaque espèce a son rôle, chaque espèce a sa place, Aucune n'est inutile ou nuisible, toutes s'équilibrent.

Musique et voix religieuse

(¹⁴: ¹⁰ U¹⁴: ²⁴)

Et c'est là que toi, oui toi homme à sapience, L'homme qui pense, tu apparais dans cette histoire, tu profites du fabuleux héritage depuis de 4 milliards d'année que te donne la terre, tu n'as que 200 milles ans et tu vas changer la face du monde.

Pourtant fragile, tu vas conquérir tous les milieux, prendre possession des territoires entiers, comme aucune autre espèce ne l'avait fait avant toi. ».

- النص - الهدف (المترجم):

بيتنا

" رجاء، أصغ إلى يا شبيهي، أنت أيُّها الإنسان العاقل؛ أيُّها الإنسان المتدبّر.

قد وقعتْ مُعجزةُ الحياة في هذا الكون منذ أربعة ملايين سنةً بالتقريب، وأمّا نحن البشر، فجننا إليه منذ مائتي ألف سنة، ومع ذلك، فقد نجحنا في خلخلة ذلك التوازن الضروريّ جدًّا للحياة على الأرض.

فلتُصنغ جيّدًا إلى هذه القصة العجيبة التي هي قصّتك، ثمّ لك أن تقرّر أن تفعل بشأها ما تشاء.

مؤثرات صوتيّة وصوت كنسيّ
(43 : 1 - 53 : 1)

ها هي ذي آثارُ أصولنا. ففي البدء، لم يكن كوكبنا سوى سدّيم ناريّ، سوى كتلة غبارٍ ملتحمّة لها العديد ممّا يُماثلها في الكون، ورغم ذلك فإنّ معجزة قد انبجستْ ها هنا؛ إنّها الحياة.

مؤثرات صوتيّة وصوت كنسيّ
(08 : 2 - 51 : 2)

اليوم، إنّ هذه الحياة، حياتنا، لا تمثّل سوى حلقةٍ في سلسلةٍ تربط بين ما لا يُعدّ، ولا يُحصى من الكائنات الحيّة التي ما فتئت تتعاقب منذ حوالى أربعة ملايين سنة. واليوم، أيضًا، تُواصل البراكينُ نَحْتَ مناظرنا الطبيعيّة ممّا يسنّح لنا بمشاهدة الحال التي كانت عليها هذه الأرضُ عند نشأتها: كتلةٌ من الصُّخور تتدفّق من الأعماق، ثمّ تتجمّد، تتشقق، فتنتفخ قبل أن تخمد في زمنٍ وجيز.

مؤثرات صوتية وصوت كنسي

(20: 3' - 32: 3')

هذه الغازات التي تصعد من جوف الأرض، إنما هي بقايا من البيئة الأولى؛ تلك البيئة الخالية من الأوكسجين،* المفعم بالكربون، المثقلة ببخار الماء؛ إنها لأثون بحق.

موسيقى كنسية الطابع

(47: 3' - 55: 3')

وحمدت الأرض بعد ذلك، فيتكثف بخار الماء ليتساقط في شكل مطر غزير. على مسافة دقيقة من الشمس، لا هي بالبعيدة، ولا القريبة، تقع الأرض في توازنٍ مطلقٍ يسبح بالمحافظة على الماء في حاله السائلة. يشق الماء مساراته؛ إنها أشبه ما يكون بعروق جسد، أو بأفنان شجرة، أشبه بأوعية التسغ الذي يحمله النبات إلى الأرض.

موسيقى كنسية الطابع

(17: 4' - 29: 4')

تنزع الأنهار من الصخر مياهاً معدنيةً لتنقلها شيئاً فشيئاً نحو ماء المحيطات العذب، وهكذا تنشحن المحيطات ملحاً.

موسيقى ومؤثرات خاصة

(36: 4' - 54: 4')

من أين جئنا؟ أو الأخرى، من أي مكانٍ تفتت الشرارة الأولى للحياة؟. إنها لمعجزة العصر أن تظل أشكال الحياة البدائية موجودةً عند الموارد الساخنة للأرض، إذ هي ما يمنح لهذه الموارد ألوانها، وهي ما يُصطَلَحُ عليه بـ: الأركي - بكتيريا، حيث تعيش، جميعها، على حرارة الأرض عدا واحدة؛ إنها السيانو - بكتيريا، أو الطحلب الأزرق الفيروزي، فهي البكتيريا الوحيدة التي تملك القدرة على الالتفات نحو أشعة الشمس بغية التقاط طاقتها. إنما هي ما أفنى الأسلاف الكبرى لكل الفصائل النباتية القديمة، والحديثة.

* هنا أعرضنا عن ترجمة عبارة: "atmosphère épaisse" لسبب يرتبط بحقيقة التزامن بين ملفوظها في مقطع التعليق - المصدر، وبين مرئي اللقطة في بنية المتوالية. الأمر الذي سنأتي على تحليله في المبحث اللاحق.

إنَّ هذه البكتيريا الصَّغيرة، والملايير من سلالتهما ستغيّر مصيرَ كوكبنا، إذ ستغيّر في بيئته. أين اختفى الكربون الذي كان يملأ الهواء ؟ إنَّه ما يزال هنا، لكنَّه محتبسٌ في الصُّخور التي تغطّي الأرض.

مثلاً على ذلك، نحيل هنا إلى أنَّه في القديم كان ثمة محيطٌ محتشدٌ بأجسامٍ دقيقةٍ لطالما كانت تستمدُّ من الكربون المنحلُّ في الهواء لبناء أصدافٍ لها؛ من هنا، فإنَّ طبقات الصُّخور هذه، هي ما يجسّد تلك الأصدافَ المتراكمة بفضل ملايير الملايير من الأجسام المجهرية. وإذن، فبفضل هذه الأجسام، قد زال الكربون من الهواء لتتطلق حياةٌ جديدة.

إنَّه الكائن الحيُّ هو مُغيّر البيئة؛ فالنبات يتغذى من طاقة الشَّمس ممَّا يسنح له بتكسير جزيئات الماء كيما يتزوّد منها بالأكسجين، وبهذا النحو يملأ الأكسجينُ الهواء. ثمَّ إنَّ دورة الماء على الأرض هي في تحدُّدٍ مستمرٍّ؛ فمن الشلالات إلى بخار الماء، إلى الغيوم، فالأمطار، فالمنابع، فالأنهار، فالوديان، فالبهار، فالحيطات، فالقطب المتجمّد..، لا تتوقّف الدورة بالمطلق، بحيث تبقى كميّة الماء ذاتها على الأرض، الكميّة ذاتها التي هلتْ منها جميع أنواع الكائنات المتعاقبة.

يا لها من مادّةٍ عجيبة... فهي الأكثرُ تغيُّراً مقارنةً بأيّ مادّةٍ أخرى؛ إذ تأخذ إمّا شكلَ سائلٍ، أو ماءٍ جارٍ، وإمّا شكلَ غازٍ، أو بخارٍ ماءٍ، أو تأخذ شكلَ جليدٍ صلب.

في سيبيريا، يحمل السطحُ المتجمّد للبحيرات خلال فصل الشتاء بقايا الموجودات التي ينشرها الماء مجمّداً إيّاها. ولكون الجليد أخفّ وزناً من الماء، يطفو على السطح مشكلاً حجاباً يقي من القرّ، ما من شأنه ضمان استمراريّة الحياة.

موسيقى وأصواتٌ طبيعيّة

(43: 7' - 21: 8')

إنَّ العلاقة هي ما يحرك الحياة؛ إذ كلُّ شيء فيها مُعتَلِقٌ بشيءٍ آخر، فلا شيء مكتفٍ بذاته. يتحد الماء بالهواء دونما انفصالٍ في سبيل الحياة، بل في سبيل حياتنا نحن على هذه الأرض. كلُّ شيءٍ هاهنا يقاسمُ غيره ما يقاسمه...

موسيقى وأصواتٌ طبيعيّة

(32: 8' - 53: 8')

تُعدُّ تلك البقعة الخضراء البعيدة التي تظهر من فتحة الغيم، مصدر الأكسجين في الهواء. فسبعون بالمائة (70%) من هذا الغاز الضروري لتنفسنا، إنّما يتولّد من الطحالب التي تصبغ سطح المحيطات. إن كوكبنا ليقوم على توازنٍ حيث يكون لكلِّ واحدٍ منّا موضعه، ولا يتحقّق وجوده إلا بوجود غيره؛ إنّه لتوازنٌ مضبوطٌ، ومرنٌ... إذ لا شيء باستطاعته التملّص منه.

كثيراً ما تتولّد الأجسام بمحض مزاجيّة تتمّ بين طحلب، وبين صدفة، فهي تغطّي واحداً في المائة (01%)، على الأقلّ، من سطح المحيطات، بيدّ أنّها تحمي آلاف الأنواع من الأسماك، والطحالب، والرخويات، ما يجعل توازن المحيطات كلّها متوقفاً عليها.

لا تقيس الأرض الزمن إلاّ بملايير السنين. فقد تطلّب الأمر منها أكثر من أربعة ملايين لإنتاج الشجرة. ففي مجموعة الفصائل النباتيّة، تُعدُّ الشجرة مبلّغ ذاتها، إنّها منحوتة حيّة ومُحكّمة، وإنّها لتمثّل تحدياً في وجه الجاذبيّة، فهي العنصر الطّبيعيّ الوحيد الذي يتحرّك بكلّ ثبات نحو السّماء، إذ تتشابك حزم أغصانها في اتجاه الضوء ابتغاء تغذية أوراقها.

موسيقى وأصوات طبيعيّة

(33: 10 - 47: 10)

ولقد اكتسبت الشجرة من السيّانو - بكتيريا الدّقيقة القدرة على امتصاص الطّاقة الضوئيّة لتتغذى منها، وتتكوّم من أجل تحويلها إلى خشب، وورقات؛ إذ تتحلّل هذه المادّة، بعد ذلك، في خليط من الماء، والمعادن، والنّبات، والأحياء، وهكذا، شيئاً فشيئاً، تتشكّل الأرض.

موسيقى وأصوات طبيعيّة

(14: 11 - 25: 11)

إنّ الأرض المتشكّلة من نشاطٍ متواصلٍ، حيث تتغذى الكائنات المجهرية، وتُنقّب، وتُهوّي، وتُغيّر، وتُنتج الدُّبال...، تتجهّز بالخصوبة التي ترتبط بها الحياة في جميع القارّات.

موسيقى وأصوات طبيعيّة

(39: 11 - 59: 11)

ماذا نعرف عن الحياة على الأرض؟. كم نعرف من الأنواع الحيوانية؟، العشرات؟، المئات ربّما؟. ثمّ ماذا نعرف عن العلاقات التي تقوم فيما بينها؟.

موسيقى وصوت كنسيّ

(11 : 12 - 22 : 12)

معجزة هي الأرض. والكائن الحي سيقى سرّاً غامضاً.

لطالما تتكوّن عائلات حيوانية، وتتواشج فيما بينها بوساطة عادات، وطقوس تتوارث من جيل إلى جيل.

موسيقى وصوت كنسي

(47 : 12 - 05 : 13)

فمنها حيوانات تتكيف مع طبيعة مرعاها من حيث يتكيف المرعى معها، كلاهما يجد ضالته في الآخر؛ فالحيوان يسدّ جوعه، والشجر يجدد براعمه.

موسيقى وصوت كنسي

(17 : 13 - 00 : 14)

فمن أعظم ظواهر الأرض، أنّ لكل أصناف الكائنات مهمة، ومكانة مناسبة، إذ ليس هناك أي صنف منها ما هو ضارٌّ، أو عديم الفائدة، إنّما كلُّ وله شأنه في تحقيق التوازن.

موسيقى وصوت كنسي

(10 : 14 - 24 : 14)

وها هنا... لا يوجد إلا أنت، أجل، أنت الإنسان العاقل، الإنسان الذي يتدبّر أمره. فلقد جئت إلى هذا العالم لتستغل الثروات الهائلة ممّا تمنحك الأرض منذ أربعة ملايين سنة. ولم يعد في حوزتك سوى مائتي ألف سنة وستغيّر وجه العالم.

بل وإنّك، على ضعفك، لماضي نحو غزو كل المساحات، وتملك أقاليم برمتها، بطريقة لم يسبقك إليها أي نوع من الكائنات من قبل.

2-2-1- النص - المصدر:

(المقطع الثاني: 24 : 33 W 51 : 34)

« Dubaï est une sorte d'aboutissement du modèle occidental. C'est le pays où même l'impossible devient possible ; comme de dessiner des îles sur la mer. Dubaï a peu de ressources naturelles et avec l'argent du pétrole elle peut faire venir des

millions de tonnes de matériaux, des ouvriers du monde entier, et édifier les gratte-ciels les plus haut du monde.

Dubaï n'a pas de champs, mais elle peut importer sa nourriture, Dubaï n'a pas d'eau, mais elle peut dessaler l'eau de mer auprès de l'énergie considérable...

Dubaï a du soleil à non plus finir, mais elle ignore les panneaux solaires. C'est le totem d'une modernité totale devant lequel la terre entière ne cesse de s'étonner.

Dubaï est comme le nouveau phare de tout l'argent du monde.

Rien ne semble plus éloigné de la nature que Dubaï, alors que rien ne dépend plus de la nature que Dubaï. Cette ville n'a fait que de suivre le modèle des pays riches, nous n'avons pas pris conscience que nous sommes entrain d'épuiser ce que la nature nous offre. ».

- النص - الهدف (المترجم):

"دُبَيّ، إنّما هي على طرازٍ تابعٍ للنموذج الغربيّ. إنّها البلدُ الذي حتّى المستحيلُ فيه يغدو ممكناً؛ كإرساءِ جزرٍ على البحر. وإنّها لتملُكُ القليلَ من الموارد الطّبيعيّة، إلّا أنّ بوسعها أن تطلب بأموال البترول ملايينَ الأطنان من المواد، والعمّالَ من كلّ الأصقاع، وتُشيّد أعلى ناطحات السّحاب في العالم.

ليس لدُبَيّ حقول، ولكنّها تستطيع استيرادَ غذائها. وليست تتوفّر على مياه، ولكنّها تستطيع تحليّة مياه البحر مقابلَ استهلاكٍ طاقةٍ معتبرة.

إنّ لدُبَيّ من حرارة الشّمس ما لا ينضب، لذلك فهي تتجاهل إقامة الألواح الشمسيّة. إنّها طوطمُ حداثيّةٍ شاملةٍ ما برحت تنبهر به شعوبُ العالم قاطبة.

فقد باتتُ تُمثّلُ قبلةً جديدةً لاستقطاب الثّروة من كلّ بقاع العالم.

لا شيء يبدو أكثر انقطاعاً عن الطّبيعة مثلما تبدو عليه دُبَيّ، في حين تُعدّ هي الأكثر تبعيّةً للطّبيعة من أيّ بلدٍ آخر. فهذه المدينة لم تُقمْ بشيءٍ سوى الاقتداء بنموذج الدّول الغنيّة، ونحن، لم نَعِ أنّنا بصدد استنزاف ما تجود به الطّبيعة علينا."

Il nous reste la moitié des forêts du monde, des milliers de rivières, de lacs et de glaciers, des milliers d'espèces bien vivantes encore.

Nous savons très bien qu'aujourd'hui les solutions existent. Nous avons tous le pouvoir de changer. Alors qu'est - ce - qu'on attend ?

Voix religieuse

(25 : 24 : 1 : 46 : 24 : 1 سا)

Plan noir sur lequel est écrit :

A nous d'écrire la suite de notre histoire

Plan noir :

ensemble ».

- النص - الهدف (المترجم):

" لي علمٌ بأنَّ ثمانينَ بالمائةَ (80%) من الطاقة التي نستهلكُ إنما تأتي من الطاقات المنجمية. ففي كلِّ أسبوعٍ، في الصين فقط، يتمُّ بناءُ محطّتي فحمٍ لتوليد الطاقة.

غير أنّي رأيتُ، أيضاً، في الدانمرك نموذجاً لمحطّة فحمٍ لتوليد الطاقة تُلقِي بكَربونها في الأرض بدلَ إطلاقه في الهواء؛ فذلك حلٌّ للمشكلة في المستقبل، لم يعلم به أحدٌ بعد.

وفي أيسلندا رأيتُ محطّة إلكترونيّة تزوّد من حرارة الأرض: الحرارة الباطنيّة. رأيتُ شعباناً بحريّاً يتموِّج قصْد استعمال طاقة الأمواج في إنتاج الكهرباء.

رأيتُ محرّكاتٍ هوائيّة منصوبةً على شواطئ الدنمرك، إذ هي تزوّد سكّانَ البلد بعشرين في المائة (20%) من الكهرباء؛ فكلُّ من الولايات المتحدة الأمريكيّة، والصين، والهند، وألمانيا، وإسبانيا قد كانت من أوائل الدُول التي طفقتْ تستثمر في مجال الطاقات المتجدّدة، فكان لها أن وفّرتْ أكثر من مليونين ونصف فرصة شغل.

أيُّ منطقةٍ في العالم إذن، لا تهبُ الرّياحُ فيها ؟.

رأيتُ مساحاتٍ مقفّرة تسطّعُ بفعل الشّمس؛ إذ بينما كلُّ شيءٍ على الأرض مرتبطٌ ببعضه بعض، فإنَّ الأرض مرتبطةٌ بالشّمس؛ المصدر الأوّل للطّاقة لديها. ثمَّ أوّ ليس في إمكان المجتمعات أن تفعلَ ما يفعله النّبات حين يمتصُّ الطّاقة ؟.

إنَّ ما تمنحه الشَّمْسُ للأرض من الطَّاقة في ساعةٍ واحدةٍ، تستهلكه البشريَّةُ جمعاء في عامٍ واحدٍ!. فما دامت الأرضُ على قيد الحياة، فإنَّ الطَّاقة الشَّمسيَّة لا تنضب؛ حَسْبُنَا أن نتوقَّف عن التنقيب في الأرض، ونرفعَ عيوننا نحو السَّماء، حَسْبُنَا أن نتعلَّم الاستثمارَ في طاقةِ الشَّمس.

تلك جملةٌ من التجارب هي مَحْضُ نماذج، إلَّا أنَّها تشهَدُ على يقظة الضَّمائر، بل وترسمُ معالمَ مستقبلٍ إنسانيٍّ جديد، مؤسَّسٍ على الاعتدال، والمهارة، والتعاون.

صوتٌ كنسيّ

(37 : 23 : 1 49 : 23 : 1^{سا})

قد حان الوقتُ لِيَتَّحَدَ بعضُنا مع بعض، إذ ليس ما فقدنا هو ما يسترعي الاهتمام، بل ما بقيَ في حوزتنا.

فممَّا بقي لنا، نصفُ غاباتِ الأرض، وآلافُ الأنهار، والبُحَيَّرَاتِ، والمناطقِ المتجمَّدة..، آلافُ الأنواع من الكائنات التي ما تزال قيْدَ الحياة.

فاليوم، إنَّنا لنعلم جيِّداً أنَّ الحلولَ ممكنةٌ، وإنَّنا لنملك جميعاً القدرةَ على التغيُّر؛ فماذا ننتظر إذن؟.

صوتٌ كنسيّ

(25 : 24 : 1 46 : 24 : 1^{سا})

خلفيَّةُ سوداءُ كُتِبَ عليها:

كتابةٌ تَنَمُّه قصَّتينا تتوقَّفُ علينا نحن

خلفيَّةُ سوداءُ:

جميعاً".

1-4- تعليق واصف على التعليق المترجم

لنصف المخاض الترجمي الذي كابدناه في لحظات ترجمة بعض من مقاطع ذلك التعليق. إنها للحظات، في جوهرها، تتأبى على الوصف، والتحليل...، لكننا سنحاول ما أمكن أن نكشف النقاب عن صفحة الوعي الذي تأسس عليه فعل الترجمة.

فلنعلق - إذن - على ترجمة التعليق؛ على الأحوال، والطرائق، والأساليب التي آثرنا انتهاجها بغية تحيين العملية الترجمية أعلاه. عسى أن نفعل قراءة شارحة في مُجَز الترجمة تتوخى التحليل، والتسوية تارة، وتنزلق إلى النقد، والتفضيل تارة أخرى.

لماذا انزاح بنا الأمر إلى ترجمة عنوان الفيلم - النص (Home) بـ: بَيْتًا ؟. يُلاحظ أننا أَلَحَقْنَا نونَ الجمع بمفردة: بَيْت: في حين قد ورد عنوان الفيلم في كلمة واحدة مجردة من كل إحالة ضميرية. فكيف نفسر عدم وفائنا لاستقلالية كلمة العنوان، في اللغة-المصدر، من اللواحق، والسوابق ؟، وهل هو عدم وفاء في مثل هذا السياق الترجمي ؟.

في الحق، يُمَظْهِرُ هذا العنوان وظيفتين اثنتين؛ وظيفَةً تجاريةً إخباريةً تتكشف عبر إنجليزيتته، إذ النص الذي بين أيدينا نصٌ فرنسيٌّ يحمل عنواناً إنجليزياً، ما يفهم منه أن المخرج يشرّبُ بفيلمه إلى الانتشار في مختلف قارات العالم بحكم أن اللغة الإنجليزية لغة عالمية، وبحكم أن المسهمين في إنتاج هذا الفيلم هم من دولٍ مختلفة لا تستعمل الفرنسية إلا بوصفها لغة ثانية، أو ثالثة، أو رابعة ...

فلو اكتفينا في فهم العنوان بمقصده الإشهاريّ ذاك، لما تجرأنا على نقله إلى العربية أصلاً، ولأبقينا عليه كما هو متشّحاً بنجلرته* علّ أن نحافظ على تفعيل نيّة

* استشرت ظاهرة النجلزة في الخطابات الإشهارية، والدعائية بنحو ملحوظ، وما فتئت تترسم حتى تحولت جزءاً أصيلاً من أفعالها التداولية. وقد عدّها البعض انعكاساً للعولمة، أو الأمركة التي تستهدف إقصاء " الحضارة والفكر لصالح اللغة والثقافة الإنجليزية، أي لغة وثقافة القطب الواحد الممثل في الولايات المتحدة الأمريكية "؛ المصطفى العمراني، الترجمة بين المثاقفة والعولمة، مجلة فكر ونقد. بيدّ أنا نلمس في العنوان ذاك بُعداً جمالياً، إيحائياً مخففاً لنبرته العولمية.

الترويج، والتسويق التي تسكن ذهن واضعه؛ مخرج الفيلم. هكذا، قد نكون ترجمنا عنوان الفيلم: Home، بعدم الترجمة !

بيد أننا نعي أن Home عنوان يُضمّر وظيفةً ثانيةً كما أسلفنا؛ هي الوظيفة الدلالية التي آثرنا التوكؤ عليها ابتغاء تحويله تماماً إلى لغة الضاد. لا غرو، إن لهذا العنوان نشاطاً سيميائياً عارماً لا يمارى؛ فهو يوحي، على إنجليزيتته، بشمولية الموقف حيال وضعيّة الإنسان الإيكولوجيّة على الأرض، ويرتقي بإحساس المتلقّي إلى مستوى كونيّ رهيب، بل وإنّا لنلمسُ في تمفّصه الصوتي: H, O, M, E، تنبئاً على كليانية المشهد، وفوقيّة التصوّر والتخمين، ما يستحضر لونا من الشعور بالمماثلة البشريّة تجاه مستقبل الإنسان على الأرض.

آية ذلك، أن تجسّمت عبارة العنوان في شكل عنبّة نصيّة اعتضد اللسانيّ فيها بخطاب أيقونيّ موازي، حيث انفتح الفيلم بلقطة تظهر على بساطها الأسود المزروّرق كلمة العنوان بأحرف كبيرة بيضاء، وينجلي بالتدريج، عند الركن الأيمن من إطارها، جزء من الكرة الأرضيّة في هالة زرقاء ساطعة.¹



الصورة (01).

ففضلاً عن ذلك، تأتي لنا أن اصطفيّا كلمة "بيت" لترجمة "Home" بدلاً من أي مفردة أخرى تشاركها الفلك الدلاليّ عينه، من مثل: منزل، أو مسكن، أو دار.. لأنها كلمة

¹ ينظر: الصورة: (01).

نتمُّ عن وازعٍ حميميٍّ، وتستحضر إلى الذهن الإيحاء بدفع التواجد، حتَّى إذا راجعنا المعنى الحرفيَّ لكلمة "بيت" في أبسط القواميس، ألفيتها ترتبط بمعاني الأُنس، والقوت، والمبيت، ومن ثمَّ، فهي تحيل إلى زمن اللَّيل، الأمر الذي يتناغم، تدقيقاً، مع الخطِّ النفسيِّ الوجدانيِّ للفيلم، ويُرشِّح إنسانيَّة الهدف العام لمُخرجه: (هذه الأرضُ مقامُنا الوحيد، ومصدرُ قوتنا، وأماننا الوحيد.. فلنحافظ عليه). بل إنَّ في ذلك تناغماً حتَّى مع الخلفيَّة البصريَّة التي انحفرت عليها أحرفُ العنوان؛ إذ هي تؤشِّر بامتيازٍ ليليَّة المشهد كما يؤشِّرُه الليلُ بكلِّ طمأنينةٍ واستئناسٍ على سطوح البيوت.

كذلك التَّمَسُّنا في كلمة "بيت" شيئاً من الانسجام مع إيديولوجيا يان، مُخرج هذا الفيلم؛ فمن منظور المرامي، والغايات التي شحَنَ بها يانُ فيلمه وفق ما عرضنا له في المبحث السَّابق، يتَّضح محور العلاقة بين "البيت"، و"الأرض" - الأرض التي تمثِّل المقصود المضمَّر، والرَّسميَّ للعنوان -؛ إنَّها علاقة الهشاشة، والضعف، والوهن ما يجمع بينهما، إذ إنَّ كوكب الأرض - حسب يان - ما لبثَ يضعف، ويتداعى بسبب تدهور منطق الإنسان في تعاطي موارده، ومقومات وجوده.. من هنا إذن، ارتأينا أنَّ كلمة "بيت" هي الأجدى بتحقيق معنى الرَّهافة كما يقتضيه سياقُ الفيلم، وما قول الله تعالى: "وإنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ"¹ إلَّا سندُّ قرآنيٍّ نلوذُ به لتسويغ رؤيانا هذه.*

وأما الضَّمير المتَّصل "نونُ الجَمْع" الذي ألحقناه بالاسم "بيت"، فلتنشيط الوعي الجمعيِّ الذي انبرى يشغل عليه المُخرج يان من أوَّل الفيلم إلى آخره؛ ولنا في ذلك دلائلُ

¹ القرآن الكريم، روايةُ حفص عن عاصم، سورة العنكبوت، الآية: 41.

* في السِّياق ذاته، نشير إلى أنَّنا استبعدنا من خيارنا الترجميَّة كلمة "موطن" التي هي من بين ما تعنيه "Home" في اللغة - المصدر، بسبب كونها كلمة مشبعة بالأيديولوجيا، ومشحونة بتلميحات جيو - سياسية لا شأن للفيلم بها في شيء. كما نشير، أيضاً، إلى أنَّه كان بوسع المُخرج عَنَوْنَةُ الفيلم فرنسيّاً بنحو ما يحقُّ الوظيفة الدلاليَّة كما عرضنا لها في المتن أعلاه، على سبيل: "Chez-nous"، أو "L'abri"، غير أنَّ العنوان، في هذه الحال، يخبو بريقه الإشهاريِّ، ويفقد سطوته الترويجيَّة (العالميَّة) لا محالة. وهاهنا، تتَّضح عضويَّة العلاقة، ويتكرَّسُ تكاملُها بين وظيفتيَّ العنوان الإنجليزيِّ المشار إليهما أعلاه: الإشهاريَّة، والدلاليَّة.

لغويّة، ومرئيّة؛ فنصّ التعليق، من العبارة الأولى، يكشف عن استراتيجيّته في بناء المعادلة التداوليّة/ التواصليّة؛ إذ هو يخاطب مُشاهدًا معيّنًا، وافترضياً/ محتملاً في الوقت عينه؛ *Ecoute-moi s'il te plait*، أي؛ أنتَ الذي تتلقّى الفيلم في هذه اللحظة، وأنتَ أينما وُجِدْتَ، ما يعني " **الأنتم جميعاً** "، ويؤكد، بالتالي، على شمولية المسؤولية، واستغراقها للجنس البشريّ كلّهُ، لاسيما وأنّ الجملة الثانية في مطلع التعليق قد نهضتْ على ذهنيّة التذكير بالتمائل البشريّ إزاء واجبِ حماية المحيط، والوعي بنعم الحياة على الأرض.

وإذن، فضمير النون المائلُ في " بيتنا "، إنّما فيه وخزٌ لحسّ المسؤولية التي من واجب الجميع التحلّي به، وفيه، أيضاً، نداءٌ إلى كلّ واحدٍ منّا لأن يُسهم، شاء أم أبى، في تفعيل حلولٍ للمشكلة الإيكولوجيّة التي يتعاطاها الفيلم؛ والآية على ذلك أن تتشكّل خطُّ العنوان الأبيضُ بفضلِ جملٍ إعلانيّةٍ تحيل إلى جلّ الشركاتِ المساهمة في إنتاج الفيلم من بين 88000 شركة مساهمة كما يُبيّن مفتح الفيلم. ثمّ إنّ العنوان Home يطلع علينا مرّةً ثانيةً في لقطةٍ أخرى (وهي المرّة المحسوبة على البنية اللغوية للفيلم)، حيث كُتِبَ على مساحةٍ معتمةٍ تأخذ الجزء الأكبر من شكل الأرض المائل في الصّورة، فهل في ذلك تحسيسٌ بمدى جسامّة المشكلة الإيكولوجيّة التي باتتْ تتهدّد حياة الإنسان على كوكب الأرض؟¹



الصّورة (02).

لم يبقَ من موارد الأرض، واحتمالات العيش عليها سوى بحجم ما يجسّده الجزء الصغيرُ المُضاء من شكل الكوكب !

¹ ينظر: الصّورة: (02).

تنبّج الدُفْقَةُ الأولى من نصّ التعليق انبلاج أول لقطة من بنية الفيلم بجملة وجدانية الوقع، تعبيرية السبك؛ إذ نلاحظ وجود تزامن إيحائي، بمستوى ما، بين المنطوق، والمرئي. نعني أنّ التوليف بينهما، من حيث هو تقنيةً فيلميةً بحث، ينم عن علاقة انفصال، أو لا تزامن بين ما تحيل إليه الكلمات، وبين الفحوى الأيقونية للّقطة.

