الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الاخوة منتوري 1 قسنطينة

كلية الآداب و اللغات

قسم الترجمة

نحو دراسة سيميائية للترجمة السمعية البصرية

دراسة تحليلية لعنونة و دبلجة فيلم "الساموراي الأخير" للمخرج "إدوارد زويك" من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة

من اعداد:

لوصيف هالة

تحت اشراف الاستاذ:

خضراوي السعيد

لجنة المناقشة:

عبد الغاني بن شعبان	أستاذ محاضر "أ"	رئيسا	جامعة قسنطينة 1
السعيد خضراوي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	جامعة باتنة 2
سوسن ماضوي	أستاذة محاضرة "أ"	عضوة مناقشة	جامعة قسنطينة 1
فيروز شني	أستاذة محاضرة "أ"	عضوة مناقشة	جامعة قسنطينة 1
الطاهر قليعة	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة باتنة 2
عبد العزيز اقتي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة باتنة 2

السنة الجامعية: **2022/ 2023**

إهـــداء

بكلمات نابعة من القلب أهدي هذا العمل:

إلى من كان أمله في كبيرًا و ثقته أكبر، إلى قدوتي و مثلي الأعلى... **أبي**

إلى من أضاءت حياتي و أنارت دربي و أودعت الفرحة في قلبي.... **أمي**

إلى من لا يكررهما الزمن و لا يقدران بثمن.... أخواي "**ليندة** و **سامي**"

إلى من تكبد معي عناء البحث و سهر الليالي، إلى شريك حياتي... **عماد**

إلى فلذة كبدي... **محمد** و **جاد**... عسى أن يكون حظهما من العلم أوفر من حظي.

شكر و تقدير

{الحمد لله الذي هدانا لهذا و ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله}.

أتقدم بجزيل الشكر و عظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف خضراوي السعيد على ما قدمه لي من توصيات قيمة و ارشادات مستمرة، على ما بذله من جهد متواصل في سبيل إنجاز هذه الرسالة، على هامش الحرية الكبير الذي تمتعت به طوال إعدادي الدراسة و على ما تكبده من عناء القراءة و التنقيح و حرصه على اتمام العمل في أحسن الظروف. فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما أخص بالشكر و العرفان كل الأساتذة، رئيس و أعضاء لجنة المناقشة، لقبولهم قراءة عملي و تقييمه و إثرائه بملاحظاتهم السديدة.

الشكر موصول كذلك إلى كل من شجعني طيلة مشواري الدراسي و إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل.

مقدمة

الظاهر أن الترجمة لازمت الانسان طيلة حياته و ارتبطت ارتباطا وثيقا بمختلف إبداعاته. و كما لم يتمكن علم الانسان من تحديد تاريخ دقيق و مضبوط لظهور الإنسان على وجه المعمورة، فإن علم الترجمة بدوره لم يتمكن من وضع خطوط محددة لبداية التأريخ لها. و رغم ذلك، فإن الأمر الذي قد لا يختلف فيه اثنان هو أن تاريخ الترجمة ضارب بجذوره في القدم. و عليه، فقد شكلت الترجمة في كل الحضارات وسيلة دالة على عظمة الاختلاف و روعة التنوع و سبيلا هاديا إلى الثراء و الاغتناء و معبرا واصلا بين الأمم و الثقافات. و قد كانت و مازالت مكانا جامعا لكل اللغات و الأعراف و تنوع الأطياف على امتداد الزمان باعتبارها نشاطا فكريا يعمل على مد جسور التواصل الفكري و الإبداعي بين اللغات و الثقافات و الشعوب كما يعمل على تقريب المسافات و تذليل الصعاب بين الأنا و الآخر.

من جهة أخرى، أدت الحاجة الملحة للتواصل و التبادل الثقافي و الاقتصادي إلى تسخير الجانب التكنولوجي في خدمة علم الاتصال مما أدى إلى بروز الانتاجات السمعية البصرية و انتشارها في حياتنا اليومية كوسائل ترفيه و تثقيف وتعليم. فغزت البرامج السمعية البصرية من أفلام و أخبار و أشرطة وغيرها جميع البيوت دون أن تأبه بحيز زماني و لا مكاني و أصبحت تُعرض بألسنة مختلفة مما أسفر عن ظهور شكل جديد من أشكال الترجمة هو الترجمة السمعية البصرية كأحد الدعامات الأساسية من أجل الاستمتاع بالمنتوج الأجنبي.

كما يشاهد العالم العربي إقبالا منقطع النظير على مشاهدة الأعمال الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية و أكثرها انتشارا هي الأعمال المدبلجة و المعنونة. فالدبلجة تعتمد على حذف اللغة الأصل كليا واستبدالها بما يقابلها في اللغة المنقول إليها، أما العنونة فهي عبارة عن ترجمة كتابية تتزامن مع النص الأصلي المسموع. ورغم تعدد أشكال الترجمة السمعية البصرية، تبقى الدبلجة و العنونة أكثرها رواجا في العالم والاختيار بينهما قائم على عدة عوامل أهمها بلد و ثقافة الجمهور المتلقي.

1. الدراسات السابقة

أثناء تقصينا لموضوع الترجمة السمعية البصرية، وجدنا أن عدد الدراسات التي تطرقت لها قليل جدا مقارنة بالكم الهائل من البحوث التي قام بها منظرو الترجمة في ميدان الترجمة التحريرة. فبالرغم من أهمية

هذا النمط من الترجمة في حياتنا اليومية إلا أنه لا يزال في اعتقادنا خصبا يقتضي الكثير من البحث في خصوصياته، و ذلك يعود لعدة أسباب نذكر منها:

- حداثة علم الترجمة السمعية البصرية كنوع جديد و مستقل بذاته قائم على أسس و نظريات خاصة به. و يعتبر إيف غامبيي Yves GAMBIER أن سنة 1995 تعد نقطة حاسمة في تاريخ هذا النوع من الترجمة إذ بدأ بعدها عدد المقالات و الأعمال يتزايد في هذا الحقل الذي لا يكف عن التطور من خلال مواكبة التقدم التكنولوجي و الانتشار في كل ربوع العالم.
- ارتباط الترجمة السمعية البصرية ارتباطا وثيقا بالتطور التكنولوجي مما يجعل التنميط لها صعبا إلى حد ما. فما أن يوضع تنميط معين حتى تظهر أنواع جديدة و مختلفة عن التي سبقتها، هذا ما يشكل في حد ذاته تحديا للمترجم السمعي البصري.
- صعوبة تطبيق النظريات الترجمية التقليدية لترجمة الخطاب السمعي البصري. فإذا كانت مادة النظرية الترجمية اعتادت على دراسة النصوص الكتابية أو الشفوية، فإن النص السمعي البصري يجمع بين الصوت والصورة وأنظمتها الدلالية المختلفة لإنتاج المعنى بطريقة منسجمة.

والجدير بالذكر هنا أن الدراسات و الأبحاث باللغة العربية ذات الصلة بالترجمة السمعية البصرية قليلة، إن لم نقل نادرة، ذلك أننا لم نصادف منها التي تقترب من موضوع دراستنا و من مقاربتنا السيميائية للترجمة السمعية البصرية. و لعل هذا هو السبب الرئيسي الذي دفعنا إلى الاهتمام بالبعد السيميائي للخطاب السمعي البصري و مدى تأثر المترجم العامل في هذا المجال به و ذلك على الرغم من إقرارنا بصعوبة المأمورية.

2. إشكالية البحث

على الأرجح أن إيف غامبيي Yves Gambier يعد من الأوائل الذين اهتموا بالترجمة السمعية البصرية و حاولوا دراستها كنوع جديد و مستقل بذاته كما أنه وضع حجر الأساس لهذا العلم كونه أثبت أن ترجمة السمعي البصري لا تنحصر على الترجمة في التلفزة و السينما فحسب، بل تتعدى ذلك لتشمل كامل النصوص السمعية و البصرية و حتى السمعية البصرية معا. و عليه، فإن هذا المجال يتسع لترجمة المسرح، والراديو، و الكتب الهزالية،... و قد قسم هذا الباحث التقنيات المتوفرة للمترجم في مجال السمعي

البصري و رتبها حسب استعمالها إلى اثنتا عشر تقنية[1] و جعل الدبلجة و العنونة في المقدمة كونهما الأكثر استعمالا في هذا المجال.

ولعل أكثر شيء يميز الترجمة السمعية البصرية عن غيرها هو طبيعة النص السمعي البصري في حد ذاته و قدرته على الجمع بين عدة رموز لغوية و غير لغوية تعمل كلها بانسجام على إنتاج المعنى. وعليه، وجب على المترجم أن يعيد صياغة المعنى آخذا بعين الاعتبار كامل الأنظمة الدالة التي يشملها من لغة وصورة وصوت. ونتيجة لذلك، فإن مترجم الخطاب السمعي البصري يحتاج إلى نظرية جديدة تأخذ على عاتقها دراسة هذا النوع من النصوص ذات الأنظمة السيميائية المتعددة. من هنا جاءت فكرة هذه الدراسة كونها تأتي لتحقيق خطوة جديدة تتكامل مع غيرها من البحوث الأكاديمية التي من شأنها خدمة الترجمة عامة والترجمة السمعية البصرية خاصة:

نحو دراسة سيميائية للترجمة السمعية البصرية

دراسة تحليلية لعنونة و دبلجة فيلم "الساموراي الأخير" للمخرج "إدوارد زويك" من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية

هذا بالاضافة إلى رغبتنا في التوصل إلى إجابات أو تفسيرات لعدة تساؤلات تبادرت للذهن جراء المشاهدة و الملاحظة للأعمال المترجمة إلى اللغة العربية:

كيف يمكن للعوامل المختلفة التي تشكل النص السمعي البصري من أن تحدد و تبرر الاستراتيجيات التي يستعملها المترجم في هذا المجال؟

و تندرج تحت هذا التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية، أهمها:

- إلى أي مدى يمكن اعتبار الأنظمة السيميائية (أصوات، موسيقى، حركات، صور،...) سياقا للنص السمعي البصري؟
- كيف يمكن للقيود التقنية التي تفرضها الترجمة السمعية البصرية على المعنون و المدبلج أن تزيد من صعوبة العملية الترجمية؟

[1] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, Presses Universitaires de Septentrion, 1996, P :09.

3. فرضيات البحث

مبدئيا، نقترح الفرضيات التالية:

- ✯ ليست الصعوبات التي يواجهها مترجم السمعي البصري لسانية أو ثقافية فحسب بل قد تكون تقنية كذلك
- ✯ يتوجب على مترجم السمعي البصري مراعاة كل العلامات الدالة المتواجدة في النص السمعي البصري، وإدراك التفاعل القائم بينها أثناء ترجمته من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف.
- ✯ ينبغي على المترجم أن يولي اهتماما كبيرا لتحليل الصورة و الأصوات المرافقة لنص الترجمة بحثا عن المكونات الدلالية الواردة فيها. وهذا ما يجعل الاستعانة بالسيميائية أمرا لا بد منه من أجل تضمين أكبر قدر من المعطيات و إنتاج ترجمة سليمة.

4. أهداف الدراسة

ترتب على الخطوة التي قام بها الفن السابع حين أضاف الصوت إلى الصورة أكبر عائق و هو عائق اللغة و الذي حال دون عالمية الأفلام، فجاءت الترجمة السمعية البصرية كحل من أجل تحقيق رواج المنتوج في كل ربوع العالم. كما يشهد العالم العربي إقبالا منقطع النظير على الأعمال الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية. و من هذا المفترق الهام جاء اهتمامنا بموضوع البحث و الذي تعود بداياته الأولى إلى فترة إعدادنا لمذكرة الماجستير الموسومة بـ:

La Dimension Culturelle Dans la Traduction Audiovisuelle

Cas du Sous-titrage Dans le Film «Mascarades» de Lyes Salem

والتي تناولنا من خلالها الموضوع بصفة عامة من باب محاولة تسليط الضوء على ميدان جديد في الترجمة قصد اكتساب مهارات و كفاءات تمكننا مستقبلا من فهم الأعمال الترجمية المسيطرة على ساحة البحث الترجمي المعاصر عامة. ومن أجل تضييق مجال الدراسة أكثر و التأكيد على حاجة اللغة العربية إلية، خاصة و أنه بقي قليل التناول و الدراسة إن لم نقل بعيدا عنهما، جاء اختيارنا لهذا الموضوع و الذي سنسعى من خلاله إلى الكشف عن مكونات النص السمعي البصري من خلال التحليل السيميائي لجميع

الرموز الداخلة في العملية التواصلية، و البحث في البنية الصوتية والمرئية عن المعاني الخفية في ثنايا النص والتي يتحتم على المترجم إدراكها من أجل فهم الرسالة الفيلمية و ترجمتها على أحسن وجه.

5. منهج البحث

تتعدد المناهج و تختلف باختلاف الباحثين و قدراتهم و باختلاف موضوع البحث و طبيعته. ومن أجل معالجة الاشكالية التي نطرحها في هذه الدراسة ارتأينا أن نتبع المنهج الوصفي التحليلي و المنهج المقارن لكل من النسخة المعنونة و المدبلجة إلى اللغة العربية لفيلم "الساموراي الأخير" من خلال وصف خصائص و أبعاد هذه التقنيات. ثم اجراء التحليل العلمي المطلوب لحل المشكلة واستخراج الحقائق والمؤشرات للتدليل على الفرضيات المقترحة في بداية الدراسة.

ثم نعمل على اظهار أوجه التمايز بين نص العنونة و الدبلجة و كذا أوجه التشابه بينهما. كما سنقف في نقدنا للترجمة على اختيارات المترجم مركزين على مدى تأثره بالعوامل السيميائية المكونة للمادة المترجمة و الخارجة عن الحوار الأصلي، وهو ما نعتبره يخدم إلى حد كبير الموضوع قيد الدراسة.

6. خطة البحث

بناء على ما سبق ذكره، ارتأينا أن نقسم الرسالة إلى مقدمة و فصلين نظريين ثم فصل تطبيقي فخاتمة. أما القسم الأول و الذي سوف نعرض فيه الأسس النظرية العامة لموضوع الدراسة، من خلال استقراء ما كتب عن الموضوع و ما اتيح لنا الوصول إليه، فينقسم بدوره إلى فصلين:

باشرنا الدراسة بالحديث عن **الترجمة السمعية البصرية**، فتطرقنا إليها من خلال مبحثين: الأول، و الذي تضمن تقديما لماهية هذا النوع الجديد من أنواع الترجمة، قمنا فيه بتتبع مسار الترجمة السمعية البصرية التاريخي و العوامل التي ساعدت في تقدمها و انتشارها في كل العالم عامة و عند العرب خاصة، لنتقصى بعد ذلك مختلف التقنيات و الآليات و الاستراتيجيات المستعملة في هذا الميدان ونختم هذا المبحث بحديثنا عن المترجم السمعي البصري و أهليته. ثم خصصنا المبحث الثاني من نفس الفصل لأكثر أنماط الترجمة السمعية البصرية انتشارا: **العنونة و الدبلجة**. فعرضنا فيه تعريف، وخصائص، ووظائف، وشروط، وصعوبات كل منهما من أجل محاولة ضبط القضايا النظرية التي أثارها من سبق أن تناولوا هذا الموضوع.

في الفصل الثاني الحامل عنوان: **المقاربة السيميائية للترجمة السمعية البصرية**، نتغلل أكثر في موضوع السيميائيات في المبحث الأول من خلال تعريفها و ضبط معناها و عرض أهم الاتجاهات التي اشتهرت فيها و امكانية تطبيق المنهج السيميائي في مجالات مختلفة. لكي نقدم بعد ذلك، في المبحث الثاني، نظرتنا **لتطبيق المنهج السيميائي في الترجمة السمعية البصرية**. فكان علينا لازما أن نبدأ بالتعرف على المادة الأولية التي ينطلق منها المترجم فتوقفنا عند تعريف النص السمعي البصري من أجل فهم ما يميزه عن باقي النصوص و الكشف على طبيعته السيميائية و الخصائص الجمالية للغة المستعملة فيه، لنتناول بعد ذلك التعدد الدلالي الذي ينفرد به النص السمعي البصري و مدى ضرورة الاحاطة به من أجل إعادة نقل المعنى إلى لغة الهدف.

بناءا على النتائج المستخلصة في القسم النظري، تطرقنا في القسم الثاني من الدراسة إلى تحليل المدونة من خلال فصل واحد تطبيقي ينشطر بدوره إلى مبحثين: مهدنا في المبحث الأول للدراسة التحليلية بتقديم **تعريف للمدونة** و المتمثلة في الفيلم الأمريكي "الساموراي الأخير" بنسخته الأصلية باللغة الانجليزية و ترجمتها إلى اللغة العربية، عنونة و دبلجة. ثم عمدنا في المبحث الثاني إلى القيام بال**دراسة التحليلية النقدية للعينة** و كان علينا توظيف عدد من الوسائل، تهدف كلها إلى جمع أكبر كم ممكن من المعلومات وتنظيمها وفقا لما يخدم البحث ثم تحليلها على عدة مستويات (لساني، مرئي، صوتي)، و الوقوف في كل مرة على اختيارات المترجم و الاستراتيجيات المتبعة بهدف استخلاص النتائج المطلوب التوصل إليها في ظل اعتبارات الوقت والجهد و النقص الملموس في المراجع باللغة العربية و غيرها من القيود والصعوبات التي أحاطت بالدراسة.

في الأخير، أدرجنا خاتمة عامة للبحث تشمل أهم الحقائق التي توصلنا إليها من الدراسة التحليلية لنخرج في نهاية الأمر بتشخيص كامل للموضوع محل البحث و كذا ببعض التوصيات العملية التي نقترحها على المترجم السمعي البصري.

لا يزال هذا المجال ثريا و البحث فيه شيقا، و لعل هذه الدراسة تشكل أرضية لبناء دراسات أخرى، نأمل أن تحمل في طياتها إضافة جديدة لهذه الظاهرة و منفعة للترجمة و المترجمين، و الله ولي التوفيق و الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

الجزء النظري

الفصل الأول

الترجمة السمعية البصرية

تـمـهـيـد

أصبح الإقبال على الشاشات بكامل أنواعها و أحجامها كبيرا جدا في القرن الأخير سواء أكانت سينما، تلفاز، هاتف،.... و مهما تعددت الأشكال و الوسائل و رغم ما حققته التقنية من وضوح و جلاء في الصورة تبقى الكلمة أبلغ و أنجع في ضبط المعنى و إبراز القصد و تبقى اللغة أهم وسيلة لتحقيق التواصل والتفاعل.

و قد أدى التطور التكنولوجي و العلمي الذي شهدته وسائل الإعلام و الاتصال إلى زيادة المعارف والمعلومات و الإنتاج الأدبي و السينمائي مما أسفر بدوره عن الحاجة إلى الترجمة، فكلما زاد الإنتاج في لغة ما، كاللغة الانجليزية، أدى بالضرورة إلى زيادة حركة الترجمة إلى باقي اللغات الأخرى.

و مما لا شك فيه هو أن الترجمة قد كسرت كل القيود و تجاوزت كل الحدود و عرفت كيف تدخل من أبواب جديدة سمحت لها بالازدهار فتعدت ترجمة النصوص المكتوبة لتظهر على أنواع جديدة كالترجمة السمعية البصرية التي تعرف نجاحا لا نظير له جعل من الترجمة الطريق الأنجع لضمان التواصل بين الشعوب و احتكاك الثقافات.

إذ تزاوجت الترجمة و الصورة بالتقنية في مجال السمعي البصري كأدوات أساسية لنقل معلومات ومحتويات مختلفة إلى كل بقاع الأرض ليعطيا ما اصطلح عليه: الترجمة السمعية البصرية. و بالتالي أسهم هذا التطور في رواج حركة الترجمة و أعطاها دفعا قويا سواء تنظيرا أو ممارسة و نقلها من سياق دراسة النصوص الأدبية ذات النظام السيميائي الواحد، إلى سياق آخر يدرس نصوصا ذات أنظمة سيميائية مختلفة و متعددة.

المبحث الأول: ماهية الترجمة السمعية البصرية

1. تعريف الترجمة السمعية البصرية

لقد تعددت و اختلفت المصطلحات المستعملة للدلالة على هذا المجال الجديد و الخصب في الترجمة، فنجد الترجمة المقيدة (Contrained Translation)، و ترجمة الأفلام (Film Translation)، و ترجمة الفيلم و التلفيزيون (Film and TV Translation)، و ترجمة الشاشة (Screen Translation)، و الترجمة في وسائل الاعلام (Media Translation)، و الترجمة السمعية البصرية (Audiovisual Translation) ،...[1] و في خضم كل هذه المصطلحات عرف **غوتليب** Gottlieb هذا النوع من الترجمة على أنها "ترجمة النصوص الانتقالية متعددة الأنظمة السيميائية و التي تعرض على الشاشة لجمهور عريض" (ترجمتنا).

The translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences[2].

من هذا التعريف يتضح أن هذا النمط من الترجمة يدرس نصوصا تتضمن أكثر من نظاما سيميائيا واحدا، فهي تجمع بين الجانب السمعي و الجانب البصري. و عليه فان المصطلح الذي نجده أكثر نجوعا في التعبير عنها و الذي سنعتمده في بحثنا هذا هو الترجمة السمعية البصرية.

الترجمة السمعية البصرية هي تلك الترجمة حديثة العهد، ظهرت تماشيا مع متطلبات الحياة الجديدة ومع ظهور و تطور وسائل الإعلام والاتصال كالتلفاز، والسينما، الراديو وحتى الهاتف وجهاز الإعلام الآلي على سبيل المثال وهي تخضع لقيود تقنية و أخرى فنية تستدعي توظيف مختلف أساليب الترجمة، حيث تشمل أنواعا متفاوتة الانتشار من أبرزها وأكثرها رواجا الدبلجة و العنونة.

---

[1] Pilar ORERO (éd.*). Audiovisual Translation: A new dynamic umbrella. In: Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004, volume 56, P: 07.

[2] Henrik GOTTLIEB, *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics,* MuTra, Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, Copenhagen, 2005, P:13.

"و لعل الميزة الوحيدة التي تميز الترجمة السمعية البصرية بشكل واضح هي نوع النص الذي يتعامل معه، و للنص السمعي البصري مجموعة من الخصائص تجعله منفردا و متميزا عن غيره من النصوص على غرار النصوص الشفهية و المكتوبة... و لذا غالبا ما تعرف الترجمة السمعية البصرية بأنها ترجمة نص يمرر عبر قناتين متزامنتين ومكملتين لبعضهما البعض (سمعية وبصرية) ، وتجمع بين مجموعة من الرموز الدلالية."[3] (ترجمتنا).

أما **جريجوري و كارول** Gregory and Carroll، فهما من أوائل من وصف السياق اللساني المستخدم في النص السمعي البصري أنه نوع خاص من الخطابات يكون فيها النص مكتوبا ليقرأ وكأنه غير مكتوب (Written to be spoken as if not written)[4]. كما أثبتت عدة دراسات بعد ذلك أن الثقافة تؤثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على النص السمعي البصري سواء على المستوى اللساني أو الأيقوني. و هذا ما جاء به أيضا **كرونن**[5] حينما تحدث عن الثقافة قائلا أنها قد تكون محور انتباه منتجي الأفلام و بالضرورة مترجميهم.

و إذا كانت اللغة و الثقافة هما طرفا العملية الترجمية، فقد استفاد كلاهما من التطورات الهائلة في مجال الأجهزة الرقمية و الوسائط المتعددة (multimedia) و التي يمكن اعتبارها ثورة في الاتصالات الدولية خاصة عن طريق الانترنت، نتج عنها أشكال جديدة في طرق التواصل. و عرف **غامبيي** Gambier هذه الوسائط على أنها تجمع بين أنماط الاعلام المنفصلة (النص المكتوب، الصور والمعطيات) و أنظمة التواصل (البصرية، الشفوية/ السمعية و المزدوجة) و امكانية الجمع بينها في جهاز واحد: الكمبيوتر الشخصي[6].

(Multimedia) refers to the combination of –up to now- separate types of information (written text, pictures and data) and communication codes

[3] Juan José MARTINAZ-SIERRA, *On the Relevance of Script Writing Basics in Audiovisual Translation Practice and Training.* Cadernos de traduçao, 2012, vol. 01, n° 29. Florianopolis: «The single characteristic that best defines audiovisual translation is probably the type of text with which it deals. The audiovisual text has a number of features that make it unique and that distinguish it from other types of texts, such as oral or written ones ». PP: 145. 146

[4] M. GREGORY, S. CARROLL, *Language and Situation: Language Varieties and Their Social Contexts*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, P: 42.

[5] Michael CRONIN, *Translation Goes to Movies*, Broché, 2008.

[6] سنكتفي أثناء عرضنا لبعض النصوص الأجنبية بشرح المعاني الواردة فيها دون ترجمتها.

(visual, verbal/ auditory and binary) and the possibility to converge them in one device: PC[7].

يدل السمعي البصري على كل "عمل مكون من صور و أصوات"[8] و إذا كانت الوسائط المتعددة تجمع بين نص مكتوب و صور، فإن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد بل يتعداه ليشمل أنظمة أخرى تسهم في بناء المعنى الذي تتضمنه المادة السمعية البصرية.

و في هذا السياق يرى غامبيي أن الترجمة السمعية البصرية تندرج في ميدان الترجمة لوسائل الإعلام الجماهرية (mass media)[9]، و هي تشمل التنقيح و المراجعة للطباعات المحررة للجرائد والمجلات و برقيات وكالات الأنباء... السلع و الخدمات المباشرة (أنترنت) و غير مباشرة (أقراص مضغوطة)، كما تمس أيضا ترجمة القصص المصورة و المسرح و الأوبرا و الكتب المصورة و كل وثيقة أخرى تجمع أنظمة سيميائية مختلفة.

La TAV relève de la traduction des médias qui inclut aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse etc. Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-Rom). Elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document mêle différents systèmes sémiotiques[10]

أما لافور و ساربان فعرفا الترجمة السمعية البصرية على أنها ترجمة كل البرامج السمعية البصرية كالأفلام الفنية و الأفلام الوثائقية و المسلسلات التلفيزيونية و الرسوم المتحركة و نشرات الأخبار... كما أنها تشمل أيضا الترجمات المنجزة من أجل عروض الأوبرا و المسرح، و كذا كل أشكال التحويل اللغوي التي تهدف إلى دمج الجمهور ذو إعاقات سمعية أو بصرية في وسائل الإعلام.

---

[7] Yves GAMBIER, Henrik GOTTLIEB, *(Multi) Media Translation*, Benjamins, Amsterdam/ Philadelphia, 2001, P: 65.

[8] ميشيل ماري و تيريز جورنو، معجم *المصطلحات السينمائية*، ترجمة فائز بشور، السوربون الجديدة، باريس، ص: 07.

[9] أحمد زكي بدوي، معجم *مصطلحات الإعلام أنجليزي فرنسي عربي*، دار الكتاب المصري- القاهرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط 2، 1994، ص: 102.

[10] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion ,* Meta, Volume 49, Numéro 01, Avril 2004, P :02.

La traduction audiovisuelle (TAV) : traduction de tout type de programmes audiovisuels : films artistiques, films documentaires, séries télévisées, dessins animés, bulletins d'informations etc. mais aussi les traductions réalisées pour des spectacles d'Opéra, ou de théâtre, ainsi que toute forme de transfert linguistique qui vise à donner accès aux médias à un public avec un handicap visuel ou auditif[11].

2. محطات تاريخية

يستوجب فهم تطور أي ظاهرة، تحديد تاريخ نشأتها و تتبع المراحل التي قطعتها لتتضح لنا الصورة التي وصلت إليها اليوم. فالترجمة عموما بدأت بشكلها الشفهي قبل أي شكل آخر و ذلك منذ أقدم العصور و كان يستعملها الناس لأغراض شتى. ثم أخذت تواكب تدريجيا تطور البشرية و التكنولوجيا لتنتقل بدورها إلى أشكال عدة أخرى كالترجمة الكتابية و الترجمة الفورية... إن بيان المسار التاريخي للترجمة السمعية البصرية بشكل خاص، والتعرف على كل العناصر التي اجتمعت لتمهد لظهورها سوف يساهم بشكل كبير في فهم الأسباب التي ساعدت على الانتشار الواسع والتطور اللافت لهذا النوع من أنواع الترجمة.

لا تختلف الترجمة السمعية البصرية عن باقي أنواع الترجمة إذ ظهرت في شكلها القديم في فترة الصناعة السينمائية و بالتحديد مع اختراع السينما الناطقة[12]، فقد شكل إدخال الصوت على الأفلام قفزة كبيرة بين متطلبات مشاهد الفيلم الصامت و الفيلم الناطق كما أدت ثورة الصوت إلى ما سماه **سو تاتشا** SOH TATCHA "ببرج بابل السينمائي":

Alors que le cinéma muet franchissait allègrement les frontières et se faisait comprendre dans l'universel supposé du langage des gestes et des

[11] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed, P : 146.
[12] *The Jazz Singer*, by Alan CROSLAND in 1927.

mimiques, la révolution du parlant devait construire une autre tour de Babel cinématographique.[13]

إذ لم يمضي وقت طويل على ظهورها حتى جاءت المحاولات الأولى لإيصال حوار الأفلام إلى جماهير أوسع. كما ساهم التطور التكنولوجي في علوم الاعلام و الاتصال و الحاجة الماسة للتواصل والتبادل الثقافي في ظهور الترجمة السمعية البصرية كأحد الدعامات الأساسية من أجل توصيل المنتوج السمعي البصري إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين.

يعود أول ظهور للكتابة على الشاشة مع **بورتر** سنة 1903 حين قام بادراج نصوص قصيرة بين المشاهد لتصفها أو تشرحها و سميت بالعناوين الداخلية (Intertitres)، و هي عبارة عن جمل تكتب على ورق و تدمج بين مختلف لقطات الفيلم لغرض أساسي و هو توضيح الفكرة التي تحملها المشاهد القادمة و تعويض الصوت الذي لا وجود له في الفيلم بعرض نصوص بين كل مشهدين متكونة من عدة أسطر[14] و قد شاع استعمال هذه التقنية في زمن السينما الصامتة كأفلام شارلي شابلين. أما الكتابة على الشاشة فقد انتشرت منذ عام 1911 ممثلة في جينيريك الفيلم[15].

[13] Charles SOH TATCHA, *Sens Et Doublage Cinematographique Etude De Doublage De «Gone With The Wind»*, (David O. Selznick et Victor Fleming, 1939) d'après le roman de Margaret Mitchell traduit et doublé en français sous le titre «*Autant En Emporte Le Vent*». Paris: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997, P : 69.

[14] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, p : 09

[15] Ibid, P : 56.

Intertitres du film *Fantômas* de Louis Feuillade (1913-14)

مثال عن العنونة في السينما الصامتة[16]

لم يتوقف أبدا البحث عن وسائل توصيل الحوار للجمهور، فمنذ عام 1927، حين تم اختراع الأصوات للأفلام، و تمكن بذلك الجمهور من سماع أصوات الممثلين، اختفت من جهة العناوين الداخلية (Intertitres)، و أصبح بالإمكان إنجاز عدة نسخ من الفيلم بلغات مختلفة من جهة أخرى. حيث كان في بداية الأمر يحذف الحوار الأصلي و يترجم ثم يعاد تصوير الفيلم بلغة أخرى[17]. و هي الفكرة التي استعان بها مصطفى العقاد في تصوير فيلم "الرسالة"[18] و "عمر المختار"[19] حيث صور النسخة العربية بممثلين عرب و النسخة الإنجليزية بممثلين أجانب.

[16] Pilar ORERO, *Le Format des Sous-titres : Les Mille et Une Possibilités*, in Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed, P : 57.

[17] Jan IVARSSON, *A Short Technical History of Subtitles in Europe*, in: http://www.transedit.se/history.htm

[18] **الرسالة**: فيلم سينمائي للمخرج السوري *مصطفى العقاد*، صدر سنة 1977.

[19] **عمر المختار** (أسد الصحراء): فيلم سينمائي للمخرج السوري *مصطفى العقاد*، صدر سنة 1981.

ثم جاءت فكرة دبلجة الأفلام مباشرة بدلا من تصويرها عدة مرات للحفاظ على المنتج الأصلي قدر المستطاع غير أن هذه التقنية كانت لا تزال جد مكلفة بالنسبة للمنتجين. فقرر بعض المنتجون إعادة إدماج النصوص ضمن المادة الفيلمية لنقص تكلفتها مقارنة مع الدبلجة، و هو ما يعتبر البدايات الأولى للعنونة بالشكل الذي نعرفها به اليوم.

لقد أثارت موجة الأفلام الأمريكية في الفترة الممتدة ما بين 1929 – 1930 إشكالية لم يكن يواجهها المتلقي (المشاهد) في الأفلام الصامتة ألا و هي الحاجز اللساني، ليتم بث أول فيل معنون من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية The Jazz Singer يوم 26 جانفي 1929[20]، بعد ذلك و في نفس العام تابعت إيطاليا على نفس الوتيرة، و في 17 أوت 1929 ظهر فيلم The Singing Fool في كوبنهاغن مع عنونة باللغة السويدية[21] . أما أول فيلم معنون تم عرضه على التلفيزيون كان في 14 أوت 1938.[22]

منذ ذلك الحين و التقنيات المستعملة في تطور مستمر من أجل إدماج النصوص مباشرة بطريقة تسمح لها بالظهور أسفل الشاشة بالتزامن مع الصورة عند عرض المشهد. بدءا بالتقنية الميكانيكية أو الحرارية (Mécanique et Thermique)، ففي 1930 جاء النرويجي **لايف إيريكسن** Leif ERIKSEN بتقنية طبع العناوين مباشرة على الصور على شريط الفيلم. ثم اخترع المجري **تورشاني** Turchanyi طريقة إذابة الصور مع نص العنونة، غير أنها لم تكن طريقة مثالية فالحروف لم تكن واضحة تماما بل و أكثر من ذلك كانت تتلاشى[23].

ثم أدرج **دونيس أوبوابيه** Denis AUBOYER عام 1988 تقنية أشعة اللايزر لحرق الحروف على شريط الفيلم، فكانت الحروف تطبع بشكل بارز جدا، و تبقى الأطراف واضحة و تتم الطريقة بشكل آلي و هي ما يسمى بالعنونة البصرية (optique).

---

[20] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P : 56.

[21] Henrik GOTTLIEB on : http://www/transedit.se/history.htm

[22] Sandra Van GRONINGEN ; *Une Recherche sur Les Problèmes du Processus du Sous-titrage du Film Les Beaux Gosses en Néerlandais : en Particulier les Problèmes en ce Qui Concerne le Langage des Jeunes,* Mémoire de fin d'études, Université d'Utrecht, 2011, P : 18.

[23] Jean IVARSSON ; *The History of Subtitles in Europe, in Dubbing and Subtitling in a World Context*, Ed. Gilbert c. F. Fang, The Chinese University Press, Hong Kong, 2009, P:07.

أما آخر ما توصلت إليه العنونة من تطور فقد جاء مع تقنية LED فأصبح نص العنونة يدرج خارج الصورة، أي أسفل الشاشة، و ذلك عن طريق استعمال ضوء كاشف منفصل تحت شاشة LED.

كما ظهرت مخابر العنونة ما بين 1956 - 1957[24] و أصبح للمترجمين برنامج خاص بالعنونة يستعمل "رموز زمن" تستخدم لضبط الزمن الدقيق لكثير من الصور، قد يوصل إلى غاية 25/1 من الثانية[25].

كل هذه التطورات لم تمس العنونة فحسب بل الترجمة السمعية البصرية بمختلف أنواعها و التي انتشرت كثيرا في شرق أوروبا إذ تم عرض فيلم معاداة السامية الألماني في **موسترا فينيز** يوم 05 سبتمبر 1940 بنسخة معنونة و أخرى مدبلجة[26]. و أدرجت الدبلجة بعد الحرب العالمية الثانية في رموز الصناعة السينيماتوغرافية الفرنسية، و في عام 1949 تبنت فرنسا قانون للحصول على تأشيرة استثمار فيلم مدبلج باللغة الفرنسية[27]. أما ظهور الإنتاج متعدد اللغات في هذه الفترة الممتدة ما بين 1930 – 1950 فقد ارتبط أساسا برغبة الأمريكيون في احتكار السوق الأوروبية و لذلك كانت معظم أعمالهم السينيماتوغرافية تعاد دبلجتها لعدة لغات بهدف ترويج الأيديولوجية الأمريكية[28].

في الأخير يمكننا تلخيص بعض التواريخ المهمة بالنسبة لتاريخ الترجمة السمعية البصرية في العالم الغربي كما يلي:

- 1974: ظهور العنونة ضمن اللغة نفسها (Sous-titrage Intralinguistique) الخاصة بالصم و ضعاف السمع.
- 1980: ظهور العنونة الفوقية الخاصة بالمسرح.
- 1980 : ظهور ما يسمى **بعنونة الهواة** (Fansub) و هي عبارة عن مجموعة من هواة الرسوم المتحركة اليابانية قاموا بعنونتها من أجل مشاهدتها بلغاتهم الأم. ثم تطورت

[24] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P : 12

[25] Sandra Van GRONINGEN ; *Une Recherche sur Les Problèmes du Processus du Sous-titrage du Film Les Beaux Gosses en Néerlandais : en Particulier les Problèmes en ce Qui Concerne le Langage des Jeunes,* Mémoire de fin d'études, Université d'Utrecht, 2011, P:18.

[26] Thiery Le NOUVEL, *Le Doublage*, Ed Eyrolles, France, 2007, P: 06.

[27] Ibid, P : 07.

[28] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion,*Meta, Volume 49, Numéro 01, Avril 2004, P: 4.

هذه التقنية إلى غاية ظهور **دبلجة الهواة** (FanDub) من جهة، و انتشار عنونة كل الأعمال التي تنال إعجاب الجميع بمساعدة جهاز الحاسوب (Sous-titrage assisté par ordinateur) و عرضها مجانا عبر الانترنت. دون احترام آليات الطباعة المتداولة بين المترجمين المحترفين، إذ أصبح لكل واحد منهم طريقته الخاصة في طباعة العنونة و استعمال الألوان...

Fansubbing is the free distribution over the Internet of audiovisual programs with subtitles done by fans[29].

- 1980: ظهور تقنيتي الصوت المضاف (Voice Over) و الوصف السمعي (Audio Description) المخصصة للأشخاص الضريرة أو ضعيفة البصر و ذلك بغية جعل البرامج السمعية البصرية في متناول الجميع (Accessibles)[30].
- 1983 ظهور العنونة الفوقية الخاصة بالأوبرا.
- 1987: انعقاد أول مؤتمر حول العنونة و الدبلجة بستوكهولم[31].
- 2008: قامت القناة البريطانية BBC بعنونة 100% من برامجها لفائدة الصم وضعاف السمع.

1.2. الترجمة السمعية البصرية عند العرب

ظهر أول فيلم ناطق باللغة العربية سنة 1932 بعنوان "أولاد الذوات"[32]، و هي نفس الفترة التي بدأت تعرض فيها أفلام أجنبية معنونة في مصر و "أصبحت الترجمة في الأفلام الأجنبية تطبع على الفيلم نفسه بعد أن كانت تظهر في الماضي على شاشة مستقلة إلى يمين الشاشة الكبيرة، و كانت هذه عملية متعبة لعيني المتفرج لأنه كان يضطر طوال الوقت إلى نقل عينيه من شاشة الصورة إلى شاشة الترجمة"[33].

[29] Jorge Diaz CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation*, Topics in Translation, Bistol, Buffalo,Toronto, 2009, P:11.
[30] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion* , P :04
[31] Jorge Diaz CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation*, Topics in Translation, P: 02.
[32] جان ألكسان، *السينما في الوطن العربي*، عالم المعرفة، 1982، ص: 25.
[33] المرجع نفسه، ص: 32.

لكن الترجمة السمعية البصرية لم تتطور جيدا عند العرب إلى غاية بداية الستينيات منذ أن دخل التليفزيون العواصم العربية، و في بداية السبعينيات شاعت العنونة في البلدان العربية و كانت الكويت سباقة إلى ذلك[34].

ثم انتقلت البلدان العربية إلى ممارسة الدبلجة لتصبح الأفلام الأجنبية ناطقة باللغة العربية وكانت أول تجربة في هذا الميدان فيلم ميستر ديدز الشاذ (Mr. Deeds) الذي قام فيه محمود المليجي (بصوته) بتمثيل دور غاري كوبر[35]. كما كلفت شركات لبنانية خاصة لممارسة الدبلجة، ووظفت ممثلين و مخرجين من لبنان للقيام بذلك، و كانت المحاولات الأولى منحصرة في دبلجة الرسوم المتحركة المستوردة من اليابان مثل: جريندايزر، زينة و نحول، سنان...[36].

إلا أن المشكلة التي كانت تعرقل توسع تجربة الدبلجة في القطاع السينمائي آنذاك هي كونها تشكل تهديدا للإنتاج المحلي من قبل الأفلام الأجنبية الوافدة و خاصة منها الأمريكية. إذ أن عملية الدبلجة كانت أسهل و أقل كلفة بكثير مقارنة بإنتاج أفلام محلية و التي يتطلب انجازها استثمارا في الأموال و الوقت. فضلا على ذلك فإن الفيلم المحلي يحمل قيما ثقافية محلية، و يعالج مواضيع ذات صلة بالمشاهد الذي يؤم دور العرض، في حين أن الفيلم الأجنبي يحمل قيما مختلفة على عدة أصعدة و يروج لثقافة بعيدة عن المشاهد العربي و التي قد تجعله يتماهى مع شخوصها إن تمت دبلجتها باللغة العربية.

أما في أواخر السبعينيات فقد تطورت الترجمة السمعية البصرية تطورا سريعا بفضل البرامج والأجهزة الحاسوبية الجديدة، و أصبحت تحظى بأهمية بالغة في عالم اليوم بفعل العولمة، حيث أن هناك طلب متزايد و حاجة ماسة و دائمة لترجمة مواد سمعية بصرية في مختلف حقول المعرفة.

كما تعتبر الترجمة السمعية البصرية مجال بحث أكاديمي جديد ضمن دراسات الترجمة، فقد تم إطلاق عام 1995 بمصر "أول تكوين في ترجمة الشاشة... بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ...، و يبقى إلى يومنا هذا برنامج التكوين الوحيد في كامل البلاد (مصر)"[37]. و في عام 2007 تم إدخال أول برنامج للترجمة السمعية البصرية بالقدس الفلسطينية، و في الأردن يقدم برنامج في ترجمة الأفلام و الأشرطة بجامعة

---

[34] علي محمد الدرويش، *كتاب الأعاجيب في كلام الأعاريب في الصحافة و السياسة و الإعلام*، شركة رايتسكوب المحدودة، ملبورن، أستراليا، 2007، ص: 319.

[35] جان ألكسان، *السينما في الوطن العربي*، ص: 32.

[36] علي محمد الدرويش، *كتاب الأعاجيب في كلام الأعاريب في الصحافة و السياسة و الإعلام*، ص: 320.

[37] GAMAL cité par Mohamed Ahmed THAWABTEH, *Linguistic, Cultural and Technical Problems in English-Arabic Subtitling*. On: http://www.skase.se/Volumes/JTI05/pdf_doc/02.pdf

اليرموك منذ العام الدراسي 2009/2008[38]. كما انطلق سنة 2014 ماجستير آداب في الترجمة السمعية البصرية بجامعة حمد بن خليفة بمدينة الدوحة في قطر. و هي من أهم الجامعات العربية التي تدرس فيها الترجمة السمعية البصرية بوصفها مادة مستقلة.

3. أنماط الترجمة السمعية البصرية

لقد اختلف الكثير في تصنيف الترجمة السمعية البصرية كونها مجال حديث حداثة التكنولوجيا المسخرة له. إلا أن التصنيف المتفق عليه من طرف أغلبية الباحثين و الأكاديميين هو التصنيف الذي قدمه **إيف غامبيي**[39] Yves GAMBIER و الذي عدد الترجمة السمعية البصرية في اثنتا عشرة نوعا فرعيا، لا تحظى كلها بنفس الاهتمام حيث نجد في الصدارة العنونة و الدبلجة و ذلك لأسباب عديدة سنأتي على ذكرها فيما بعد. أما فيما يلي فعرض لهذه الأنماط:

3.1. ترجمة السيناريوهات (La traduction des scénarios): تتم ترجمة حوار المسرحية أو الفيلم بهدف الحصول على العون المالي، خاصة في حالة الإنتاج المشترك.

3.2. العنونة في نفس اللغة (Le sous-titrage intralinguistique): هي عنونة الحوار المنطوق إلى اللغة ذاتها أي نقل من المستوى السمعي إلى البصري وهذا النوع موجه بالدرجة الأولى للصم و ضعاف السمع.

3.3. العنونة بين اللغات (Le sous-titrage interlinguistique): تتم من لغة إلى لغة أخرى وتتضمن العنونة ثنائية اللغة التي تمارس في عدة بلدان إذ يخصص سطر من العنونة لكل لغة.

3.4. العنونة المباشرة (Sous-titrage direct): أو أثناء البث المباشر، و يبث عادة هذا النوع من العنونة على القنوات الفضائية الإخبارية أو أثناء المقابلات الصحفية.

---

[38] GAMAL cité par Mohamed Ahmed THAWABTEH, *Linguistic, Cultural and Technical Problems in English-Arabic Subtitling*. On: http://www.skase.se/Volumes/JTI05/pdf_doc/02.pdf

[39] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, P :09.

3.5. الدبلجة (Doublage): و هو عبارة عن حذف الحوار الأصلي و تعويضه بحوار مترجم بأصوات ممثلين يقرؤون الحوار بشكل سمعي فحسب مع مراعاة التزامن بين حركة الشفاه على الصورة و الحوار الشفهي المترجم.

3.6. الترجمة الفورية (Interprétation): و هي ترجمة شفهية للكلام المسموع وقد تكون: فورية، متتابعة أو مختصرة. تستعمل هذه التقنية خاصة خلال اللقاءات أوالمقابلات التليفزيونية.

3.7. التعليق (Commentaire): و هي تقنية تستعمل كثيرا في الأشرطة الوثائقية، الهدف منها هو إضافة تعليقات في اللغة الهدف من أجل تكييف البرنامج مع الجمهور الجديد بإدخال بيانات، ومعلومات وتعليقات. و يكون حينها التزامن مع الصور أكثر منه مع الصوت.

3.8. الصوت المضاف (Voice Over ou Demi Doublage): أوالدبلجة الجزئية، و هي تقنية يضاف فيها الأصوات فوق أصوات الشريط الأصلي بالتزامن مع الصور.

La surimposition de la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ [40].

3.9. العنونة الفوقية (Surtitrage): و هي طريقة قديمة تستعمل عادة في عروض المسرح و الأوبرا. و لا تعرض هذه العنونة أسفل الشاشة، إنما تعرض في الأعلى فوق اللوحة التي تحيط بالمسرح أو الأوبرا على شكل خط متواصل و على المباشر :

La technique consiste à projeter lors des représentations, la traduction d'un texte joué ou chanté[41].

3.10. الترجمة المنظورة (Traduction à Vue): تستعمل هذه التقنية كثيرا في مهرجانات السينما من خلال ترجمة سيناريو أو عنونة أنجزت من قبل في لغة أخرى إذ

[40] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion*, P : 03.
[41] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage,* P : 157.

يقوم المترجم بقراءة "الرسالة المكتوبة بعينيه و بمجرد النظر يترجمها بشفتيه إلى اللغة الهدف"[42].

3.11. الوصف السمعي (Audio-description): تسمح هذه التقنية لأي شخص ضرير أو ضعيف البصر من المتابعة و ذلك عن طريق إدراج شخص يروي كل ما يدور في الفيلم بأدق التفاصيل (ألوان، إيماءات، حركات جسم، ديكور، مناظر طبيعية...) من أجل إقحام هذه الفئة من المشاهدين في الفيلم، و نجد نوعين من الوصف السمعي: ضمن اللغة نفسها، أو بين لغلت مختلفة.

3.12. الإنتاج متعدد اللغات (La Production Multilingues): و يقصد به إعداد نسخ متعددة اللغات لمنتج واحد، و هنا يجب أن نفرق بين إنتاج فيلم ثم دبلجته بلغة مختلفة، و بين إنتاج فيلم بلغة ثم ترجمة السيناريو و إعادة تصوير الفيلم باللغة الهدف من طرف ممثلين آخرين و كمثال على ذلك فيلم الرسالة لمصطفى العقاد.

كما أخذ الإنتاج متعدد اللغات مجرى آخر مع ظهور القنوات متعددة اللغات كقناة : **بي بي سي** (BBC)، و **فرانس 24** (France 24)، **الجزيرة** (Al Jazeera)،...

و مع التطور الهائل في مجالي الاتصالات و التكنولوجيا أصبح من الضروري تغيير و تكييف الترجمة المطلوبة مع احتياجات المشاهد المتغيرة ، و بما أن استعمال الحاسوب و الهواتف الذكية قد تعمم في وقتنا الحالي، و أصبحنا نتداول و نستهلك بصفة متزايدة المحتويات الإلكترونية مثل: الصور و الرسائل الرقمية و النصوص الالكترونية[43]، فقد أصبحت ترجمة المواقع الالكترونية عملية إبداعية و نشاط فكري وترجماتي له مقوماته الخاصة به بحيث يجد المترجم متعة كبيرة في تبني جودة الأسلوب المستعمل، و يعمل بكل اختصار على تكييف النص[44]. و تمت تسمية هذا النوع من الترجمة بالأقلمة (Localization)[45]، مثلها مثل ترجمة ألعاب الفيديو الذي شهد انتشارا كبيرا في الآونة الأخيرة:

---

[42] محمد حسن يوسف، *كيف تترجم*، الكويت، 2010، ص: 47.

[43] حفناوي بعلي، *الإدراك التفاعلي و التواصل المترابط في الترجمة السمعية البصرية*، المترجم، العدد 17، دار الغرب – وهران، 2008، ص: 122.

[44] حسيب الياس حديد، *أصول الترجمة: دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة*، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2013، ط 1، ص: 108.

[45] Jorge Diaz CINTAS and Gunilla ANDERMAN, *Ausiovisual Translation, Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan; 2008, P: 186.

Video Game Translation (VGLOC) a modality of translation which shares a number of features with other specialized translation and localization modalities[46]

كما ظهر نوع جديد من الترجمة السمعية البصرية مرتبط بترجمة الأغاني الموسيقية، و يقال عن الأغاني أنها تعنون[47]، و من أجل القيام بهذه العملية ينبغي أن يتمتع المترجم بإحساس عميق Translated songs are a particulary fragil commodity[48]. وكذلك مهارات و معارف تقنية تساعده على نقل المعلومة الموسيقية و إحداث نفس الأثر الصوتي لدى المتلقي مع مراعاة إيقاع القراءة (Rythme de Lecture) لدى المشاهد الذي قد يصل إلى 200 كلمة في الدقيقة.

أما عام 2008، فأدرجت **ديلييا شيارو** Delia Chiaro[49] نوعا جديدا ضمن أصناف الترجمة السمعية البصرية و هو "الكاراووكي"، و هي كلمة يابانية الأصل تعني "غرفة الأغاني" و ظهرت عام 1950 كوسيلة للتسلية عن طريق قراءة كلمات الأغاني و الغناء في نفس الوقت مع الموسيقى، لكن هذه التقنية أخذت مسارا جديدا عام 1992 حين قامت فرنسا بإدراجها ضمن المنظومة التربوية بغية تعليم الأطفال طريقة كتابة الكلمات. و لذلك اعتبرت شيارو كلمات الأغاني (Paroles) عنونة ضمن اللغة نفسها ذات هدف تعليمي.

و مع التطورات الحديثة في مجال التكنولوجيا أصبحت الترجمة السمعية البصرية ذات علاقة جد وطيدة مع الترجمة الآلية:

La technologie et le sous-titrage sont intiment liés à la traduction automatique[50].

و كانت شركة الترجمة الشاملة (Global Translation INC)[51] أول من اقترح ترجمات آلية للتفزة عن طريق توفير مترجم آلي في بعض الأجهزة التليفزيونية يقوم بترجمة كل البرامج إلى لغة المشاهد، ثم

[46] Jorge Diaz CINTAS and Gunilla ANDERMAN, *Ausiovisual Translation, Language Transfer on Screen*, P: 185.
[47] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P:50.
[48] Jorge Diaz CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation*, Multilingual Matters, 2009; P: 86.
[49] Delia CHIARO, Christine HEISS, Chiara BWCARIA, *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Benjamins Translation Library (BTL), Amesterdam- Philadelphia; 2008, P: 07.
[50] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P: 35.
[51] Jorge Diaz CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation*, P: 10.

أطلقت خدمة الترجمة الآلية عبر معظم وسائل التواصل الاجتماعي بهدف تخطي كامل الحواجز اللغوية والتواصل مع كافة أنحاء العالم.

و كما وجدت تقنيات لإدماج المشاهد الضرير تمت تطوير وسائل عدة لمساعدة الصم وضعاف السمع أيضا، و لعل أفضلها هو الاعتماد على الترجمة الفورية الخاصة بلغة الإشارات. فهي "لغة معترف بها في جميع أنحاء العالم، و نظر إليها على أنها اللغة الأم للشخص الأصم، و تعتمد أساسا على الإيقاع الحركي للجسد لاسيما حركة اليدين"[52].

و بذلك أصبح القرص المدرج (Médaillon) على يسار الشاشة كالذي نجده في نشرات الأخبار، بالإضافة للعنونة في نفس اللغة، وسيلة جديدة في خدمة هته الفئة من الشاهدين و تطورت لتصبح كما وصفها سمير محمد سمرين[53] بالترجمة السمعية البصرية الخاصة بالصم و صنفها بدورها كما يلي:

- **الترجمة المقروءة:** العنونة في نفس اللغة.
- **الترجمة المنظورة:** حين يقوم المترجم بترجمة كل ما يقوله الأصم، و تحويل الرموز الإشارية إلى كلام منطوق.
- **الترجمة المسموعة:** أن يسمع النص قيد الترجمة و يحوله إلى رموز إشارية (ترجمة تكون اللغة الهدف هي لغة الإشارات)
- **الترجمة التتابعية:** يقوم المترجم بدور الوسيط بين شخصين أحدهما أصم، فيترجم ما قال هذا الأخير بلغة الإشارات و يحول تلك الإشارات تتابعيا للشخص الثاني.

كما قام "مركز المعلومات الخاص بالصم البكم" (Centre d'information sur la Surdité d'Aquitaine, France) عام 2005 باقتراح ترجمة خاصة بلغة الإشارات عبر شبكة الانترنت تسمى بالترجمة الفورية المرئية (Visio-Interprétation)[54] و صنفها بدورها كما يلي:

- **الترجمة الفورية عبر الانترنت (Interprétation simultanée via internet) :** و هي خدمة تقدمها بعض المراكز التواصلية لترجمة الاتصالات الهاتفية عن طريق أنظمة الكترونية و كاميرا (Webcam) تساعدهم في الاتصال بالترجمان.

---

[52] سمير محمد سمرين، *الدليل المهني للترجمة و المترجم بلغة الإشارات*، المجلس الأعلى لشؤون الأشخاص المعوقين، الأردن، 2013، طـــ 1، ص: 27.

[53] المرجع نفسه، ص: 38- 41.

[54] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *Traduction et Média Audiovisuels*, Les Presses Universitaires du Septentrion, 2011, P: 223.

- **الترجمة عن بعد (Traduction à distance)**: تعتمد على إرسال شريط فيديو بلغة الإشارات إلى خدمة المترجمين، و يقوم هؤلاء بترجمته كتابيا ثم إرساله عبر الانترنت. ونجد هذه الخدمة في مدينة تولوز و تدعى (Interprétis).
- **المناوبة في المصالح أو المؤسسات العمومية (permanence dans un service public ou entreprise)**: و هي خدمة انتشرت في مكاتب الاستقبال بالمؤسسات العمومية في معظم البلديات الفرنسية، إذ يبقى المترجم في مكتب مزود بالحاسوب، كاميرا و الانترنت، و عند قدوم شخص أصم لمكتب الاستقبال، يتم الاتصال بالمترجم عبر الانترنت ليساعد على التواصل بين موظف الاستقبال والشخص الأصم أو الأبكم.
- **ترجمة النصوص إلى فيديوهات بلغة الإشارات لمواقع الانترنت (Traduction de textes en vidéos en langue des signes pour des sites internet)**: تقوم بعض الهيئات الحكومية بترجمة النصوص و الوثائق الإدارية بلغة الإشارات ثم تبثها عبر الانترنت لتكون في متناول الجميع.
- **الاتصالات الاستعجالية (Appels d'urgences)**: ينص المرسوم 346-2008 الصادر في 14 أفريل 2008 على ضرورة وجود نظام خاص باستقبال الاتصالات الاستعجالية للصم البكم، و توجيهها لمترجمين بلغة الإشارات لفك شفراتها.

4. استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية

إن الترجمة السمعية البصرية، حالها حال باقي أنواع الترجمة، تعتمد على العديد من الاستراتيجيات المختلفة من أجل نقل النص من لغة إلى أخرى، لعل الاختلاف الوحيد يكمن في نوع النص في حد ذاته و الجمهور المستهدف. فالنص السمعي البصري يتألف من أنظمة سيميائية مختلفة، أي أنه لا ينحصر على النص المكتوب بل يشمل حوار المادة الفيلمية، و الأصوات المنبعثة من الشريط، والمؤثرات المختلفة و الصورة...

معظم الاستراتيجيات التي سوف نتطرق إليها ليست سوى تكملة لما جاء به **فيني** و **داربلني** Vinay et Darbelnet (1958) في كتابهما "الأسلوبية المقارنة للغة الفرنسية و الانجليزية"[55]، و يبقى

[55] J.P. VINAY et J. DARBELNET, *Styslistique Compérée du Français et de l'Anglais*, Didier, Paris, 1958.

التركيز في حالة الترجمة السمعية البصرية عموما، و العنونة خصوصا، على كيفية نقل الكلمات ذات الشحنات الثقافية في حوار المادة الفيلمية[56]، و العامل الحاسم في الاختيار من بين كل الاستراتيجيات المتاحة هو طبيعة المادة المترجمة، فتختلف أفلام الكرتون عن الأفلام الخيالية و المسلسلات و الدراما والأفلام الوثائقية... و رغم الجهود الكبيرة التي يبذلها المترجمون من أجل نقل كل المفاهيم الثقافية من لغة إلى أخرى، يبقى البعض منها الذي تتعذر ترجمته[57].

فيما يلي سنقوم بسرد مختلف استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية كما جاء بها **غوتليب** Gottlieb[58]:

4.1. **المكافئ الرسمي** (Official equivalent): يوضع مكافئ للكلمة في اللغة الهدف من خلال قرار تصدره سلطة إدارية، فلا يحتاج المترجم للبحث عن مقابل للكلمة الأجنبية.

4.2. **الاستبقاء** (Retention): تعتبر الإستراتيجية الأكثر أمانة بالنسبة للنص الأصلي والأكثر استعمالا لأنها تسمح بدخول كلمات من اللغة المصدر إلى الهدف، و تكتب بين قوسين أو بحروف مائلة. رغم ذلك فإنها لم تلقى نجاحا كبيرا كونها لا تقدم أي توجيه للجمهور المستهدف لفهم الكلمة الأجنبية.

4.3. **التخصيص** (Specification): هي الأخرى تقنية تبقي الكلمة ذات الحمولة الثقافية غير مترجمة، لكن في هذه الحالة تضاف إليها معلومات في النص الهدف لم تكن في النص الأصلي و ذلك بطريقتين:

4.3.1. **الشرح** (Explication): حين يقوم المترجم بشرح ما هو متضمن في النص الأصلي و مثال ذلك شرح المختصرات الخاصة بالهيئات الحكومية أو الدولية كأن تترجم UN بـ: هيئة الأمم المتحدة.

---

[56] Jean PEDERSEN, *How is Culture Rendered in Subtitles?* MuTa 2005 – Challenges of Multidimensional Translation, Conference Proceedings.
http://euroconferences/info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pederson_Jan.pdf

[57] Teresa TOMASZKIEWICZ, *Les Opérations Linguistiques qui Sous-tendent le Processus de Sous-titrage de Films*, Poznan : Adam Mickiewicz University Press, 1993.

[58] GOTTLIEB cité par Jean PEDERSEN, *How is Culture Rendered in Subtitles?* MuTa 2005 – Challenges of Multidimensional Translation, Conference Proceedings.
http://euroconferences/info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pederson_Jan.pdf

4.3.2. الإضافة (Addition): تتم إضافة معلومات يكون معناها كامن في الكلمة الأجنبية و هو أحد الإيحاءات المتضمنة فيها و ذلك لمساعدة الجمهور على استيعاب هذه الألفاظ ذات الشحنات الثقافية. ففي فيلم الرسالة مثلا، تمت إضافة كلمة *جبريل* في عنونة الآية: "فأرسلنا لها **روحنا** فتمثل لها بشرا سويا"[59]:

(Then we sent her our Rouh, *Gabriel*)

كما نلاحظ في هذا المثال لم تترجم كلمة "روح" بمقابلها في اللغة الإنجليزية "Soul"، بل حافظ المترجم عليها لأن معناها في الإسلام يختلف تماما عن المعنى الذي تعطيه إياها المسيحية، و في نفس الوقت أضاف كلمة "جبريل" ليوضح المعنى للجمهور المستهدف.

و يبقى التخصيص عموما (شرحا أو إضافة) إستراتيجية ذات سلبيات كثيرة أهمها استهلاك الفضاء المخصص للعنونة.

4.4. الترجمة المباشرة (Direct Translation): في هذه الأستراتيجية الشيء الوحيد الذي يتم تغييره هو اللغة و تبقى الدلالة نفسها. تستعمل كثيرا في نقل أسماء الشركات و الهيئات الرسمية و نادرا ما تترجم أسماء الأعلام. فتبقى بذلك الحمولة الدلالية على حالها دون أية إضافة أو حذف في النص الأصلي و دون أن يحاول المترجم أن ينقل الإيحاءات أو أن يساعد المشاهد المستهدف في فهمها.

4.5. التعميم (Generalization): تقتضي هذه الإستراتيجية استبدال اسم الجزء (hyponyme) باسم الكل (Hyperonyme) فينتقل بذلك المعنى من الخاص إلى العام، إذ أن اسم الكل هو، كما عرفته جينا أبو فاضل[60]: "مفردة أو مصطلح تربطه علاقة تراتبية بمفردات أو مصطلحات، و هو لا يغطي دلاليا إلا جزءا محدودا من الحقل الدلالي المقصود" و لذلك يكون المعنى في النص المترجم أقل تحديدا مقارنة بالنص المصدر.

---

[59] سورة مريم: 17.

[60] جينا أبو فاضل و آخرون، *مصطلحات تعليم الترجمة*، سلسلة المصدر الهدف، جامعة القديس يوسف، بيروت، 2002، ص: 24.

4.6. **الاستبدال** (Substitution): استبدال لفظة أو عبارة في اللغة المصدر بلفظة ليس لها نفس الشحنة المعنوية و لكن يمكن أن يكون لها نفس الأثر في الجمهور المستهدف[61].

4.7. **الحذف** (Omission): تتمثل هذه الإستراتيجية في حذف كلمة أو كلمات من النص المصدر أثناء الترجمة، و يعود ذلك أساسا إلى التباين الثقافي بين اللغتين المصدر و الهدف. فيلجأ المترجم إلى هذه الإستراتيجية من أجل حذف الكلمات التي ليس لها مقابل في اللغة الهدف و التي يمكن أن تكون صادمة للمشاهد المستهدف كما يحدث عامة في العنونة العربية للأفلام الأجنبية عامة و الأمريكية خاصة. كما تستعمل هذه الإستراتيجية كثيرا في العنونة من أجل جعل النص الهدف يتلاءم مع معيار الفضاء والزمن المخصص له.

5.المترجم السمعي البصري

لطالما تم إهمال وضع المترجم السمعي البصري و ذلك لاعتباره يقوم بعملية تكييف النص (adaptateur)[62] أكثر من ترجمته فعليا. لكن، و مع التطورات الهائلة التي شهدتها الترجمة السمعية البصرية في الآونة الأخيرة، أصبحت قضية المترجم و حقوقه أكثر أهمية لأن عمله لا يقتصر على تكافؤ الكلمات بين اللغتين، لكن عليه فهم الخصائص الأسلوبية و"أن يكون ضليعا بالقواعد الحاكمة للغتين، كما يجب أن تتوافر لدى المترجم موهبة المحاكاة، و القدرة على أداء دور المؤلف و تقمص سلوكه و كلامه و رسائله"[63]، و أصبح حاله حال أي مترجم آخر يتوجب عليه التمتع "بقدر من الموهبة تتساوى مع قدر الموهبة التي يتمتع بها المؤلف الذي يختاره"[64].

بالإضافة إلى ذلك، تتحكم في عمل المترجم السمعي البصري عوامل خارجية عن الترجمة أهمها **القيود التقنية** كتقنية العرض على الشاشة التي تتطلب عددا محددا من الأحرف في العنونة، و العناصر الصوتية (ضجيج، موسيقى، أصوات...) في الدبلجة مع ضرورة مزامنة الترجمة مع حركات الشفاه... كلها عوامل تزيد من صعوبة عمل المترجم الذي قد يستغرق يوما كاملا في ترجمة 10 دقائق من فيلم.

---

[61] Mona BAKERK, *In Other Words,* Routledge, 2006, P : 31.

[62] Yves GAMBIER, *Le Profil du Traducteur Pour Ecran*, Daniel Gouadec (éd) *Formation des traducteurs*, Actes du colloque international de Rennes, Paris, Maison du dictionnaire, 1999, pp 89-94.

[63] محمد حسن يوسف، *كيف تترجم*، الكويت، 2010، ص: 38.

[64] جودت حقمقجي، *مقرر مقدمة في الترجمة*، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، 2006، ص: 10.

و عليه فعلى المترجم السمعي البصري احترام الخصائص اللغوية[65] لكل من اللغة المصدر و اللغة الهدف كالإيحاءات الصوتية و ترتيب الكلمات و الرموز الرنينية... لإنتاج رسالة مقبولة، دون أن ينسى البعد الدلالي الذي يلعب دورا أساسا في العملية الترجمية عامة و في الترجمة السمعية البصرية خاصة، "فالكلمات التي لها أكثر من دلالة في إحدى اللغات قد لا يكون لها نفس الانعكاسات المؤثرة في لغة أخرى"[66].

لذلك فعند ترجمة سيناريو مثلا، لا ينبغي على المترجم أن يترجم الكلمات مع احترام اللغة المنقولة فحسب، بل عليه أن يترجم ما يدور في الفيلم مع مراعاة الاتساق و الانسجام بين مفردات اللغة، و إعادة الصياغة بأسلوب صحيح و واضح مع إضافة التعليقات عند الضرورة و حذف التكرار إذا أمكن من أجل تحقيق ما يسمى بالاقتصاد اللغوي، فيما يخص العنونة، و الانسجام بين الصورة و المسموع، بالنسبة للدبلجة.

و نظرا للتطور المذهل في مجال المعلوماتية يتوجب على المترجم إتقان الوسائل السمعية البصرية[67]، و معرفة كيفية استعمال الحاسوب و البرمجيات المعلوماتية كتقنية إضافة أصوات فوق الشريط الأصلي، أو تقنيات الطباعة بالنسبة للعنونة ...

في الأخير يمكننا تلخيص القدرات التي يجب أن يتمتع بها المترجم السمعي البصري ليصبح "مؤلف ثان"[68] بكامل معنى الكلمة في: قدرات تواصلية (على المستوى الكتابي و الشفهي)، و قدرات تقنية (كالتعامل مع الحاسوب و قوانين أخلاقيات المهنة) و قدرات اجتماعية (أن يملك نظرة مزدوجة عن الثقافة و معرفة جيدة بالقواعد التي تنظم المجتمع و تقاليده و قيمه و محظوراته).

---

[65] Yves GAMBIER, *Le Sous-titrage : Une traduction Sélective*, TradTerm, 13, 2007, P : 56- 58.

[66] جودت حقمقجي، *مقرر مقدمة في الترجمة*، ص: 11.

[67] Hayassam SAFAR et André CLAS, *L'environnement Traductionnel : La Station de Travail du Traducteur de l'An 2001,* Presse de l'Université du Québec, 1992, P: 352.

[68] Marianne LEDERER, *La Traduction Aujourd'hui,* Hachette, 1ère Ed, Paris, 1994, P: 11.

كما سبق لنا ذكره من قبل، و بالرغم من تنوع أنماط الترجمة السمعية البصرية و اختلافها، إلا أن الكثير من الباحثين في هذا المجال يقرون أنها مبنية أساسا على نوعين اثنين هما: العنونة و الدبلجة.

La traduction audiovisuelle désigne plus précisément deux formes plus classiques d'intervention du traducteur : le doublage et le sous-titrage[69].

The question of audiovisual translation generally taken to mean dubbing and subtitling[70].

لذلك سوف نتطرق فيما يلي بقليل من التفصيل إلى كل من العنونة و الدبلجة على حدا.

[69] Mathieu GUIDERE, *Introduction à la Traductologie*, Éditions De Boeck, Collection Traducto, Bruxelles 2008, P: 123.

[70] Jorge Diaz CINTAS and Gunilla ANDERMAN, *Ausiovisual Translation, Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan; 2008, P: 240.

المبحث الثاني: العنونة و الدبلجة

1. العنونة

1.1. ضبط المصطلح

إن معرفة مصطلح علم من العلوم من شأنها أن توحد بساط البحث الذي من الممكن أن يلتقي عليه العلماء، وتسهم بشكل فعال في التنسيق بين مختلف أبحاثهم و دراساتهم.كما أنها تزيد من اتصال القارئ العادي غير المتخصص بهذا العلم أو ذاك نتيجة القضاء على الاضطراب المصطلحي، و بالتالي البلبلة الفكرية[1].

استخدم لفظ (sous-titre) لأول مرة بفرنسا سنة 1912 في المجلة الأسبوعية الفرنسية " Le Cinéma"[2]، و كان أول ظهور للفظي (sous-titrage) و (sous-titrer) في مقالة نشرتها الجريدة الأسبوعية (Mon Ciné) في باريس بتاريخ 08 مارس 1923[3]. أما في اللغة الانجليزية فيستخدم مصطلح (subtitling) في كافة البحوث والدراسات.

أما بالنسبة للغة العربية، فيقابل الكلمة الفرنسية "sous-titrage" أزيد عن عشر مصطلحات، فمثلا نجد لها ثلاثة مقابلات في نفس الكتاب "في الترجمة الأدبية"[4] و هي: التفريع العنواني (الصفحة 40)، السترجة (الصفحة 40-41)، و العنونة (الصفحة 45). كما نجد مصطلح الترجمة أسفل الشاشة الذي وظفه العميد عبد الله[5]، و هو مصطلح يبدو مبهم نوعا ما.

---

[1] - عامر الزناتي الجابري ، *إشكالية ترجمة المصطلح :مصطلح الصلاة بين العربية والعبرية أنموذجا* - السعودية- مجلة البحوث والدراسات القرآنية-، العدد 9، 2008، ص: 334.

[2] Lucien MERLEAU, *Les Sous titres…un Mal Nécessaire*, Meta, Les presses de l'Université de Montréal, Volume 27, N°03, Septembre 1982. P : 272

[3] Lucien MERLEAU, *Les Sous titres…un Mal Nécessaire* P : 273.

[4] بريهمات عيسى، *في الترجمة الأدبية*، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية و آدابها، مطبعة بن سالم، الأغواط، 2009.

[5] العميد عبد الله، *اقتراحات في سبيل إعداد أفضل لطلبة الترجمة*، في: مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. ندوة تكوين مترجمي الغد، طنجة 8- 10 نوفمبر 2006. على الموقع الالكتروني: http://www.atida.org

أما بالنسبة لمصطلح "الحاشية السينمائية" فهو الآخر ليس دقيقا جدا، بل و انه يحصر استعمال هذه التقنية في مجال السينما فحسب و نحن نعلم جيدا، كما سبق لنا ذكره، أن الترجمة السمعية البصرية تشمل عدة مجالات و أن العنونة لا تستخدم في السينما فقط بل هي تقنية أصبحت رائجة في كل وسائل الاتصال الجماهرية كما تستعمل أيضا في المسرح و الأوبرا.

في الآونة الأخيرة، ساد أيضا استخدام مصطلح "سترجة" المأخوذ اقتراضا من اللغة الفرنسية، وهناك رأيان في ماهية هذا المصطلح، الأول ينسبه إلى الدكتور حميد العواضي سفير اليمن في منظمة اليونسكو و أستاذ الترجمة و اللسانيات المساعد و رئيس قسم اللغة الفرنسية في كلية الآداب بجامعة صنعاء، و الرأي الثاني يعزوه، حسب الباحثة محجور نورة، إلى مدرسة الملك فهد للترجمة بطنجة بالمغرب. وأيا كان مصدر هذا المصطلح فإن كثيرا من تبناه لأنه يفي بالغرض الذي وضع من أجله دقة و إيجازا.

أما بالنسبة لمصطلح "العنونة" فقد يبعث إلى نوع من الغموض[6]، فهو من جهة، يعبر عن علم يعنى بدراسة العناوين "Titrologie"[7]، و من جهة أخرى ، يشير في مجال السمعي البصري إلى كل المراحل التي تمر بها عملية إنتاج العناوين بما في ذلك الترجمة و المعاينة و الانتقاء و تحديد زمن ظهور العنوان و الأقلمة السينمائية و صناعة العناوين في مراحلها التجريبية قبل القيام بدمجها على الشريط بواسطة طرق تقنية متنوعة. و لذلك أصبح من المفروض ذكر اسم المؤسسة التي قامت بالعنونة في الديباجة[8] و ليس اسم المترجم/المؤقلم فحسب.

إن مصطلح العنونة موجود في لسان العرب تحت مادة (عنن). وأورد قول **اللحياني**: عننت الكتاب تعنينا و عنيته إذا عنونته. وقول ابن الأثير عنن الكتاب أو عنونه أو علونه أي عرضه له و صرفه إليه[9]. و المراد هو تضمين الكتاب لمعنى و تحميله لدلالة. أما ابن بري فيقول:"كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له"، أي أن العنوان هو حصر للمعنى[10]. من هنا بدأ استعمال مصطلح "العنونة"

---

[6] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, P : 146.

[7] Josep Besa CAMPRUBI, *Les Fonctions du Titre, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 82, 2002, Pulim, Université de Limoges, P : 07.

[8] الديباجة = الجينيريك في: أحمد زكي بدوي، معجم *مصطلحات الإعلام إنجليزي فرنسي عربي*، دار الكتاب المصري، القاهرة، و دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1994، ص: 54.

[9] *لسان العرب*، نسخة إلكترونية على الموقع: http://www.alwaraq.net/Core/AlwaraqSrv/LisanSrchOneUtf8

[10] محمد فكري الجزار، *العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص: 19.

للدلالة على المعنى الذي نرفقه بالفيلم المبهم على شكل عناوين تؤدي للمشاهد المعنى مترجما في الكتابة التي تظهر أسفل الشاشة.

و أمام هذه الأمواج المتلاطمة من المصطلحات التي تصل إلينا في كل يوم، و نظرا لعدم التنسيق بين مختلف الدول العربية في وضع المصطلح، فنجد مصطلحات كثيرة للمفهوم الواحد، قررنا تبني مصطلح "العنونة" الذي نجده الأنسب و يدخل في نطاق التقييس المصطلحي الذي نحن بحاجة له.

1.2. تعريف العنونة

يمكن تعريف العنونة على أنها ترجمة كتابية لحوار في عمل أجنبي ناطق في لغته الأصلية تعرض في غالب الأحيان في أسفل الشاشة في اللغة المنقول إليها، و هذا ليس دائما، ففي اليابان تعرض العنونة على الجانب الأفقي الأيمن من الشاشة. و عادة ما تكون هذه الترجمة مكثفة بسبب الفضاء المخصص لنص العنونة من جهة و بسبب الزمن المحدود الذي يستغرقه عرض هذا النص و الذي لا يتعدى ست ثوان من جهة أخرى.

Une reformulation écrite de la bande de son dans le sous-titrage où les dialogues oraux sont transposés à l'écrit dans de courtes phrases qui apparaissent à l'écran[11]

كما عرفها **ليكن** Luyken عام 1991:

Condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot of the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity[12].

[11] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P: 103

[12] Jorge Diaz CINTAS and Gunilla ANDERMAN, *Ausiovisual Translation, Language Transfer on Screen*, PALGRAVE MACMILLAN, 2009, P: 21.

كما أنها ترجمة تعتمد على المحافظة على النسخة الأصلية كما هي و إرفاقها بالحوار المترجم ترجمة موجزة، و لذلك يقول عنها **كورنو** Jean François Cornu أنها *نشاط في الظل*:

Le sous-titrage est une activité de l'ombre[13]

Le mot sous-titrage désigne dans un film parlant étranger présenté en version originale, la traduction condensée du dialogue projeté au bas des images[14]

و تتميز العنونة خاصة بسرعة وتيرتها و اختفائها بعد الانتهاء منها، هذا ما يجعلها تنزع بالضرورة إلى التلخيص و الحذف و تعتمد أساسا على إعادة:

- الحوار الأصلي للمتحدث سواء ظهر على الشاشة أو لم يظهر.
- العناصر الخطابية التي تظهر على الصورة (الكتابات على الجدران، اللافتات، الحروف،...)
- باقي العناصر الخطابية التي يتضمنها الصوت مثل الأغاني و الأصوات المنبثقة من التلفاز والراديو،... [15]

سهلت التطورات التكنولوجية بشكل كبير عملية العنونة و غيرتها، فبالإضافة لكونها من أهم أنواع الترجمة السمعية البصرية و التي تخضع للعديد من القيود (كالانتقال من لغة/ثقافة إلى أخرى)[16]، أصبحت العنونة من أهم قضايا التواصل بالنسبة للمتلقي في اللغة الأخرى. كما يستحسن النقاد و هواة السينما و الجمهور المثقف عملية العنونة لأنها تساعد على المرور إلى لغات أخرى دون المساس بالمميزات الخصوصية للنسخة الأصلية[17].

و لجملة من الأسباب، أكثرها اقتصادية، قد لا تحظى جل الأعمال الفنية –و إن كانت ذات مستوى– بعملية العنونة، خاصة منها الأعمال ذات الطابع الثقافي أو ذات الخصوصية المحلية أو الأشرطة،

[13] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P : 09.
[14] Lucien MERLEAU, *Les Sous titres…un Mal Nécessaire*, P : 273.
[15] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P:27.
[16] Yves GAMBIER, *Le Sous-titrage : Une traduction Sélective*, P: 65.
[17] كمال بن وناس، *الدبلجة و العنونة في السينما*، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008، ص: 33.

بقدر ما تحظى الأفلام أو الأعمال السينمائية ذات الطابع الترفيهي و الاستهلاك الفرجوي بعملية الدبلجة: "ذلك أنها ستوزع في آلاف قاعات السينما في أرجاء العالم كما هو حال الأفلام الأمريكية"[18].

1.3. أنواع العنونة

أما بالنسبة لأنواع العنونة، فإنه ليس من السهل تحديدها لأن هذا الميدان مرتبط ارتباطا وثيقا بالتطور التكنولوجي الذي يحدث، فما أن يوضع تنميط معين للعنونة حتى تظهر أنماط جديدة[19]. لذلك ارتأينا أن نقسمها إلى ثلاث أنواع أساسية و هي:

1.3.1. العنونة بين اللغات

و هي الانتقال بالنص الملفوظ في لغة إلى نص مكتوب في لغة مختلفة عنها، و يكون هذا النقل بدقة متناهية و مفهوم جدا حتى لا يتشتت انتباه المشاهد و يمنعه من متابعة البرنامج الذي يعرض عليه. كما يجب أن يكون النص في متناول الجمهور العريض و أن لا يتجاوز السطرين.

The need to render *speech* in two lines of concise and intelligible writing with a minimal loss in informative content[20].

من خلال هذا التعريف يتضح أن هذا النوع من العنونة يشمل أيضا ما يسمى بالعنونة ثنائية اللغة (Bilingue)[21]، و التي تستعمل عادة في البلدان التي يتحدث سكانها لغتان مختلفتان (بلجيكا، سويسرا، فنلندا،...)، فيخصص كل سطر للغة (ففي بلجيكا مثلا يخصص سطر للغة الفرنسية و سطر للغة الفلامانية).

[18] كمال بن وناس، *الدبلجة و العنونة في السينما*، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008، ص: 33.
[19] Jorge Diaz CINTAS and Aline RAMAEL, *Audiovisual Translation : Subtitling*, St Jerome Publishing, 2007, P:13.
[20] Pilar ORERO, *Topics in Audiovisual Translation*, Bnejamins, 2004, P: 104.
[21] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P : 30-34.

و يمكن أن يكون للعنونة بين لغتين تداعيات مختلفة، فهي تعمل على تحسين مهارات القراءة، كما تساهم في تقوية مهارات تعلم اللغات الأجنبية، و تساعد (نظريا) في تبادل دولي سهل و رخيص للبرامج، و (في واقع الأمر) تثبيت هيمنة اللغة الانجليزية[22].

و في هذا السياق، تتوفر الآن نوعان من العنونة، الأولى هي عبارة عن عنونة توفرها القنوات أثناء عرضها لبرامجها و تسمى بالعنونة المفتوحة (Sous-titres ouverts)، أما النوع الثاني، العنونة المغلقة (Sous-titres fermés)، فهي عنونة اختيارية تمكن الشاهد من عرضها على الشاشة عند الحاجة أو الاستغناء عنها.

Les sous-titres ouverts sont projetés sur l'image et ne peuvent être ôtés ou supprimés et dans le second cas la traduction peut être ajoutée selon le désir du spectateur.[23]

1.3.2. العنونة داخل اللغة نفسها

هي الانتقال من النص المسموع إلى النص المكتوب في نفس اللغة و تظهر العنونة في ثلاثة أو أربعة أسطر كحد أقصى. يستعمل هذا النوع من العنونة أساسا للصم و ضعاف السمع و ذلك من أجل تمكينهم من متابعة البرنامج عن طريق إشارة يتم تشغيلها من طرف الشخص الذي يرغب في ذلك بالدخول إلى الصفحة 777 أو 888 من التيليتكس (Télétexte) في أغلب البلدان الأوروبية.

و عليه، فإن العنونة داخل اللغة الواحدة تتولى وظيفة الشرح، فلا تتطلب ترجمة الحوار بل إعطاء معلومات حول البعد الصوتي، و سير الأحداث[24]، و هو ما جعل الباحثين يترددون في اعتبار هذا النوع من العنونة داخل دراسات الترجمة فإن "أصول العنونة للصم و ضعاف السمع تمكن في الصناعة والتكنولوجيا المساعدة. لأنو وجد أن محترفي هذا النوع من الترجمة، في أغلب الأحيان، ليسوا من المترجمين، و في بعض الأحيان لا يملكون مؤهلات للقيام بهذا العمل"[25]. إلا أنه، و إذا اعتبرنا التعريف الذي أعطاه

[22] Pilar ORERO, *Topics in Audiovisual Translation*, P: 87.
[23] Jorge Diaz CINTAS cité par Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P : 36.
[24] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P : 34.
[25] De LINDE and KAY cité par Joselia NEVES, *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing,* Doctorate Thesis, School of Arts Rohaempton University, 2005, P: 22.

دوليل Delisle للترجمة عام 1999 : "عملية تحويل بين اللغات تتوقف على تفسير معنى النص الأصل لتحرير النص الهدف باحثين على علاقة تكافؤ بين النصين"[26]، فإنه يمكن اعتبار هذا النوع من العنونة تمرينا ترجميا إلى حد ما.

1.3.3. العنونة المباشرة

Les sous-titres dans le sous-titrage en direct sont une interprétation simultanée[27].

من هذا التعريف يتضح لنا أن هذا النوع من العنونة هو أقرب للترجمة الفورية من الترجمة التحريرية، فهو يستعمل في الترجمة على المباشر للحوارات التليفزيونية أو الخطابات الرئاسية و تتم بالتزامن مع البث المباشر.

1.4. وظائف العنـــونة

من الصعب فهم معاني العنونة دون فهم البعد الوظيفي للغة المستعملة فيها، فالمشاهد لا يقرأ العناوين على أساس جزء من الصورة، بل لكي يفهم من خلالها المعنى المراد في اللغة المكتوبة و المترجمة من اللغة الأصلية[28]. وعليه، فإن فهم وظائف العنونة يستدعي بالضرورة فهم لوظائف اللغة، و رغم تعدد المحاولات لتقسيم و حصر هذه الوظائف[29] إلا أنها بقيت ناقصة لما تتضمنه اللغة المستعملة في المجال السمعي البصري من أبعاد سيميائية و تداخل للعناصر غير اللسانية. أما **مارلو** L. Merleau فقد لخص وظائف العنونة كما يلي[30]:

[26] Cité par Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *Traduction et Média Audiovisuels*, Presse Universitaire Septentrion, France, 2011, P : 158.
[27] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion,* P : 03.
[28] DESBLACHE L., *Challenges and Rewards of Libretto Adaptation*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) *Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen* (pp 71-82). London: Palgrave Macmilan. 2009, P: 71.
[29] SKUGGVIK, E., *Teaching Screen Translation: the Role of Pragmatics in Subtitling*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) Audiovisual *Translation, Language Transfer on Screen* (PP: 197-213). 2009, P: 204.
[30] Lucien MERLEAU, *Les Sous-titres… Un Mal Nécessaire*, P : 274.

1.4.1. **الوظيفة التعويضية:** فهي تعويض للمحتوى الأصلي بما يقابله و يكافئه في اللغة الهدف، و ذلك بانتقالها من المستوى الشفوي إلى المستوى الكتابي.

1.4.2. **الوظيفة التواصلية:** تعمل العنونة على تسهيل عملية التواصل و ذلك بتجاوز عقبة لغة المرسل (المتكلم في الفيلم) التي لا يفهمها المشاهد (المرسل إليه). و تعتبر عملية التواصل هنا غير مباشرة لوجود الوسيط و كونها تحدث في اتجاه واحد.

1.4.3. **الوظيفة الشعورية:** ينبغي على العنونة أن تثير نفس المشاعر و العواطف التي يثيرها النص الأصلي، و ذلك من خلال التوفيق بين النظامين الصوتي و الكتابي، كاستعمالها لعلامات الترقيم مثلا.

1.4.4. **الوظيفة الترسيخية:** بما أن العنونة في الأساس تفسير و توضيح للصورة المرئية، فيتوجب عليها ضبط معنى الصورة التي تكون في الغالب متعددة الدلالات حسب ما تحمله من عناصر سيميائية، و تكمن وظيفة الترسيخ في تحديد هذه المفاهيم.

1.4.5. **الوظيفة الاستعاضية:** و هي تكمن في دور العنونة في توضيح كل ما هو مبهم سواء على المستوى اللساني و أيضا الدلالات المحتواة في الصورة، كترجمة اللافتات في الأفلام و هو محتوى غير لساني تتم ترجمته لإزالة الغموض الذي تحمله.

1.4.6. **الوظيفة الإطنابية:** لا بد من تطابق العنونة مع الصورة كونهما، عموما، يعبران عن الشيء نفسه. فإن تم هذا التعبير بشكل مغاير فيسمى إطناب (redondance) و إن كان هناك تطابق فهو (pléonasme).

1.5. مراحل إنــجاز العنـــونة

تقتضي العنونة تكثيف كل الدلالات لمختلف الرموز في بضعة أسطر من أجل إعادة بناء المعنى في اللغة الهدف، و هو ما يشكل المحور الذي تدور حوله كامل مراحل طباعة العنونة، كما تختلف هته المراحل من معمل لآخر و من بلد لآخر و من مجموعة لغوية لأخرى... كما ينبغي على المترجم أثناء إنجازه للعنونة أن يبلغ الرسالة بمنتهى الدقة من أجل أن يحملها نفس الأثر على المشاهد الذي يستمع للبرنامج في لغته الأصلية، لكن في زمن و مساحة أقصر و لذلك يلجأ للكثير من التقنيات و الاستراتيجيات و يمر بالعديد من المراحل يمكن تلخيصها فيما يلي:

- **الترجمة** (Traduction): و هي أول المراحل التي يقوم فيها المعنون بترجمة النص الأصلي حسب القيود التي يتبعها واستراتيجيات الترجمة التي يتبناها ونوع الفلم وخصائصه وعدد العناصر الأساسية وغير الأساسية وطبيعة اللغة وغير ذلك من العناصر. دون التقيد بالصورة اللفظية للكلام المسموع أي دون تكثيف أو إسقاط أي عنصر من عناصر النص.
- **التقطيع** (Découpage): و هي المرحلة التي يتم فيها تحديد الوقت المناسب لظهور العناوين و طولها، و هي عملية مقيدة بعدة شروط مثل القراءة و سرعة الحوار المنطوق... و يقوم المسؤول عن هذه المرحلة (عادة "المكيف") بتقطيع النص إلى أجزاء أو وحدات و مزامنته مع صوت المتكلم في البرنامج سواء كان ظاهرا على الشاشة أم لا.

Le découpage des sous-titres relève donc de la responsabilité de l'adaptateur : il doit déterminer lui-même les moments précis auxquels devra apparaitre et disparaitre chaque sous-titre et par conséquent, la longueur du texte[31].

- **التحديد** (Repérage): يقوم بعدها المعاين بتحديد مكان و مواضع ظهور العنونة و ذلك حسب التقطيع الذي قام به هو أو المترجم، فيتم تقطيع الحوار و تحديد نقطة بداية و نهاية كل عنوان باستخدام رموز زمنية (TC)[32] يتم تسجيلها على شريط الفيديو باحتساب الدقيقة و الثانية. مثلا:

Tc in 00:15:27:22 (بداية نص العنونة)

Tc out 00:15:29:17 (نهاية نص العنونة/ بداية نص جديد)

فتحدد المدة بـ: 1 ثانية، ما يعادل 18 صورة، عدد الرموز 25.

[31] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P :11.
[32] Tc : Time Code

كما أوضح **غامبيي** Gambier في هذا الصدد أن عدد نصوص العنونة متعلق بسرعة تمرير الصور (Vitesse de déroulement) و التي تتراوح ما بين 24 و 29 صورة في الثانية و أنها تختلف من منتوج لآخر:

Pour un long métrage 35 mm de 90 minutes, on pourra avoir 900 sous-titres dans la salle de cinéma, 750 pour la vidéo et 650 pour la télévision[33].

و بناءا على هذا التقطيع و التحديد يصل المترجم إلى المرحلة الأخيرة و هي مرحلة تكثيف ما يمكن تكثيفه من العناصر و إسقاط ما يجب إسقاطه حتّى يصير العنوان في حالته الكاملة المحترمة لقيود الزمن والمكان[34].

Les techniciens prévoient les futurs emplacements des sous-titres sur le film, en fonction du découpage du traducteur[35].

أما **لوكين** Luyken[36] فقد فرق بين مراحل العنونة (العادية)، و عنونة الأفلام المضغوطة على الأقراص، و العنونة الالكترونية. كما أضاف عدة مراحل تسبق الترجمة منها:

- **التسجيل**: مرحلة إجرائية يتم من خلالها تسجيل كل المعلومات الضرورية حول البرنامج المراد عنونته.
- **المراجعة**: مراجعة النص و الوقوف على الأخطاء اللغوية... و مراجعة العناصر اللغوية غير المكتوبة في النص و التي تعرض على الشاشة.
- **النسخة المعمول بها**: و هي النسخة النهائية التي تبنى عليها العنونة و في هذا السياق يقول **ريد** Reid إن من الأفضل أن يتفرج المترجم الفيلم قبل الشروع في ترجمته من أجل فهم الأحداث و كامل الجوانب غير المكتوبة من السيناريو[37].

[33] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion,* P : 04.
[34] LUYKEN, G.M., *Overcoming Language Barriers in Television*, Manchester, The European Institute for the Media. 1991, P: 54.
[35] André RIGUAUD, cité par Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P :11.
[36] LUYKEN, G.M., *Overcoming Language Barriers in Television*, Manchester, P: 49.

و مراحل تأتي بعد التحديد و طباعة العناوين على شريط الفيلم أولها:

- **المراجعة/ التصحيح**: يقوم خبير لغوي بمراجعة و تصحيح أي أخطاء لغوية أو يحسن الأسلوب و اللغة.
- **المصادقة**: أي أن الترجمة قد حازت على القبول و أصبحت جاهزة للعرض، و يتم إضافة المعلومات الخاصة بالترجمة (المعمل، المترجم،...) في الجينيريك.
- **التسليم**: مرحلة إجرائية هي الأخرى، تقوم من خلالها الشركة المسئولة عن العنونة بتسليم النسخة النهائية للزبون.

كما سبق ذكره، فإن هذه المراحل تختلف من معمل لآخر في عددها و ترتيبها حسب الاستراتيجيات المتبعة و عدد العمال الواقفون على العنونة، إذ يمكن أن يتقن عامل واحد (المترجم مثلا) عدة مهام، فيقوم بالترجمة و التكييف و التدقيق و المراجعة اللغوية. يبقى التحديد و كل ما له علاقة بالجانب التقني فيمكن له أن يتعلمه بسهولة من خلال الممارسة.

1.5.1. طبـاعة العنــونة

...Quant au grand public, il s'imaginerait volontiers que le sous-titrage s'apparente à une simple activité de dactylographie sur film ne nécessitant que le recours à un traducteur et à une machiniste![38]

كانت العنونة في بداياتها تطبع مباشرة على الشريط بواسطة قوالب محفرة بالزنك، فيتم وضع الشريط في محلول كحولي لتطريته ثم تغليفه بمادة شمعية لحمايته ثم يحفر عليه النص مباشرة. واصلت بعد ذلك تقنيات طباعة العنونة تطورها و تعددت أساليبها، فانتقلت من مرحلة وضع النص فوق الصورة إلى الطباعة بواسطة الزنك (أو ما يسمى بالعنونة الميكانيكية Mécanique)، ثم ظهرت العنونة الحرارية (Thermique) و التي تقتضي طباعة العنونة و هي ساخنة، و بعدها ظهرت العنونة الكيميائية (Chimique)، و هي تقنية تسمح لأحرف العنونة بأن تظهر بشكل أوضح على الشاشة مما سهل

[37] REID, H., *Subtitling: the intelligent solution*, In P.A. Horguelin (ed.) Translating: A Profession. Proceedings of the VII World Congress of the International Federation of Translators). Ottawa: Council of Translators and Interpreters of Ottawa. 1978, PP: 420–428.

[38] Nina KAGANSKY, *Titra Film, une Chronique Cinématographique et Familiale*, s. L., Titra Film, 1995, P: 8.

قراءتها و ذلك من خلال تمرير الشريط في البارافين. و في عام 1988، ظهرت العنونة البصرية (Optique) و هي عنونة تعتمد على تقنية الليزر وصولا إلى العنونة الالكترونية (Electronique) والتي تستخدم جهاز الحاسوب في طباعة نصوصها[39]. تأثرت العنونة الالكترونية كثيرا و لا تزال تتأثر بالتطورات التكنولوجية فتضاعفت و اختلفت أشكالها بفضل التكنولوجيا الرقمية فأصبحت العناوين تطبع بطرق مختلفة حسب نوع البرنامج، الدول التي تعرض فيها العنونة... و يمكن استخلاص هذه الأساليب فيما يلي:

- **الأحرف**: لا يوجد نموذج موحد لطباعة الأحرف إنما يستحسن استعمال حروف من العائلة نفسها. كما يمكن أحيانا اللجوء للكتابة المائلة (Italique) عند ترجمة الأغاني أو مقاطع شعرية... أما بالنسبة للحروف الكبيرة (Majuscules) فاستعمالها قليل جدا في حالة ترجمة أسماء العلم أو في اختصار أسماء المنظمات العالمية ...
- **الألوان**: يستخدم اللون الأبيض في العناوين الإعلامية (أفلام، برامج تلفيزيونية،...) واللون الأصفر لعنونة الأفلام الوثائقية و التي عادة ما يكون المتكلم شخص واحد.
- **الخلفية**: تطبع العناوين عادة دون خلفية، لكن إن وجدت فتكون بيضاء أو بلون فاتح و طباعة النص إما بالأسود أو بلون آخر داكن.
- **عدد الأسطر**: اختلفت الآراء فيما يخص عدد أسطر العنونة، فمنهم من يرى أن لا تتعدى السطرين، و آخرون يفضلون كتابة العنونة في أربعة أسطر. لكن إذا أخذنا بعين الاعتبار مبدأ عدم البروز، أي تفادي التداخل البصري بين أسطر العنونة و الصورة المتحركة، فينبغي أن لا يتجاوز عدد الأسطر اثنين. كما تتجلى هذه الظاهرة حين يحتوي العمل الأصلي على مقاطع بلغة أجنبية معنونة و ينبغي عند ذلك ترجمتها هي الأخرى، فيتضاعف عدد الأسطر و يغطي مساحة أكبر من الصورة.
- **عدد الأحرف**: قد يصل عدد أحرف العنونة إلى 35 أو 37 حرف في السطر الواحد و يختلف شكلها و عددها من شاشة الفيديو إلى شاشة السينما. كما ساهمت التطورات التكنولوجية في تحديد عدد الأحرف و الأسطر في العنونة مقارنة بنسبة تكرار

[39] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P :13.

الصور بدقة أكثر: كل حرف يقابله صورتان، و كل ثانية تقابلها 25 صورة، هذا يستلزم أن كل ثانية يقابلها 12 حرف[40].

Grace aux nouvelles avancées technologiques, le débat sur le nombre maximal de caractères par ligne a pratiquement disparu. Toutes les lettres ne prennent pas le même espace. Ainsi un « I » ou un « i » occupent moins d'espace qu'un « m » ou un « o »[41]

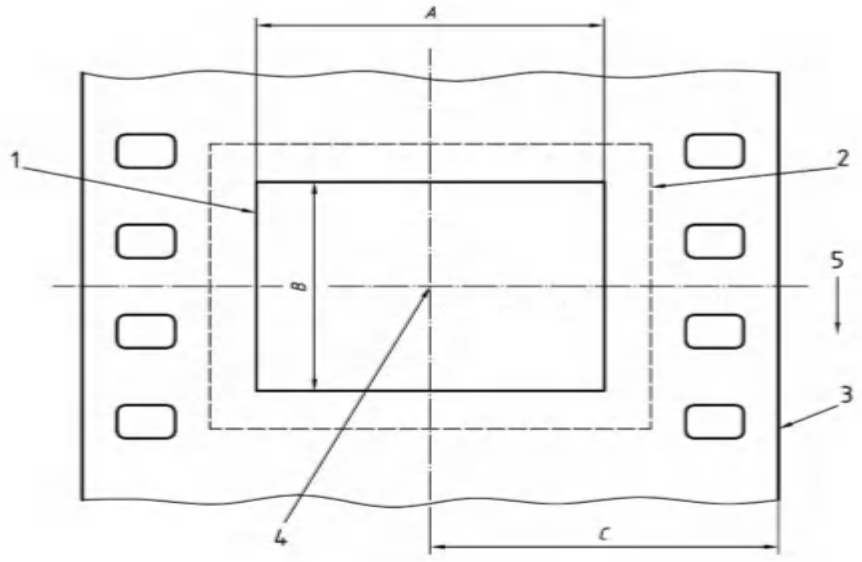
- **مكان العنونة:** عادة تكتب العنونة في الجهة السفلية من الشاشة، في حين تكتب في الجهة اليمنى في الدول التي تكتب لغتها بطريقة عمودية كاليابان و الصين. و في كلتا الحالتين لا ينبغي للكتابة أن تحتل أكثر من 20% من مساحة الصورة[42].

أم المنظمة العالمية للمقاييس (International Standards Organisation ISO) فقد قامت بضبط و تحديد مواضع و مقاييس أسطر العنونة في أشرطة الأفلام السينمائية ذات 35 صورة في الثانية (Movie Motion Film 35) كما هو مضح في المخطط التالي:

[40] أنظر: فضيل دليو، *تاريخ وسائل الإعلام*، 2006، ص : 118.

[41] CINTAZ cité par Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed, P : 38.

[42] Lucien MERLEAU, *Les sous titres…un mal nécessaire*, Meta, Les presses de l'Université de Montréal, Volume 27, N°03, Septembre 1982.



Key
1 Maximum permissible area for subtitle
2 Projectable image area
3 Reference edge
4 Centre of intended image
5 Direction of film travel

Figure 1 — Position of maximum area permitted for subtitle on 35 mm release print

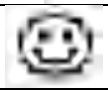
Licensed to adalmediaemi@gmail.com
ISO Store order #: OP-473811/Downloaded: 2016-01-15
Single user license only, copying and networking prohibited

© ISO 2002 – All rights reserved

مواضع أسطر العنونة في الأفلام السينمائية ذات 35 صورة/ثانية[43]

كما توجد أساليب لطباعة العنونة الخاصة بالصم و ضعاف السمع منها:

- اعتماد ألوان مختلفة في طباعة العنونة تختلف حسب الشخصيات المتحدثة في البرنامج أو الفيلم.
- اعتماد بعض الأيقونات للإشارة إلى الدلالات غير اللسانية[44] مثلا:

الدليل على وجود موسيقى	
الدليل على اتصال هاتفي	
الدليل على الضحك	

[43] International Standards ISO, Cinématographie, ISO copyright office, Switzerland, 2002, P :02.
[44] Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, P: 60.

1.5.2. المعنون

بالرغم من أن العنونة عمل تسوده طبيعة لغوية و المتمثلة في الترجمة، إلا أن هذه الأخيرة ليست إلا جزء من العنونة. إذ يعمل على انجاز العنونة عدد كبير من المختصين و التقنيين من أجل ضمان عدم ضياع المعنى بين العنصر النصي و العنصر السيميائي. أما الوظائف التي لها علاقة مباشرة مع العنونة فهي: المترجم (Traducteur)، المعاين/ المكيف (Repéreur)، و المؤقلم (Adaptateur)، كما يمكن لشخص واحد أن يجمع بين مهمتين أو أكثر كأن يقوم المترجم بالمعاينة أو التقطيع أو المراجعة أو الأقلمة...

وعليه، و نظرا للتطور الهائل الذي وصلت إليه التكنولوجيا فيتوجب على المترجم (المعنون) أن يتقن جيدا الوسائل السمعية البصرية[45] من جهة، و أن يتمكن من تجاوز المشاكل المصطلحية من جهة أخرى. أي أن يقوم بانتقاء مصطلحات تحدث الأثر نفسه و هو ما يسميه **غامبيي** Gambier بالتبسيط المعجمي[46]، و هو ما قد يخلق جملة من الصعوبات التي يواجهها المعنون أثناء شروعه في الترجمة للشاشة، ومن أجل تخطي كل هذه العقبات يتوجب عليه أن يمتلك مهارات و قدرات تخوله أن:

- أن يحقق الأثر نفسه الذي حققه النص الأصلي، بغض النظر عن قضية المكافئات اللغوية. أي أن يكون النص بشكله الجديد المكتوب في متناول الجمهور دون أن يكون بالضرورة مكافئ كليا للمضمون الدلالي المحتوى في البرنامج باعتبار أن اللغات تختلف بحسب ما يجب أن يعبر عنه لا ما يمكنها التعبير عنه[47].
- أن ينقل الرسالة من المستوى الشفوي إلى المستوى الكتابي و هي عملية شديدة التعقيد لأن النص يتضمن خصائص كلامية و أخرى غير كلامية لا تقتصر على وجه واحد من أوجه الإدراك البشري.
- أن يكون مدركا للقواعد الاجتماعية التي تنظم العلاقات داخل المجتمع و يؤدي بذلك دور الوسيط الثقافي بين النص الأصلي و المشاهد الجديد و أن يكون قادرا على التنويع الثقافي و تطوير حس الاختلاف في جمهور كبير من الناس شديدي الاختلاف و التباين.

---

[45] Hayassam SAFAR et André CLAS, *L'environnement Traductionnel : La Station de Travail du Traducteur de L'an 2001*, Presse de l'université du Québec, 1992, P : 352.
[46] Yves GAMBIER, *Le Sous-titrage : Une traduction Sélective*, PP : 58- 66.
[47] www.TraslationDirectory.com (Roman JACKOBSON, 1966).

و عليه فعلى المعنون أن يتمكن من تحقيق التوازن بين الصوت و الصورة و الكتابة، بطريقة يكون فيها العنوان حاضرا و خفيا في نفس الوقت:

Les sous-titres doivent être à la fois présents et discrets[48].

و هذا التزامن بين المسموع و المقروء هو الذي يضمن عدم تشويش الفهم لدى المشاهد خاصة إذا كان هذا الأخير يجيد اللغتين، فتظهر قوة العنونة في علاقتها مع الحوار من جهة و مع الصورة من جهة أخرى و في القدرة التعبيرية للمترجم التي تتجلى في مقروئية العناوين. فالعنونة تقرأ مرة واحدة، أي أن المشاهد لا يستطيع توقيفها أو إعادتها أو الاستفسار عن المعنى المعبرة عنه. لذلك، صحيح لا يجب أن تطغى الكتابة على الصورة، لكن هذا لا يمنع أنها يجب أن تكون قراءتها سهلة و هو الشيء الذي يضمنه وضوح الكتابة و إيجازها ليكون نص العناوين سهلا في قراءته و فهمه في الوقت نفسه. كما أن الصورة الواضحة لا تحتاج للمزيد من الشرح:

Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui est dit[49].

زيادة على كل هذه الصعوبات، يتحتم على المعنون أن يأخذ بعين الاعتبار معيارا مهما أثناء ترجمته للنص و هو سرعة وتيرة الكلام الشفوي (التحدث) كونها أكبر من سرعة القراءة، فيقلص من المعلومات و يحترم زمن قراءة متوسط للعناوين. و في هذا السياق لخص **لاكس** Simon Laks الهدف الأسمى للعنونة على أنها تحقق توازن مرئي و مسموع و بسيكولوجي بين الكلام و الكتابة، كما أنها تخلق لدى المشاهد فهما كاملا يحسسه بأنه يفهم كل شيء دون أن يقرأ:

Le but suprême du sous-titrage est d'assurer, tout au long du film, un parfait équilibre visuel, auditif et psychologique entre la parole et l'écrit, et de créer chez le spectateur une plénitude de perception telle qu'il en ait l'illusion de tout comprendre sans lire les sous-titres[50].

[48] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, P : 158.
[49] Térèse ENG, *Traduire L'oral en Une ou Deux Lignes*, Vaxjo University Press, Gotborg, 2007, P : 14.
[50] Simon LAKS, *Le Sous-titrage des Films, Sa Technique, Son Esthétique.* Chez l'auteur, Paris, 1957, P : 62.

1.6. استـراتيــجيات العنــونـة

يلجأ المترجم أثناء ترجمته لأي عمل سمعي بصري لعدد من التقنيات، سبق لنا ذكرها من قبل*، لكن أثناء أدائه للعنونة فإنه يتبنى استراتيجيات أخرى تخوله نقل العناصر الثقافية و تكثيف الخطاب اللساني و غير اللساني و إيجاز البسيط منه و المضمر في بضعة أسطر. أهم هته الاستراتيجيات:

1.6.1. الترجمة الحرفية Literal translation: والترجمة الحرفية هي تعويض الوحدة اللغوية بوحدة لغوية في اللغة الهدف بمطابقتها على الصعيد النحوي و الدلالي[51]، و يعتمد المعنون هذه الإستراتيجية في ترجمة العناصر الأساسية لفهم النص و التي لا يمكن التغاضي عنها.

1.6.2. التكثيف Condensation: هذه التقنية مبنية أساسا على مبدأ الاقتصاد اللغوي، أي اختصار أكبر كم من المحتوى في أقل قدر ممكن من الكلمات، و هو ما يتطلب تحكم كامل من المترجم باللغة ليتمكن من استغلال إمكاناتها اللغوية[52]. يمكن تطبيقها عادة على العناصر الثانوية من الخطاب و التي يمكن حذفها أو دمجها أو تضمينها في عناوين أخرى. و فيما يلي أهم التقنيات المتبعة أثناء التكثيف[53]:

- ✓ إعادة ترتيب الكلمات.
- ✓ استعمال مرادفات قصيرة.
- ✓ استعمال عبارات مقاربة للمعنى مع كلمات أقل.
- ✓ تغيير فئات المصطلحات.
- ✓ استعمال الاختصارات.
- ✓ إعادة ترتيب وحدات الجمل اللغوية من أجل دمج جملتين في جملة واحدة، أو عرض جملتين في عنوان واحد.
- ✓ استعمال الضمائر لتعويض الأسماء.
- ✓ استعمال الأرقام للتعبير عن الأعداد بدل كتابتها بالأحرف.

* استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية، ص 26

[51] Hasan GHAZALA, *Translation as Problems and Solutions*, Beirut, Dar Wa Maktabat Al-Hilal, 2006, P: 06.
[52] Jorge Diaz CINTAS and Aline RAMAEL, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St Jerome Publishing, 2007, P:150.
[53] Ibid , P:151.

1.6.3. الإسقاط (الحذف) Omission: هي تقنية تعتمد على إزالة أو إسقاط العناصر غير المهمة، و ذلك لعدة أسباب أهمها الإكراهات الزمنية و المكانية، أو كونها لا تحتوي على معطيات ضرورية،أو تقدم تفاصيل عن معطيات مهمة أخرى، أو بكل بساطة في حالة التكرار.

1.7. صعـوبات العنــونة

قد لا يستوعب المشاهد كل الصعوبات و القيود التي تواجه المترجم أثناء انجازه للعنونة، ذلك أن الذي يبدو نسيانا أو حذفا أو حتى خطأ فإنه في واقع الأمر إلا ضرورة اقتضاها الضيق في المكان أو الزمن أو سرعة عرض المقاطع. و من أجل فهم أفضل لكل ما يلجأ إليه المترجم/ معنون من تقليص في حجم النص أو تعديل في العناوين ليجد لها مكانا في المجال الزمني و المكاني الضيق المتاح لها نحتاج لعرض أهم الصعوبات التي تطرحها عليه عملية العنونة عموما في النقاط التالية:

- المكان الضيق المخصص لأسطر العناوين في الشاشة.
- زمن الإلقاء القصير الذي يتقيد به نص العناوين، تعتمد هته المدة على سرعة القراءة البصرية للنص و التي تفوق سرعة الإدراك السمعي لنفس النص.
- قراءة العنونة تستوجب عدد أدنى من الصور التي تعرض في نفس الوقت، فلقراءة كلمة واحدة تحتاج العين البشرية لما يقارب الثانية، و هو ما يعادل 24 صورة.[54]
- الظروف التي تتم فيها المشاهدة أيضا تلعب دروا هاما في قراءة و استيعاب العناوين.
- عدم تعامل المترجم مع النص ككل بل يتوجب عليه تقسيمه إلى وحدات من الجمل القصيرة تحدد بدايتها و نهايتها ليس وفقا لنظام لغوي أو لساني محدد بل لما يحدث على الشاشة و هو ما قد يؤدي إلى ترجمة غير دقيقة.
- لا يجب أن ننسى أن الهدف الأول و الأساسي من مشاهدة الأفلام أو البرامج التليفزيونية هو الترفيه و الاستمتاع، لكن نظرا للجهد المضاعف الذي يبذله مشاهد

[54] Lucien MERLEAU, *Les sous titres…un mal nécessaire*, P : 280.

العنونة للاستيعاب، يجب أن تتحد كل المعطيات (صوت، صورة، عناوين) من أجل تسهيل عملية استشعار العاطفة لديه.

- تلعب العنونة دورا هاما في إنجاح العمل الفني أو إخفاقه، و عليه يتوجب على المعنون أن يتمتع بروح فنية أثناء تعامله مع النص الأصلي للحفاظ على خصائصه الجمالية. فيجب أن يتلاءم الأداء الصوتي مع نص العنونة، إذ لا تأخذ الجملة معناها الكلي في الحوار إلا بالطريقة التي تقال بها.
- قد يكون من الصعب على المعنون ترجمة اللهجة المميزة لمنطقة أو ثقافة أو مجموعة معينة باعتبارها عناصر مميزة لهم[55].
- دون أن ننسى مرحلة المراجعة و التدقيق، و التي تتدخل فيها عدة معطيات يتوجب على المعنون أخذها بعين الاعتبار.
- في بعض الأحيان لا يتحكم المترجم كليا في عملية الترجمة إذ يفرض عليه الزبون (Initiator) تصوره المسبق لما يريد الوصول إليه من نتائج و بالتالي لا يبقى على المترجم إلا تحقيق ما يريده الزبون عن طريق التطبيق اللساني المؤسس علميا آخذا بعين الاعتبار مبدأي الانسجام و الأمانة (Coherence, Fidelity)[56].