ويستمرّ الربط بين التعليق، والمتوالية على ذلك النحو من المنتجة البلاغية إلى آخر مفردة في نصّ الدفقة الأولى (et décide de ce que tu veux en faire)، خلا أننا نرصد ثلاث بؤر معجمية - أيقونية تتحين عبرها، بعض الشيء، خيوط التزامن/ التناظر بين كلام التعليق، ومثول الصُّور: الكون - univers = الفضاء الأسود، المعجزة - miracle = عظمة المشهد، الأرض - terre = الكرة الأرضية.*

في هذا الضوء، قد عمدنا إلى ترجمة الفعل "qui pense" بالصفة "المتدبّر" مستثمرين جلال المشهد، وفخامة المقام البصري؛ فاللقطة التي تتقاطع مع النصّ في هذا الموضع بالذات، إنّما تمتاز بشمولية التصوير إذ تجسّد كوناً، أو كرة أرضية تتحرّك ببطءٍ مثير، ما يواءم مسار التدبّر في ديناميته، وتريثه الزمني المطلوب. ثمّ إنّ لفظة "التدبّر" لفظة قرآنية - نقصد أنّها كثيرة التواتر في القرآن الكريم - الأمر الذي يجعلها تتسجم وربّانية المحتوى البصري المرافق لمقول التعليق في هذا الصّعيد من بنية التفليم.

علاوة على ذلك، فقد فضّلنا اعتماد الصفة: "المتدبّر" بدل الفعل: "الذي يتدبّر" لأننا ارتأينا في الإتيان بالفعل إساءة لانسيابية الجملة التي نتحسّس فيها إيقاع الأقوال المأثورة، والحكم في تراث العرب، وثقافتهم، لاسيما وأنّها جملة المطلع.

وأما عبارة "Homo sapience"، فاقنتعنا، على مضض، بـ "الإنسان العاقل" مقابلًا ترجميًا لها، ذاك لأنّها تركيبية لغوية إنجليزية تعني "الإنسان" من دون أي إضافة

* ينظر: المقطع الأول ابتداءً من "رجاء أصغ إليّ ... أن تفعل بشأنها ما تشاء".

نَعْتِيَّةٍ حَسَبَ مختلف المعاجم، وقواميس الترجمة.¹ بَيِّدَ أَنَّ ما حَثَّنَا على إلحاق صفة العاقل بالإنسان هو خصوصية السياق الفيلم - لساني الذي انخرطت فيه العبارة Homo-sapience؛ إنما هو سياق الحكمة، والتأمل، والتفكير ملياً، إذ يقوم على مقام تواصلٍ يخاطب من خلاله المعلق - المخرج في المتلقي إنسانيته، وكفاءته على تعقل الظواهر، وتدبر شؤون حياته على الأرض.

يُضاف إلى ذلك، أَنَّ العبارة تلك قد أُرِدِفَتْ مباشرةً بعبارة أخرى (L'homme qui pense) تستحضر بقوة سمات العقل، والاعتدال التي من المفترض أن يتحلَّى بها الإنسان في تصرفه حيال مقدرات الأرض الإيكولوجية.* تلك لنبرة تتخلل، إن بتضمين أو بتصريح، كل موطن من مواطن الفيلم تصويراً، وتعليقاً.

وأما الاستيلاء (الذهني) الذي اعتورنا إزاء ترجمة Homo-sapience بـ "الإنسان العاقل"، فنرجعه إلى قناعتنا الداخلية بأن كلمة " اللبيب " أحق بالانتقاء، والتوظيف في مثل هذا السياق؛ لأنَّ اللبيب، برأينا، تستغرق السمتين معاً: الإنسانية، والعقل، أي هي تشمل العنصرين؛ الإنسان، والعاقل في لفظة واحدة، وهي، فوق ذلك، لفظة قرآنية على غرار لفظة التدبر، أبلغ، وأكثر تحسيساً بعظمة الموقف، وإعجازية المشهد، وعليه، فهي تَزِنُ ما يَزِنُه السياق الفيلمي الذي زامنهما دلالةً، وتأثيراً،² والأدهى، أنها تتضمن معنى الملازمة، والمواظبة على ممارسة التفكير، والتدبر.³

¹ ينظر: البعلبكي روجي، والبعلبكي منير، المورد الوسيط، مزدوج، قاموس عربي-إنكليزي، إنكليزي-عربي، ط: 05، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، فبراير، 2000، الحرف: H، ص: 277. وينظر أيضاً: Sally Wehmeier & others, Oxford Advanced Learner's Dictionary, International student's edition, 7th Ed, OXFORD university press, 2010, London, H, P: 717.

* ثمَّ إِنَّ كلمة Sapience قد أَلْفِينَاهَا تعني الحكمة، والحكمة ضرب من ضروب العقل ليس إلّا، والحكيم إذن، عاقلٌ بوجه من الأوجه. ينظر: سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي - عربي، ط: 34، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005، الحرف: S، ص: 1094.

² ينظر: الصورة: (03).

³ ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ط: 40، مزبدة ومنقحة، دار المشرق، بيروت، لبنان، 2003، الحرف: ل، ص: 709.

من هنا، كان علينا أن نترجم العبارة أعلاه بقولنا: " .. أنت أيها اللبيب، أيها الإنسان المتدبر "، عسى أن نناغم، شيئاً ما، بين منطوق اللبيب، ومرئي اللقطة حساسية، وعظمة، وجلالا؛ ذلك هو المناخ التعبيري الذي ما فتئ التصوير البانوراميّ الفوقيّ يكرّسه لقطةً بلقطة، وفقرةً بفقرة ... حتى نهاية الفيلم.¹



الصورة (04).



الصورة (03).

" .. أنت أيها اللبيب، أيها الإنسان المتدبر " . + تجسيدٌ فيلميّ لفاعلية التدبر، وقداسة العقل.

نسجل في مقطع التعليق أعلاه تصرفاً ترجمياً تبنيّناه بمحض منطق التعاضد السيميائيّ بين المرئيّ، والمنطوق؛ حيث آثرنا إلغاء التأشير المكانيّ الذي يتأدّى من اللسانيّ / من كلام التعليق إلى الفضاء الأيقونيّ للمتوالية قصد حصره في تأشير اللقطة ذاتها. فهو الإجراء الذي اهتدينا به إلى الاستغناء عن أداة الإشارة في جملة " ce miracle " مكتفين بتأشير اللقطة المزامنة إذ هو تأشيرٌ أبلغ، وأجدى من تأشير الكلام.

فضلاً عن ذلك، سهّل علينا تحيينُ جملةٍ بتركيب لغويّ (سلس) التَمَفُّصُ في لغة الترجمة؛ " قد وقعتُ معجزةُ الحياة في هذا الكون .."، خيرٌ ممّا يمنحه أسلوبُ الترجمة كلمةً بكلمة: " الحياة، هذه المعجزة في الكون .."، علماً بأننا زحزحنا أداة التأشير المكانيّ

¹ ينظر: الصورة (04).

إلى مفردة " الكون - Cet univers " وفاءً لمشهدية اللقطة، وتذكيراً باندماجها العضوي في لغة التعليق، رغم أن أداة التأشير لم ترتبط قط بمفردة " Univers " في النصّ - المصدر.

نهض المقطع الموالي* على حرفية التزامن بين خطي تكوينه الفيلمي: الصورة، والتعليق؛ حيث نستشف علاقة إحالة علمية بينهما، جعلت من المتوالية الفيلمية تكلف بالتمثيل، والتوثيق للحمولة المعرفية التي أنشحن بها نص التعليق لا غير. ومن أجلي نقاط التطابق بين المقول، والمؤفلم، في هذا المقطع، نرصد موضعي انخراط كل من عبارتي: " chaos de feu "، و " amas de poussière " في بنية التقليم، بحيث إننا نسمع العبارتين: السديم الناري، وكتلة الغبار، ونراهما في الوقت عينه.

هكذا ما كان لنا سوى انتهاج الترجمة الحرفية في نقل جمل هذا المقطع إلى العربية ابتغاء الحفاظ على الفحوى العلمي المائل فيه صورة، وكلاماً. فلا يمكن، والحال هذه، إسقاط أي لفظ من ألفاظ التعليق رغم منطق الحشو السينمائي (Pléonasme)، والتكرار الذي يستحوذ على خط العلاقة بين مرئي المقطع، ومنطوقه.

ولم يكن من التناقض في شيء حين غَضَضْنَا الطَّرْفَ عن ترجمة الفعل " Naître " في العبارة " ici, est né un miracle; la vie " ترجمة حرفية، ومباشرة؛ إذ رأينا في الفعل " انبجس " معادلاً ترجمياً للفعل الفرنسي أعلاه الذي لا يفضي نقله الحرفي إلى العربية إلا إلى معنى الميلاد؛ أي إلى الفعل " وُلِدَ(ت) " حسب زمن الجملة المصروف فيه.

فنحن هنا إنما آثرنا تحاشي ترجمة الدلالة التغيينية (La dénotation) للفعل المركب " est né " سبيلاً إلى ترجمة إيحائه العلمي (La connotation) الذي يُعْضِّدُه سياق الجملة، وتُمثِّلُه اللقطة تمثيلاً سينمائياً رائعاً. وفي ذلك ضرب من ضروب استثمار علمية التزامن بين التصوير، والتعليق لا محالة.

* ينظر: المقطع من " ها هي ذي آثار أصولنا ... إنها الحياة ".

فالفعل " انبجس " ينطوي على معنى الانفجار،¹ وعليه، فإنه أوفى إلى الرسالة المضمرة في مقطع هذا النص، وأجدى بتغطية الضمني، واللامقول، إذ يحيل المتلقي إلى نظرية الانفجار العظيم التي فسّر العلماء من خلالها كيفية نشوء الكون. والأدهى أنه في اللحظة التي يتلفظ فيها المعلق بالفعل " est né / انبجست "، تنتصب أمامنا لقطة تجسد ظاهرة الانفجار...!



الصورة (05).

يُحرّض التزامن بين هذه اللقطة، وبين عبارة " ici, est né un miracle; la vie " على استحضار نظرية الانفجار العظيم.

يُوفّر نص التعليق اللاحق جملة من المعلومات عن ديمومة الحياة، وتعاقب مختلف كائناتها الحية منذ أربعة ملايين سنة، وعن فاعلية البراكين في التكوين الجيولوجي للأرض، لذا فإن علاقته بالمتوالية الفيلمية تقوم على التجريد المعرفي، بحيث يمكن عزل صوت المعلق من دون أن يتزعزع اتساق النص الذي يقوله، ويتلاشى انسجام معانيه.

ومن ثم، فإن التزامن بين التعليق، والصورة، في هذا الموضع، مبني على شيء انفصال تقني في أغلبه، إذ لا تتشّد عباراته إلى مرئي المتوالية إلا من خلال ثلاثة روابط أيقونية تلتقي عند هذه الوحدات اللغوية: Sculper، و Magma de roches، و Terre.

¹ ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، م س، بجس، ص: 26.

* ينظر: الصورة (05).

بناءً على ذلك، لم يكن لنا بدٌّ من ترجمة هذا النصِّ بمنطق الحَرْفِيَّةِ، والتَّسْجِيلِيَّةِ، إنَّ على صعيد الوحدات المعجميَّة، أو على صعيد السَّبْكِ، والبنية النحوية.

في المقابل، يَجْمَلُ بنا إِحَالَةُ القارئِ إلى تصرُّفٍ ترجميٍّ تَعَمَّدْنَا تَفْعِيلَهُ في نصِّ المشهد الموالي،* إذ يستجيب لإحدى آليات ترجمة التعليق التي وقَّفْنَا على تَسْوِغِهَا في الفصل السَّابِق: حذفُ جزءٍ من نصِّ التعليق يكرِّر ما تقوله الصُّورة.** فبموجب ذلك قد تلافينا ترجمةَ عبارة "atmosphère épaisse" من بنية النصِّ - المصدر، إذ أُخْرِجَتْ من بؤرة الفعل الترجميِّ، فلم يَرُشَّحْ مَقَابِلُهَا العربيُّ: "بيئةٌ ثَخِيْنَةٌ" على مصطبة النصِّ - الهدف.

مردُّ ذلك إلى أنَّ ذاتَ العبارة تُكرِّرُ لسانياً محتوى المتوالية الأيقونيَّة، أي؛ هي تشكِّلُ حشواً سمعيّاً في أذنِ المُشَاهِدِ الذي يتلقَّى من نصِّها الممنوح من لَدُنِ اللَّقْطَةِ. من هذا المنطلق، اقتنعنا بعدم وظيفيَّة هذه العبارة لو بقي عليها في المحور التركيبيِّ للجملة المترجمة، إذ تُهْزِزُ، بعضَ الشيء، اتِّساقَها النحويَّ، وتُعرِّقُ تدفُّقَها التعبيريَّ. هكذا ألقينا على عاتق اللَّقْطَةِ التي تزامنت معها مهمَّة نقلِ المعنى المطلوب إلى فَهْمِ المُشَاهِدِ.

كذلك قد ساعَ لنا أن نتجنَّبَ واوَ العطف في الرِّبْطِ بين المقاطع الثلاثة للجملة المترجمة عينيها، فأبقينا على انعطافاتها مُضْمَرَةً على الشَّكْلَةِ التي جاءتُ عليها في الجملة - المصدر: المفعمة بالكربون / pleine de carbone، المثقلة ببخار الماء / chargée de vapeur d'eau، إنها لأتون بحق / une fournaise. ونحن نعلم أنَّ العطف في اللغة العربيَّة لا محيد عنه في مثل هذه الوضعيات من التركيب الجُمْلِيِّ، غير أنَّ الجملة هاهنا، هي جملةٌ تعلِّيقٌ مقيِّدةٌ بخصوصيَّته الأسلوبية، والنمطيَّة أولاً، وثانياً بجزئيَّتها من بنية التقليل بوصفها لغةً بصريَّةً تتأدَّى وفق أبجديَّةٍ خاصَّةٍ في التركيب، والتدليل.

* ينظر: نصُّ المقطع " هذه الغازات ... لأتون بحق ".

** ينظر: البحث، الفصل الثاني، ص، ص: 103-104.

على هذا الأساس إذن، رأينا في المتوالية الفيلمية المرافقة لمقاطع العبارة تلك نوعاً من العطف الأيقوني - الفيلمي، أجدى بتعويض حرف الواو.

يمتاز الجزء الأول من تعليق المتوالية اللاحقة * بكثافة حمولته العلمية، حيث تغطي الوظيفة المرجعية على دواليب فضائه اللغوي بجلاء، ممّا أسهم في انكفائه على ذاته حتى كاد يندمج ارتباطه بالمضمون المرئي لما يُزامنه من لقطات المتوالية، باستثناء تلك الإحالة الأيقونية لعنصر الماء الذي كان هنا بمثابة بؤرة التوصيف المرجعي لمجمل النص. بناءً على هذا المعطى، كنّا حَرْفِيَّينَ في ترجمة عبارات هذا الجزء من التعليق.

وأما الجزء الثاني من التعليق،** فقد انعطف نصّه على نصّ الجزء السّالف انعطافاً داخلياً، ما حاولنا الحفاظ عليه في نسخة الترجمة رغم التفكك التركيبي الذي يبدو عليه في الوهلة الأولى؛ ذاك لأنّ التفصيل ضمنّي بين ذينك النصّين، ويكرّسه أكثر خطّ التلاحق بين لقطات المتوالية.

فضلاً عن ذلك، فإنّ لهذا النصّ علاقةً تساقٍ تقني ورصديّ، خلا أنّها تنهض على مستوى من الوصف الاستعاريّ لمحتوى اللقطات، حيث يتغذى فيه التشبيه من معينها الأيقوني الخلاب.*** ولقد سعينا حثيثاً إلى استحضار استعارية المشهد في النصّ المترجم دونما مجازفة بالحذف، أو التحوير، أو التأويل امتثالاً لتطابقية الربط بين منطوق العبارات، ومرئيّ اللقطات.

* يُنظر: النصّ المترجم: "وخدمت الأرض ... في حاله السائلة".

** يُنظر: "يشقّ الماء مساراته ... يحمله النبات إلى الأرض". تشير هنا إلى أنّ الملاحظات التي سجّناها بخصوص الموقع الفيلمي، والترجمي لهذا المقطع، إنّما تنطبق في مجملها على موقع العبارة التي تلتها: "تنتزع الأنهار ... تنشحن المحيطات ملحا".

*** يُنظر: الصورة (06).



الصورة (06).

عروق جسد، أفنان شجرة، أوعية التّبات؛ لا محالة، إنّ مرئيّ هذه اللّقطة هو ما أوحى إلى محرّر التعليق بمثل هذه التشابيه.

في الحقيقة، يستمرّ نمطُ المُزامنة التوثيقية بين منطق التعليق، ومرئيّ التصوير إلى آخر لفظة في نصّ هذا المقطع المنتقى للتحليل الترجميّ، بل إلى آخر لفظة الفيلم برمته. الأمر الذي حدا بنا إلى مُراوحة الفعل الترجميّ بين الحرفيّة، والحذف الاختزاليّ إمّا وفاءً للحمولة المعرفيّة التي امتلأ بها باطنُ التعليق، وإمّا اتقاءً لحشو مجانيّ وقع بين الصّورة، والتعليق لا تُنتج ترجمته إلاّ ركائكة في التعبير، ولا تُفضي إلاّ إلى مزلق في الصّوغ على صعيد النسخة العربيّة.

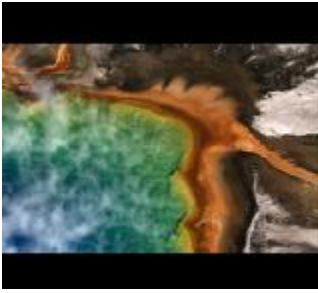
لذا، إنّنا لنؤثّر التوجّه رأساً صوبَ مواطن التعليق التي حوتْ ظواهرَ ترجميّةً متباينةً تستأهل التحليل، والتبرير في ضوء الخلفيّة النظرية التي قام عليها هذا البحث، سواء أكانت المواطنُ تلك ممّا تبقى من نصّ هذا المقطع، أم كانت من نصّي المقطع الثاني، والثالث، وذلك تلافياً للوقوع في مكرور الملاحظات المسجّلة أعلاه.

ولتكنّ الإحالة إلى المواطن المقصودة على هذا النحو:

1- في مقطع التعليق الذي يمتدّ من السّؤال: "من أين جئنا؟"، وينتهي عند العبارة:

"لكنّه محتبسٌ في الصّخور التي تغطّي الأرض"، نلاحظ خضوع النصّ لتزامنٍ توثيقيّ تمثيليّ مع المتواليّة الفيلميّة، يستهدف ترسيخ المعرفة، وإثبات المعلومة.

الحال إنَّ سلسلة اللقطات، في هذا الموضع، لم تكن سوى خلفية فيلمية لتعزيد ما يقوله التعليق، وسوى سندٍ بصريٍّ يشتغل اشتغال وسائل الإيضاح في الميادين التعليمية؛ ما تمخض عنه تجسيم المعلومة العلمية في مواضع شتّى من بنية التقليم،* فلا يسع المترجم في مقام كهذا إلا أن يتحرّى الدقّة في الفهم، ويتوخّى الحرفيّة في تحرير جمل النصّ - الهدف.



الصورة (09).

Algues bleus vertes

الطحلب الأزرق الفيروزيّ.



الصورة (08).

Les archaebactéries

الأركي - بكتيريا.



الصورة (07).

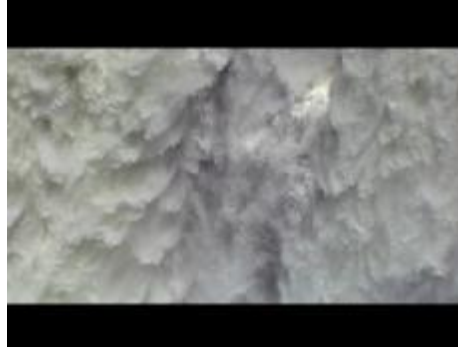
Les sources chaudes du globe

الموارد الساخنة للأرض.

2- نسجّل إجراءً ترجمياً آخرَ قد تحقّق لنا في السيّاق الفيلميّ الذي حملَ بين جنبيه عبارة: " Incroyable matière que l'eau ! "؛ إذ لم نتورّع عن ترجمة لفظة " Eau - الماء " بحذفها، أي بإسقاطها من جملة التعليق طلباً لليسر في الصّوغ، وبناء التركيب من ناحية، وتجنباً لإثقال المتوالية حشواً لا يضيف إلى مدلولها شيئاً من النّاحية الثّانية، إذ إنّ الجملة قيلت بتزامنٍ فاحشٍ مع لقطةٍ يغمرها الماءُ طويلاً، وعرضاً!**.

* ينظر: الصّور: (07)، و(08)، و(09).

** ينظر: الصورة (10).



الصورة (10).

"يا لها من مادةٍ عجيبة .."

وهل من شيءٍ آخر تُحيل إليه هذه العبارة غير مادة الماء المُحيّنة بصرياً في اللقطة المزامنة؟.

وإذن، هاهنا، تحقق مفهوم الإحالة البصريّة القبليّة الذي عرَضنا له بشيء من التفصيل في الفصل السّابق.¹ حيث إنّ مرئيّ اللقطة هو في ذاته إحالةً، بالجملة والتفصيل، إلى محمول التعليق، أي إلى الماء بوصفه موضوعاً، ومرجعاً مطلق الوجود خارج بنية الفيلم؛ فالإلمّ يحيل ملفوظ التعليق في هذه الموضع؟، أيحيل إلى الإحالة (البصريّة)، أم إلى ما تحيل إليه الإحالة؟. هنا صُلبُ الحشور، والتصنيف !.

ثم إنّ الإحالة القبليّة قد تحقّقت سلفاً على صعيد البنية اللغويّة لنصّ التعليق عينه من خلال ما جاء في الفقرة السّابقة: جملة إحالاتٍ معرفيّة، ووصفيّة إلى مادة الماء. يُضاف إلى ذلك مجموعة إحالاتٍ بعديّة تسترسل في تقديم وصفٍ شارحٍ لماهية الماء: " إذ تأخذ إمّا شكلَ سائلٍ، أو ماءٍ جارٍ، وإمّا شكلَ غازٍ، أو بخارٍ ماء، أو تأخذ شكلَ جليدٍ صلب "

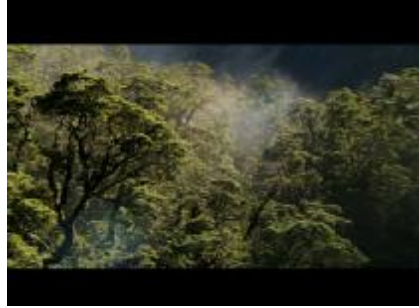
3- كذلك اعتمدنا الإجراء عينه في مقطع التعليق الذي يصف الشجرة وصفاً ينمُّ عن مرجعيّة علميّة دقيقة؛ حيث تَعَمَدنا القفز على كلمة " L'arbre " الثّانية المُدرّجة في نصّ العبارة: " L'arbre est un aboutissement en soi, une sculpture vivante et parfaite. ".

¹ ينظر: البحث، الفصل الثّاني، ص: 91.

ذلك لأنّ تكرار كلمة " الشجرة " في النصّ المترجم فيه إساءة بيّنة إلى اتّساق جملتيه الرّكيزتين، وإلى ليونة التّفصّل بينهما، ممّا يؤثّر سلباً في منطقيّة الرّبط التركيبيّ، ويُضفي نشاراً واضحاً على إيقاع النصّ، لاسيّما وأنّ النصّ هنا تعليقٌ منطوقٌ نتلقّاه بالسمّع من صوت المعلق.

لنتصوّر إذن، كيف سيكون وقع التعليق في أسماع المُشاهدين لو أنّنا نبقي على لفظة " الشجرة " في الجملة الثانية من بنية النصّ أعلاه ؟: " ففي مجموعة الفصائل النباتيّة، تُعدّ الشجرة مبلّغ ذاتها، إنّها منحوتة حيّة ومُحكّمة، والشجرة لتمثّل تحدّياً في وجه الجاذبيّة ... " .

علاوة على ذلك، لا ننسى أنّ استرجاع الإحالة إلى " موضوع " الشجرة مكرّس بالتعويض الفيلميّ الذي ما لبث يرافق صوت المعلق بسلسلةٍ من اللّقطات تصوّر غابة من الأشجار تصويراً تجسيمياً مُبهراً.*



الصورة (11).

" وإنّها لتمثّل تحدّياً في وجه الجاذبيّة "؛ تحيل الهاء هنا إلى لفظة الشجرة داخل اللّغة، وإلى الشجرة المرئية داخل اللّقطة، وإلى الشجرة - المرجع داخل الطبيعة .

4- ترجمنا كلمة " Espèces " بـ " الأنواع الحيوانيّة "؛ فلم نجد حرجاً في ترجمة كلمة بكلمتين، إذ السيّاق اللّغويّ، والإخراجيّ الذي انخرطت فيه اللفظة " Espèces " هو

* ينظر: الصورة (11).

ما آبَ بنا إلى تبني هذا الإجراء الترجميّ. فهل هو إلّا ترجمةً بالإضافة، لا بالحذف على عكس ما جرت عليه الأمور في بعض المواضع من نسخة الترجمة.

أيّ نوع من الأنواع هو المعنيّ في جملة السؤال: "Combien d'espèces connaissons-nous ؟"، هل هو النوع البشريّ، أم الحيوانيّ، أم النباتيّ ؟. إنّ مختلف قواميس الترجمة من الفرنسية إلى العربية لا تمنحنا، في هذه الحال، سوى مفردة واحدة: نوع، صنف، ضرب، الأمر الذي استوقفنا، وجعلنا ندرك أنّه في حال تُرجمت كلمة "Espèces" بواحدة من بين هذه المفردات الثلاث، سيبتّر المعنى، وتختف هويّة النوع الذي تحيل إليه الجملة أصلاً.

من هنا، عمدنا إلى إضافة مفردة "الحيوانيّة" ابتغاء تحديد النوع، وتعيين فصيلته. ولم يقع اختيارنا عبثاً على النوع الحيوانيّ دون سواه من أنواع الكائنات الحيّة الأخرى، بل امتثالاً لذلك التزامن التوجيهيّ بين منطوق الجملة، وبين التمثيل التغيينيّ لمرئيّ اللقطة.*



الصورة (12).

"كم نعرف من الأنواع..." إضافة لفظة "الحيوانيّة" لا تنتج حشواً لغوياً مع اللقطة المزامنة، مادامت تصحّح جملة التعليق دلالةً، وتركيباً.

* ينظر: الصورة (12).

نعني أن سياق الجملة وحده لم يكُ كافياً لاقتناص المقصود من أنواع الكائنات الحيّة في هذا المقطع من بنية التعليق، لذا كانت اللَّقطة المزامنة هاهنا لقطّة تعيّن، وتوجيه يَفيّد منه انتباه المُشاهد، والمترجم على حدّ السّواء.

5- رشحتُ جملةً من العمليات الترجميّة في مطلع النصّ - الهدف من المقطع الثّاني المقترح للمكاشفة، والتحليل؛* فقد فَتَحْنَا نصّ الترجمة بالكلمة - الاسم "دبي" وفاءً حرفياً منّا لرُتبتّها في محور التركيب للجملة - المصدر: "Dubai est une sorte d'aboutissement du modèle occidental." هنا، صحيحٌ أنّنا خرَقْنَا المنطق الذي تُبنى وفقه الجملة العربيّة؛ منطقُ الفعل، والفعليّة، أصيلٌ، وراسخٌ، لا يجده عليمٌ بخبايا لغة الضّاد.

بيدُ أنّنا فعلنا ذلك لا لشيءٍ، سوى لترجمة الشُّحنة الإنشائيّة التي التبتت بها الجملة الفرنسيّة. فإمعان الإنصات إلى منطوق التعليق، في هذا الموضع، ضمن سلسلة من اللَّقطات الوصّافة لدبيّ - المدينة، يكشف، لا محالة، عن جمالية هادئة، وشعريّة خافتةٍ ساق بها المعلق عباراته. فمن هذا المنظور، لم نستسغ أن نفتح الجملة - مثلاً - بـ "إنّ" التوكيديّة على هذه الشّكلة: "إنّ دبيّ هي على طرازٍ تابعٍ للنّموذج الغربيّ"؛ أليس في ذلك نوع من الخشونة في النّسج، والتخشّب في بناء العبارة؟.

نحيل، أيضاً، إلى الخلفيّة التسويغيّة التي توكّأنا عليها في ممارسة الاستبدال حيال لفظة "dessiner" على ركنيّة الجملة - المصدر: "comme de dessiner des îles sur la mer."؛ في الحقّ، تقبلُ ترجمة هذه اللفظة مقاربتين اثنتين كلتاها تحقّق معنى الجملة، وتحترم منطقها في الإحالة، وتستجيب لشعريّة المشهد:

* ينظر: النصّ: "دبيّ، إنّما هي على طرازٍ تابعٍ للنّموذج الغربيّ ... وتشيدُ أعلى ناطحات السّحاب في العالم."

إذ ساغ لنا انتقاء المعادل " إرساء " تفعيلًا لمرجعية الإحالة، وترسيخاً لمعقوليّة العبارة، لأنّ الجزر تُرسى، وتُبنى، ولا تُرسم إلاّ على الورق، ونحن في مقام فيلم وثائقيّ مؤسّس، فما الجزرُ هنا إلاّ مدنٌ، أو مجمّعاتٌ سكنيّة.. كما لسنا نتغافل حَرْفِيَّةَ المعنى، وتسجيليّة الانطباع اللّتين يخلفهما استخدامُ هذه اللفظة، ما يتنافي وجماليّة التوصيف الذي اتّسمت به الجملة - المصدر، لأنّنا تركنا أمرَ الجمالية لسلسلة اللقطات المزامنة بكلّ ما استُخدم فيها من تقنياتٍ تصويريّةٍ للتّبَيُّر على جمال مدينة دبيّ الأخاذ.*



الصورة (13).

اللفظة " إرساء " توثق، وهذه اللقطة ترسم / اللفظة " رسم " ترسم، وهذه اللقطة توثق. كذلك هو الشأن بالنسبة إلى انتقاء المُعادل " رسم "، عدا أن نعكس زاوية الإدراك، والتبرير: " كرسم جزرٍ على البحر "؛ الكلمة لترشيح جمالية المشهد، واللقطة لتمكين مرجعية الإحالة، وواقعية القول.

6- وأمّا نصُّ الترجمة المقترَحُ للمدارسة ضمن المقطع الثالث المنتقى أعلاه، فنؤثر أن نستقرئ فيه ظاهرة لغويّة - ترجميّة تمثّلت في تكرار الفعل " رأيت " بنحو تكراره في اللغة - المصدر: " J'ai vu "؛

* ينظر: الصورة (13).

لا غرو، إنّ السياق السينمائي الذي اندرج ضمنه الفعل " رأيتُ / J'ai vu " هو ما يسوّغ لشرطيّة تكراره، بل ويشحنه بفاعليّة إيجابيّة ترتبط بالبنيتين؛ الإيقاعيّة، والمنطقيّة اللّتين تغذّت منهما دلالة النصّ في مجمله، وتحصّن بهما اتّساقه، وانسجامه. من هذا المنظور، ليس هناك تكرارٌ لذلك الفعل، وإنّما هناك تردّدٌ، له من المعطيات المرجعيّة ما يؤسّسه، ومن المستويات البلاغيّة ما يجعل منه آلية إنتاج للجماليّة، والتضمين.

فالفعل " رأيتُ " يتكرّر عند مطلع كلّ فقرة، من فقرات النصّ، يحيل إلى المرئيّ الذي وقع عليه فعلُ المشاهدة، وبالتالي، فهو يتزامن مع كلّ لقطة تؤشّر أيقونيّاً، وجغرافياً موضوع الرؤية: محطة فحم لتوليد الطّاقة بالذّنمرك، والمحطّة الإلكترونيّة في أيسلندا، والثعبان البحريّ، والمحركات الهوائيّة في الذّنمرك.*



الصورة (16).

رأيتُ

الثعبان البحريّ لإنتاج الكهرباء.



الصورة (15).

رأيتُ

محطّة إلكترونيّة في أيسلندا



الصورة (14).

رأيتُ

محطّة فحم لتوليد الطّاقة بالذّنمرك.



الصورة (17). رأيتُ محرّكات هوائيّة منصوبة على شواطئ الذّنمرك.

* ينظر: الصّور: (14)، و(15)، و(16)، و(17).

من هنا يتّضح أنّ الفعل " رأيتُ " يمثل حلقة ربطٍ ضروريّةً بين مفاصل البنية اللغوية، والإحاليّة للتعليق، فهو بمثابة خيط الاتساق، والانسجام الواصل بين بنياته الداخليّة، بل الأدهى أنّه يدعم التواشج، والتتابع الكرونولوجيّ حتّى بين لقطات المتواليّة الفيلميّة، إنّهُ السند النصّيّ، والبصريّ الذي ينبني عليه سياق التصوير، والتعليق برمّته، وإنّه ليشمل المنطوق، والمرئيّ، والرّائيّ، والمرئيّ، ومستقبل الرؤية؛ فالمخرج هو الذي رأى، ونحن اللّذين يرون ما رآه عبر سلسلة التّقديم.

وإذن، فالفعل " رأيتُ - J'ai vu " إنّما هو فعلُ شهادةٍ، واستحضارٍ توثيقيّ، فعلُ بناءٍ، ومحااجةٍ، وتضبيبٍ إيقاعيّ بلاغيّ مكين.

لهذه الأسباب، كرّرنا الفعل " رأيتُ " في النصّ المترجم كما هو مكرّرٌ في النصّ - الأصل، في الوقت الذي كان بمقدورنا أن نتجاوزه مرّةً، أو مرتّين على الأقلّ بما يتساق وعبقريّة اللّسان العربيّ.

* خلاصة

لا بدّ من قناعاتٍ، ورؤى فكريةٍ مُستكشفةٍ تمخّضتْ عن المُفاعلةِ الترجميّةِ لبعضٍ من مقاطع تعليق هذا الفيلم: "Home". إن هي إلاّ جملةٌ من الفكر المُستخلصة، ما كان لنا أن نحوز عليها لولا ملموسُ المراس، ومغامرةُ الفعل الترجميّ، إذ من بين تلك الفكر ما باحت به شتّى نظريّات الترجمة، ومنها ما لم تُبح به، ولم تهجس به إلاّ دخائنا لحظة تفاعلنا الترجميّ مع النصّ فهما، وأداء.

مع ذلك، بوُسعنا أن نسرد هاهنا نتائج ما طفحت به أفعالنا الترجميّة، وقراءاتها الشارحة أعلاه، بنوع من طلب الوصل بين شططيّ التنظير، واقتصاد الممارسة:

1- لا ريب، يرشح نصّ التعليق في هذا الفيلم نصّاً علمياً بكلّ المقاييس؛ ذاك لأنّ الفيلم ذاته وثائقيّ يقوم، بالأصل، على تسجيليّة التحريّ أوّلاً، وثانياً، لأنّه يتعاطى موضوعاً صريحةً يشترك في تفعيلها أكثر من علم واحد؛ على سبيل الجيولوجيا، وعلم الفلك، والإيكولوجيا .. هي بيئة الإنسان، فلا يجد المشاهد أيّ عسر في تصنيف هذا الفيلم، من الوهلة الأولى، ضمن قائمة الدراسات الإيكولوجيّة المتخصّصة.

من هنا جاءت لغة الفيلم دسمة معرفياً، وظيفيّة التراكيب والتفصيل، تداوليّة الاشتغال الدلاليّ بامتياز، حيث استحوزت الوظيفة المرجعيّة على مختلف مفاصلها استحواداً صارخاً، فحتّى الاستعارات الموظّفة في بعض مواطن التعليق لم تخلُ من وازع التدقيق العلميّ، ولم تزرغ عن المنطقيّة في بناء الحجاج، وإذا ما انزلق بها إيقاع التعبير نحو شوائب الأدبيّة، انتصبت اللَّقطة بكلّ أمانة، وحرقيّة لتثبيت مرجعيّة الإحالة، ودرء شبهات التوصيف.*

* ينظر: اللَّقطة (06) في علاقتها مع عبارة التعليق: "إنّها أشبه ما يكون بعروق جسد، أو بأفنان شجرة، أشبه بأوعية النُسغ الذي يحمله النبات إلى الأرض". ص: 187.

2- بناءً على ذلك، كانَ لازماً علينا تكييفُ الإجراءِ الترجميِّ مع هذه النمطية النصية؛ فحرصنا على الإتيانِ بنصٍّ يَعدُّلُ النصَّ - المصدرَ في نزوعه المرجعيِّ، ويحاول تقمُّصَ رُوحه العلميَّة التوثيقية، ممَّا جعل الترجمة الحرفية عزاءنا الوحيد، أغلب الفترات، في تحيين نسخة النصِّ - الهدف. إذ ذاك، لم تُتَحَ لنا فرصٌ كثيرة، ولم تُوفَّر لنا فسحٌ للتصرف اللُّغويِّ، وممارسة التأويل، والاستبدالات المعجمية. لعلَّ ذلك ما يحقق الفكرة التي أحلنا إليها في مطلع هذا الفصل: جنسُ الترجمة من جنس الوثيقة المترجمة.

3- ولقد طالت الحرفية حتَّى علاقات التعليق بالمتوالية الفيلمية؛ إذ كان التزامن بين المنطوق، والمرئيِّ تطابقياً، تسجيلياً على مسافة طويلة من الميكساج. رغم ذلك، لم نسجِّل وقوعَ حشوٍ بصريٍّ بين ما تقوله اللَّقطة، وما يقوله التعليق إلاَّ استثناءً؛ الأمر الذي نرجعه إلى كون التطابق علمياً بحيث اشغلت لقطاتُ الفيلم معظمها اشتغالَ لوحات الإيضاح، والتجسيم بنحوٍ تعليميٍّ مكشوف.

ومن ثمة، التزمنا بعدم الحذف من كلام التعليق تفادياً لحشوٍ مبررٍ علمياً، عدا بعض الحالات الخاصة حيث تتكرَّر المعلومة فعلاً ما بين المرئيِّ، والمنطوق، إذ اضطررنا في سياقها إلى إسقاط جملة التكرار من بنية النصِّ بغية تليين التركيب، وتخفيف دسامته المعرفية؛ على سبيل حذف عبارة: " Atmosphère épaisse " لكون محمولها يُستخلصُ بفضل السياقين معاً؛ الفيلميِّ، والنصيِّ، وكذا حذف حروف العطف، وأسماء المدن حينما تتكرَّر في بعض سياقات التفليم، اتكاءً على إحالات التصوير إليها.

4- كذلك كشفت لنا الممارسة الترجميَّة عن آلية الترجمة بالإضافة؛ حسبنا أنَّها تقنيةٌ يتحتَّم على المترجم اعتمادها في سياقات الإضمار داخل النصوص ذات النمط المعرفيِّ، بحيث تضطرُّه إلى كشف المُضمَّر في النصِّ - المصدر لتحويله مترجماً إلى النصِّ - الهدف، لأنَّه إضمارٌ ينمُّ عن جزئية، أو معلومة لا يصحُّ النصُّ المترجم، ولا

يستوي نسيجه إذا ما أُبقيَ عليه إضماراً كما ورد في نصّه - الأصل. (ذلك ما وقع لنا مع مفردة "Espèce" في المثال المتناول أعلاه).

5- وأما إيديولوجيا المخرج يان، وخلفياته الفكرية، فلم تَعْتَرِضْ سبيلنا في تفعيل ترجمة ما ترجمنا من بنية التعليق؛ بل إنّا كنّا نعتضد بشحناتها المبنوثة في ثنايا الفيلم صورةً، وتعليقاً في ترجيح خياراتنا الترجميّة إن على صعيد اللفظة، أو الجملة، أو على صعيد المناخ الدلاليّ العام. فعلى سبيل التمثيل، قد أفدنا إفادةً بيّنةً من معرفتنا المسبقة ببيان من خلال المبحث الذي اختصناه به، في ترجمة العنوان "Home"، حيث أعرضنا عن الإبقاء عليه في عنفوانه الإنجليزيّ تحاشياً لإظهار نوايا تجارية، وإشهارية، قد تخدم روحَ الفيلم العلميّة، طالما قذفه بها الخصوم، والمنتقدون.

علاوةً على ما سلف، وفي هذا الضوء، نحبُّ أن ندلي بكلمةٍ من وحي تجربة المراس البسيطة التي خضناها في باب الترجمة: من يمارس الترجمة سيمتلك اليقين بأنّ الفعل الترجميّ لا يُدْرِكُهُ التنظير أبداً، وبأنّ ما تنتجه النظريّات الترجميّة في رحاب الممارسة، هو في أغلبه محضُ هرطقة !.

خَاتِمَة

لم يكن هذا البحثُ سوى رحلةً استكشافٍ، وتلقيبٍ في عالمٍ من عوالم الترجمة الرَّحيبية؛ هو عالمُ السينما الوثائقيَّة، حيثُ حاولنا ولُوجَه من مُدخَلِ التساؤلِ حول ظاهرة نقل تعاليق الأفلام التسجيليَّة من لغةٍ إلى أخرى، إلى العربيَّة في خصوص هذا المقام، بوصفها إشكاليَّةً ترجميَّةً ما تزال في أمسِّ حاجةٍ إلى المدارس تجريبيًّا، وتنظيرًا.

ونَحسَبُ أنَّها رحلةٌ قد تَتَوَجَّتْ بِمَلْمُوسِ جملةٍ من النتائج، والقناعات العلميَّة المستقطبة، أَفْضَتْ بنا إليها مفاعلاتُ التحليل، والمطارحة، والاقتراب، والاستقصاء، والتجريب التي تحمَلُ عبئها البحثُ في ثلاثة أطوارٍ محسوبة، ها نحن نسردها على شاكلة مجموعةٍ من الفِكرِ المُعْتَصِرَةِ:

- للفيلم الوثائقيِّ جنسيَّةٌ خطابيَّةٌ خاصَّة، والتعليقُ فيه جزءٌ من خطابيَّته، وعلى مُترجمه، إذن، أن يكون على درايةٍ مؤسَّسةٍ بكلِّ ما يصنع خصوصيَّةَ هذا النمط من الخطاباتِ السمعِيَّة - البصريَّة. عليه أن يمتلكَ خطاطةً ترجميَّةً تُفاعِلُ بين التَّصوُّر، والإجراء حيال اشتغال الفيلم الوثائقيِّ بنيويًّا، ودلاليًّا، وتداوليًّا.

فمن أولويات مُترجمِ التعليق أن ينتج ترجمةً في مستوى الخصوصيَّة الوثائقيَّة التي تمثِّلُ الصِّفَّة الرَّسميَّة في تكوين هوية الفيلم الوثائقيِّ، ولا يتسنَّى له ذلك إلا إذا وعى الخواصَّ المفصليَّة التي تنهض عليها استراتيجيَّةُ تحقُّق هذا الجنس الفيلميِّ؛

- إنَّه فيلمٌ يتعاطى الواقعَ الذي يسكن خارج بنيته بمنطق المِراوحة بين التسجيل، والتأويل؛ أي هو لا يجتزئ بالتوثيق للحقائق من حيث يُعَيِّنُها أيقونيًّا، ومرجعِيًّا، بل من شأنه تَذْوِيَّتُها، إذ لا مناص له من أن يضيفَ على الوثيقة شيئاً من ذات(يَّة) المُخرجِ بكلِّ مشاربها الشَّخصيَّة، والفكريَّة، والإيديولوجية .. لأنَّها الذاتُ المحرَّكةُ لآلة الكاميرا، وأن يضيفَ، أيضاً، شيئاً من ذات(يَّة) التقلِيم بوصفه خطاباً يحمل، أصلاً، جينات السينما من

حيث يُقاسمها تقنياتها التصويرية من قبيل المونتاج، والكادرانج، والتشكيل الداخلي للقطعة، وتحريك الكاميرا، والتوليف بين الصوت، والصورة ...

- فمن ذات المخرج، ومن ذاتية المخرج السينمائي للفيلم الوثائقي تتسرّب كمية ما من الجمالية إلى مختلف مكوناته، حيث تطلّ تركيب لقطاته، ولغة تعليقه في الوقت عينه. وإنّها الجمالية التي على المترجم أن يحسب لها الحساب، لاسيما حين يرتبط الأمر بترجمة تعليقات الأفلام الوثائقية المعاصرة، على أن يعي سلفاً بأنها جمالية من شأن خاص؛ مقيدة، ومشروطة بمصادقية التحري، وأولوية التوثيق، فلا محلّ لرشحانها في الفيلم إلا لترجيح مناقشاته، وتسويقها، وضمان وصول الرسالة إلى المتلقي بتأثيراتها الفكرية، والنفسية.

- هكذا، إنّ هذا الوعي المسبق بشؤون الفيلم الوثائقي البنيوية، والموضوعاتية ليحمل المترجم على ألا يغامر في ترجمة التعليق إلاّ ومعه بعض الأسئلة: كيف أترجم التعليق بالشحنة الذاتية التي جاءت إليه من رؤيا المخرج، ومن سينمائية التقليل؟، وكيف لي أن أحوّل جمالية التعليق بالافتضاب عينه من اللغة - المصدر إلى اللغة - الهدف؟ وأي أسلوب من أساليب الترجمة أجدى بتحقيق ذلك؟.

- غير أنّ ما يُفعل الوعي النظري للمترجم بآليات التصرف إزاء ترجمة التعليق، ويمنح شبه إجابات لتساؤلاته الترجمة، هو المراس، والتجريب، واعتناق الفعل الترجميّ مصدرًا من مصادر النمذجة، والتحيين؛ فما أسفرت عنه تجربتنا البسيطة في ترجمة بعض التعليقات، هو اتّسام التعليق بخاصية ثلاثية المدارج؛ إذ يندمج في تكوينه اللسانيّ بالفيلميّ، والوثائقيّ، الأمر الذي يعزو إلى المترجم حرية (محفوفة بالمخاطر) في استثمار المقاربات الترجمة، وتخير ما أمكن من المفاهيم، والأساليب، والاستراتيجيات التي يفيض بها معين نظرية الترجمة.

نعني، فيما نعنيه، أنَّ التعليق خطابٌ يشارك في إنتاجه اللسانيُّ، والخاص - لسانيُّ (L'extra-linguistique)، أي المحروف والمرئيُّ، المنطوق والمسموع، الأيقونيُّ والسِّينمائيُّ، المؤطَّر والمخفيُّ ..، وعليه، فإنَّ ما يجب ترجمته في التعليق هو خطابيته؛ تلك التي تتكلَّل تحت لوائها مختلفُ البنيات، وشتَّى المقارباتِ المعرفية، والمنهجية، ابتداءً من الجملة، ومروراً بالفضاء النصِّي والتداوليِّ والثقافيِّ، وانتهاءً إلى المعيش الفيلميِّ بكلِّ تَمْظَهَرَاتِهِ السِّينمائية؛ فالتقنية الفيلمية جزء لا يتجزأ من الاشتغال السِّيميوي - تداوليِّ للتعليق، والحمولاتُ السُّوسيو - الثقافية كذلك هي قطعة ضرورية من نسيجه، وأمَّا الحضور الجُمليُّ، والنحويُّ .. فلا يمثل سوى بؤرة لسانية تدخل في التكوين القاعديِّ لخطابيته.

- ففي ضوء هذه المعطيات المتشعبة، تأخذ استراتيجية الترجمة النصِّية منحىً موائماً لخصوصية التعليق الخطابية (التداولية)، ما دامت تركب ما بين مختلف الاستراتيجيات، والأساليب الترجمة المتاحة، ما يمنح لمُترجم التعليق هامشاً من اللبونة، والتحرُّر النمذجيِّ في تحيين نصِّ الترجمة بأوفى نسخة ممكنة.

ولسنا نَغْمِطُ، في هذا السياق، مدى نجاعة الترجمة الحرفية في تحويل نصِّ التعليق إلى اللغة - الهدف تحويلاً يحافظ على براءته الدلالية، والمونتاجية، خاصةً في حال التزامن الحرفيِّ بينه، وبين متواليّة التصوير، علماً بأنّها الحال التي تمثِّل قاعدة، لا استثناءً، في نظام بناء المزج بين الشريط الصوتيِّ، وبين شريط اللّقطات. وأمّا استثناء اللاتزامن، فيه تتحقّق جمالية المشهد في بعض المواطن من بنية التقليل ليس إلّا، وبه - إذن - تُتاح للمترجم فرصة لممارسة الترجمة بالتأويل إمّا حذفاً من نصِّ التعليق، أو إضافةً إليه، وإمّا بإعادة الصّوغ، والتركيب وفق عبقرية اللغة - الهدف ...

- وأمّا نحن، في مقام هذا البحث، فبوصفنا مُبتدئين في عالم الترجمة الفسيح، نعترف بأنّا لم نحسن انتقاء مدوّنة فيلمية تستجيب لكلِّ ما عُرِضَ في فصليِّ الاستنباط

والتظير من مسلماتٍ منهجيةٍ، ومنطلقاتٍ تأسيسيةٍ، ومن مفاهيمٍ، وتصوراتٍ حاولنا من خلالها " التكهّن " بخطاطةٍ تعيديةٍ تساعد على ترجمة تعاليق الأفلام الوثائقية مهما تكن منازعها الإيديولوجية، ومذاهبها في الصناعة السينمائية.

- فالفيلم " Home " لمُخرجه يان أرتوس برتراند، قد سار على نهجٍ واحدٍ، في أغلب مواضعه، من حيث أسلوبُ المعالجة السينمائية، واللغوية؛ تعليقٌ علميٌّ الحمولة، حرفيٌّ التوصيف، تسجيليٌّ الفحوى والرؤيا. وتصويرٌ أشدُّ من لغةِ التعليقِ حرفيةً، وتسجيليةً، فضلاً عن كونهما يأنلفان، ويرتبطان وفق منتجّة تطابقية التزامن، وفيها من الحشو السينمائي الكثير في معظم مشاهد التفلين، إن لم نقل في كلها.

ذلك ما أفضى بنا إلى اعتماد الترجمة الحرفية، بوصفها آليةً ترجميةً أوشكت أن تكون وحيدةً، في إنتاج ترجمة بعض المقاطع المنتقاة من تعليق الفيلم - المدوّنة.

- غير أنّ الذي قد يشفع لهذا الدّراسة، ويحيطها بشيءٍ من الاهتمام، هو اجتماعُ فصولها، والتحامُ جميع مفاصلها لتأكيد واحدٍ من أجلى مفاتيح استراتيجية الاشتغال التي تُؤسّس قوامَ الفيلم الوثائقي، أقلُّ ما يمكن أن يوصف به؛ أنّه بمثابة العُرْوَة الإِبْسْتِمْوَلُوجِيَّة الوثقى التي على مُترجمِ التعليق الاستمساكُ بها، من حيث هو مفتاحٌ يشكلُ البنية العميقة لنشاطه الترجميّ كلّهُ في هذا المقام: إنّها عضويّةُ العلاقة بين التعليق، والجهاز الفيلميّ، نقصد: جزئية المنطوق من المرئيّ، وجزئية المرئي من المنطوق؛ جزءان يصنعان خطاباً واحداً هو ما ينبغي أن يقع عليه فعل الترجمة.

نعترف مرّةً أخرى؛ لم نُغطّ من مطلوبِ هذا البحث، إلّا ما تغطّيه الشّجيرة من فضاء الغابة، ولم نُضئ من زواياه، إلّا ما تُضيء الشمعة من أبعاد الدّهليز. وإنّا لنعلّم علم اليقين أنّ لنا، من وراء هذا البحث، أجرَ المحاولة فحسب.

والله نَحْمَدُ، ونسألُ التوفيقَ، والصّلاح.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

- القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، سورة العنكبوت، الآية: 41.

* - المراجع العربية

- 1- الديداوي محمد، الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية لإشكالية الاصطلاح ودور المترجم، المركز الثقافي العربي، ط:1 بيروت، الدار البيضاء، 2000.
- 2- الديداوي محمد، منهاج المترجم - بين الكتابة والاصطلاح والهوية والاحتراف، المركز الثقافي العربي، ط:1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
- 3- الزبيدي قيس ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات، تنسيق؛ حسن مرزوقي، إعداد؛ قناة الجزيرة الوثائقية، مركز الجزيرة للدراسات، ط:1، الدوحة، قطر، 2010.
- 4- الصبان منى، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، دت.
- 5- بحيري سعيد حسن، علم لغة النص؛ المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط:1، القاهرة، مصر، 2004.
- 6- بنكراد سعيد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط: 1، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
- 7- بنكراد سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، دط، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
- 8- بيوض إنعام، الترجمة الأدبية، مشاكل وحلول، منشورات ANEP الجزائر، ودار الفارابي، ط:1، بيروت، لبنان، 2003.
- 9- برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط 2، بيروت، لبنان، 2000.

10 - طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن.

11 - عشارتي سليمان، الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر، مدارس لسيمونتيك القول والفعل والحال، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2003.

12 - منير حجاب محمد، المعجم الإعلامي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، النهضة الجديدة، القاهرة، 2004.

13 - مرعى ضياء، السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2004.

14 - صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

* - المراجع المترجمة

1 - إدوين غنتسلر، في نظريات الترجمة، اتجاهات معاصرة، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2007.

2 - بازان أندريه، ما هي السينما، ج1، نشأة السينما ولغتها، تر: ريمون فرنسيس، مر: أحمد بدرخان، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دط، القاهرة، نيويورك، ديسمبر، 1968.

3 - بنعبد العالي عبد السلام، في الترجمة، تر: كمال التومي، تقديم ومراجعة: عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، دط، المغرب، 2006.

4 - كريستيفا. جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

- 5- لو دوكا، تقنية السينما، تر: فايزكم نقش، منشورات عويدات، دط، بيروت، 1989.
- 6- لوتمان يوري، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، النادي السينمائي، ط1، دمشق، سوريا، 1989.
- 7- مولينيه جورج، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
- 8- نيدا يوجين، نحو علم الترجمة، تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، دط، العراق، 1976.
- 9- نيومارك بيتر، الجامع في الترجمة، تر: حسن غزالة، من دون معلومات النشر.
- 10- قیلان دومینیک، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، مر: فيفي فريد، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، دط، دت.
- 11- روجر. ت. بيل، الترجمة وعملياتها، النظرية والتطبيق، تر: محيي الدين حميدي، مكتبة العبيكان، ط:1، الرياض، السعودية، 2001.

* - المجالات الإلكترونية

- 1- طواع محمد، الحقيقة والفن، فكر ونقد، ع:46، الموقع الإلكتروني: [http : aljabriabed.com](http://aljabriabed.com)، تاريخ التحديث: 18 - 11 - 2010.

* - المعاجم والقواميس

* - العربية

- 1- إدريس، سهيل، المنهل، قاموس فرنسي - عربي، دار الآداب، ط: 34، بيروت، لبنان، 2005، الحرف: D.
- 2- البستاني كرم، وآخرون، المنجد في اللغة والأعلام، ط: 40، مزينة ومنقحة، دار المشرق، بيروت، لبنان، 2003.

- 3- البعلبكي روجي، والبعلبكي منير، المورد الوسيط، مزدوج، قاموس عربي-إنكليزي، إنكليزي-عربي، ط: 05، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، فبراير، 2000.

* - الأجنبيّة

- 1- Bernard, Willerval., Petit Larousse illustré, Ed ; Larousse, 1990, Paris.
- 2- Charaudeau. Patrick, Maingueneau. D, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed ; seuil, Février 2002, Paris.
- 3- Dubois, Jean, et autre, Dictionnaire de linguistique, Ed ; Librairie Larousse, Paris, VI.
- 4- Ducrot Oswald, Tzvetan Todorove, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Ed ; seuil, 1972.
- 5- Moeshler, J, et Reboul, A, Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique, Seuil, Paris, 1994.
- 6- Sally Wehmeier & others, Oxford Advanced Learner`s Dictionary, International student`s edition, 7th Ed, OXFORD university press, 2010, London.

* - المراجع الأجنبية

- 1- Barthes Roland, Système de la mode, Ed ; Seuil, 1967.
- 2- Barthes. Roland, Théorie du texte, in : Encyclopaedia Universalis, V6, 2000, France S.A.
- 3- Bédard, Claude, La traduction technique : principes et pratique, Linguattech, 1986.
- 4- Boucher Jean Dominique, Le reportage écrit, Ed ; centre de formation et de perfectionnement des journalistes, Paris.
- 5- Brzozowski. J, Les problèmes des stratégies de traduire, In: Méta, Vol; 53, N : 4 ; 2008.
- 6- Charles. S. Peirce, Ecrits sur le signe, Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, L'ordre philosophique, Coll dirigée par Paul Ricœur et François Wahl, IX éd du Seuil, Paris.
- 7- Cordonnier. J. L, Aspects culturels de la traduction ; quelques notions clés, In ; Méta, Vol ; 47, N : 1, 2002.

- 8- Deleuze, Gilles, L'image mouvante, CINEMA 1, Collection « CRITIQUE », Ed ; Minuit, Paris, 1983.
- 9- De Saussure, F, Cours de linguistique générale, Ed, TALANTIKIT, Bejaia, 2002.
- 10- Eco Umberto, L'œuvre ouverte, traduit de l'italien par Chantal Roux de bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Ed du Seuil, 1965, Paris.
- 11- Eng, Thérèse, Traduire l'oral en une ou deux lignes, Vaxjo university press, Goteborg, 2007.
- 12- Fabri, Pic Odej, Encyclopédie du cinéma, Tout/ univers, tout l'univers, 1961, 1965, Ed Milan, imprimé en France par Bordard Tampin Coulonnier, Paris,
- 13- Gambier, Yves, La traduction audiovisuelle, un genre en expansion, In Meta, vol ; 49, N : 01, avril, 2004,
- 14- Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Armand Colin, Paris, 2007.
- 15- Hampe Barry, Making documentary films and reality videos, a practical guide to planning, filming, and editing documentaries of real events, 1st ed, published by Owl Books, New York, 1997.
- 16- Jakobson, R, Essais de linguistique générale, Les fondations des langues, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Les éditions de minuit, Paris 1963.
- 17- Jean, M, Adam et Bonhomme mark, L'argumentation publicitaire ; Rhétorique de l'éloge et de la persuasion, Ed ; NATHAN, Paris, 19973.
- 18- Jean Paul, Vinay. et Darbelnet. Jean, Stylistique comparée du français et de l'anglais ; Méthode de traduction, Ed ; Didier, Paris, 1977.
- 19- Kunzli Alexander, Quelques stratégies et principes en traduction techniques ; Français-allemand et français-suédois, In.
- 20- Lederer, Marianne, La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif, Ed ; Hachette, Paris, 1994.
- 21- Mackey, W, F, Texte, contexte et culture, In ; TTR : traduction, terminologie, rédaction, Vol ; 1, N : 1, 1988.

- 22- Maingueneau. D, Analyser les textes de communication, Nathan, Paris, 2000.
- 23- Maingueneau. D, L'analyse du discours, Hachette supérieure, nouvelle édition, Paris.
- 24- Maingueneau. D, Les termes clés de l'analyse du discours, Ed ; Seuil, coll ; « Mémo », Paris, 1996.
- 25- Martin, Marcel, Le langage cinématographique, les éditions du Cerf, Ed : 5, Latour-Maubourg, Paris, 1992.
- 26- Meschonnic. H, Pour traduire la poétique, II, Ed ; Gallimard, Paris, 1997.
- 27- Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma, T2, 4em tirage, Ed: Klincksieck, 1986.
- 28- Mi-Yeon & Annie Brisset, La notion de culture dans les manuels de traduction ; domaines allemand, anglais, coréen et français, In Méta, Vol ; 51, N : 2, 2006.
- 29- Newmark, Peter, Approaches to translation, Ed ; Pergamon, Oxford, London, 1982.
- 30- Oustinoff, Michaël, La traduction, PUF, Paris, 2003, P : 22.
- 31- Pageau. D. H, La littérature générale et comparée, Ed ; Armand Colin, Paris, 1994.
- 32- Tsofack, J. B., Sémio-stylistique des stratégies discursives dans la publicité au Cameroun, Thèse de doctorat présentée à l'université de Marc Bloch, Strasbourg 2, Juillet, 2000.

* المقالات والرسائل الجامعية

- 1-Tanase Nicolita, La publicité comme acte de langage, archivesic.ccsd-cms.fr_00000766.html
- 2- Gladys Gonzalez Matthews, L'équivalence en traduction juridique ; analyse des traductions au sein de l'accord de libre-échange, Nord-Américain, (ALENA), Thèse de doctorat en ligne : www.these.ulaval.ca/2003/21362/21362.html

* مواقع الإنترنت

- 1- http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie
- 2- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Yann_Arthus-Bertrand_2009.jpg

- 3- www.goodplanet.org et www.yannarthusbertrand.org.
- 4- <http://www.asef-asso.fr/la-personnalite-de-la-semaine/1343-cette-semaine-c-est-yann-arthus-bertrand-grand-reporter-qui-repond-a-nos-questinos>
- 5- <http://www.inexplique-endeбат.com/article-home-yann-arthus-bertrand-110062565.html>
- 6- <http://www.actualites-news-environnement.com/20703-home-yann-arthus-bertrand.html>
- 7- <http://www.davidbourguignon.net/texts/critique-du-film-home-de-yann-arthus-bertrand.html>
- 8- <http://www.naturavox.fr/Home-Yann-Arthus-Bertrand.htm>

* الأفلام الوثائقية

- 1- Arthus- Bertrand, Yann, Home.
- 2- Avery, Dylan, Lose change – Final cut.
- 3- Carruthers, Bob, La guerre du désert.
- 4- Clarke, Isabelle et Daniel Costelle, Apocalypse. La deuxième guerre mondiale.
- 5- H. Birman, Daniel., La fin de l'univers.