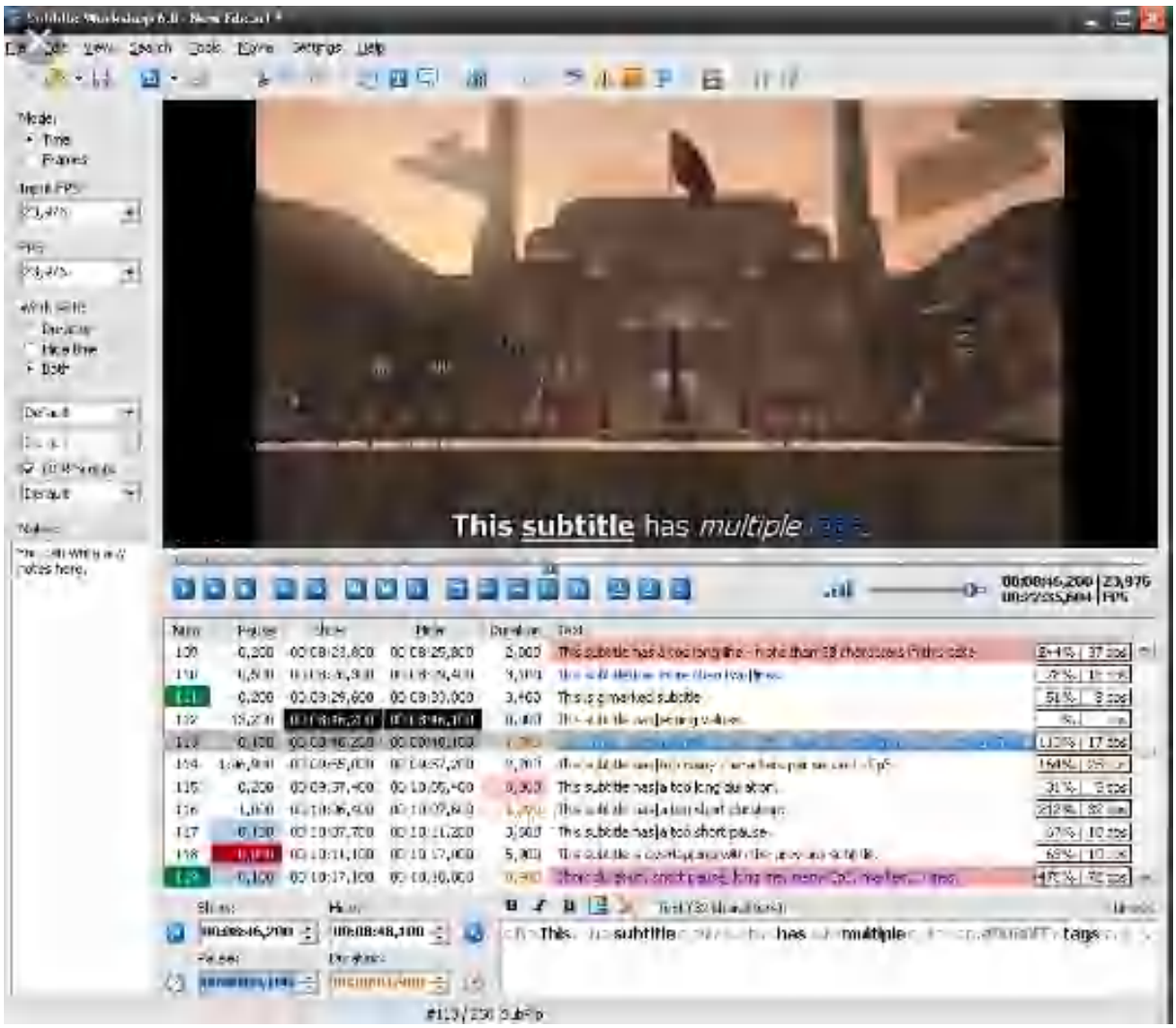
1.8. برمجيات العنونة

فيما يخص الجانب التقني و التكنولوجي فإن البرامج المخصصة للعنونة هي الأكثر انتشارا والأقل تكلفة، إذ يمكن لأي شخص تحميل أحد البرامج المجانية للعنونة ثم ترجمة العمل على الحاسوب ومزامنته مع الفيلم و إخراجه دون الحاجة لمعامل متخصصة. و فيما يلي سنقوم بذكر بعض هذه البرامج:

[55] Nathalie RAMIERE, *Comment le Sous-titrage et le Doublage Peuvent Modifier la Perception d'un Film*, Meta, Les presses de l'Université de Montréal, Volume 49, N°01, Avril 2004. On : https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009026ar/

[56] BAKER, M., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York. Taylor & Francis e-Library, 2005, P: 236.

1.8.1. Subtitle Workshop: برنامج مجاني يسمح بإنجاز العنونة غالبا ما يستعمله الهواة، يمكن من تحديد بداية و نهاية أسطر العنونة ثم العمل على ترجمتها.



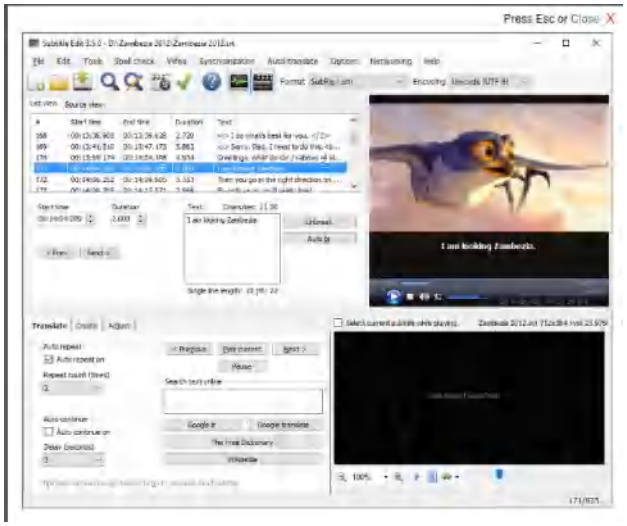
صورة توضيحية لطريقة عمل برنامج Subtitle Workshop [57]

[57] http://subworkshop.sourceforge.net/ consulté le 24/11/2019 à 16h00.

1.8.2. Aegisub: هو أيضا برنامج مجاني، لكن ما يميزه هو إمكانية فصل الصوت عن الصورة والعمل استنادا على الصوت فقط خصوصا أنه يمكن من القيام بمرحلتي التفريغ النصي والمازمنة آنيا.

صورة توضيحية لطريقة عمل برنامج Aegisub [58]

1.8.3. Subtitle Edit: يسمح هذا البرنامج المجاني بعنونة الأفلام مع إمكانية إجراء تعديلات على نوع الخط، الألوان...



صورة توضيحية لطريقة عمل برنامج Subtitle Edit [59]

[58] http://www.aegisub.org/ consulté le 24/11/2019 à 16h00.

كما يمكن العمل مباشرة على مواقع العنونة المجانية مثل موقع Amara[60] دون تحميل أي برنامج. أما بالنسبة للبرامج غير المجانية، فهي تعتمد نفس المبدأ لإنشاء العنونة أو القيام بالتعديلات لكن باحترافية أكثر نذكر منها:Spot Software[61] ، Star Transit، ...

2. الدبلجة

2.1. ضبط المصطلح

كلمة الدبلجة تعريب أصلها الكلمة الفرنسية Doublage. و حاله حال مصطلح العنونة، عرف هذا المصطلح عدة ترجمات مختلفة أهمها الدبلجة و الدوبلاج، و هذا يعود أساسا إما إلى اختلاف اللغة المصدر (Doublage/ Dubbing) أو تعدد الترجمات بتعدد المترجمين. كما يوجد من حاول ترجمة هذا المصطلح من خلال أن يجد له مقابلا في اللغة العربية فتوصل إلى مصطلح "المزاوجة"[62]، و هي كلمة منشقة من فعل Doubler أي ضاعف و زاوج، لكن لا نجد هذا المصطلح في المنجد العربي.

أما بالنسبة لكلمة "دوبلاج" فهو تعريب للكلمة الفرنسية doublage دون أن يأخذ بعين الاعتبار الأوزان و الإيقاعات العربية بل حافظت على نطقها كما تنطق في اللغة الأصل. بينما تمت مراعاة هذا المبدأ عند تعريب كلمة "الدبلجة" مما يجعلها أقرب لروح لغة الضاد و لا يحس اللسان بنوع من الغرابة عند نطقها. هذا لم يمنع من تواجد المصطلحين في المنجد العربي[63] تحت:

دبلج: دبلج فلما، نقله من لغة إلى أخرى.

و عليه فإن كلا المصطلحين صحيحين و متداولين في العالم العربي، و سوف نعتمد خلال بحثنا مصطلح "الدبلجة". و تبقى إشكالية تعدد المصطلحات للتعبير عن مفردة واحدة قائمة خاصة في العالم العربي رغم جهود كثير من الباحثين للوصول إلى حل نهائي للمشكل.

---

[59] http://www.freewarelinker.com/subtitle-edit-portable consulté le 24/11/2019 à 16h00.
[60] http://www.amara.org/ consulté le 24/11/2019 à 16h00.
[61] https://www.spotsoftware.nl/ consulté le 24/11/2019 à 16h00.
[62] عبد الحميد دباش، *السينما و الترجمة السمعية البصرية خطاب متعدد الروامز*، مجلة المترجم العدد 17، جامعة وهران، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم الترجمة، 2008، ص : 9- 32.
[63] *المنجد في اللغة العربية المعاصرة*، ط2، لبنان: دار المشرق 2001، ص: 445.

2.2. تعريف الدبلجة

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors lip movements are synchronized, in such a way that the target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language[64].

يقدم لنا **دياز** Diaz من خلال هذا التعريف، شرحا دقيقا و شاملا لماهية الدبلجة، فهي عملية تعويض صوت الممثلين الأصليين بحوار ينقل نفس رسالة النص الأصلي في اللغة الهدف، مع مراعاة التزامن بين الصوت في اللغة الهدف و حركة شفاه الممثلين. هذا التزامن يجعل المشاهد الجديد يصدق أن الممثلين يتحدثون بلغتهم. أحد أهم نوعين في الترجمة السمعية البصرية، مع العنونة، تعني أساسا تعويض الحوار الأصلي بحوار جديد في اللغة الهدف.

Dubbing is also one of the two major forms of language transfer in the translation of audiovisual works. Dubbing in this sense, is the replacement of the dialogue and narration of the foreign or source language (SL) into the language of the viewing audience, the target language (TL)[65].

شريطة أن يكون نقل الحوار نقلا كليا عن طريق إضافة الصوت سواء كان حوارا أو تعليقا أو مؤثرات صوتية و غيرها ليناسب البلد الذي سيتم عرض الفيلم فيها و تسمى هذه النسخة "نسخة العرض"[66]. أي أن الدبلجة لا تقتصر على استبدال حوار بحوار آخر فحسب:

---

[64] Jorge Diaz CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation*, Topics in Translation, Bistol, Buffalo, Toronto, 2009, P: 4-5.

[65] Horace NEWCOMB (éd.), *Encyclopedia of Television. 2éme édition*. London/New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2013, P: 764.

[66] عبد الغني عراب، *الدبلجة و آثارها الاجتماعية و الثقافية في القنوات الفضائية العربية، المسلسلات المدبلجة كعينة للبحث*، مجلة المترجم العدد 17، جامعة وهران، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم الترجمة، 2008، ص : 132.

Opération de substitution des dialogues dans une langue par des dialogues dans une autre langue (dubbing)[67].

بل من أجل ضمان نجاحها، يجب أن لا يتعارض المسموع مع المرئي و يكون تطابق و تزامن بين الصوت و الصورة بطريقة تولد إحساسا لدى المشاهد بأن الممثل في الصورة يتكلم لغته. و يقول **شوم** Chaume في هذا الصدد:

The criterion for good synchronization is met when the original actor appears to be actually speaking in the translated dialogue, in other words, when the translation is made invisible[68].

و هو ما يلخص أهم صعوبات الدبلجة، *التزامن*. و يجب أن يتم هذا الأخير على ثلاثة مستويات: التزامن بين الصوت و حركة الشفاه (Lip Synchrony)، التزامن بين نص الحوار المدبلج والزمن الذي يستغرقه الممثل في الصورة للتلفظ به (Isochrony)، التزامن الحركي: أي تزامن بين حركات الممثل في الصورة مع النص المدبلج (Kinetic Synchrony)[69].

2.3. نبذة تاريخية

إن إعادة رسم المسار التاريخي للدبلجة يرتبط ارتباطا وثيقا بميلاد الفن السابع "السينما"، خاصة السينما الناطقة، لأن الأفلام الصامتة لا تتطلب الكثير من التغيرات لجعلها في متناول المشاهدين من عدة دول مختلفة و الذين تباينت لغاتهم.

Pour exploiter les films muets, il suffisait de changer et de traduire les cartons des intertitres….. Alors que le cinéma muet franchissait allègrement les frontières et se faisait comprendre dans l'universel supposé du langage des

[67] André ROY, *Dictionnaire Général du Cinéma du Cinématographe* à L'internet: Art, Technique, Industrie. Canada: Fides, 2009, P: 138.
[68] Frederic CHAUME, *Synchronization in Dubbing : A Translational Approach*, in "Topics in Audiovisual Translation", edited by P. Orero, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2004, P: 36.
[69] Ibid , P: 41.

gestes et des mimiques, la révolution du parlant devait construire une autre tour de Babel cinématographique[70].

شكل إدخال الصوت نقطة تحول من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، فأصبح الصوت يشكل حاجزا نحو فهم الأفلام الناطقة من قبل مشاهدين مختلفين باختلاف لغاتهم، و من هنا بدأت رحلة البحث عن حل لمشكل اللغة للعثور على الوسيلة الملائمة لنقل الحوار من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف. لم تكن الدبلجة أول هته الحلول، فقد حاول منتجو الأفلام تخطي حاجز اللغات الذي فرضته الأفلام الناطقة عن طريق عدة تقنيات، منها من لاقى نجاحا و تطور و لازال يستعمل إلى يومنا هذا، و منها من فشل واندثر. و يعتبر فيلم Hallelujah الذي ظهر سنة 1929 أول فيلم مدبلج كليا[71].

لكن الدبلجة لم تكن وليدة لحظة، حتى أن في بداياتها كانت تبدو "استراتيجية بدون غد"[72] بل تطورت في ثلاث سنوات من فكرة بسيطة إلى تقنية علمية بعد بحوث و تجارب مضنية (1929-1931)[73]. و رغم أهمية الدبلجة في تاريخ السينما إلا أن الدراسات التي تطرقت لها بعمق لا تزال جد نادرة و ركزت أساسا على الجوانب التقنية للدبلجة و هي أيضا موجهة إلى فئة معينة من القراء معظمهم من المترجمين المهتمين بمجال الترجمة السمعية البصرية. أما أول دراسة جدية حول الدبلجة فقد قام بها **لاكورب** Roland Lacourbe عام 1970[74].

لطالما عارض العديد من السينمائيين الفرنسيين مبدأ الدبلجة، من بينهم Jean Renoir*، مما أخر ظهورها في قاعات السينما الفرنسية و عادة ما ينسب أول ظهور لفكرة الدبلجة في فرنسا إلى رجل الأعمال و مدير النسخ الألمانية لشركة برامونت (Paramount) Jacob Karol و الذي أراد أن يحقق ثروة طائلة في مجال الإنتاج السينمائي عن طريق عرضه للأفلام الأمريكية بلغة فرنسية دون أن ينتظر إنتاج نسخة هوليودية بالفرنسية و التي كانت تستغرق وقتا طويلا.فكان أول فيلم تتم دبلجته لإلى اللغة الفرنسية هو الفيلم الألماني Quatre de l'Infanterie للمخرج Pabst في 13 ديسمبر 1930 و ذلك لرفض

[70] Charles SOH TATCHA, *Sens et Doublage Cinématographique Etude de Doublage de «Gone With the Wind»*, Paris: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997. P : 69.
[71] Le doublage, sur www.emc.fr , 2008 consulté le 7 mai 2018
[72] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, P : 124.
[73] Ibid , P : 109.
[74] Roland LACOURBE, *Les Voix du Rêve : Pour une Réhabilitation du Doublage*, Écran 77, novembre 1977, P :41-45.
* Jean RENOIR : Réalisateur français qui réalisa entre autres *La Grande Illusion, Partie de Compagne…*

الرقابة الفرنسية أن تعرض النسخة الأصلية الناطقة بالألمانية، و بالرغم من النجاح الذي لاقاه الفيلم إلا أن سوء التزامن بين الصورة و الحوار المدبلج كان واضحا للمشاهدين[75].

في نفس المرحلة، كانت هوليوود من جهتها تحاول أن تحتكر سوق السينما من جديد من خلال تخطي عقبة اختلاف اللغات و الثقافات التي خلقتها السينما الناطقة. كانت أول محاولة هي النسخات المتعددة لكن سرعان ما اندثرت هذه التقنية بسبب تكلفتها الباهظة و الوقت الذي يستغرقه إنتاج كل نسخة على حدا[76]. لذلك فكر المنتجون في حلول أخرى أقل كلفة و بقيت ترجمت الأفلام من اللغة الهدف إلى لغات أخرى تتم أساسا وفق طريقتين: العنونة والدبلجة. لتنجح شركة Paramount بمدينة "جون فيل" (Joinville) في نهاية أفريل 1931 في دبلجة فيلم Désemparé إلى اللغة الفرنسية. وكانت أول نسخة مدبلجة إلى اللغة فرنسية بطريقة يتزامن فيها الصوت و الصورة لدرجة تجعل من الصعب التفطن إلى الدبلجة[77].

مع النجاح و الإقبال الجماهيري الذي حققته هذه التقنية في بداياتها و رغم أن العنونة سبقت الدبلجة بالظهور، لكن سرعان ما تطورت هذه التقنية و ازدهرت و أصبحت تمثل 75% من سوق الفيلم مقابل 25% بالنسبة للنسخة المعنونة. خاصة مع التطورات التكنولوجية و التي أصبح من خلالها ممكنا إنتاج نسخة واحدة للفيلم ثم استبدال بكل بساطة الحوار الأصلي بحوار مسجل في لغة أخرى. و من أهم هذه التطورات، ظهور الصوت المغناطيسي (Son magnétique) سنة 1947، و الذي سهل عملية تسجيل الصوت و أصبح بإمكان الممثل أن يستمع إليه و أن يدرك أخطائه و يصححها و يطور بذلك أداءه قبل إصدار النسخة النهائية.

هذا ما خلق نوع جديد من الممثلين، "ممثلي الدبلجة"، يلعبون دورا هاما في إنجاح النسخة المدبلجة لدرجة أن بعض الممثلين المشهورين أصبح يقوم بدبلجة أصواتهم نفس الشخص، إذ قام Jean-Philippe Puymartin بدبلجة الممثل الأمريكي Tom Cruise في 18 فيلم إلى اللغة الفرنسية ،

[75] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, P : 124.
[76] Christophe POMMIER, *Doublage et Postsynchronisation*, Paris : Dujarric, 1988, P : 13.
[77] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, P : 125.

كما كان أيضا الصوت الفرنسي للممثل Tom Hanks في أزيد من 30 فيلما نذكر منها Forrest Gump (1994)، و Pentagon Papers (2018)[78].

واصلت الدبلجة تطورها و انتشارها لتمس كل أنواع الأعمال السمعية البصرية من أفلام سينمائية أو تلفزيونية، أو مسلسلات، أو رسوم متحركة، أو أشرطة وثائقية... و أصبحت الأقراص المضغوطة تقدم عدة نسخ مدبلجة إلى لغات مختلفة.

2.3.1. الدبلجة في العالم العربي

واكب العالم العربي سير الدبلجة، إذ نجد أن الدول العربية قامت هي كذلك بدبلجة الأعمال السمعية البصرية باختلاف لغاتها :الإنجليزية، والفرنسية، والكورية، والتركية، والمكسيكية...، إلى اللغة العربية أو أحد اللهجات العربية كالمصرية، و الخليجية، و السورية...و كانت مصر، أول و أكبر صناعة سينمائية في العالم العربي، كانت أول الدول العربية التي قامت بدبلجة الأفلام الأجنبية إلى اللغة العربية الفصحى، و أول تجربة في هذا الميدان هي دبلجة فيلم "ميستر ديدز الشاذ" الذي أخرجه فرانك كابرا ولعب دور البطولة غاري كوبر، أما بالنسبة للترجمة فلقد أنجزها المخرج أحمد كامل مرسي.[79]

واصلت هذه التقنية انتشارها و انتقلت بعد ذلك إلى لبنان، بالأخص أستوديو الأرز الذي أسس عام 1952 و كان أول الاستوديوهات المجهزة لإنجاز الدبلجة[80]. تمت دبلجة عدة أعمال فنية بلبنان لكنها سرعان ما وجهت اهتمامها نحو نوع آخر من البرامج و هي البرامج المخصصة للأطفال خاصة الرسوم المتحركة و التي ساعد في انتشارها عموم التلفاز في جميع الدول العربية في فترة السبعينيات. فقام Nicolas Abou Samah بأول دبلجة :"سندباد" عام 1974، و نظرا للنجاح الذي لاقاه هذا الرسوم شرع في دبلجة : "زينة و نحول" عام 1975.

[78] https://www.rsdoublage.com/comedien-251-Puymartin-Jean-Philippe.html consulté le 27/11/2019.
[79] جان ألكسان، *السينما في الوطن العربي*، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1978، رقم 51، ص: 32.
[80] المرجع نفسه، ص: 127.

واصلت دبلجة الرسوم المتحركة نجاحها، لتقوم مصر بعدها بدبلجة أفلام Walt Disney وأولها كان: بياض الثلج و الأقزام السبعة. ثم انتقلت عدوى الدبلجة للأردن في نهاية السبعينات من خلال دبلجة أفلام الكرتون معتمدة في ذلك على تقنيات سينمائية بسيطة[81].

في بداية التسعينيات، ظهرت عدة شركات عربية مختصة في الدبلجة مثل شركة "الاتحاد الفني"، وبدأت هذه الأخيرة في تنويع البرامج المدبلجة إلى اللغة العربية بداية بالمسلسلات المكسيكية و التي لاقت إقبالا كبيرا من الجمهور العربي على اختلاف فئاته و طبقاته، و كان أول هذه الأعمال مسلسل "أنت و لا أحد" و الذي تلته دبلجة العديد من المسلسلات المكسيكية و البرازيلية.

لاقت الدبلجة مع بداية القرن الواحد و العشرين نجاحا منقطع النظير في الوطن العربي، وأصبحت الأعمال التليفزيونية و السينمائية تدبلج باختلاف أنواعها و لغاتها إلى اللغة العربية أو إلى اللهجات العربية كاللبنانية و المصرية و المغربية...و من بين الأعمال التي لاقت نجاحا كبيرا نذكر المسلسلات التركية. كما أن الأفلام و المسلسلات الهندية و التي لطالما تعود المشاهد العربي على أن يشاهدها بالنسخة الأصلية مرفوقة بالعنونة، أصبحت مؤخرا تدبلج هي الأخرى إلى اللغة العربية.

شكل نجاح دبلجة كل هذه الأعمال المختلفة دفعا نحو دبلجة الأفلام الهوليودية إلى اللغة العربية، فقامت مجموعة MBC في هذا الصدد بعرض أول فيلم أمريكي مدبلجا بالغة العربية الفصحى، "أليكسندر" (Alexander)، مع إمكانية تحكم المشاهد في اختيار متابعة الفيلم بنسخته الأصلية أو مدبلجا إلى اللغة العربية. كما ركزت أساسا على دبلجة الأفلام العالمية الشهيرة و التي لاقت نجاحا كبيرا في شباك التذاكر (Box Office)، كما فاز معظمها بجوائز كبيرة أبرزها الأوسكار[82].

2.4. مراحل إنجاز الدبلجة

ليست الدبلجة في حد ذاتها إلا مرحلة من السيرورة المعقدة التي يمر بها الفيلم السينمائي من أجل صنع نسخته المدبلجة. تختلف هذه المراحل و عدد الأشخاص القائمين عليها من مؤسسة إلى أخرى حسب الوسائل التي تملكها كل مؤسسة أو الميزانية المخصصة لدبلجة برنامج ما، و هذا ما يجعل آليات

[81] حسن سلمان، *إبداع مغاير الدوبلاج فن ينتظر الاعتراف*، العرب الأسبوعي، السبت 2009/04/11، ص: 26.
[82] MBC (en ligne), MBC تفاجئ جمهورها بسلسلة أفلام عالمية مدبلجة, www.mbc.net (consulté le 01/10/2009)

الدبلجلة تختلف إذ يمكن تقديم مرحلة على حساب أخرى أو حتى دمج عدة مراحل ما. لكن تبقى بعض الخطوات أساسية لا يمكن الاستغناء عنها و هي كما وصفها **لوكين** Luyken:

The task of dubbing translator in Europe is done by three different professionals and follows three stages and may be done by three different professionals: spotting, row translation and adaptation. The spotting is the indication of the beginning and the end of timecodes of each enunciation. The translation is the rewriting of the dialogue list in the target language, but without adapting the translated text into the lip movements of the original. This adaptation will be done later by a screenwriter[83].

من هنا يمكننا تلخيص مراحل انجاز الدبلجة كما يلي:

2.4.1. التحديد (Détection): يعمل المسؤول على هذه المرحلة على الشريط الأصلي للفيلم، و يقوم بـــ:

- تحديد حركات شفاه الشخصيات الموجودة في الفيلم
- تقطيع الفيلم حسب المشاهد (TC) لتحديد بداية و نهاية كل جملة في الحوار
- تحديد كل ما يحمله الحوار الأصلي من إيماءات و تغير في نبرة الصوت...

2.4.2. الترجمة (Traduction): ترجمة النص حسب السيناريو الأصلي، أخذا بعين الاعتبار التقطيع الذي قام به في مرحلة التحديد و سياق الحوار الأصلي و ثقافة كلا من اللغة المصدر و اللغة الهدف ...

2.4.3. الأقلمة (Adaptation): يقوم المسؤول عن هذه المرحلة بإعادة صياغة الترجمة لتلائم الصورة خاصة من حيث التزامن مع حركات الشفاه محاولا قدر الإمكان أن يحافظ على روح الحوار الأصلي مع مراعاة الخصوصيات الثقافية للغة التي يترجم لها.

نلاحظ أن هذا التقسيم اهتم خاصة بالمراحل التي لها صلة مباشرة بعملية الترجمة، و الجدير بالذكر هو أن الدبلجة تستدعي مراحل كثيرة ذات طابع تقني و فني نذكر منها:

[83] Georg-Michael LUYKEN et al, *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, The European Institute for the Media, 1991, P: 74.

2.4.4. الكتابة (Frappe/ Calligraphie): إلصاق النص المترجم بشريط شفاف تكتب عليه كل الأصوات التي يجب أن يصدرها ممثل الدبلجة بداية بالنص المترجم وكذا عدة رموز، سوف نتطرق إليها بالتفصيل لاحقا، لكل منها معنا محدد: الصراخ، الضحك،... كما يتم تحضير قائمة بأسماء الشخصيات في كل مقطع و عدد أسطر الحوار التي تؤديها كل شخصية، يستعمل **المدير الفني** و **مهندس الصوت** هذا الشريط (Bande rythmo) لاحقا أثناء التسجيل.

Bande rythmo : bande rythmographique. Dans le doublage, terme générique désignant une bande amorce 35mm, non émulsionnée, sur laquelle le détecteur codifie l'image et le son d'un film. Ensuite, l'auteur écrit sur cette même bande l'adaptation des dialogues originaux. Enfin, le calligraphe dédouble cette bande sur une bande de celluloïd transparente (callie) qui défile horizontalement de droite à gauche en bas de l'écran. Lors du mixage, la bande rythmo est graduée en secondes, ce qui permet à l'ingénieur du son de contrôler le synchronisme de l'image et du son.[84]

مثال عن Bande rythmo[85]

[84] Le doublage, sur www.emc.fr , 2008 consulté le 7 mai 2018
[85] https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/le-choix-de-la-vost-pour-le-jeune-public/4-comment-fait-le-doublage consulté le 30 Novembre 2019

2.4.5. التسجيل (Enregistrement): يتم تسجيل أصوات ممثلي الدبلجة حسب برنامج العمل (Croisillé) الذي يحضره المدير الفني المسؤول عن التحديد. تستدعي هذه المرحلة تواجد المدير الفني الذي ينظم عمل الممثلين و يحرص على أن يحترم الممثل التزامن و مستوى الصوت و طريقة تمثيل الدور... أما مهندس الصوت فيتولى الجانب التقني ليضمن تسجيلا نقيا بصوت ممتاز دون أي تشويش أو ضوضاء.

مثال عن برنامج العمل Croisillé[86]

[86] Thierry LE NOUVEL, *Le Doublage: Ciné Métiers*. Paris: Eyrolles, 2007. Pages 36. En ligne sur : https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage consulté le 01/12/2019.

2.4.6. المزج (Mixage) : تسجل كل الأصوات و تمزج بمساعدة تقني مختص يعمل على تحسين التزامن قدر المستطاع بين الصورة و الصوت و كذا التوافق بين النسخة الأصلية و النسخة المدبلجة للفيلم.

2.4.7. النقل (Report): يقوم تقني الصوت في المرحلة الأخيرة بنقل الحوار المدبلج النهائي على الشريط الصوتي الأصلي الذي وفرته الشركة المنتجة للفيلم للمؤسسة المكلفة بالدبلجة. يختلف نوع الأشرطة باختلاف البرنامج المدبلج، master في حالة البرامج التليفزيونية، pellicule في حالة الأفلام الموجهة لقاعات السينما،...[87]

كل هذه المراحل تستغرق زمنا قد يصل إلى 5 أسابيع كما أنها تحتاج إلى العديد من الأشخاص و التقنيين العاملين في هذا الميدان من أجل تسهيل العملية و بذلك الإسراع في إنتاج النسخ المدبلجة. ففي كندا مثلا، و بالأخص بالكيبيك Québec، عادة ما تصدر نسخة فرنسية للأفلام الأمريكية في نفس اليوم الذي يتم فيه عرض الفيلم في قاعات السينما الأمريكية و الكندية، بينما تتأخر النسخة الموجهة للفرنسيين حوالي شهر. فتوظف المؤسسات المنتجة للدبلجة[88] :

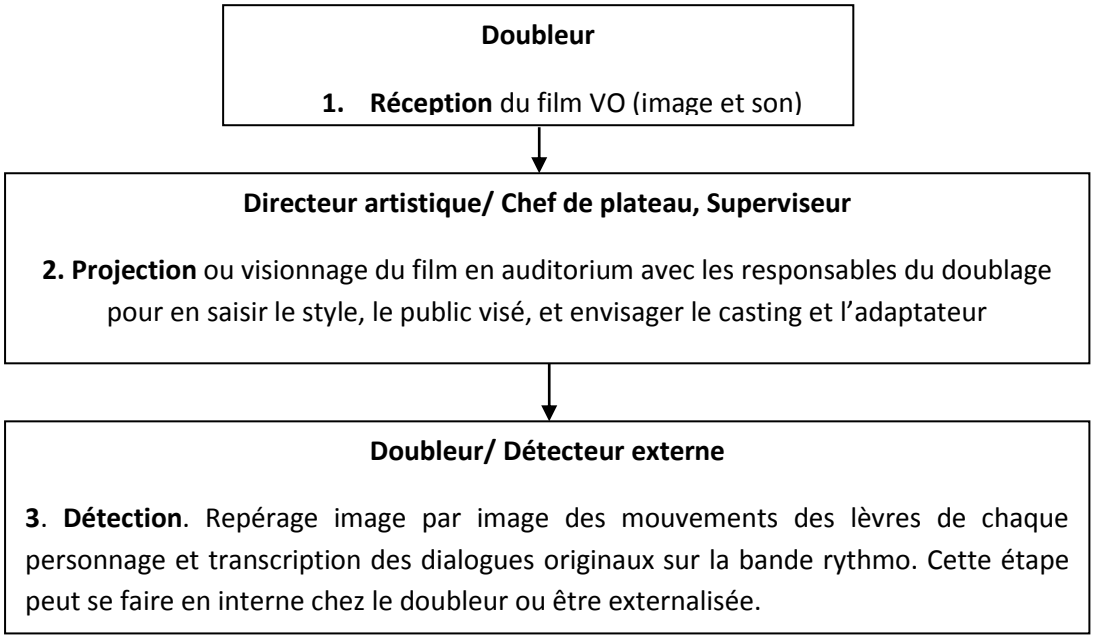
- **المسؤول عن الدبلجة:** يستلم طلب دبلجة الفيلم والحصول على النسخة الأصلية (صوت وصورة). ثم يقوم بإرسال النسخة المدبلجة إلى الزبون
- **المدير الفني، أو رئيس البلاطو، أو المشرف:** يقوم بمشاهدة الفيلم ثم يختار المترجم والأصوات. و بعد الانتهاء من الترجمة يقوم بمراجعتها و إعداد برنامج العمل و شرح قصة الفيلم لممثلي الدبلجة وذلك لإدخالهم في جو الفيلم ونفسية الشخصيات من أجل أداء مثالي للشخصيات.
- **المسؤول عن التحديد:** يقوم بالتحديد (الاستبيان) يمكن أن يقوم بهذه المرحلة المسؤول عن الترجمة أو المدير الفني.

[87] Le doublage, sur www.emc.fr , 2008 consulté le 7 mai 2018

[88] Thierry LE NOUVEL, *Le Doublage: Ciné Métiers*. Paris: Eyrolles, 2007. Pages 12-13. En ligne sur : https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage consulté le 01/12/2019.

- **المسؤول عن الترجمة:** ترجمة الحوار ثم مراجعة الترجمة مع المدير الفني و القيام بتغييرات إذا استدعى الأمر ذلك.
- **ممثلي الدبلجة***: أو مؤدي الأصوات.
- **الناسخ:** يقوم بكتابة الحوار على الشريط الشفاف، مع محاولة إعطاء الحروف طبقات صوتية من خلال الأشكال.
- **المسؤول عن المكساج و مهندس الصوت:** ينجز المكساج داخل الاستديو من خلال الجمع بين النسخة الأصلية والتسجيل للحوار المترجم.

يمكن أن نلخص سلسلة المراحل التي يمر بها الفيلم من النسخة الأصلية إلى النسخة المدبلجة في المخطط التالي[89]:



* Comédiens du doublage et non pas doubleurs qui, eux, sont les gérants des sociétés de doublage.

[89] Le doublage, sur www.emc.fr , 2008 consulté le 7 mai 2018

Adaptateur

4. Adaptation. L'adaptation transpose, sur la bande rythmo détectée, les dialogues de la langue source dans la langue cible, en tenant compte des références culturelles et des mouvements des lèvres. Ici, la bande rythmo devient la bande mère. L'adaptateur est un intervenant externe choisi par le doubleur, directeur artistique, superviseur ou client.

↓

Adaptateur/ Directeur artistique

5. Vérification. Le directeur artistique contrôle en auditorium, avec l'adaptateur, la justesse des dialogues adaptés. Suivant ses recommandations, l'adaptateur peut être amené à réécrire certains dialogues.

↓

Doubleur/ Calligraphe

6. Calligraphie. Décalque de l'adaptation sur une bande de celluloïd transparente. La forme des lettres reproduisant au mieux l'intonation et la *prosodie* originale des personnages. En parallèle, les dialogues adaptés sont saisis informatiquement, c'est la **frappe**. Cette étape peut se faire en interne chez le doubleur ou être externalisée.

↓

Directeur artistique

7. Direction artistique. Elaboration du plan de travail, essais de voix et casting définitif. Convocation des comédiens. Cette étape peut se faire en interne chez le doubleur ou être externalisée.

↓

Directeur artistique/ Chef de plateau, Comédiens, Superviseur

8. Enregistrement en auditorium. Le directeur artistique raconte l'intrigue du film aux comédiens, entre dans le profil psychologique des personnages, pour mieux les guider dans l'interprétation de leur rôle.

↓

Mixeur/ Ingénieur du son, Directeur artistique

9. Mixage en auditorium de la VI et des voix. Suivant les cas, calage et resynchronisation des dialogues

↓

Doubleur

10. Envoie du film en VF chez le client.

2.5. رموز خاصة بالدبلجة

يقوم المختص في عملية التحديد (Détecteur) بمتابعة الفيلم صورة بصورة من أجل إعادة كتابة وتيرة الفيلم على الشريط الأولي بواسطة عدة رموز و إشارات خاصة بالصوت و الصورة، كأسماء الشخصيات، و نبرات الصوت، و أي اختلاف في ردود الفعل (غضب، بكاء، ضحك...). الهدف الأساسي من هذه العلامات هو تسهيل عمل المترجم الذي يبني ترجمته على المعلومات التي تزوده بها هذه الرموز من حركة الشفاه و مدى قرب الكاميرا من وجه الممثل... وبالرغم من عدم وجود رموز موحدة بين كامل مؤسسات الدبلجة، إلا أنه يوجد نوع من التشابه في بعض الرموز، نذكر منها[90]:

2.5.1. رموز خاصة بالصورة: يرسم خط عمودي للتعبير عن التغيير في الصورة أو المقطع، كما ترقم هذه المقاطع حسب تسلسلها في الفيلم من جهة و حسب رمزها الزمني (TC) من جهة أخرى، و يعبر عن أول صورة في الفيلم ب"PI". و هو ما يضمن التزامن بين الصورة و الصوت. كما يعبر عن نوع اللقطة، أي قرب أو بعد الكاميرا من الممثل. فنجد رموز مثل GP، PA،...[91]

Bande rythmo	Film
START TC 01 00 00 00	Début réel de la bande
P I TC 01 00 03 00	Première image
01 TC 01 02 34 00	Départ de boucle
OUT	Fin du dialogue

[90] Thierry Le NOUVEL, *Le Doublage, Ciné Métier*, Éditions Eyrollle, 2007, P : 22. En ligne sur : https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage consulté le 01/12/2019

[91] GP = Grand Plan, PE = Plan Eloigné, PG= Plan Général, PA = Plan Américain…

2.5.2. رموز خاصة بالصوت: و هي التي تشير إلى حركة شفاه الممثل مثل الحروف الشفوية (lettre labiale) مثل B،M،P، الحروف نصف الشفوية (Semi labiale) نذكر منها T،S،V،F، الفتحات (Ouvertures)،...

Signes du son

Signe	Son	Image
	Début et/ou fin d'un dialogue en bouche fermée (flèche différente de celle du point d'appui qui se place au-dessus de la codification).	
	Début et/ou fin d'un dialogue en bouche ouverte.	
	Labiales : p, b, m.	
	Demi labiales : - v, f, w, r, s, t, th, k (*think* en anglais). (à l'image, elles se distinguent dans 95 % des cas). - n, ts (it's en anglais), l (se distinguent dans 50 % des cas). n't (*don't*, *wasn't* en anglais), *get*, *got*, ci (se distinguent dans 20 % des cas).	
	Grande ouverture, dit « cul de poule » correspond au « wh » anglais (*what*).	

	Phonème où la bouche forme un arrondi ou une avancée : sons en « o », « on », « ou ».	
	Phonème où la bouche part en arrière, sons en « a » et « in ».	
	Son semi off, personnage de dos.	
	Son off, personnage hors champ.	
	Respiration.	
	Inspiration.	
	Expiration.	

2.5.3. رموز خاصة بالشخصيات: تدل هذه الرموز على طريقة تجسيد الممثل للدور الذي يلعبه و هي تساعد، لاحقا، ممثل الدبلجة على تقديم نفس الأداء من أجل المحافظة على روح الفيلم. و هي كما سماها **ميمي** Paul Memmi[92] بالتزامن الجسدي (Sychronisme corporel) نذكر منها: اسم الشخصية، نبرة الصوت، الضحك، البكاء،...

Signes mimiques, ponctuations visuelles et sonores

Signe	Mimique ou son
① ② ③	Noms des personnages. Ils s'écrivent en biais et doivent être soulignés.
	Exclamations conjointes.
	Baiser.
	Long baiser.
(sniff)	Pleurs.
(rires)	Rires. À écrire lorsqu'ils sont indistincts.
mf mfs ff hff	Onomatopées (bruits de bouche, etc.).
inh	Respiration bouche fermée.
	Point d'appui. Ce signe a été introduit par le détecteur et adaptateur Silvio Toffolon. C'est une petite flèche qui se place au-dessus de la codification d'un mot ou d'une syllabe en traduction d'une saillie gestuelle ou prosodique.

Dans cette illustration, le point d'appui viendrait en traduction du geste du jeune homme qui, en même temps qu'il donne à la jeune fille l'ordre de boire, lui met violemment le verre sous le nez.

[92] Thierry Le NOUVEL, *Le Doublage,…*, Éditions Eyrollle, 2007, P : 24. En ligne sur : https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage consulté le 01/12/2019

أما في الآونة الأخيرة فقد مكن التطور التكنولوجي من تحسين وسائل الدبلجة و الاستغناء عن العمل اليدوي فأصبح بإمكان شخص واحد، غالبا المترجم، أن ينجز الدبلجة مستعينا بجهاز كمبيوتر مزود ببرامج خاصة بالدبلجة. كما أدت كل هذه التطورات إلى تحسين نوعية الصوت، و المحافظة على نبرة الصوت الأصلية، و إمكانية إحداث تغييرات على الصورة فزالت بذلك إشكالية التقيد بالتزامن الشفهي بالإضافة إلى الاستغناء عن العديد من العمال و الوسائل المستعملة لإنجاز الدبلجة و في ذلك مكسب للوقت و التكلفة.

2.6. المترجم المسؤول عن الدبلجة

تعتبر الدبلجة حالة خاصة من حالات الترجمة، فهي لا تكتفي بنقل الفيلم أو البرنامج من لغة إلى أخرى فحسب، بل تخلق جوا من الخيال يجعل المشاهد الجديد يضن أن الممثل يتكلم لغته و ذلك عن طريق العديد من التعديلات التي تخضعها للنص الأصلي في سبيل احترام الوقت و التزامن بين الصورة والصوت دون أن ننسى الاختلافات الاجتماعية و الثقافية. كلها عوامل يجب على المترجم العامل على الدبلجة أخذها بعين الاعتبار أثناء عمله بالإضافة إلى معرفته التامة باللغات التي يتعامل معها (المصدر والهدف).

Vera Lucia SANTIAGO[93] :

Translation deals not only with linguistic aspects, but also with other elements (context, target audience and target culture), as they affect the final result. So, all kinds of translators are bound to face many different constraints, but for the screen translators these limitations are more visible.

أي أن المترجم يحتاج إلى تكوين متخصص يجعله قادرا على تخطي الكفاءات اللغوية و المعرفية والترجمية ليلامس كفاءات أخرى لها علاقة بالجانب التقني البحت كما أن المترجم بحاجة إلى تظافر جهود عاملين آخرين توكل إليهم مهمات خاصة بالمجال السمعي البصري دون أن ننسى أن هذه الترجمة تبقى

[93] Vera Lucia SANTIAGO, *To Be Or Not To Be Natural: Clichés of Emotion In Screen Translation,* Meta Volume 49, N 1 Avril 2004, P: 164.

دائما عملية مثاقفة تهدف إلى استيعاب ما هو منقول إليها و دمجه في السياق الثقافي الخاص لينصهر مؤكدا الالتحام وفق استراتيجيات معينة[94].

و عليه، يمكن تلخيص أهم المميزات التي يختص بها مترجم الدبلجة فيما يلي:

- التحكم الجيد في كل من اللغة المصدر و اللغة الهدف، حتى أنه في معظم الأحيان تشترط مؤسسات الدبلجة أن تكون اللغة الهدف هي اللغة الأم للمترجم، حتى تكون ترجمته سلسة و واقعية قدر الإمكان.
- معرفة ثقافة البلدان المتحدثة بلغات عمله، لكي يتمكن من مواجهة العقبات الاجتماعية مثل ترجمة الأمثال الشعبية، أو الكلمات العامة و نقلها من لغة/ ثقافة إلى أخرى آخذا بعين الاعتبار روح النص الأصلي من جهة و ثقافة الجمهور المتلقي من جهة أخرى.
- معرفته بأساليب التكييف السينمائي، أي أن يكون قادرا على أقلمة نصه في شكل حوار سينمائي متزامنا بطريقة ممتازة مع الصورة التي تمثله لكي يعطي للمشاهد الإحساس أن الحوار حقيقي بين الممثلين بل، عندما تكون الدبلجة جيدة، فهي تجعل المشاهد يضن أن الممثلين يتكلمون لغته.

2.7. قيود الدبلجة

تفرض طبيعة العمل في المجال السمعي البصري عموما و الدبلجة خصوصا على المترجم عدة قيود أهمها:

2.7.1. طبيعة النص

و من أهم خصائص النص السمعي البصري، جمعه لعدة عناصر من صوت و صورة و كتابة،... و كلها تعبر عن معنى خاص و مختلف يجب على المترجم مراعاة كل هته المعاني من أجل إعادة صياغتها في لغة أخرى آخذا بعين الاعتبار التزامن بين الصورة و الصوت*.

[94] جازية فرقاني، *تعليمية الترجمة السمعية البصرية*، مجلة المترجم، العدد 17، جوان 2008، الجزائر، دار الغرب، ص: 92،93.

* سوف نقوم بدراسة طبيعة النص السمعي البصري بتفصيل أكبر في الفصل التالي "تطبيق المنهج السيميائي في الترجمة السمعية البصرية"

En effet, la démarche du traducteur audiovisuel intègre le fait que le texte à traduire pour le doublage concerne à la fois l'audio et le visuel. Il doit reproduire le sens en tenant compte de l'image et du son…[95]

2.7.2. الرقابة

تفطنت الدول إلى قدرة الأفلام على تغيير أنظمتها و التأثير في مجتمعاتها منذ بدايات السينما مما دفعها إلى تأسيس مكاتب و هيئات خاصة بالرقابة على الأفلام و ذلك منذ عام 1909 حين تم تأسيس المجلس القومي للرقابة على الصور المتحركة (National Board of Censorship of Motion Pictures)[96]، تقوم هذه الهيئات بوضع مجموعة من القواعد أو الحدود للسلوك المقبول على الشاشة. لكن هذه المعايير تختلف من هيئة لأخرى و من دولة لأخرى، كما بقي منتجو الأفلام يتحدون هته الحدود الرقابية مما أدى إلى التخفيف منها.

"تمثل الرقابة أحد المتغيرات التي تؤثر على نتاج الفن السينمائي... بدأت الأفلام الواردة من الخارج تخضع لقوانين خاصة استوجبت الإشراف على كل النواحي الاجتماعية و الدينية و الخاص منها بشؤون الأمن العام و الأخلاق و الآداب. تتمثل قواعد الرقابة في الأفلام في النقاط التالية: حماية الآداب العامة، حماية الأمن العام و حفظ النظام العام"[97].

كما أنه لطالما اعتبرت الأفلام الغربية و خاصة المترجمة، على أنها تهدد الإنتاج المحلي لباقي دول العالم[98] ومن أجل دعم ثقافاتها المحلية لا تزال هته الدول تحاول الحد من الأفلام الغربية خاصة تلك التي تخل بالحياء أو تسيء للوطن أو الدين، أو على الأقل تصفية هذه الأعمال لاختيار ما يناسب المجتمع منها. لكن، و بالرغم من المجهود الذي تبذله الدول، سواء العربية أو الغربية، من أجل معالجة هذه المشكلة من خلال الرقابة الصارمة، إلا أن التطور التكنولوجي و انتشار استعمال وسائل الإعلام لم يسهل عليها المهمة، بل سمح بتكسير الحدود الوطنية و انتشار أجهزة الفيديو فأصبح باستطاعة الشعوب أن تطلع بكل سهولة على المجتمعات الأخرى.

---

[95] Charles SOH TATCHA, *Doublage Cinématographique et Audiovisuel : Equivalence de Son, Equivalence de Sens*, Meta, Volume 54, N 3, 2009, P : 507.

[96] شريف درويش اللبان، *شبكة الأنترنت بين حرية التعبير و آليات الرقابة*، المدينة برس، كلية الإعلام جامعة القاهرة، 2004، ص: 20.

[97] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، *أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون*، القاهرة، دار الفكر العربي، 2004، ص: 79- 81.

[98] Yves GAMBIER, *Les Censures dans la Traduction Audiovisuelle*, TTR, Volume 15, N 02, 2002. P :05.

أما فيما يخص الرقابة في الترجمة السمعية البصرية فمن السهل التفطن إلى وجود الرقابة في العنونة، كونها تدمج النسختان الأصلية و المترجمة. لكن فيما يخص الدبلجة، فليس من السهل إدراكها دون الرجوع إلى النسخة الأصلية و مقارنتها بالنسخة المدبلجة بحثا عن أي حذف أو تغيير أو تعديل أو تصرف... قام به المترجم من أجل أن يتناسب البرنامج مع طبيعة و ثقافة المتلقي الجديد. و في هذا السياق قام غامبيي Gambier بتقسيم الرقابة إلى ثلاثة أنواع أساسية[99] و هي:

- **رقابة السلطات العليا:** و هي الرقابة التي تفرضها الحكومة أو المؤسسات العامة من أجل التحكم في المنتجات التي تعتبرها دخيلة على المجتمع. كما تحدد بعض الدول الفئات العمرية للبرامج و يطبق هذا النوع من الرقابة أساسا على مشاهد العنف أو البرامج الإباحية.
- **الرقابة المالية:** أصبحت الرقابة مؤخرا خاضعة أساسا للضرورات المالية و التجارية إذ أصبحت معظم الوسائل السمعية البصرية ملك للقوى المالية و رجال الأعمال مما جعلهم أصحاب القرار فيما يتعلق بمضامين الأعمال المنتجة سواء كانت أفلام سينمائية، برامج تليفزيونية، مواقع أنترنت،...
- **الرقابة الذاتية:** زيادة على الرقابة التي تفرضها السلطات العليا و الحواجز المالية و توجيهات المنتج أو القناة، يستطيع المترجم أن يفرض رقابته الخاصة من خلال حذفه لبعض الكلمات أو العبارات بهدف حماية المشاهد من كل ما يعارض ثقافته.

Comme tout chacun (traducteur), ce dernier hérite en effet d'un patrimoine moral et culturel, fait de croyances et de préjugés, qu'il va manifester dans l'adaptation de l'œuvre qui lui est proposée. De même il se soumet à un code d'acceptabilité linguistique et morale[100].

[99] Yves GAMBIER, *Les Censures dans la Traduction Audiovisuelle*, TTR, Volume 15, N 02, 2002.
[100] Thierry LE NOUVEL, *Le doublage: ciné métiers*. Paris: Eyrolles, 2007. P : 44. En ligne sur : https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage consulté le 01/12/2019.

2.7.3. التزامن

لا يمكن الحديث عن الدبلجة دون الخوض في إشكالية التزامن، و لعل أهم عنصر من أجل ضمان نجاح الدبلجة و إعجاب المشاهد بها هو التزامن بين الحوار و حركة الشفاه كما قد يؤدي انعدامه إلى إرباك المتلقي و عزوفه عن المشاهدة.

There is nothing as disconcerting as watching a film in which the voice can be heard long after the actor's mouth has stopped moving[101].

كما حاول العديد من الباحثين في مجال الترجمة السمعية البصرية، خاصة الدبلجة، دراسة التزامن من أجل تحديد العناصر التي يجب أخذها بعين الاعتبار لضمان التزامن و الذي يؤثر بدوره على نجاح النسخة المدبلجة. أول من اهتم بدراسة مصطلح التزامن كان **ادمون كاري** (Edmond Cary) في مقالة له تحت عنوان "الترجمة الكلية" سنة 1960[102]، ليتبعه باحثين أخر على غرار **استيفن فودور** (Istvan Fodor)، و الذي قسم التزامن في الدبلجة إلى ثلاثة أقسام[103] هي:

- **التزامن الصوتي**: و هو التوافق بين الصوت المسموع و الصورة المشاهدة.
- **التزامن الطبعي**: و هو التوافق بين الصوت و الشخصية الأصلية المؤدية للدور من حيث المظهر، و الحركات،...
- **التزامن في المعنى**: و هو توافق بين المعنى المحتوى في النسخة الأصلية و الدبلجة.

ثم قدمت **لينسن وايتمان** Linsen Whitman[104] تحليلا مفصلا و دقيقا للتزامن في الدبلجة، آخذتا بعين الاعتبار كامل العوامل اللازمة لإنجاح النسخة المدبلجة. و هي بدورها قسمتها إلى:

---

[101] Eithne M.T. O'CONNELL, *Minority Language, Dubbing for Children: Screen Translation from GERMAN to IRISH.* Berlin: Peter Lang, 2003. P: 82.

[102] Edmond CARY, *La Traduction Totale*. Babel, 1960, vol. 6, issue 3.

[103] Istvan FODOR, cité par Eithne M.T. O'CONNELL, *Minority Language, Dubbing for Children: Screen Translation from GERMAN to IRISH*. P: 77.

[104] Candace Linsen WHITMAN, *Through the Dubbing Glass: the Synchronization of American Motion Pictures into German, Frensh and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang, 1992. P: 19.

- **التزامن البصري**: و هو يتعلق بالعوامل المرئية و التي يجب أن تتوافق لضمان جودة الدبلجة منها: التزامن بين الصوت و حركة الشفاه، التزامن الحركي، و التساوي الزمني فيما يخص طول الجمل و عدد المقاطع اللفظية.
- **التزامن الصوتي**: أي أن يتوافق ما يسمعه المشاهد مع ما يوجد في الصورة كسرعة الإيقاع، و طابع أو نبرة صوت الشخصيات و حتى اللهجات و اللكنات المحلية.
- **التزامن الضمني**: يتعلق بمضمون النص.

رغم كل هته القيود التي تتحكم في عملية الدبلجة، و رغم تكلفتها العالية مقارنة بالعنونة، إلا أن الكثير من المشاهدين يفضلون النسخ المدبلجة لعدة أسباب منها تعود المتلقي على مشاهدة البرامج المدبلجة، و كون هذه الإستراتيجية لا تتطلب مستوى دراسي عال من متتبعيها فتسمح بذلك للأطفال و الأميين من متابعة البرامج دون أي صعوبة.

Dubbing involves less textual tan subtitling… construct a more homogeneous discourse it is an oral translation of an oral source text so that the viewer does not have de divide his or her attention between the images and written translation, and does not require a high level of literacy from its users (children and illiterate viewers are not excluded from the enjoyment of foreign productions)[105].

2.8. برمجيات الدبلجة

يمر العمل السمعي البصري بعدة مراحل لينتقل من نسخته الأصلية إلى المدبلجة و يستدعي كذلك توفر عدة وسائل و أجهزة، و لطالما حاول المدبلجون استغلال التطور التكنولوجي من أجل تحسين جودة النسخ المدبلجة و ذلك من خلال اعتماد آليات مختلفة و الاستعانة بأجهزة حديثة. إلا أنه لم يطرأ أي تغيير على مستوى الشريط الشفاف و ذلك منذ ظهور الدبلجة إلى غاية الثمانينات[106]، و كانت معظم إن لم نقل كل آليات الدبلجة تتم حينها يدويا. و مع التطورات التي جاء بها القرن الواحد

[105] Mona BAKER, Brano HOCHEL, *Dubbing*, in: Encyclopedia of Translation Studies, London, Routledge, 1998, P: 75.
[106] Thierry LE NOUVEL, *Le Doublage: Ciné Métiers*. Paris: Eyrolles, 2007. P : 30. En ligne sur : https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage consulté le 01/12/2019.

والعشرون، دخلت الدبلجة علم الافتراضي (Doublage Virtuel) و أصبحت تعتمد أساسا على جهاز كمبيوتر مجهز بأحد البرامج الخاصة بالدبلجة و تحول الشريط الشفاف إلى شريط شفاف رقمي (Bande rythmo numérique). مما ساعد على تحسين نوعية الدبلجة من جهة، و على التوفير من ناحية التكلفة و الوقت من جهة أخرى، فأصبحت عملية الدبلجة لا تستدعي كل الأشخاص كما كانت فيما سبق. من أهم هته البرامج نذكر:

2.8.1. برنامج Synchronos : تعتمد الكثير من مؤسسات الدبلجة على هذا البرنامج كما أنه يستعمل كثيرا في تكوين الطلبة المتخصصين في الترجمة السمعية البصرية، و إذا نال هذه الدرجة من الاستحسان و الإقبال على استخدامه فذلك يعود لكونه يجمع بين العديد من المميزات التي تسهل عملية الدبلجة و تحسن من جودتها. إذ يستغل الإمكانات التي يتيحها له الرقمي من أجل تسهيل عملية التحديد (Détection)، والتحكم المضبوط في الصورة، كما يسمح بعزل كل حرف على حدة بواسطة أداة لتنسيق النص، مما يزيد من دقة الدبلجة[107].

صورة توضيحية لطريقة عمل برنامج Synchronos[108]

[107] https://www.synchronos.fr/ consulté le 10/11/2019.
[108] https://www.synchronos.fr/ consulté le 10/11/2019.

خـــاتـــــمـــة

تعتبر وسائل الاتصال السمعية البصرية بمختلف أنواعها من أهم الخيوط الرابطة بين الجماهير،كونها قربت الشعوب و اختصرت الزمن و اختزلت المسافات. كما أنها أصبحت تلعب دورا هاما في بناء الآراء و التأثير على المجتمعات، ذلك أن البرامج الأجنبية لها أثر بليغ على باقي المجتمعات من خلال إمكاناتها المدهشة في إمتاع الجماهير و التأثير عليها و رسخ إيديولوجيات تختلف كليا عن أرائها و أخلاقها ونظمها.