مَلاحِقُ البَحْثِ

مَسْرَدُ الْمَصْطَلَحَاتِ

مَسرَدُ المَصطَلحاتِ

- إبدال . Transposition .
- اتساق . Cohésion .
- إحالة بعدية . Cataphore .
- إحالة قبلية . Anaphore .
- إحالة قبلية بصرية . Anaphore Visuelle .
- استراتيجيات إجمالية . Stratégies globales .
- استراتيجيات تفصيلية . Stratégies locales .
- إطار . Cadre .
- اقتراض . Emprunt .
- انسجام . Cohérence .
- أيقنة . Iconisation/ Iconiser .
- أيقوني . Iconique .
- إيكولو - مروحي . Hélicologiste .
- بين - ثقافي . Interculturel .
- بين - لساني . Inter- linguistique .
- تأطير . Cadrage .
- تَبْيِير / زوم . Zoom .
- تَحْشِيَة . Sous-titrage .

- تَحْيِين. - Actualisation.
- تَدَاوِلِيَات. - Pragmatique (La).
- تَدْوِيَت. - Subjectivisation.
- تَرْجَمَة حَرْفِيَّة. - Traduction littérale.
- تَرْجَمَة كَلِمَة بِكَلِمَة. - Traduction mot par mot.
- تَرْجَمَة مُبَاشِرَة. - Traduction directe.
- تَرْجَمَة مُوَارِبَة. - Traduction oblique.
- تَسْلُسِل إِحَالِي. - Chaine référentielle.
- تَسْيِيق. - Contextualisation.
- تَصْرُف. - Adaptation.
- تَطْوِيع. - Modulation.
- تَعْلِيق. - Commentaire.
- تَعْلِيمِيَّة التَرْجَمَة. - Didactique de la traduction (La).
- تَفْلِيم. - Filmage.
- تَكَافؤ. - Equivalence.
- تَلْفُظ. - Enonciation.
- تَتَوُّع بِيُولُوجِي. - Biodiversité.
- حَذْف. - Omission.
- حَرَكَات الكَامِيرَا. - Mouvements d'appareil.

- Travelling - حركة مُتَرَحِّلة / تَرَاوِلِيْنَج.
- Pléonasme filmique. - حشو فيلميّ.
- Extra-filmique. - خا - فيلميّ.
- Trucage. - خداع سينمائيّ.
- Discours. - خطاب.
- Signifiant. - دال.
- Doublage. - دبلّجة.
- Connotation. - دلالة إيحائيّة / تقرير.
- Dénotation. - دلالة تَعْيِينِيّة / تضمين.
- Reportage. - روبرتاج.
- Agriculture productiviste. - زراعة مُصنّعة.
- Sémiotique. - سيميائيّ.
- Sémio-linguistique. - سيميوي - لسانيّ.
- Translinguistique. - عِبْر - لسانيّ.
- Ecologie. - علم البيئة.
- Photomontage. - فوتومونتاچ.
- Documentaire. - فيلم وثائقيّ / تسجيليّ.
- Pro-filmique. - قبل - فيلميّ.
- Linguistique textuelle. - لسانيات النصّ.

- لقطة. Plan.
- متوالية فيلمية. Séquence filmique.
- محاكاة. Calque.
- محور استبداليّ. Axe paradigmaticue.
- محور ركنيّ. Axe syntagmatique.
- مدلول. Signifié.
- مرّجع. Référent.
- ملفوظ. Enoncé.
- مواطنة بيئية (ال). Eco-citoyenneté (L').
- موثّق سينمائيّ. Documentaliste.
- موضوعاتيّ. Thématique.
- موضوعة. Thème.
- مؤفلم. Filmé.
- مونتاج / تركيب سينمائيّ. Montage.
- ميكساج / مزج. Mixage.
- وحدة الترجمة. Unité de la traduction.
- وحدة فكرية (ال). Unité de pensée (L').
- وحدة معجمية (ال). Unité lexicologique (L').
- وضعاوية منطقية (ال). Positivisme logique (Le).

- وظيفة شعرية.
- Fonction poétique.
- وظيفة مرجعية.
- Fonction référentielle.
- نصية (ال).
- Texture.

أرتوس برتراند يان

(*Artus Bertrand Yann*)

بليوغرافيا وقراءات حول "Home"



Né en 1946, Yann Arthus-Bertrand s'est toujours passionné pour le monde animal et les espaces naturels. À trente ans, il part au Kenya avec sa femme Anne étudier le comportement d'une famille de lions pendant trois ans. Très vite, il utilise l'appareil photo pour consigner ses observations et découvre sa vocation : le témoignage par l'image.

De retour en France en 1981, il publie un livre, Lions, et devient photographe de grand reportage. En 1991, il fonde Altitude, première agence de photographie aérienne dans le monde, et se tourne vers des séries de longue haleine, s'interrogeant sur le lien de l'homme à la nature sauvage ou domestiquée : La Terre vue du ciel, Bestiaux, Chevaux, 365 Jours pour réfléchir à notre Terre... **Il est aujourd'hui un militant convaincu du développement durable.**

Ses photographies aériennes, indissociables des textes qui les accompagnent, invitent chacun à réfléchir à l'évolution de notre planète et au devenir de ses habitants. **Un constat en images et en mots pour prendre conscience que nous sommes tous responsables, personnellement de l'avenir de notre Terre.** Parce que chacun a un rôle à jouer, chacun a le pouvoir et le devoir d'agir et de se mobiliser. **C'est pourquoi Yann Arthus-Bertrand a créé l'association GoodPlanet.org le 1er juillet 2005 et, pour limiter l'impact de ses propres activités sur le climat, il a mis en place « Action Carbone ».** En finançant des projets d'énergies renouvelables, d'efficacité énergétique et de reforestation, Yann Arthus-Bertrand s'efforce de compenser les émissions de gaz à effet de serre engendrées par ses activités.

En 2006, il met en place l'opération « le Développement Durable, pourquoi ? » avec le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de l'Ecologie. Cette exposition pédagogique comprenant 22 posters illustrés par ses photographies aériennes a été mise gratuitement à disposition de toutes les établissements scolaires de France. **En 2007 l'opération sera renouvelée et aura pour thème la biodiversité.**

Voir les sites de Yann Arthus-Bertrand

www.goodplanet.org

www.yannarthusbertrand.org

Contexte : *biographie de Yann Arthus-Bertrand, biographie Arthus-Bertrand*



http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Yann_Arthus-Bertrand_2009.jpg

Yann Arthus-Bertrand est un [photographe](#), [reporter](#), [documentariste](#) et [écologiste français](#), né le [13 mars 1946](#) à [Paris](#). Il préside la fondation [GoodPlanet](#)¹.

Son livre [La Terre vue du ciel](#), paru pour la première fois en [1999](#) et dont a été tiré un [documentaire du même nom](#) en [2004](#), est un [best-seller](#) mondial².

1- Jeunesse et débuts[\[modifier\]](#)

Yann Arthus-Bertrand est né le [13 mars 1946](#) à Paris dans la famille de médailleurs-joailliers réputée, la [maison Arthus-Bertrand](#), fondée au [xix^e siècle](#) par [Claude Arthus-Bertrand](#) et [Michel-Ange Marion](#). Parmi ses sœurs, [Catherine](#) est l'une de ses plus proches collaboratrices, tandis que [Béatrice](#) est sculpteur³.

En [1963](#), âgé de 17 ans, il devient assistant réalisateur puis acteur de cinéma. Il joue entre autres aux côtés de [Michèle Morgan](#) dans *Dis-moi qui tuer* d'[Étienne Périer](#) en [1965](#) et dans *OSS 117 prend des vacances* de [Pierre Kalfon](#) en [1970](#). En [1967](#), il abandonne le cinéma et dirige une [réserve naturelle](#) animalière dans le centre de la [France](#), au parc animalier du château de Saint-Augustin, à [Château-sur-Allier](#), dans l'[Allier](#). En [1976](#), âgé de 30 ans, il part avec son épouse Anne, vivre au [Kenya](#) dans le [parc national Massai Mara](#) pour étudier le comportement d'une famille de [lions](#) qu'il photographie chaque jour pendant trois ans. [Pierre Pfeffer](#) a été le directeur de thèse de Yann Arthus-Bertrand pour son étude des lions du Massai Mara.

2- Photographe

En [1981](#), de retour en [France](#), il publie le livre de photos *Lions* en [1983](#) et devient [journaliste](#), [reporter](#), [photographe](#) international spécialisé dans les grands reportages d'[aventure](#), de [sport](#), de [nature](#), d'[animaux](#) et dans la [photographie aérienne](#) pour [Paris Match](#) et [Géo](#). Il couvre dix [rallyes Paris-Dakar](#), et échappe miraculeusement à la mort, le [14 janvier 1986](#) en cédant sa place à [Daniel Balavoine](#) dans un hélicoptère qui s'écrasera quelques heures plus tard^{N1} (voir aussi: [Accident aérien du rallye Dakar 1986](#)), réalise chaque année le livre du [tournoi de Roland-Garros](#) et photographie le [salon de l'agriculture](#) annuel de [Paris](#). Il réalise également un reportage sur [Dian Fossey](#) et ses [gorilles des montagnes](#) au [Rwanda](#).

En [1991](#), il crée l'agence Altitude, première [agence de presse](#) et banque d'images de [photographie aérienne](#) dans le monde qui réunit plus de 350 000 vues issues de plus d'une centaine de pays survolés par plus de 100 photographes.

En [1994](#), avec le parrainage de l'[Unesco](#), Yann Arthus-Bertrand entreprend de faire l'inventaire des plus beaux paysages du monde vus du ciel. Ce projet, intitulé *La Terre vue du ciel*, a comme credo : « Témoigner de la beauté du monde et tenter de protéger la Terre ». Il donnera naissance au livre du même nom, phénomène de l'édition, avec plus de 3 millions d'exemplaires vendus en 24 langues.

L'exposition de ces photos, gratuite, en plein air et en grand format, installée notamment sur les grilles du [jardin du Luxembourg](#) à [Paris](#) en [2000](#), ainsi qu'à [Lyon](#), [Rouen](#) et [Montréal](#), a été vue depuis dans plus de 110 villes par près de 120 millions de visiteurs. Dans le même esprit, en [2006](#), il a réalisé *Vu du ciel*, une série documentaire diffusée sur [France 2](#) puis [France 3](#), et publié aux éditions [La Martinière](#) *L'Algérie vue du ciel*.

Il est avec [Lucien Clergue](#) l'un des deux photographes élus à l'[Académie des Beaux-Arts](#) à l'occasion de la création d'une nouvelle section consacrée à la photographie.

3- Animateur

Yann Arthus-Bertrand anime *Vu du ciel*, une émission de télévision sur [France 2](#) consacrée à l'environnement. Il s'agit de l'émission documentaire la plus regardée du service public^[réf. souhaitée]. Elle est diffusée dans 34 pays.

4- Écologiste

Le [1^{er} juillet 2005](#), il crée la fondation reconnue d'utilité publique *GoodPlanet*⁴ et met en place *Action carbone*, un programme destiné à compenser les émissions de [gaz à effet de serre](#) engendrées par ses propres activités photographiques aériennes.

Ce programme s'est ensuite étendu pour accompagner le public et les entreprises dans la réduction de leur impact sur le climat en finançant des projets sur les [énergies renouvelables](#), l'[efficacité énergétique](#) et la lutte contre la déforestation.

Depuis la fondation s'est engagée dans plusieurs projets à destination des enfants (distribution de posters dans des écoles sur des thématiques de protection de l'environnement ; mise en place de *GoodPlanet Junior*, des séjours de vacances offerts à des enfants issus de milieux en difficultés dans des espaces protégés pour les sensibiliser à l'éco-citoyenneté) ou d'un plus large public : exposition vidéo sur la diversité de l'humanité intitulée [7 milliards d'Autres](#) en 2009 au [Grand Palais](#) ; exposition photographique itinérante, intitulée *Vivants*, consacrée à l'impact de l'homme sur la nature ; ouverture de deux sites internet dédiés (*GoodPlanet.info*, site d'informations et de ressources sur l'environnement ; *GoodPlanet Conso*, site participatif non marchand encourageant à des pratiques plus respectueuses de l'environnement).

Yann Arthus-Bertrand est également membre du comité d'administration de la [Fondation Chirac](#)⁵, fondation créée en 2008 par l'ancien chef de l'État français [Jacques Chirac](#) et dont certains des programmes touchent à l'écologie (eau et assainissement, désertification et déforestation).

Le [19 mars 2008](#), Yann Arthus-Bertrand s'est vu remettre le prix Georges-Pompidou qui récompense chaque année une personnalité de la culture française. Le 22 avril 2009, Yann Arthus-Bertrand a reçu le premier titre d'ambassadeur de bonne volonté du [Programme des Nations unies pour l'environnement](#) (PNUE), ainsi que le prix *Earth Champion* pour son engagement en faveur de l'environnement et ses actions de sensibilisation à l'égard du public et des enfants.

Charles Ruelle et Frédéric Neyrat dans la revue *Labyrinthe*⁶ accusent Yann Arthus-Bertrand de « dépolitiser la question de l'écologie par une morale-des-petits-gestes compatible avec les objectifs d'une Croissance sans limites ». Ces auteurs reprennent le qualificatif d'« éco-tartuffe » utilisé par la rédaction de [La Décroissance](#) pour qualifier des figures comme YAB, [Nicolas Hulot](#), ou [Albert de Monaco](#)⁷. Elle fustige notamment son rôle de photographe pour le [Paris-Dakar](#) pendant dix ans et son emploi régulier de l'hélicoptère qui lui vaut le surnom d'*hélicologiste*^{8,9}, mais elle lui reproche surtout de s'allier aux [multinationales](#) « alors que les militants écologistes s'opposent depuis toujours à [leur] économie »¹⁰. Au sein du débat croissance vs. [décroissance](#) Yann Arthus-Bertrand a pris position pour cette dernière en estimant que « seule la décroissance sauvera la planète »¹¹.

[Le Canard enchaîné](#) dresse pour sa part le portrait d'un chef d'entreprise avisé et souligne qu'« il n'y a pas plus consensuel, ou moins ennemi des conflits écolos que ce fils d'orfèvres renommés qu'on n'a jamais surpris à dénoncer des États pollueurs-voyous, des industriels naturicides ou des agriculteurs j'men-foutistes »¹². Dans l'émission *Vu du Ciel* consacrée à l'agriculture diffusée en 2008 sur France 2, Yann Arthus-Bertrand a cependant dénoncé le rôle de l'industrie et de l'agriculture productiviste dans la crise environnementale. [\[réf. nécessaire\]](#)

5- Home

Article détaillé : [Home](#).

Son premier long métrage, [Home](#), produit par [Luc Besson](#) et financé par le [groupe PPR](#), a été dévoilé le 5 juin 2009 à l'occasion de la [Journée mondiale de l'environnement](#) (organisée par l'[ONU](#) depuis [1972](#)) et diffusé en version de 90 minutes sur [France 2](#) à 20h35 puis en version longue sur le [Champ-de-Mars](#) à [Paris](#). Il a également été diffusé au cinéma à tarif réduit et gratuitement sur [Youtube](#)¹³. Il se veut un état des lieux de la planète et de l'attitude que l'humanité doit adopter pour y faire face.

Le journal *Le Monde* parle d'un « envol réussi » pour le lancement du film¹⁴.

Plusieurs établissements scolaires ont pris le nom de Yann Arthus-Bertrand : les écoles primaires de [Cysoing](#), de [Noviant-aux-Prés](#), de [Carentoir](#), de [Villaines-sous-Bois](#), de [Nassandres](#), de [Cauville-sur-Mer](#), de [Sainte-Catherine-de-Fierbois](#), de [Rebreuve-Ranchicourt](#) et de [Barjouville](#), les écoles maternelles de [Cairanne](#) et de [Saint-Aignan-de-Cramesnil](#) ainsi que le lycée agricole de [Radinghem](#). Yann Arthus-Bertrand a déclaré à plusieurs reprises qu'il considérait ces nominations comme l'un des plus grands honneurs qui puisse lui être fait.

Chevalier de la [Légion d'honneur](#), [peintre de la Marine](#) (en 2005) et chevalier de l'[Ordre du Mérite agricole](#), Yann Arthus-Bertrand a reçu le [17 juin 2008](#) les insignes d'officier de l'[Ordre national du Mérite](#) des mains du président Nicolas Sarkozy.

En 2007, à la demande de l'association [pyrénéenne](#) de protection de l'[ours](#) « Pays de l'Ours - Adet », Yann Arthus-Bertrand est le parrain des oursons *Pollen* et *Bambou* nés dans les [Pyrénées](#) et d'[origine slovène](#) par leur mère [Hvala](#)¹⁵.

6- Publications

- § [1983](#) : *Lions*
- § [1984](#) : *Roland Garros 84* (avec [Jacques Chancel](#))
- § [1984](#) : *Les Massai* (avec [Jacqueline Roumeguère-Eberhardt](#))
- § [1985](#) : *Safari vénitien : Carnaval de Venise* (avec Georges Rivière)
- § [1986](#) : *Roland Garros* (avec Denis Lalanne)
- § [1986](#) : *Thierry Sabine, le Dakar 1986* (avec [Christian Van Ryswyck](#))
- § [1988](#) : *Venise vue du ciel* (avec Patrick Le Guelvout)
- § [1988](#) : *L'Île-de-France vue du ciel* (avec Anne Arthus-Bertrand)
- § [1989](#) : *L'Alsace vue du ciel* (avec Anne Arthus-Bertrand) et *Le Dakar 1989*¹⁶ (avec Jean Yves Montagu)
- § [1990](#) : *Paris vu du ciel*
- § [1991](#) : *Bestiaux* (avec Alain Raveneau)
- § [1991](#) : *Les Îles de France vues du ciel* (avec Dominique Le Brun)
- § [1992](#) : *La Loire vue du ciel* (avec Jacques Boislève)
- § [1992](#) : *Les Chiens* (avec André Pittion-Rossillon)
- § [1993](#) : *Les Chats* (avec Sabine Paquin et Danièle Laruelle)
- § [1993](#) : *Côtes de Bretagne vues du ciel* - Daniel Yonnet et Yann Arthus-Bertrand
- § [1993](#) : *Côtes de Méditerranée vues du ciel* (avec Jean Contrucci)
- § [1994](#) : *Le Lot vu du ciel* (avec Jean-Yves Montagu)
- § [1994](#) : *Côtes-d'Armor vues du ciel* (avec Jean-Yves Montagu)
- § [1994](#) : *Paris, hier et aujourd'hui* (avec Caroline Haardt de la Baume et [Roger Henrard](#))
- § [1994](#) : *Roland Garros 1994* (avec Patrice Dominguez)
- § [1994](#) : *Côtes atlantiques vues du ciel de la Loire aux Pyrénées* (avec Gérard Guicheteau)
- § [1996](#) : *Paris d'hier et d'aujourd'hui* (avec [Roger Henrard](#) et Caroline Haardt de la Baume)
- § [1996](#) : *La Bourgogne vue du ciel* (avec Anne Arthus-Bertrand)
- § [1996](#) : *L'Argentine vue d'en haut* (avec Félica Larivière)
- § [1997](#) : *Le Kenya vu du ciel* (avec Anne Arthus-Bertrand)

- § [1997](#) : *Ferrari 250 GTO : 35th Anniversary* (en anglais, avec John Lamm et Alberto Martinez)
- § [1998](#) : *Les Yvelines vues du ciel au fil de l'Histoire* (avec Patrick Wassef)
- § [1998](#) : *Le Maroc vu d'en haut* (avec Anne Arthus-Bertrand), éditions de la Martinière
- § [1998](#) : *La Turquie vu d'en haut* (avec Janine Trotereau), éditions de la Martinière
- § [1998](#) : *L'Égypte vue d'en haut* (avec Christiane Desroches Noblecourt)
- § [1999](#) : *Le Lion*
- § [1999](#) : *Paris vu du ciel* (avec Gérard Gefen)
- § [1999](#) : *La Terre vue du ciel*, éditions de la Martinière (3 millions d'exemplaires en 24 langues)
- § [2000](#) : *365 jours pour la Terre*
- § [2000](#) : *Le Lot en Quercy*
- § [2000](#) : *Roland-Garros 2000*
- § [2000](#) : *Chats* (avec Danièle Laruelle)
- § [2000](#) : *Chiens* (avec André Pittion-Rossillon)
- § [2001](#) : *Être photographe*
- § [2001](#) : *New York vu d'en haut* (avec John Tauranac)
- § [2002](#) : *La Grèce vue d'en haut* (avec Janine Trotereau), Éditions de la Martinière
- § [2002](#) : *Les Côtes d'Armor vues d'en haut* (avec Charles Josselin)
- § [2002](#) : *Paris vu du ciel* (avec Gérard Gefen), Éditions de la Martinière
- § [2002](#) : *Des bêtes & des hommes* (avec Claude Michelet)
- § [2002](#) : *La Terre racontée aux enfants* (avec Hubert Comte et David Giraudon)
- § [2002](#) : *La Terre vue du ciel*, éditions de la Martinière, deuxième édition (mise à jour avec de nouvelles photos depuis le [11 septembre 2001](#) et la [catastrophe de l'usine AZF de Toulouse](#))
- § [2002](#) : *L'Archéologie vue du ciel*
- § [2002](#) : *Disneyland Paris : De l'esquisse à la création* (avec Alain Littaye et Didier Ghez)
- § [2003](#) : *L'Avenir de la Terre : Le développement durable raconté aux enfants* (avec Philippe-J Dubois et Valérie Guidoux)
- § [2003](#) : *Le Rhône vu du ciel*
- § [2003](#) : *Les Yvelines vues du ciel au fil de l'histoire* (avec Patrick Wassef)
- § [2003](#) : *Revue Dada, numéro 96* (avec Jean Poderos et Sandro Botticelli)
- § [2003](#) : *Répertoire chats*
- § [2003](#) : *Répertoire chiens*
- § [2003](#) : *Être photographe* (1 livre + 1 DVD)
- § [2004](#) : *Chevaux* (avec Jean-Louis Gouraud)
- § [2005](#) : *Le Plus Beau Cheval du monde* (avec [Christophe Donner](#)), Chêne jeunesse.
- § [2005](#) : *Une France vue du ciel* (avec [Patrick Poivre d'Arvor](#)), Éditions de la Martinière
- § [2005](#) : *Les Chats* (avec Danièle Laruelle)
- § [2005](#) : *Les Chiens* (avec André Pittion-Rossillon)
- § [2005](#) : *Terre grandeur nature : Les chefs-d'œuvre des plus grands photographes* - David Attenborough, Yann Arthus-Bertrand ...

- § [2006](#) : 365 jours pour réfléchir à notre Terre - Yann Arthus-Bertrand
- § [2006](#) : Algérie vue d'en haut (avec Benjamin Stora, Djamel Souidi et Jean Daniel), Éditions de la Martinière
- § [2006](#) : Nids ethniques (préface du livre de Nicolas Reynard et Jean-Louis Marzorati)
- § [2006](#) : Regards partagés sur la Terre (avec [Albert Jacquard](#) et Isabelle Delannoy¹⁷)
- § [2006](#) : La Même Flamme : 50 ans de défis et d'exploits Handisport (avec [Jean-Claude Killy](#) et [Patrick Poivre d'Arvor](#))
- § [2006](#) : Bestiaux : Un patrimoine français (avec Gérard Larcher et Caroline de Charon)
- § [2007](#) : La Grande Terre
- § [2008](#) : Le Catalogue GoodPlanet.org : 1 000 façons de consommer responsable
- § [2008](#) : Thaïlande, 9 jours dans le royaume, éditions du Pacifique
- § [2009](#) : 6 milliards d'Autres : l'année démarre avec l'exposition au grand palais et la sortie du livre aux éditions la Martinière
- § [2009](#) : 2 degrés de trop : Mieux comprendre les enjeux de Copenhague
- § [2010](#) : La biodiversité
- § [2010](#) : New York
- § [2011](#) : Des forêts et des hommes

7- Filmographie

En tant qu'acteur

- § [1965](#) : [Dis-moi qui tuer](#) d'[Étienne Périer](#) : Galland
- § [1970](#) : [OSS 117 prend des vacances](#) de [Pierre Kalfon](#) : Yann

En tant que réalisateur

- § [2009](#) : [Home](#), documentaire ([film disponible gratuitement en ligne](#))
- § [2006-2011](#) : [Vu du ciel](#), émission de télévision [documentaire](#) en 3 saisons de 4 épisodes de 120 minutes, soit 12 épisodes. Les saisons 1 et 2 ont été diffusées à 20 h 50 sur [France 2](#). Depuis la troisième saison, l'émission est diffusée sur [France 3](#)
- § [2011](#) : [La soif du monde](#), diffusé sur France 2 le 20 mars 2012¹⁸
- § [2012](#) : [Planète Océan](#)

En tant que scénariste

- § [2004](#) : [La Terre vue du ciel](#), documentaire

1. ↑ Le 14 janvier 1986, Yann Arthus-Bertrand devait monter dans l'hélicoptère de [Thierry Sabine](#), le soir de son crash sur le rallye Paris-Dakar. Il a cédé sa place au dernier moment à [Daniel Balavoine](#) qui est mort dans l'accident.

8- Références

1. ↑ <http://www.goodplanet.org> [\[archive\]](#) Site officiel Goodplanet. org
2. ↑ « « La Terre vue du ciel », un best-seller mondial » [\[archive\]](#), *Le Figaro*, 6 juin 2008.
3. ↑ [Article sur Béatrice Arthus-Bertrand dans le 'Dauphiné libéré.com](#) [\[archive\]](#)
4. ↑ [Site officiel Goodplanet.org](#) [\[archive\]](#)

5. ↑ [Le conseil d'administration de la Fondation Chirac \[archive\]](#)
6. ↑ Charles Ruelle et Frédéric Neyrat, « Écologie = X. Une introduction », Labyrinthe, 30 | 2008 (2), [\[lire en ligne \[archive\]\]](#), consulté le 22 juin 2009.
7. ↑ Sophie Divry, « Les Tartuffes de l'écologie », *Pour repolitiser l'écologie*, Lyon, Parangon/Vs, 2007, p. 19-26.
8. ↑ . Le site du « [Pacte contre Hulot](#) » [\[archive\]](#) qualifie Yann Arthus-Bertrand d'« éco-tartuffe » et souligne qu'on lit dans le magazine *Challenges* du 7 février 2008 : « Plus de 2 300 heures à bord d'un hélicoptère... L'équivalent de 1 667 tonnes de CO₂ émises en dix ans »([source \[archive\]](#))
9. ↑ « [Faux-amis : Yann Arthus-Bertrand](#) » [\[archive\]](#), *CQFD*, n° 49, octobre 2007
10. ↑ « Traîner YAB devant un tribunal écologique international », *La Décroissance*, n° 61, juillet-août 2009, p. 5.
11. ↑ « [Arthus-Bertrand, l'image de marque](#) » [\[archive\]](#), *Le Monde*, 3 juin 2009.
12. ↑ « Personnage rotor », *Le Canard enchaîné*, 17 juin 2009, p. 7.
13. ↑ N. L., « Le rendez-vous de la Journée mondiale de l'environnement », dans *Métro*, vendredi 5 juin 2009
14. ↑ [lemonde.fr \[archive\]](#), le 8 juin 2009
15. ↑ [Yann Arthus-Bertrand parrain des oursons Pollen et Bambou](#) [\[archive\]](#)
16. ↑ Édition Hachette, Dépôt Légal : janvier 1989, 140 pages
17. ↑ [Blog de l'auteur Isabelle Delannoy](#) [\[archive\]](#)
18. ↑ [France Soir](#) [\[archive\]](#)

9- Article connexe

§ [La Terre vue du ciel](#), film documentaire de Renaud Delourme, adapté par Patrick Vanetti.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Arthus-Bertrand#Biographie

- HOME : UN SUCCES HORS DU COMMUN

Plus qu'un film, HOME a été conçu comme un cadeau au public, et un des succès les plus importants du monde.

Depuis son lancement le 5 juin 2009, Jour mondial de l'Environnement, au cours duquel le film de 118 minutes a été vu mondialement, sur tous les supports audiovisuels – cinémas, télévision, DVD et Internet – HOME a été regardé par plus de 600 millions de personnes.

Le jour de son lancement, il a été projeté gratuitement sur les 5 continents. A ce jour, le film a été traduit dans de nombreuses langues, a été diffusé sur de nombreuses chaînes télévisées et a été vu environ 15 millions de fois sur Youtube.

Regardez le film sur : <http://youtu.be/NGGDj9IeAuI?hd=1>

La semaine du 10 septembre, c'est **Yann Arthus Bertrand, Grand reporter**, qui répondait à nos questions. C'est à 30 ans en Afrique, alors qu'il conduit une étude sur les lions qu'il découvre la photo... En parallèle, pour gagner sa vie, il pilote une montgolfière et commence alors la photographie aérienne... Très vite, il collabore avec des journaux comme [National Geographic](#), [Géo](#), [Life](#), Paris Match ou encore Figaro Magazine. En 1991, il fonde Altitude, son agence de photographie aérienne. Puis, il publie l'ouvrage « La Terre Vue Du Ciel », qui rencontre un succès international avec plus de 3 millions d'exemplaires vendus

! Prolongeant son engagement pour la cause environnementale, il crée la [fondation «GoodPlanet»](#) qui s'investit dans l'éducation à l'environnement. Il est également réalisateur du long-métrage, [HOME](#), sur l'état de notre planète. Il nous livre ici son point de vue sur la santé environnement.

L'ASEF: Au cours des dix dernières années, quelle a été votre principale action en faveur de la santé-environnement ?

Yann Arthus-Bertrand: Je n'ai aucune action sur la santé-environnement ! Je suis simplement un journaliste qui essaie d'expliquer l'impact de l'homme sur la planète aujourd'hui. J'essaie de faire prendre conscience, d'informer. Quand je suis né (ndlr 1946) on était 2 milliards et on va bientôt être 7 milliards! Notre façon de vivre n'est pas viable. On vit dans une sorte de déni collectif. Nous ne voulons pas croire ce que l'on sait. On sait bien qu'un jour il n'y aura plus de pétrole, on sait qu'il y a un changement climatique, on sait beaucoup de choses.... Pourtant, on a l'impression qu'on n'est pas capable de changer...

A vos yeux, que faudrait-il faire aujourd'hui en priorité pour préserver notre santé ?