ثم جاءت الترجمة لتواكب هذا الزخم الهائل في مجال الاتصالات، و أصبحت الترجمة السمعية البصرية وسيلة اتصال لا يستهان بها في وصل الحضارات و الأمم ببعضها البعض و ذلك من خلال فتح الباب على المجتمعات الأخرى. تخضع الترجمة السمعية البصرية لعدة قيود يمكن حصرها في أنها تعتمد على المهارات الجديدة، و تخضع لعوامل جودة كثيرة تعود أساسا لكونها حالة ترجمية خاصة يمتزج فيها كل من المجال السمعي البصري و المجال اللساني اللغوي و المجال التكنولوجي التواصلي.

دون أن ننسى القفزة الكبيرة التي خلقتها التطورات التكنولوجية في مجال الترجمة السمعية البصرية فأصبحت تحظى بأهمية بالغة من قبل العاملين في هذا المجال مما أدى إلى زيادة الطلب لترجمة البرامج باختلاف أنواعها و حقولها المعرفية. لكن، و بالرغم من أهمية الترجمة السمعية البصرية في واقعنا المعرفي وراهننا الثقافي و الدور الفعال الذي تلعبه في عصر العولمة، إلا أن البحث في إشكالاتها يعتبر حديثا و لا يزال يقتضي الكثير من الدراسات من قبل المترجمين و الباحثين للإجابة عنها.

رغم تعدد أشكال الترجمة السمعية البصرية، تبقى الدبلجة و العنونة أكثرها استعمالا في العالم. و لا يتم الاختيار بينهما بطريقة اعتباطية بل هو قائم على عدة عوامل أهمها بلد و ثقافة الجمهور المتلقي. فهناك دول قد اعتادت على بث النسخ المدبلجة للبرامج الأجنبية (ألمانيا، فرنسا، إيطاليا،...) في حين تعتمد دول أخرى على العنونة (الدول الاسكندينافية و الدول العربية...). كما أنه لكل تقنية مزاياها وعيوبها، ففي حين تتم العنونة في مدة قصيرة نسبيا و بتكلفة قليلة، تحتاج الدبلجة من جهتها إلى وقت أطول و ميزانية أكبر لإنجازها.

كما أن العنونة تغيير يطرأ على طبيعة النص في حد ذاته لينقله من شكله المنطوق إلى المقروء ولذلك فهي مقيدة بعدة عوامل أهمها: المكان (مكان كتابة العناوين)، و الزمان (زمن القراءة و زمن الكلام المسموع)، و المقروئية (سرعة وتيرة ظهور العناوين، نوع و لون الكتابة...). كما أنها تشتت انتباه المشاهد بين الصورة و النص المكتوب على الشاشة و لا يمكن متابعتها و فهم البرنامج إلا إذا كان المشاهد يجيد القراءة.

و في المقابل فإن الدبلجة تقوم بتعويض الحوار الأصلي للبرنامج بحوار جديد في اللغة الهدف مع محاولة تتبع الوقت و مزامنة الحوار الجديد مع حركة شفاه الممثلين في الصورة. و عليه، عندما تتم دبلجة البرنامج بإتقان فإنها تسمح للمشاهد بمتابعته و بالتركيز على ما يحدث في الصورة دون أن يشتت انتباهه بعوامل خارجية. كما أنها تفتح الأبواب أمام كل فئات المشاهدين على اختلاف أعمارهم و مستواهم الدراسي كونها لا تحتاج إلى معارف خاصة من أجل استيعابها.

الفصل الثاني

المقاربة السيميائية

للترجمة السمعية البصرية

تـمـهـيـد

تعتبر الترجمة السمعية البصرية حقلا خصبا للأبحاث و الدراسات النظرية و التطبيقية، فكثير من الباحثين تجنبوا الغوص في غمار هذا الشكل الخاص من أشكال الترجمة و ذلك يعود بالأساس لصعوبة تطبيق النظريات الترجمية التقليدية لترجمة الخطاب السمعي البصري؛ ذلك أن مادة النظرية الترجمية اعتادت على دراسة النصوص الكتابية أو الشفوية، في حين يتميز النص السمعي البصري بكونه يجمع بين الصوت و الصورة و كل منهما يشمل عدة أنظمة دلالية، و يتداخل كل هذا الكم الهائل من المعلومات لينتج المعنى بطريقة منسجمة. لذلك أصبح مترجم الخطاب السمعي البصري يحتاج إلى نظرية جديدة تأخذ على عاتقها دراسة هذا النوع من النصوص متعددة الأنظمة السيميائية. مما دفع بنا إلى أن نهتم في بحثنا هذا بالبعد السيميائي للخطاب السمعي البصري و مدى تأثيره على الاستراتيجيات المستعملة في الترجمة.

تعرف السيميائيات في المفهوم العام على أنها دراسة تعنى بكل ما يوحي بمعنى سواء أكان كلمة، نصا، صورة،... وكل أنساق الرموز التي يتحقق بفضلها التواصل سواء أكانت هذه العلامات لسانية أو غير لسانية. أي أن موضوع السيميائيات هو باختصار "العلامات و أنساقها"، و قد تشعبت السيميائيات في عصرنا هذا إلى عدة فروع حسب مجال دراستها فنجد سيميائيات النص وسيميائيات المرئي (الصورة) وسيميائيات الاعلام... لذلك سنحاول من خلال هذا الفصل التطرق إلى مختلف تعاريف هذا العلم عامة، من موضوعه و منابعه و مبادئه... و تعريف مبدأ العلامة أو الرمز خاصة، كما يشمل كمًا من المبادئ و النظريات الشهيرة التي ساهمت و لازالت تساهم في فهم البحث السيميائي و في الأخير سوف نطرح اشكالية مقاربة النص السمعي البصري بأدوات سيميائية بدءا من الجانب اللغوي مرورا بالأنساق البصرية و السمعية لتشمل كل الوقائع التواصلية المعقدة و التي تدخل في انتاج المعنى المراد ترجمته.

المبحث الأول: ماهية السيميائية

1. تعريف السيميائيات

La science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale.[1]

أول من طرح مصطلح سيميولوجيا (sémiologie) هو **فرديناند دوسوسير** Ferdinand de Saussure و تبعه سيميائيو مدرسة باريس في استعماله للتعبير عن العلم الذي يهتم بتفسير الدلالات و الرموز و الاشارات والعلامات... وذلك ليبقى هذا المصطلح "طريقة مفيدة لتمييز عملهم عن السيمياء sémiotique العالمية المشعبة في أوربا الشرقية، و أيطاليا، و الولايات المتحدة"[2].

أما في الدراسات العربية ، فهناك من أطلق عليه اسم (السيميوطيقا) أو (السيميولوجيا) على سبيل الترادف و هناك من فضل التفريق بينهما على أساس أن الأول أقرب للنظرية في حين السيميولوجيا علم كما يوجد من فضل ترجمته بعلم الرموز أو العلامة أو الدلالة... و هناك من دعى إلى تسميته بالسيمياء. و رغم تعدد مصطلحاتها فإن السيمياء تنتمي في أصولها و منهجيتها إلى البنيوية... إذ البنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة[3].

وعليه فإن السيميولوجيا أو السيموطيقا أو السيميائية أو علم الدلالة أو علم العلامات أو الإشارة... كلها ليست إلا مصطلحات و دلالات تعبر عن نفس الحقل المعرفي الذي يهتم بتفسير معاني الدلالات و الرموز و الإشارات... رغم وجود من حاول التفريق بين هذه المصطلحات على غرار **دوبوا** الذي قال أن السيميولوجيا علم، و السيميوطيقا نظرية، و السيميائية بحث في الدلالة.

و رغم تزاحم العلوم الإنسانية من علم النفس و الاجتماع و الفلسفة و اللسانيات.... التي تحاول دراسة و فهم التجربة الإنسانية عامة فيبقى البحث السيميائي منذ بداياته مع دوسوسير أكبر

[1] Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1916, P. 33.
[2] روبرت شولز، *السيمياء و التأويل*، تر : سعيد الغانجي، 2011، ص : 247.
[3] الرويلي و البازعي، *دليل الناقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2010، ص :177.

مساهم في تحديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى فجعلت كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان موضوعا لها و "وسعت السيميائيات من دائرة اهتماماتها لتجعل من كل الأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الآخر موضوعا لدراستها"[4].

إن العقل العربي وفكره النقدي، قد اهتم بالدلالة اللغوية.. شأنه شأن الفكر الغربي... ونظرة المسلمين للعالم والكون بوصفهما دلالة على وجود الخالق سبحانه، يؤكد أن مفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي يطابق ويساوي العلامة في المفهوم السيميائي...[5].

و لا تختلف اللغة عند العرب عن باقي العلامات الدلالية التي يستعملها الإنسان للتواصل مع الآخر أو كما سماها **الجاحظ** بـ *البيان* الذي تنقل من خلاله الخبرة و المعرفة من جيل إلى آخر عبر اللفظ أو الخط، أو الإشارة، أو العقد... و يضيف قائلا "إن الله –سبحانه وتعالى– لم يخلق أحدا يستطيع تحقيق حاجته بنفسه دون اللجوء إلى غيره. لذلك جعل لهم *البيان* الذي يعبرون به عن حقائق حاجاتهم، ويرفعون به الشبهة. فهو الترجمان الذي إليه يرجعون عند اختالفهم"...[6]

ويضيف أيضا:" وجعل سبحانه وتعالى *البيان* أربعة أشياء هي : اللفظ، والخط، والإشارة، والعقد، وفي خصلة خامسة هي موضوع الجسم ونصبته في الأجرام الجامدة والساكنة التي لا تدرك ولا تتحرك. ولكنها — في الوقت ذاته– ناطقة من جهة الدلالة..."[7].

وبقيت هذه التلمسات السيميائية في عفويتها، إذ بقيت مفتقدة لبنية تؤطرها كلها. فبقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا مستقلا، ونسيجا نظريا مستقلا، إلى أن جاء كل من **دو سوسير** و**بيرس**، فأقر الأول السيميولوجيا هادفا بها العلم الذي يعنى بعموم الدلائل، ووضع الثاني السيميوطيقا دلالة على نفس العلم[8].

مما سبق ذكره يمكن إختصار مفهوم السيميولوجيا أو ما يُطلق عليه السيميائية (sémiotique) على أنها العلم الذي يدرس طريقة استخدام الإشارات ويُعتبر اللغوي السويسري فرديناند دو ساسور أحد

---

[4] سعيد بنكراد، *السيميائيات...مفاهيمها و تطبيقها*، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط 3، 2012، ص: 29 .
[5] سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، *أنظمة العالمات ، مدخل إلى السيميوطيقا*، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط7، 1986 ،ص: 75.
[6] عمرو بن بحر الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1969 ،ج7 ،ص:38.
[7] المرجع نفسه ،ص: 30.
[8] حنون مبارك في تقديمه كتاب *الالتجاهات السيميولوجية المعاصرة* ، لمارسيلو داسكال، الدار البيضاء، 1987، ص: 04.

المؤسسين لهذا العلم، حيث إنه قام بتعريفه على أنه دراسة حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية[9]، كما قام الفيلسوف الإنجليزي **جون لوك** باستخدام المصطلح في القرن السابع عشر، وقد عمل العالم **بيرس** في المجال نفسه أيضاً، وكان يرتكز في دراسته له على المنطق والبراغماتية، حيث قام بتعريف العلامة أو الإشارة على أنها شيء يستعمله شخص ما لهدف محدد، وهذه العلامة ليس لها معنى حيث تتنوع المعاني وتتغير بشكل مستمر. كما عرفها **بيار غيرو** قائلا بأنها "العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات و أنظمة الإشارات و التعليمات"[10].

وقد صنَّف **بيرس** العلامات إلى ثلاث فئات؛ الفئة الأولى هي الأيقونات، وهي تشبه ما تشير إليه والذي يُعتبر مرجعها، كعلامة سقوط الصخور في طريق ما، أما الفئة الثانية فهي الإشارة، وترتبط بمرجعها مثل الدخان الذي يعتبر مرتبطاً بالنار، والفئة الثالثة هي الرمز، ومن الأمثلة عليها الرموز الموجودة في لافتات الطرق أي إشارات المرور، وبذلك تكون الوظيفة الأساسية لعلم السيميولوجيا هي تفسير سلوك البشر من انفعالاتهم وعلاقاتهم الاجتماعية[11].

كما أنه يُستخدم ليكشف عن المعاني والأدلة غير الواضحة والمخفية للأنظمة اللغوية وغير اللغوية، وقد أخذت السيميائيات مفاهيمها والمبادئ التي تقوم عليها من عدة مصادر معرفية فتجد لها خلفيات لسانية عند **دوسوسير**، و مرجعيات منطقية و فلسفية عند **بيرس**، كما تختلف سيميائيات التواصل عند **بريتو** و **مونان** عن سيميائيات الدلالة عند **بارت** و **لاكان**، دون أن ننسى التيار الثقافي لدى كل من **لوتمان** و **ايكو** و غيرهم ممن يعتبر المظاهر الثقافية أيضا أداتا تواصلية و أنساقا دلالية.

و عليه فإن هذا العلم يقوم أساسا على مبدأ السيرورة الدلالية (السميوز) المؤدية إلى إنتاج الدلالة لكي تصبح كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها إجراءا دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة والسيميائيات صريحة في هذا المجال فهي تسليم بوحدة الظاهرة الدلالية، كيفما كانت لغتها و كيفما كان شكل تجليها[12].

---

[9] سعيد بنكراد، *السيميائيات...مفاهيمها و تطبيقه*، ص 09.
[10] انور مرتجي سيميائية النص الادبي، إفريقيا الشرق الدار البيضاء ط 1، 1987، ص: 03.
[11] باية سيفون، *محاضرات في السيميولوجيا*، 2016، ص: 03. http://virtuelcampus.univ-msila.dz/facshs/wp-content/uploads/2016/10/%D9%85%D8%B7%D8%A8%D9%88%D8%B9%D8%A9-%D8%B3%D9%8A%D9%81%D9%88%D9%86.pdf
[12] سعيد بنكراد، *السيميائيات...مفاهيمها و تطبيقها*، ص: 11.

وعندما يتم تفصيل كلمة السيميولوجيا يتضح أنها عبارة عن شقين، وهما الجذر اليوناني سيميو (semeion) ويعني العلامة سواء أكانت لغوية أوغير لغوية، واللاحقة *لوجيا* (logos) التي تعني العلم، وعندما يتم دمجهما ينتج علم العلامات[13].

في الأخير يمكننا القول أن العديد من الباحثين و المعاجم قد أجمعت على تعريف السيميائيات بالعلم الذي يعنى بدراسات العلامات، و يبقى تعريف مونان أكثرها دقة حيث قال أن السيميولوجيا هي "العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس"[14].

2. أصول السيميائيات

عادة ما تربط الدراسات تاريخ السيميائيات بعالمي الفكر الحديث **دوسوسير** السويسري و**بيرس** الأمريكي. إلا أن البحث عن الانطلاقة الحقيقية للسيميائيات صعب جدا فهي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ من خلال الفكر المنطقي و البلاغي عند اليونان و كذلك عند العرب الذين اهتموا بالدلالة والمنطق كما بدأ السلوك السيميائي يظهر بظهور الاحساس بالانفصال عند الإنسان عن الطبيعة و باقي الكائنات الحية و عند استعماله لأدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصراخ و الهرولة... و تبلور أشكال رمزية تستمد قيمتها التعبيرية من العرف و التواضع. لكن تبقى كل هته الاجتهادات تفتقر للخلفية النظرية الواضحة وللبنية التي تؤطرها كلها فبقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا مستقلا، و نسيجا نظريا مستقلا...إلى أن جاء كل من **دوسوسير** و **بيرس**، فأقر الأول السيميولوجيا هادفا بها العلم الذي يعنى بعموم الدلائل... ووضع الثاني (بيرس) السيميوطيقا دلالة على نفس العلم...[15].

و عليه فإن أول من أسس الدرس السيميائي باعتباره علما مستقلا بذاته أطلق عليه اسم "علم السيميولوجيا" هو اللساني السويسري **فردناند دوسوسير** (1857-1916) . قائلا أن هذا العلم سيحيطنا علما بحقيقة الأدلة وبالقوانين التي تتحكم فيها ، ولأنه لم يوجد بعد فلا يمكن التنبؤ بمصيره ، لكن له حق الوجود فمكانه محدد مسبقا وما اللسانيات سوى فرع من هذا العلم العام...[16]، فتبنى الأوروبيون (مدرسة باريس، أو التيار الفرنسي) هذه الفكرة و أخذوا في دراسة النظام الخفي لكل الأنظمة

---

[13] باية سيفون، *محاضرات في السيميولوجيا*، 2016، ص:03. (نفس الموقع)

[14] جورج مونان، *علم اللغة و الترجمة*، تر. أحمد زكرياء ابراهيم، المجلس الأعلى للنشر، 2002، ص: 131.

[15] حنون مبارك في تقديمه كتاب *الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة* لمارسيلو داسكال، الدار البيضاء، 1987، ص: 04,

[16] Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1916.

العلاماتية لغوية كانت أو غير لغوية كالخرائط وواجهات المحلات و الرسوم... لكي تكون بذلك السيميولوجيا أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية و إنتهاءا بالأنساق الأيديولوجية الكبرى.

لكن المعطى الاجتماعي لسيميولوجيا **دو سوسير** ركز على آلية العلامة و وظيفتها التواصلية وأقصى كليا الجانب الإنجازي للعلامة متجاهلا بذلك التداولية بالعموم. و هو ما يعتبر نقطة انطلاق السيميوطيقا عند **بيرس** (التيار الأمريكي) الذي جعل من السيميوز الحجر الأساس في أي فعل سيميائي واعتبر البعد التواصلي للعلامة جزءا من أنماط السيميوز المختلفة و لكي تكتمل الدراسة عليها أن تأخذ بعين الاعتبار باقي أنماط السيميوز.

بالرغم من أن كل من **سوسير** و **بيرس** أسهم في تأسيس نفس العلم اللغوي النقدي الجديد من خلال دراسة العلامات و تصنيفها و ميادين تطبيقها إلا أنه قد أجمع النقاد على أنهما لم يلتقيا و في نفس الوقت الذي تنبأ فيه دوسوسير بولادة علم جديد يعنى بدراسة العلامات كان بيرس منشغلا بإبراز معالم هذا العلم، دون أن تكون له معرفة مسبقة بما تنبأ به سوسير.

ليست السيميولوجيا علما وليد العصر الحديث كما يزعم معظمهم ، و في مقدمتهم الغرب، حيث استعمل في الأصل للدلالة على علم في الطب و موضوعه دراسة العلامة الدالة على المرض ، ولاسيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من الطب[17]. كما وظف كل من **أفلاطون** و **أرسطو** كلمة sémiotique للتعبير عن الفن (حسب **أفلاطون**) الذي يعنى بالمعنى وبالتلاءم الطبيعي بين الدال و المدلول.

و قد حاول **أيكو** Eco[18] تقسيم الفترات التاريخية لهذا العلم إلى أربع مراحل أساسية أنسب الأولى إلى "الرواقيين" Stoiciens الذين يعود أصلهم إلى أثينا و يقال أنهم أول من قسم العلامة إلى دال و مدلول. و يوسع **أيكو** في هذا الصدد من مجال العلامة لتتعدى العلامة اللغوية فتشمل أيضا كامل العلامات المنتشرة في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية و التي تختلف بدورها من مجتمع لآخر.

[17] عبيدة صبطي، بخوش نجيب، *مدخل الى السيميولوجيا*، دار الخلدونية للنشر و التوزيع الجزائر ، الطبعة الأولى، 2009 م ص: 09.
[18] آن آينو وآخرون، *السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ*، تر: بن مالك رشيد، مر: المنصارة عز الدين.دار مجدلاوي للنشر التوزيع عمان- الأردن، ط–1 ، 2008.

أما الرواقين فهم، حسب **إيكو**، الذين يعود أصلهم الحقيقي إلى الكنعانيين القادمين من أرض كنعان:(فلسطين- لبنان-سوريا- الأردن) إلى شمال إفريقيا (ليبيا-تونس- الجزائر -المغرب)، والذين انتقل بعضهم إلى أثينا فاكتشفوا أن أصوات اللغة وحروفها، أي شكلها الخارجي والذي يدعى الدال، وراءه مدلولات متماثلة مع اللغة اليونانية. وبالتالي فإنهم أول من اكتشف الفرق بين الدال والمدلول ذلك يعود لتجربتهم الخاصة ألا وهي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي، من خلال ثلاث لغات : الكنعانية والأمازيغية، واليونانية.

ثم نسب المرحلة الثانية من تاريخ السيميائيات إلى القديس الجزائري **أوغسطين** الذي بدوره أولى إهتماما كبيرا بالإشارة و إعتبرها بأنها ما يحمل في نفسه من معنى و قال عن الكلام أنه إعطاء إشارة بواسطة صوت منطوق وفي الأخير قام بتصنيف الإشارة حسب طبيعتها و أصلها و استعمالاتها و وضعها الاجتماعي ... إلى عدة أنواع.

كما يعتبر **أغسطين** أول من طرح السؤال ماذا يعني أن نفسر و نؤول؟ و من خلال الإجابة عن هذا السؤال قام بوضع أسس نظرية تأويل النصوص (خاصة النصوص المقدسة) و قد أكد القديس **أوغسطين** (354 - 430) في هذه المرحلة: على أهمية إطار الاتصال و التواصل و التوصيل عند معالجته لموضوع العلامة[19] .

أما في العصور الوسطى فهي عرفت نوعا من الركود فيما يخص تأسيس السيميائيات لكن ذلك لم يمنع العديد من المفكرين ، من أشهرهم **روجيه بيكون** و **أبيلار**، بالتأمل بالعلامة و اللغة. كما يقول **بونوا باتار** (Benoit Patar) أن **بيكون** قد صمم سيميولوجيا جديدة و التي لا تعتمد فيها الدلالة على الدال نفسه فحسب بل أيضا على الذي يستعمله و على النية المقصودة.

"إنه يضع دلالات جديدة جدًا تجعل المعنى لا يعتمد فقط على الإشارة نفسها ولكن أيضًا على الشخص الذي يستفيد منها وعلى النية. و من خلال إعادة التمييز بين العلامة الطبيعية و العلامة المبنية، فانه يختار منطقا يعتمد على الموضوع وعلى عدم توسع البيان. ووفقا له، فإن الخطاب لا يتم إلقائه مرة واحدة وإلى الأبد ولا يتم تلقي معانيه دون شروط: و هو ما يعارض به روبرت كيلوارددي. علاوة على

[19] أنظر: آن إينو، *تاريخ السيميائية*، تر: رشيد بن مالك، مر: عبد القادر بوزيدة ،عبد الحميد بورايو ،منشورات مخبر الترجمة و المصطلح، جامعة الجزائر و دار الآفاق ح/ط . ص: 227.

ذلك ، يصر بشدة على البعد العاطفي لمصطلحات syncategorems ، مؤكدًا على أنه يمكن استخدامها أحيانًا في إطار المفهوم و أحيانًا في إطار العاطفة، مما يؤدي إلى توسيع مجال التحليل الافتراضي" [20] (ترجمتنا).

ثم جاءت المرحلة الرابعة: حيث نشطت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان و الانجليز في القرن السابع عشر ويمكن ذكر اسم كتاب لـ **جون لوك** عام 1960 بعنوان " مقال حول الفهم البشري " يقول **مبارك حنون**: وقد استعمل لوك مصطلح سيموقراطيا، يعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق و الوسائل التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة و الأخلاق وتوصيل معرفتها، ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء، أو نقل معرفة إلى الآخرين، ثم استمرت الأمور على هذا النحو في القرن الثامن عشر مع ظهور الموسوعة و الموسوعيين، حيث أن أعمال فيكو ولاييبتز، فقد اعتبر لاينتز. بسيميولوجيته في علاقة مع كل أجزاء النسق، بما فيها المقتضيات الفلسفية والوجودية الابيستمولوجيه لنظرية الدلائل، ويرى مبارك حنون: ان سيميولوجيا لابينتز "عبارة عن التقاء مصطلحي بين التعبير و التمثيل والتواصل" ويقول "إمبرتو إيكو" ينبغي ألا ننسى الفيلسوف هوسرل الذي ألف دراسة كبيرة بعنوان" سيميائيات " وفي القرن العشرين نلاحظ ان كل الفلسفة تدور بشكل ما حول مشكلة اللغة وخصوصا مع برنارد راسل و فنقشتاين وحتى كاسبرر فهو يتحدث عن السيميائيات[21].

وعليه فإن معظم الحضارات الصينية واليونانية و العربية.. قد حاولت التأمل في العلامة و ذلك بقصد التشكيك أكثر من المعرفة لأن منطلق المدرسة الاغريقية الشكلية فكر ة مفادها أن الحواس بإمكانها أن تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، وتبعا لذلك يجب عدم التصديق بكل مايزعم، التشكيك في كل ما يقدم ويقال. و رغم أهمية الأصول الفلسفية و دورها في تحديد الهوية المعرفية للسيميائيات، فاننا سنهتم بموضوعها و حدودها النظرية و مبادئها التحليلية أكثر من اهتمامنا بجذورها التاريخية و أصولها الفلسفية التي يمكن تلخيصها كما يلي:

[20] Benoît PATAR, *Dictionnaire des philosophes médiévaux*, Canada, Fides, Presses philosophiques, 2006, P : 399.

[21] آن آينو وآخرون، *السيميائية : الأصول و القواعد و التاريخ*، تر: رشيد بن ماللك، مر:عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن، ط1 ،2008 ، ص: 26،28،27.

1. الفكر اليوناني القديم عند أفلاطون و أرسطو و الرواقيين.
2. التراث العربي و الإسلامي.
3. الفكر الفلسفي و المنطقي.
4. اللسانيات البنيوية و التداولية.
5. الشكلانيين الروس.

وفي الأخير فقد اتفق جل الباحثين على أن المرحلة الحاسمة في التحديد العملي للسيميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم الفرنسي فرديناند دي سوسير في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة.

كما ارتبط هذا العلم من جهة أخرى بالمنطق على يد عالم الرياضيات والمنطق **شارل سندرس بيرس** في أمريكا الذي أطلق عليه مصطلح السيميوطيقا ، إذ يقول في هذا الصدد " إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء رياضيات كانت أم أخلاقا أم ميتافيزيقيا أو جاذبية أو ديناميكية أو بصريات أو كيمياء أو فلكا أو علم النفس أو علم الأصوات أو اقتصاد أو تاريخ دون أن تكون هذه الدراسة سيميولوجية" (ترجمتنا).

"[…] it has never been in my power to study anything,—mathematics, ethics, metaphysics, gravitation, thermodynamics, optics, chemistry, comparative anatomy, astronomy, psychology, phonetics, economics, the history of science, whist, men and women, wine, metrology, except as a study of semiotic"[22]

و يقر الكثيرون أن تعريف المصطلحين سيميولوجيا و سيميوطيقا ليس بالأمر الهين لسببين:

[22] Charles Sanders PEIRCE cité par : Albert ATKIN, *Peirce's Theory of Sign, The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010, P: 01.

الأول هو تعدد وجهات النظر و الثاني هو الحداثة إذ أن "أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا، خصوصا إذا أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير"[23].

3. الاتجاهات السيميائية

بالرغم من قدم ظهور فكرة السيميائيات إلا أن ملامحها المنهجية لم تظهر إلا مع بداية القرن العشرين، مما يجعلها تخصصا معرفيا حديثا جدا. كما يؤكد المفكرون أنها مازالت في بدايتها بل و أنها لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج في تطورها كعلم، لذلك فقد كثرت المدارس و المناهج التي تختلف من حيث تصورها للنظرية السيميائية و ذلك يعود أساسا لنشأتها المزدوجة: النشأة الأوروبية مع **دي سوسير**، والنشأة الأمريكية مع **بيرس**.

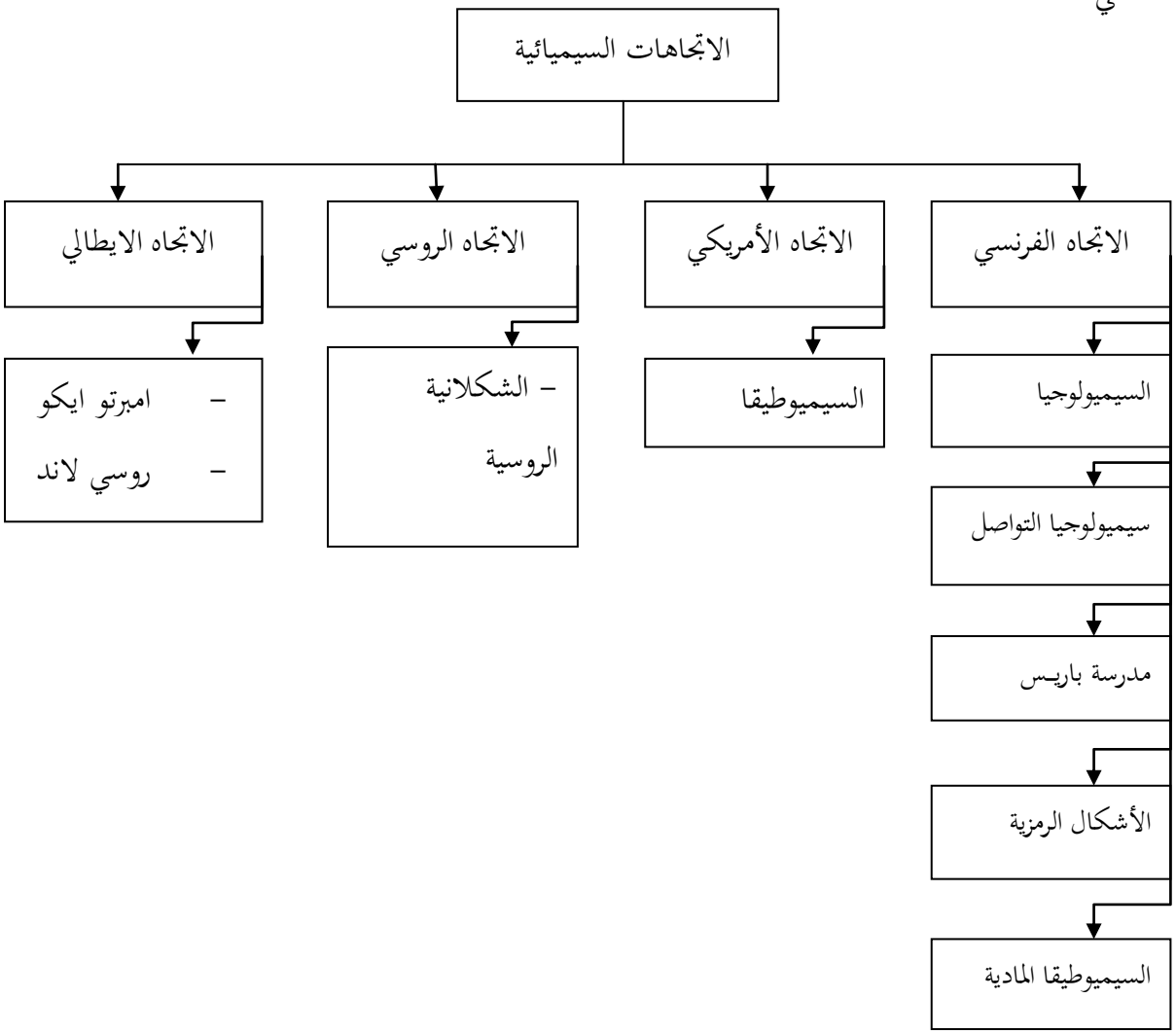
هناك تباين كبير بين الباحثين، فيما يتعلق بتقسيم السيميائية إلى مدارس اتجاهات، ومن الواضح أن هذا الاختلاف في تحديد الاتجاهات نابع عن اختلاف المرتكزات المعرفية و الخلفيات النظرية التي ينطلق منها كل اتجاه، فمحمد مفتاح يقسم النظرية اللسانية إلى عدة تيارات ويذكر منها: التيار السيميوطيقي– أي التيار السيميائي عنده – ثم التداولي، و التيار الشعري.

أما **مارسيلو داسكال** فقد عدد الاتجاهات السيميولوجية في اتجاهين رئيسيين وهما: المدرسة الأمريكية المنبثقة عن بيرس والتي يمثلها كل من موريس وكارناب، والمدرسة الفرنسية أو بالأحرى الأوربية المنبثقة عن دسوسير والتي يمثلها كل من بويسنس وبريطو وجورج مونان ورولان بارث وغيرهم .كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى يمثلها كل من قريماس وبوشنسكي وجوليا كريستيفا .لكن ما يلاحظ على مارسيلو هو تجاهله لاتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، وهي مدرسة طارتو التي يمثلها كل من يوري لوتمان وأسبنسكي وبياتغورسكي و إيفانوف. و هو الشيء الذي لم يغفل عنه الدكتور محمد السرغيني، في كتابه "محاضرات في السيميولوجيا"، إذ حصر الاتجاهات السيميولوجية في ثلاثة أنواع هي: الاتجاه الأمريكي و يمثله بيرس، و الاتجاه الروسي، ممثلا في الشكلانية الروسية مدرسة طارتو، و الاتجاه الفرنسي الذي عرف عدة إختلافات و توزعت منه عدة مدارس أخرى.

[23] عبد الرحمان جبران، *مفهوم السيميائيات*، الحوار الأكديمي و الجامعي، العدد الأول، يناير 1988 ، ص: 07.

في حين يفضل **مبارك حنون** تقسيم الاتجاهات السيميوطيقية إلى سبعة اتـجاهات هي : سيميولوجيا سوسير، سيميولوجيا التواصل سيميولوجيا الدلالة، سيميوطيقا بيرس، رمزية كاسبير، والسيميوطيقا و مسألة المرجع، و أخيرا سيميوطيقا الثقافة مع الباحثين الروس يوري لوتمان وأوسبانسكي وإيفانوف وطوبوروف....والباحثين الإيطاليين أمبرطو يكو وروسي لاندي...، وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار "الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية"[24].

أما **جميل حمداوي** فحصرها في أربعة اتجاهات هي: الاتجاه الأمريكي، و الاتجاه الفرنسي الاتجاه الروسي، و الاتجاه الايطالي، ثم يفرع الاتـجاه الفرنسي إلى ست اتـجاهات حسـب المخطط التالي:



المخطط 01: الانجاهات السيميائية حسب جميل حمداوي

[24] مبارك حنون، *دروس في السيميائيت*، دار طوبقال للنشر الدار البيضاء ط 1، 1987، ص: 57.

3.1. الاتجاه الفرنسي

يمثل اللساني السويسري فاردیناد دي سوسير و كل من تبعه من باحثين هذه المدرسة إذ بشر دي سوسير بمولد علم جديد سماه السيميولوجيا و حدد موضوعه بكل علامة دالة، و اعتبر اللغة جزءا من هذه العلامة الدالة.

3.1.1. التعريف بدي سوسير

ولد فرديناند دي سوسير في جنيف بسويسرا سنة 1857م من أسرة مشهورة بالعلم والأدب، وتوفي سنة 1913م. كان أستاذا للسانيات في جنيف وباريس، قام بتدريس اللغات السنسكريتية والجرمانية واليونانية واللّتوانية ولم يبدأ شغف دي سوسير بالأفكار اللسانية العامة إلا فيما بعد عام 1894م. إذ كان لنظريات " دوركايم" أثر قوي عليه. لا تعتمد منزلته العالية على النشر بل على المدرسة اللغوية التي أسسها، ولم يكتب بنفسه إلا كتابا واحد حين كان في الحادية والعشرين من عمره وسماه Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes.

عالم اللغة والفيلسوف السويسري، مؤسس المدرسة البنيوية في اللسانيات. أحدث ثورة في دراسة اللغة فأصبحت المسيطرة على الأفق الفلسفي في القرن العشرين. اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية، وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول الخطير في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية. في كتابه محاضرات في علم اللغة سنة 1894 العام الذي قام تلاميذه بجمعه ونشره من خلال محاضراته ثلاث سنوات بعد وفاته أي عام 1916 تحت عنوان "محاضرات حول اللسانيات العامة" (Cours de Linguistique Générale)، و قد أسس سوسير من خلال كتابه هذا نظريته الجديدة "السيميولوجيا"، والتي أصبحت نهجًا جديدًا ليس في دراسة اللغة فحسب، بل في الدراسات الأدبية والثقافية والفلسفية. كما قال عن اللغة أنها "كنز ناتج عن تجربة النطق موضوع في كل إنسان من نفس المجتمع، وهي جهاز قواعد لغوية موجودة في مخ كل إنسان أو في أمخاخ مجموعة من البشر، لأن اللغة توجد فقط عند الأغلبية". وهو تمييز واضح بين اللغة والكلام.

لذلك يرى العلماء اللغويين المحدثين أن العالم فرديناند دي سوسير هو أول من تفطن إلى أن اللغة نظام له قواعده الخاصة وأنه نسق مستقل يتخذه أفراد اللسان الواحد وسيلة للتواصل، مع العلم أن

هذا النسق يقوم على أساس اتفاقي أو اصطلاحي وأنه يمثل كيانا مستقلا من العلاقات الداخلية يتوقف بعضها على بعض.

3.1.2. السيميولوجيا السوسيرية

يعرف سوسير العلامة اللغوية بأنها "النتيجة الاجمالية للارتباط بين الدال و المدلول"[25] فوضع بذلك دي سوسير العلامة اللغوية في اطارين: الأول مادي هو الدال signifiant (صورة صوتية) والثاني مثالي هو المدلول signifié. فإذا أخذنا على سبيل المثال كلمة "سفينة" فان الدال هو الصورة الصوتية أي وجود الأصوات س-ف-ي-ن-ة أما المدلول فهو المعنى الذي يفهم من هذه الكلمة "وسيلة نقل فوق الماء". فأصبحت بذلك العلامة اللغوية قائمة على الربط بين المفهوم أو الدليل و الدال (الصورة السمعية) و كلاهما قائم بواسطة علاقة ترابطية مع طبيعة نفسه، و اتحاد عقلي... و الصوت يترك أثرا نفسيا في السامع يشكل الصورة السمعية.[26] و كل هذه العملية تسمى الدلالة signification. و هذه الرابطة تواضعية و غير معللة لأننا لا نستطيع أن نثبت أن الصورة الصوتية لكلمة سفينة يحددها جوهر مفهوم الكلمة لكن تبقى مع ذلك المواضعة الساكنة في أساس الدلالة وطيدة و ثابتة.

بعد الاطلاع على محاضرات ديسوسير يمكن التأكيد على أنه لم يدرس هذا العلم الجديد الذي أطلق عليه اسم السيميولوجيا و لم يضع له أي قانون أو تأطير نظري إنما أشار إليه و تنبأ بنشأته و ذلك من خلال بحثه عن موقع اللغة بين الحقائق البشرية مؤكدا أن اللغة لا يمكن أن تحدد باعتبارها مجموعة كلمات و انما باعتبارها كلا مركبا من عناصر تربطها علاقة، ليست لهذه العناصر أي قيمة بذاتها إلا إذا ارتبطت ببعضها البعض، و أي تغيير يصيب عنصرا منها يظهر أثره على باقي العناصر. فسوسير قد تصور وجود هذا العلم، و بين اشتقاقه و أصله، كما حدد موضوعه، و ناد بحقه في الوجود، و وصف علاقة هذا العلم الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتمي إليه، و بين علم اللسان الذي سيكون جزءا منه، كما بين وظيفته، وأهميته في بيان مدلولات الإشارات و القوانين التي تحكمها.

---

[25] فرد يناند سوسير، *علم اللغة العام*، تر: يوئيل يوسف عزيز، مر: د /مالك يوسف المطلبي، دار آفاق للصحافة و النشر، 1985، بغداد ط 3، ص: 77.

[26] رولان بارت، *درس السيميولوجيا*، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ص 25

كما اعتبر سوسير اللغة نظاما من العلامات المعبرة مثلها مثل أنظمة الكتابة أو أبجدية الصم البكم أو الطقوس الرمزية و آداب السلوك و الإشارات العسكرية... و بما أن السيميولوجيا علم يغنى بدراسة العلامات كلها لغوية كانت أم غير لغوية فإن علم اللغة في السيميولوجيا السوسيرية ليس إلا فرع من فروع السيميائية. و يقول ديسوسير في هذا الصدد : "اللغة نظام اشاري يعبر عن الأفكار ... و بذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي و النظام الألفبائي للصم و البكم و بالنظام الإشاري النقشي... إن العلم الذي يدرس حياة الاشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبهذا سوف أدعو هذا العلم سيميولوجيا (sémiologie)[27] . وعليه ، وفق مدرسة باريس، لم تعد اللغة المنظومة الإشارية الوحيدة التي يعبر بها الانسان عن أفكاره إنما هي أهم هذه المنظومات و لها عدة خصائص و ملامح تميزها عنها. و انطلاقا من طبيعة التشابه القائمة بين عمل تلك الأنظمة المختلفة سواء كانت لغوية أو غير لغوية، تصور سوسير علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، و جعله فرعا من علم النفس الاجتماعي.

بناءا على ذلك فان السيميولوجيا السوسيرية تعنى عموما بالعلامات في نطاق المجتمع، و يبدو تأثير علم النفس في نظريته واضحا إذ أنه يعتبر العلامة كيانا نفسيا ثنائي المبنى و العلامة اللغوية خاصة تقوم على الربط بين الدال و المدلول و كلاهما قائم بواسطة اتحاد عقلي و علاقة ترابطية ليست علاقة تشابه أو تماثل إنما هي علاقة اعتباطية لا يمكن تبريرها منطقيا أو عقليا. " ثم إن كلمة الاعتباطية تحتاج إلى توضيح فهذه الكلمة لاتعني أن أمر الدال متروك للمتكلم كلياً، حيث نرى أن الفرد لايستطيع أن يغير الإشارة بعد أن تستقر هذه الإشارة في المجتمع اللغوي، بل أعني بالاعتباطية أنها لاترتبط بدافع، أي أنها اعتباطية لأنها ليس لها صلة طبيعية بالمدلول"[28] و بفضل ذلك يمكن تحديد الموضوع الأساسي للسيميولوجيا التي لا تعنى بتحديد المعنى بل هي دراسة للتمفصلات الممكنة للمعنى[29] عن طريق البحث عن آثار السيرورة المنتجة له، فالسيميولوجيا لا تعتبر المعنى كيانا جاهزا بل يخضع في وجوده و تحققه لعدة شروط و كل محاولة تأويل للمعنى تأتي بمعلومة جديدة تغني المعرفة التي تختزنها العلامة في تحققها البدئي.

كما فرق سوسير بين الدال السمعي و الدال البصري قائلا : "أن الدال البصري (كإشارات الملاحة مثلا) يوفر إمكانية قيام مجموعات على عدة أبعاد في آن واحد، في حين أن الدال السمعي له

[27] دي سوسير، *علم اللغة العام*، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د . مالك يوسف املطلبي، دار آفاق للصحافة و النشر، 1985.
[28] دي سوسير ، *علم اللغة العام*، ص: 87.
[29] سعيد بنكراد، *السيميائيات...مفاهيمها و تطبيقها*، ص: 52.

بعد واحد فقط وهو البعد الزمني، عناصر الدال السمعي تظهر على التعاقب. فهي تؤلف سلسلة، وتتضح هذه الخاصية عندما نعبر عن الدال كتابة، فيحل الخط المكاني لعلامات الكتابة محل التعاقب الزمني "[30].

و تتمثل الخاصية الثالثة للعلامات اللغوية عند سوسير في ثبوتها و تغييرها ففي جانب ثبوت العلامة " إن الدال، مع كونه يبدو كأنه قد اختير بحرية كاملة ليمثل الفكرة التي يعبر عنها، ثابت وليس حرا بالنسبة للمجتمع اللغوي الذي يستخدمه، وليس لجماهير الناس رأي في الموضوع، فالدال الذي تختاره اللغة لا يمكن استبداله بغيره "[31] لكن في نفس الوقت يؤمن سوسير بتغيير العلامة اللغوية "إن الزمن الذي يضمن استمرارية اللغة له تأثير آخر مناقض على ما يبدو للتأثير الأول، فهو يدفع إلى التغيير السريع أو البطيء للإشارة اللغوية"[32].

3.1.3. مدرسة باريس السيميوطيقية

تضم كلا من غريماس، وميشيل أريفي، وكلود شابرول، وجان كلود كوكي... وقد وضع غريماس مربعه السيميائي و الذي يعتبر وسيلة للتعبير عن العلاقات الموجودة بين العلامات السيميائية و يمكن أن يطبق على أي فعل إنساني (معرفي أو خيالي)، و هو مستوحى إلى حد كبير من مربع المنطق لأرسطو. و ينطلق من مبدأ أن كل معنى يقوم على تعارضات رباعية... [33]

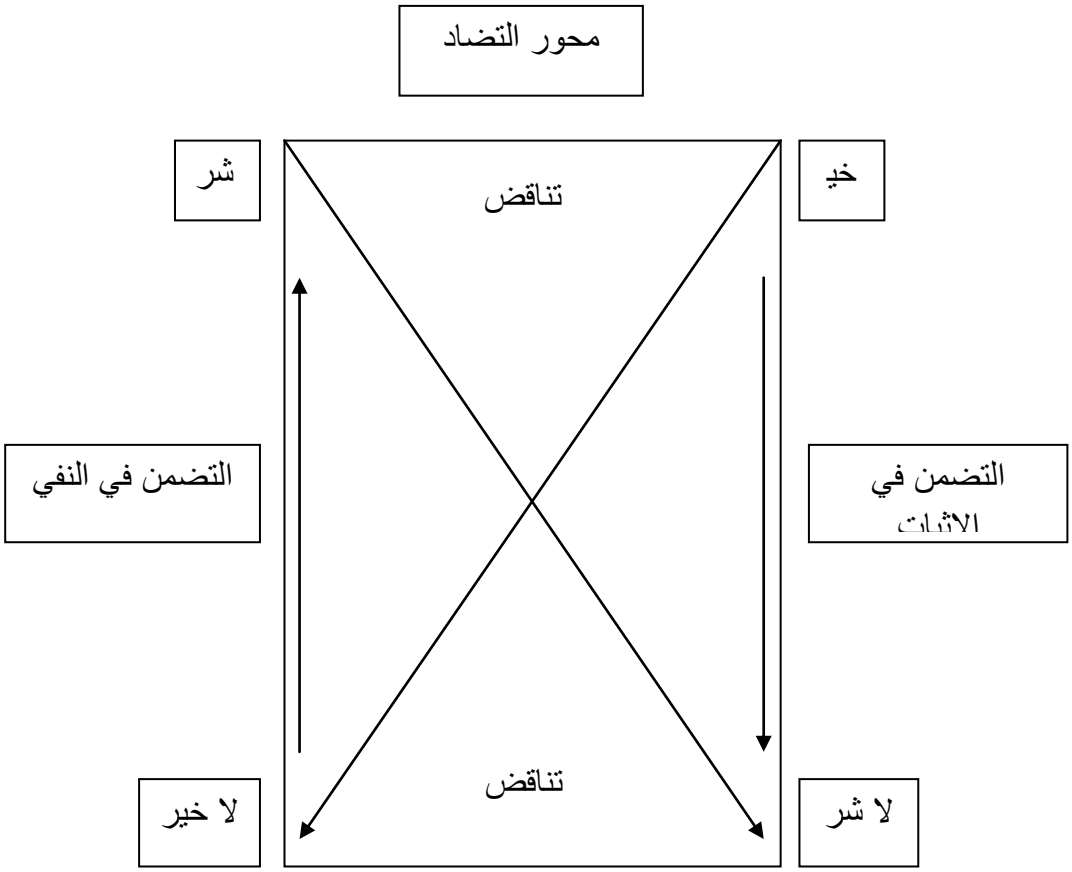
يمثل المربع السيميائي كل المفاهيم و العلاقات التي يبنى عليها أي هيكل سواء كان نصا أو إشهارا ... على شكل حدين متناقضين أو متضادين (صحيح/ خطأ، غير صحيح/ غير خطأ) و تكون هي قمة و أساس المربع. أما جوانبه فتوضح علاقات التكامل و التضمن إحداهما للإثبات و الأخرى للنفي.

مما سبق فإن علاقات المربع السيميائي تقوم على التضاد، وشبه التضاد، والتناقض، والتضمن... وتحكم هذه العلاقات "قيم موقعية وتعارضات كيفية وحرمانية، وعدمية... فالتعارضات الكيفية تعتري التضادية (رجل /امأرة)، والتعارضات الحرمانية (رجل /فرس) تصيب التناقض[34].

---

[30] دي سوسير ، *علم اللغة العام* ، ص 90.
[31] دي سوسير ، *علم اللغة العام* ، ص: 93.
[32] سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد ، *مدخل إلى السيميوطيقا*، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1981، ص: 26.
[33] Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966.
[34] محمد مفتاح، *دينامية النص*، المركز الثقافي العربي،بيروت /الدار البيضاء، ط 2، حزيران، 1990، ص: 9.

ومن هنا يمثل غريماس المربع السيميائي بالشكل التالي:



3.1.4. سيميولوجيا التواصل

خلق الإنسان و خلقت معه حاجته إلى التواصل مع أخيه الإنسان، و قد كانت إشاراته البدائية الأولى و انفعالاته الصوتية أول علاماته اللغوية التي لجأ إليها الأنسان من أجل التبليغ عما يجول بخاطره و الذي عرف بعلم الحركات "و مقوماتها علامات و دلالات هي تكملة التشكل الحضري للإنسان..."[35]. و لما ارتقى الإنسان إلى استعمال اللغة عن طريق الكلام، تمكن من الوصول إلى أكثر أشكال التواصل فعالية، و بوجود "المنظومة اللغوية الشفاهية، تكون الامكانية الأولى للتعبير الثقافي قد خلقت بشكلها

[35] صالح الكشو، *مدخل في اللسانيات*، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985، ص: 64.

الأكثر تقدما، فمن المؤكد أن ظهور اللغة ساعد على انبثاق ظواهر كثيرة لازمت الإنسان و انخراطه في الحياة..."[36].

و يعرف شارلز كوليه التواصل قائلا: "هو الميكانزم الذي بواسطته توجد العلاقات الانسانية وتتطور. إنه يتضمن كل رموز الذهن، مع رسائل تبليغها عبر المجال، و تعزيزها في الزمان. و يتضمن أيضا تعابير الوجه، و هيئات الجسم و الحركاتو نبرة الصوت و الكلمات و الكتابات و المطبوعات و التليغراف وكل ما يشمله آخر ما تم في الاكتشافات في الزمان و المكان"[37].

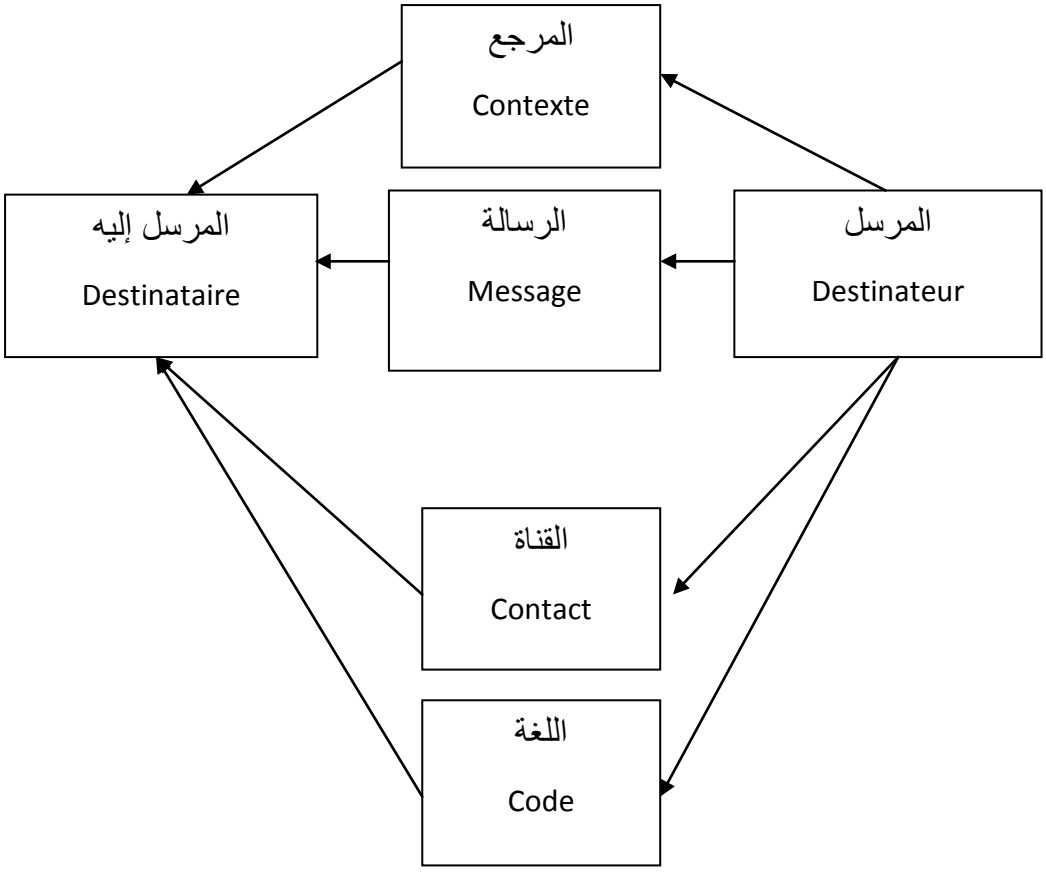
أما طلعت منصور فيعتبر التواصل تلك العملية التي يتفاعل بها المراسلون و المستقبلون للرسائل في سياقات اجتماعية معينة[38] و ترتكز العملية التواصلية على ثلاثة أسس مهمة:

- **الموضوع**: أو ما يسمى بالرسالة.
- **الآلية**: و هو الوسيلة المستخدمة في عملية الارسال المتمثلة في التفاعلات اللفظية و غير اللفظية.
- **الوجهة** (المقصد، الهدف، الغاية...): و هو الهدف من التواصل، و مقصديته البارزة (البعد المعرفي أو الوجداني أو الحركي)[39].

يستند التواصل حسب **رومان جاكبسون** R.Jakobson إلى ستة عناصر أساسية وهي: المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والمرجع و الرمز[40]. وللتوضيح أكثر نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة برمز أو لغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي... و يلخص هذه العناصر في المخطط التالي:

---

[36] علي ناصر كنانة، *اللغة وعلائقها*، منشورات الجمل، بيروت، 2009، ص: 6.
[37] محمود عودة، *أساليب الاتصال و التغيير الاجتماعي*، دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع، 1988، ص: 7.
[38] طلعت منصور، *سيكولوجية الاتصال*، عالم الفكر، الكويت،1980، ص: 107.
[39] محمود عودة، *أساليب الاتصال و التغيير الاجتماعي*، ص: 12.
[40] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, traduit et préface par Nicolas Ruwet, Minuit, Paris, 1963, pp. 213-222.



يمثل إتجاه التواصل كل من **برييتو** Prieto، **ومرتينيه** Martinet ، و**بويسن** Buyssen، و**مونان** Mounin ، وغيرهم ...ويقوم هذا الاتجاه على القول بـ "الوظيفة التواصلية /الإبلاغية للدليل/العلامة إذ ترمي سيمياء التواصل عبر علاماتها وإماراتها وإشاراتها إلى الإبلاغ والتأثير في الغير عن وعي أو غير وعي، إذ تستعمل مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر والتأثير فيه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه، ومن هنا فالعلامة تتكون من ثالثة عناصر : الدال، والمدلول، والوظيفة القصدية. و عليه، فقد حصر أشياع سوسير السيميائيات في دراسة العلامات التي لها وظيفة تواصلية إذ يقول جورج مونان أنه لا يمكن تصور سيميائيات بدون تواصل، أما بويسن فيرى أن كل ما يؤلف موضوع السيميائيات و حدودها فهو التواصل. لتكون اللغة، عند رواد هذا الاتجاه، أداة معمولة ليعبر بها الانسان عن أفكاره في إطار تبادلاته الاجتماعية أو كما عرف إبن جني اللغة أنها "الأداة العجيبة التي تميز النوع

البشري عن الأنواع الحيوانية الأخرى"[41]. وقد حدد رواد هذا الاتجاه السيميائية في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية.

فالدليل أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ و تحمل قصدا تواصليا، وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية، فكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية الوظيفية يمكننا إدراجه ضمن سيمياء التواصل[42].

و يبقى الإنسان أكثر الكائنات استعمالا للعلامات، وكون العلامة الإنسانية (الكتابة، والفن، والكلام ....الخ) هي الأكثر تركيبا وتعقيدا[43] فقد ركز رواد هذا الاتجاه على الوظيفة التواصلية للرسالة سواء كانت لسانية منطوقة أو غير لسانية كالرموز والشعارات والإعلانات والخرائط والنصوص المكتوبة، وكل البيانات المنتجة لهدف التواصل، وتشكل هذه الأنماط علامات ومضامينها رسائل أو مرسلات، وهؤلاء السيميائيون مهتمون بدراسة أنساق العالمات ذات الوظيفة التواصلية القصدية اللغوية منها وغير اللغوية على حد سواء.

وهناك مجموعة من الآليات والمفاهيم التي يعتمد عليها في تحليل أنظمة التواصل، وبيان مستويات الخطاب في الوقوف على العلامة وهي في اللغة العلاقة بني الدال—الصورة الصوتية- والمدلول -وهي المفهوم الذهني-، فكل خطاب منطوق أو مكتوب هو نسق من العلامات اللغوية. والعلاقة غير اللغوية أي -غير المنطوقة- مثل إشارات المرور والرموز المرئية والملصقات والصور والخرائط والمؤشرات كالدخان الدال على النار، و الرمز الذي يشير إلى السلام بالحمامة والى العدالة بالميزان ...

تتميز الأنساق الدلالية الاجتماعية بكونها تنظيمات اجتماعية متصلة بروابط القرابة والطقوس والأعراف والعادات والنظم القضائية والديانات، وهي من نتاج الإنسان، وتتفرع إلى أنساق لفظية وغير لفظية، واللفظية تقوم على التمايزات التي يحدثها الإنسان في مادة الصوت، وغير اللفظية تقوم على الأشياء الموجودة في الطبيعة والأشياء التي أنتجها الإنسان واستعملت باعتبارها دلائل ولها وظيفة تواصلية نحو حركة الأجسام وأوضاع الجسد في التواصل اللمسي والشمي والذوقي والبصري والسمعي وعلى الأشياء

---

[41] جورج مونان، *اللسانيات و الترجمة*، تر. حسين بن زروق، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2000، ص: 53.
[42] فردينان دي سوسير، *علم اللغة العام*، ص: 38.
[43] فرانك مانفرد، *حدود التواصل (الاجماع والتنازع بني هابرماس وليوتار)*، تر: عز العرب حلكيم بناني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص: 38.

الدالة من ثياب وحلي وزخارف وأدوات مختلفة و آلات وموسيقى وفنون رمزية تواصلية تبدو في الظاهر أكثر طبيعية وعفوية وصولا إلى التواصل الثقافي الإنساني[44].

كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير في المخاطب من خلال ثنائية الأوامر و النواهي، و قد يكون هذا التأثير مقصودا أم لا. و يستعمل في ذلك مجموعة من الأمارات (indications) يمكن تقسيمها إلى ثلاث أنواع:

- ✓ **الأمارات العفوية**: هي وقائع ذات قصد مغاير للاشارة، تحمل إبلاغا عفويا و طبيعيا، مثال: لون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر ليوم الغد.
- ✓ **الأمارات العفوية المغلوطة**: هي التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة، كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية، ينتحل من خلالها شخصية أجنبية، ليوهمنا أنه غريب عن البلد.
- ✓ **الأمارات القصدية**: هي التي تهدف إلى تبليغ إرسالية، مثل علامات المرور. و تسمى هذه الأمارات القصدية أيضا ب**العلامات**[45].

وقد توسع مفهوم التواصل غير اللغوي –السمعي والصوتي– المتعدد القنوات من خلال أعمال وتأملات علماء الإنسان والاجتماع وعلماء النفس والأطباء في تمتين العلاقات الإنسانية واستخلاص مميزاتهم الثقافية والحضارية وتبيان مقوماتهم السلوكية والحركية في التعامل مع الأشياء والمواقف معززة بالتفاعلات اللفظية التي تزيل كل إبهام وتشويش عن كل إرسالية غير لفظية في مجال التواصل والتفاهم. ومن ثمة أصبح للعلامة السيميائية وظيفة تواصلية ذات محورين اثنين، هما:

- **التواصل اللساني أو اللفظي**: و هو الذي يتم عبر الفعل الكلامي والتبادل الحواري بين المتكلم والمستمع. و يعتمد هذا التواصل على اللغة الانسانية ليتحقق بطريقة سمعية و صوتية. كما ترى المدرسة التوليدية أن اللغة وظيفتها تعبيرية، و أن التواصل وظيفة من وظائف متعددة تؤديها اللغة[46] في

[44] بيير غيرو ، *السيمياء*، تر: أنطوان ابي زيد، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، 1984، ص: 10-12.
[45] حنون مبارك، *دروس في السيميائيات*، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1987، ص: 73.
[46] مصطفى غافات وآخرون، *اللسانيات التوليدية*، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد – الأردن، 2010، ص: 48،49.

حين ترى البنيوية و التداولية اللغة وسيلة للتواصل[47] كما ترى المدرسة الوظيفية بشقيها الشرقي و الغربي أن وظيفة اللغة هي التواصل أما سيميولوجيا التواصل فتتبنى الوظيفة القصدية في العملية التواصلية.

ويعتمد التواصل اللغوي على علوم لسانية مهمة كعلم الدلالة والسيميولوجيا ولعل مردّ التواصل بلغة إنسانية معيّنة فيما بين متكلميها، يعود إلى أنهم يستخدمون القواعد الخاصة ببيئتهم اللغوية، الأمر الذي يتيح لهم سهولة إرسال واستقبال وتحليل المرسلات اللغوية وهو مما يحدث فيما نسميه بشكل التواصل الكلامي[48].

- **التواصل غير اللساني:** الذي يعتمد على أنظمة سننية غير لغوية أي على الإشارات والحركات والإيماءات و تلعب حاسة البصر دورا هاما جدا في العملية التواصلية غير اللفظية. إذ يكشف التواصل المرئي عن دلالة الانفعالات والعلاقات الوجدانية بين المرسل والمتلقي، كما أنه يعزز الخطاب اللغوي، عن طريق إغناء الرسالة وتدعيمها بالحركات، لضمان استمرار التواصل بين المرسل و المتلقي. فالتواصل غير اللفظي مهم في تعميق العلاقات الإنسانية، إذ يكشف عن انفعالات الأفراد و يستخلص مميزاتهم الحضارية و الثقافية، بيد أن هذا النوع من الخطاب الذي يعتمد الإشارة والحركة غير كاف لإيصال الرسائل بوضوح، فلابد من التواصل اللفظي الذي يرفع الإبهام عن الرسالة غير اللفظية في العملية التواصلية[49].

3.1.5. فلسفة الأشكال الرمزية

يقصد **كاسيرر** CASSIRER بالشكل الرمزي، الطاقة الكونية للذهن التي تسمح بالتأليف بين محتوى دلالي ذهني مع علامة محسوسة متحققة، حيث ينسجم جوانيا مع هذه العلامة. وبهذا المعنى، فإن اللغة والكون الأسطوري–الديني والفن تتمظهر كلها في أعيننا بوصفها أشكالا رمزية خاصة. إن الوعي لا يكتفى بتلقي الانطباعات الخارجية للظواهر فحسب، ولكنه يعمد إلى وصل كل انطباع بنشاط حر للتعبير، ويخصبه. إن عالم العلامات والصور التي تتخلق بنفسها، تتجاوز ما نسميه الواقع الموضوعي للأشياء، وهي تثبت نفسها أمام الواقع الموضوعي للأشياء باستقلاليتها الكلية، وقوتها الأصلية[50].

---

[47] حافظ اسماعيل علوي، *التداوليات علم استعمال اللغة*، منشورات عالم الكتب الحديثة، إربد-الأردن، 2011، ص: 17.

[48] محمد نادر سراج ، *التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم والنظر الراهن*، الفكر العربي المعاصر، لبنان، العددان 80-81، 1990، ص: 84.

[49] رومان ياكبسون ، *الاتجاهات الأساسية في علم اللغة*، تر. علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص: 71.

[50] E. CASSIRER, *Trois Essais sur le Symbole*, Paris, éd. Le Cerf, 1999. P : 09

رغم غموض هذا التعريف إلى حد ما، إلا أنه يمكن أن نستنتج منه أن الشكل الرمزي هو كل ما من شأنه تحويل المادة إلى دال مما يسمح بتجاوز هامش المنازعة بين المظهر المثالي الخالص للتصور والمادة التي توفر الدعامة للتعبير عن هذا التصور. كما عدد **كاسيرر** الأشكال الرمزية فذكر منها اللغة، والفن، والأسطورة، والدين، والمعرفة، يحكمها أصل جامع، يتمثل في أنها تخضع لطاقة كونية ذهنية.

و عليه فإن الأشكال الرمزية تتضمن، بوصفها طاقة كونية، كل فعل من شأنه أن يحول الوقائع المحسوسة إلى أشياء قابلة للتأويل. و بما أن عالم الصور، بوصفه يخضع لكل وظيفة من الوظائف الروحية، ليس مجرد انعكاس بسيط لمعطى تجريبي، بل هو على العكس ناتج عن وظيفة موافقة له. وعليه، فإن كل وظائف الروح، تولد تصويرات رمزية خاصة بها، والتي على الرغم من تباينها الكلي عن الرموز العقلانية، فهي لا تمت له بصلة، وذلك بالنظر إلى أصلها الروحاني. ينبغي إذا، أن لا نراعي فيها، مختلف الطرق التي تعتمدها الوقائع في ذاتها، في الكشف عن الذهن، ولكن أن نراعي مختلف الطرق التي يتخذها الذهن بسيروراته في سبيل بناء بعدها الموضوعي[51].

في الأخير نستخلص أن الأشكال الرمزية من شأنها وصف مختلف التوجهات العامة للتفاعلات الإنسانية، وتحديد عدد كبير من النشاطات في شتى المجالات، ولا يمكن بذلك حصرها ضمن مجال معين مما يجعلها لا تمتد إلى اللغة والأسطورة والمعرفة فحسب، بل يمكنها اللحاق بعدة مجالات أخرى ، كالسياسة و الاقتصاد و الدين و التكنولوجيا...

أما السيميولوجيا حسب رواد هذا الإتجاه، فتعنى بدراسة الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات المدروسة في باقي المدارس السيميولوجية. و تتم دراسة هذه الأنظمة من خلال ثلاث مستويات: المستوى الشعري، المستوى المحايد أو المادي، و أخيرا المستوى الجمالي و تعتبر هذه المستويات وظائف للرمز إذ يتناول الأول علاقة المنتج بالإنتاج، و الثاني يهتم بالإنتاج في حد ذاته فيركز على الإنتاج و علاقته بالمتلقي.

[51] E. CASSIRER, *Philosophie Des Formes Symboliques*, le langage, Paris, éd. Minuit, 1972, P :18,19.

3.1.6. اتجاه الدلالة

يركز هذا الاتجاه على أعمال **غريماس** السردية وأعمال **ستروس** (في دراسة الأساطير) لكن التصورات التي اقترحها **بارت** تعد نموذجا تمثيليا في هذا الصدد، وذلك لأنها تتعلق بالجوانب العامة والأسس القاعدية الممكن اعتمادها في كل المجالات[52].

من أكبر رواد هذا المنهج الفيلسوف و الناقد الفرنسي **رولان بارت** (Roland Barthes)، الذي تبنَّى إمكانية دراسة جميع الأنشطة البشرية بوصفها سلسلة من "اللغات" دون استبعاد أي جانب من جوانب الدلالة التي تعتبرها اللغويات العلمية شوائب. كانت البدايات الأولى للسيميولوجيا عند بارت قد بدأت في التبلور في كتابه أسطوريات 1957 ،وخاصة في القسم المعنون" الأسطورة اليوم"، حيث بدأ اجتهاداته في تأويل الأسطورة المعاصرة مستندا إلى مفاهيم دوسوسير. وطورها بصورة أكثر وضوح وجدية ووعي بالمنهج في منطلقاته اللسانية في كتابه عناصر السيميولوجيا Eléments de sémiologie الذي نشره في مجلة تواصلات Communications N° 4 لأول مرة عام 1964 . وواصل مسعاه السيميولوجي في دراسة العلامات والرموز والاشارات بكتاب نظام الموضة Système de la mode. وقد حافظ بارت على امتداد مسيرته المهنية على تصور للسيميولوجيا بوصفها كشفًا لجوانب المعنى التي تهملها الميادين البحثية ذات العقيدة الثابتة، فأصبحت بذلك دراسة لكل الأنظمة الدالة سواء باللغة المعهودة أو بغيرها. كما انتقد بارت في كتابه "عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى ادماج اللسانيات في السيميولوجيا، مبينا أن "اللسانيات ليست فرعا، و لو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات"[53]. و يقول بارت في هذا الصدد "يجب منذ اليوم تقبل قلب المقترح السوسيري، ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا من علم الأدلة العام (السيميولوجيا)، ولكن الجزء هو علم الأدلة (السيميولوجيا) باعتباره فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة، وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في علم الاناسة، والاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية حول مفهوم الدلالة"[54].

---

[52] عبد الواحد المرابط، *سيمياء العامة وسيمياء الأدب*، منشورات الإختلاف، ط 1، 2001، ص: 72.
[53] حنون مبارك، *دروس في السيميائيات*، ص: 76.
[54] رولان بارت : *مبادئ في علم الأدلة*، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر، ط2 ،اللاذقية 1987 ،ص: 30.

كما ينتقد أيضا الاتجاه الوظيفي من خلال ربطه بين العلامة و المقصدية مؤكدا على وجود أنساق غير لفظية يكون التواصل من خلالها لا إراديا و يبقى البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة، و يعتبر بذلك اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل الأشياء و الأنساق غير اللفظية دالة. و تبقى أكثر السمات اللافتة في العرض الذي يقدمه بارت هي زعمه أن اللغة ليست النموذج الأساسي للنسق السيميولوجي فحسب، إنما هي أيضا الواقع الذي يعول عليه دائما عالم السيميولوجيا. وفي الواقع، هو لا يدرس أي شيء البتة سوى اللغة حيث أن "كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن **الأشياء** تحمل دلالات. غير أنها ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة، و لولا امتزاجها باللغة. فهي، إذا، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. و هذا ما دفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، و عالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة"[55].

و يمكن ادراج المدارس السيميائية النصية التطبيقية التي تقارب الابداع الأدبي و الفني ضمن **سيميولوجيا الدلالة**. بينما سيميوطيقا الثقافة التي تبحث عن القصدية و الوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية يمكن ادراجها ضمن سيميولوجيا التواصل. و لتبسيط سيميولوجيا الدلالة نقول: إن أزياء الموضة وحدات دالة، إذ يمكن أثناء دراسة الألوان و الأشكال لسانيا، أن نبحث عن دلالاتها الاجتماعية و الطبقية و النفسية. كما ينبغي البحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز و الأساطير، واستخلاص معاني البحور الشعرية الموظفة، و تبيان دلالات تشغيل معجم التصوف أو الطبيعة أو أي معجم آخر[56].

إن السيميولوجيا بالنسبة لبارت هي قسم من اللسانيات و ليس العكس[57] و لذلك حاول استعمال مبادئ اللسانيات لتفسير الظواهر السيميولوجية كالموضة، و الاشهار،و الطبخ، و الأساطير، والصور... مطبقا المقاربة اللسانية في التفكيك و التركيب من أجل فهم الدلالات و تحديد الوحدات الدالة و رصد المقصديات الاجتماعية و النفسية و الثقافية و الاقتصادية. و تتوزع بذلك عناصر سيميولوجيا

[55] حنون مبارك، *دروس في السيميائيات*، ص: 74.
[56] جميل حمداوي *مناهج السيميوطيقا*، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015، ، ص: 47.
[57] Roland BARTHES ; *Système De La Mode*, éditions Seuil, Paris, 1983, P : 09.

الدلالة على شكل أربع ثنائيات مستقاة من البنيوية و هي: اللغة و الكلام، الدال و المدلول، المركب والنظام، التقرير و الأبعاد (الدلالة الذاتية و الدلالة الإيحائية)[58].

اللغة و الكلام: و هي من أهم الثنائيات في لسانيات **دي سوسير**، فاللغة هي تلك الأنظمة التي تستعملها جماعة بشرية في تواصلها و تخاطبها، أما الكلام فهو تجسيد للغة على أرض الواقع فلابد من وجود اللغة لكي يصبح الكلام مفهوم. مما يجعل العلاقة بينهما علاقة جدلية إلى حد ما فلا يتحقق الكلام دون لغة و لا أهمية للغة إن لم يتم التكلم بها. إن اللغة في وقت واحد هي انتاج الكلام و وسيلة له، ولكن هذا لا يمنع من أنهما شيئان متميزان كليا الواحد عن الآخر.

الدال و المدلول: أما في منظور **رولان بارت** فإن هذه الثنائية هي أساس البحث السيميولوجي، وينطلق هذا المفهوم من نفس مفهوم العلامة اللسانية عند دي سوسير و التي تتكون من دال و مدلول، غير أن الدلالة بالنسبة للعلامة السيميولوجية ليست مطلقة بل ترتبط بالسياق و الاختلاف في استعمالاتها و بوظيفتها الاجتماعية. فاللون الأخضر مثلا له دلالة مختلفة بين استعماله كإشارة مرور و الاستعمالات الأخرى الممكنة في مختلف مجالات التفاعل الاجتماعي. فما يميز العلامة السيميولوجية عن العلامة اللسانية هو أن دلالتها مربوطة بوظيفتها الاجتماعية و بمختلف استعمالاتها. ويؤكد بارت الاختلاف بين الدال والمدلول، في كون الدال يمثل الوساطة بين المدلول والدلالة، في حين أن المدلول لا يمكنه أن يكون وسيطا بين الدال والدلالة. إذا فالدال السيميولوجي تداولي ومدلوله من نفس المجال التواصلي[59]. و يبقى الهدف من السيميولوجيا هو البحث عن التمفصلات الممكنة للمعنى التي أحدثها الإنسان في واقعه.

المركب و النظام: تخضع اللغة أثناء انتاجها للكلام لنوعين من العلاقات، الأولى منها تحدث على المستوى التركيبي و الثانية على المستوى الاستبدالي و يشير باري إلى الأنساق التي تميز الفاعل القائم بين الأسلوبي المجاز و الكناية، و ارتباط الدوال و المدلولات في النظام السيميولوجي. و يقوم التحليل السيميولوجي إذا على تجزئة الخطاب و فق محوري النظام و المركب التعبيري. غير أنه و في حالة التعامل مع نظام مجهول فإنه يتم توزيع العناصر الجدولية المعروفة. و نبدأ بدراسة النظام قبل المركب. و إذا كان الأمر

[58] عبد الله ابراهيم وآخرون، *معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة*، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص: 99.
[59] رولان بارت : *مبادئ في علم الأدلة*، ص: 61- 90.

يتعلق بعناصر نظرية، فيجب البدأ بالمركب التعبيري ثم بالنظام[60]. و كمثال على ذلك قدم بارت عدة دراسات كدراسته للباس و الأثاث و لائحة الطعام في المطعم و التي تحقق صعيدين، الأول يتمثل في القراءة الأفقية للمقبلات و هو يوافق النظام، أما الثاني فيتمثل في القراءة العمودية لنفس اللائحة مما يوافق المركب.

الدلالة التقريرية و الدلالة الإيحائية: يعنى بهذه الثنائية التداخل و الانفصال في الأنظمة الدلالية إذ يمكن لنظام دلالي أن يتضمن نظاما دلاليا آخر و يحدد هذا النظام المزدوج بما يسميه بالدلالة الإيحائية[61].

3.2. الاتجاه الأمريكي

يعتبر **شارس ساندرس بيرس** أب المدرسة الأمريكية، و قد سمى السيميائيات بـ"السيميوطيقا" وعرفها قائلا : "ليس المنطق بمفهومه العام- كما أعتقد أنني أوضحت- إلا اسما آخر للسيميوطيقا... والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات .وعندما أقول إن النظرية (شبه ضرورية) أو إنها (شكلية)، فإني أعني بذلك أننا نرصد طبيعة العلامات كما نعرفها. ومن هذا الرصد، وعبر عملية لن أعترض على تسميتها بالتجريد، فنحن ننقاد إلى جمل قد تكون خاطئة خطأ واضحا .وبناء على ذلك تكون تلك الجمل بمعنى من المعاني غير ضرورية، وذلك طبقا لما تستوجبه طبيعة العلامات المستخدمة في الفكر (العلمي) أو كما أسميها بالرصد التجريدي، هي ملكة تعرفها العامة لكنها -غالبا- ملكة لا مكان لها في نظريات الفلاسفة"[62].

أضفى **بيرس** على السيميائيات بعدا منطقيا أصبحت من خلاله نشاط معرفي شامل يعنى بدراسة كل ما تنتجه التجربة الإنسانية عبر مجمل لغاتها و من خلال كل أبعادها. فأصبح بذلك الوجود الإنساني في حد ذاته علامة في الكون، و كل ما في هذا الكون من أشياء و كائنات و طقوس... يشتغل كعلامة أيضا.

[60] رولان بارت : *مبادئ في علم الأدلة*، ص: 96.
[61] المرجع نفسه ،ص: 136.
[62] تشارلز بيرس، *تصنيف العلامات*، ترجمة فريال حبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات، ص: 137.

3.2.1. التعريف بشارل ساندرس بيرس

شارل ساندرس بيرس سيميائياتي وفيلسوف أمريكي (1839-1914) يُعدّ مؤسس المنهج الفلسفي الحديث الذرائعية أو التداولية (pragmatism) . و مفد هذا المنهج أنه: ليس هناك معرفة أولية في العقل تستنتج منها نتائج صحيحة، بل الأمر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للإنسان مشكلاته، و أن الأفكار و النظريات و المعارف و النتائج تشكل بمجموعها وسائل و ذرائع دائمة لبلوغ غايات جديدة، و أن معيار صدق الأفكار و الآراء هو في قيمة عواقبها العملية، و أن الحقيقة وفقا لهذا المنهج، تعرف بنجاحها.[63]

نشر بيرس طوال حياته عددا من المقالات، تمّ تجميعها إثر وفاته، ونشرها في 8 مجلّدات تحت عنوان "مجموعة أبحاث تشارلز س. بيرس". ومن هذه المقالات، نذكر أوّل محاولة فلسفيّة مهمّة له أرسى من خلالها دعائم الذرائعيّة، وهي "كيف نجعل أفكارنا واضحة" (1878)، وكذلك "دراسات في المنطق" (1883)، و"الهندسة المعماريّة للنظريّات" (1890)، و"ما الذرائعيّة؟" (1905)، و"نشأة الذرائعيّة" (1905). كما نشر كتابا واحدا و هو *بحوث في القياس الضوئي* عام 1878 ، وأشرف على نشر مجموعة أعمال بعنوان *دراسات في المنطق* عام1883 ، كما نشر مجموعة كبيرة من الدراسات في عدة صحف تهم عددا من مجالات البحث. وتضم مخطوطاته، التي بقي جزء كبير منها غير منشور، أكثر من 80000 صفحة. وبين 1931 و1958، اختيرت نخبة من مكتوباته فنشرت مرتبة على مباحث بعنوان *أوراق مختارة لشارل ساندز بيرس.*

كما يُعتبر بيرس، إلى جانب فرديناند دي سوسير، أحد مؤسسي السيميائيات المعاصرة. و ذلك من خلال تأسيس الخطوات المنهجية لدراسة العلامة و تقسيماتها و أهمية دراستها، و تصنيف الحقول التي تسهم العلامة في الاشتغال فيها، و ميادين تنظيرها و تطبيقها.

3.2.2. السيميوطيقا عند بيرس

لقد تمركزت سيميولوجيا ديسوسير حوا آلية العلامة ووظيفتها التواصلية، مع تجاهل الجانب الإنجازي و بالتالي إقصاء التداولية كليا، و هنا تعتبر نقطة انطلاق السيميوطيقا الأمريكية التي تقوم على

[63] يعقوب فام، *البراجماتزم أو مذهب الذرائع*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

المنطق (تحليل مقولات تشكل الدليل) و الرياضيات (صياغة الفرضيات و استنباط النتائج منها) و التي تعتبر البعد التواصلي ما سوى نمط من أنماط السيرورة المؤدية إلى انتاج الدلالة و تداولها أو ما سماه بـ: السيميوزيس (Semiosis)، و لكي تكتمل الدراسة السيميائية يجب التطرق إلى جميع هذه الأنماط. بيد أن السيميائيات بهذا المفهوم تغدو حقلا منكبا على البحث في أنساق العلامات، و ذلك على مستويين اثنين: أولهما أنطولوجي يعنى بماهية العلامة أي بوجودها و طبيعتها و علاقاتها بالموجودات الأخرى ائتلافا و اختلافا، و الثاني تداولي يعنى بفعالية العلامة و توظيفها في الحياة العملية[64]. كما يمكن اعتبار السيميوطيقا البيرسية بمثابة سيميوطيقا للدلالة و التواصل و التمثيل في آن واحد تعتمد على ثلاثة أبعاد هي: البعد التركيبي، و البعد الدلالي، و البعد التداولي. و ذلك يعود إلى أن الدليل في حد ذاته، حسب بيرس، ثلاثي يتكون من: الممثل و الموضوع و المؤول. و من هنا أصبحت ظاهريات بيرس ثلاثية:

1- عالم الممكنات (أي الكائن فلسفيا)
2- عالم الموجودات (مقولة الوجود)
3- عالم الواجبات (الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء)[65]

كما يقول **بيرس** أن " المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل، و حينما أصف هذه النظرية باعتبارها شبه ضرورية أو شكلية، فإني أود أن أقول إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها، و أننا ننساق، انطلاقا من هذه الملاحظة، بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية. و بالتالي، فهي بأحد المعاني، أقوال غير ضرورية إطلاقا. و تتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل علمي، أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختبار"[66](ترجمتنا). و عليه فإن بيرس دعى إلى ضرورة اعتماد منطق شكلي يسعى إلى تفسير المعاني و الدلالات استنادا على قواعد شكلية ذات طبيعة تأملية. و عليه، أصبح المنطق إسما آخر للسيميوطيقا. و مادام الإنسان يفكر من خلال العلامات، فإنه يتعين على الباحث السيميوطيقي رصد هذا التفكير في مستوى العلامات ذاتها.

---

[64] سيزا قاسم، *السيميوطيقا حول بعض المفاهيم و الأبعاد/ مدخل إلى السيميوطيقا*، مقالات و دراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص: 19.

[65] جميل حمداوي، *مناهج السيميوطيقا*، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015، ص: 17.

[66] Charle Sanders PIERCE, *Ecrits sur le signe*. Seuil, Paris, 1978, P : 120.

أما بالنسبة للمصطلح سيميوطيقا (sémiotique)، فيبدو أن بيرس لم يبتكره من عنده، بل استلهمه من المصطلح الذي أطلقه جون لوك على العلم الخاص بالعلامات و الدلالات و المعاني المتفرع من المنطق و الذي اعتبره لوك علم اللغة[67].

و عليه، فإن السيميوطيقا البيرسية بمثابة بحث رمزي موسع له وظيفة فلسفية و منطقية و ذو علاقة وطيدة بالتداولية. كما يتجلى لنا أن "مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها. و قد أكد بيرس أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء، مثل: الرياضيات و الأخلاق و الميتافيزيقا و الجاذبية و علم الأصوات و الاقتصاد و تاريخ العلوم...إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية"[68].

3.2.3. العلامة البيرسية

يتشكل مفهوم العلامة عند بيرس بناءا على المقولات الثلاث التي حددها في نظريته (Triadique)، حتى قيل أن مزاج بيرس ثلاثي التفريع، أما مزاج سوسير فثنائي التفريع[69]. فالعلامة هي "شيء ما يمثل شيئا ما، بالنسبة لشخص ما، بمظهر ما أو إمكانية ما"[70]. أي أنه، و خلافا لسوسير الذي حصر الحامل المادي في الصورة السمعية، فإن بيرس وسع من نطاقه ليشمل كل الوقائع من لغة و ألوان و... و هو يمثل شيئا حقيقيا موجود في الواقع، و يمكن لهذا الشيء أن يظهر بعدة حالات مختلفة. كما عرف بيرس العلامة قائلا: " العلامة أو المصورة هي شيء ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى، إن الهلامة الأولى تنوب عن الشيء الذي هو موضوعها، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل المجهات، بل بالرجوع إلى نوع من المفكرة التي سميتها سابقا ركيزة المصورة"[71].

كما يقسم بيرس العلامة إلى عدة أقسام أخرى حسب مبدأ التثليث منطلقا من العناصر الثلاثة المكونة للعلامة (الممثل، الموضوع و المؤول). "يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات، أولا: وفقا لماهية العلامة في ذاتها، و ذلك باعتبارها إما مجرد نوعية، أو باعتبارها وجودا حقيقيا، أو باعتبارها عرفا عاما...

---

[67] نبيل راغب، *موسوعة النظريات الأدبية*، مكتبة لبنان، ناشرون، دار بوبال للطباعة، ط1، 2003، ص: 366.
[68] حنون مبارك، *دروس في السيميائيات*، ص: 79.
[69] جيرار لودال، *بيرس أو سوسير*، تر. عبد الرحمن بو علي، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد 3، 1988، ص: 117.
[70] Charle Sanders PIERCE, *Ecrits sur le signe*, P : 121.
[71] سيزاقاسم نصر حامد أبوزيد، *مدخل إلى السيميوطيقا*، دار إلياس العصرية القاهرة، 1981، ص: 26.

ويمكن تقسيمها ثانية وفقا لعلاقة العلامة بموضوعتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها، أم ترجع إلى الرابطة الوجودية بين العلامة و الموضوعة... أم ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة. و يكون التقسيم الثالث وفقا لتصوير المفسرة لعلامة إما باعتبارها علامة على أمور احتمالية أو علامة على أمور واقعية، أو علامة على أمور عقلية"[72].

فيما يخص علاقة العلامة بنفسها، يغدو التقسيم على النحو التالي:

- علامة نوعية (Quali-sign) و هي صفة تمثل مادية العلامة.
- علامة مفردة (Sign-sign) و هي الواقع الفعلي الذي يشكل العلامة.
- علامة عرفية (Sign-legi) أي العرف الذي يشكل العلامة.

أما بالنسبة لعلاقة العلامة بموضوعتها فيكون التقسيم كالآتي:

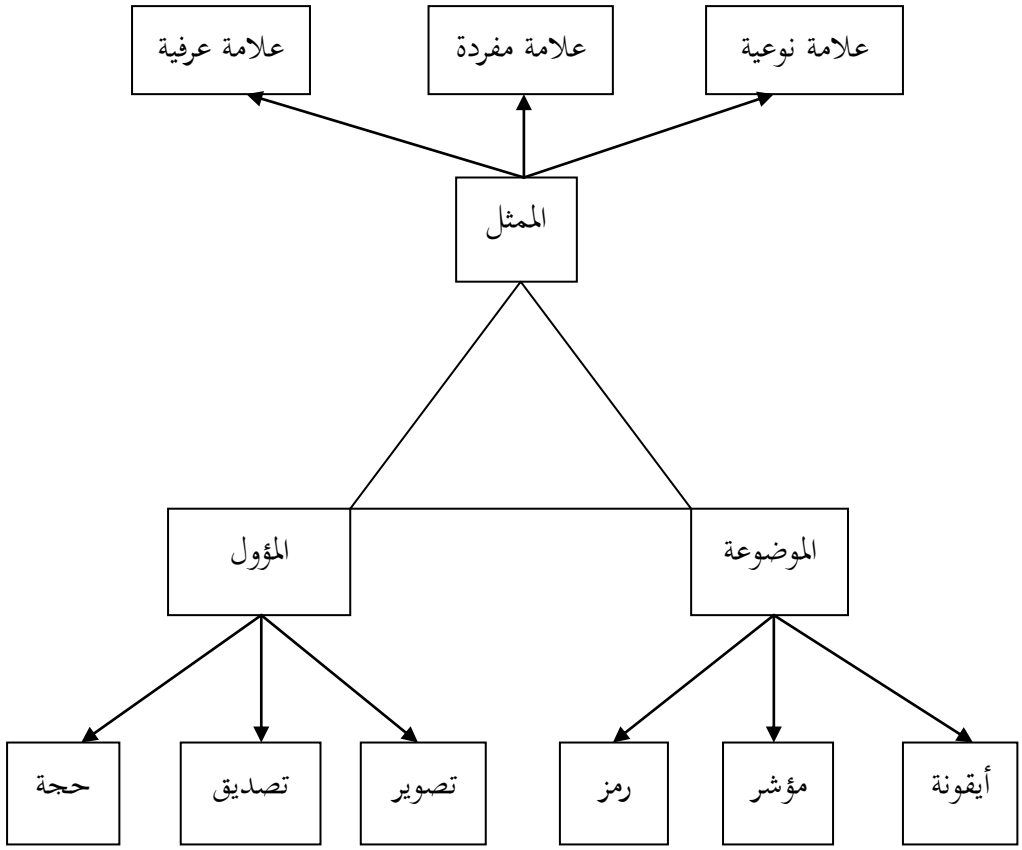
- الأيقونة (Icon) هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها الطبيعة الذاتية للعلامة فقط من خلال التشابه بين الدال و المدلول، فهي تشبه الموضوعة التي تمثلها.
- المؤشر (Index) هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها كونها متأثرة بها، و ليست مشابهة لها، و يحدث المؤشر في غياب الإرادة التواصلية القصدية مثل الدخان المشير إلى النار.
- الرمز (Symbole) هو علامة تحيل إلى الموضوعة التي تعبر عنها من خلال عرف أو قانون غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى الربط بين الرمز و موضوعه.

بالنسبة للتقسيم الأخير، فهو يتعلق بعلاقة العلامة بالمؤول، و يكون على النحو التالي:

- التصور أو الخبر (Rhema) العلامة التي لا تصلح أن تكون حكما بل حدا في الحكم، أي لا تحتمل الصدق أو الكذب.
- التصديق أو المقولة (Dicent) هو علامة قابلة للحكم، أي تقبل الصدق أو الكذب.
- الحجة (Argument) هي مجموعة من العلامات تعد دائمة الصدق.

كما يمكن استخلاص هذا التقسيم في المخطط التالي:

[72] تشارلز بيرس، *تصنيف العلامات*، تر: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب *أنظمة العلامات*، ص: 137.



يمكن لهذه التقسيمات أن تتوسع و تتشعب لتصل إلى أكثر من ستين نوعا من العلامات، إلا أنه أكثر العلامات نفعا و استعمالا في السيميائيات البيرسية هي: **الأيقونة و الإشارة و الرمز**. لكن تصور بيرس للعلامة قد واجه انتقادا كبيرا خاصة من حيث مبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود، حتى الإنسان، إلى علامة. و أول من انتقده في هذا الصدد هو بنفينيست (Benveniste) قائلا: "ينطلق بيرس من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة أم عناصر مجردة، و سواء أكانت عناصر مفردة أم عناصر متشابكة، حتى الإنسان –في نظر بيرس– علامة، و كذلك مشاعره و أفكاره. و من اللافت للنظر أن كل هذه العلامات، في نهاية الأمر، لا تحيل على شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه؟ نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة، و شيء آخر غير نفسها"[73].

[73] عواد علي، *معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص: 83.

3.2.4. السيميوز

اليسميوز بالنسبة لبيرس هو أي علاقة حقيقية بالمعنى الفعال للعلامة. و "السيميوز يعني الفعل أو الأثر الذي هو تشارك. أو الذي يفترض تشارك ثلاثة فواعل، هي على التوالي: العلامة، و موضوعها، و مؤولها. و هذا الأثر ثلاثي العلاقة لا يمكن بأي شكل أن يختزل إلى مجرد علاقات بين أزواج"[74].

ينحدر مصطلح" السيميوز (sémiosis) من الإرث الاصطلاحي البيرسي، ويدل عنده على السيرورة الدلالية المسؤولة عن إنشاء العلاقة السيميائية بين أقطاب العلامة الثلاثة: "الممثل" و"الموضوع" و"المؤول" لإنتاج المعنى، وهو يرادف مصطلح "الوظيفة السيميائية" (La Fonction Sémiotique) الذي صاغه هلمسليف ليدل به على علاقة الافتراض المتبادل بين مستوى التعبير ومستوى المضمون[75]، أو بين "الدال" و"المدلول" في اصطلاح سوسير بحيث حدد ما يجمع بين المستويين بمبدأ "الافتراض المتبادل" أو "علاقة الضرورة"[76].

و على هذا الأساس، إذا كان المعنى يشير، كما رأينا ذلك أعلاه، إلى كم مادي عديم الشكل وسابق على التمفصل، فإن الدلالة هي الناتج الصافي لهذه المادة وهي وجهه المتحقق. ولهذا فهي من جهة، ليست مفصولة عن شروط إنتاجها، فكل نسق له إرغاماته الخاصة، وله أنماطه في إنتاج دلالاته، (النصوص والصور والوقائع الاجتماعية والموضوعات ...)، وليست مفصولة، من جهة ثانية، عن التدليل ذاته، فالدلالة ليست معطى جاهزا، بل هي حصيلة روابط تجمع بين أداة للتمثيل وبين شيء يوضع للتمثيل ضمن رابط ضروري يجمع بين التمثيل وما يوضع للتمثيل، أي ما يضمن الإحالة استقبالا على نفس الموضوع في حالاته المتنوعة.

ولأن الدلالة هي "سيرورة لإنتاج المعنى" من خلال تحويله من طابعه المادي إلى أشكال مضمونية تدرك ضمن السياقات المتنوعة، فإنها ليست مفصولة عن حقل دلالي غني بمفاهيم تشير كلها إلى طبيعة هذه السيرورة وأنماط وجودها. وهكذا استنادا إلى مفهوم الدلالة تم نحت مجموعة من المفاهيم التي تحيل على نفس النشاط منظورا إليه في حالات تحققه المتنوعة من قبيل "الوظيفة السميائية" (هلمسليف)،

---

[74] دولودال.جيرار: *السيميائيات أو نظرية العلامات* ، ت. بوعلي.عبد الرحمن ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا ، ط1، 2004، ص: 60-61.

[75] HJELMSLEV.L , *Essais linguistiques* , Minuit, 1971, P: 54

[76] Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de l'linguistique générale*, P : 136.

و"السميوز (بيرس) و"الاندلال" (بارث). وكلها مفاهيم تدل – ضمن سياقاتها النظرية الخاصة– على السيرورة والشروط التي تنتج ضمنها الآثار المعنوية.

وهذا أمر بالغ الأهمية، فالسميائيات لا تبحث عن دلالات جاهزة أو معطاة بشكل سابق على الممارسة الإنسانية، إن السميائيات بحث في شروط الإنتاج والتداول والاستهلاك، مع كل ما يترتب عن ذلك من تصنيفات تطال الدلالة كما تطال السلوك الإنساني ذاته. فما يستهوي النشاط السميائي ليس المعنى المجرد والمعطى، فهذه مرحلة سابقة على الإنتاج السميائي، بل المعنى من حيث هو تحققات متنوعة ميزتها التمنع والاستعصاء على الضبط.

ولقد ارتبط مفهوم الدلالة عند بيرس بمفهوم السميوز، وهو مفهوم يشير، من جهة، إلى القدرة على إنتاج دلالة ما استنادا إلى روابط صريحة هي ما يشكل جوهر العلامة وشرط وجودها، ويشير، من جهة ثانية، إلى سيرورة التأويل التي تعد إوالية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة. فبما أن الموضوع المطروح للتمثيل يتجاوز بالضرورة أداة التمثيل، فإن تصور إحالات متتالية تستعيد ما تم إهماله في الإحالة الأولى أمر ممكن، بل هو أمر ضروري. ومن هنا ارتبطت فكرة التأويل عند بيرس بفكرة إنتاج الدلالة ذاتها.

3.3. اهم الاختلافات بين سيميائيات بيرس و ديسوسير

يبدو الاختلاف بين السيميوطيقا (sémiotique) و السيميولوجيا (sémiologie) كبيرا إلى الحد الذي أثار نقاشا سنة 1968 و في سؤال طرح على غريماس : تتكلمون عن السيميوطيقا مثلما تتكلمون عن السيميولوجيا أينبغي أن نضع تميزا بينهما؟ يجيب قائلا : " أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للنزاعات حول الكلمات في الوقت الذي تنتظرنا فيه أهمية كبيرة ...غير أن لمصطلح السيميولوجيا جذورا عميقة في فرنسا من هنا جاء الاحتفاظ بالتسميتين ... و بناءا على نصيحة هيلمسليف بأن تسخر السيميوطيقا للدلالة على البحوث المتعلقة بالمجالات الخصوصية (الأدبية، السينيماتوغرافية، الإشارية...)، و تكون السيميولوجيا هي النظرية العامة لكل هذه التسميات"[77].

كما يمكن ربط مصطلح السيميولوجيا بالثقافة اللغوية الفرنكوفونية و السيميوطيقا بالثقافة الانجلوسوكسونية "مصطلح سيميوطيقا يرتبط بالتيار المعرفي الأنجلوسكسوني منذ تبناه لوك في كتاباته، في

[77] ميشال أريفيه و آخرون، *السيميائية أصولها و قواعدها*، تر. رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، ص: 67.

حين نجد أن مصطلح سيميولوجيا يبرز في الكتابات الفرنسية منذ أرساه دي سوسير في دروسه سنة 1911"[78]. و هذا يرجع إلى أن السيميائية الأوروبية تتكيء على دراسات لغوية عريقة من الكلاسيكية إلى اللسانيات الحديثة أما في أمريكا فإنها تبدأ من الدراسات الأنثروبولوجية و تتمثل في دراسات التاريخ و لغات الهنود، و قلة انتشار تراث بيرس في أوروبا وإلى طبيعة دراسته الفلسفية لماهية العلامة و قد حدد سعيد بن كراد ذلك في خاصيتين :

"الخاصية الأولى تعود إلى كون السيميائيات عند بورس ليست مرتبطة باللسانيات... و الخاصية الثانية تعود إلى نمط التصور الذي يحكم في فلسفة بورس، العلاقة الرابطة بين الانسان و محيطه..."[79].

ويبدي محمد مفتاح رأيه كون التصور اللامتناهي للعلامة ظهر متأخرا في أوروبا "إن مفهومي المؤولة والصيرورة الدلالة ألامتناهية غابا عن النقد الأوروبي و خصوصا الفرنسي منه إلا في السنوات الأخيرة"[80]

"والظاهر أن بيرس، كما يبدو من خلال الاشارات الخاصة إلى "المفاهيم و المعطى"، "المحسوس و الموجود" قد استوحى الكثير من تصوراته، في مجال الإدراك القائم على المقولات القبلية على الأقل من المقترحات الفلسفية التي جاء بها كانط"[81]. أما الناقد رشيد بن مالك فيرى أن "الحدود بين السيميوطيقا والسيميولوجيا غير واضحة"[82]، إلا أنه يمكننا محاولة حصر أوجه الاختلاف بين السيميائيات السوسيرية و البيرسية في النقاط التالية:

- أول إختلاف يكمن في الانطلاقة المنهجية في حد ذاتها إذ كانت لغوية لسانية عند سوسير و فلسفية منطقية عند بيرس.
- مفهوم العلامة أيضا يختلف فهي ثنائية المبنى عند سوسير (دال و مدلول) و ثلاثية المبنى عند بيرس (ممثل، موضوع و مؤول).
- كما أن العلامة عند سوسير لغوية و تتميز العلاقة بين الدال و المدلول بالاعتباطية أما العلامة عند بيرس قد تكون لغوية أو غير لغوية.

---

[78] سليم الشريطي، *الدرس السيميولوجي*، مجلة كتابات معاصرة، ع 66، 2007، ص: 49.
[79] سعيد بنكراد، *السيميائيات النشأة و التطور*، مجلة عالم الفكر، ع 3، المجلد 35، 2007، ص: 27.
[80] محمد مفتاح، *النص من القراءة إلى التنظير*، شركة النشر و التوزيع المدارس،ط 1، 2000، ص: 27.
[81] سعيد بن كراد، *السيميائيات و التأويل*، مدخل لسيميائيات شارل.ساندرس بورس، مؤسسة تحديث الفكر العربي المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص: 50.
[82] ينظر: رشيد بن مالك، *قاموس مصطلحات التحليل السيميائي*، دار الحكمة، 2000، ص ص: 174- 185.

- أكد سوسير بشكل كبير عن أهمية العلامة داخل نظامها في النص، دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص، أما بيرس فقد أكد على علاقة العلامة بعوالم ثلاثة (عالم الممكنات، عالم الموجودات، و عالم الواجبات) مستندا في ذلك على الظاهراتية (فلسفة الكائن، مقولة الوجود، و محاولة الفكر لتفسير الظواهر).
- يعتبر سوسير اللسانيات جزءا من السيميائية كون اللغة في حد ذاتها فعل سيميائي، أما بيرس فيبني التحليل السيميائي على المقولات الفلسفية عن الوجود و العالم.

3.4. الإتجاه الروسي

يسمى هذا الاتجاه أيضا بالشكلانية الروسية أو بجماعة **أبوياز** (Opoiaz) و تعد المهد الحقيقي للدراسات البنيوية والسيميائية الغربية المعاصرة؛ نظرا لما قدمت من تصورات نظرية وتطبيقية مهمة في هذا المجال. إن الشكلانية قد خدمت الأدب والنقد والفن بطريقة أو بأخرى، وقد أثرته بنيويا وسيميائيا، من خلال مقاربة بنى النصوص الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية والبلاغية، وتحليلها أيضا ضمن استعمالاتها الوظيفية والسياقية.

ظهرت الشكلانية الروسية ما بين 1915و1930، في سياق تاريخي ينبذ الرأسمالية، و لا يعترف إلا بالاشتراكية العلمية التي تعود، في جذورها، إلى كتابات كارل ماركس، وبيليخانوف، وهيجل... لكنها لم تحقق نجاحا إلا بعد اطلاع الأوروبيين عليها، ولاسيما الفرنسيين منهم، وذلك سنة 1960، عبر الترجمة، والصحافة، والاحتكاك الثقافي، والتمثل العملي... فطوروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، وانطلقوا من مبادئها الفكرية، واستخدموا مفاهيمها الإجرائية، وبالضبط في مجال اللسانيات السيميائيات ... كما يتبين ذلك واضحا عند كثير من الدارسين الأوروبيين، نذكر منهم: رولان بارت، وأمبرطو إيكو...

ومن باب العلم، يمكن الحديث عن مدارس أساسية ضمن التيار الشكلاني الروسي هي: جماعة موسكو التي يمثلها **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) وجماعة بيترسبورغ أو جماعة دراسة اللغة الشعرية (**أبوياز**/Opoiaz) التي يقودها **فيكتور شلوفسكي** (Victor Borissovitch Chklovski)، وجماعة **تارتو** (TARTU) السيميائية نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو، وحلقة براغ اللسانية التي تمثلت الفكر الشكلاني. فما البصمات التي خلفتها هذه الشكلانية في مجال الأدب واللسانيات السيميائيات؟

ويرى **دافيد كارتر** (David Karter) أن الشكلانية الروسية قد عرفت ثلاث مراحل أساسية. وفي هذا، يقول: "إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات. تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من "الآلة" له تقنيات مختلفة، وله أجزاء تعمل. وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه "كائن حي"؛ أما المرحلة الثالثة، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة."[83]

وعليه، فقد كانت أبحاث الشكلانيين الروس نظرية وتطبيقية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث: ظهور مدرسة تارتو(TARTU) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين: يوري لوتمان صاحب (**بنية النص الفني**)، وأوسبينسكي، وتودوروف، وليكومتسيف، وأ.م. بينتغريسك. ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم (**أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو**) (1976م).

هذا، ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات هي: السيميوطيقا الخاصة التي تدرس أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي؛ والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها؛ والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى. لكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجي المعرفي.

وهكذا، فقد اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة، حتى أصبحنا نسمع عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة له فرعان: فرع إيطالي (أمبرطو إيكو، وروسّي لاندي...)، وفرع روسي (مدرسة تارتو). وتعنى جماعة تارتو (موسكو) بالثقافة عناية خاصة، باعتبارها "الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي. ويتعلق هذا السلوك في نطاق السيميوطيقا بإنتاج العلامات واستخدامها. ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة. فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي. وعلى هذا الأساس، فهما يدخلان في إطار نطاق الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة، بل يتكلمون دوما عن أنظمة دالة. أي: عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى الواحد مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة

[83] دافيد كارتر، *النظرية الأدبية*، تر: د.باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010، ص: 30.

واحدة (علاقة الأدب – مثلا – بالبنيات الثقافية الأخرى؛ مثل: الدين، والاقتصاد، والبنيات التحتية... إلخ)، أم يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة".[84]

وإذا انتقلنا إلى مرتكزات الشكلانية الروسية لفحص دعائمها النظرية والتطبيقية، فيمكن حصرها في النقط التالية:

1. التوفيق بين آراء بيرس وسوسير حول العلامة (أعمال ليكومستيف مثلا)؛
2. استعمال مصطلح السيميوطيقا، بدل توظيف مصطلح السيميولوجيا؛
3. الاهتمام بالسيميوطيقا الإبستمولوجية، والتركيز على الأشكال الثقافية؛
4. يعد الشكلانيون الروس من السباقين إلى تطبيق البنيوية اللسانية والسيميوطيقا في دراسة النصوص الأدبية، من خلال الاعتماد على مبدأي الشكل والاستعانة باللسانيات؛

3.5. الاتجاه الإيطالي

لم تختلف جماعة إيطاليا لسيميوطيقا الثقافة عن طروحات مدرسة موسكوتارتو، نظراً لاهتمامها أيضاً بالجانب الثقافي وكيفية اشتغال العلامات داخل الثقافة. ومثل جماعة ايطاليا كلاً من **روسي لاندي** Rossi- Landi، و**امبرتو إيكو** Eco.Umberto ، اللذين اهتما بالظواهر الثقافية. ويعتبر رواد المدرسة الإيطالية أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا من خلال ثلاثة شروط، وهي:

- عندما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي، بمعنى حين تتخذ الأشياء الطبيعية وظائف أخرى، غير وظيفتها الأيقونية داخل المجتمع. وهذه العملية هي نتاج الاشتغال الفكري للفرد.
- من خلال استجابة الشيء الطبيعي لوظيفة معينة، عندها نتعرف عليه من خلال تلك الوظيفة، بوصفه ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة أخرى، بل الاكتفاء بالتعرف عليه.
- عندما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم في شيء ما، وليس من الضروري قول هذه التسمية بصوت مرتفع، وكذلك لا تشترط أن تقال للغير[85].

[84] سيزا قاسم، *مدخل إلى السيميوطيقا*، ص:40.

تمخضت طروحات **لاندي**، عن التنظيم والبرمجة اللذين يمثلان عصب الظاهرة الاجتماعية داخل المجتمع، ويختزل عمليات الإنتاج ومجموعاتها. وقد بلور تصوراته السيميوطيقية الخاصة بالتنظيم والبرمجة في ثلاثة أنواع، وهي:

- أنماط الإنتاج: وتمثل قوى الإنتاج وشبكة علاقات الإنتاج.
- الإيديولوجيات: وتمثل التنظيمات الاجتماعية، التي تؤسس نظاماً اجتماعياً عاماً داخل المجتمع.
- برامج التواصل: وهو البرنامج الذي يضم التواصل اللفظي وغير اللفظي[86].

وبذلك، ترتبط السيميوطيقا الثقافية عند **لاندي** بالجانب الإيديولوجي، من خلال علاقته الترابطية بين السلوكات الإنسانية والإيديولوجيا بوصفها نظام تخطيط المجتمعات لنمط الحياة. إن هدف لاندي هو الكشف عن كل الصفات السلوكية لدى الفرد وتعريتها رغم الإيديولوجية التي اختفت تحت عباءتها.

مثلت طروحات **إيكو** جوهر المشروع السيميوطيقي للثقافة، وحدده في الوظيفة التي تلعبها العلامة داخل المجتمع. فالعلامة توظف "من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة، إنها بذلك جزء من سيرورة تواصلية من نوع: مصدر باث قناة إرسالية مرسل إليه"[87]. إن المثير في مشروع إيكو، هو أنه لا ينظر إلى الأشياء بحياديتها واستقلاليتها، بل من خلال ربطها بسلوكات الأشخاص المنظمة، لأن أيّ نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما.

وبذلك فإن التمثيل الشمولي للشؤون الثقافية والتي تحدد داخل المؤولات، يشترط وجود نسق دلالي شامل يشكل مجمل معارفنا حول العالم، شريطة أن تكون هذه المعارف مستقرة اجتماعياً، لأنها لا تخضع لإجراءات منهجية، بل لخبرة متراكمة أوجدتها الخبرة والممارسة والمشاهدة. فالثقافة "في كليتها يُنظر إليها باعتبارها نسق أنساق العلامات حيث يصبح داخلها مدلولُ دالَّ ما دالاً لمدلول جديد، كيفما كانت طبيعة النسق" كلام، موضوعات، سلع، أفكار، قيم، أحاسيس، إيماءات أو سلوكات". والسيميائيات، استناداً إلى هذا، هي الشكل العلمي الذي تتخذه الأنثروبولوجيا"[88]. وبالتالي لامناص من الوحدة الثقافية، وهو المفهوم الذي اقترحه إيكو، وعرفه بأنه "وحدة ملموسة يمكن التحكم فيها، إنها محسوسة لأنها تتجلى، داخل حقل ثقافة ما، من خلال مؤول: كلمات مكتوبة، رسم، تعريف، حركة أو سلوك خاص حوّله

---

[85] الأحمر فيصل، *معجم السيميائيات*، 2010، ص:97

[86] المرجع نفسه.

[87] امبرتو إيكو ، *العلامة تحليل المفهوم وتاريخه*، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 2007، ص: 47

[88] المرجع نفسه، ص 117.

العرف إلى كيانات سيميائية الخ"[89]. إن الوظيفة الرئيسة للوحدة الثقافية، هو فض التشابك العلائقي بين المتناقضات التي يولدها ذلك التشابك، ومنها:

- الواقعية الساذجة التي تطابق بين موضوع فيزيقي وبين علامة، وهذا الأمر ليس صحيحاً.
- التيار السلوكي الذي يطابق مع سلوك معين.
- النزعة الذهنية التي ترى أن العلامة تتطابق باعتبارها مدلولاً، مع وحدة غير قابلة للمعاينة: فكرة أو حالة وعي، الخ[90].

وعليه، فإن مؤول العلامة، هو وحدة ثقافية، تشكلها ثقافة المؤول الأصلية. ولا تعمل بذات القصدية التأويلية داخل ثقافة أخرى دون معرفة واستقرار تأويلي لعلامات الثقافة الأخرى، لأن الثقافة هي "الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق، داخل ظروف تاريخية وأنثروبولوجية بعينها، ضمن حركة تمنح المعرفة بعداً موضوعياً. وهذا التجزئي يتم على كل المستويات بدءاً من الوحدات الإدراكية الأولية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية"[91]. فإذا كان كل مؤول علامة هو وحدة ثقافية كما يؤكد إيكو "أو وحدة دلالية، وتنتظم هذه الوحدات داخل ثقافة ما وفق نسق من التقابلات"[92]، فهذا يعني أن المؤول يمثل ثقافة أخرى حتى لو كان داخل الثقافة الواحدة، لأن الثقافة بمفهومها الواسع مجموعة وحدات وأنساق ثقافية. ومن المؤكد ستختلف طرائق التأويل حسب مرجعية المؤول للعلامة، على اعتبار "إن الوحدة الثقافية يمكن ترجمتها في علامة معينة استناداً إلى وجود سنن أو من خلال وحدة ثقافية تعد هي ذاتها علامة" أو مقطعاً من الوحدات الثقافية التي تشكل تعريفها الماصدقي"[93]. فليس من السهل قراءة أو ترجمة وحدة ثقافية بدون مؤول قابل للتعرف بواسطة تنوع المؤولات.

لقد نالت اللغة اهتماماً كبيراً في بحوث جماعة ايطاليا، لكن ضمن وجودها الاجتماعي داخل المجتمع، فمن الصعب التعامل معها بمعزل عن وجودها الثقافي، لأننا نتعلم الوحدات اللغوية من الآخرين داخل الكيان الاجتماعي، لما يمثله من جوانب وأنساق ثقافية. ونصطلح على تلك العلاقة بـ(التتابعية)، لأنها تتبع التطبيع اللغوي بين الأفراد وممارستهم لها. وبالتالي فهي تشكل جزءاً من الثقافة الجمعية

[89] امبرتو إيكو ، *العلامة تحليل المفهوم وتاريخه*، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 2007، ص 147.
[90] المرجع نفسه، ص : 173.
[91] المرجع نفسه، ص : 177.
[92] المرجع نفسه، ص :170.
[93] المرجع نفسه، ص : 170.

للمجتمع، فلو تعلم "فرد بعينه وحدتين لغويتين مختلفتين من جماعتين مختلفتين من الناس، تكون كل من هاتين الوحدتين مرتبطتين بمجموعة مختلفة من القيم والمعتقدات الثقافية"[94].