Je prépare actuellement une émission de télévision sur l'alimentation. Aujourd'hui dans le monde, le problème c'est qu'on a deux extrêmes : d'un côté, on a des gens qui ont trop à manger et de l'autre, on a des gens qui meurent de faim ! Dans les pays riches, où l'obésité augmente, on mange trop et il faudrait pourtant qu'on apprenne à manger mieux et avec plus de frugalité. C'est capital pour notre santé. Je trouve incroyable qu'en France, on n'ait pas encore du « Bio » dans toutes les cantines. On vaccine nos enfants, par contre on leur donne des pesticides ! Même s'ils ne sont présents qu'à l'état de traces, on sait bien que ça n'est pas bon pour la santé vu qu'ils sont faits pour tuer des êtres vivants....Donc, par précaution, on devrait éviter de leur en donner...

A vos yeux, que faudrait-il faire aujourd'hui en priorité pour préserver notre environnement ?

«Sauver la planète», «préserver l'environnement», ça ne veut plus rien dire ! Aujourd'hui, on a besoin d'une espèce de révolution. Elle ne sera pas politique, parce qu'on a les politiques qu'on mérite. L'homme politique courageux qui va prendre des décisions difficiles, il n'est pas encore là. On vit en démocratie, et tout ce qu'on n'a pas envie de faire, le politique ne va pas le faire... La révolution ne sera pas scientifique. Bien sûr, on va inventer des nouveaux systèmes pour l'énergie propre. Mais, on ne va pas remplacer 85 millions de barils de pétrole par jour par des éoliennes ou des panneaux solaires. Donc, il faudra vraiment qu'on apprenne à dépenser moins d'énergie, à vivre mieux avec moins. Ce ne sera pas une révolution économique. L'économie aujourd'hui, on arrive plus à la contrôler, les crises économiques vont se succéder. C'est presque une révolution spirituelle dont nous avons besoin. Pas au sens religieux, mais plutôt au sens éthique, moral. En tant qu'homme aujourd'hui, je sais ce qui se passe dans le monde, comment ma vie quotidienne impacte la planète... Je dois donc me demander qu'est-ce que je peux faire pour limiter mon impact ? Voilà, c'est ça cette espèce de révolution qui doit avoir lieu et dont on est encore loin... L'écologie doit être inscrite dans l'ADN de tout ce qu'on fait au quotidien et ça n'est pas encore entré dans les mœurs. On est encore dans un monde où plus on consomme, plus y'a de la croissance, meilleur c'est pour l'économie. Et en fin de compte, ce n'est pas bon pour la planète! Pourtant, on s'enferme dans le déni, puisqu'on sait qu'un jour, il n'y aura plus de ressources et alors là comment est-ce qu'on va faire ? C'est inquiétant. Deux milliards de personnes vivent comme nous, cinq milliards souhaitent le faire... Il n'y a pas assez de bois, de pétrole, on ne peut pas. C'est impossible.

Enfin, quel est votre éco-conseil de la semaine ?

On n'a pas à donner des leçons, c'est plus à chacun de trouver de faire ce qu'il a envie de faire. Mais pour répondre à votre question, je dirais qu'il y a un truc assez simple que chacun de nous peut faire, c'est manger moins de viande. La viande a un impact très fort sur le changement climatique.

<http://www.asef-asso.fr/la-personnalite-de-la-semaine/1343-cette-semaine-c-est-yann-arthus-bertrand-grand-reporter-qui-repond-a-nos-questions>

Home, est un film documentaire (1h33) sur l'état de notre planète, les causes et conséquences de la surconsommation de ses ressources par l'homme et son inconscience. De Yann Arthus-Bertrand, produit par Luc Besson.

En quelques décennies seulement, l'homme a rompu un équilibre de près de 4 milliards d'années d'évolution de la Terre et met son avenir en danger. Grâce à de superbes images tournées en Islande, le film évoque d'abord la naissance de la vie sur Terre, et souligne l'importance de l'eau et des cyanobactéries qui parviennent à capter l'énergie solaire. Peu à peu, la quantité de gaz carbonique dans l'atmosphère va diminuer et la vie devenir possible. Ensuite, l'homme entre en scène, invente l'agriculture, fonde les villes et donc bouleverse très vite l'équilibre longtemps maintenu avec notre planète. Désormais, la Terre sera domestiquée pour nous nourrir. Aujourd'hui encore, la moitié des habitants de notre planète travaille dans l'agriculture, mais c'est surtout l'utilisation de l'énergie végétale qui va bouleverser la donne. Avec le pétrole et le gaz, l'homme s'offre un confort inégalé. Un litre de pétrole va remplacer le travail de cent personnes pendant 24 heures. En moins de 50 ans, la population va doubler et s'approcher des 7 milliards. L'agriculture devient intensive, gaspille l'eau, favorise les monocultures, et transforme les paysages. Almeria et ses serres à perte de vue devient le symbole de l'agriculture industrielle, grande consommatrice de produits chimiques. Le film évoque aussi le succès du modèle urbain américain, basé sur la voiture et qu'on retrouve désormais jusque dans les banlieues de Pékin, ou les architectures de Dubaï.

Le monde marin est lui aussi pillé et la surpêche industrielle a vidé les océans, plongeant les pêcheurs traditionnels dans la misère. L'eau est également menacée par l'incroyable croissance de la demande, notamment dans les pays arides comme Israël ou l'Arabie Saoudite qui ont une agriculture irriguée gloutonne. Le paroxysme est atteint avec Las Vegas et sa consommation de 1000 litres d'eau par habitant et par jour. Le documentaire souligne encore l'importance écologique des zones humides, des mangroves et bien sûr des forêts tropicales, de plus en plus menacées par le succès du bétail, du soja, des biocarburants ou de l'eucalyptus. Le Nigeria et sa grouillante capitale économique Lagos, permettent d'évoquer un pays plongé dans la pauvreté à cause ou malgré une production pétrolière au premier rang du continent. La plupart des villes des pays pauvres subissent d'ailleurs une croissance explosive et accueillent l'essentiel de leurs nouveaux habitants dans des bidonvilles, soit un milliard de personnes. Une pauvreté soulignée par la crise alimentaire et le nombre croissant de personnes souffrant de la faim.

Dans la lignée du film Une vérité qui dérange, Yann Arthus-Bertrand s'attarde également sur les signes du réchauffement climatique, particulièrement perceptibles en Arctique où la banquise a perdu 40% de son épaisseur et 30% de sa surface. Sa disparition totale attendue vers 2030 pourrait intervenir encore plus tôt. Les calottes glaciaires suscitent aussi de l'inquiétude, notamment celle du Groenland dont la fonte déjà engagée pourrait faire monter le niveau des mers de plusieurs mètres. Ce réchauffement menace directement les états insulaires et toutes les régions côtières. Le mouvement pourrait encore s'accélérer avec la fonte du permafrost de Sibérie, véritable bombe climatique avec tout le méthane qu'il contient. La situation de notre planète semble accablante, mais heureusement la fin du film se veut plus optimiste. Le côté anxiogène est heureusement compensé par l'éveil actuel des consciences qu'il met en avant tout en mettant l'accent sur la nécessité d'agir face à cette emprise croissante de l'homme sur l'environnement. Pas de solutions miracles, mais quelques pistes abordées comme le rôle de la banque aux pauvres du Bangladesh, du succès des zones protégées, l'importance du commerce équitable ou des éco-quartiers, le développement des énergies renouvelables.

Pour ce film à gros budget de douze millions d'euros, Yann Arthus-Bertrand a su convaincre pour le réaliser. François-Henri Pinault, patron du groupe Pinault-Printemps-Redoute, propriétaire des marques Yves Saint Laurent, Gucci, Puma, Fnac, Conforama etc., a signé un chèque de dix millions. France Télévisions et la Fondation du Qatar ont mis le reste. Son film est d'abord visuellement magnifique. En nous offrant les images inédites de plus de 50 pays vus du ciel, et en nous faisant partager son émerveillement autant que son inquiétude, Yann Arthus-Bertrand a le mérite de réveiller les consciences, individuelles, politiques, étatiques. L'autre mérite du film est d'aborder les principaux enjeux écologiques de la planète avec un discours pédagogique adapté au grand public, même si Yann Arthus-Bertrand ne fait pas l'humanité chez tous les écologistes.

<http://www.inexplique-enedebat.com/article-home-yann-arthus-bertrand-110062595.html>

- Voir aussi :

[THRIVE - What on earth will it take ? - "Prosperer sur Terre"](#)

[KOYAANISQATSI](#)

[POPULATION ZERO - Un monde sans homme](#)

[SURVIVRE AU PROGRES - Conséquences et responsabilités](#)

[SURCONSOMMATION - J'ACHÈTE, JE JETTE : Capital Terre M6](#)

[CONTEXTE PLANÉTAIRE : L'homme et la nature en danger](#)

[LE RÉCHAUFFEMENT CLIMATIQUE : INFO OU INTOX ?](#)

[Infos-Environnement](#)

Pour bien marquer que ce film est « économiquement responsable », le nom du film était reconstitué par les nombreuses marques (Fnac, etc...) du groupe PPR (Pinaut Printemps Redoute). Ca en dit déjà long...

Commençons par l'image. Magnifique, il est vrai, lissée, posée, pensée, expurgée et finalement la nature se retrouve iconisée (même le pire). Et c'est là le hic. YannArthus Bertrand ne nous présente pas la nature mais « l'église nature ». Le sanctuaire, le côté icône d'une vie perdue... Je vais y revenir plus bas.

Le commentaire : c'est pas mal, beaucoup d'informations. Mais surtout pas mal de survol et d'écologie capitaliste. La science nous sauvera tous, priez mes frères ! C'est même parfois affligeant de béatitude sur certains sujets. Pas que je ne sois pas compréhensif, mais plutôt qu'à force de vouloir à tout prix faire dans le positivisme (voir un atavisme inversée), le commentaire tourne plus à la messe pour des fidèles (captivés par l'image iconisée et la musique pas mal mais très "religieuse") qu'autre chose.

Car attention : le film est là pour avertir et pour éveiller les consciences dans la joie et la bonne humeur (j'exagère à peine), et sans choquer le spectateur (et oui, faut que ça entre dans les salles quand même, et les sponsors ne seraient pas contents sinon...).

Car on est là pour vendre des solutions, et si possible des solutions qui soient compatibles avec les grandes industries. Ainsi parle-t-on des déchets mais... en oubliant un peu beaucoup les déchets nucléaires (doit on rappeler ici, comme le **réseau « Sortir du nucléaire »**, l'attachement de Yann Arthus Bertrand à cette technologie ?). Ainsi parle-t-on de réchauffement climatique par la lorgnette du « c'est la faute aux consommateurs et à chacun de nous » sans jamais parler trop fort de normes et de contraintes trop inquiétantes pour les producteurs (fabricants). La taxe, que dis-je, le marché carbone devient le Graal malgré ses nombreuses lacunes déjà démontré.

Et c'est toute l'ambiguïté du propos : le film sert à moindre frais de greenwashing géant pour PPR, mais en plus n'égrotte pas ceux qui financent l'association de Yann Arthus Bertrand. Procédé malsain ? Je le crains. Car en oubliant ces « grands financiers », en se posant en non défenseur de la démocratie (comme tant d'autres) en affirmant qu'il faut dépasser les clivages, en imposant un positivisme presque grotesque tant le sujet est sérieux, le film loupe pour moi son but affiché, mais pas sa cible.

Son but affiché, car il ne réveillera pas les consciences tant il est lisse et assez peu porteur. Par contre il va réveiller la « bien pensance » du « je suis plus écolo que l'autre parce que moi je ferme mon robinet ». En gros, au lieu de réveiller les consciences et donc de rendre le combat politique, au sens noble du terme, le film en fait un combat de « petite portée » et quasiment religieux. Cela n'a rien d'étonnant vu que le réalisateur a réinventé le système des indulgences (polluez ici, payez votre droit et lavez vos pêchés grâce à mon association « Good Planet » qui compensera carbone tout ce que vous ferez... Ce qui est faux et ridicule d'un point de vue scientifique minimal).

En prime, les révélations du « Canard Enchaîné » de cette semaine prouve une chose qui est plus que dérangeante : Yann Arthus Bertrand a créé « GOODPLANET » (ONG) qui se fixe pour objectifs la protection de l'environnement et l'écologie. Pourquoi pas, mais allons un peu plus loin.

A but non lucratif, il est malgré tout permis à l'association de collecter dons et legs de toutes provenances. AIR France, BNP Paribas, PPR, etc... Donc de gros producteurs de CO2 qui se voient « blanchis » par les dons fait (publiquement). Mais cela va plus loin : Michèle Alliot Marie envisage de passer l'association au statut « d'utilité publique » ! Là c'est le pompon et la consécration pour Yann Arthus Bertrand et pour le greenwashing géant. Plus fort que Hulot et sa « Fondation ».

Mais surtout, le merchandising autour de « Home » ne sera pas gratuit. A lui le retour sur investissement et surtout les bénéfices. Il y a donc deux visages assez peu compatibles : celui du Yann Arthus Bertrand écologistes professoral (et prêtre en son église) et celui de Yann Arthus Bertrand homme d'affaire baroudeur ayant toujours su jouer avec les envies du « bon peuple » (il suivait le Paris Dakar quand cela plaisait par exemple), peu scrupuleux pour faire du fric. Un ami des Pinaut et autres, tous prêts à vendre leur mère pour donner une image positive de leurs saintes activités polluantes. **Un peu comme Al Gore qui prend aujourd'hui 100 000 € par conférence...**

Alors je sais, certains diront que « c'est toujours ça de pris », que « le film touche quand même du monde ». Oui, comme les religions sont pour certains un moyen d'émanciper l'homme.

Mais pour moi ce film est à la prise de conscience (qui entraîne le politique) ce que l'équité est à la solidarité, ce que la communauté est à la fraternité, ce que Bernard Henri Lévy est à la philosophie : un truc assez proche mais pas vraiment ça quoi.

En créant une sorte de religion écologique sous-jacente qui accompagne magnifiquement le green business d'un groupe comme PPR, « Home » participe de ce qui relève d'un contrôle des masses pour éviter l'incontournable et indispensable révolution des esprits (et révolution tout court d'ailleurs). Celle qui fera prendre conscience de l'absurdité de nos modes de vies, du fait qu'il vaut mieux vivre que gagner toujours plus, etc...

Et au fait, pensez vous vraiment qu'un film capable de faire se lever les foules contre le système en place, capitaliste, productiviste et consumériste aurait une telle couverture ?

Un film finalement assez ambitieux visuellement et dans les moyens de diffusion, mais, au fond, bien discutable... Préférez lui **"Nous resterons sur Terre"**.

A noter : ce **point de vue de Iegor Gran** publié sur **Libération.fr**

Home, Yann Arthus Bertrand

Article publié le 8 juin 2009

<http://www.naturavox.fr/Home-Yann-Arthus-Bertrand.html>

Le film documentaire « **Home** », porté par une importante campagne de promotion, sort le 5 juin sur les 5 continents. Avec cette opération mondiale, Yann Arthus-Bertrand, récemment promu porte-parole du Programme des nations unies pour l'environnement, se poserait ainsi « comme l'un des premiers écologistes de la planète. »

Après le succès de son livre « La terre vue du ciel, » le photographe Yann Arthus-Bertrand lance en effet à grand renfort de promotion un film planétaire (qui sortira simultanément dans plus de 70 pays) sur les dangers qui menacent la Planète.

Le film Home, qui sortira simultanément sur tous les supports (Web, télé, ciné, ...), a été soutenu par PPR, l'environnement étant devenu la nouvelle marotte du groupe et de son PDG, François-Henri Pinault. Le groupe a ainsi participé aux dépenses liées au film Home à hauteur de 90%, soit dix millions d'euros. L'épouse de François-Henri Pinault, Salma Hayek, prête également sa voix off pour la version à destination de l'Amérique Latine.

De notre avis, et de celui de nombreux autres acteurs de la protection de l'environnement, en montrant les effets de l'activité de l'homme sur l'environnement, comme l'extraction minière, mais aussi les merveilles de la nature qu'il faut préserver impérativement, Yann Arthus-Bertrand propose un film-manifeste qui a pour but de réveiller toutes les consciences et d'inviter chacun à agir à son niveau ... vite. Mais ce n'est pas forcément l'avis de tous et dans l'esprit de partialité qui nous anime, nous avons choisi de vous livrer la réaction d'un groupe écologiste qui aurait souhaité un engagement plus fort du photographe sur certains sujets.

En effet, avec le film Home, Yann Arthus-Bertrand ne fait pas l'humanité chez tous les écologistes. Ainsi, le réseau « Sortir du nucléaire » dénonce « l'engagement pro-nucléaire » de Yann Arthus-Bertrand, et ce quelques jours seulement avant la sortie du film événement Home.

Avec le lancement du film « Home », qui sort le 5 juin sur les 5 continents, selon le réseau « Sortir du nucléaire », Yann Arthus-Bertrand se pose comme l'un des premiers écologistes de la planète, un statut « plus que contestable puisque le photographe continue imperturbablement de soutenir l'industrie nucléaire, une des industries les plus polluantes et dangereuses, qui met gravement en danger l'avenir de la planète ».

« La position pronucléaire de M. Arthus-Bertrand est d'autant plus indéfendable que, interviewé sur France inter, il vient de faire un aveu crucial : le maire de Bordeaux Alain Juppé lui a confié que, lors de la tempête de décembre 1999, l'inondation de la centrale nucléaire du Blayais (Gironde) avait été si grave que les autorités avaient été à deux doigts de faire évacuer la ville de Bordeaux. »

Yann Arthus-Bertrand « avoue qu' "il y aura des accidents nucléaires un jour ou l'autre, il faut le savoir" mais il ajoute à plusieurs reprises, sans s'expliquer sur cette incroyable contradiction, et sans justifier ce propos : "on a besoin du nucléaire". D'ailleurs, questionné sur les déchets radioactifs, il décrète "oublions les déchets" ! Mais quel "écologiste" est donc M. Arthus-Bertrand ? », s'interroge le réseau.

A chacun de se faire sa réponse ce vendredi soir 5 juin 2009 sur France 2 avec le film Home de Yann Arthus-Bertrand, un documentaire qui aura nécessité 3 ans de tournage et qui est coproduit par Luc Besson

Nos réactions au visionnage de Home (mise à jour de l'article du 06 juin 2009) :

Le film Home est sans conteste une réussite médiatique et visuelle. Ce documentaire propose une approche globale de l'écosystème « Planète » avec à l'appui des images somptueuses de ce que l'homme détruit malheureusement jour après jour.

Le photographe Yann Arthus-Bertrand nous propose un voyage, qui semble sans retour, sur les beautés d'une nature mise en péril par les êtres humains. Des hommes qui se servent, sans partage ni questions, de richesses qui ont mis des milliers d'années à se fabriquer et qui ne se renouvellent pas, ou trop lentement.

Yann Arthus-Bertrand, avec le film planétaire Home nous met en garde face à une société « pétrole » qui connaît ses dernières années, et à un développement des énergies renouvelables trop lent. Il rejoint en cela la démarche initiée par le Grenelle de l'environnement, dans son volet énergétique.

Toutefois, il est regrettable que le photographe est occulté (volontairement ?) le volet du nucléaire. Rappelons que la France ne fonctionne pas au pétrole mais bien à l'énergie nucléaire. Alors pour ou contre cette ressource énergétique ? Le nucléaire a-t-il un avenir au même titre que l'énergie solaire dont est faite l'apologie ? Pas de réponse, ni même la moindre allusion, et c'est regrettable quand on connaît sa part dans le bouquet énergétique français.

D'autres sujets manquent aussi à l'appel de Home, mais reconnaissons qu'il est aussi très difficile d'arriver en 1h30 à faire le tour d'une question aussi complexe que la coexistence des hommes avec cette nature nourricière qui est surexploitée.

Dés lors, il est peut-être intéressant de penser qu'il faudrait imaginer des suites au documentaire Home, des suites qui seraient diffusées tous les ans, pour la journée de l'environnement, des suites qui s'intéresseraient à chaque fois à une thématiques données, à la manière d'un déroulée thèse antithèse.

<http://www.actualites-news-environnement.com/20703-home-yann-arthus-bertrand.html>

Critique du film Home de Yann Arthus-Bertrand

Home est un film unique dans l'histoire du cinéma. Dès le départ, son réalisateur et ses producteurs ont cherché à le diffuser le plus largement possible, sur tous les supports, au mépris des règles établies. Il est donc sorti le 5 juin 2009 simultanément à la télévision, sur Internet, en DVD, et, dans certains endroits, en salles. Du jamais vu.

Home est une épopée des origines. Prenant le point de vue (la « vue du ciel ») qui a fait sa gloire, le photographe Yann Arthus-Bertrand se saisit d'une caméra et survole en hélicoptère de nombreux lieux spectaculaires de la planète. Beaucoup de paysages à couper le souffle, quelques gros plans sur des groupes humains et leurs activités souvent destructrices, un montage et un commentaire d'une pédagogie exemplaire.

Le réquisitoire est sans appel : depuis plus de deux siècles, la croissance démographique et le développement de la civilisation industrielle ont changé la donne. L'humanité a désormais sur son environnement le même impact qu'avaient eues, il y a plusieurs milliards d'années, les algues unicellulaires à l'origine de l'oxygène atmosphérique. Sous-produit de la combustion du bois, du charbon et du pétrole, le gaz carbonique s'accumule lentement, provoquant le bouleversement climatique le plus important des derniers milliers d'années. D'après tous les experts scientifiques crédibles, il est urgent d'agir.

A partir de là, *Home* cesse d'être un film. On l'accuse de manipuler les élections européennes. Des pamphlets surgissent ça et là, qui prédisent l'arrivée prochaine d'une dictature verte, qui commencerait déjà à s'emparer insidieusement des esprits. Les gens les plus sûrs de leur bon droit (« je n'ai jamais rien fait ») commencent à prendre peur : serions-nous tous coupables ? C'est que Yann Arthus-Bertrand n'a pas fait dans la langue de bois : tout est dit. Le grand Négatif s'est insinué dans les consciences. Comme la crise financière de l'automne 2008, *Home* a permis que s'exprime ouvertement la critique totale : notre système nous mène à notre perte. Ne rien changer serait criminel.

Le parti-pris radical du photographe (la « vue du ciel ») prend alors tout son sens. Incompris par une partie du public, qui ne voit pas l'intérêt d'un film où le visage humain n'aurait pas toute sa place, il choisit de montrer d'un seul coup le monde. C'est la seule façon de prendre du recul, au sens propre, et d'étudier le phénomène tel qu'il se déploie à l'échelle du globe. La Terre et l'humanité sous un gigantesque microscope : il fallait y penser.

A partir de là, tout est vu sous un jour nouveau : la démesure ridicule des cités modernes, le gigantisme avide des mines et des usines, le contrôle mortifère de l'agriculture industrielle. Tout concourt à montrer en grand ce que chacun devrait pourtant savoir. Faisons un exercice de pensée : on vous présente chaque seconde la photo d'un être humain. Combien d'années sans sommeil vous faudra-t-il pour voir l'ensemble des habitants de la planète ? Plus de deux siècles. Loin de l'aveuglement habituel, voilà ce qui s'appelle prendre la vraie mesure des choses.

Cependant, à la fin du film, le malaise surgit. On sait que tout est minutieusement documenté, mais le raisonnement dérape. D'après ce qui est dit, il nous reste dix ans pour prendre enfin des mesures contre la crise climatique qui nous menace. C'est peu, mais on aime les défis. Pour illustrer le propos sans appel, on nous montre des champs d'éoliennes à perte de vue, trois vaches dans un pré, un nouveau type de centrale à charbon. C'est peu, et on ne comprend plus. Yann Arthus-Bertrand est pris au piège. Comme les grands réalisateurs hollywoodiens signant des fins heureuses sur ordre, et finalement sans trop y croire, on sent que le financeur de *Home* (le groupe PPR) a dû intervenir. Il ne faudrait tout de même pas casser la baraque. « Dans quelques mois, pensez à nous pour vos achats de Noël ! »

On touche évidemment là aux limites de l'exercice : le diagnostic est brillamment établi, mais aucun traitement sérieux n'est proposé. Et la croissance exponentielle de tout ce qui est humain, qui épuise inévitablement les ressources dans le bocal hermétiquement fermé de la biosphère terrestre ? C'est sûr, il faudra faire quelque chose. On s'en remet prudemment à la sagesse des nations.

Home suggère pourtant, peut-être même à son insu, une approche intéressante à ce problème complexe : la république des vivants. Voilà trop longtemps que le monarchisme humain règne sans partage. Il est temps de s'écouter les uns les autres et de s'occuper de la chose commune : comment décider autrement qu'en tenant compte de l'intérêt de tous, humains et non-humains ? Est-ce trop demander à l'humanité actuelle ? Sans doute. Il s'agit ni plus ni moins d'un changement complet dans la culture, les modes de vie, les valeurs de la plupart des civilisations. C'est sûrement là que se trouve le vrai défi, et non pas dans la course technologique salvatrice, qui n'est qu'une fuite en avant de plus. Tout cela, et on comprend pourquoi, *Home* le passe sous silence. Néanmoins, comme le film le rappelle avec justesse, il est désormais trop tard pour être pessimiste.

Septembre 2009

<http://www.davidbourguignon.net/texts/critique-du-film-home-de-yann-arthus-bertrand.html>

نصُّ التعليق

Home

« Écoute-moi s'il te plaît. Tu es comme moi ; un homo-sapience, l'homme qui pense.

La vie, ce miracle dans l'univers est arrivé il ya presque quatre milliard d'années, et nous les hommes, il ya seulement deux cents mille ans et pourtant nous avons réussi à bouleverser cet équilibre si essentiel à la vie sur terre.

Ecoute bien cette histoire extraordinaire qui est la tienne, et décide de ce que tu veux en faire.

Musique et voix religieuses...

Voici les traces de nos origines. Au commencement, notre planète n'était qu'un chaos de feu, un amas de poussière agglutinée semblable à tant d'autre dans l'univers, et pourtant, ici, est né un miracle ; la vie.

Musique et voix religieuses...

Aujourd'hui, cette vie, notre vie, n'est que le maillon d'une chaine reliant d'innombrables êtres vivants qui se succèdent depuis près de quatre milliard d'années.

Aujourd'hui encore, les volcans continuent de sculpter nos paysages et nous permettent de voir ce qui était notre terre à sa naissance ; un magma de roches surgissant des profondeurs, qui se figent, se craquellent, se boursoufflent avant de s'éteindre peu à temps.

Ces fumées issues des entrailles de la terre sont les traces de l'atmosphère des origines, une atmosphère dépourvue d'oxygène, une atmosphère épaisse, pleine de carbone chargée de vapeur d'eau, une fournaise.

Musiques et effets spéciaux...

Et puis la terre s'est refroidie. La vapeur d'eau s'est condensée pour en tomber en pluie diluvienne. A bonne distance du soleil, ni trop éloigné, ni trop proche, la terre est en parfait équilibre pour conserver l'eau sous forme liquide. L'eau trace ses chemins, ils sont comme les veines d'un corps, les branches d'un arbre, les vaisseaux de sève qu'elle apportera à la terre.

Les rivières arrachent à la roche des minéraux, elle les apporte peu à peu à l'eau douce des océans, et les océans se chargent de sel.

D'où venons-nous ? Ou donc a jailli la première étincelle de la vie, miracle du temps les formes de vie primitive existent toujours dans les sources chaudes du globe, ce sont elles qui leur donnent leurs couleurs. On les appelle ; Les archées-bactéries. Toutes se nourrissent de la chaleur de la terre, sauf une ; la Ciano-bactérie aux algues bleus vertes, elle seule à la capacité de se retourner vers la lumière du soleil pour capter son énergie, elle éteint des ancêtres majeurs de toutes les espèces de plantes d'hier et d'aujourd'hui.

Cette petite bactérie et ces milliards de descendants vont changer le destin de notre planète, ils vont transformer son atmosphère. Ou est le carbone qui remplissait le ciel ? Il est toujours là, mais il est emprisonné dans les roches qui couvrent la terre.

Ici citant d'être autrefois un océan peuplé de minuscules organismes, ils puisaient le carbone dissout de l'atmosphère pour fabriquer leurs coquilles. Ces strates de roches, se sont ces coquilles accumulées de ces milliards de milliards d'organismes microscopiques. Grâce à eux, le carbone a quitté l'atmosphère, et une autre vie pouvait commencer.

C'est le vivant qui a modifié l'atmosphère. Le végétal se nourrit de l'énergie du soleil, et le permet de casser la molécule d'eau et d'en prendre l'oxygène, et l'oxygène remplit l'air. Le cycle de l'eau sous la terre est un éternel recommencement ; chutes, vapeur d'eau, nuages, pluie, sources, rivières, fleuves, mers, océans, glaciers, jamais le cycle ne se rend, c'est toujours la même quantité d'eau sur la terre, c'est la même que boive toutes les espèces qui se sont succédées.

Incroyable matière que l'eau, l'une des plus instables entre toutes. Elle prend la forme liquide ou courante, gazeuse ou la vapeur d'eau, ou solide de la glace.

En Sibérie, la surface glacée des lacs en hiver, porte les traces des forces que l'eau déploie en gelant. Plus légère que l'eau, la glace flotte, elle forme un manteau protecteur contre le froid sous lequel la vie peut continuer.

Le moteur de la vie c'est le lien. Tout est lié, rien ne se suffit en soi, l'eau et l'air sont inséparables, unis pour la vie et pour notre vie sur terre, tout y partage.

Cette lointaine tache verte à la percé des nuages, est la source de l'oxygène de l'air. Les 70% de ce gaz indispensable aux poumons, proviennent des algues qui colorent la surface des océans. Notre terre repose sur un équilibre ou chacun a sa place, n'existe que dans l'existence de l'autre, un équilibre subtile, fragile car rien peut rompre.

Assez les corps naissent d'un mariage, celui d'une algue et d'un coquillage, ils couvrent au moins d'un pourcent de la surface des océans mais ils abritent des milliers d'espèces de poissons, d'algues et de mollusques. L'équilibre de tous les océans dépend.

La terre ne calcule le temps qu'en milliards d'années, il y'en a fallu plus de 4 pour créer l'arbre. Dans la chaîne des espèces, l'arbre est un aboutissement en soi, une sculpture vivante et parfaite. L'arbre est un défi à la pesanteur, il est le seul élément naturel en mouvement perpétuel vers le ciel, il croît son hart vers la lumière dont son feuillage se nourrit.

Il a hérité de cette minuscule cyanobactérie, le pouvoir de capturer l'énergie lumineuse, il s'accumule et s'en nourrit pour la transformer en bois et en feuilles, cette matière se décompose ensuite dans un mélange d'eau, de minérales de végétales et de vivants, et ainsi, peu à peu se forment les sols.

Les sols formés d'une activité incessante ou des micro-organismes se nourrissent, creusent, aèrent, transforment, ils fabriquent l'émusse, se montent au fertile auquel toute vie il y'ait sur les continents.

Que savons-nous de la vie sur terre ? Combien d'espèces connaissons-nous ? A dixième ? A centième peut être ? Que savons-nous des relations qui se nouent entre elles ?

La terre est un miracle, le vivant reste un mystère. Des familles d'animaux se sont formées, soudées entre elles par des habitudes et des rites qui se perpétuent de génération en génération. Certains se sont adoptés à la nature de leur pâturage, et leur pâturage s'est adapté à eux, chacun y trouve son compte ; l'animal pour sa faim, l'arbre pour de nouveaux bourgeons.

Dans la grande aventure de la terre, chaque espèce a son rôle, chaque espèce a sa place, Aucune n'est inutile ou nuisible, toutes s'équilibrent. Et c'est là que toi, oui toi homo-sapience, L'homme qui pense, tu apparais dans cette histoire, tu profites du fabuleux héritage depuis de 4 milliards d'année que te donne la terre, tu n'as que 200 milles ans et tu vas changer la face du monde.

Pourtant fragile, tu vas conquérir tous les milieux, prendre possession des territoires entiers, comme aucune autre espèce ne l'avait fait avant toi.

Après plus de cent quatre vingt millions d'errances, grâce à un climat plus clément, l'homme se fixe, il ne dépend plus seulement de la chasse pour survivre. Il choisit pour s'établir des contres humides, babond le poisson, le gibier, les plantes sauvages, là où se mêle la terre, le vivant est loup.

Aujourd'hui encore, la majeure partie de l'humanité vit le long des côtes, sur les rives des fleuves, des rivières et des lacs.....

Sur la planète, une personne sur 4 vit toujours comme l'humanité pouvait vivre il ya 6 mille ans, sans autre énergie que celle que la nature fournit saison après saison. C'est la vie de plus d'un milliard et demi d'êtres humains, plus que toute la population des pays riches réunis.

Mais, l'espérance de vie est courte, le labeur pénible. Les aléas à la nature pèsent sous l'existence quotidienne. L'éducation est rare ; les enfants sont la seule richesse tant l'homme a besoin de bras pour assurer sa subsistance.

Le génie de l'homme est d'avoir toujours une intuition de sa faiblesse, l'énergie physique, la force que la nature ne lui a pas donnée, il va chercher dans l'animal qui l'aide dans la découverte de nouveaux territoires. Et comment conquérir le monde, la faim au ventre ?

L'invention de l'agriculture a bouleversé notre histoire, c'était il ya moins de dix ans, elle fut notre première grande révolution. Elle nous a apporté le premier surplus, et nous avons fondé nos villes et nos civilisations.

Le souvenir des millénaires de grilles sauvage s'est effacé, les céréales dont nous avons fait le levain de notre vie, nous en avons multiplié les variétés. Nous avons appris à marier avec nos terroirs et nos climats.

Nous sommes comme toutes les espèces sur la terre ; notre inquiétude première est de se nourrir chaque jour.

Quand le sol est moins généreux et l'eau plus rare, nous savons déployer des prodiges pour extraire de la terre notre subsistance

Les hommes ont modelé les espèces avec la patience et l'ablation que la terre exige, comme un sacrifice sans cesse recommencé. L'agriculture est toujours le premier métier du monde, la moitié de l'humanité cultive encore la terre et plus des trois quarts le fait à la main.

L'agriculture est comme une tradition qui se transmet de génération en génération, dans la sueur, le travail et la peine parce qu'elle est pour l'humanité la condition même de sa survie. Cette énergie que l'homme cultive à la force de ses bras, il va la faire jaillir un jour des profondeurs de la terre. Ces flammes ... C'est encore du végétal, une poche de soleil, de l'énergie du soleil captée pendant des millions d'années par de millions de végétaux, il ya plus de 100 millions d'années. C'est le charbon, c'est le gaz et c'est surtout le pétrole.

C'est cette poche du soleil qui nous a libérés du travail de la terre, avec le pétrole, c'est ouvert le temps de l'homme qui s'affranchit du temps. Avec le pétrole, certains entre nous ont connu un confort comme jamais l'humanité n'en a bénéficié et en cinquante ans, nous avons modifié la terre plus rapidement que tous les hommes qui nous ont précédés.

Tout s'accélère, au cours des 60 dernières années, la population du globe a presque triplé, et plus de 02 milliards d'hommes ont rejoint les villes. Tout s'accélère, cette ville, Chen sen, en Chine, avec ses centaines de grattes ciel et 06 millions d'habitants, était encore un petit village de pêcheurs voilà à peine 40 ans.

Tout s'accélère, à Shanghai, 03 milles tours et grattes ciel ont été érigés en 20 ans. Des centaines sont encore et encore en construction. Aujourd'hui, sur 07 milliards d'humains plus de la moitié vit dans les villes.

New York, la 1ere mégapole du monde est le symbole de l'exploitation de toutes les énergies offertes par la terre aux génies des hommes. La force des bras des millions d'immigrés, l'énergie du charbon, une puissance d'écopé es pétroles.

L'Amérique a été la 1^{ère} à utiliser la puissance nouvelle et prodigieuse de l'or noir. Dans les compagnes, les machines ont remplacé les hommes, 1 litre de pétrole fournit autant d'énergie que 100 paires de bras pendant 24 heures. Et dans le monde seulement 03% des paysans disposent d'un tracteur, cependant, leur production domine la planète.

Aux Etats-Unis, il ne reste plus que 03 millions de fermiers, leur seule production céréalière pourra nourrir 02 milliards de personnes, mais ici comme dans tous les pays industrialisés, ces céréales sont d'abord transformées en nourriture pour le bétail et en agro- carburant.

L'énergie de la poche du soleil éloigne le spectre des sécheresses qui hantaient l'agriculture, aucune source d'eau n'échappe à une agriculture qui prélève 70% de l'eau consommée par toute l'humanité. Dans la nature, tout est libre ; l'extension des surfaces cultivées et des monocultures drainent une faune encore plus grande de parasites. Les pesticides, l'autre cadeau de la pétrochimie les exterminent. Adieu les mauvaises récoltes et les menaces de la famine. L'agriculture produit tant, il faut désormais gérer les surplus, mais la majeure partie de ces produits toxiques se dispersent dans l'air, les sols, les plantes, les animaux, les cours d'eau, les océans... Ces substances sont-elles nuisibles à l'espèce humaine qu'elles ont délivré de la faim ? Ces agriculteurs protégés par leurs combinaisons jaunes le savent surement.

Les engrais enfin, ils sont encore issus de l'industrie pétrolière. Ils apportent une fertilité inespérée n'importe quelle parcelle délaissée par les hommes... Les espèces adaptées au terroir et au climat, laissent la place aux variétés les plus productives, les plus faciles à transporter. C'est ainsi qu'en un siècle, les trois quarts des variétés que l'homme avait sélectionnées pendant des millénaires ont disparu.

A perte de vue, engrais dessous, plastique dessus, les serfs de désert d'Almeria sont le potager de l'Europe.

Une ville de légume bien calibrée attend chaque jours des certaines de camions qui vont les porter dans les super-marchées.

Plus un pays se développe, plus ses habitants consomment de la viande. Comment satisfaire une demande croissante dans le monde, sans concevoir des élevages de bœuf quasi concentrationnaire. Tout s'accélère, fabriquer de la viande, plus vite que l'animale est devenu une routine quotidienne. Dans l'immensité de ces corrals piétinés par les millions bêtes, par une herbe ne pousse. Une oréade tamier venant de tout les horizons de pays apport des tonnes de céréale, soja, et gras du lait pure concentrés qui se transformeront en tenue de viande.

Bilan, il faut 100 litres d'eau pour produire 1 kg pomme de terre, 4 mille pour 1 kg de riz, 13 mille pour 1 kg de bœuf, sans compter le pétrole pour sa production et son transport.

Notre agriculture est devenue une agriculture pétrolière. Elle nous a permis de nourrir deux fois plus d'être humain sur la terre, mais la remplacer la diversité par la standardisation. Elle a permis d'offrir a beaucoup entre nous un confort inespéré, mais le rend notre mode de vie totalement dépendant du pétrole.

Voici la nouvelle mesure de notre temps, l'horloge de notre monde bat désormais au rythme de la mécanique infatigable posé sous la poche du soleil. La planète entière écoute ce murmure qui berce nos espérances et nos illusions. Elle prolifère avec nos besoins, nos désires toujours incessibles à nos gaspillages. Nous savons que la fin de ce pétrole dans le marché s'annonce, mais nous ne voulons pas le croire.

Pour beaucoup d'entre nous, le rêve américain s'incarne dans le monde d'une cité emblématique : los Angeles ; dans cette ville qui se trie sur plus de 100 kilomètres. Le nombre des voitures et casiers égale le monde des habitants. Chaque nuit s'est joui la fantastique parade d'énergie.

Les jours ne semblent plus aide que le pole miroir de ses nuits qui font de la ville un ciel étoilé.

Tous s'accélèrent... les distances dans ce campus n'est en miles, mais en minute. L'automobile redessine les nouvelles banlieues de chacun chez-soi ou les pavillons sages sont rangés sur le champ de lier des rues sans issue.

Ce modèle des pays bien heureux est devenu un rêve universel partagé par tous les téléviseurs du monde.

Même ici à Pékin, les pavillons standardisés ont effacé les pagodes.

L'automobile est devenue le symbole des sociétés du bien-être et des progrès. Et ce modèle suivi par tous, la planète contraignant plus neuf cent million de véhicules, mais 5 milliards.

Tout s'accélère... plus le monde se développe, la soi d'énergie décroît. Partout des machines fouillent, retournent arrachent à la terre des minerais enfuis dans ces profondeurs depuis sa création.

Privilège de la puissance, les 80% dans cette richesse sou- terrainne sont consommés par 20% de la population du globe. Avant la fin du siècle, cette exploitation sans mesure aura épuisé la quasi-totalité des réserves de la planète.

Tout s'accélère, les chantiers navals fabriquent à la chaine pétrolière, porte centenaires, métalliers pour transporter une production industrielle mondialisée. La plupart des biens en consommation parcourent des milliers de kilomètres entre les pays qui les produisent et ceux qui les consomment. Depuis 1950, les échanges internationaux ont été multipliés par 20. 80 % de ces échanges transitent par la voie maritime, 500 millions de conteneurs sont transportés chaque années, ils rejoignent les grands centres de consommation du monde, comme Dubaï.

Dubaï est une sorte d'aboutissement du modèle occidental. C'est le pays ou même l'impossible devient possible ; comme de dessiner des îles sur la mer. Dubaï a peu de ressources naturelles et avec l'argent du pétrole elle peut faire venir des millions de tonnes de matériaux, des ouvriers du monde entier, et édifier les gratte-ciels les plus haut du monde.

Dubaï n'a pas de champ, mais elle peut importer sa nourriture, Dubaï n'a pas d'eau, mais elle peut dessaler l'eau de la mer auprès de l'énergie considérable....

Dubaï a du soleil à non plus finir, mais elle ignore les panneaux solaires. C'est le totem d'une modernité totale devant lequel la terre entière ne cesse de s'étonner. Dubaï est comme le nouveau phare de tout l'argent du monde.

Rien ne semble plus éloigné de la nature que Dubaï, alors que rien ne dépend plus de la nature que Dubaï. Cette ville n'a que de suivre le modèle des pays riches, nous n'avons pas pris conscience que nous sommes entrain d'épuiser ce que la nature nous offre.

Depuis 1950, les prises de pêche ont passé de 18 à 100 million de tonnes par an ; 5 fois plus. Des milliers de bateaux- usines vident les océans. Les 3 quarts des hommes de pêche ont épuisé en déclin ou la limite de l'être. La plupart des grands poissons a disparu, faute d'avoir eu le temps de se reproduire.

Nous somme entrain de casser le cycle d'une vie qui nous était offerte.

Au rythme actuel des prises, l'ensemble des sources de pêche est menacés d'épuisement, et pourtant le poisson est l'aliment de base d'un homme sur 5 sur la planète.

Les ressources sont rares, nous l'avons oublié. 500 millions d'hommes habitent les country désertiques du monde, d'avantage, que toute la population européenne réunit. Ils connaissent la valeur de

l'eau, ils savent aussi l'utiliser avec économie. Ici, ils dépendent de puits alimentés par une eau fossile, accumulée dans le sol, lorsque la pluie tombait encore dans ce désert, et là, 25 mille ans.

Cette eau fossile a permis d'étendre les cultures dans les déserts pour mieux nourrir les populations. Ces champs arrondis, sont dessinés par les carrousels qui les irriguent. Et le prix à payer est lourd, cette eau fossile ne se renouvelle pas est très peu.

En Arabie saoudite, le rêve d'une agriculture industrielle dans le désert s'efface. Ces points clairs qui semblent apposés sur un parchemin sont les traces d'une parcelle abandonnée. Les carrousels d'irriguassions sont toujours là, l'énergie pour pomper aussi, et l'eau fossile s'épuise.

Israël a fait d'un désert un pays agricole. Même si ses serres, sont désormais irrigués au goutte à goutte, les besoins en nous ne cessent d'augmenter avec les exploitations...

La rivière du Jordan n'est plus qu'une masse bleue d'eau, son eau s'en étalait en parties dans des barquettes de légumes ou de fruits vers les supermarchés du monde.

Le sort du Jordan n'est pas unique, sur la planète, un grand fleuve sur 10 n'atteint plus la mer pendant plusieurs mois par an. Privé de Jordan, le niveau de la mer morte baisse de plus d'un mètre chaque année.

L'Inde risque d'être le pays le plus touché par le manque d'eau pendant ce siècle. L'irrigation massive a permis de nourrir la population croissante, et en cinquante ans, 21 millions de puits y ont été creusés. Mais dans de nombreuses régions du pays, il faut puiser l'eau de plus en plus profondément.

Dans l'ouest de l'Inde, le tiers des puits a été abandonné, les nappes de souterrain s'assèchent. Ces immense réservoirs, recueillerons l'eau de la moussant pour recharger de les nappes. Pendant la raison sèche, les femmes des villages les creuses à la main.

A des milliers de kilomètre, on dépense 800 à mille entre d'eau par jour et par personne. Las- Vegas a été créé en plein désert, des millions de personnes y vivent, des milliers d'autres les rejoignent chaque mois. Les habitants de las-Vegas sont parmi les grands consommateurs d'eau au monde.

Palme strinx, est une autre ville de désert, avec sa végétation de pays humide et ces impeccables parcs de golf. Mais combien de temps ce mirage peut- il prospère...combien de temps ?

La terre ne peut plus suivre ce rythme effréné. Le Collo radeau qui alimente ces villes est l'un des ces fleuves qui n'atteint plus la mer. Le niveau des lacs de réserve à ménager sous son cours s'effondre.

Le monde d'eau pourrait toucher près de 2 milliards de personne dans le monde avant 2012.

Les zones humides couvrent 6% de la surface de la planète.

Sous le rose et colure, se cache une véritable usine plante et micro- organisme prennent le temps ou filtrer l'eau et de digérer toutes les pollutions. Les marins sont les milieux indispensables à la régénération de l'eau et à sa panification, se sont des éponges qui régulent le fuie des eaux, ils l'absorbent à la saison humide, et le restituent à la saison sèche.

De notre course à la conquête des terres, nous avons accaparé pour faire paître notre bétail, pour l'agriculture, pour y construire à nos maisons. Au siècle dernier, nous ne connaissions ni leurs richesses, ni leur rôles. Tout est vivant... tout est dié, l'eau, l'air. Le sol, les arbres...toute la magie du monde se déroule sous nos yeux...

Les arbres respirent en renvoient l'eau du sol en brune légère dans l'atmosphère. Ils forment tas manteaux qui étaient l'une de la violence de la pluie, ils apportent l'humidité nécessaire à toute vie.

Les forets stockent le carbone, elles en contiennent d'avantage que toute l'atmosphère de la terre, elles sont l'une des pieds nan gulaires de l'équilibre climatique dont nous dépendons tous.

Les arbres des forets primaires abritent les 3 quarts de la biodiversité de la planète, c'est- à-dire de tout ce qui vit sur terre. Ces forets importent le remède qui nous guérisse. Les substances que secrètent ces plantes, notre corps peut les reconnaître, nos cellule parlent le même langage ; nous sommes de la même famille.

Mais on a peine 40 ans, les plus grandes forets de la planète ; l'Amazonite a perdu un cinquième de sa surface.

La foret fait place à l'élevage et à la culture de soja. 95% de ce soja servira à nourrir le bétail et le volaille d'Europe et de l'Asie. Et voilà, comment on transforme une foret en viande !

Bornéo, la 4^{ème} plus grande île du monde a été découverte voilà à peine 20 ans d'une vaste forêt primaire, au rythme de la déforestation actuelle, elle risque de disparaître totalement avant dix ans.

Le vivant et le lien entre l'eau, l'air, la terre et le soleil.

A Bornéo, c'est le lien qui se brise lorsqu'il fait l'un des plus grands réservoirs de biodiversité sur terre.

La raison de ce désastre ; Bornéo s'est tournée vers la production d'huile de palme ; l'une des huiles les plus productives et les plus consommées au monde. Une grande partie de l'huile de palme, alimente notre demande croissante en produits alimentaires, mais aussi en cosmétiques, en détergent et de plus en plus en hydro-carburant. La diversité de la forêt a fait place à une seule espèce ; le palmier à l'huile, pour la population locale c'est une source d'emploi, c'est de l'industrie agricole.

Autre exemple de déforestation massive, l'eucalyptus. L'eucalyptus sert à fabriquer de la pâte à papier, les plantations sentant dans la mesure de la consommation de papier s'accroît, cette consommation était multipliée par 5 en 50 ans. Au pied de ces eucalyptus plus rien ne pousse, car leurs feuilles forment une matière toxique à la plupart des autres végétaux. Leurs croissances sont rapides, mais elles épuisent les ressources en eau.

Soja, l'huile de palme, eucalyptus... déforestation détruit l'essentiel pour produire le superflu.

Mais ailleurs, on déforeste pour survivre. Plus de 2 milliards de personnes sur la planète dépendent encore du carbone de bois, près du tiers de la population mondiale. À Haïti, l'un des pays les plus pauvres au monde, le charbon de bois est l'un des principaux produits de consommation. Haïti était la perle des Antilles.

Aujourd'hui, ce pays ne peut assurer sa subsistance sans l'aide de l'étranger. Sur les collines d'Haïti, il ne reste plus que 2% des forêts. Mis à nu, le sol n'est plus retenu, emporté avec les eaux de pluie, il déveine les collines et ruisselle jusqu'à la mer, les sols sont de moins cultivés.

Dans certaines régions de Madagascar, l'érosion est spectaculaire, des collines entières se creusent de place et de centaine de mètres de large. Le sol a été d'une fabrication de vivants, mince et fragile.

Avec l'érosion, la fine couche du muske avait des milliers d'années à se former, a disparue

Voici une théorie de l'histoire des passes consolidées des packs, elle peut, peut être, nous amener à réfléchir...

Ici, sur l'île la plus isolée au monde, les habitants ont exploité leurs ressources jusqu'au bout, leur civilisation n'y a pas survécu. Il y avait sur cette terre les palmiers les plus hauts du monde, ils ont disparus. Les places quand les ont exploités jusqu'au dernier.

Il leur a ensuite fallu affronter une érosion vulnérable de leurs sols. Et parce qu'on ne pouvait plus pêcher, il n'y avait plus d'arbres pour construire à leur pierreux. Pourtant, il fut l'une des plus brillantes civilisations du Pacifique. Des agriculteurs habiles, des sculpteurs, des navigateurs exceptionnels... ils ont été pris dans les taux de la surpopulation et de l'épuisement des ressources, ils connurent les violences sociales et les révoltes à la famine, nombreuses d'entre eux n'ont pas survécu à ce cataclysme.

Le vrai mystère de l'île de Pasque n'est plus le savoir comment sont arrivés ces étranges statues sur l'île, c'est de comprendre pourquoi les pasquins n'ont pas réagi à temps.

Ce n'est qu'une théorie parmi d'autres ; mais c'est celle qui nous intéresse.

Depuis 1950, la population mondiale a presque triplé, et depuis 1950, nous avons d'avantage modifié notre île : la terre, que pendant nos 200 mille ans d'histoire.

Le Nigeria est le premier pays exportateur de pétrole du continent africain, portant, 60 % de la population vit sous le poids de la pauvreté, la richesse est là, mais les habitants n'y ont pas accès. C'est une vérité mondiale, la moitié des pauvres de la planète vit dans les pays riches en ressources.

Notre mode de développement n'a pas honoré ses promesses. En 50 ans, les écarts de la richesse se sont creusés comme jamais.

Aujourd'hui, la moitié de la richesse mondiale est détenue par 2% des plus riches !

De telles disparités peuvent-elles encore durer ? Ce sont ces disparités qui provoquent des mouvements de population dont nous n'avons pas vraiment pris conscience.

La ville de la Gause comptait moins de 700 mille habitants en 1960, et l'en comptera 16 millions en 2025. La Gause c'est l'une des mégapoles qui croît le plus vite au monde. Ces nouveaux citoyens sont principalement des paysans, contraints de fuir les campagnes à cause des difficultés économiques, la

démographie et la disparition des ressources. Cette croissance urbaine est tout à fait nouvelle, car le promoteur à la pauvreté est la richesse.

Chaque semaine dans le monde, plus d'un million d'habitant s'ajoute à la population des villes...chaque semaine !

Un être humain sur 6 vit aujourd'hui dans un habitat précaire, insalubre, surpeuplé. Sans accès aux installations nécessaires à la vie courante, toilette, électricité...

La faim croît de nouveau. Elle frappe aujourd'hui près d'un milliard de personnes.

Dans les poubelles du monde, les plus pauvres fouillent pour leur survie nous continuons à creuser en cas de ressource que nous croyons indispensables. Nous cherchons de plus en plus difficiles à exploiter.

Nous ne changeons pas de modèle ; le pétrole liquide reste-t-il de nous manquer. Nous pouvons extraire un pétrole mélangé au sable bitumineux du Canada. Les plus grands camions du monde déplacent le sable par milliers de tonnes ; en brasse, en chauffe, en décompte. On dépense des milliers de mètres cubes d'eau pour séparer le bitume du sable. La dépense d'énergie est colossale, et la pollution catastrophique. Rien ne semble plus urgent que de vider toutes les poches du soleil.

Les pétroliers sont de plus en plus grands. Notre demande en énergie augmente sans cesse. Nous voulons alimenter notre croissance comme un four son fond exigeant toujours plus de combustible.

C'est une histoire de carbone ; ce carbone qui faisait de notre atmosphère une fournaise que la nature n'avait capté pendant des millions d'années permettant la vie de se développer, nous en rejetons une grande partie en quelques décennies. L'atmosphère chauffe...

L'image de ce bateau à cet endroit était impossible voilà quelques années à peine. Transport, industrie, déforestation, agriculture... nos activités rejettent des quantités gigantesques de dioxyde de carbone, sans nous en rendre compte le moins du monde, molécule par molécule... nous allons bouleverser l'équilibre climatique de la terre.

Tout les regards sont tournés vers les pôles, nul par ailleurs ne voit mieux le changement climatique tant annoncé se réaliser, il va vite, très vite...

Le passage du nord-ouest qui relie à travers le pôle, l'Amérique, l'Europe et l'Asie, se libère. La banquise de la banquise arctique fond. Sous l'effet du réchauffement. La banquise a perdu 40% de son épaisseur en 40 ans. Sa surface en été se rétrécit d'année en année. Elle peut disparaître avant 2030, certains disent 2015.

Les rayons du soleil que la surface glaciaire renvoyée vers le ciel, pénètrent désormais dans l'ensemble et la réchauffe, le réchauffement s'accélère.

Dans ces glaces, se lisent les archives de notre climat, jamais la concentration de dioxyde de carbone n'a été si élevée depuis plusieurs centaines de milliers d'années. L'homme n'a jamais connu pareille atmosphère.

Notre exploitation des mesures et des ressources menacent-elle la vie des espèces ? le changement climatique accélère la menace. Avant 2050, le quart de toutes les espèces vivantes sur terre pourrait être menacé de disparition.

Dans ces régions polaires, l'équilibre de la biodiversité est déjà bouleversé.

Auteur du pôle nord, la banquise a perdu 30% de sa surface en 30 ans. Il y avait que le réchauffement accéléré du Groenland. C'est l'eau douce de tout un continent qui rejoint l'eau salée des océans.

Dans ces glaces, le Groenland tient 20% des eaux douces de la planète, leur fonte entraînera une élévation de niveau des mers de près de 7 mètres. Pourtant, aucune industrie n'est installée ici. La calotte de Groenland subit une hausse des émissions des gazes et effet de serre rejetés aillés sur la terre. Notre écosystème ne connaît pas les frontières. Ou que nous soyons, nos actions se répercutent sur l'ensemble de la terre. L'atmosphère de notre terre est une et indivisible, elle est notre bien commun.

À la surface du Groenland, des lacs y closent dans le paysage. La calanque glaciaire a commencé à fondre à un rythme que même les scientifiques les plus pessimistes n'imaginait pas il y a moins de 10 ans.

Les bédrières, ces rivières glaciaires, se multiplient, se rejoignent et crèvent la surface. On pensait que l'eau galèrait dans les caissons de la calotte, au contraire, elle coule du sous-sol de la glace, elle entraîne la calotte qui glisse plus rapidement vers la mer et se brise en iceberg.

L'eau douce des glaces du grand monde s'ajoute peu à peu à l'eau salée des océans menaçant les terres basses de la planète.

Le niveau des mers monte. La dilatation des eaux sous l'effet de la chaleur a provoqué au cours du seul 20^{ème} siècle une hausse de 20 centimètre. Tout se dérègle... les coraux par exemple, sont extrêmement sensibles au moindre changement de la température des eaux... 30% déjà disparues... ils sont un maillon essentiel dans la chaîne continue des espèces. Dans l'atmosphère, les grands vents voient leur trajectoire se modifier, le cycle de la pluie est altéré. La géographie des climats change... les habitants des îles basses commissionnelle dive, sont les premiers menacés, leur inquiétude grandit. Certains sont déjà à la recherche de nouvelles terres d'accueil.

Que feront les grandes villes de la planète comme Tokyo, la ville la plus peuplée du monde. C'est la hausse du niveau des mers continue à s'accélérer. D'année en année, les prévisions des scientifiques sont de plus en plus alarmantes.

Les plaines cotées abritent plus de 70% de la population mondiale. 11 des 15 plus grandes villes du monde, sont établies sur les côtes ou sous les essuyeurs des fleuves. Avec la montée des nerfs, le sel envahirait la nappe phréatique privant les habitants d'eau potable. Des phénomènes migratoires seront inévitables, la seule incertitude sera leurs ampleurs.

Le Kilimandjaro en Afrique a changé de visage. 80% de ces glacés ont disparu. Les rivières ne coulent plus. Les populations sont touchées par le manque d'eau. Même sur les plus grands sommets du monde, au cœur de la chaîne de l'Himalaya les neiges éternelles et les glacés reculent. Pourtant, ces glacés jouent un rôle essentiel dans le cycle de l'eau, ils conservent l'eau des saisons plus vieux sous forme de glace pour la restitue dans la fronde des neiges l'été.

Les glaciers de l'Himalaya sont la source des grands fleuves de l'Asie ; le Gange, le Mékong, le Yong Cikiong, l'Indus...tout suprême leurs sources. 2 milliards de personnes en dépendent pour l'eau potable et l'irrigation de leurs cultures comme au Bangladesh.

Situé sous la delta du Gange du brama ûd, le Bangladesh est directement touché par les phénomènes qui se produisent en Himalaya et aux niveaux des mers. Ce pays est l'un des plus peuplés et des plus pauvres au monde, il subit déjà le changement climatique. Sous les effets des inondations et des ouragans de plus en plus intenses, un tiers de sa surface pourrait disparaître.

Les pays riches ne seront pas épargnés. Partout les sécheresses se succèdent sur la planète. En Australie, la moitié des terres est déjà touchées. Cet équilibre climatique qui a permis notre développement depuis 12 mille ans, nous sommes entraînés de le compromettre.

Les incendies se multiplient jusqu'aux ports des grandes villes à leurs tours, ils accentuent le réchauffement, les uns brûlent et libèrent le carbone en masse. Le système qui régit notre climat est complètement perturbé, les éléments sous lequel ils reposent sont perturbés.

L'horloge du changement climatique est là ; dans ces paysages magnifiques...nous sommes en Sibérie, ou comme dans d'autres endroits du globe il fait si froid que les sols restent gelés en permanence. Ce sol, c'est le permafrost : sous sa surface se cache un véritable ban climatique : le Méthane.

Le Méthane est un gaz à effet de serre 20 fois plus puissant que le 2 oxydes de carbone.

Si ce permafrost défendait, le dégagement du Méthane provoquerait un emballement de l'effet de serre, dont nul ne peut prévoir les conséquences.

Un vrai emballement qui nous amènerait vers une terre inconnue. Il ne reste pas plus de 10 ans de l'humanité. Pour inverser l'intendance est évitée de franchir la frontière de cette terre inconnue qui serait désormais la notre.

Nous avons engendré des phénomènes qui nous dépassent. Depuis les origines, l'eau ; l'air ; la matière, le vivant...sont intimement liés. Et depuis peu, nous bison ces liens, nous ne voilons pas la face, ce que nous savons, il faut le croire. Tout ce que nous venons de voir nous ressemble, nous avons fait la terre à notre image, il ne reste peu de temps pour changer.

Comment ce siècle pourra-t-il porter le poids de 9 milliard d'êtres humains si nous n'acceptons pas de faire en fin les comptes de tout ce dont nous sommes les seuls responsables.

Plan1 :

20% des hommes consomment

80% des ressources de la planète

Plan2 :

Les dépenses militaires mondiales sont 12 fois plus élevées

que l'aide au développement.

Plan3 :

5000 personnes meurent chaque jour à cause de l'eau insalubre
1 milliard d'hommes n'ont pas accès à l'eau potable.

Plan4 :

1 milliard de personnes ont faim

Plan5 :

Peu de 50% des aérés commercialisés dans le monde sont
Destinés à l'élevage et aux agro carburants.

Plan6 :

40% des terres cultivables sont dégradées

Plan7 : 13 millions d'hectares de forêt disparaissent chaque année.

Plan8 :

Un mammifère sur 4, un oiseau sur 8, un amphibien sur 3 sont menacés d'extinction
Les espèces s'éteignent à un rythme 1000 fois supérieur au rythme naturel.

Plan9 :

Les trois quart des ressources de pêche sont épuisées, en déclin ou à la limite de l'être

Plan10 :

La température moyenne des 15 dernières années a été la plus élevée jamais enregistrée.

Plan11 :

La banquise a perdu 40% de son épaisseur en 40 ans.