وإذا كان هذا هو الحال في ثقافتين مختلفتين، فماذا عن الثقافة الواحدة التي تضم اختلافات لغوية كثيرة (اللهجات)؟، إن المعرفة الفردية هي نتاج ما يؤمن به الفرد ويمارسه داخل الجماعة. وهذا ما أكده **جودیناف**، قائلاً إن: "ثقافة مجتمع ما هو كل ما ينبغي أن يعرفه أو يؤمن به الفرد حتى يستطيع التعامل في مجتمعه بأسلوب يقبله الأفراد الآخرون ولما كانت الثقافة هي ما ينبغي على الناس تعلمه، في مقابل سماتهم البيولوجية الموروثة، فلابد أن يكون قوامها هو الحصيلة النهائية للتعلم، وأعني المعرفة بأكثر معانيها عمومية"[95]

ومن هنا فإن المجتمع يمثل الحاضنة الحقيقية لكل ممارسة ثقافية، عبر الممارسة والاكتساب والتعلم. وتخضع اللغة للآلية الاشتغالية ذاتها، لأنها ممارسة يومية حياتية تعتمد بالمقام الأول على الاتفاق والمواضعة.

و يتبين لنا من خلال ما سبق ذكره وجود منهج ثالث للسيميائيات بجانب سيمياء التواصل والدلالة ألا و هو سيمياء الثقافة و كما يقول جميل حمداوي : "و إذا كان السيميوطيقيون النصيون يبحثون عن الدلالة و المعنى داخل النص الأدبي و الفني، فإن علماء سيميوطيقا الثقافة يبحثون عن المقصديات والوظائف المباشرة و غير المباشرة"[96] .

3.6. سيمياء الثقافة

شكلت جماعة تارتو ركيزة انطلاق سيمياء الثقافة، و ينظر رواد هذا الاتجاه إلى العلامة كبناء ثلاثي الأبعاد يتكون من دال و مدلول و مرجع. لا يمكن تفسير هذا المرجع إلا في إطار مرجعية الثقافة. أي أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطارها الثقافي فهي لا تدرس بمفردها بل على أساس مجموعة من العلامات من خلال البحث عن العلاقة التي تربط بينها داخل الثقافة نفسها أو بين مختلف الثقافات أو حتى من خلال التطور الزماني للثقافة.

بناءا على ذلك تصبح الظواهر الثقافية أنساقا دلالية و موضوعات تواصلية و تبادل العلامات ما هو إلا جزء من النسق الثقافي التواصلي و التواصل في حد ذاته هو العملية المركزية لكل ثقافة. كما يفرق رواد هذا الاتجاه بين العلامة الانسانية التي تتميز بتعقيدها و غناها عن باقي العلامات (الحيوان،

---

[94] جودیناف، في: هدسن، *علم اللغة الاجتماعي*، تر: محمود عياد، نصر حامد أبوزيد، محمد أكرم سعد الدين، عالم الكتب، 2002، ص:167

[95] المرجع نفسه، ص 131.

[96] جميل حمداوي، *مناهج السيميوطيقا*، ص: 47.

الآلات،...). انطلاقا من هذا يمكن تعريف الثقافة على أنها مجالا لتنظيم الإخبار في المجتمع الانساني فتعتبر بذلك آلية الثقافة بمثابة جهاز يغير المحيط الخارجي إلى محيط داخلي يحول الفوضى إلى نظام.

و في الأخير فيجدر بالذكر أن الأبحاث و الدراسات ذات الطابع السيميائي قد تراكمت خلال القرن العشرين كما تنوعت في نفس الوقت الاتجاهات و تعددت التخصصات و المدارس. لذلك، لقد حاولنا في هذا المبحث استعراض أهم المفاهيم التي ترتبط بالسيميائيات بداية بمختلف التعاريف وصولا إلى مجموعة من الاتجاهات السيميائية المشهورة.

و بناءا على ما سبق ذكره فإنه يتبين لنا أن السيميائيات قد أصبحت إجراءا تطبيقيا خاصا، وطريقة معينة في التحليل و التفكيك يمكن تطبيقها في مجالات متعددة و متنوعة لدراسة العلامات اللغوية و غير اللغوية. و يمكننا ذكر مجموعة من مجالات التطبيق السيميائي: الشعر، الرواية، الأسطورة، المسرح، السينما، الاشهار، الأزياء، الأطعمة، التشكيل،... و عدم تطرقنا إلى هذه الحقول المعرفية لا يقلل من قيمتها إنما لا يخدم موضوع بحثنا فحسب. أما بالنسبة للحقول التي تمثل جوهر دراستنا فسوف نتطرق إليها بتفاصيل أكثر في المبحث الثاني.

المبحث الثاني: تطبيق المنهج السيميائي في الترجمة السمعية البصرية

1. ماهية الخطاب السمعي البصري

لعل أكثر ما يميز الترجمة السمعية البصرية عن غيرها من حقول الترجمة هو طبيعة النص المترجم. ففي حين يترجم عادة المترجم نصوصا كتابية أو شفوية، فإنه يجد نفسه عند ترجمته للنص السمعي البصري يتعامل مع نوع جديد من الخطابات يجمع بين الصوت و الصورة حيث يشمل كل منهما بدوره عدة أنظمة دالة تعمل بانسجام على إنتاج المعنى. و على المترجم مراعاة طبيعة النص الذي هو بصدد ترجمته آخذا بعين الاعتبار كامل العناصر الدالة التي يشملها، شفوية كانت أو غير شفوية. و تقول **تاتشا** SOH TATCHA في هذا الصدد:

La démarche du traducteur audiovisuel intègre le fait que le texte à traduire concerne à la fois l'audio et le visuel. Il doit reproduire le sens en tenant compte de l'image et du son… [1]

"يقتضي عمل المترجم السمعي البصري احترام طبيعة النص المراد ترجمته و الذي يجمع في الوقت نفسه بين السمعي و البصري. لذلك، وجب عليه إعادة صياغة المعنى آخذا بعين الاعتبار الصورة والصوت..."(ترجمتنا).

و من أجل فهم طبيعة النص السمعي البصري و ما يميزه عن باقي أنواع النصوص، ارتأينا أن نبدأ بدراسة مفهوم النص عامة.

[1] Charles SOH TATCHA, *Doublage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son*, équivalence de sens. Meta: journal des traducteurs/Meta: translator's journal, vol. 54, n° 3, 2009, P : 507.

1.1. مفهوم النص

خلال بحثنا حول مفهوم النص، اطلعنا على مجموعة من المراجع و القواميس فاتضح لنا من خلالها أن العرب قد استعملوا هذه الكلمة للتعبير عن معاني مختلفة: فقد عرف ابن منظور "النص" في (لسان العرب) على أنه: رفعك الشيء، و نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر فقد نص. وقال عمروبن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه. ونصت الظبية جيدها: رفعته. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، وقد نصها وانتصت هي والماشطة تنص العروس فتقعدها على المنصة ، وهي تنتص عليها لترى من بين النساء.... و نص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض. ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير...

و النص والنصيص: السير الشديد والحث ولهذا قيل :نصصت الشيء رفعته ومنه منصة العروس. وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع. ابن الأعرابي : النص الإسسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعيين على شيء ما ونص الأمر شدته... و نص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده... ونص كل شيء: منتهاه[2].

كما عرفه قاموس المحيط: نص ناقته: استخرج أقصى ما عندها من السير، و الشيء: حركه. ومنه فلان نص أنفه غضبا، و الشيء أظهره[3].

و عليه، يمكننا استخلاص معاني النص في: الظهور، والارتفاع، والبروز، وضم العناصر إلى بعضها البعض، والإدراك والغاية والمنتهى، والاستقصاء في الشيء حتى إدراكه وفهمه واستيعابه، والانتصاب والاستواء والاستقامة[4]. أما بالنسبة لعلاقة كل هذه المعاني بالنص الذي يكتبه الكاتب أو الخطاب الذي يلقيه المتحدث، فقد لخصها صبحي إبراهيم الفقي قائلا:"الرفع و الإظهار يعنيان أن المتحدث أو الكاتب لابد من رفعه و إظهاره لنصه كي يدركه المتلقي... و كون النص أقصى الشيء و منتهاه، هو تمثيل لكونه أكبر وحدة لغوية يمكن الوصول إليها."[5]

---

[2] ابن منظور، *لسان العرب*، الجزء 14، دار صادر، بيروت لبنان، 2004.
[3] الفيروز آبادي، *القاموس المحيط*، مطبعة البابي الحلبي، ط 2، 1952.
[4] جميل حمداوي، *محاضرات في لسانيات* النص، شبكة الألوكة، طـ 1، 2015، ص: 6
[5] صبحي إبراهيم الفقي، *علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق*، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000، ص: 28.

1.1.1. النص اصطلاحا

أما مصطلح النص، فقد عرفه حامد على ضوء قول الشافعي على أنه "المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل"[6]، أي أنه كل ما يدل بصيغته على ما يُقصد من سياقه و لا يحتمل في ذلك أي تأويل. و هذا ما أكده الجرجاني حين قال عن النص أنه "ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنىً من المتكلم، و هو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى (...) و قيل ما لا يحتمل التأويل"[7].

غير أن هذا الحكم لا ينطبق على جميع النصوص إذ أوضح الجويني في حديثه عن النص وجود تيارين فهناك من يرى أن النص يدل على ما لا يتطرق إليه التأويل، أما البعض من المتأخرين يرى أن النص هو "لفظ مفيد، استوى ظاهره و باطنه"[8]. أي أنه ينقسم إلى نصوص غير قابلة للتأويل و أخرى تحتمل التأويل لما يمكن للفظها أن يدل على أكثر من معنى. مما جعل النص يتطور في العصر الحديث ليمثل كل مجموعة من العلامات المتفاعلة وفق نظام ألسني خاص و منسجم و خاضع لمجموعة من القواعد النحوية والصرفية و المعجمية... فسمح له بالانفتاح على عدة دلالات و بقبول تأويلات و قراءات مختلفة.

إن هذا التباين في تعريف النص يدل على اختلاف وجهات النظر باختلاف المجال المعرفي والطرق التي تتم بها دراسة النص، بل "إن مسألة وجود تعريف جامع مانع للنص مسألة غير منطقية من جهة التصور اللغوي. ويؤكد ذلك الاختلاف بين علماء اللغة الذين ينتمون إلى مدارس لغوية مختلفة، حول حدود المصطلحات التي ترتكز عليها بحوثهم"[9]. لكن الاصطلاح الذي يهمنا هنا هو الذي يعرف النص على أنه "عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، و يقصد بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص (...) و بالتنسيق ما يحتوي أنواع العلائق بين الكلمات المعجمية"[10]. أي أن النص بناءا كليا منسجما يتركب من عدد من الجمل السليمة المرتبطة فيما بينها وفق نظام معين و له بعد تواصلي في إطار بنيات جماعية و ثقافية محددة. و يقول محمد عزام عن النص الأدبي إنه" وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية – دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية"[11].

---

[6] أبو زيد نصر حامد، *النص، السلطة، الحقيقة*، ط 2، المركز الثقافي العربي، 1997، ص: 151.
[7] الجرجاني، *كتاب التعريفات*، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1991، ص: 251.
[8] الجويني، *البرهان في أصول الفقه*، قطر، ط 1، 1399، ص: 277.
[9] سعيد بحيري، *علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات*، مكتبة لبنان ناشرون - لونجمان، ط1، 1977، ص: 107.
[10] محمد مفتاح، *التشابه و الاختلاف*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص: 15.
[11] محمد عزام، *النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 26.

كما يجب أن تتوفر في النص مجموعة من المبادئ لخصها جميل حمداوي[12] في:

- الاتساق: مجموعة من الروابط اللغوية (الضمائر، أسماء الإشارة،...).
- الانسجام: عبارة عن عمليات معنوية (التأويل، المشابهة، ...).
- التناص: بمعنى الحوارية و تداخل النصوص (الاقتباس، الاستشهاد،...).
- القصد: المقصودية أو الرسالة المباشرة و غير المباشرة.
- القبول: الاعتراف الشرعي و المؤسساتي بالنص.
- الاتصال: الإعلام بمعنى الاتصال و الإبلاغ.
- المقامية: بمعنى السياق.

مع تطور الدراسات الدلالية أصبح النص موضوعا لسانيا بامتياز مما ساهم في ظهور أنواع وتيارات مختلفة له، و لعل أحدث هذه الأنواع و أكثرها تعقيدا هو النص السمعي البصري كونه يجمع بين وسائط لغوية و أخرى غير لغوية من أجل تبليغ الرسالة فارتقى بالمفهوم الكلاسيكي للنص ليشكل مادة تواصلية جديدة تعكس مدى التطور التكنولوجي و ذات أبعاد سياسية و اجتماعية و ثقافية...

1.2. خصائص النص السمعي البصري

يتميز النص السمعي البصري أساسا بالتكنولوجيا المستخدمة في إنتاجه من جهة، و بطريقة تلقيه المزدوجة من جهة أخرى. حيث تتداخل مجموعة من الأنظمة الدالة: الصورة، النص، الحوار، الصوت... و التي تساهم في بناء المعنى الذي تتضمنه المادة السمعية البصرية.

These texts are expressed through images (icons and written texts) and sounds (words, paralinguistic features or music and noises). This inherent characteristic makes them different from other genres in which translator is allowed to focus his/her attention on verbal discourse alone.[13]

[12] جميل حمداوي، *محاضرات في لسانيات النص*، ص: 7.

[13] Frederic CHAUME, *Discourse Markers in Audiovisual Translating*, Meta: Translators' Journal Vol 49, N 4, 2004, P: 845.

هذا الارتباط بين العناصر الصوتية و البصرية و بين القناة الشفوية و غير الشفوية يولد أربع مركبات للمادة السمعية البصرية لخصها **دياز** Cintas Diaz[14] في الجدول التالي:

	Audio سمعي	Visual بصري
Verbal لفظي	Words heard مفردات مسموعة	Words read مفردات مقروءة
Non-verbal غير لفظي	Music + Special effects صور+ مؤثرات خاصة	Picture photography صور فوتوغرافية

و كون النص السمعي البصري، كما سبق ذكره، متعدد الأنظمة السيميائية، فإن الإخلال بأحد هذه الأنظمة قد يؤثر في المنتوج بأكمله، لذلك يجب أن يتحقق الاتساق في هذا النوع من النصوص من خلال روابط تجمع كامل الأنظمة الدالة المكونة للنص فيحقق بذلك علاقة اندماجية بين العوامل البصرية والصوتية لتعطينا في نهاية المطاف دلالة واحدة منسجمة.

كما أن للنص السمعي البصري دور كبير في تشكيل سلوك جماعي من خلال المشاهد التي تعرض على الشاشة، فهو يحمل رمزيات اجتماعية و شحنات نفسية و حمولات ثقافية بغية التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على ردود فعل المتلقي و سلوكه.

Audiovisual text uses images, sounds and moves to create for the viewer an illusion of his direct participation in those events. They serve to build an alternative reality and to modify it by images of the real one.[15]

أما بالنسبة للغة المستخدمة في الخطاب السمعي البصري فهي ذات طابع خاص و لها خصائص جمالية تجعلها تختلف عن باقي الأنظمة اللسانية، إذ يعد لويس دلوك السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب

[14] Jorge Diaz CINTAS, *The Didactics of Audiovisual Translation*, Benjamins, 2008, P:24.
[15] Przemyslaw PIOTROWSKI, *Understanding Problems of Social Pathology*, Edition Rodopi B. V, Amsterdam, New York, 2006.

الشعوب قادرة على الوصول إلى أي مكان[16]، حتى أن وجود المكون اللساني، الكلمات، أو غيابه لم يعد شرطا أساسيا لاعتبار النص السمعي البصري نصا. إذ توجد نصوص سمعية بحتة كالراديو و الموسيقى، وتوجد أيضا نصوص بصرية بحتة تعتمد على الصورة كالرسوم و رسوم الأطفال و الأفلام الصامتة...، وغياب عنصر من العناصر المكونة للنص السمعي البصري، حتى ولو كانت اللغة، لا ينفي عنه صفة النصية مادام يتضمن أنظمة دلالية أخرى. فأصبحت الكلمة هي التي تأتي سندا للصورة[17] و أصبح من الممكن الاستغناء عن اللغة في إيصال الفكرة، كما أن المتلقي يعوض ما فاته من معلومات و يعزز المعنى المتلقي سواء من خلال الصور و الإيماءات و لغة الجسم و نبرة الصوت... كلها مجموعة من الأنماط الدالة التي تشكل وحدة متكاملة و متجانسة تجعل من المادة السمعية البصرية أحد أهم النصوص متعددة الأنظمة السيميائية Polysémiotique.

1.3. وظائف النص السمعي البصري

مما سبق ذكره يتضح لنا أن مصطلح السمعي البصري يدل على أن النص في حد ذاته مبني على الجمع بين ما هو مسموع و ما هو مرئي، و بين عناصر لسانية و غير لسانية بغية إبلاغ مقصد أو رسالة معينة. و عليه يمكننا القول أن الوظيفة الأولية للمادة السمعية البصرية، حالها حال أي نص، هي الوظيفة أو الفعل التبليغي (Acte communicationnel).

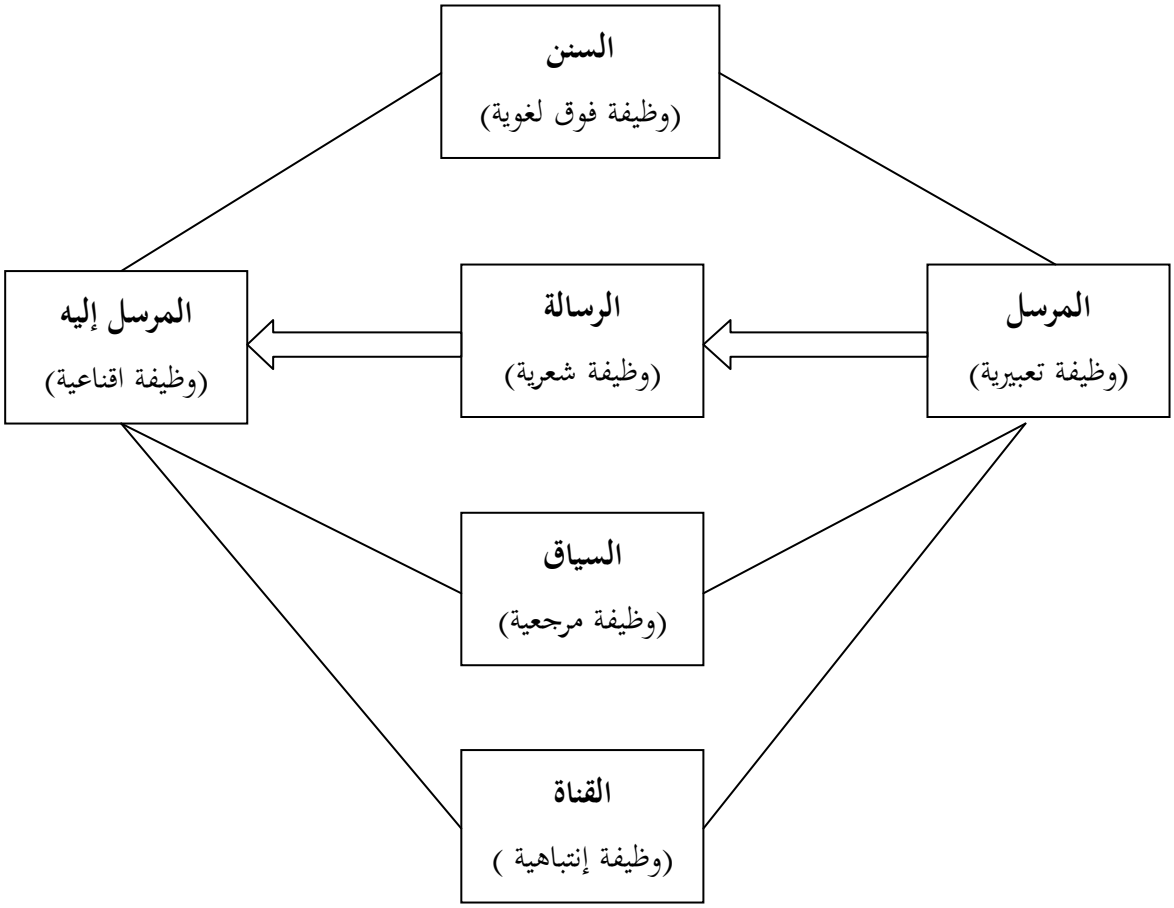
Le texte audiovisuel est un signe sémiotique :

- Qui véhicule un sens,
- Qui possède un contenu mental ou intellectuel (le signifié),
- Qui exprime et véhicule le contenu via un ou ensemble de codes d'expression (le signifiant).[18]

كما يمكن أن تكون الرسالة المراد تبليغها بسيطة، تتجسد في صورة أو جملة واحدة، أو أن يتضمن الخطاب السمعي البصري كما هائلا من المعلومات و التي ترتبط ببعضها البعض ضمن قيود شتى

[16] محمـود إبراقن، *هذه هي السينما الحقة*، ين غازي، 1995، ص: 65.
[17] عبد السلام المسدي، *ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفية*، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، 1994، ص: 82.
[18] Peter STOCKINGER, *Description Sémiotique et Culturelle du Texte Audiovisuel*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Paris, 2009-2010, P : 84.

أبرزها: الوقت (أي وقت العرض على الشاشة) و الفضاء (مكان العرض على الشاشة). بناءا على ذلك، يمكننا أن نستعرض عناصر النص السمعي البصري الستة المعروفة في نموذج **جاكبسون** Jakobson[19] ونوضح الوظائف المقابلة لها كما يلي:



و كما يبينه المخطط، فإن كل وظيفة متعلقة بأحد عناصر الاتصال و يكون نوع النص بحسب الوظيفة اللغوية الأكثر بروزا فيه أو كما سماها جاكبسون بالوظيفة المهيمنة (La fonction dominante)[20]، فإذا جاء النص السمعي البصري مركزا على **المرسل**، على حياته و مشاعره و طريقته في الكلام و نبرة صوته و لباسه... سادت الوظيفة التعبيرية (أو الانفعالية)، أما إذا كان محور تركيز النص هو **المرسل إليه** من أجل التأثير عليه و استمالته و إقناعه أو حتى تغيير موقفه، أصبحت الوظيفة إذا اقناعية (ندائية)، و فيما يلي موجز لهذه الوظائف:

[19] الطاهر بن حسين بومزبر، *التواصل اللساني والشعرية*، مقاربة تحليلية لنظرية رمان جاكبسون، ص: 34.
[20] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, traduit de Langlais et préfacé par Nicolas Ruwet , les éditions de Minuit , Paris 1963.

1.3.1. **الوظيفة التعبيرية** (Expressive): تعكس كل ما له علاقة بالمرسل.

1.3.2. **الوظيفة الندائية** (Appellative): يتم التركيز فيها على المرسل إليه (المتلقي) بغية التأثير فيه.

1.3.3. **الوظيفة المرجعية** (Référentielle): تركز على المحيط الخارجي للنص من خلال وصف الأحداث و الشخصيات و الأجواء الخارجية.

1.3.4. **الوظيفة الشعرية** (Poétique): يركز من خلالها النص على الفكرة التي يتم إرسالها بطريقة تجعل المتلقي يحس بجمال و شاعرية المشهد.

1.3.5. **الوظيفة الانتباهية** (Phatique): حين يكون النص حول وسيلة الاتصال بغرض التحقق من انتباه المتلقي من خلال التقنيات التي يلجأ إليها كالتلاعب في الألوان و الأصوات و الأضواء...

1.3.6. **الوظيفة فوق اللغوية** (Métalinguistique): التي تهدف إلى إضافة توضيحات حول الشفرة (Code) من أجل فهمها كشرح الكلام و تفسيره.

ما يجدر الإشارة إليه هو أن هذه الوظائف يشترك فيها النص السمعي البصري مع سائر النصوص، لكن لا ننسى أنه نص يتميز بجانبه اللغوي (سواء كان مكتوبا أو منطوقا)، و كذلك بجانبه البصري (الأيقوني) وذلك لما تحمله الصورة من معاني و هذا التلاحم بين ما هو مسموع و مقروء و ما هو مرئي في النص السمعي البصري يخلق جملة من الوظائف أهمها[21]:

1.3.7. **الوظيفة التوجيهية**: و هي عبارة عن تعليق لغوي يصاحب الصورة قصد توجيه المتلقي نحو مضامين معينة أو مساعدته على فهمها.

1.3.8. **وظيفة الترسيخ**: يقوم النص اللغوي أيضا (مكتوب أو ملفوظ) بالتحكم في القراءات الممكنة للصورة و كبح دلالاتها المتعددة من خلال توجيه المتلقي نحو مدلول معين دون غيره.

1.3.9. **وظيفة التدعيم**: تتحقق هذه الوظيفة عن طريق الدلالات التي يمكن أن يضيفها النص اللغوي للصورة بطريقة متكاملة و منسجمة ينتج عنها معنى جديد و أكبر.

[21] دليلة مورسلي و آخرون، *مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة)*، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص: 83.

1.4. الطبيعة السيميائية للنص السمعي البصري

كما سبقت الإشارة إليه فإن النص السمعي البصري عبارة عن فعل تبليغي معقد تتداخل فيه مجموعة من الأنظمة التواصلية و النسق الدالة و السنن و الوظائف... زيادة عن ذلك، فإن هذا النوع من النصوص عادة ما يكون مشحون بالرمزيات الاجتماعية و الثقافية. و عليه، فإنه من أجل الوصول إلى عملية تحليلية وافية تسمح بدراسة و فهم و حتى ترجمة النص السمعي البصري، تصبح الاستعانة بالسيميائية أمر حتمي كونها العلم الوحيد الذي يعمل على تحليل جميع العلامات و الرموز داخل سياق معين بوصفها عناصر في السلوك التواصلي مثل: اللغة و الحركات و اللباس و الموسيقى و الألوان...كما أنها تجمع، كما وصفها دوسوسير، بين علمين أساسيين هما: علم النفس و علم النفس الاجتماعي، و هما ما يحتاجه النص السمعي البصري أيضا في دراسته.

و فيما يلي موجز لأهم الأنظمة السيميائية التي يتكون منها الخطاب السمعي البصري:

1.4.1. النظام اللساني

يمكن للكلام أن يكون مكتوبا أو شفويا في المادة السمعية البصرية. بالنسبة للكتابة فهي تخص النصوص التي تعرض على الشاشة سواء كانت جزءا من النص الأصلي أو من الترجمة (كالعنونة). أما بالنسبة للرسالة اللفظية فهي عادة ما تكون كتبت لتنطق كما لو لم تكن مكتوبة (Written to be spoken as if not written)[22]، كما تتميز أيضا بكونها تخضع لقواعد نحوية مخففة (قواعد صرفية، إعراب، روابط نحوية،...) و مصحوبة بإيماءات و علامات خاصة كنبرة الصوت و التنغيم...

1.4.2. النظام الصوتي

سواء أكان موسيقى، مؤثرات صوتية، أو نظام ضبط الأصوات، كلها عوامل تدل على مدى تأثير الصوت في النص فيتم اللجوء مثلا إلى ترجمة الأغاني و الاحتفاظ بالموسيقى بطريقة تتناسب مع الإيقاع الأصلي. و في هذا الصدد يضيف صلاح فضل أن المسموع في النص المرئي لا يقتصر على كلام الممثلين، بل يشمل حزمة من الأصوات المبثوثة بنظم مركبة لتحقيق وظائف عديدة تتمثل في محورين:

[22] M. GREGORY, S. CARROLL, *Language and Situation: Language Varieties and Their Social Contexts*, P : 42.

أحدهما محاكاة الواقع بتمثيل معطياته الحسية في أصوات الطبيعة و ضجيج الحياة و احتكاك المواد و ارتطام الأجساد، و ثانيهما تأويل هذا الواقع.[23]

1.4.3. النظام التصويري

و هو يشمل كل الأنظمة التي من شأنها إحداث تغيرات على الصورة، من طرق التصوير والتقاط المشاهد و اختيار الإضاءة و الألوان و الانتقال من مشهد إلى آخر... و إذا كانت كل العناصر المكونة للنص هامة، إلا أن الجانب البصري يحمل من الدلالة أكثر مما تستطيعه الكلمات، لأن الصورة عوض أن تفرض قيودا على المشاهد فإنها تساعده أحيانا في فهم النص، كما تتفاعل هذه العلامة مع العلامة اللسانية بل و قد تعوضها أحيانا في إنتاج المعنى.

Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui est dit. D'où l'une des règles de toute traduction cinématographique : ne pas traduire ce qui est déjà explicité par l'image… toutefois, dans un film sous-titré, ce qui n'est pas traduit n'est pas perdu. Le cinéma et la télévision sont des médias polysémiotiques ; ils utilisent différents procédés pour atteindre la complète communication. [24]

1.4.4. النظام الحركي

و له علاقة بكل علامات التواصل غير الشفوي، كحركات الجسم و ملامح الوجه والإيماءات... ويعتبر بعض العلماء أنه يمكن توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين و الذراعين، كما يمكن لممثل الدراما الهندية مثلا أن ينتج بيده ما يقارب ثمانمائة علامة، و هو ما يقارب، كميا، المفردات الأساسية لتعلم اللغة الفرنسية أوالإنجليزية[25]. و قد تتميز هذه العلامات الإيمائية ببعض الاختلافات بين اللغات و الحضارات التي تنتمي إليها وينبغي بذلك على المترجم أن يكون ملما بالنظام الحركي الإيمائي المصاحب للنص السمعي البصري الذي هو بصدد ترجمته.

---

[23] صلاح فضل، *قراءة الصورة و صور القراءة*، دار الشروق، القاهرة، ط- 1، 1997، ص: 09.

[24] Thérèse ENG, *Traduire L'oral en Une ou Deux Lignes*, Vaxjo University Press, Goteborg, 2007, P: 14.

[25] محمد العماري، *مدخل إلى دراسة اللغة الإيمائية في المسرح*، https://www.tunisie-education.com/threads/504/، 2010/11/20.

2. المقاربة السيميائية للترجمة السمعية البصرية

مما سبق ذكره يتضح لنا أن البعد السيميائي للمادة السمعية البصرية، و الاستراتيجيات المستعملة في الترجمة، و التطور التكنولوجي المستمر... كلها عوامل تتدخل في الترجمة السمعية البصرية فتفرض عليها قيودا من حيث اللغة المستعملة و العناصر التي تترجم أو تسقط و الاستراتيجيات التي يلجأ إليها المترجم من تكييف أو تأويل أو تفسير.

و بما أن اللغة ليست النظام الدال الوحيد المكون للنص السمعي البصري، فلا يمكن إذا الاعتماد على اللسانيات كآلية تحليل وحيدة له، مما يجعل الاستعانة بالسيميائيات أمرا ضروريا للوصول إلى عملية تحليلية وافية و شاملة لهذا النوع من النصوص. و نقصد بالسيميائية هنا العلم الذي يعمل على تحليل العلامات و الرموز الدالة داخل سياق معين بوصفها عناصر في السلوك التواصلي.

و عليه فإن المترجم السمعي البصري يواجه صعوبات شتى، منها إيجاد مطابقة بين التغيرات التاريخية و الثقافية و اللهجات في اللغة المصدر و ما يقابلها في اللغة الهدف... و لعل من أكبر هذه العقبات إيجاد طريقة لنقل اللغة غير المنطوقة و الحركات المرئية و الأصوات الخارجة عن الحوار لأنها كلها تتداخل لتشكل النص السمعي البصري و بالتالي يجب على نص الترجمة أن يأخذها بعين الاعتبار. فأصبحت بذلك نظرية الترجمة بمفهومها التقليدي الذي يأخذ على عاتقه دراسة النصوص اللغوية المكتوبة أو الشفوية غير مناسبة لدراسة المادة السمعية البصرية ذات الأنظمة السيميائية المتعددة.

و من ضمن النصوص السمعية البصرية المتعددة، يعتبر الفيلم نظاما غاية في التعقيد من الناحية السيميائية لما تتداخل فيه من أنظمة سيميائية لتشكل قصة منسجمة. و بما أننا اتخذنا فيلما كمادة للدراسة، فسوف نبدأ بالنظر في سيميائية السينما و مدى تأثيرها على الترجمة السمعية البصرية.

2.1. سيميائية السينما

إن من أهم أشكال الترجمة السمعية البصرية هي الترجمات السينمائية لأنها الأكثر انتشارا و معظم الدراسات التي تعنى بمحاسن و مساوئ الدبلجة و العنونة كانت في مجال السينما[26]. و يعتبر **كريستيان ميتز** Christian Metz من أول من طبق المنهج السيميائي في المجال السمعي البصري، خاصة السينما،

[26] Yves GAMBIER, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion*, P :4-5.

إذ يمكن اعتباره مؤسس "*سيميولوجيا السينما*"[27]، لما قدمته بحوثه من إثراء في هذا الميدان عبر عقد الصلة بين كافة العناصر الدالة المكونة للنص السمعي البصري، و شرحه لآليات قراءة الصور بوصفها عنصرا من عناصر الاتصال غير اللغوي التي تضفي على الخطاب السينمائي (Langage cinématographique)[28] طابع جمالي خاص و مختلف عن باقي الأنظمة اللغوية، بل و قد تحدث عن سيميائية السمعي البصري (Sémiologie audiovisuelle)[29] التي تهدف إلى استكشاف العلاقات الدلالية غير المرئية من خلال الصور و كذا تلك التي تمتد أبعد من النص البصري. كما وضع منهج واضح في هذا المجال و طور طرقا لتطبيقه على الأفلام السينمائية من خلال دراسة الترابط بين الشريط السينمائي و أحداثه و الخدع السينمائية التي تتواجد على مستوى الكاميرا (الصورة)، و المشهد (آداء الممثلين) والمونتاج[30].

أما فيما يخص اللغة في السينما فهي ذات طابع جمالي خاص و مختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى لما يشمله الفيلم من علامات (حوار، حركات، أصوات، موسيقى، صور،...) يتعلق كل عنصر منها بالآخر ضمن مجموعة من المبادىء الشكلية و الوظيفية الخاصة لتشكل في الأخير كلاً منسجماً. كما بحث **ميتز** عن "لغة" السينما و خصوصياتها و عن امكانية تقطيع الفيلم إلى وحدات قد تؤدي إلى معرفة التمفصل الخاص بالفيلم ليصبح المشهد في الفيلم بديل الجملة في الرواية و المقطع يواجهه الفصل،..[31] و هو ما أطلق عليه إسم "التركيبة الكبرى"[32] للفيلم. فحاول من خلالها الوصول إلى وحدة أساسية للتحليل السينمائي ليست اللقطة و لا المشهد و لا المقطع بل التركيبة التي يكون من خلالها المدلول منسجم و موحد و الدال مجزأ. كما يرى **ميتز** أن اللغة السينمائية تتكون من خمس عناصر دالة وهي[33]:

---

[27] برنارد توسان، *ما هي السيميولوجيا؟* ، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص: 53.

[28] Christian METZ, *Essais sur la Signification au Cinéma*, Paris, Klincksieck , 1986, P : 51.

[29] Christian METZ, *Essais Sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, P : 109.

[30] الأحمر فيصل، *معجم السيميائيات*، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010، ص: 109.

[31] مراد بوشحيط، *هوليوود و الحلم الأمريكي، تجليات الإيديولوجية في السينما*، دراسة في جماليات السينما، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، 2001، ص: 42.

[32] Christian METZ, *La Grande Syntagme du Film Narratif*, in Communication, n° 8, 1966.

[33] فايزة يخلف، *خصوصية الاشهار التلفيزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي: دراسة تحليلية سيميولوجية*، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام و الاتصال، الجزائر، 2006، ص: 96.

- الصورة الفوتوغرافية المتحركة،
- البيانات المكتوبة،

} شريط الصور (Bande Image)

- الصوت المنطوق به،
- الصوت التشابه،
- الصوت الموسيقي.

} شريط الصوت (Bande son)

و يذهب أبعد من ذلك باعتباره الفيلم لسانا بدون لغة و أن الصورة السينمائية هي الدال الحقيقي في السينما فيقول "إن الدال صورة و المدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي التي تجعل الصورة جد مشابهة"[34].

لكن، و بالنظر إلى طبيعة المادة السينمائية الخاصة و نوع التقنيات المستعملة في السينما و كون الفيلم يعتبر وسيطا بين الشعوب و الثقافات إذ أصبحت السينما لغة عالمية و وسيلة تخاطب الشعوب قادرة على الوصول إلى أي مكان و في وقت قياسي[35] يتضح لنا أن الموضوع أكثر تعقيدا و أن السينما تضم مجموعة كبيرة من الشفرات المتداخلة، منها ما يتعلق بالصورة و بمضمونها اللساني و التشكيلي والموسيقي...مما يجعل من الصعب تطبيق المعايير النصية المألوفة على النص السمعي البصري عامة و على الأنظمة التي تشكل الفيلم خاصة.

فأصبح من الضروري أن نحول مقاربتنا للخطاب الفيلمي و أن نركز على جانب النسق و قابليته للتحليل و نبحث عن المكونات الموجودة فعليا في المادة السمعية البصرية من أجل التعرف عليها و التعرف على العلاقات التي تنظمها داخل النسق الواحد. أي، و من أجل البحث عن أسس سيميائية لتحليل النص السمعي البصري و ترجمته ترجمة سليمة، سوف نقوم بتحليل الخطاب الفيلمي تحليلا نسقيا من خلال تحليل الصورة و الموسيقى و غيرها من المكونات التي تدخل في انتاج المعنى.

[34] عبد العزيز السيد، *الفيلم بين اللغة و النص*، د.ط، دار المعارف القاهرة، 2003، ص: 87.
[35] محمـد أبراقن، *هذه هي السينما الحقة*، بن غازي، 1995، ص: 65.

2.2. سيميائية الصورة

يؤكد بن كراد أن الوجود الرمزي المطلق للسان يقابله الوجود المحسوس للظاهرة البصرية[36]، و كون الصورة تُحيل إلى مدلولها دون الحاجة إلى أية وسائط فإنها تعتبر من أيسر السبل إلى المعرفة و من أنجع العلامات البصرية المنتجة للدلالة، فإذا كانت الكلمة المعبرة هي أكثر وسائل الإيصال فإن الصورة الموحية ذات الدلالة العميقة أصبحت تُزاحم الكلمة لما تحققه من مرونة في التواصل، مما جعلها تحتل مكانة أساسية في المنهج السيميائي. و أحدثت الصورة تغييرا جذريا على مستوى المفاهيم و أصبح البحث فيها من الموضوعات المهمة للغاية في الآونة الأخيرة و على رأسها الصورة السينمائية.

كما تعتبر الصورة بمثابة الدال الأساسي في مجال السمعي البصري إذ يمكن من خلالها التعبير عن مجمل المشاعر من فرح و غضب و حزن ... و تُوظَّف عادة لمساعدة القارئ على فهم النص المصاحب لها[37]، فتزيل حواجز اللغة في المادة السمعية البصرية لتصبح رسالة في حد ذاتها يمكنها في بعض الأحيان أن تستغني عن باقي العناصر المكونة لهذا النوع من الخطاب فتمكن المتلقي من فهم ما يتلاءم مع مستواه الفكري و الثقافي من البرامج التي يشاهدها حتى و لو كانت تعرض بلغة غير متقن لها.فالصورة السمعية البصرية (السينمائية خاصة) ليست ثابتة بل تتكون من تتابع عدة صور، و عادة ما تنقل الواقع بأسلوب إبداعي خاص و بطريقة سهلة الاستيعاب و خالية من الغموض مما يجعلها عنصراً فعالاً يلجأ إليه المتلقي لفهم الأفكار المبهمة و غير الواضحة. تعتمد الصورة في تركيبها على عدة عناصر كالألوان، والضلال، و الأشكال، أما الصورة السينمائية، فتساهم في صناعتها أجزاء أخرى منها المناظر و الديكور وزوايا التصوير و حركات الشخصيات... كلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بعضها ببعض داخل الإطار النفسي من أجل تحقيق الإحساس الجمالي لدى المشاهد.

و في الآونة الأخيرة هيمنت الصورة على العالم المعاصر الذي شهد نشأة لغة جديدة هي "لغة الصورة"، و هي لغة عالمية إذ يمكن لأي كان أن يشاهد صور غيره المعروضة على الشاشات و أن يفهمها و ليس شرط دائما أن يكون من العالمين بلغة كتابتها أو تقديمها[38]. و الصورة السينمائية على وجه

---

[36] سعيد بن كراد، *السيميائيات: مفاهيمها و تطبيقاتها*، ص: 79.

[37] نور الدين أحمد النادي و رستم ابو رستم، *فن الاخراج الصحفي*، عمان، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، 2004، ص: 63.

[38] قدور عبد الله ثاني، *سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم*، الوراق للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، 2007، ص: 152.

الخصوص تعتبر علامة أيقونية خالية من الغموض، فهي تُقدم جاهزة و تَنقل الواقع بطريقة شفافة تجعلها سهلة الاستيعاب و الفهم. و يلاحظ **ميتز** أن الصورة السينمائية هي صورة متعددة تتألف من تعاقب عدة صور[39]، و هوما يجعلها تختلف عن باقي الصور. فهذه التعددية حتى على مستوى الصورة الواحدة، وطريقة تدفق الصور على الشاشة، و قابلية الصورة على نسخها للواقع، و الحركية التي تتميز بها الصورة، و علاقة التشابه الكبيرة القائمة بين الدال و المدلول، كلها خصائص تنفرد بها الصورة السينمائية و تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها.

لذلك، حتى و إن كانت كل العناصر المكونة للنص السمعي البصري مهمة، إلا أن الجانب البصري غير الشفوي يحمل من الدلالة أكثر مما تستطيعه الكلمات. فهذه العناصر الضمنية في الخطاب (Implicite) مثل تعبيرات الوجه أو نبرة الصوت، عادة ما تكون ذات أهمية بالغة في بعض الأجزاء من الخطاب و يجب تكييفها على شكل عناصر تصريحية (Explicite) خلال عملية الترجمة[40]. فالصورة لاتفرض قيود على المشاهد بل تساعده أحيانا على فهم النص الهدف. و من الخطأ أن يركز المترجم إذا على النص الشفوي فحسب بل عليه أن لا يتجاهل باقي العناصر المكونة للنص السمعي البصري و على رأسها الصورة التي أصبحت جزء أساسي و مهم لإتمام عملية فهم و توصيل محتوى المادة السمعية البصرية و مضمون الرسالة المراد ترجمتها.

لذلك فإن التحليل السيميائي للصورة يمكن المترجم من دراستها من جميع جوانبها: أشكال، ألوان، أضواء، مساحات، ديكور،... ومن استكشاف كامل مدلولاتها و العلاقة الموجودة بين الصورة والنص المرافق بها من أجل فهم الرسالة الفيلمية و ترجمتها على أحسن وجه. و في هذا الصدد تقول **تيريزا أنغ** Thérèse ENG أن أهم قواعد الترجمة السمعية البصرية هو عدم ترجمة ما تعبر عنه الصورة[41] لأن تكرار ما تعبر عليه الصورة في نص الترجمة يولد نوعا من الحشو الدلالي (Pléonasme)[42] لأن المتلقي يمكنه أن يعوض ما فاته من معلومات عن طريق الصور أو الصوت.

---

[39] محمود أبراقن، *التحليل السيميولوجي للفيلم*، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص:95.

[40] SOKOLI, S., *Subtitling Norms in Greece and Spain*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen, London: Palgrave Macmilan, 2006, P: 03.

[41] Thérèse ENG, *Traduire L'oral en Une ou Deux Lignes*, Vaxjo University Press ; Goteborg, 2007, P : 14.

[42] Christian METZ, *Essais sur la Signification au Cinéma*, P : 48.

Le public compose 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-titres, il est bien entendu aussi quelqu'un qui écoute et voit.[43]

و كون الترجمة عملية موضوع بحثها الأساسي هو النص و جوهرها هو المعنى، فإن البعد السيميائي للنص السمعي البصري يفرض على المترجم اعتبارات و قيود من نوع خاص من حيث صعوبة وسهولة اللغة المستعملة في الترجمة والعناصر التي تترجم أو تسقط، و الاستراتيجيات المتبعة من تكييف داخلي أو خارجي وغيرها[44]. ليصبح من الضروري أن يأخذ بعين الاعتبار كل العناصر الدالة سواء على مستوى الصورة من آداء وحركات و إيماءات وملامح الوجه...، أو على مستوى الصوت من نبرة الصوت و حدته و ارتفاعه و انخفاضه والموسيقى المصاحبة...لكي يتمكن من تضمين البعد السيميائي و أكبر قدر ممكن من المعطيات المأخوذة من النص الأصلي في الترجمة. مما يجعل المترجم السمعي البصري يتخذ أحيانا قرارات من أجل الحفاظ على انسجام النص تختلف كليا عن غيرها من الأنواع المتداولة في الترجمة.

Le traducteur audiovisuel ou l'adaptateur a donc des priorités spécifiques qui l'amènent à des stratégies de transfert qui diffèrent parfois de celles de la traduction classique et favorisent avant tout la cohérence et la discrétion. [45]

2.3. سيميائية الموسيقى و الدلالات الصوتية

على المترجم أيضا استثمار المستوى الصوتي للنص السمعي البصري باعتباره أحد مكوناته الرئيسية من أجل الكشف عن المعاني الخفية في ثناياه. و نقصد بالصوت هنا، كل الأصوات الطبيعية أو الاصطناعية أو الموسيقية التي تدخل في عملية التواصل و في بناء المعنى العام للنص. إذ أصبحت الرسالة الصوتية تُقرأ حالها حال الرسالة البصرية، بل و أصبحت تعتبر بمثابة خطاب قابل للتأويل باعتبارها علامة

[43] Thérèse ENG, *Traduire L'oral en Une ou Deux Lignes*, P : 14.
[44] Panayota, G., *Subtitling, for the DVD Industry*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen.London: Palgrave Macmilan, 2009, P: 24.
[45] Vanderschelden cité par Frédéric BRISSET, *Traduire la Cohérence Dialogique au Cinéma : Les Charnières de Discours dans le Doublage des Films de Woody Allen*, Palimpsestes, 23/2010 : http//palimpsestes.revues.org/468

تواصلية معقدة تحمل في طياتها العديد من المعلومات القابلة للتضمين داخل النص السمعي البصري عامة و السينمائي خاصة. فالشريط الصوتي المرافق لشريط اللقطات في الفيلم يحمل عناصر صوتية مختلفة كالكلام و الضجيج و الموسيقى،... كلها تدخل في بناء المعنى و تختلف وظائفها باختلاف استعمالاتها.

فنجد أن الجاحظ قد تحدث في كتابه *الحيوان* عن تأثير الصوت، سواء من خلال جماله أو قبحه، واعتبره لغة من سيمياء حواس الحيوانات، فمن الأصوات المفزعة القبيحة صوت البوم في الليل و طنين البعوض و نقيق الضفادع، أما جمال الصوت و عذوبته يذكر هديل الحمام و صوت العندليب[46]. كما يذكر الجاحظ دور المتلقي في فهم هذه الأصوات و الحواس التي قد تعبر عنها: "فهديل الحمام لغة من السيميائية، تدل فرح أو ترح، حسب المنظور النفسي للمتلقي"[47].

لقد تفطن الانسان منذ القدم للدور الذي تلعبه الأصوات و الموسيقى في لفت الانتباه فاستعان مثلا بالدق على الطبول قبل الاعلان عن أي حدث من أجل لفت الانتباه، ثم تطورت الموسيقى لتصبح شبيهة اللغة في قدرتها على التأثير على المتلقي و قابليتها للتفسير و التحليل. لذلك أصبح التفكير الدلالي في الأصوات ذو أهمية كبيرة بالنسبة للمترجم السمعي البصري إذ يضيف وعيا رمزيا بالعلامات الصوتية المرافقة للمنتوج و يزيد من القدرة على الاحساس بها و إدراك معانيها و الاستمتاع بجميع مستوياتها الحسية و الفنية و التعبيرية.

إن طريقة النطق تحمل الكثير من الدلالات كاستعمال الهمس أو الجهر للتأثير في المتلقي، وحتى الضجيج يخرج عن سياقه المعتاد المشوش ليصبح في الخطاب السينمائي لغة و تدليلا يهدف إلى "تخليصنا من كابوس الضجيج المربك لجعلنا نستقبل هذا الضجيج بوصفه تعبيرا و دلالة و رسالة"[48].كما توجد اشارات إلى أشياء لا تورد بالضرورة على لسان الممثلين و إنما تتعلق بالمحيط الذي تدور فيه أحداث القصة و يتعين على المترجم أن يعبر عليها شفويا.

أما الموسيقى، سواء كانت مصاحبة لكلمات كالأغاني أو موسيقى درامية أو موسيقى آلات، كلها أصبحت تعتبر جزءا رئيسيا في العملية الابداعية و تمثل المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخصيات

---

[46] الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، ط 2، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ص: 295.

[47] حسن الربابعة، *سيمياء الحواس في كتاب الحيوان للجاحظ*، مجلة دراسات العلوم الانسانية و الاجتماعية، المجلد 34، العدد 2، 2007، ص: 310.

[48] هنري آجيل، *علم جمال السينما*، تر: ابراهيم لعريس، دار الطليعة للطباعة و النشر، ط 1، بيروت، 1980، ص: 86.

لتشكل دلالات معينة، بل و اكتسبت خصائص جديدة سمحت لها بتعويض الكلام و انتاج ايحاءات لا متناهية و بمرافقة الصورة و تحريكها موسيقيا و ما ينجر عن ذلك من إيحاءات ايقاعية و دلالات تعبيرية[49].

الموسيقى من الناحية الاصطلاحية هي ذلك الفن و العلم المبني على ترتيب و تعاقب الأصوات على موازين موسيقية مختلفة، مع العلم أن فن الموسيقى ينحصر على علم العزف على الآلات الموسيقية وعلم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها و لو اختلفت في أنغامها[50]. أما من الناحية السيميائية، فتعتبر الموسيقى مجموعة أصوات ترتب بطريقة خاصة من أجل أن تبعث في النفس مشاعر شتى تختلف باختلاف الموسيقى المسموعة و لها قدرة معبرة بذاتها فعادة ما تكون في غنى عن الكلمات و مستقلة في نقلها للمعاني الخاصة بها، و يمكن أن نقابل الأصوات في الموسيقى بالكلمات في اللغة كونها هي التي تحمل المعنى و الفكرة. و للموسيقى وظائف عديدة كالتعبير عن الانفعالات و تجسيد الأفكار، والوظيفة الجمالية المتمثلة في قدرتها على خلق المتعة والترفيه، و كذا طريقة تمثيلها الرمزي للعديد من المعاني الثقافية و الانسانية و الاجتماعية حيث قد تستعمل في بعض الثقافات مصاحبة لتعليمات من أجل تأكيد معايير اجتماعية معينة كما أنها تعبر أحيانا عن القيم الاجتماعية السائدة و على ما يتصل بهذه القيم من ثبات أو تغيير أو تستعمل من أجل تحقيق هدف اجتماعي أو وطني أو ثقافي معين...[51]

وتبقى من أهم هذه الوظائف هي الوظيفة "التواصلية" و التي جعلت الكثير من الباحثين يقاربون بين الموسيقى و اللغة، حيث يعتبر سارج مارتن أن مصطلح اللغة الموسيقية ليست استعارة، حيث يشير إلى أن التجربة الموسيقية هي التي جعلت الظاهرة الموسيقية من الناحية السيميولوجية تفرض نفسها كلغة تتمتع بخصائص اللغة المنطوقة، ففي البداية كان يقال أن الموسيقى وظيفة فنية جمالية بحتة، إلا أن الباحثين أثبتوا أن وظيفة الموسيقى أو الرسالة الموسيقية مرتبطة بالمعنى المصاحب لها، والوظيفة الجوهرية التي تحملها يمكن حصرها إذا في الاتصال[52].

---

[49] سيرجي. م. إيزنشتاين، *الاحساس السينمائي*، تر: سهيل جبرا، مر: ابراهيم فتحي، دار الفرابي، بيروت، 1975، ص: 148.
[50] أبية الحمزاوي، *مفهوم الموسيقى، التواصل، متعة الاستماع*، مجلة الحياة الموسيقية، العدد 55، سوريا، 2010، ص: 70.
[51] حسين فوزي، *الموسيقى السينفونية*، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1987، ص: 27.
[52] محمد عبد الحميد، *مبادئ علم الاتصال واتجاهات التأثير*، ط3 ، عالم الكتاب، القاهرة، 2004، ص: 67.

و هو ما دفع الباحثين بعد ذلك إلى دراسة "سيميائية لغة الموسيقى"، معتبرين الموسيقى لغة من نوع خاص، تتكون من عدة عناصر (القالب، اللحن، الإيقاع، النغم،...) تتضافر و تتشابك فيما بينها في انتاج المؤلفات الموسيقية و لها دور كبير في بناء التمثلات نظرا لأبعادها الدلالية المختلفة[53]، و الفهم الجيد لهذه اللغة يتطلب تدريبا على الاستماع إليها و فهما دقيقا للعناصر المكونة لها.

أما بالنسبة للموسيقى السينمائية، فشأنها شأن الكلام السينمائي، فهي تتأتى من حيث كونها تدرج في بنية الفيلم لكي ترى، لا لكي تسمع[54]. و تعد الفترة الممتدة بين 1930 حتى خمسينيات نفس القرن من أهم نقاط التحول في تاريخ موسيقى الفيلم، حين أدرك صناع السينما أن الموسيقى أداة تواصل غير فكرية، فلا يحتاج المستمع إلى معرفة ما تعنيه الموسيقى وإنما كيف تجعله يشعر، فأصبح لكل فيلم موسيقاه التي صُنعت له خصيصا لتتوافق مع مشاعره وإحساسه.

فأصبحت الموسيقى التصويرية عنصراً أساسياً من مقومات الفيلم السينمائي، وباستطاعة المؤلف الموسيقي البارع أن يلعب دوراً مهماً في الصيغة النهائية المتكاملة للفيلم بإضافة الحيوية على السرد الروائي للقصة ومن خلال المساهمة بصورة فعالة في تحقيق معنى الفيلم و دعم العواطف. وتحولت وظيفة الموسيقى التصويرية السينمائية من مجرد تصوير خلفية معينة أو مزاج معين إلى عنصر متكامل من المقومات الأساسية للفيلم السينمائي ووقعه وتأثيره على المشاهد. و لكي تكون فعالة فعلى الموسيقى أن تكون خفيفة بما يكفي لتُعزّز المشهد دون أن تتدخّل فيه، أن تستقل بذاتها بصورة موازية بحيث لا يتقاطع حوارها الخاص مع حوار الصورة، أي أن تنسجم مع الشخصيات و المزاج العام للفيلم دون أن تصرف بالضرورة انتباه المتلقي و "الموسيقى التي تبلغ حدا من الجودة تجعلها تجذب انتباه المتفرج على حساب الفيلم لا محل لها، ومن هنا جاءت الملاحظة الشائعة و هي أن أفضل موسيقى الأفلام هي تلك التي لا يسمعها أحد"[55].

كما ساعد التقدم الذي تم إحرازه في تكنولوجيا التسجيل وفي الوعي الشعبي الموسيقي والتطور الذي حققه العدد المتزايد للمؤلفين الموسيقيين السينمائيين على تحويل مؤلفات الموسيقى التصويرية السينمائية إلى عنصر بالغ الأهمية من عناصر الفن السينمائي. لذلك فعلى المترجم أن يفهم ما تعبر عنه الموسيقى و باقي الأصوات الأخرى المرافقة للنص السمعي البصري من ضجيج أو أصوات الطبيعة... من

---

[53] حبيب بوزادة، *علم الدلالة و التأصيل و التفضيل*، ط 1، مكتبة الرشاد للطبع و النشر، الجزائر، ص: 138.

[54] Roman JAKOBSON, *Questions de Poétique,* Seuil, Paris, 1973, P : 109.

[55] أرنست لندنجرن، *فن الفيلم*، تر: صالح التوهامي، مر: أحمد كامل مرسي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة و النشر، القاهرة، 1959، ص: 135.

خلال تحليله لهذه العلامات الصوتية و من ثم مقاربة معاني الأصوات عامة و الموسيقى خاصة التي قد تساهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل الخطاب السمعي البصري و فهم كيفية توظيف هذه العلامات الصوتية المرافقة للنظامين اللغوي و البصري في الفضاء السيميائي للنص من أجل الحصول على دلالة معينة.