Plan12 :

Il pourrait y avoir 200 millions de réfugiés climatiques avant 2050.

Le camp de nos actions est lourd, d'autres que nous en paye (paie) le prix sans en avoir été partie prenante. J'ai vu des camps de réfugiés aussi vaste que des villes, jetés dans le désert. Combien d'hommes, de femmes, d'enfants laisserons-nous au bord du chemin ?

Faut-il toujours construire des murs pour rompre les chaînes des solidarités humaines, séparer les hommes d'autres hommes, le bonheur des uns des malheurs des autres ?

Il est trop tard pour être pessimiste, je sais qu'un homme même seul peut battre tout les murs.

Il est trop tard pour être pessimiste, dans le monde, 4 enfants sur 5 vont à l'école, jamais l'instruction n'a été donnée à autant d'être humain. Chacun peut agir du plus pauvre au plus riche.

Le Lesotho : l'un des pays les plus démunis de la planète, et celui qui investit le plus largement ses richesses dans l'éducation.

Le Qatar, l'un des plus riches, s'ouvre aux meilleures universités du monde ; la culture, l'éducation, la recherche, l'innovation...sont des ressources inépuisables.

Face aux malheurs et aux souffrances, des millions d'ONG apportent la preuve que la solidarité des peuples est plus forte que l'égoïsme des nations.

Au Bangladesh, un homme a voulu de créer une banque impensable. Elle ne prête qu'aux pauvres. En 30 ans à peine, elle a changé la vie de 150 millions de personnes dans le monde.

Le l'Antarctique, est un continent en ressources immenses que personne ne pourra plus s'approprier. Une réserve d'idées à la paix et la science, un traité signé par 49 Etats en a fait le bien de l'humanité entière.

Il est trop tard pour être pessimiste.

Les gouvernements protègent près de 2% de l'euro territorial. C'est peu, et c'est déjà 2 fois plus de ce qu'il y'a 10 ans.

Les premiers parcs naturels ont un peu plus d'un siècle, ils recouvrent plus de 13% des continents. Ils créent des espaces où l'activité humaine se conjugue à la préservation des espèces, des sols et des paysages. Cet accord des hommes est de terre pour devenir la règle et non plus l'exception.

Aux Etats Unis, New-York a compris les services qui rendent à la nature, ses forêts et ses lacs fournissent l'eau potable de toute la ville.

En Corée du sud, les forêts avaient été désertées lors de la dernière guerre. Grâce à un programme national de reboisement, elles couvrent de nouveau 65% de la surface du pays. Plus de 75% du papier est recyclé.

Le Costa-Rica a fait son choix entre dépenses militaire et préservation de son territoire. Le pays n'a plus d'armée. Il a préféré mettre ses ressources dans l'éducation, l'éco-tourisme et la protection de sa forêt primaire.

Le Gabon est l'un des plus grands producteurs de bois au monde. Il a imposé la coupe sélective, pas plus d'un arbre pour chaque hectare, sa forêt est l'une de ses principales ressources économiques, mais elle a le temps de se régénérer.

Des labels existent qui garantissent la bonne exploitation des forêts. Ils doivent devenir la norme obligatoire.

Entre producteur et consommateur, la justice est une chance pour tous. Quand le commerce est équitable, tu bénéficies à la fois au vendeur et à l'acheteur, chacun peut faire prospérer son travail, et en vivre dignement.

Quelle justice, et quelle équité ?

Peuvent-elles s'établir entre ceux qui travaillent à la main, et ceux qui engrange le récolte à la machine avec l'aide de leurs états.

Soyons des consommateurs responsables. Réfléchissons ce que nous achetons.

Il est trop tard pour être pessimiste...

J'ai vu une agriculture à la mesure de l'homme, elle peut nourrir la terre entière, si la production de viande n'accapare pas la nourriture des hommes.

J'ai vu des pêcheurs responsables de leurs prises et soucieux de la prospérité des mers.

J'ai vu des maisons produisant leur propre énergie. 5 mille personnes vivent dans le premier éco-quartier construit au monde à Fribourg en Allemagne. Des villes s'unissent à ce projet.

Bombay la millième à les rejoindre. Les gouvernements de la nouvelle Zélande, de l'Islande, de l'Autriche et de la Suède et d'autres zones encore, ont décidé que le développement des énergies renouvelables serait leur priorité.

Je sais que 80% de l'énergie que nous consommons viennent des énergies fossiles. Chaque semaine, deux nouvelles centrales à la charbon ne se construisent rien qu'en Chine.

Mais j'ai vu aussi au Danemark, un prototype de centrales au carbone qui revêtent son carbone dans le sol plutôt que dans l'air; une solution pour l'avenir, nul ne le sait encore.

J'ai vu en Islande une centrale électronique alimentée par la chaleur de la terre. La géothermie. J'ai vu un serpent de mer posé sur la houle pour utiliser l'énergie des vagues et produire de lui l'électricité.

J'ai vu des éoliennes dressées sur les rives du Danemark; elles fournissent 20 % de l'électricité du pays. Les Etats Unis, la Chine, l'Inde, l'Allemagne, l'Espagne... sont les premiers à investir dans les énergies renouvelables. Elles ont déjà créé plus de 2 millions et demi d'emploi.

Sur quelle terre au monde le vent ne souffle-t-il pas ?

J'ai vu des étendus désertiques éclatantes de soleil... C'est tout est lié sur la terre, la terre est liée au soleil; sa première source d'énergie. Ce que le végétal a fait en capturant son énergie, les hommes ne peuvent-ils le faire ?

En une heure, le soleil donne à la terre l'énergie consommée par toute l'humanité en un an. Tant que la terre existe, l'énergie du soleil est inépuisable. Il suffit de cesser de fouiller le sol, et de lever les yeux vers le ciel. Il suffit d'apprendre à cultiver le soleil.

Toutes ces expériences se sont que des exemples, mais elles témoignent de l'éveil des consciences. Elles tracent les voies d'une nouvelle aventure humaine fondée sur la mesure, l'intelligence et le partage.

C'est le moment d'aller à la rencontre l'un de l'autre. Car ce qui est important, ce n'est pas ce que nous avons perdu, mais ce qu'il nous reste.

Il nous reste la moitié des forêts du monde, des milliers de rivières, de lacs et de glaciers, des milliers d'espèces bien vivantes encore.

Nous savons très bien qu'aujourd'hui les solutions existent. Nous avons tous le pouvoir de changer. Alors qu'est – ce - qu'on attend ?

Plan noir sur lequel est écrit :

A nous d'écrire la suite de notre histoire

Plan noir :

ensemble ».

فهرستُ الموضوعات

فهرست الموضوعات

- إهداء.
- كلمة شكر.
- مقدمة. أ- ح.

الفصل الأول

اقتراب مفهومي في استراتيجية الفيلم الوثائقي

- 0-1- تمهيد. 18.
- 1-1- الفيلم الوثائقي؛ الوثيقة والحقيقة والرؤيا. 22.
- 1-1-1- حيادية الوثيقة وتعبيرية التوثيق. 22.
- 2-1-1- الحقيقة ليست على شريط السلولويد. 27.
- 3-1-1- الرؤيا لمسة المخرج الفيلمية. 31.
- 2-1- جمالية التسجيل أو تسجيل جمالي. 35.
- 1-2-1- المونتاج الوثائقي وحدود جماليته. 42.
- 2-2-1- اللقطة والكادر اج وتحريك الكاميرا؛ فواعل تدويت. 47.
- 3-1- وضعية التعليق في البنية الفيلمية. 54.
- خلاصة. 65.

الفصل الثاني

ترجمة التعليق؛ استقراء في المنهج والآليات

- 1- حقل الترجمة في بوتقة التعليق. 71.

- 2- التعليق من مَضيق الجملة إلى أفضية الخطاب. 83.
- 1-2- التعليق جملةً ومفعول الترجمة الحرفية. 84.
- 2-2- التعليق خطاباً ومفتاح المقاربة التداولية. 96.
- 3- ترجمة التعليق بمقاربة سوسيو - ثقافية. 106.
- خلاصة. 127.

الفصل الثالث

ترجمة تعليق الفيلم "Home" لـ"ي. أ. برتراند" - قراءة واصفة في النسخة -

- 0-1- تأشيرٌ منهجيٌّ عن إجرائية الفصل. 133.
- 1-1- هوية المخرج وتسييق الفيلم. 138.
- 1-1-1- ي. أ. برتراند: مخرجٌ وثائقيٌّ بخافيات مهنية متعددة. 139.
- 1-1-1-1- مناضلٌ بيئيٌّ بهاجس الاستشراف لمستقبل الكون. 139.
- 2-1-1-1- مصوّرٌ فوتوغرافيٌّ؛ رسالته الحماية البيئية. 142.
- 3-1-1-1- عالمٌ بيئيةٌ مارسَ التمثيلَ والتنشيطَ في الابتداء. 144.
- 4-1-1-1- مخرجٌ وثائقيٌّ عاشقُ اللقطة الفوقية. 149.
- 5-1-1-1- "Home": زُخرفُ الشكلِ وبؤسُ المضمون ! 152.
- 2-1- ترجمة التعليق. (بين إسقاط المفاهيم والتبَلُّور الميداني). 162.
- 1-2-1- النصُّ - المصدر (المقطع الأول). 163.
- النصُّ - الهدف (المترجم). 167.
- 2-2-1- النصُّ - المصدر (المقطع الثاني). 171.
- النصُّ - الهدف (المترجم). 172.

173	3-2-1- النصّ - المصدر (المقطع الثالث).
174	- النصّ - الهدف (المترجم).
176	3-1- تعليقٌ واصفٌ على التعليق المترجم.
196	- خلاصة.
200	- خاتمة.
205	- مكتبة البحث.
212	- ملاحق البحث.
214	- مسرّد المصطلحات.
220	- أرتوس برتراند يان: بليوغرافيا وقرّاءاتٌ حول " Home ".
233	- نصّ التعليق.
245	- فهرستُ الموضوعات.

ملخص البحث
باللغة الفرنسية
(Résumé)

Que serait-il l'enjeu requis pour procéder à la traduction d'un commentaire d'un film documentaire vivant ?

En premier lieu, le traducteur précipite à accepter l'enjeu, tendant à traduire le commentaire tel qu'il traduit tout autre type de texte, en le désossant de l'environnement iconique du film qu'il présente. Cependant, une fois le traducteur se lance dans le processus opérationnel de la traduction, il se trouve en face d'un texte parlant et écouté, qui porte tant d'intervenants que cela requiert de la patience et de la méditation; car le commentaire est lié au film où la mémoire et l'affection interagissent l'une avec l'autre, vu qu'il aborde la réalité et les sujets ensemble, en assurant une combinaison dont les plus étranges caractéristiques est l'harmonisation entre l'histoire et la sensibilité esthétique.

Le film documentaire s'est répandu et a acquis une certaine notoriété, en occupant une importance critique dans les divers médias; le fait qu'affirme le grand public qui y intéresse et la concurrence constaté entre le film documentaire et le cinéma en matière de notoriété et d'influence.

Ainsi, la réussite d'une tentative d'arabisation d'un film documentaire est conditionnée par la confrontation, par le traducteur, de plusieurs problématiques et divers facteurs liés, dans son ensemble à l'axe audiovisuel et son auréole cinématographique, et d'autre part aux spécificités du texte du commentaire, ce qui l'introduira à un nouvel horizon théorique auquel le domaine de la traduction puisse en puiser de nouvelles bases théoriques et des procédés de traduction.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la nécessité de s'approfondir en connaissance du film documentaire avant de procéder à la traduction du commentaire dudit film, formant, le commentaire et le film, partie de la stratégie générale de l'exercice pragmatique et la production du sens. Parmi les résultats de la dite conviction, une panoplie des caractéristiques

structurales et thématiques liés, d'une part, au film documentaire, et d'autre part à la position du texte de commentaire dans sa structure linguistique, a été déduite.

Parmi les dites caractéristiques, il est constaté que le film documentaire s'inspire la logique de son fonctionnement et le charme de sa rhétorique des actions de **la documentation** et **du filmage**, ce qui est bien affirmé par sa grande capacité de désigner les objets, d'observer les détails physiques du monde ; car il est tout simplement et avant tout **un film** ; un ruban sensible, ayant photographique original, qui signale la réalité et focalise ses circonstances, documente ses évènements, transmet ses données sensorielles littéralement moyennant l'enregistrement, d'où les chercheurs spécialistes l'inclussent dans la catégorie dite « Information-film ».

Attendu qu'à la lumière de la liaison du film documentaire et le commentaire, s'est déduit une autre propriété bien ancrée, établissant audit film deux faces, une face iconique audiovisuelle et une face linguistique parlant, constituant la première face une structure filmique ayant un aspect cinématographique exposé, et la deuxième face synchronise une langue naturelle de laquelle découle un texte exposé par le commentateur, que le spectateur écoute et reçoit via les images de la structure filmique.

Cela met en évidence que le commentaire fait partie de la cohérence visuelle du film, ne pouvant se détacher de celle-ci, ou se recevoir à l'absence de ses données sensorielles et référentielles.

Le commentaire constitue une structure linguistique parlant incluse dans une structure visuelle filmique ; car il vit dans un espace iconique, décoré par les techniques du film, et instaure par ses contraintes discursives ; vu que l'un se nourrit de l'autre. En outre de l'arbitrage de sa formation linguistique, le commentaire marque la réalité filmée par sa propre méthode, et augmente le taux de focalisation sur sa charge référentielle, et sa tendance documentaliste.

C'est ainsi que s'articule la problématique qui entrave la tâche du traducteur qui travaille sur les commentaires. Comment peut-il traduire un texte qui est si compliqué et composé ? Comment peut-il assurer la traduction d'une langue incluse dans une autre langue, ou transportée par une autre langue ; soit: la langue et l'image, ou la parole et les plans ? Comment peut-il traduire deux structures linguistiques qui simulent la même référence, en influant l'un à l'autre ? Comment peut-il traduire un texte qui est, à la fois, lié à une image filmique, et à une référence extérieure, et qui traite le document et la réalité à la fois ?

C'est dans ce cadre qu'interviennent les questions clefs constituant les axes stratégiques discursifs qui représentent le socle des films documentaires, sans exception, ce qui justifie l'existence de deux infra discours établissant la forme définitive d'un discours documentaire ; soit : le discours de l'image et le discours de la parole, en s'harmonisant et s'appuyant l'un sur l'autre pour aboutir à la discursivité même du film, et la filtration de son aspect documentaire, sans préjudice à la diversité de leurs caractéristiques pragmatiques et leurs mécanismes de fonctionnement.

Comment peut-il, le traducteur procéder à la traduction du texte du commentaire qui fait partie du tissu de la stratégie elle-même, en tenant en compte la dite collaboration stratégique évidente entre le visuel et le linguistique dans la structure du film ?

Cela représente notre première inquiétude et l'élan de notre présente recherche. Après l'examen attentif de l'importance du commentaire, qui est la cible principale du traducteur, dans la structure d'un film documentaire, nous avons constaté qu'il rapporte une situation épistémologique compliqué, d'où notre inquiétude s'est répandue et nous avons ressorti les constatations suivantes :

- Le film documentaire est, en principe, une traduction ou une pratique de traduction qui transmet une réalité de l'espace plasmique au texte et à la lecture par la suite...

Cependant, la dite pratique de traduction se base sur le film, avec toutes ses caractéristiques anthologiques, sa réserve technique et ses mécanismes discursifs, au lieu de la langue.

En sus, il est très important de faire la différence entre le document qu'inclut le film, étant un objet écarté ; soit une donnée sensorielle neutre, et l'acte de filmage même, qui impose l'impossibilité de le désosser de ses niveaux techniques et ses caractéristiques expressives. Il est inévitable de faire la différence entre le document, étant un élément extra-filmique, et l'opération de la documentation qui ne peut se détacher des tissus du film, et représente un aspect principal participant dans sa formation discursive.

- Malgré sa participation partielle à la composition du film, le commentaire est considéré comme une deuxième langue ou un deuxième discours qui vit dans un milieu iconique constitué par les techniques du film, et conçu à travers ses conventions discursives. Cela justifie l'aspect critique de la tâche du traducteur du commentaire, vu qu'il doit faire face à deux discours ayant le même principe, simulent la même référence et puise de la même extra source.

Il est à signaler que le discours du film que filtre le texte du commentaire, via son espace visuel, constitue l'un des plus forts traits systématiques et esthétiques dans la production de la langue des films documentaires, vu qu'il constitue un partenariat technique avec le discours du cinéma. Sur ce fait, un grand nombre des chercheurs arabes ont adoptés la combinaison : « **السينما التسجيلية / Le cinéma d'enregistrement** » comme un équivalent au terme « documentaire », ce qui signifie qu'ils ont combiné entre le cinéma avec ses dimensions artistiques et esthétiques, et son processus d'écart et subjectif, et l'acte de la documentation avec sa tendance dénotative et sa perspective objective, d'où ils ont bien traduit le terme – à notre avis- pour l'implication conceptuelle d'une part, et la dynamique de l'emploi particulièrement, cependant, ils ont omis de sa contenance la conformité idéale entre

le film et les événements de la vie qu'il collecte, et ont négligé la question de neutralité absolue au niveau de la documentation, de l'histoire et de l'investigation...

- Un processus typique d'esthétisme qui affecte toute la structure du film documentaire. Le dit esthétisme est imposé au réalisateur ; car il dépend de sa double nature : la documentation de la réalité et l'appel communicatif au soi du spectateur, en tous ses niveaux socio-psychiques, étant impossible de dénier le film documentaire de tout élément artistique, sinon il pourrait se détacher de son originalité filmique qui est une source d'esthétique, d'art et de valeurs subjectives.

D'où ce type filmique, soit le documentaire, ne peut s'établir sans la **composition artistique** et la **vision du réalisateur**, ainsi que la présence d'un autre élément, soit **l'épanouissement d'une réalité non falsifiée**. Cela nous mène à déduire que l'esthétisme entrave en plus la mission du traducteur du commentaire.

Ceux-ci demeurent des conclusions devinées préalables sur la réalité de la confrontation entre le traducteur et les matières de commentaire du film documentaire, et qui se sont placées dans le chapitre théorique de cette étude, en tendant à donner un point de vue spécifique qui constitue le centre de la problématique liée au processus de l'analyse.

Le centre de la problématique s'est toujours présenté en une équation cognitive ayant quatre intervenants, que nous citons suivant l'importance méthodologique : **la traduction**, **le commentaire** (la langue), **le film** (le non langage) et **le référent** dans le cadre d'une approche documentaire et esthétique.

C'est dans cette perspective que nous avons déduit la problématique principale de notre étude, d'une manière composée et ébranchée tel que suit :

Comment peut-on traduire un texte de commentaire filmé, et conditionné par la documentation du film ?

A l'application d'un ébranchement de la structure morphologique et cognitive de la dite problématique, nous aboutons au détail suivant : si le commentaire est un **texte filmé**, à quel point le traducteur peut-il exploiter **les données filmiques** pour réaliser sa traduction ? Et quels sont les mécanismes de traduction qu'il propose ou conçoit pour atteindre le dit objectif ?

De la dite structure problématique profonde, nous avons tiré une série des sous problématiques, que nous résumons dans les points suivants :

- Quel est **la perspective méthodologique** qui garantie au traducteur la réussite en approchant le commentaire documentaire, et l'objectivité de l'examen et de la constatation ?

- Comment peut-il, le traducteur, se servir de **fond iconique** que facilite la structure du film, comme un **support explicatif** et un **passage interprétatif** facilitant la tâche du traducteur ?

- Le traducteur peut-il conserver la même **charge esthétique / connotative** qui caractérise généralement le commentaire et le film-sources, sans trahir leurs charges documentaires ?

- Le traducteur peut-il **omettre** du commentaire une phrase ou un mot en cas de **synchronisation pléonastique** entre ces derniers et l'image ?

La nature de la combinaison qui distingue la morphologie de la présente problématique implique les principes de pensée et les ajustements de réalisation qui proposent un plan formel de **la stratégie du film documentaire**, et aborde par la suite les différents aspects théoriques et les problèmes techniques qui compliquent, souvent, la mission du traducteur des commentaires des films documentaires.

Autrement dit, la présente recherche expose les grands axes servant de base à la stratégie du film documentaire pour atteindre les objectifs de transmission et d'interaction

avec le document et la réalité, et elle cerne les aspects abandonnés du thème ayant une relation directe avec le domaine de la traduction audiovisuel, d'une manière générale, et la traduction du commentaire des films documentaires, en particulier.

En outre, la présente étude s'étale sur trois chapitres, ayant tout chapitre sa propre conclusion qui présente les résultats obtenus, en arrivant à la fin à une synthèse générale.

- **Le premier chapitre: Approche conceptuelle dans la stratégie du film documentaire.** Etant théorique, le premier chapitre a visé la présentation du film documentaire théoriquement et son introduction dans le cadre problématique de la présente étude; soit la **traduction du commentaire**. D'où nous avons procédé à la mise du film documentaire dans un contexte épistémologique spécifique, *en insistons sur la relation dialectique entre le discours du film, le processus de la réalité et la portée du document*, en se reposant sur une méthode **linguistique**, implicite et explicite, pour éclaircir l'étendue de l'influence de leurs données dans la conscience de traduction chez le traducteur du commentaire, en particulier

L'objectif méthodologique du premier chapitre se conclue en fourniture d'un fond théorique plus localisé sur le film documentaire, à faveur du traducteur, pour qu'il se passe de la lecture des œuvres abordant ses concepts et ses problématiques., et le qualifiant à l'abord de la traduction d'un commentaire, idéalement.

En conclusion, l'approche du présent chapitre s'intéresse aux trois éléments du film documentaire, soit: **le référent, le film et le commentaire**, en visant de le mettre dans le contexte cognitif le plus approprié vis-à-vis le quatrième que constitue **la traduction**.

Nous avons opté, dans ce chapitre, pour des mécanismes d'analyse différents, voulant définir, au maximum, les traits articulaires de ce genre de films, à fin de former la conscience du traducteur préalablement, et lui fournir une connaissance préalable lui permettant de traduire le commentaire dans le niveau de **la spécificité documentaire**, et le qualifiant à

concevoir un modèle théorique et opérationnel de traduction qui correspond à la spécificité du contexte dans le domaine des documentations.

A travers les résultats obtenus, nous avons pu déduire, par l'analyse suivie dans l'approche, quelques questions que le traducteur lui-même aurait posées :

- Le film documentaire se repose sur **la balance de la documentation et de l'interprétation**; car il documente une référence extra-structurelle par rapport au film; il désigne « un cas vécu » en le transmettant sous **forme de film** au téléspectateur et à la conscience de celui-ci. Cependant, il ne peut guère se satisfaire de la documentation littérale des référents et des événements, grâce à l'effet du filmage ; il les tâtonne, les explique et les interprète, au lieu de présenter un simple rapport abstrait et neutre.

- D'où, le film documentaire a deux structures ; une **référentielle désignative** et une autre structure **filmique documentaire** englobant et objectivant la première, en la soumettant à un niveau cinématographique (modéré) adhérent à l'objet du film dès les premiers temps du cinéma.

Cela signifie que la deuxième structure est chargée des segments de **subjectivisation** qui touche la structure du référent; dont le plus claire est le segment du **film** avec tous ses aspects techniques et artistiques... et le plus occulte la personne, la personnalité intellectuelle et l'idéologie du réalisateur.

- C'est ainsi que se représente la première structure étant un **document** et un élément neutre, cependant la deuxième se charge à l'apparition et l'utilisation, et se représente sous forme de **documentation**, et se caractérise par une action de **subjectivisation** (vu que le réalisateur utilise, dompte et prend une position envers du document).

L'union des deux structures produit l'image finale du film documentaire couronnée par l'apparence de la réalité, et ne représente que le reflet des visions réalisatrices et

culturelles du réalisateur en abordant, celui-ci, les ambiguïtés du monde, qui ne peuvent, en aucun cas s'apparaître au téléspectateur sur le film tel qu'il est le cas du document. *(Dans ce cas, le traducteur aurait du s'enquérir de la méthode de traduire les visions du réalisateur à travers la traduction du commentaire, notamment si les dites visions s'articulent visuellement, et linguistiquement, dans la structure du film documentaire ?).*

- **Le film documentaire a une esthétique équivoque et comptable** imposé par les traits communs entre ceci et l'art du cinéma, auquel veille le réalisateur par ses visions. Il est inévitable que le documentaire doit puiser dans les différents domaines techniques du cinéma ; soit le montage, le cadrage, le plan avec ses éléments intérieurs et extérieurs et les mouvements de la caméra... A condition d'adapter tous ses éléments avec son aspect documentaire, en supportant le motif de la documentation dans l'abord de ses thème. Cela nous mène à conclure que le film documentaire ne peut se produire sans une formulation artistique, des visions du réalisateur, une base référentielle dominante ou un thème prépondérant.

- Cela signifie que le film documentaire est **conditionné par une sorte d'esthétique** issue de l'actualisation subjective dans quelques parties du film, et le sujet constitue, en addition de la qualité d'acteur esthétique, une condition structurelle sur lesquelles le film documentaire est basé.

Il est vrai de dire que le film documentaire est **un film esthétique conditionné par la documentation**; car son esthétisme n'est aperçu que marginalement, dans ses différents aspects, à fin de faire prédominer et commercialiser le message, et garantir la production de l'effet sur le récepteur *(cela pousse le traducteur à poser la question suivante: comment puis-je traduire le commentaire qui est revêtu d'une telle charge esthétique brève ?).*

- L'image et le commentaire appartiennent, **organiquement**, à la structure intégrale du film documentaire, n'étant pas l'image un pur support iconique appuyant le commentaire;

même si elle se restreint à reproduire son contenu, par les ajouts et les explications, et n'étant pas le commentaire une pure articulation linguistique additive et auxiliaire à l'image, même s'il signale le contenu visuel de l'image.

L'image et le commentaire, sont des éléments unis par la collaboration technique et sémantique entre les deux, en réagissant l'un sur l'autre; et c'est ainsi que la documentation du film est garantie, et la dénomination terminologique « documentaire » est accomplie, dans une stratégie unie visant la production cohérente et harmonisée de sa discursivité.

- néanmoins, les deux éléments peuvent être synchronisés, à la faveur de la technique du mixage, en désignant un seul référent et signifiant une seule signification, ce qui favorise la fonction référentielle sur l'esthétisme de la scène. Et ils peuvent être séparés par la même technique, en disant le commentaire ce que l'image ne dit pas, en ouvrant, par cela, une voie occasionnelle à l'interprétation et les suggestions, pouvant incomber à la scène un niveau expressif intentionnel. *(Dans une telle situation, le traducteur se demandera si la traduction mot à mot, ou la traduction littérale du commentaire est suffisante, toute en assurant la synchronisation littérale de celui-ci avec l'image ? Est-il autorisé d'omettre quelques phrases du commentaire pour éviter le pléonasme, notamment dans le cas de sous-titrage ?. Et comment peut-il, en contrepartie, conserver l'espace de l'interprétation possible dans la traduction du commentaire non synchronisé avec l'image ?).*

- **Le deuxième chapitre: « La traduction du commentaire, exploration des méthodes et des mécanismes ».** Le présent chapitre a visionné la réalité de la liaison de l'acte de traduction et les circonstances techniques et esthétiques du commentaire, en reposant sur une approche pragmatique de traduction adaptée au vécu filmique documentaire, dans lequel, la langue du commentaire est pratiquée.

Dans le contexte de la dite approche, on a procédé à l'application de quelques procédés et quelques techniques prêtes de traduction sur des terrains discursifs/

cinématographiques différents, dans lesquels le commentaire est présent. Cela nous a amené à proposer d'autres solutions de traduction, en visant une tendance interprétative libérée. Ainsi, le présent chapitre s'étale dans un cadre pratique et d'exercice, sauf quelques renvois théoriques visant la documentation et l'encadrement méthodologique.

Parmi les composants méthodologiques et théoriques qui doivent être observés, lors de la traduction du commentaire-documentaire, et qui sont issus de nos approches expérimentales appliquées sur des situations filmiques, que représentent un nombre de commentaires, avec ses images et ses scènes, pris des films documentaires ; nous citons ce qui suit:

- **Le commentaire se caractérise par une spécificité linguistique et filmo-documentaire à la fois**, d'où il laisse au traducteur un espace de liberté en traduisant le commentaire d'une langue à une autre, et en choisissant des procédés appliqués.

Le commentaire, ayant un aspect linguistique, avec tous ses divers niveaux structurels et sémantiques, et un aspect filmique, avec tous ses composants audiovisuels, charge le traducteur d'une flexibilité représentée par l'esprit de modélisation, lui permettant de puiser dans les différentes sources de stratégies de traduction, qui apparaissaient dès le début de la théorisation de l'activité de traduction.

- Les modèles appliqués susdits nous ont révélé la nature de l'approche qui doit être adoptée par le traducteur du commentaire, qui est d'une part, une approche reliant le processus et le résultat; vu qu'elle étudie la **structure** du texte - source, et tente de rattraper les données **socio- culturelles** qui l'harmonise, en préservant l'effet pragmatique qui inclut le récepteur dans l'équation de la traduction.

Quant à l'aspect technique, la dite approche adopte une **stratégie textuelle de traduction** reposant sur l'emploi multiple des stratégies et des procédés de traduction, à fin d'aboutir à une version fidèle de traduction.

- En outre, notre investigation pratique concernant la fonctionnalité du commentaire dans le film, nous a référé à l'impossibilité de l'application de la traduction mot par mot; car ce procédé omet du commentaire, l'élément filmique avec son audiovisualité et sa sensibilité iconique.

Cependant, la traduction littérale a fait preuve de sa pertinence et réussite dans les contextes filmiques ayant un objectif informatif prédominant, et dans les commentaires rédigés selon la fonction référentielle. Cela est généralement le cas des **films scientifiques**, où le traducteur peut considérer le visuel comme élément partiel de la structure intégrale du commentaire comme étant un support secondaire auquel s'appuie l'aspect linguistique du film, et qui peut être omis lors de la traduction; soit exclu opérationnellement seulement.

- **Ce qui doit être traduit dans le commentaire est sa discursivité.** Il est concluant de dire que les tentatives du traducteur, quelque soit sa prédominance linguistique, échoueront sans doute, s'il aborde le commentaire comme une phrase ou une unité linguistique séparée du vécu filmique qui l'accompagne.

D'où, l'enjeu pragmatique contribue profondément à fournir au traducteur des solutions pratiques, notamment s'il s'agit de la production d'une version traductionnelle assurant la fidélité au texte-source, sans préjudice à l'équilibre textuelle et l'efficacité discursive de la traduction elle-même, dans le contexte du génie de la langue cible, et sans omettre l'adhésion du film au discours du commentaire lui-même.

- C'est ainsi que **les horizons de l'interprétation** apparaissent au traducteur, notamment dans les cas de la non synchronisation entre l'image et le son; où il sera permis, par exemple, à opter pour la **technique d'omission**, si elle assure l'évitement de la redondance dans le contenu cinématographique, et garantit, dans la traduction, une textualité cohérente et harmonisée.

- **Ce qui doit être traduit dans le commentaire est sa culturalité.** Ceci ne signifie pas certainement la culture, au vrai sens du terme, mais sinon le fait de travailler sur le discours du commentaire, en ce qui concerne le plus approprié au génie de la traduction dans son modèle culturel solide. Cela révèle au traducteur des niveaux discursifs divers, composant la langue du commentaire, sans doute, tel qu'il est le cas de l'idéologie et l'anthropologie... etc.

Le présent travail de recherche comprend un chapitre pratique; soit « **le corpus** », où nous avons travaillé sur un film documentaire ayant un trait scientifique prouvé et une dimension de sensibilisation, éducative, prudent et audacieuse intitulé « **Home** » et réalisé par **Y.A. Bertrand**.

Notre travail reste une pure tentative émanant d'une chercheur débutante, et nouvelle venue au domaine de la traduction, quant à la science ou la pratique de celle-ci, visant la traduction dudit film, en basant sur les principes et les théories exposés et élaborés dans les deux premiers chapitres.

Il est à signaler que notre traduction s'est exercé exclusivement et pour des **raisons méthodologiques**, sur des fragments d'un texte de commentaire, triés et choisis car ils actualisent notre conscience de traduction requise, et répond effectivement aux concepts de traduction et aux mécanismes cinématographiques, tel qu'il a été antérieurement exposé.

Ce dernier chapitre nous a permis de déduire quelques convictions et visions méthodologiques, issues de l'acte traductionnel de quelques fragments du commentaire du film « Home », que nous exposons dans les points suivants:

- Le texte du commentaire du film étudié est un **texte scientifique**, dans tous ses aspects, car le dit film est qualifié de documentaire et repose, en principe, sur la documentation de l'investigation en premier lieu, et aborde d'autre part un thème direct dont l'élaboration est assurée par plusieurs sciences; soit la géologie, l'astronomie et l'écologie à

titre d'exemple... C'est l'environnement de l'être humain. D'où; le téléspectateur peut facilement classer le dit film dans la case des **études écologiques spécialisées**.

La langue du film découle riche en matière cognitive, **fonctionnelle** quant aux structures et aux articulations, et **pragmatique** quant à l'emploi sémantique; car **la fonction référentielle** prédomine clairement dans les différentes articulations de la langue, étant les métaphores employées dans certains cas bien précises scientifiquement, et revêtues de la **logique** en l'élaboration des justificatifs, et étant la scène présente fidèlement et littéralement, à tout glissement littéraire, pour assurer le fonctionnement référentiel et obvier à la similarité des descriptions.

- Sur ce, il était inévitable **d'adapter** les procédés de la traduction avec cette **typologie textuelle**, d'où nous nous sommes intéressés à produire un texte équivalent au texte-source quant à sa tendance référentielle, et qui tente de simuler son esprit scientifique documentaire, ce qui justifie le choix de la **traduction littéral** pour lequel nous avons opté, la plupart du temps, pour actualiser la version du texte cible. Cela signifie aussi que les opportunités de l'adaptation linguistique, de l'exercice interprétatif et des remplacements lexicaux, n'étaient pas nombreuses.

Et cela se conforme à l'idée annoncée au début de ce chapitre; *soit le type de la traduction conforme le type du document traduit.*

- La traduction littérale s'est appliquée même sur les relations du commentaire avec séquence filmique; vu que la synchronisation parlée et visuelle s'est **conformée et documentée** au long du mixage, cependant nous n'avons pas remarqué un pléonasme visuelle entre ce que montre la scène et ce que dit le commentaire, sauf cas exceptionnel. Cela est du au caractère scientifique de la conformité, *vu que les scènes du film ont été employées comme des affiches d'explication et de concrétisation, suivant une procédure éducative claire.*

L'omission des éléments du commentaire n'a pas été employée pour ne pas éviter un pléonasm scientifique rationalisé, sauf dans quelques cas où l'information se répète entre le visuel et le parlé, et où nous étions obligé à omettre la phrase répétée de la structure du texte pour rendre la composition plus flexible, et atténuer la consistance cognitive.

Cela était le cas, par exemple, de l'expression « Atmosphère épaisse » qui a été omise, car son signifié peut être déduit des deux contextes; filmique et textuel, ainsi que l'omission des prépositions et des noms des villes quand ils se répètent dans quelques contextes du film, en se référant aux anaphores des images.

- L'exercice de la traduction nous a révélé le mécanisme de **la traduction par ajout**, qui est une technique inévitable que le traducteur doit utiliser dans les contextes d'implicitement dans les textes de type cognitif; car ils le pousse à dévoiler ce qui est implicite dans le texte-source et le reproduire dans le texte-cible, étant le dit implicitement porteur d'un élément ou d'une information ne pouvant s'exclure du texte traduit, et ne pouvant se rendre implicite dans celui-ci.

- **L'idiologie** du réalisateur Yann et sa **référence intellectuelle** n'ont pas nous entravé en traduisant quelques séquences du commentaire, cependant, nous nous sommes appuyés sur ses charges constatées dans l'image et dans le commentaire, pour la prépondérance de nos choix quant au mot, à la phrase ou au champ sémantique général.

Par exemple, notre connaissance préalable du réalisateur Yann, acquise à travers la recherche documentaire faite sur lui, nous a aidée à traduire le titre « Home », d'où nous avons préféré de ne pas le garder dans sa formule anglaise, pour ne pas révéler les intentions publicitaires et commerciales, préjudiciant l'esprit scientifique du film, et que les critiques en accusent.

En effet, les efforts faits ne peuvent aboutir à aucun résultat, sans l'adaptation d'une **approche composée**, reposant sur la **pragmatique**; étant une approche opérationnelle dont

quelques notions axiales concernant le texte, le discours, la cohérence et la cohésion ont été exploitées, et sur la **conscience systématique** de la traduction; avec ses différents méthodes, procédés et techniques, en signalant que nous avons retenus quelques outils méthodologiques inévitables dans toute recherche scientifique, tel que la **description**, **l'analyse** et **l'intuition critique**.

Notre étude a été clôturée par une **conclusion** incluant nos convictions théoriques vis-à-vis la traduction audiovisuelle, et la traduction des films documentaires, en particulier, et exposant les résultats scientifiques issus de notre activité de traduction faite dans le chapitre pratique.

La conclusion a été rédigée sous forme de recommandations théoriques inspirées de notre simple pure expérience en traduisant le commentaire du film « Home », adressées à tout traducteur voulant se spécialiser dans le domaine de la traduction des commentaires des films documentaires, dont nous citons les plus importantes:

- Le traducteur du commentaire doit avoir une **parfaite connaissance et bien établie** concernant les spécificités documentaire du film documentaire, et il doit avoir un plan de traduction qui assure l'interaction entre la **conception** et le **procédé** quant au fonctionnement **structurelle, sémantique et pragmatique** de ce type des films audiovisuels.

- L'exercice, l'expérimentation et l'adoption de l'acte de la traduction comme une source de la standardisation et de l'actualisation, assure l'interaction de la conscience théorique du traducteur et les mécanismes d'action quand il s'agit de la traduction du commentaire, il assure aussi des réponses relatives aux questions de la traduction; car la traduction de tout commentaire dans tout film documentaire entraîne la caractérisation du commentaire par la spécificité de trois dimensions, où on trouve le **caractère linguistique, filmique et documentaire**.

Cela permet au traducteur d'exploiter librement, sans omettre les risques, les approches de la traduction et de choisir les notions, les procédés et les stratégies découlant des théories de la traduction.

- En effet, le secret de l'activité de la traduction que le traducteur du commentaire doit savoir réside dans la conscience, au préalable, du principe suivant : ***la relation organique entre le commentaire et le dispositif filmique soit l'élément parlé du visuel et l'élément visuel du parlé, produisant, tous les deux, un seul discours, qui doit faire l'objet de l'acte traductionnel.***

A l'espérance de réussir à mettre en évidence, par la présente étude, un des piliers de travail dans le domaine de la traduction des commentaires des films documentaires, la problématique proposée reste partielle dans les champs vastes de la traduction; et requiert plus d'investigation et de recherche, au niveau abstrait et expérimental.

ملخص البحث
باللغة الإنجليزية
(Abstract)

What would the issue required to perform the translation of a commentary on a documentary film alive?

First, the translator rushes to accept the challenge, aimed at bringing the comment translated as any other type of text, the boning of the iconic film environment it presents. However, once the translator starts in the business process of translation, it is in front of a text talking and listening, bringing as many stakeholders as it requires patience and meditation, because the comment is related to film where memory and affection interact with each other, as it addresses the reality and subjects together, making a combination with the strangest features is the harmonization between history and aesthetic sensibility.

The documentary film was released and gained some notoriety, occupying critical in various media, the assertion made public who are interested in and the competition found between documentary film and cinema in brand awareness and influence.

Thus, a successful attempt Arabization of a documentary film is determined by the confrontation, the translator of several issues and various related factors as a whole audiovisual and cinematographic axis halo, and on the other hand the specific text of the commentary, which introduce a new theoretical horizon which the field of translation can draw in new theoretical bases and translation processes.

It is in this perspective that fits the need to deepen knowledge in the documentary film before the translation of the commentary said film forming, commentary and the film, part of the overall strategy for the practical exercise and the production of meaning. Among the results of the said conviction, a range of structural and thematic features related on the one hand, the documentary film, and secondly to the position of comment text in its linguistic structure was deduced.

Among the known characteristics, it is found that the documentary film is based on the logic of its operation and the charm of its rhetoric actions **documentation** and **filming**, which is claimed by its capacity to identify the objects, observe the physical details of the world as it is just and foremost a **film**, a sensitive tape, with original photography, which indicates the reality and focuses its circumstances, documenting its events, literally sends its sensory data through registration, where specialists include researchers in the so called "Information-Film" category.

Whereas in the light of the binding of documentary and commentary film, is deducted another entrenched property, both sides said film establishing an audiovisual iconic face and language speaking face, forming the first surface having a film structure a cinematic look presentation, and the second face synchronizes a natural language text which follows a statement by the commentator, the viewer listens and receives through the images of the film structure.

This highlights that the comment is part of the visual coherence of the film cannot be detached from it, or received in the absence of sensory and its reference data. The comment is a linguistic structure included speaking in a cinematic visual structure, because he lives in an iconic space, decorated by the techniques of film and establishes its discursive constraints because one feeds the other. In addition to the arbitration of its language training, the comment marks the reality filmed by his own method, and increases the level of focus on its referential load and librarian trend.

Thus articulates the problem that hinders the work of the translator working on the comments. How can we translate a text that is so complicated and composed? How can it ensure the translation from one language included in another language, or transported by another language is: language and image, and speech and plans? How can he translate two linguistic structures that simulate the same reference, influencing one to another? How can translate a text that is both linked to a film image, and an outer reference, which processes the document and the reality at a time?

It is in this context that introduce key issues constituting the discursive strategic axes that represent the foundation of documentary films, without exception, which justifies the existence of two sub speech establishing the final form of a documentary discourse is: the discourse of the image and the speech of the word, by harmonizing and relying on each other to achieve the same discursive film, and filtration of the documentary aspect, without prejudice to the diversity their pragmatic characteristics and mechanisms. How can he, the translator for the translation of the text of the comment part of the fabric of the strategy itself, taking into account the so-called obvious strategic collaboration between the visual and linguistic structure in the film?

This is our first concern and momentum of our current research. After careful consideration of the importance of the commentary, which is the main target of the translator

in the structure of a documentary film, we found that reports an epistemological position complicated, hence our concern has spread and we have the following findings emerged:

- The documentary film is, in principle, a translation or a translation practice that conveys a reality of the plasma space to the text and reading later ... However, the actual practice of translation is based on the movie, with all his anthology features, technical reserves and discursive mechanisms, instead of the language.

In addition, it is very important to distinguish between the document what is included in the film, being a remote object is a neutral sensory data, and the act of filming itself, which requires the inability to reverse its levels technical and expressive characteristics. It is inevitable to make the difference between the document being an extra-film element, and the operation of the documentation that cannot be detached from the tissue of the film, and is a main aspect involved in the discursive formation.

- Despite its partial participation in the film composition, the comment is considered a second language or a second speech that lives in a medium consisting of iconic film techniques, and developed through its discursive conventions. This justifies the critical aspect of the task of the translator's comment, as he faces two speeches with the same principle, simulates the same reference and draws the same extra source.

It should be noted that the discourse of the film the comment text filter, via its visual space, is one of the strongest systematic and aesthetic features in the production of language documentary films, as it is a technical partnership with the discourse of cinema. On this fact, a large number of Arab researchers have adopted the combination: " التسجيلية السينما / **The registration cinema** " as an equivalent to the term "documentary," which means they have combined between cinema with its artistic dimensions and aesthetic, and difference and subjective process, and the act of documentation with its denotative trend and objective perspective, where they were well translated the term - in our opinion, for the conceptual implication of a share and the dynamics of employment particularly, however, they failed of its capacity ideal compliance between the film and the life events that collection, and have neglected the issue of absolute neutrality in terms of documentation, history and investigation...

- A typical process of aesthetics that affects the whole structure of the documentary film. Says aesthetics is imposed on the director, because it depends on its dual nature: the

documentation of reality and communicative appeal to the viewer itself, in all its social and psychological levels are not denude the documentary film of any artistic element, or it may detach from its original film which is a source of aesthetic, art and subjective values.

Where such film or documentary cannot be established without the **artistic composition** and the **director's vision**, and the presence of another element, namely the **development of an unadulterated reality**. This leads us to conclude that the more the aesthetic hindrance mission translator comment.

These findings remain preliminary guesses about the reality of the confrontation between the translator and the materials comments documentary film, and which are placed in the theoretical section of this study, tending to give a specific point of view that is the center of the problems related to the process of analysis.

The center of the problem has always presented a cognitive equation with four bounds; we cite the following methodological importance: **translation, commentary** (the language), the **film** (not the language) and the **referent** in a documentary and aesthetic approach. It is in this perspective that we have deduced the main issue of our study, in a manner and lopped composed as follows:

How can we translate a text comment filmed, and conditioned by the material of the film?

On application of a lopping of morphological and cognitive structure of the said issue, we abut the following detail: if the comment is a **text filmed**, how the translator can use it in **film data** to perform its translation? And what are the mechanisms of translation he proposes or designs to achieve the said goal?

The so-called deep structure problem, we took a series of issues in which we summarize in the following points:

- What is the **methodological perspective** translator guarantee success in approaching documentary commentary, and the objectivity of the review and the finding?
- How can the translator, use **iconic background** that makes the structure of the film medium as an **explanatory** and **interpretive way** facilitating the task of the translator?
- The translator can he keep the same **aesthetic connotative** charge / which generally characterizes the comment and film sources, without betraying their document costs?

- The translator can **omit** it from a comment **pleonastic** word or phrase in the case of **synchronization** between them and the picture?

The nature of the combination that distinguishes the morphology of the present issue involves the principles of thought and realization adjustments offering a formal plan for the **strategy of the documentary film**, and subsequently discusses the various theoretical and technical issues that complicate often the task of the translator comments documentaries.

In other words, this research presents the pillars as the basis for the strategy document to achieve the transmission and interaction with the document and the reality movie, and it identifies abandoned aspects of the theme have a direct relationship with the field of audiovisual translation in general, and translation of the commentary on documentary films, in particular.

In addition, this study extends over three chapters, all with their own conclusion chapter presents the results, arriving at the end of a general synthesis.

- **The first chapter: Conceptual approach in the strategy of the documentary film.** Being theoretical, the first chapter involved the presentation of documentary film theory and its introduction into the problematic part of this study, is the **translation of the comment**. Where we proceeded to the implementation of the documentary film in a specific epistemological context, emphasize the dialectical relationship between the discourse of the film, the process of the reality and scope of the document, is based on a **linguistic method**, implicit and explicit, to clarify the extent of the influence of their data in the consciousness of the translator in the translation comment, especially.

The methodological objective of the first chapter is concluded by providing a more theoretical background located on the documentary film in favor of the translator happens to the reading of works addressing its concepts and issues..., and the describing the first translation of a commentary, ideally.

In conclusion, the approach of this chapter focuses on three elements of the documentary film, either: **the referent, the film and the commentary**, to put it in the most appropriate cognitive context vis-à-vis the fourth that is the **translation**.

We chose in this chapter for different analysis mechanisms, wanting define a maximum joint traits such films at the end to form the conscience of the translator

beforehand, and provide prior knowledge enabling him to translate the comment in the level of **specificity documentary** and calling to develop a conceptual and operational model of translation that corresponds to the specific context in the field of documentation.

Through the results, we have deduced by analyzing the approach followed in some questions that the translator himself would have asked:

- The documentary film is based on the **balance of the documentation and interpretation**, for it documents a non-structural benchmark against the film, he is "a true story" in the **form of transmitting film** viewer and awareness thereof. However, it can hardly satisfy the literal documentation of references and events through the end of filming, he fumbles, explains and interprets them, instead of having a simple abstract and neutral report.

- Hence, the documentary has two structures, a **designative referential** and other **documentary film structure** including first and objectivisant, by subjecting it to a cinematic level (moderate) adhering to the subject of the film in the early days of cinema.

This means that the second structure is responsible for segments of **subjectification** that affects the structure of the referent, the most clear is the segment of the **film** with wholes technical and artistic aspects... and the more obscure the person, intellectual personality and ideology of the director.

- This is how is the first structure is a **document** and a neutral element, but the second is responsible for the development and use, and is in the form of **documentation**, and is characterized by an action of **subjectification** (*because the director used to subdue and take a position towards the paper*).

The union of the two structures produced the final image of the documentary film crowned by the appearance of reality, and is only a reflection of the cultural visions of directors and director in addressing, the latter, the ambiguities of the world, which can in no way appear to the viewer on the film as it is the case of the document. (*In this case, the translator would have to inquire about the method of translating the vision of the director through the translation of the commentary, especially if the said visions articulate visually and linguistically, in the structure of the documentary film?*).

- **The documentary film has a clear aesthetic and accounting** imposed by the commonalities between this and the art of filmmaking, which ensures the director by his

visions. It is inevitable that the documentary must draw on various technical aspects of cinema is mounting, framing the plan with internal and external elements and camera movements ... Provided adapt its entirety with his documentary appearance , supporting the reason for the documentation of the first of its theme. This leads us to conclude that the documentary film cannot occur without an artistic language, visions of the director, a dominant referential base or a major theme.

- This means that the documentary film is **conditioned by a kind of aesthetic** outcome of the subjective discount in some parts of the film, and the subject is, in addition to the aesthetic quality player, a structural condition on which the documentary film is based.

It is true to say that the film is a **documentary movie aesthetic conditioned by documentation**, for aesthetics is found that marginally, in its various aspects, to make the market and dominate the message and ensure the production of effect on the receiver (*it pushes the translator to ask the following question: how can I translate the comment is coated in such a brief aesthetic value?*).

- The picture and comment belong **organically** to the integral structure of the documentary film, the image is not a pure iconic media pressing the comment, even if it is restricted to reproduce its contents, additions and explanations and the comment was not a pure additive linguistic articulation and auxiliary to the image, even if it indicates the visual content of the image.

The picture and comment elements are united by the technical and semantic collaboration between the two, reacting on each other, and thus the documentation of the film is guaranteed, and terminology name "documentary "is done in a united strategy for consistent and harmonized production of its discursive.

- However, the two elements can be synchronized, thanks to the technique of mixing, designating a single reference and meaning one meaning, which promotes the referential function of the aesthetic stage. And they can be separated by the same technique, saying the comment that the picture does not say, opening by this means an occasional interpretation and suggestions, which lie at the scene intentional expressive level. (*In such a situation, the translator asked if the word for word translation, or the literal translation of the commentary is sufficient, providing all the literal synchronizing it with the picture? Is it ok to omit a few sentences the comment to avoid tautology, particularly in the case of subtitling? And how can*

he, in turn, keep the space of the possible interpretation in translating comments not in sync with the picture?).

- **The second chapter, "The translation of the commentary, exploration methods and mechanisms "**. This chapter viewed the reality of the connection of the act of translation and the technical and aesthetic circumstances of commentary, based on a pragmatic approach to translation suited to experienced documentary film, in which the language of the comment is practiced.

In the context of the said approach, we proceeded to the application of some methods and some ready translation techniques on different discursive fields / film, in which the comment is present. This led us to propose other translation solutions, targeting an interpretative trend released. Thus, this chapter is spread in a practical setting and exercise, but some theoretical references to the literature and methodological framework.

Among the methodological and theoretical components that must be observed in the translation of the commentary documentary, which is based on our experimental approaches applied to cinematic situations that represent a number of comments, with its images and scenes taken documentary films, we cite the following:

- **The comment is characterized by a specific linguistic and documentary film-at-once**, where it leaves the translator an area of freedom in translating the comment from one language to another, and choosing the processes used.

The comment has a linguistic aspect, with all its various structural and semantic levels, and a film appearance, with all AV components, load the translator of flexibility shown by the spirit of modelling, allowing it to tap into different sources of translation strategies, which appeared at the beginning of the theory of translation activity.

- Applied aforementioned models have revealed the nature of the approach to be adopted by the translator's commentary, which is on the one hand, an approach linking the process and the result, since it studies the **structure** of the text - source, and trying to catch the **socio-cultural** data that harmonizes, preserving the pragmatic effect that includes the receiver in the equation of the translation.

As for the technical aspect, said approach adopts a **textual translation strategy** based on the use of multiple strategies and translation processes, end lead to a faithful version of translation.

- In addition, practice our investigation regarding the functionality of the commentary in the film, referred us to the impossibility of applying the translation word by word, because it omits the comment process, the film element with its audiovisuality and sensitivity iconic.

However, the literal translation has proved its relevance and success in cinematic contexts having predominantly informative purpose and in comments prepared by the referential function. This is usually the case of **scientific films**, the translator may consider the visual element as part of the integral structure of the comment as a secondary support which builds the linguistic aspect of the film, and can be omitted from the translation ; be excluded only operatively.

- **What needs to be reflected in the commentary is its discursive.** It is concluded that attempts to tell the translator, whatever their linguistic predominance probably fail if addresses comment as a phrase or a linguistic unit separated from the filmic experience that accompanies it.

Hence, the pragmatic issue deeply helps to provide practical solutions to the translator, especially in the case of the production of translational release ensuring fidelity to the source text, without prejudice to textual balance and discursive efficiency of translation itself, in the context of engineering of the target language, and not forgetting the adhesion of the film to the speech of the comment itself.

- Thus the **horizons of interpretation** appear translator, especially in cases of non-synchronization between picture and sound, where it will be allowed, for example, opt for the **omission technique**, if it ensures the avoidance of redundancy in the film content, and ensures, in translation, a consistent and harmonized textuality.

- **What needs to be reflected in the commentary is its culturalism.** This certainly does not mean culture in the true sense of the term, but if the fact of working on the speech of the comment regarding the most appropriate engineering of translation in its strong cultural model. This reveals the translator of various discursive levels, a component of the language commentary, no doubt, as is the case of ideology and anthropology...etc.

This research work includes a practical section, or "**corpus**", where we worked on a documentary film with scientific evidence and related dimension awareness, educational, cautious and bold title "**Home**" and directed by **Y.A. Bertrand**.

Our work is pure effort from a novice researcher, and newcomer to the field of translation, about the science or practice of it, to the translation of the film, based on the principles and theories and exposed developed in the first two chapters.

It should be noted that our translation is exercised exclusively and for **methodological reasons**, on fragments of text comments, sorted and chosen because they update our awareness of required translation and effectively responds to the concepts of translation and mechanisms film, as it has been previously exposed.

This chapter has allowed us to derive some methodological convictions and visions from the translational act of a few fragments of the commentary of the film "Home", as we discuss in the following points:

- The text of the comment of the film is considered a **scientific text**, in all its aspects, as the film says is called documentary is based in principle on the documentation of the investigation in the first place, and addresses other hand, a Direct theme that the development is carried out by several sciences or geology, astronomy and ecology for example ... This is the environment of the human being. Hence, the viewer can easily classify the said film in the case of **specialized ecological studies**.

The language of the film stems rich in cognitive terms, as **functional** structures and joints, and **pragmatic** about the semantics employment because the **referential function** clearly predominates in the various joints of the language, the metaphors being used in some very specific cases scientifically, and coated with the **logic** supporting the development, and this is the scene accurately and literally any literary slip to ensure the repository operation and obviate the similarity of the descriptions.

- On that note, it was inevitable to **adapt** the processes of translation with this textual **typology**, where we were interested in producing a text equivalent to the source text as its referential trend, which tries to simulate the scientific spirit documentary, which justifies the choice of the literal translation for which we have chosen, most of the time to update the version of the target text. This also means that the opportunities of linguistic adaptation, exercise interpretive and lexical replacements were not many.

And this is consistent with the idea announced at the beginning of this chapter, the type of translation according to the type of the translated document.

- The literal translation is applied even comment on the relations with film sequence, since the synchronization spoken and visual **complied** and **documented** throughout the mix, but we did not notice a visual tautology between what shows the scene and what the comment, except in exceptional cases. This is due to the scientific nature of compliance, *as the scenes of the film were used as posters explanation and implementation, with a clear educational process.*

The omission of elements of the comment was not used to not avoid redundant scientifically rationalized, except in some cases where the information is repeated between the visual and spoken, and we were forced to omit the repeated phrase the structure of the text to make the composition more flexible and reduce the cognitive consistency.

This was the case, for example, the term " heavy atmosphere " which was omitted because its meaning can be inferred from two contexts, film and text, as well as the omission of prepositions and names of cities when they repeating the film in some contexts, with reference to anaphora images.

- The practice of translation has revealed the mechanism of **translation added**, which is inevitable that the translator must be used in contexts implicit in the text of cognitive technical kind, for they led him to reveal what is implicit in the source text and reproduce in the target text, the implication being said carrier element or information that cannot be excluded from the translated text, and who cannot be implied in it.

- The **ideology** of the director Yann and his **intellectual reference** we have not hindered by translating some footage of comments, however, we relied on its expenses recorded in the image and the commentary for the balance of our choices the word in the sentence or the general semantic field.

For example, our prior knowledge of the director Yann acquired through documentary research done on it, we helped translate the title "Home", which we prefer not to keep it in its English form, not be advertising and marketing intentions, prejudicing the scientific spirit of the film, and that critics accuse.

Indeed, efforts can lead to no result, without the adaptation of an approach **made**, based on **pragmatic**, being an operational approach which some axial notions on the text, speech, coherence and cohesion were exploited, and the **systematic awareness** of translation with different methods, processes and techniques, noting that we selected some inevitable methodological tools in any scientific research, such as the **description**, **analysis** and **critical insight**.

Our study was closed with a **conclusion** including our theoretical beliefs vis-à-vis the audiovisual translation, and translation of documentaries, in particular, and exposing the scientific results of our business translation into practical chapter.

The conclusion was drawn in the form of theoretical recommendations based on our simple pure experience translating the commentary of the film "Home", addressed to any translator wishing to specialize in the field of translation feedback documentary films, which we quote the most Important:

- The translator's comment must have a **thorough knowledge and well established** on specific documentary of documentary film, and it must have a translation plan that ensures the interaction between the **design** and the **process** on the **structural** function, **semantics** and **pragmatics** of the type audiovisual films.

- Exercise, experimentation and adoption of the act of translation as a source of standardization and updating ensures the interaction of theoretical consciousness of the translator and the mechanisms of action when it s 'is the translation of the commentary, it also provides answers to questions concerning the translation, for the translation of any comments in any documentary leads characterization comment by the specificity of three dimensions, where we find the **linguistic** character, **film** and **documentary**.

This allows the translator to operate freely, without forgetting the risks, approaches to translation and choose the concepts, processes and strategies arising from translation theories.

- In fact, the secret of the activity of the translation that the translator must know the comment is the awareness in advance of the following principle: ***the organic relationship between the comment and the filmic device or element of visual and spoken the visual element of the spoken, producing, both, one speech, which should be the translational act.***

A hope to succeed to highlight, in this study, one of the pillars of work in the field of translation comments documentaries, the proposed partial remains problematic in the vast fields of translation and requires more investigation and research, abstract and experimental level.

ملخص

ما عسى ان يكون الرهان الذي تستوجبه ترجمة تعليق في فيلم وثائقي وافد؟. في الافتراض، قد يقبل المترجم الرهان على عجل، فيهم بترجمة التعليق كما يترجم اي نص من النصوص، إذ يتمتله نصا متفصلا عن البيئة الايقونية للفيلم الذي يحمله. لكن ما إن ينخرط في المسار العملي للترجمة حتى يجد نفسه في مواجهة نص، منطوق، مسموع، له من الوشائج ما يقتضي التريث، والتخمين، تشبكه بفيلم يقاغل فيه الذاكرة، والوجدان معا، لانه يتعاطى الحقيقة، والدوات معا بتوليفة اغرب ما فيها انها تماهي بين التاريخ، والحساسية الجمالية. فلا غرو، إن ادنى محاولة لتعريب فيلم وثائقي، لن يكتب لها نجاح إلا إذا جابه المترجم إشكالات عدة، وقضايا جمّة؛ منها ما يتصل بمحور السمعى - البصري وهالته السينمائية، ومنها ما ترشحه خصوصية نص التعليق، ما سيفضي به إلى ملامسة افق نظري جديد يمكن لحقل الترجمة ان يشرئب إليه، ويكشف له، ايضا، عن محك تعيدي مستحدث قد يستلهم منه رؤاه المنهجية، وإجراءاته الترجمية. من هنا يعترض سبيل مترجم التعليق إشكال متعاضم؛ فكيف له ان يتصرف حيال نص التعليق وهو على هذه الحال من التعقيد، والتركب ؟؛ وهل هو إلا من يترجم لغة داخل لغة، او محمولة بلغة اخرى: اللسان، والصورة، او الكلام، واللقطة. وهل هو إلا من يترجم بنيتين لغويتين تحاكيان مرجعا واحدا، وتقاغل الواحدة منهما الاخرى تائرا، وتاثيرا. وهل هو إلا من يترجم نصا متلما يرتبط بصورة " فيلمية "، يرتبط بمرجعها الخارجى، ومتلما يتعاطى الوثيقة، يتعاطى الحقيقة.

الكلمات المفتاحية:

الفيلم الوثائقي؛ التعليق؛ استراتيجية الترجمة؛ جمالية التسجيل؛ المرجع؛ الخلفية الايقونية؛ التزامن الحشوي؛ الوحدة الفيلم - لسانية؛ التداولية؛ السوسيو - ثقافية؛ ارتوس برتراند يان؛ إيكولو - مروحي.

نوقشت يوم 02 جوان 2014