و فيما يتعلق بترجمة الأغاني، فذلك يختلف حسب الدور الذي تلعبه الأغنية و تأثيرها على الفيلم، فيجد المترجم نفسه أمام عدة خيارات:

- عدم ترجمة الأغاني إذا كانت هذه الأخيرة لا تقدم و لا تؤخر مجرى الأحداث في شيء.
- ترجمة الكلمات دون أخذ الموسيقى بعين الاعتبار حين تؤدي الأغنية دورا مهما في الفيلم، بل تنوب أحيانا عن الحوار.
- أما دبلجة الأغاني فأصبح ذلك لا يعتبر حلا ناجعا لما يتطلبه من جهد كما أنه عادة ما يفقد الأغنية تأثيرها، لذلك أصبح من الأفضل عدم دبلجة الأغاني و الاكتفاء بعنونتها عند الضرورة.

و بما أن الغرض من الترجمة هو ترويض مضمون النص الأصلي و إعادة إنتاج هذا المضمون بنفس شكل التعبير الأصلي قدر المستطاع:

(La traduction) a pour objet d'importer et de domestiquer le contenu du texte source tout en reproduisant aussi bien que possible la forme d'expression de ce contenu.[56]

فإنه أصبح من الضروري الاحاطة بالتعدد الدلالي الذي ينفرد به النص السمعي البصري واحترام مضمون المحتوى الصوتي و المرئي من أجل نقل المعنى الذي ينبثق من الانسجام بين كل من اللغة و الصورة والأصوات و الألوان و الايقاع... لذلك يجب العمل على إيجاد طريقة تمكن المترجم من استيعاب النص الأصل وفهمه و من ثم نقله إلى لغة أخرى، و هنا تُطرح ثلاث مسائل رئيسية في الترجمة السمعية البصرية ألا و هي:

[56] George STEINER, *Après Babel : Une Poétique du Dire et de la Traduction*, Tr. Lotringer et Dauzat, Paris : Albin Michel, 1998, P : 453.

أولا: العلاقة بين اللغة المصدر و اللغة الهدف،

ثانيا: العلاقة بين اللغة و الصورة و الصوت،

ثالثا: العلاقة بين اللغة المكتوبة و اللغة المنطوقة.

فيجد المترجم نفسه يقوم بتحليل سيميائي للنص السمعي البصري مستندا على معايير علمية تخوله من الانتقال من البعد غير اللساني إلى البعد اللساني و من الصور أو المؤثرات الصوتية التي يتضمنها الفيلم إلى اللغة الشفوية. و هذا الانتقال من نظام سيميائي لآخر بالاضافة إلى التطور التكنولوجي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بميدان الترجمة السمعية البصرية، كلها عوامل تُأثر على خيارات المترجم و تُبقيها مفتوحة أمامه للوصول إلى المتلقي عن طريق مختلف الاستراتيجيات الترجمية المتاحة.

و عندما يحترم المترجم البعد السيميائي للمادة السمعية البصرية فإنه لا ينتقل من لغة أو ثقافة إلى أخرى فحسب بل ينتقل :

- ✓ من النظام اللغوي إلى غير اللغوي و العكس،
- ✓ من النظام الشفوي إلى الكتابي و العكس،
- ✓ من النظامين البصري أو السمعي إلى النظام اللغوي[57].

و باعتبار أنواع الترجمة التي جعلها جاكبسون ثلاثة: ترجمة تتم داخل اللغة الواحدة (Intralinguistique)، ترجمة تتم بين لغتين مختلفتين (Interlinguistique)، و ترجمة تتم بين لغة ونظام علاماتي غير لغوي (Intersémiotique)[58]، نجد أن الترجمة السمعية البصرية تقترب كثيرا من النوع الثالث لما يقوم به المترجم من اجراءات تحليلية خاصة بكل الوقائع الدالة بدءا من النصوص المكتوبة مرورا بالأنساق البصرية و الأنساق السمعية مما يؤثر في خياراته الترجمية فيقوم أحيانا باسقاط عناصر لغوية أو غير لغوية، أو يلجأ إلى شرح و توضيح الأشياء التي لم ترد بالضرورة على لسان الممثلين. و هو ما دفع **قوتليب** Gottlieb أن يسمي العنونة بـ"الترجمة المفتوحة"[59] لما يتخذ فيها المترجم من حريات.

---

[57] Elisa PEREGO, *The Codification of Non-verbal Information in Subtitled Texts in New Trends in Audiovisual Translation*, Multilingual Matters, Bristol, 2009, P: 59.

[58] يوسف نور عوض، *علم النص و نظرية الترجمة*، ط 1، دار الثقة للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، 1990، ص: 80.

[59] Henrik GOTTLIEB, *Subtitles, Translation & Idioms*, Copenhagen: University of Copenhagen, PhD Thesis, 1997, P:108.

كما يقوم المترجم بمعالجة جميع الرموز و الدلالات التي تدخل في بناء المعنى الإجمالي للنص ويستغل كل هذه المعلومات على أحسن شكل لكي يعبر عنها بعد ذلك في الترجمة سواء بطريقة شفوية (الدبلجة) أو كتابية (العنونة). و هذا الانتقال السيميائي يؤثر في خيارات المترجم و يجعله يلجأ إلى استراتيجيات شتى نذكر منها:

التكييف: أو كما سماه جون دوليل Jean Delisle بـ"التكييف الترجمي"،

Tradaptation : mot valise, formé à partir des mots «traduction» et «adaptation», est un néologisme qui désigne parfois cette stratégie de traduction[60].

تسمح هذه الاستراتيجية للمترجم بالتصرف في نص الترجمة دون تغيير المعنى العام للنص الأصلي، فيقوم بإعادة صياغته بأسلوب أوضح عن طريق تبسيط المصطلحات أو تقريبها من المتلقي ، أو بتلخيصه أو تفصيله أو إعادة ترتيب أجزائه أوتعديله بحذف التكرار و الزيادات التي لا تدخل في بناء الفكرة الرئيسية للنص[61] فيختزل أكبر قدر من الكلمات أو يعوضها مثلا بكلمات أقصر من أجل تحقيق مبدأ الإيجاز و هو جد مهم خاصة في العنونة إذ يحقق أحد أهم شروطها و هو الاقتصاد اللغوي.

المداورة: و هي تلك الحلول التي يتبناها المترجم من أجل تفادي بعض المحظورات الثقافية أو اللغوية أوالدينية سواء عن طريق حذف أو زيادة عناصر أو تغييرها كليا. و هو ما يعطي للمترجم نوعا من الحرية في إمكانية تأويل الرسالة ثم إعادة صياغتها بطريقة تتناسب مع الخلفية المعرفية و الثقافية للمتلقي. تعتبر هذه الاستراتيجية سيفا ذو حدين لأنها تستلزم تطويع النص مع ما يلائم اللغة الهدف و ثقافتها من جهة و مع الصوت و الصورة المرافقة لها من جهة أخرى، و إن لم تتم هذه العملية المعقدة باتقان سوف ينتج عنها تضارب واضح بين نص الترجمة و المشهد الذي تعبر عنه. و لعل أشهر مثال عن فشل هذه الاستراتيجية لوحظ في النسخة المدبلجة لفيلم رعاة البقر حين يدخل البطل كلينت استوود (Clint Eastwood) للصالون، يضرب بيده الطاولة و يطلب "كأس شاي"، ثم كأسا ثان فثالث فرابع[62]. فنجد

[60] Jean DELISLE, *La Terminologie de la Traduction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1999, Vol1, P : 08.

[61] محمـد هاشم الحديدي، *الفريد في الترجمة التحريرية*، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، 2010، ص: 37.

[62] عبد الرزاق بنور، *استراتيجيات المداورة في ترجمة الصور المتحركة*، المترجم، العدد 17، دار الغرب، وهران، 2008، ص: 38.

أن المترجم قام بمراعاة الخصوصات الدينية و العقائدية و الثقافية للمتلقي و ترجم الخمر بالشاي دون بالضرورة تطويع النص المترجم ليلائم الصورة.

الرقابة: كما سبق و ذكرناه من قبل، فإن الرقابة تُفرض على المترجم السمعي البصري من طرف السلطة الحاكمة في البلاد فتُجبر المترجم على تعديل و أحيانا حذف المفاهيم التي تتنافى مع تقاليد المجتمع و قيمه أوأنظمته السياسية فتأثر بالضرورة على خياراته الترجمية.

التوضيح: و هي كلما حاول المترجم شرح ما كان مجرد إيحاء أو تلميح في النص الأصلي. و قد يلجأ المترجم إلى هذه الاستراتيجية عندما يقوم بترجمة العناصر غير اللغوية من خلال وصفها أو عندما يقدم قراءة للصور أو الأصوات عن طريق توضيح أو التعبير عن المعاني الواردة فيها لغويا.

خـــاتـمـة

لا تزال الترجمة السمعية البصرية تشكل تحديا كبيرا للمترجم لما تفرضه من قيود تقنية و لغوية، كما أنها تُبقي الخيارات مفتوحة أمامه من خلال مجموعة من الاستراتيجيات الترجمية التي تساعده على نقل الخطاب من لغة إلى أخرى. و ربما أكثر ما يميز هذا النوع من الترجمة عن غيره هو طبيعة النص السمعي البصري في حد ذاته، حيث تدخل في تركيبه مجموعة من الأنظمة الدالة من صوت و صورة و كتابة، وتتزامن فيه العناصر اللغوية و غير اللغوية، كما أنه حافل بالرمزيات الثقافية و الاجتماعية و النفسية.

على ضوء ما سبق ذكره في هذا الفصل، توصلنا إلى أنه على المترجم مراعاة كل العلامات الدالة المتواجدة في النص السمعي البصري وإدراك التفاعل القائم بينها أثناء ترجمته من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، و أن يولي اهتماما كبيرا لتحليل كل الوقائع المرافقة لنص الترجمة و التي تدخل في اتناج المعنى بحثا عن المكونات الدلالية الواردة فيها، مما يجعل الاستعانة بالسيميائية أمرا لا بد منه من أجل فهم ما تعبر عنه الانساق اللغوية و البصرية و السمعية معا و تضمين أكبر قدر من المعطيات المأخوذة من النص الأصلي في نص الترجمة.

فيتحتم بذلك على المترجم أن يجتهد من أجل تحليل جميع الأسنن التي تعمل على انتاج المعنى في المادة السمعية البصرية و الكشف عن القواعد التي تحكمها و فهم الانسجام القائم بينها من خلال اللجوء إلى السيميائيات التي بدورها تهتم بالمعاني الخفية في الوقائع اللغوية و البصرية و السمعية المستعملة في التواصل الجماهيري و تعالج الرموز و الدلالات التي تحتويها. و هذه المقاربة هي التي بدورها تسمح للمترجم بتضمين البعد السيميائي للخطاب السمعي البصري من خلال ادراك معانيه و التعبير عنها بجميع مستوياتها اللغوية و غير اللغوية في الترجمة.

الجزء التطبيقي

الفصل الثالث:

تطبيق الدراسة التحليلية

النقدية على فيلم

"الساموراي الأخير"

تمـهـيـد

يعتبر هذا الفصل تطبيقا لما سبقه من الفصول و سنقوم فيه بتحليل و نقد كل من عنونة ودبلجة فيلم "الساموراي الأخير" من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية من خلال تتبع استراتيجيات الترجمة المستعملة فيهما و في كل مرة نحاول تبيان مواقع الصواب و الخطأ في الترجمة من حيث تكافئها مع الفيلم الأصلي سواء على المستوى النصي، أو البصري، أو السمعي. كذلك سنحاول تبيان مدى ضرورة الاستعانة بالمنهج السيميائي من أجل فهم النص السمعي البصري بكامل عناصره و الكشف عن المعاني الواردة فيها. لذلك لن يقتصر التحليل على الجانب اللغوي فحسب بل سيتعداه إلى جميع العناصر الدالة.

أود أن أنوه في هذه المرحلة أن النسخ المترجمة لا تحمل اسم المترجم الذي قام بنقل النص الأصلي من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية و لقد اصطدمنا خلال بحثنا عن أي معلومة حول الترجمة، سواء المترجم أو الشركة التي قامت بالترجمة بغياب المعلومات حول الذين تكبدوا عناء ترجمة الفيلم كما هو الحال بالنسبة للممثلين الذين قاموا بتأدية الأصوات في النسخة المدبلجة. و هذا التجاهل الذي يواجهه المترجم ليس وليد اليوم كما قالت دومينيك أوري في مقدمة كتاب "المشاكل النظرية للترجمة" لجورج مونان:

Dans l'armée des écrivains, nous autres traducteurs nous sommes la piétaille dans le personnel de l'édition, nous sommes la doublure interchangeable, le besogneux presque anonyme.(…) si la couverture d'un livre traduit porte le nom de l'auteur et le nom de l'éditeur, il faut chercher à la page de titre intérieure, et plus encore face à cette page, tout en haut ou tout en bas, dans le plus petit caractère possible, le mieux dissimulé possible, le misérable nom du traducteur.[1]

و يعاني المترجم في الميدان السمعي البصري بالتحديد من هذا التهميش أكثر من غيره كون الترجمة عادة ما تتم عبر فريق عمل يضم المؤسسة التي تطلب الترجمة و المخرج و المكيف،... و ليس من طرف شخص واحد.

[1] Georges MOUNIN, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, édition Gallimard, 1963, P : VII.

المبحث الأول: التعريف بالمدونة

1. المنهجية المتبعة

سنحاول في هذا الفصل الوقوف عند البعد السيميائي للمادة السمعية البصرية و مدى استعانة المترجم بمبادئ السيميائيات و استغلاله للمعلومات التي تعبر عنها باقي الأنظمة الدالة من صوت و صورة في نص الترجمة. و بما أن إجراء أي بحث علمي يقتضي الاعتماد على منهج معين "فالمقصود بمنهج البحث العلمي، هو طريقة موضوعية يتبعها الباحث في دراسة أو تتبع ظاهرة من الظواهر أو مشكلة من المشاكل أو حالة من الحالات بقصد تشخيصها أو وصفها وصفا دقيقا و تحديد أبعادها بشكل شامل يجعل من السهل التعرف عليها و تمييزها و يتيح معرفة أسبابها و مؤثراتها و الأنماط التي تتخذها أو تتشكل فيها والعوامل التي أثرت فيها أو تأثرت بها و قياس هذا الأثر أو التنبؤ به بشكل موضوعي دقيق يفسر العلاقات التي تربط عواملها الداخلية و الخارجية بقصد الوصول إلى نتائج عامة محددة يمكن تطبيقها أو تعميمها"[1]، فلقد لجأنا في دراستنا هذه إلى المنهج الوصفي التحليلي.

و ارتأينا أن نعتمد هذا المنهج دون غيره كونه يخدم الموضوع قيد الدراسة من خلال تجميع البيانات والمعلومات اللازمة أولا، و ذلك سيكون من خلال استعراض نماذج مأخوذة من فيلم "الساموراي الأخير" بنسخته الأصليه و نسختيه المعنونة و المدبلجة. ثم سنقوم بتنظيم هذه البيانات تنظيما يسهل علينا تناولها بالتحليل العلمي و معالجتها وفق مستويات متعددة. ففي الجانب المعجمي مثلا، سنتطرق إلى الكلمة و ما تشكله من تحديات للمترجم، خاصة عندما تتم الترجمة بين لغتين تنتميان إلى عائلتين لغويتين متباعدتين كثيرا كما هو شأن اللغة العربية و اللغة الانجليزية:

[1] محمد عبد الغني سعد حسن، الخضيري محسن أحمد، *الأسس العلمية لكتابة رسائل الماجستير و الدكتوراه*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1992، ص: 42.

The conscientious Arabic translator is aware of the generic difficulties in working with two languages as different from each other as English and Arabic (…), there are vast cultural difference between a Western language such as English and a Semitic language like Arabic. One cannot translate these languages without paying attention to these cultural differences.[2]

ثم نتدرج على مستويات أخرى كالمستوى الصوتي و المرئي و الدلالي و غيرها لنقوم في كل مرة بنقد الترجمة و الوقوف على اختيارات المترجم و مدى تأثره بالعوامل السيميائية المكونة للمادة المترجمة والخارجة عن النص من خلال اظهار أوجه التشابه و الاختلاف بين الفيلم الأصلي و نسختيه المعنونة والمدبلجة.

تتمثل عينة البحث في الفيلم الأميريكي: "الساموراي الأخير" بنسخته الأصلية و كذا نسختيه المعنونة و المدبلجة إلى اللغة العربية. و لقد وقع اختيارنا على هذه المدونة دون غيرها لعدة أسباب منها الموضوعية و أخرى ذاتية يمكن تلخيصها فيما يلي:

- ✓ كون طبيعة المادة المترجمة تلعب دورا حاسما في الاختيار من بين كل الاستراتيجيات الماتحة، إذ تختلف ترجمة الكارتون عن الأفلام و المسلسلات... قمنا باختيار فيلما سينمائيا من بين كل أنواع الأعمال السمعية البصرية المتوفرة كونه يتماشى مع منهجية البحث و له القدرة على تلبية حاجات الدراسة و تحقيق هدفها من خلال ما يحتويه من استخدامات علمية و جمالية تفيد و تغني موضوع البحث.
- ✓ اختيارنا لفيلم "الساموراي الأخير" تحديدا كان بسبب عالميته و ما استقطبه من حضور جماهري واسع و عرضه المتكرر على القنوات العربية.
- ✓ توفر المدونة بنسختها الأصلية و المعنونة و المدبلجة دون أن يحذف المترجم أي مشهد من الفيلم الأصلي من باب تطبيق مبدئ الرقابة، بل حافظ على نسخة الفيلم كما هي.
- ✓ يبقى سبب شخصي و المتمثل في محبتي و اعجابي الكبير بهذا الفيلم.

[2] SOFER Morry, *The translator's Handbook*, Rockville & Maryland, Schreiber Publishing, 2002, P: 65.

2. ملخص الفيلم

الساموراي الأخير، فيلم أمريكي ملحمي دارمي من إخراج إدوارد زويك الذي ساهم أيضاً في كتابة السيناريو مع جون لوغان ومن إنتاج شركة وارنر بروس 2003. ولعب أدوار البطولة كل من توم كروز ، وكين واتانابي، وتوني غولدواين، وهورويوكي سانادا وغيرهم.

تعود حكاية الفيلم إلى عام 1876، حيث جسد توم كروز شخصية النقيب الأمريكي نايثن ألغرين الذي تم استدعائه من طرف الإمبراطور الياباني من أجل تدريب قواته العسكرية على فن المعركة المعاصر. مما جعله يتدخل شخصياً وحسّياً في نزاع وصراع مع محاربي الساموراي في أعقاب فترة استعادة وسيطرة الإمبراطور ميجي على اليابان في القرن التاسع عشر.

أما زعيم الساموراي كاتسوموتو، والذي أدّى دوره الممثل الياباني كين واتانابي، فقد كان يشكل تهديدا كبيرا على الامبراطور كونه كرس نفسه للحفاظ على الحضارة اليابانية و تراثها و هو الشيء الذي جعله يقف في وجه الحداثة الغربية التي كانت تُفرض على اليابان آنذاك.

وافق النقيب السابق على العرض وتوجه نحو رحلته الجديدة في بلاد الشرق ليبدأ تدريب مجموعة من الجنود الذي لم يسبق ان حملو غير الفأس و المنجل فكانت الغالبية منهم مزارعين لا يملكون ادنى فكرة حول حمل السلاح و القتال به وبعد مدة قصيرة من تدريبه للجيش الياباني، لاحظ نايثن ألغرن أنهم غير مؤهلين بعد لخوض أي حرب. هذا لم يمنع ضابته الأعلى من الاصرار على خوض المعركة ضد الساموراي. و بالفعل، انتصر الساموراي و تم أسر ألجرين بعد قتله لأحد قياداتهم، ألا و هو زوج أخت كاتسوموتو.

عاش ألجرين بين الساموراي حياة جديدة و مختلفة كليا عن ما اعتاد عليه، جعلته يكتشف تعاليم هؤلاء القوم و طريقة عيشهم المبنية على الانضباط والالتزام بالقوانين و الاحترام و المثالية في كل أعمالهم، كما شهد منهم تضحيات لم يستوعبها عقله و لعل أغربها هي اهتمام و اعتناء تاكا، شقيقية كاتسوموتو، به و هي أرملة الساموراي الذي كان ألجرين وراء موته في المعركة. فأعجب بتقاليد وعادات هذا الشعب و اراد ان يكون واحد منهم فقد استطاع بعد زمن طويل من التخلص من الآلام التي كان يعيشها في نفسه و من الهواجس التي كانت تطارده حتى في احلامه، من أجل كل هذا قرر ألجرن أن ينضم إلى صفوف الساموراي و يحارب جيش الإمبراطور بجانبهم.

وبحلول الربيع ووسط رغبة كاتسوموتو بالصلح، يعود كل من نايثن و كاتسوموتو إلى طوكيو من جديد لكن واثناء وجوده هنالك تتم محاولة إغتياله راح ضحيتها ابنه نابوداتا،و بعدها ساهم نايثن بهروب كاتسوموتو من طوكيو، ليبدأ الجيش الياباني بالإستعداد لخوض حرب تهدف لإنهاء الساموراي خاصة بعد استلامهم مجموعة من الأسلحة الجديدة والفتاكة اسمها "الهاوتزر".

في المعركة الأخيرة، و بعد انتصار مبدئي للساموراي في الجولة الأولى، إلا أن أسلحة الهاوتزر قلبت الموازين و بدأ الساموراي يتساقطون واحدا تلو الآخر ليبقى ألجرين و كاتسوموتو في مشهد جد مؤثر يطلب فيه الساموراي من ألجرن أن يساعده على إنهاء حياته و الموت بشرف.

في المشهد ما قبل الأخير، يزور النقيب ألجرين الإمبراطور و يقرر أن يهدي له سيف كاتسومو، في محاولة أخيرة منه أن يُبقي روح و قوة الساموراي في قلب الإمبراطور، و هو ما جعل الإمبراطور يقرر إلغاء الصفقة التي كان بصدد إبرامها مع السفير الأمريكي و مصادرة كامل أملاك وزيره الخائن لتوزيعها على الشعب. أما بالنسبة للنقيب ألجرين، فنراه في آخر الفيلم يعود إلى قرية الساموراي لكي يعيش أخيرا بسلام وسط من يحب.

3. البطاقة الفنية للفيلم

إسم الفيلم	الساموراي الأخير
الإسم الأصلي	The Last Samurai
نوع الفيلم	درامي، أكشن، حربي
إخراج	إدوارد زويك
المدة	154 دقيقة
سيناريو	جون لوجان، إدوارد زويك، مارشال هارسكوفيتس

التصوير	جون طول
التأليف الموسيقي	هانس زيمر
الأزياء	نجيلا ديكسون
تأليف	جون لوغان
سنة الإنتاج	2003
بلد الإنتاج	الولايات المتحدة الأمريكية
اللغة	إنجليزية، يابانية
موقع التصوير	نيوزيلندا، اليابان، امريكا
شركة الإنتاج	وارنر بروس
بطولة	توم كروز،كين واتانابي ،ماساتو هاردا،هيروكي ساندا،تيموثي سبيل،...
الأرباح	حصل الفيلم في شباك التذاكر حول العالم ما يربو 456 مليون دولار
الجوائز	رشح لجوائز عدة منها الأكادمي أوارد والغولدن غلوب
النسخة بالعربية	تم بثه لأول مرة مترجما إلى اللغة العربية على MBC 2 في 09 نوفمبر 2007.

4. أصول القصة

استلهمت قصة الفيلم من ثورة ساتسوما عام 1877 التي قادها سايغو تاكاموري، و هو يعتبر الساموراي الأخير الحقيقي الذي أفنى حياته من أجل نهضة اليابان. حقق سايغو (1877 ~ 1827) الكثير من الانجازات فهو أحد الأبطال الثلاثة، مع أوكوبو توشيميتشي وكيدو تاكايوشي، الذين كرسوا حياتهم لإسقاط حكومة إيدو وتحقيق النهضة و تمكن من فتح أبواب قلعة إيدو أمام جيش حكومة ميجي الجديدة من دون إراقة الدماء، و ساهم في تأسيس حكومة ميجي الجديدة. تولى سايغو منصب عضو في مجلس المستشارين (مجلس الوزراء حاليا) في عام 1871 (ميجي 4)، وبعدها أصبح القائد العام للجيش في شهر مايو من عام 1873 (ميجي 6). ولكن قام سايغو الذي خسر المناقشة حول فتح كوريا بتقديم استقالته والعودة إلى كاغوشيما في شهر أكتوبر من نفس العام. وعمل في الزراعة، وبينما كان يعيش في مسقط رأسه ويمارس هواية صيد الحيوانات التي يحبها، تم حمله على الأكتاف من قبل رفاقه وتم تنصيبه على رأس جيش المتمردين، وفي عام 1877 (ميجي 10) اتجه للمشاركة في حرب الجنوب الغربي. ولكنه انهزم بعد فشل الهجوم على قلعة كوماموتو، وقرر الانتحار في كاغوشيماشيروياما. وكان عمره في ذلك الوقت 49 سنة[3].

في فيلم الساموراي الأخير، يقترب دور زعيم المتمردين كاتسوموتو كثيرا من شخصية سايغو، ففي عام 1876 (ميجي 9)، واجه الساموراي انهيار "البوشيدو" (أساليب محاربي الساموراي) خاصة عندما أصدرت حكومة ميجي الجديدة قانون منع حمل السيف. ثم تم القضاء على التمرد الذي قاده كاتسوموتو معتمدا على سيفه و على أسلوب البوشيدو من قبل جيش الحكومة الجديدة باستخدام الأسلحة الجديدة و التي تقوم باسقاط العدو من مسافة بعيدة. و كل من يعرف تاريخ اليابان يمكنه أن يلمس الطريقة التي قارب فيها فيلم "الساموراي الأخير" بين شخصية كاتسوموتو و أسلوب حياته والطريقة التي يموت فيها في حرب الجنوب الغربي و بين سايغو. الذي انتحر في سبتمبر 1877 بعد هزيمته على أرض المعركة. وتصرف الامبراطور في الفيلم حيال صراع وموت كاتسوموتو يعكس عاطفة يابانية شعبية حقيقية. إذ بالرغم من انهزام سايغو إلا أنه يعد بطلاً وقد نصب له تمثال بعد فترة وجيزة من موته ويمكن رؤيته في يوينو بشمال شرق طوكيو.

[3] موقع اليابان بالعربي: https://www.nippon.com/ar/views/b07204/ (آخر تصفح: 03.10.2021)

أما بالنسبة لشخصية نايثان ألجرين، فهي مستوحات من الجنرال الفرنسي جول برونيه Jules Brunet (1838 – 1911) الذي لعب دوراً محورياً في كل من الغزو الفرنسي للمكسيك – 1862) (1867وفي الدعم الفرنسي العسكري للحكومة الإمبراطورية اليابانية حيث أُرسل إلى اليابان ملحقاً بمهمة عسكرية عام 1867 لضحد أعداء الإمبراطور الياباني الـ شوغن وبعد أن تمت مهمته بالقضاء على أغلبهم أدى لاحقاً دوراً تاريخياً مهماً في الحرب البوشينية الأهلية اليابانية بين الجيش الإمبراطوري الياباني وبين جيش الشوغن المنتفض عليه.

أرسل نابليون الثالث بعثة استشارية عسكرية من مستشارين وضباط إلى اليابان لمساعدة الجيش الياباني على الحداثة والتطور من ضمنهم جول برونيه كمدرب مدفعية، وصلت البعثة العسكرية في بدايات العام 1867 وبدأت فوراً بتدريب الجيش الياباني لمدة عام كامل على أقل تقدير بشكل متواصل وفي العام التالي عام 1868 انزلق الجيش الياباني حديث التدريب في أتون الحرب البوشينية وخلالها حاول الإمبراطور ميجي استعادة القوى كاملةً ولو اسمياً حيث تمت إمرة البعثة الفرنسية مغادرة اليابان رسمياً بقرار إمبراطوري مباشر إلا أن برونيه رفض الأمر وقرر البقاء فقدم استقالته من الجيش الفرنسي وغادر إلى شمال اليابان مع من تبقى من قوات الشوغن الثائرة على الإمبراطور وإصلاحاته الحداثية على أمل تنظيم هجمة مضادة للجيش الإمبراطوري النظامي من قبل ثوار الشوغن بقيادته[4] و هو ما قام به نايثان في فيلم الساموراي الأخير عندما غادر الجيش الياباني و انضم إلى كاتسوموتو و قواته.

5. الخصائص الفنية للفيلم

يتميز هذا العمل بالكثير من مشاهد المعارك التي تمت معالجتها بطريقة درامية و جمالية لما لها من أهمية في سيرورة أحداث الفيلم، بداية بأول معركة بين جيش الساموراي و الجيش الياباني و التي مثلت انعاطفة مهمة في مسيرة حياة البطل نايثان ألغرين.

و كون الزي "يحدد هوية لابسه"[5] فقد استعان المخرج بالأزياء كثيرا كحلول اخراجية و أعطاها مدلولات ذهنية كبيرة و عميقة في ذهن المتلقي بداية بالزي التقليدي الذي كان يلبسه الجيش الياباني في بداية الفيلم و في أول معركة له و الذي يعبر عن عدم استعداده و جاهزيته لخوض المعركة و هو ما مهد لما

[4] Christian POLAK, *Soie et Lumières, l'Age d'or des échanges Franco-Japonais*, Tokyo : Chambre de Commerce et d'industrie Française au Japon, 2001, P : 08.

[5] صلاح أبو سيف، *ما هي السينما*، سلسلة المعارف الانسانية، مركز الحضارة العربية للاعلام و النشر، ط 2، الجيزة، 1990، ص: 5.

سيلي من أحداث أهمها خسارة الجيش الياباني و أسر نايثن ألغرن من طرف الساموراي. و في المقابل فقد عبر المخرج عن مدى استقرار الجيش و وحشيته من خلال ما يرتدونه من أزياء عسكرية في نهاية الفيلم والتي توحي بالانضباط و القوة و البأس و توضح الفرق في درجة استعداد الجيبش الياباني بين أول معركة له ضد الساموراي و آخرها.

كما يتوضح اهتمام المخرج بالطاقة التعبيرية التي تتمتع بها الأزياء و تأثيرها في المحمول الفكري للمتلقي من خلال اختلاف الأزياء التي يلبسها بطل الفيلم نايثن ألغرن، فيظهر في بداية الفيلم بملابس عادية بالية نوعا ما تدل على حالته النفسية المرهقة من الحرب، ثم و بعد قبوله للعرض الجديد في تدريب الجيش الياباني، يُخرج زيه العسكري من الحقيبة مزينا بالأوسمة و الميداليات ليرتديه معبرا بذلك عن دوره الجديد في أحداث القصة، و أخيرا يرتدي زي الساموراي الأحمر ليخوض به آخر معركة له، و إن دل ذلك على شيئ فإنه يدل على التحول الذي طرأ على شخصيته و على مدى تأثره بالساموراي و طريقة عيشهم و بالبوشيدو، و كل هذه الدلالات يحسها المشاهد و يستوعبها دون الحاجة إلى التعبير عنها.

استعان المخرج بديكورات مختلفة من أجل نقل الرسالة التاريخية للفيلم بطريقة مقنعة و ممتعة في نفس الوقت، و من أجل إعادة خلق ما قد نسي منذ زمن حتى و ان كانت الصورة السينمائية مغايرة لحد ما للواقع الحقيقي التاريخي. فمن أجل تجسيد القرية التي يعيش فيها الساموراي مثلا، اضطر المخرج لاختيار موقع التصوير في نيوزيلندا و أعاد بناء المنازل على الطريقة المعمارية اليابانية الخاصة التي تعتمد على الأبواب المنزلقة و عدم استخدام الكراسي و الطاولات العالية... و في المقابل، و من أجل التعبير عن التغريب المكثف الذي كانت تعيشه اليابان آنذاك، جسد المخرج شوارع طوكيو بطريقة توحي بالتضارب بين التقليدي و العصري سواء في طرق النقل أو البنايات و حتى في لباس المارة. و هذا التعامل مع الديكور منح القصة حقيقة تاريخية و جماليات خاصة للفيلم.

6. ترجمة العنوان

أول ما يصادف المتفرج قبل مشاهدته للفيلم هو العنوان، و عادة ما تقدم العناوين معلومات أولية حول مضمون الفيلم سواء أكان ذلك له علاقة بالقصة ذاتها أو باسم شخصية رئيسية أو حتى باسم المكان الذي تقع فيه القصة... لذلك يُعطي منتجو الأفلام أهمية كبيرة لاختيار العنوان المناسب و الذي سيجذب أكبر عدد ممكن من المشاهدين و يصبح بمثابة العلامة التجارية للفيلم.

Another feature is that film title also acts as the brand name and/or advertisement of the film since film is a commodity which needs sales promotion, especially in foreign markets with audiences of different language and cultural background.[6]

لذا، لابد خلال ترجمة العناوين مراعاة نفس شروط ترجمة الخطاب الاشهاري تقريبا، من حيث اثارة فضول المتلقي و حثه على مشاهدة الفيلم. لكن، و من المؤسف، أن الواقع غير ذلك، فعادة ما ينجذب المشاهد العربي و يعتاد على الأفلام الأجنبية بعناوينها الأصلية فنجد فيلم "سيد الخواتم" قد اشتهر عند العرب بعنوانه الأصلي "The Lord of the Rings" على عكس المجتمع الفرنسي مثلا الذي يفضل العنوان باللغة الفرنسية: "Le Seigneur des Anneaux".

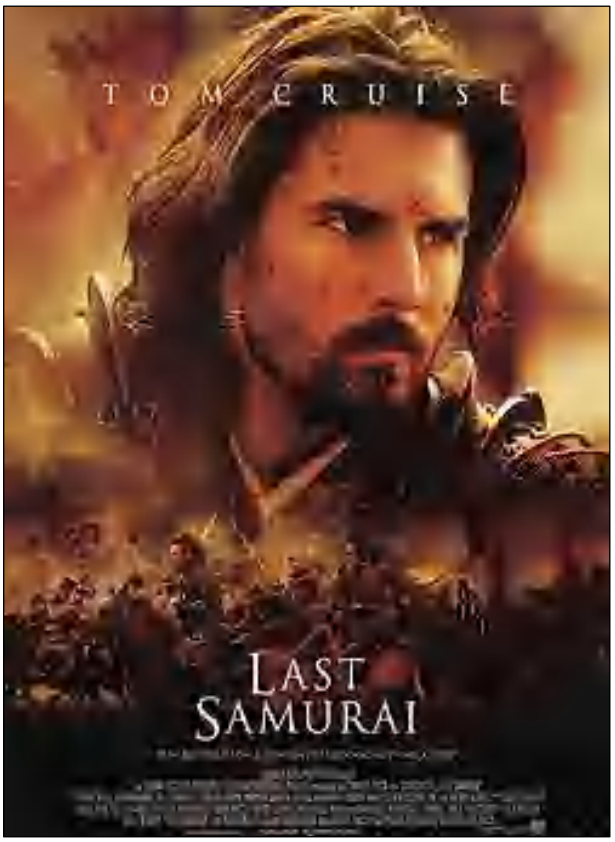
و عليه تبقى ترجمة عناوين الأفلام إلى اللغة العربية مهمة جدا، حتى و ان كانت شكلية، يعتمد فيها المترجم على استراتيجيات شتى كالنسخ عندما يكون اسم الفيلم اسم علم (هاري بوتر Harry Potter)، أو الترجمة الحرفية (ملحمة الشفق The Twilight Saga)، أو الترجمة الحرة (إختفاء العريس The Hangover)...

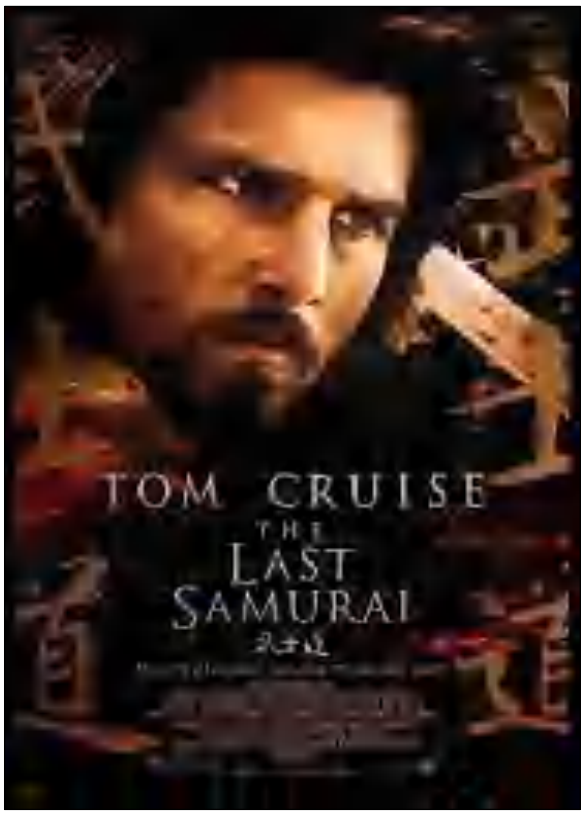
أما فيما يتعلق الأمر بعنوان الفيلم موضوع دراستنا، فقد ترجم ترجمة حرفية : "الساموراي الأخير" The Last Samurai و نجد أنها ترجمة ناجعة، موافقة لمضمون الفيلم الأصلي و تفي بالغرض التسويقي للعنوان كونها تثير لدى المتلقي نفس الأثر و نفس المشاعر التي يخلفها العنوان الأصلي.

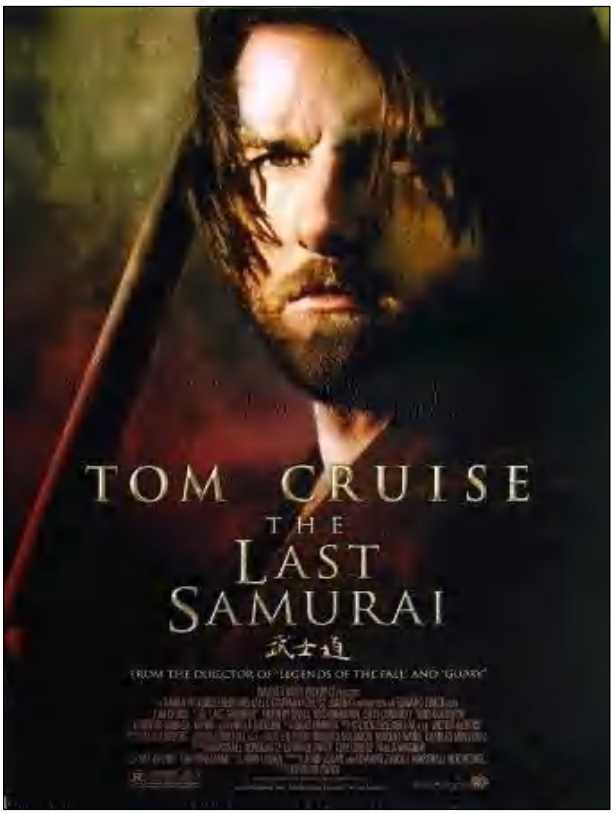
[6] Peng YING, *Translation of Film Titles with the Application of Peter Newmark's Translation Theory*, In: Sino-US English Teaching, Vol. 4, USA, April 2007, P: 78.

7. ملصق الفيلم

توجد العديد من الملصقات الاعلانية لفيلم الساموراي الأخير لكن أكثرها رواجا:







إن التشابه بين هته الملصقات واضح، أولا في سيادة اللون الأحمر عليها، و هو لون يرمز إلى النار و الدم و كذلك الحب و الشغف و الثورة، كلها عناصر حاضرة و بقوة في الفيلم. أما بالنسبة للصورة فهي صورة الممثل توم كروز الذي لعب دور البطل سواء كانت صورة مقربة لوجهه (gros plan)، أو صورة واسعة (Plan Large) يضهر فيها على ظهر حصانه خلال معركته الأخيرة في الفيلم، دائما مرتديا زي الساموراي الخاص به (أحمر اللون أيضا). فيما يخص الخلفية، فهي أيضا عبارة عن لقطة أخذت من الفيلم في المعركة الأخيرة للساموراي ضد الجيش الياباني، عندما ينطلقون كلهم على أحصنتهم مسلحين سوى بسيوفهم و عازمين على الحفاظ على أسلوب عيش و قتال الساموراي لآخر لحظة.

أما عن المعلومات المكتوبة، فأكبرها حجما و التي تلفت الانتباه أكثر هي كل من اسم الممثل الرئيسي TOM CRUISE، بأحرف كبيرة و ذلك لأسباب دعائية أساسا كون الممثل توم كروز أصبح ذو شهرة كبيرة و اسمه وحده أصبح علامة تجارية تستقطب العديد من المشاهدين. و كذلك عنوان الفيلم The Last Samurai، كلها باللون الأصفر، لون الشمس و الضوء الساطع و يشكل نوع من التباين مع اللون الأحمر.

توجد أيضا كلمة مكتوبة باليابانية تحت عنوان الفيلم، قد يضن الكثير أنها ترجمة لعنوان الفيلم باللغة اليابانية، لكنها ليست كذلك بل هي كلمة بوشيدو Bushido التي تعني طريقة أو أسلوب المحارب و هي مجموعة من المبادئ و القوانين و الأخلاقيات التي كان يتبعها الساموراي و التي حارب من أجلها كاتسوموتو، قائد الساموراي في الفيلم، حتى آخر لحظة من حياته. باقي المعلومات المتعلقة بالاخراج و التوزيع و الموسيقى... فهي تظهر في أسفل الشاشة بخط جد صغير.

الجدير بالذكر هنا أنه لم تتم ترجمة الملصقات الاعلامية إلى اللغة العربية بل تم استخدام الملصقات الأصلية كما هي دون احداث أي تغيير عليها سواء من باب التركيز على الجانب التجاري أو لأن المشاهد العربي يعرف العنوان الأصلي فقررت الجهات المختصة التخلي عن عملية ترجمة الملصقات المكلفة.

المبحث الثاني: الدراسة التحليلية للعينة

سوف نقوم في هذه المرحلة باجراء فحص علمي و عملي لعينة الدراسة من خلال المقارنة بين النص الأصلي و نصي الترجمة و لقد ركزنا على النوعين الأكثر رواجا من أنواع الترجمة السمعية البصرية هما: الدبلجة و العنونة. ارتأينا أن نبدأ تحليلنا بمشاهدة الفيلم عدة مرات و بنسختيه المدبلجة و المعنونة و من ثم كتابة الحوار، أولا الحوار الأصلي باللغة الانجليزية و ذلك كون النسخة الأصلية المتوفرة (أو ما يُعرف بـ Post-production script) قد طرأت عليها عدة تغييرات أثناء تصوير الفيلم[1] لنليها بالنسخة المعنونة و المدبلجة و التي تعذر علينا الحصول عليها.

كما قمنا بتقسيم هذا المبحث حسب المادة الترجمية المتوفرة و حسب الظاهرة محل الدراسة من أجل تحليل المدونة و نقد الترجمة و الوقوف على اختيارات المترجم مرتكزين ليس على النسق اللساني فحسب بل على ما يصاحبه من أنساق بصرية و سمعية و دورها الهام في تأدية المعنى. و الغرض من ذلك هو معرفة مدى تأثر المترجم بالعوامل السيميائية المكونة للمادة المترجمة و الخارجة عن النص، و كيف تم التعامل مع هذه الأنظمة التواصلية و التي تدخل كلها في بناء نص الترجمة.

1. المستوى اللساني

❖ منذ الدقائق الأولى في الفيلم، نلتمس خللاً واضحاً في ترجمة الرتب العسكرية سواء في النسخة المعنونة أو المدبلجة كما هو موضح في الأمثلة التالية:

02:36	النص الأصلي	**Captain** Nathan Algren
	نص العنونة	**الكابتن** نايثن آلغرن
	نص الدبلجة	**القائد** نايثن آلغرن

[1] "The Last Samurai" script on : https://www.dailyscript.com/scripts/The_Last_Samurai.pdf (13/10/2021)

إن المترجم في نص العنونة لم يتكبد عناء البحث عن مقابل الكلمة الانجليزية Captain باللغة العربية ألا و هو كلمة "نقيب"، بل اكتفى بالنقل الحرفي Transliterationللكلمة، و هو أمر متداول كثيرا في الأفلام الأمريكية المترجمة إلى اللغة العربية أن تستعمل كلمة "كابتن" (كابتن أمريكا = Captain America) بدل كلمة "نقيب" و ربما هو ذلك ما جعل المترجم في نص العنونة يتخذ هذا القرار، لكن يجدر بنا أن نركز هنا عن الدلالة التي تحملها كلمة Captain في النص الأصلي و أهمية هذه الرتبة دون غيرها في أحداث القصة فكون البطل "نقيب" يجعله من الضباط المسؤولين و هي رتبة متوسطة، كما يقول في الفيلم، تُخوله من قيادة الجيش لكن تُبقيه رغم ذلك تحت سيطرة قرارات الضباط الساميين و حتى أننا نجده في عدة مشاهد في الفيلم يخضع لهذه القرارات المفروضة عليه و يدفع ثمنها غاليا. لذلك كان من الأفضل لو تُرجمت الكلمة بمقابلها في اللغة العربية عوض نقلها حرفيا و في ذلك تنميط مثالي لها.

أما في نص الدبلجة، فقد حاول المترجم أن يجد مقابل لكلمة Captain باللغة العربية، لكنه ابتعد كليا عن السياق العسكري الذي وردت فيه في الفيلم و ترجمها بكلمة "قائد". فكلمة "قائد" أو "قائد الفريق" تستعمل خاصة في مجال الرياضة، أما في استعمالها مع كلمة جيش، "قائد جيش"، فإنها لتدل على أي شخص يقود الجيش Army Chief أو Army Commander دون بالضرورة التركيز على رتبة الضابط. لذلك نوجه لهذه الترجمة نقدا مفاده أن المترجم في مجال السمعي البصري لا يتعامل مع الألفاظ بوصفها حوامل لمعاني قاموسية خارج أي سياق و إنما يتعامل معها ضمن السياق الخاص الذي أُنتجت فيه و عليه فإننا نجد أن كلمة "نقيب" هي الترجمة الأنسب.

و نفس الاشكال يبقى يطرح نفسه طوال مشاهدتنا للفيلم، إذ لم تترجم أي رتبة عسكرية بمكافئها في اللغة العربية:

50:51	النص الأصلي	You were the **General** of your army?
	نص العنونة	كنت **جنرالا** في جيشكم؟
	نص الدبلجة	أنت **الجنرال** المسؤول عن الجيش؟

أما كلمة General فقد استعملت في النص الأصلي لتدل أساسا على ضابط ذو رتبة عالية و مسؤول عن قيادة الجيش، حتى أنه في المثال أعلاه، عندما يسأل كاتسوموتو نايثن عن رتبته يستعمل كلمة General لأنه لا يعرف جيدا باقي الرتب و الدليل على ذلك عندما أجابه نايثن قائلا: "لا كنت كابتن"، فيسأله مجددا: "هل هذه رتبة أقل شأنا؟" لذلك استعمال كلمة "جنيرال" في سياقها العام مقبول لحد كبير.

و فيما يخص رتبة Colonel فهي أيضا تظهر عدة مرات في الفيلم و قد تمت ترجمتها على النحو التالي:

51:22	النص الأصلي	He was a **Lieutenant Colonel**
	نص العنونة	كان **كولونيلا**.
	نص الدبلجة	لقد كان **لواءا**.
14: 23: 01	النص الأصلي	And **Colonel** Bagley was wrong.
	نص العنونة	و كان **الكولونيل** باغلي مخطئا.
	نص الدبلجة	كان **الكولونيل** باغلي مخطئا.

أما عن مترجم نص العنونة فمن الجلي أنه اختار النقل الحرفي كاستراتيجية في ترجمة جل الرتب العسكرية، دون البحث عن أي مقابل في اللغة العربية و هو ما ضلله في معضم الأوقات فترجمة Colonel و Lieutenant Colonel بنفس الكلمة "كولونيل" يعتبر خاطئ كونهما رتبتان مختلفتان عن بعضهما، و هو ما تفطن له مترجم نص الدبلجة فحاول أن يترجمهما بكلمتان مختلفتان، لكن حبذ لو بذل جهدا أكبر في البحث عن المكافئ الحقيقي لكل منهما في اللغة العربية فيُترجِم Colonel بكلمة "عقيد" أما Lieutenant Colonel فهو "المقدم" و ليس "اللواء" (Major General).

فيما يخص رتبة Sergent (43: 24) و رتبة Lieutenant (14: 27) فقد تمت ترجمتهما ترجمة حرفية في نصي العنونة و الدبلجة بكلمة "الرقيب" و "الملازم"، و نجد أنها الترجمة الأنجع خاصة لتعدد هذه الرتب في النص الأصلي و اختلاف أدوارها فمن الأفضل أن تترجم كلٌّ بمقابلها الصحيح في اللغة العربية لتفادي أي ارباك أو سوء فهم عند المتفرج العربي.

❖ لقد تم التعامل مع أسماء الأماكن و البلدان في نصي الترجمة، عنونة و دبلجة، بنفس الطريقة، و اعتمد المترجم في كل مرة على احدى الاستراتيجيات المتداولة في هذه الحالات:

الترجمة الحرفية:

الولايات المتحدة الأمريكية	The United States of America
اليابان	Japan

الترجمة الجزئية:

مقاطعة يوشينو	Yoshino Province

النقل الحرفي:

سان فرانسيسكو	San Francisco
ليتل بيغهورن	Little Big Horn
غيتسبورغ	Gettysburg

❖ في كثير من المشاهد لاحظنا أيضا أخطاء في ترجمة المعنى الأصلي للنص بل أحيانا تُرجم بالمعنى النقيض كليا كما هو الحال في الأمثلة التالية:

03:25	النص الأصلي	This, Ladies and gents, is the gun that's **winning the West**.
	نص العنونة	هذه، سيداتي و سادتي... هي البندقية التي **ربحت معركة الغرب**.
	نص الدبلجة	هذه، سيداتي و سادتي، البندقية التي **هزمت الغرب**.

المعنى في النص الأصلي واضح و يُقصد به أن هذا السلاح، أو البندقية، هو الذي ساعد في انتصار الغرب عن أعدائه بصفة عامة، و كلمة The West تعني العالم الغربي ككل و ليس معركة محددة و هو ما يوحي إليه نص العنونة. بل، زيادة على ذلك، فإن استعمال زمن المضارع المستمر (Present Continous) في فعل is winning يدل على الاستمرارية و على أن الغرب لا يزال منتصرا ، لذلك عندما تُرجمت في نص العنونة بـ"ربحت معركة الغرب" فكأنه يتحدث عن حدث واحد معزول و عن معركة بالذات اسمها "معركة الغرب" و هذه الترجمة أفقدت العبارة الأصلية قوتها التلميحية إلى قوة و عظمة الغرب. أما في النسخة المدبلجة فقد ابتعد المترجم كليا عن المعنى في ترجمته له بـ"هزمت الغرب" و هو العكس النقيض للنص الأصلي و الذي لا يعني أن الغرب قد هُزم، بل بالعكس فالغرب انتصر و لا يزال ينتصر.

01:29:24	النص الأصلي	There's enough there **to climb back inside a bottle** for the rest of your life.
	نص العنونة	كمية كافية لتجعلك **تتوقف عن العودة إلى الشرب** بقية حياتك.
	نص الدبلجة	مبلغ كاف لجعلك **تُقلع عن المشروب** بقية حياتك.

To cilmb inside a bottle هو تعبير اصطلاحي متداول استعماله في الثقافة الانجليزية للتعبير عن الشرب المفرط و كأن الشخص يغرق داخل زجاجة المشروب (inside a bottle)، و كلمة back في وسط هذه العبارة تشير إلى العودة إلى عادة الشرب و ليس "التوقف عن العودة"، كما تُرجمت في نص العنونة، و لا "الاقلاع عن المشروب" كما هو الحال في نص الدبلجة. و عليه فإن الترجمة إلى اللغة العربية، في نسختيها المدبلجة و المعنونة، خاطئة و كان من الأفضل أن تُترجم بـ "لجعلك تغرق في المشروب بقية حياتك" مثلا. و هي ليست العبارة الاصطلاحية الوحيدة التي لم يبذل المترجم جهدا كبيرا من أجل نقل إيحاءاتها ففي المثال التالي:

01:24:26	النص الأصلي	The diplomatic community is **abuzz**.
	نص العنونة	الدبلوماسيون **مجتمعون**.
	نص الدبلجة	الدبلوماسيون **مجتمعون**.

كلمة abuzz لا تدل عن الاجتماع الطبيعي للأفراد (في هذه الحالة الدبلوماسيون)، بل تعبر عن اجتماعهم في جوٍّ تسوده الضجّة و التوتر. و استعملت هذه الكلمة بالذات لما توحي إليه من قلق كان يعيشه المجتمع الديبلوماسي في اليابان حينذاك سببه الصراع بين القدماء و العصرانيين، و ترجمتها بكلمة "مجتمعون" أنقصت من القيمة السردية المميزة للرسالة المراد تمريرها.

❖ استعان كاتب السيناريو في عدة مرات بأسلوب المبني للمجهول و نلاحظ اختلاف الاستراتيجيات التي اختارها المترجم في هذه الحالة من خلال الأمثلة التالية:

You believe **a man** can change his destiny? I think **a man** does what he can until his destiny is revealed.	النص الأصلي	01:45:52
أتؤمن أن **رجلا** يستطيع تغيير قدره؟ أؤمن أنّ **الرجل** يقوم بما يستطيع... حتى ينكشف قدره.	نص العنونة	
تضن فعلا **أنك** قادر على تغيير قدرك؟ سأقوم **بما أستطيع** حتى الوقت الذي ينكشف فيه قدري.	نص الدبلجة	

استعمال كلمة a man في النص الأصلي ليس من باب الصدفة أو من أجل إضفاء صبغة جمالية فحسب بل من أجل تمرير رسالة معينة للمتلقي عامة بكامل مستوياته الثقافية و العلمية، سواء كان رجلا أو امرأة، و هي أن قدر كل شخص مسطر من قبل و أنه يعيش حياته حتى ينكشف هذا القدر إليه، لذلك نجد أن نص العنونة اقترب كثيرا من المعنى الأصلي باختيار كلمة "الرجل" كترجمة، رغم انها تنفي إلى حد ما صنف النساء من الرسالة الجديدة و حبذا لو حافظ على أسلوب النص الأصلي باستعمال كلمة ذات طابع غير شخصي أوسع مثل كلمة "الانسان" أو "الفرد". أما بالنسبة للدبلجة فقد غير المترجم صيغة المجهول إلى صيغة المخاطب (أنك) و المتكلم (أستطيع) فتحولت بالضرورة القيمة السردية للرسالة الأصلية، ومن المعروف أن مترجم نص الدبلجة لا يسعى إلى ترجمة المعنى على أدق وجه فحسب بل هناك صعوبات تقنية تتطلب منه الحرص على التوافق بين حركة الشفاه و الصوت و ربما هو ما يفسر هذا الاختيار كون المشهد يُعرض بطريقة مقربة تبدو فيها أوجه الممثلين و حركة الشفاه بوضوح، فعمد هذه الترجمة حتى يوافق بين حركة الشفاه المفتوحة في حرف a (a man) و حرف الألف في بداية كل من "أنك" و "أستطيع".

01:00:33	النص الأصلي	To **devote yourself** utterly to a set of moral principle.
	نص العنونة	أن **أكرس نفسي** لمبادئ أخلاقية.
	نص الدبلجة	أن **تُدير نفسك** كليا للمبادئ الأخلاقية.

في هذا المشهد يقوم البطل بكتابة مذكراته مُحدثًا نفسه و في نفس الوقت تُعرض لقطات مختلفة للوقت الذي يقضيه في قرية الساموراي، أي لا توجد لقطة مقربة لوجه الممثلين و هو ما يُعطي لمترجم نص الدبلجة نوعا من الحرية في اختياره للكلمات فترجم الضمير الانعكاسي (reflexive pronoun) Yourself بما يقابله في اللغة العربية "نفسك" و نجد أنها الترجمة الأصح في هذه الحالة، ربما نوجه له نقدا في ترجمته للفعل To devote بـ "أن تُدير" فكان من الأفضل ترجمته بـ"أن تُكرس". أما عن نص العنونة، رغم أنه وُفق في ترجمته للفعل To devote إلا أنه غير الأسلوب من المخاطب إلى المتكلم و هو ما لا نجد له مبرراً، على العكس، نضن أنه أخل نوعا ما بالمعنى، ففي النسخة الأصلية يُحدث البطل نفسه، لكنه يُدون في نفس الوقت مذكراته و التي سيقوم بتوريثها في نهاية الفيلم لصديقه الكاتب من أجل تخليد كل ما عاشه و شهده مع الساموراي و باللجوء لأسلوب المخاطب فهو يحاول تمرير رسالة خاصة حول أسلوب حياة الساموراي لكل من سيقرأ هذه المذكرات من بعده من أجل تصحيح الأفكار الشائعة عنهم من جهة و إبقاء روح الساموراي في قلب المجتمع عامة و اليابانيين خاصة. و عند ترجمته بأسلوب المتكلم أنقص إلى حد كبير من هذه القيمة الدلالية الهامة للضمير الانعكاسي المخاطب yourself.

02:23:40	النص الأصلي	Peace that **we all** seek and **few of us** ever find.
	نص العنونة	بعض السلام الذي **كان ينشده**... و **قلة منا** تجده.
	نص الدبلجة	السلام الذي **يريد**... السلام الذي لا يجده إلا **قلة منا**.

يوضح لنا هذا المشهد مثالا آخر قام فيه المترجم في النسختين المعنونة و المدبلجة بتغيير الأسلوب و ترجمة "we all" بصيغة الغائب "يُنشد" و "يُريد"، و هو ما قد يُربك المشاهد العربي قليلا خاصة عند ترجمة الجملة التي تليها بصيغة الجمع المتكلم "قلة منا". فكان من الأفضل أن يحترم الرؤية الجمالية الفنية للنص الأصلي من جهة وكذا انسجام النص المترجم باللغة العربية من جهة أخرى بالحفاظ على نفس الأسلوب في الجملة كلها و ترجمتها : "بعض السلام **الذي كلنا نبحث عنه**... و قلة منا تجده" مثلا.

❖ لا تخلو الترجمة السمعية البصرية من العوائق التقنية و التي تجعل المترجم يلجأ إلى حذف أو استبدال العناصر غير المفهومة أو غير المهمة متذرعا بالتوافق بين النص المسموع و حركة الشفاه في الدبلجة أو بضيق المساحة المخصصة للعنونة، و هو ما يزيد صعوبة مهمته من أجل أن يجعل النص يبدو طبيعيا رغم كل ما يتعرض إليه من حذف:

51:37	النص الأصلي	He got massacred because he took **a single battalion** against two thousand angry Indians.
	نص العنونة	تعرض لمجزرة لأنه هاجم 2000 هندي غاضب.
	نص الدبلجة	لقد تعرض **جيشه** لمجزرة مروعة لأنه هاجم ألفي هندي غاضب.

في المثال أعلاه تغاضى المترجم عن ترجمة العبارة الانجليزية "A single Battalion" إلى اللغة العربية، فدُبلجت بـ"جيشه" و حُذفت كليا من نص العنونة. و هذا القرار أثر سلبا على معنى النص الأصلي و لحد كبير، فاختيار هذه الكلمة بالذات من قبل كاتب السيناريو لم يكن عبثا، فهو يشير من خلاله إلى الفرق الكبير بين عدد الرجال الذي كان يقوده "كاستر" و عدد الهنود الحمر الكبير و المتمثل في ألفي هندي. فالكتيبة (Battalion) هي وحدة عسكرية لا يتعدى عادة عدد أفرادها الألف، حتى أنه يقول لاحقا في السيناريو أن عددهم كان 211 رجلا. و هو ما يجعل التباين بين كلمة كتيبة و بين الألفي هندي شاسع و يبرر بذلك تعجرف و عناد الجنرال "كاستر" عندما هاجم هذا العدد الهائل من الهنود الحمر الغاضبين بكتيبة واحدة و تعرض رجاله بالضرورة لمجزرة كبيرة. و التغاضي عن ترجمة هذه العبارة

بالذات أفقد نص العنونة جزءا هاما من المعنى الأصلي، أما دبلجتها بكلمة "جيشه" لا يتضح من خلالها الفارق العددي، بل العكس، فالجيش أيضا وحدة عسكرية عادة مشكل من فيلقين أو أكثر وعدد قواته من 50,000 ألف فرد أو أكثر، و قوله أن الجيش تعرض لمجزرة لأنه هاجم ألفي هندي غاضب يُربك المشاهد العربي الذي لا يفهم السبب الحقيقي وراء هذه الهزيمة ووراء غضب البطل على الجنرال كاستر و وصفه بـ"المغرور" و "المجرم" إلى أن يُوضح أن عدد الرجال كان 211 رجلاً فقط و هو عدد قليل لكي يُسمى جيش.

50:05	النص الأصلي	Are you a **ladies' man** Bob?
	نص العنونة	هل أنت رجل **تحب النساء** بوب؟
	نص الدبلجة	أيُعجبك هذا بوب؟

يحضى المدبلج بحرية أكبر عندما يتعلق الأمر بحذف كلمات أو عبارات أو بتغييرها كليا كون الدبلجة تُخفي النص الأصلي كلياً (Stratégie de traduction camouflée[2]). أما في العنونة فيبقى المشاهد يستمع للنص الأصلي مما يجعل إغفال عنصرا من العناصر، أعمدا كان ذلك أم لا، يُعرض العمل للنقد. و هو ما نلاحظه في المثال أعلاه، فقد قام المدبلج بحذف عبارة Ladies' man كونها لا تحتوي على معطيات ضرورية، ففي المشهد الأصلي، يُحادث البطل أحد رجال الساموراي باللغة الانجليزية مُتيقنا أنه لا يفهمه و لن يُجيبه و كونه لا يعرف اسمه الحقيقي، قرر أن يسميه "بوب". فعندما استبدل المدبلج هذه العبارة بجملة "أيُعجبك هذا بوب؟" فإنه قد فرض رقابته الخاصة بهدف حماية المشاهد من ما قد يعارض ثقافته و قدم انسجام النص على معايير أخرى فكان الاسقاط أكثر احترافية. أما الاستراتيجيات التي يتبعها المعنون فهي مكشوفة للجمهور مما يجعله حريصا جدا على انتقاء ألفاظه و عدم اللجوء إلى الحذف إلا للضرورة ففضل ترجمتها بـ"رجل تحب النساء" و هي ترجمة تفي بالغرض إلى حد ما مقارنة بعبارة "زير النساء" التي كانت لتكون أنجع.

[2] Lambert, José & Dirk Delabastita. « La traduction des textes audiovisuels : modes et enjeux culturels. » *Les transferts linguistiques dans les media audiovisuels*, edited by Yves Gambier, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 33-58.

❖ في بعض الأحيان، يضطر المترجم السمعي البصري، كونه وسيط لغوي و ثقافي بين الشعوب، إلى تقريب المعاني و شرح بعض الكلمات لتكييفها مع الجمهور المتلقي:

23:26	النص الأصلي	**A thousand miles** of rail track laid in less than two years.
	نص العنونة	تم مد ١٦٠٠ **كيلومتر** من سكة الحديد في أقل من سنتين.
	نص الدبلجة	أُنجز **ألف ميل** من سكة الحديد في أقل من سنتين.

الميل هو وحدة لقياس الطول و استخدامها لا يزال قائما خاصة في البلدان الأنجلوساكسونية (بما فيها الولايات المتحدة الأمريكية)، لكن معضم البلدان الأخرى تخلت عن هذه الوحدات منذ القرن التاسع عشر و اعتمدت النظام المتري. لذلك ارتأى مترجم نص العنونة أن يترجم A thousand miles بما يقابله في النظام المتري أي 1600 كيلوميتر مقربا بذلك الرقم (كون 1 ميل = 1.609 كلم بالضبط) وكذلك المعنى للجمهور العربي المعتاد على قياس الطول و المسافات بالأمتار. هذا لا يعني بالضرورة أن الحفاظ على الترجمة الحرفية، كما هو الحال في نص الدبلجة، خاطئ لأن المتفرج مُدرك أن الميل، و إن لم يكن جزءا من النظام الدولي، إلا أنه لا يزال شائع الاستعمال في البلدان الانجلوساكسونية. و هذا التباين في الاستراتيجيات المتبعة من **تقريب** في نص العنونة و **تغريب** في نص الدبلجة فيعود أساسا لما يراه المترجم مناسبا، و في هذه الحالة كلاهما تفي بالغرض.

01:14:03	النص الأصلي	That is **Bushido**.
	نص العنونة	هذا هو **محارب بوشيدو**.
	نص الدبلجة	**أسلوب البوشيدو**.

و إذا اعتمد المترجم شرح كلمة أو عبارة ما في النص الأصلي فعليه أن يكون احترافيا و أن لا يقدم للمتلقي معاني خاطئة. فكلمة "Bushido" غريبة كليا على المشاهد العربي، لذلك اختار كل من المعنون و المدبلج نقلها حرفيا إلى اللغة العربية "بوشيدو" و إضافة، في كل مرة، عبارة كشرح لهذه الكلمة. تعبر كلمة "بوشيدو" عن مجموعة القوانين والأخلاقيات التي كان يتبعها محاربي الساموراي. إلا أن بزوغ فجر عصر حكام توكوغاوا الإقطاعيين والذي شهد فترة خالية من الصراعات في اليابان، حول هذه المبادئ الأخلاقية إلى فضائل روحية أثرت بدورها في نهاية المطاف على معيشة عامة الشعب، وحالتهم الاقتصادية، وأخلاقياتهم[3]. لذلك فإن البوشيدو ليس "المحارب" في حد ذاته، بل هو أقرب لـ"الأسلوب" الذي يتبعه المحارب (لا تكذب، لا تكن مخادعا، لا تكن جشعا،...). مما يجعل الشرح الذي اقترحه المترجم في نص الدبلجة أصح من ذلك الذي قدمه المعنون.

❖ تستعمل المجتمعات عامة و الغربية خاصة الألفاظ النابية أثناء الحديث، لكن ليس بالضرورة بطريقة عدوانية أو سلبية كما تقول **سوزانا أردو** :

Cursing is not necessarily abusive or aggressive. It can be humorous, playful, and creative.[4]

بل قد يكون ذلك استجابة للألم أو المفاجأة أو حتى السعادة و التنكيت، و عادة ما يفرض المترجم رقابته الذاتية على نص الفيلم عند ترجمته لها النوع من الألفاظ مما يدفع به إلى التصرف بما يخدم ثقافة الآخر كون النص المترجم موجه إليه بالدرجة الأولى، و فيما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

41:24	النص الأصلي	**Son of a b*****
	نص العنونة	**تبا لهذا!**
	نص الدبلجة	أيها **الوغد!**

[3] موقع اليابان بالعربي، *بوشيدو... المبادئ الأخلاقية و الروحية اليابانية*، https://www.nippon.com/ar/column/g00665/ (2021/11/28).

[4] ARDO, Zsuzsanna, Emotions Taboos and Profane Language, in Translation Journal, Vol 5, N° 2, April 2001. Available on: http://www.translationjournal.net/journal/16review.htm (22/11/2021).

02:05:01	النص الأصلي	**Son of a b*****
	نص العنونة	هذا **اللعين** يظن أنه يستطيع الفوز.
	نص الدبلجة	يظن هذا **الغبي** أن بامكانه الفوز.

تظهر آثار الرقابة الذاتية في المثال أعلاه من خلال التدقيق الذي قام به المترجم في اختيار المفردات الملائمة لترجمة نفس العبارة النابية "Son of a b***"، فترجمها تارة بـ"الوغد" و تارة أخرى بـ"اللعين" و ذلك حرصا منه على عدم خدش حياء المتفرج دون بالضرورة العدول عن المعنى المقصود وهذا التحايل في اختيار الألفاظ يجعل الرقابة تتم بطريقة ذكية.

24:54	النص الأصلي	No disrespect intended sir, but **shove it up your ass**.
	نص العنونة	بدون نية تقليل الاحترام سيدي و لكن **تباً لك**.
	نص الدبلجة	لا أقصد التقليل من الاحترام لكن **تباً لك**.

العبارة التي استعملها كاتب النص الأصلي هي شتيمة يستعملها المتحدث باللغة الانجليزية عادة للتعبير عن الاحباط أو عدم الاهتمام لأمر ما، و في هذه الحالة عدم امتثال الرقيب "غانت" للأمر المباشر الذي تلقاه من الضابط المسؤول عليه. و من باب الحرص من المترجم على عدم استعمال كلمات فظة، قام بفرض رقابته الذاتية مستعملا كلمة محايدة: "تبا لك"، في كل من نص العنونة و الدبلجة، حتى لا يصدم الجمهور العربي.

و الجدير بالذكر هنا، أنه في حالة وجود ألفاظ نابية أو شتائم في النص الأصلي، جرت العادة على ترجمتها إلى اللغة العربية بلفظة "تبا لك" أو "اللعنة عليك"، مهما اختلف معناها في النص الأصلي:

02:58	النص الأصلي	**God damn** you Algren!
	نص العنونة	**اللعنة عليك** يا ألغرن.
	نص الدبلجة	**تبا لك** ألغرن.

حتى أن المشاهد العربي اعتاد على هذه الألفاظ دون غيرها لمدى ترددها في الأفلام الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية. ورغم أنها جملة مستهلكة والمشاهد يعرف المعنى الحرفي للشتيمة، خاصة في حالة الفيلم المعنون و الذي يسمع فيه المشاهد الكلام الأصلي، ولكن ليس هناك حل، فحتى الشركات أصبحت تفرض على المترجم مراعاة الذوق العام في ترجمة الشتائم.

❖ للدين أهمية كبيرة في حياة الشعوب، و ينعكس ذلك بالضرورة على الاستراتيجيات التي يتبعها المترجم في حالة وجود إيحاءات دينية في النص الأصلي، فيضطر أيظا إلى التصرف وفق ما يوافق المبادئ الأخلاقية و الدينية للمتفرج العربي:

01:03:54	النص الأصلي	What I have seen […] Has led me to question **God's purpose**.
	نص العنونة	…جعلني أشكك في **سبب وجود الله**.
	نص الدبلجة	…جعلني أشك في **الغاية من حياتنا**.

من أكثر الأشياء المؤثرة في هذا الفيلم هي الرحلة الروحانية التي يعيشها البطل أثناء فترة "أسره" من قبل الساموراي. و يعبر عليها من خلال مذكراته التي يكتبها منذ بدايات الفيلم، فيشعر المشاهد تدريجيا بالتغيير النفسي و الروحي الذي يعيشه النقيب "ألغرن"، إلى غاية المشهد الذي أُخذ منه المثال أعلاه، و الذي يحاول من خلاله أن يفسر لغز المكان الذي عاش فيه مركزا على التضارب الذي يعيشه بين شخصيته المرهقة و ماضيه المثقل بالحروب و بين وضعه الحالي الجديد و الراحة النفسية التي بلغها. لذلك، فإن تحدثه عن "مشيئة الله" (God's purpose) و التساؤلات التي راودته حولها، ليست بالضرورة شكاً

منه في "وجود الله"، لأنه مؤمن بوجود إله لكنه لم يستوعب إرادته بعد، مما يجعل نص العنونة بعيد كل البعد عن جوهر المعنى. على عكس نص الدبلجة و التي حاول فيها المترجم أن يقرب المعنى للمتفرج العربي دون ذكر لفظ "الله" و الذي قد يعتبره البعض انتهاكا للحرومات الدينية. و لعل هذا النوع من التكييف هو من أهم أوجه الرقابة في الترجمة السينيمائية و التي يحاول من خلالها المترجم مراعاة ثقافة المتلقي من دين و عادات و تقاليد... دون بالضرورة الإخلاء بالمعنى الأصلي.

24:24	النص الأصلي	Their own officers **for Christ's sake**.
	نص العنونة	ضباطهم.
	نص الدبلجة	سيقودهم ضباطهم.

فضل المترجم أيضا في المثال أعلاه فرض رقابته الذاتية و اختار عدم ترجمة عبارة For Christ's sake و التي يستعملها الغرب عادة للتعبير عن مشاعر شتة كالدهشة و الغضب و الاحباط، وفي معناها الحرفي "من أجل المسيح"، أي المسيح عيسى. ووفقا للمعتقدات المسيحية، فإنه ابن الله و المسيح المخلص و قد مات على الصليب تكفيرا عن خطايا العالم مما جعله مُحرر البشرية. و عليه فإن البعد الديني الذي تحمله هذه العبارة كبير و على المترجم أخذ الحيطة في اختيار الاستراتيجية المناسبة في ترجمتها. فهناك من يُفضل تكييف المعنى بالنسبة للمشاهد العربي فيُترجمها بـ"حباً في الله"، و هناك من رواد التغريب الذين يُفضلون الإبقاء على المعنى الأصلي "من أجل المسيح". أما بالنسبة لمدونتنا، فقد اختار كل من المعنون والمدبلج التغاضي عن ترجمة العبارة كليا، و نجد أنهما قد وُفقا في هذا الاسقاط، كونه يراعي من جهة ثقافة و دين المتلقي، و لا يؤثر في المعنى المقصود من جهة أخرى. كما نلاحظ أن المدبلج، و من باب الحفاظ على التوافق بين النص المسموع و حركة الشفاه، فضل أن يكرر كلمة "سيقودهم" و التي وردت في الجملة التي قبلها حين سأله قائلا: إذاً من سيقود الرجال؟ و هو ما جعل النص أكثر انسجاما.

52:18	النص الأصلي	What **the hell** am I doing here?
	نص العنونة	ما الذي أفعله هنا **بحق الجحيم**؟
	نص الدبلجة	ما الذي أفعله هنا؟

بامكان المدبلج تغيير نص الكلام دون أن يتفطن المتفرج إلى ذلك و هو ما يمنحه نوع من الحرية في التصرف في حدود المعنى المقصود في النص الأصلي كما هو الحال في المثال أعلاه عندما قرر عدم ترجمة عبارة "The hell". أما المعنون فلا يتمتع بهذا النوع من الحريات كون المشاهد يستمع للنص الأصلي، فعندما يحذف أو يستبدل عبارة ما متذرعا بضيق المساحة المخصصة للترجمة أو بأي عذر آخر، فإن المتلقي عادة ما يتفطن لذلك، مما قد يُعرض العمل للنقد فيفترض المشاهد أنه يوجد خلل تقني أو اهمال من طرف المترجم أو أي سبب آخر لعدم وجود ترجمة للنص. و هو ما يجعل المعنون يختار ألفاظه بعناية ليجعل النص يبدو طبيعيا دون أن يصدم المشاهد العربي و هو ما يُبرر ترجمته لعبارة "The hell" بما يقابلها في اللغة العربية "بحق الجحيم".

2. المستوى البصري

سوف نحاول في هذه المرحلة أن نقارب اللغة السينمائية بأدوات السيميائية من أجل معرفة الاستراتيجيات التي اتبعها المترجم في كل مرة و طريقة تعامله مع الأنظمة التواصلية العديدة و التي تدخل كلها في بناء نص الترجمة.

وكون الصورة هي مادة الإدراك الأولى التي تشكل عنصرا هاما من عناصر الاتصال غير اللغوي، فإنها تعتبر جزءا مركزيا في تكوين النص السمعي البصري. و أصبحت الصورة الموحية ذات الدلالة العميقة تزاحم الكلمة في التعبير عن المعاني لما تحققه من مرونة في التواصل. لذلك سوف نحاول من خلال الأمثلة التالية أن نكشف عن مدى احترام المترجم للمضمون المرئي للنص و أخذه بعين الاعتبار للبعد السيميائي للمادة الفيلمية.

❖ تدخل في تركيب الصورة السينمائية عدة مقومات، من أهمها: الألوان، و ذلك لما تحمله من قيمة سردية و معنوية تضيف أبعادا درامية للأحداث و تزيد من عمق تأثيرها على المتلقي و عادة ما يكون اختيارها من قبل المخرج بعناية شديدة حتى تؤدي دورها بأكمل وجه.

43:51	النص الأصلي	Who was the warrior in the **red armor**?
	نص العنونة	من كان المحارب صاحب **الدرع الأحمر؟**
	نص الدبلجة	من المحارب الذي قتلته؟

يؤكد مارسيل مارتن عن دور اللون في الأفلام إذ ينبغي أن يكون للون في الفيلم قيمة درامية وليس فقط قيمة تصويرية و وصفية (...) و ينبغي أن يساهم في الحدث و يتابعه في موازنته للدراما[5]. وعليه، فلا يمكن أن يهمل صانع السينما هذا الجانب و على المترجم بالضرورة أن يعير الألوان المستعملة أهمية كبيرة لما لها من معاني و رسائل تؤديها في الصورة السينمائية بما يخدم القصة و الأفكار التي يحاول المخرج التعبير عنها. للون دلالات عدة و تتغير هذه الدلالات بحسب اختيارها و طريقة توظيفها، فاختيار مخرج فيلم Avatar مثلا للون الأزرق للبشرة، و الذي يعبر عن الحلم و الخيال، لم يكن صدفة. كذلك الحال في مدونتنا، فقد يظهر اللون الأحمر ليدل على عدة معاني، فهو لون الحب و الاغراء، كما يشير إلى المقاومة، الثورة، الغضب، الصراع و سفك الدماء... و يقول حسن محمد جمعة أن اللون الأحمر: "هو لون العزم و الحيوية الدافعة، قوي، شجاع، جريء يحب المغامرة و يحب الآخرين، يعشق الاثارة، له شهية هائلة للحياة، يحيا كل يوم بحماس جديد"[6]. و يشعر المتلقي بكل هذه الدلالات عند مشاهدته للفيلم و ذلك لآخر اللحظات حين يرتدي البطل **الدرع الأحمر** دون غيره في آخر معركة له. لذا يتوجب على المترجم الحفاظ على تلك الدلالات و اعادة صياغتها و نقلها لإيصال نفس التأثير للمشاهد العربي وهو ما جعل المعنون يوفق في ترجمته. أما عن نص الدبلجة فنجد أنه أخلى بالمعنى الأصلي على عدة مستويات:

[5] سعيد شيمي، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطبع و النشر، طـ 1، القاهرة، 2007، ص: 172.

[6] حسن محمد جمعة، الألوان من السيكولوجيا إلى الديكور، مكتب الدراسات و الاستشارات الهندسية، (د.ط)، 2006، ص: 45.

- أولا، بعدم ترجمته لعبارة "Red armor" فقد تجاهل بذلك رمزية اللون الأحمر و أهميته في خدمة الأفكار التي يريد المخرج إيصالها من خلال توظيفه لهذا اللون دون غيره.
- ثانيا، اختياره لعبارة "المحارب الذي قتلته" كترجمة مُربك للمتلقي العربي و يضعه في موقف تتضارب فيه الصورة مع نص الترجمة. فهو يشاهد أن البطل قد قتل العديد من المحاربين فلا يفهم عن أي منهم يتحدث بالضبط.

عليه، فإن المترجم في نص الدبلجة لم يُعط أهمية للدراسة السيميائية للصورة المرافقة للنص السمعي البصري، إذ أنه كان من الضروري هنا، قبل الخوض في الترجمة، الاستعانة بسيميائية الألوان من أجل استوعاب المعاني التي تؤديها و تصاعدها الدرامي بجوار القصة وإعادة صياغتها في نص الترجمة بطريقة تُحدث نفس التأثير في المتلقي العربي.

01:29:24	النص الأصلي	There's enough there **to climb back inside a bottle** for the rest of your life.
	نص العنونة	كمية كافية لتجعلك **تتوقف عن العودة إلى الشرب** بقية حياتك.
	نص الدبلجة	مبلغ كاف لجعلك **تُقلع عن المشروب** بقية حياتك.

سبق لنا الحديث عن هذا المثال من حيث الجانب اللساني، لكن الجدير بالذكر أيضا أنه يتجلى فيه مظهر من مظاهر التضارب بين الصورة و نص الترجمة المرافق لها. فبعيدا عن النص الأصلي الذي يدل عن إعادة الغرق في المشروب، فإن المتلقي يشاهد بوضوح في المشهد المرافق لهذه العبارة أن البطل قد رجع إلى عادة الشرب الذي أقلع عنه طيلة فترة أسره في قرية الساموراي حين يحمل كأسا من الخمر و يشربه بحسرة، لكن في نفس الوقت يسمع في نص الدبلجة جملة "يجعلك تُقلع عن المشروب" أو يقرأ في نص العنونة "تتوقف عن العودة إلى الشرب". مما يجعل المتفرج يفترض أنه يوجد خلل ما أو أنه اهمال من لدى المترجم أو حتى أن ما يقال أمر مُعيب جعل المترجم يفرض رقابته الذاتية و يغير من المعنى الأصلي، فيتشتت ذهنه بين الصورة و نص الترجمة و يبقى في حيرة من التضارب الواضح بينهما. و كان من الممكن للمترجم، في كل من نص العنونة و الدبلجة، أن يتفادى الوقوع في هذا الاشكال لو قام بمقاربة النص السينمائي بأدوات السيميائية و أعطى الأهمية لكامل الأنظمة التواصلية التي تدخل في بناء نص الترجمة، وفي مقدمتها الصورة و ما تحمله من علامات حاملة لمعاني أساسية كاللباس و الأضواء و الحركات...

06:44	النص الأصلي	**Whiskey**
	نص العنونة	**ويسكي**
	نص الدبلجة	**ويسكي**

المقطع أعلاه ليس سوى مثال عن المشاهد الكثيرة التي ذُكر فيها اسم مشروب كحولي (ويسكي، ساكي،...) و التي فضل المترجم أن لا يُخضعها لأي رقابة بل ترجمها كما هي. نجد أنه قد وُفق في اختياره هذا لعدة أسباب: أولها، كون المشروب جزء أساسي في الرحلة النفسية التي يعيشها البطل وفي الصراع الداخلي الذي يعيشه مع كوابيسه و تخطيه لماضيه الملطخ بالدماء و الحروب يتجلى في اقلاعه عن الشرب. كذلك، فإن الصور المرافقة لهذه المقاطع تعبر بوضوح عن حالة الشرب و السكر و الهذيان التي يعيشها الانسان تحت تأثير المشروب الكحولي، عليه أفضل قرار هو الحفاظ على الأسماء كما هي دون ترويضها لتناسب ثقافة أو ديانة المتلقي العربي لضمان التوافق بين نص الترجمة و الدلالات التي تفرضها الصورة على سيرورة القصة.

❖ يمكن أن تحمل الصورة في خلفيتها نصوص مكتوبة خارجة عن الحوار الأصلي مثل الملصقات، اللائحات، الاعلانات أو بعض الوثائق المقروءة أو كما هو الحال في مدونتنا في المثال أدناه:

11:19	النص الأصلي	***Subtitle***: **Yokohama Harbour**, **1876**.
	نص العنونة	**ميناء يوكوهاما، 1876**.
	نص الدبلجة	*دون ترجمة*

و على المترجم أن يختار بين ترجمة ما تحتويه الصورة من كتابة في شكل عناوين لأهمية المعلومة التي تُعبر عنها، و المخاطرة حينها بتشتيت نظر القارئ خاصة إذا كانت هذه الكتابات مرافقة لحوار مسموع. أو اسقاطها و التغاضي عن ترجمتها كون المعنى أساسا مُيسر عن طريق فك شيفرة الصورة و أن دور العناوين ليس سوى "مرافقة للصورة"[7]. في المثال أعلاه، يظهر عنوان في النسخة الأصلية باللغة الانجليزية للدلالة على المكان الذي يتواجد فيه البطل و انتقلت إليه بالضرورة أحداث القصة و هي رسالة مهمة إلى حد ما في سيرورة الأحداث لذلك اختار المعنون أن يترجمها بما يقابلها في اللغة العربية، و هو اختيار موفق إلى حد بعيد خاصة و أن المشهد الذي تظهر فيه الكتابة لا يُرافقه حوار مسموع فلا يتشتت ذهن المتلقي بين المسموع و المقروء أو بين عدة عناوين مختلفة. لكن، في نفس الوقت، فإن للمشاهد خبرة حوارية تساعده على بناء ذهني للمعنى الناقص من خلال تسلسل الأحداث و الدلالات التي تعبر عنها الصور المرافقة له، فمن الجلي أن البطل قد وافق على عرض العمل في اليابان، ثم نشاهده خلال رحلته في المحيط إلى غاية وصوله إلى الميناء، فيستنتج المتفرج أنه بالضرورة وصل إلى اليابان (ميناء يوكوهاما)، و هو ما قد يُبرر اختيار المدبلج في عدم ترجمة هذا المقطع على شكل عنوان.

[7] Yves GAMBIER, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, Presses Universitaires de Septentrion, 1996, P : 154.

كذلك في بداية الفيلم، يلقي "ألغرن" خطابا، و نص الخطاب مكتوب على لائحات يحملها رجل من بين الحضور:

قد لا يبدو ذلك مهما من الوهلة الأولى على أساس أن الكلام المكتوب على اللائحة هو نفسه الحوار الذي يُلقيه "ألغرن"، فاكتفى كل من المعنون و المدبلج بترجمة الكلام المسموع. لكن تتجلى أهميته حين يبدأ "ألغرن" في الارتجال و الحديث عن تجربته الشخصية و الصادمة مع الحرب. كان من الممكن أن يعبر المترجم عن مضمون اللائحات في عناوين مكتوبة بين قوسين مثلا، لكن ذلك سيزيد من زمن القراءة و يشغل مساحة كبيرة من الشاشة. ففضل تجاهلها خاصة كون الصورة تعبر بوضوح عن شرود ذهن "ألغرن" و خروجه عن النص و تُكمل بذلك المعنى الناقص.

❖ الجدير بالذكر في هذه المرحلة أن المترجم في النسخة المدبلجة لم يستعين بأي عنوان في ترجمته، حتى في المشاهد التي استلزمت ذلك. إذ يتخلل النص الأصلي عدة مشاهد باللغة اليابانية تمت عنونتها في النسخة الأصلية باللغة الانجليزية:

35:11	النص الأصلي	***Subtitle*: My Lord, why do you spare the barbarian? He is shamed in defeat.**
	نص العنونة	**يا سيدي لماذا تحفظ على حياة هذا البربري؟ لقد فقد شرفه في هزيمته.**
	نص الدبلجة	*دون ترجمة*

فيجد المترجم حاله أمام خيارين، إما ترجمة العناوين الانجليزية بعناوين أخرى باللغة العربية، أو الابقاء على الترجمة الأصلية باللغة الانجليزية. سابقا، كان المترجم يتفادى إضافة العناوين العربية لأنه كانت تقنية حذف العناوين الأصلية غائبة فكانت إما تتراكب العناوين فوق بعضها مما يقلص من مقروئيتها إلى حد كبير، أو يُخصص مكان جديد لعناوين الترجمة فتشغل بذلك مساحة كبيرة من الشاشة فتُؤثر سلبا على الصورة المرافقة لها. أما مؤخرا، أصبح من الممكن حذف العناوين الأصلية و دمج الترجمة العربية وحدها، وهو ما قام به المترجم في النسخة المعنونة. أما في النسخة المدبلجة، فنجده لم يُترجم عدة مقاطع من النص الأصلي و التي يتم التحدث فيها باللغة اليابانية بالرغم من أهميتها في أحداث القصة، فيبقى المتفرج العربي

في حيرة من أمره محاولا استنتاج المعاني الغائبة عن الترجمة، يكون ذلك سهلا حين تُرافقه صور ذات دلالات قوية تُكمل المعنى الناقص أو عندما يكون الحوار بسيط إلى حد ما:

58:12	النص الأصلي	***Subtitle***: **Top knot**
	نص العنونة	**عقدة قوية.**
	نص الدبلجة	*دون ترجمة*

ففي هذا المشهد يُحاول البطل تعلم بعض الكلمات اليابانية و حين يتحدث عن كلمة "ماغي 髷" فإن الممثل يُشير باصبعه إلى عقدة شعره فيفهم المشاهد بدوره معنى هذه الكلمة دون الحاجة إلى ترجمتها.

لكنه أمر صعب عندما يكون المشهد حوارا طويلا نوعا ما بين شخصين أو أكثر دون أن تُرافقه صور أو لقطات ترمز إلى ما يجري بينهم من حديث:

Subtitles: - Brother, please make him leave. I cannot stand it. - Is he so repulsive? [……] - There must be some reason why he is here, it is beyond my understanding.	النص الأصلي	58:49
- يا أخي، دعه يذهب. لا أستطيع التحمل. - هل هو منفر إلى هذا الحد؟ - العار لا يُحتمل. [……] - لا بد من سبب لوجوده هنا. هذا يتخطى فهمي.	نص العنونة	59:40
دون ترجمة	نص الدبلجة	

في هذا المشهد، و لما يقارب الدقيقة من الوقت، يُحادث "كاتسوموتو" أخته "تاكا" في حوار تُعبر فيه عن مدى غضبها من تواجد "ألغرن"، الذي قتل زوجها، ببيتها و رغبتها الملحة في انصرافه. قد يبدو شيئا بديها، لكن هذا المشهد مهم جدا في تسلسل الأحداث، فمن خلاله يستوعب المتفرج التغير الكبير الذي حدث في نفسية الشخصيات و كيف انتقلت "تاكا" من الرغبة في قتل "ألغرن" انتقاما لموت زوجها إلى المرحلة التي أُغرمت به في نهاية الفيلم. هذه الدلالات التي تعبر عن الرحلة النفسية التي يخوضها أبطال القصة ذات أهمية كبيرة و عدم ترجمتها في النسخة المدبلجة يُبقي المتفرج العربي مُتعطشا لفهمها، خاصة عندما لا تُساهم الأنظمة التواصلية الأخرى من صورة أو صوت في تكملة المعنى.

أريد الاشارة في هذه النقطة إلى ملاحظة تخص النسخة المعنونة، ففي المشاهد التي تم فيها حذف العناوين الأصلية باللغة الانجليزية و تعويضها بعناوين عربية، كالمقاطع التي يتحدث فيها الممثلين باللغة اليابانية، فإن العناوين تتواجد فوق الشاشة على خلاف باقي العناوين التي تظهر أسفل الشاشة. ربما كان السبب تقني لم يسع المعنون تفاديه، لكن هذا الأمر يأثر أحيانا سلبا على مقروئية العناوين إذ يجد المشاهد نفسه ينتقل أحيانا من أسفل الشاشة إلى فوقها، كذلك في بعض المشاهد تشغل هذه العناوين مساحة كبيرة على الشاشة تجعلها تطغى على الصورة التي في خلفيتها.

❖ قد يتغاضى المترجم السمعي البصري، خاصة في النسخة المعنونة، عن ترجمة بعض الجمل اقتصادا في المكان و اختصارا للزمان و ذلك كون باقي العلامات و الرموز التي تدخل في بناء النص السمعي البصري تكمل المعنى. و من جهة أخرى، فإن مستقبل العنونة يسمع النص الأصلي في نفس الوقت الذي يقرأ فيه العنونة مما يُتيح المترجم امكانية اسقاط بعض العناصر. لكن في مدونتنا لم يغفل المترجم أي عنصر منها بل فضل ترجمتها كما هي، **كالنداء بأسماء العلم**:

01:19:15	النص الأصلي	**Algren ?**
	نص العنونة	**آلغرن؟**
	نص الدبلجة	**آلغرن؟**

أو الصور البصرية **كالتحية** و **التهذيب** و صيغ **التأكيد** أو **النفي** أو **التعجب**:

02:49	النص الأصلي	**Yes** !
	نص العنونة	**نعم!**
	نص الدبلجة	**نعم!**

❖ من أهم الصعوبات التقنية التي يواجهها المترجم السمعي البصري هي ضيق المساحة والزمن المخصصان لنص العنونة. و في حالة الدبلجة، فهي إشكالية التزامن بين الحوار المترجم و حركة الشفاه، خاصة في اللقطات المقربة التي تستدعي توافق كبير بين النص المسموع و الصورة المرئية حتى لا يفقد المشاهد الجديد تأثير النص الأصلي و يحس كأن الشخصيات التي تظهر على الشاشة تتحدث فعلا باللغة التي يسمعها. و هو ما قد يزيد من ثقل العبء الملقى على المدبلج خاصة في حالة تعامله مع لغتين مختلفتين كليا عن بعض كاللغة الانجليزية و العربية:

02:21:12	النص الأصلي	I have concluded that **your treaty** is not in the best interest of **my people**.
	نص العنونة	لقد وصلت إلى نتيجة أن **معاهدتك** ليست في مصلحة **شعبي**.
	نص الدبلجة	توصلت لنتيجة. **معاهدة بلادك هذه** ليست في مصلحة **بلادي ولا قومي**.

تم تصوير عدة لقطات من المشهد أعلاه بشكل مقرب جدا فيرى المتفرج أوجه الممثلين بدقة ويستوعب ملامحها و طريقة كلامها. هذا الأمر لا يخلق أي إشكال بالنسبة للمعنون الذي قام بترجمة الحوار ترجمة حرفية تفي بالغرض. أما في النسخة المدبلجة، نجد أن سرعة وتيرة الحوار باللغة العربية فرضت على المترجم أن يضيف كلمات، كلها داخلة في سياق الحديث و لم تُؤثر على المعنى الأصلي للنص، من أجل ضمان التوازن بين النص المسموع و الوقت الذي يتوقف فيه الممثل عن الحديث، و يحقق بذلك التوافق المطلوب بين نص الترجمة و الصورة المرافقة له. و هو ما يبرر أيضا المثال التالي:

02:20:35	النص الأصلي	But, we cannot forget **who we are**, or where we come from.
	نص العنونة	لا يمكن أن ننسى **من نحن**... أو المكان الذي أتينا منه.
	نص الدبلجة	لكن... لا يمكننا أن ننسى **هُويتنا** أو من أين أتينا.

و الذي تمت الترجمة فيه بطريقة حرفية في نص العنونة. أما نص الدبلجة فقد تقيد بحركة شفاه الممثل، و التي تبدو بكل وضوح على الصورة عند نُطقه لكلمة "Who" الانجليزية، فحاول المترجم إيجاد مكافىء في اللغة العربية من حيث طريقة النطق دون بالضرورة المساس بالمعنى الأصلي. و نجد أن كلمة "هُويتنا" تفي بالغرض من كل الجهات، فهي قريبة جدا من معنى "من نكون" في هذا السياق بالذات، كذلك نُطق حرف الهاء الذي جاء مضموم في بداية الكلمة يجعلها تتزامن إلى حد بعيد مع حركة الشفاه.

3. المستوى الصوتي

سنقوم في هذه المرحلة بدراسة النص السينمائي من جانبه الصوتي باعتباره يساهم في بناء المعنى. في محاولة منا للكشف عن كيفية تعامل المترجم، في كل حالة، مع الأصوات غير الشفوية من نبرة الكلام و طريقة النطق و تنغيم و لهجات... و التي تدخل بدورها في السلوك التواصلي و في بناء نص الترجمة، لأنها تحمل الكثير من الدلالات التي تختلف عن النص المكتوب أو الحوار المسموع.

❖ هناك الكثير من الاستراتيجيات التي تُتيح لمترجم السمعي البصري، خاصة في النسخة المعنونة، إمكانية الدلالة بدقة أكثر على الأحداث المرافقة للحوار كاستعمال الكتابة المائلة عندما يكون المتحدث غائب عن الديكور أو في الحالات التي يكون فيها الكلام مبهم أو خيالي، كما في الحلم أوصوت الضمير أو الأقوال المأثورة.

لا تخلو مدونتنا من المقاطع التي يكون فيها المتحدث غائب عن الصورة، بل يأتي فيها الكلام كخلفية مُرافقة لما يُشاهده المتفرج. فنجد مثلا المشاهد التي يُحادث فيها البطل نفسه مُعبرا عن أحاسيسه من خلال كتابته لمذكراته. ففي الوقت الذي يُعبر فيه عن ما يجلو بخاطره، تظهر على الشاشة صور تُعبر على نفس الشعور و تحمل نفس الدلالات دون بالضرورة أن يصور المخرج الممثل في وضعية يكتب فيها مذكراته. هذا لا يمنع المتلقي من استوعاب و فهم الوضع و ذلك يعود لعدة عوامل منها نبرة الصوت والاستعانة بصوت نفس الممثل. فكيف تعامل إذا المترجم مع النص السمعي البصري في هذه الحالة؟ وكيف يمكن للمقاربة السيميائية أن تؤثر على اختياراته الترجمية؟

They say Japan was made by a sword. They say the old Gods dipped the coral blade into the ocean, and when they pulled it out, four perfect drops fell back into the sea. And those drops became "the islands of Japan".	النص الأصلي	00:27
يقولون إن اليابان صُنعت بواسطة السيف... يقولون إن الآلهة القديمة غطست شفرة مرجان في المحيط... وعندما انتشلوها وقعت أربع قطرات كاملة في المحيط و أصبحت هذه القطرات جزر اليابان.	نص العنونة	
تقول الحكاية إن اليابان نشأت بالسيف. و تقول أيضا إن الآلهة غمدت السيف المرجني في المحيط و عندما سحبته سقطت في البحر أربع قطرات نقية و أصبحت تلك القطرات جزر اليابان.	نص الدبلجة	

المثال أعلاه هو أول ما يسمعه المتلقي عند مشاهدته الفيلم، و لن نُركز في تحليلنا له على الجانب اللساني أو الأخطاء اللغوية، بل ما يهمنا هنا هو مدى تعامل المترجم مع العلامات الصوتية التي تدخل في انسجام النص. في حالة غياب المتحدث عن الشاشة، لا يُصبح المدبلج مقيد بالتزامن بين الحوار المسموع وحركة الشفاه مما يمكنه من تغيير نص الكلام دون أن يتفطن المتلقي إلى ذلك. لكن هذه الحرية لا يجب أن تطغى على المعنى الجوهري للنص. ففي هذا المثال، يكتشف المشاهد أن المتحدث، الحكواتي إن صح القول، هو في الحقيقة شخصية من شخصيات الفيلم، ألا و هي المترجم المرافق للبطل، السيد "غراهام". من خلال سيرورة الأحداث، يفهم المتفرج أن السيد "غراهام" ينوي أن يكتب كتابا حول

الساموراي، و قد استعصى عليه هذا الأمر لمدى تكتم و غموض هذا القوم. و بعد الرحلة التي عاشها "آلغرن"، يقوم بتقديم مُذكراته التي يتحدث فيها عن الفترة التي عاشها وسط الساموراي للسيد "غراهام"، على أمل أن تساعده في انجاز كتابه. فيستوعب المتلقي أخيرا أن الحكواني هو في الواقع السيد "غراهام" وأن الصوت الذي يسمعه في بداية الفيلم و كذا نهايته هو صوت نفس الممثل دون بالضرورة أن يراه. يجب على نص الترجمة أن يحافظ على نفس الرسالة التي يحملها النص الأصلي و يحترم كامل الدلالات المقصودة فيه، و هو ما يبرر اختيار المدبلج بدوره لنفس الممثل الذي قام بأداء صوت السيد "غراهام" باللغة العربية من أجل أداء هذه المقاطع.

من جهة أخرى، ففي العنونة، يستقبل المتفرج النص الأصلي سمعا و يقرأ العناوين في نفس الوقت. فيكون لدى المتلقي خلفية صوتية تجعله يتعود على الأصوات الأصلية للممثلين و يفهم من المتحدث في الوقت ذاته الذي يقرأ فيه العنوان فلا يحتاج المترجم إلى شرح ذلك. غير أنه حبذا لو أظهر الفرق بين الحوار الأصلي و بين الحالات التي يكون فيها المتحدث غائبا عن الديكور من خلال استعماله للكتابة المائلة مثلا.

❖ قد يتم التحدث أيضا في الفيلم الواحد بعدة لغات أو لهجات، و هو ما يجب أن يظهر في نص الترجمة:

17:03	النص الأصلي	The bastards are still wearing an armor.
	نص العنونة	الأنذال مازالوا يرتدون الدروع الحديدية.
	نص الدبلجة	و مازالوا يرتدون الدروع.

تتحدث شخصية الرقيب "غانت" بلهجة إيرلندية واضحة طوال الفيلم، قد لا يبدو ذلك مهما في سيرورة القصة، لكن في المثال أعلاه يقوم الرقيب "غانت" بالاستهزاء بالساموراي كونهم لا يزالون يرتدون دروعا حديدية في الوقت الذي تطورت فيه الأسلحة و أصبحت الدروع غير مفيدة. تتجلى أهمية هذه اللهجة عندما يجيبه السيد "غراهام" قائلا:

17:06	النص الأصلي	Yes, and when the Irish were still comporting themselves in loin clothes these chaps were the most sophisticated warriors on earth.
	نص العنونة	عندما كان الإيرلنديون لا يزالون يرتدون التنانير... كان هؤلاء الرجال قد أصبحوا أكثر المحاربين تطورا على وجه الأرض.
	نص الدبلجة	أجل، و عندما كان الإيرلنديون يرتدون التنانير، كان الساموراي أكثر المحاربين تطورا على وجه الأرض.

لقد تعمد السيد "غراهام" في إجابته الحديث عن الإيرلنديون كونه أصل الرقيب "غانت"، وهذه العلاقة تتجلى في لهجته الواضحة. لذلك فإنه يتعين على المترجم في هذه الحالة بالذات الانتباه لطريقة نطق الممثلين و العمل على إعادة التعبير عن هذه الاختلافات في نص الترجمة. سواء باللجوء إلى ما يكافئ تلك اللهجة في اللغة العربية أو النطق بنبرة مختلفة في نص الدبلجة، أو باستعمال نوعية خط مختلفة في نص العنونة كتوظيف الحروف المائلة أو تغيير اللون عند تغيير اللهجة. و هو الأمر الغائب في مدونتنا بنسختيها المعنونة و المدبلجة، إذ لم يبذل المترجم أي مجهود في هذا السياق من أجل نقل الدلالات التي تعبر عنها طريقة النطق أو نبرة الكلام و مساعدة بذلك الجمهور المستهدف في فهم الإيحاءات التي تحملها.

❖ فيما يخص المقاطع التي يتحدث فيها الممثلين باللغة اليابانية فقد اختار المترجم في النسخة المعنونة أن يحذف العناوين الأصلية باللغة الانجليزية و يُعوضها مباشرة بالعناوين العربية، دون أن يلجأ إلى أي استراتيجية أخرى على مستوى نوعية الخط المستعمل من أجل الدلالة على الاختلاف في اللغة المتحدث بها. الفرق الوحيد يكمن في المكان المخصص للعناوين. فكما سبق لنا ذكره من قبل، كُتبت العناوين العربية في هذه الحالة في أعلى الشاشة و لا يمكننا معرفة السبب الحقيقي لهذا القرار، ما إذا قد قام المترجم بذلك عن قصد ليرمز إلى الاختلاف بين اللغات المتحدث بها في النسخة الأصلية، أم أن السبب تقني بحت لم يتمكن المترجم من خلاله أن يضع العناوين العربية في نفس المساحة التي كانت فيها العناوين الأصلية المحذوفة.

07:22	النص الأصلي	We will pay you 400 Dollars a month.
	نص العنونة	سندفع لك 400 دولار في الشهر.
	نص الدبلجة	نحن سندفع لك 400 دولار في الشهر.

في هذا المثال يتحدث السيد "أومورا" باللغة الانجليزية، فتمت ترجمة المقطع بالتقنية المعتادة في كل من النسخة المعنونة و النسخة المدبلجة. لكن في نفس المشهد، و مباشرة بعد هذا المقطع، يتخاطب السيد "أومورا" مع مساعده باللغة اليابانية قائلا:

07:45	النص الأصلي	***Subtitles***: That's how it is here. A land of cheap traders.
	نص العنونة	هكذا هي الأمور هنا. أرض تجار رخيصين.
	نص الدبلجة	*دون ترجمة.*

فتظهر العناوين في النسخة المعنونة تارة أسفل الشاشة و تارة أعلاها. قد لا يكون هذا مُربكا حين يكون الحوار كاملا بنفس اللغة. لكن عندما تتداخل مقاطع يتم الحديث فيها باللغة الانجليزية واليابانية بالتناوب، أو تتكلم فيها نفس الشخصية باللغتين كشخصية "كاتسوموتو"، السيد "غراهام" أو، كما في مثالنا هذا، "أومورا"، كان من الأفضل لو تم تغيير لون الكتابة مثلا لكي يظهر هذا الاختلاف في اللغات المتحدث بها في نص العنونة دون بالضرورة تشتيت نظر المشاهد.أما في النسخة المدبلجة، فنجد أن المدبلج مرة أخرى لم يتكبد عناء ترجمة المقاطع باللغة اليابانية فيتلقى المتفرج العربي نص الترجمة ناقص عدة دلالات أساسية في بناء معناه و الرسالة المراد تمريرها من خلاله.

❖ جل المقاطع التي صُورت باللغة اليابانية ذات أهمية بالغة في سيرورة الأحداث و لديها قيمة سردية مميزة. إلا أن المترجم، في النسخة المدبلجة، ترجم القليل منها دون أن نجد تفسيرا منطقيا لاختياره بين المقاطع التي تُرجمت و تلك التي تم إسقاطها.

01:20:02	النص الأصلي	***Subtitles***: - You rise against me, me teacher. - No Highness, I rise against your enemies. [.....]
	نص العنونة	- لقد تمردت ضدي و أنت معلمي. - لا يا صاحب الجلالة. تمردت على أعدائك. [.....]
	نص الدبلجة	*دون ترجمة.*

ففي الوقت الممتد بين 01:20:02 إلى غاية 01:21:21، يدور حوار مهم و طويل (أزيد من الدقيقة) بين "كاتسوموتو" و الامبراطور "ميجي"، يُعبر فيه هذا الأخير عن عجزه عن التصدي لمستشاريه و لموجة العصرنة التي تعيشها اليابان حينذاك. رُغم ذلك، تغاضى المدبلج عن ترجمته تاركا المتلقي العربي في حيرة من أمره فيفقد عنصر الاستمتاع و التشويق و هو ما يؤثر إلى حد كبير في استوعابه لمعنى النص بكامل العناصر المكونة له.

في حين اختار دبلجة المشهد أدناه إلى اللغة العربية:

Subtitles: - We must resist the Western powers by becoming powerful ourselves. Our army, our economy must be strong… Minister, you honor us. [……] - Then, regretfully, my guards will accompany you to your home in Tokyo. There you will wait our summons.	النص الأصلي	
- علينا مقاومة قوى الغرب... بأن نصبح أقوياء بأنفسنا. جيشنا، و اقتصادنا ينبغي أن يكونا قويين. سيدي الوزير، أنت تشرفنا. [……] - إذًا و مع الأسف، سيرافقك حراسي إلى منزلك في طوكيو. و هناك ستنتظر قراراتنا.	نص العنونة	01:26:40 ↓ 01:28:42
- لكي نستطيع مقاومة قوى الغرب، علينا أن نقوي أنفسنا أولا، و لذلك يجب أن يكون اقتصادنا و جيشنا قويا ويتدرب بشكل دائم. "كاتسوموتو"، أنت تشؤفنا. [……] - إذًا و مع الأسف، سيرافقك حراسي إلى منزلك في طوكيو لتنتظر هناك استدعاءنا لك.	نص الدبلجة	

أما عن النسخة المعنونة، فقد اتبع المترجم نفس الاستراتيجية و احترمها طوال الفيلم، أي حذف العناوين الأصلية و تعويضها بعناوين باللغة العربية تظهر أعلى الشاشة. لكن في النسخة المدبلجة، فقد اختلفت الاستراتيجيات المتبعة في ترجمة المقاطع التي تأتي باللغة اليابانية دون أن نجد لذلك تفسيرا منطقيا. إذ قام بتجاهلها كليا إلى غاية المثال أعلاه و الذي اختار دبلجته مباشرة باللغة العربية. و هو أمر مُربك بالنسبة للمتلقي العربي الذي يشاهد شخصيات يابانية، "كاتسوموتو" و "أومورا"، في حوار حاد جرى بينهما خلال انعقاد مجلس المستشارين و الذي يترأسه الامبراطور بنفسه. فيتوقع تكلمهما باللغة اليابانية خاصة و أنه تعود على حديثهما بها في عدة مشاهد سابقة، لكنه يصتدم بالدبلجة العربية.

02:18:23	النص الأصلي	***Subtitles:*** - Highness, if we could just conclude the matter at hand…
	نص العنونة	جلالتك، لو نستطيع إنهاء المسألة التي بين أيدينا...
	نص الدبلجة	جلالة الامبراطور... جلالة الامبراطور، يجب أن ننهي المسألة التي نناقشها.

نوجه أيضا لهذا الاختيار نقدا آخر مفاده أن هتان الشخصيتان بالذات تتكلم عادة باللغة اليابانية و أحيانا باللغة الانجليزية. كما في المثال أعلاه، الذي يحاور فيه "أومورا" الامبراطور باللغة اليابانية تارة و باللغة الانجليزية تارة أخرى. فكان من الأفضل أن يختار المدبلج تقنية تساعد المتلقي العربي على فهم هذا التناوب المتعمد في اللغات المتحدث بها، كدبلجة المقاطع الانجليزية مباشرة إلى اللغة العربية و عنونة تلك التي يتم فيها التكلم باللغة اليابانية، فيستوعب المشاهد العربي الاختلاف في اللغات دون أن يفقد المعنى أو الصبغة الجمالية للفيلم.

❖ في نفس السياق، نجد بعض المشاهد التي تناوبت فيها اللغة اليابانية و الانجليزية، و هي التي تتحدث فيها احدى الشخصيات بلغة، و تقوم شخصية أخرى في نفس المشهد بترجمة ذلك الكلام:

15:58	النص الأصلي	- What can the general tell me about this man, this samurai, Katsumoto? - (Japanese translation of the previous passage, ***No English subtitles***)
	نص العنونة	- ماذا يستطيع الجنرال أن يخبرني عن ذاك المحارب كاتسوموتو؟ - *دون ترجمة.*
	نص الدبلجة	- ماذا يمكنه أن يخبرني عن هذا الساموراي، كاتسوموتو؟ - *دون ترجمة.*

يتحدث "ألغرن" في المثال أعلاه باللغة الانجليزية و يقوم السيد "غراهام" بترجمة ما قاله "ألغرن" إلى اللغة اليابانية. نلاحظ أن المترجم، في جميع النسخ، فضل اسقاط المقاطع التي تتحدث فيها شخصية المترجم (السيد "غراهام") باللغة اليابانية عن الترجمة على أساس أنه إعادة لما قد عبر عنه "ألغرن" من قبل باللغة الانجليزية. و هو اختيار موفق لما فيه من مكسب في الوقت و المساحة المخصصة للترجمة.

02:18:23	النص الأصلي	Are my words not correct? I'll practice my English with you, if you would honor me.
	نص العنونة	هل كلماتي غير صحيحة؟ سأتمرن على لغتي الانجليزية معك... إن كنت تشرفني بذلك.
	نص الدبلجة	أستطيع أن أتكلم بلغتك. لذا سنتحدث قليلا إذا سمحت.

و هو مثال آخر اتخذ فيه المترجم في نص الدبلجة حرية كبيرة في تغيير النص لكنه حاول الحفاظ على روح النسخة الأصلية. و اتخذ هذا القرار من باب التوافق بين نص الترجمة و الكلام المسموع على الشاشة. فاللغة الانجليزية غائبة كليا عن النسخة المدبلجة، و لا يتحدث بها الممثلين، بل تم تعويضها باللغة العربية، و هوما كان سيجعل الحديث عنها في هذا المشهد غريبا نوعا ما. فتمت أقلمت نص الدبلجة ليكون منطقيا أكثر و مناسبا لما يسمعه المتلقي العربي دون الابتعاد بالضرورة عن الفكرة الواردة في النسخة الأصلية. الأمر الذي لم يطرح أي اشكال على مترجم نص العنونة، كون متلقيها مدرك أن الممثلين يتحدثون باللغة الانجليزية، فاكتفى بترجمة المقطع ترجمة حرفية، و كلاهما وفق في قراره.

❖ من ضمن مكونات النص السمعي البصري ذات الطابع الصوتي و التي لا تدخل بالضرورة في الحوار نذكر **أصوات الضوضاء**، كالضجيج و صوت الازدحام و غيرها من المؤثرات الصوتية التي يضيفها صانع السينما على شريط الصوت لتعكس واقعية الحياة اليومية وصخبها. فكيف تعامل المترجم مع تلك الأصوات في مدونتنا؟

تكون مثل هذه الأصوات مقبولة عندما تمثل أصوات موسيقي أو مؤثرات تملأ المكان الذي يدور فيه المشهد أو حواراً غير هام يدور في الخلفية:

04:51	النص الأصلي	Oh! That's terrible.
	نص العنونة	*دون ترجمة.*
	نص الدبلجة	*حذف الصوت كليا.*

في بداية الفيلم يقدم "ألغرن" عرضا لصالح شركة "وينشستر"، خلال هذا العرض نجد أن ردود أفعال الحضور تبدو بوضوح على الصورة و من خلال الأصوات التي يحدثونها لتمتزج بين ضحك واستمتاع أحيانا، و بين رعب و دهشة في أحيان أخرى. يسمع المشاهد الأصوات التي تُعبر عن ردة فعل الجمهور في نفس الوقت الذي يُلقي فيه "ألغرن" خطابه. في هذه الحالة، يجب أن يكون الحوار مسموعاً بوضوح حتى لا يشعر المتفرج في أية لحظة أنه يبذل مجهوداً لفهم ما يقال بسبب الكلام الذي يدور في خلفية المشهد. إذاً، فبالرغم من أن هذه الأصوات تلعب دوراً وظيفياً مكملاً في الحوار إلا أنه يجب أن تسُمع

الكلمات بجلاء ووضوح، و هو ما يُبرر عدم ترجمتها في النسخة المعنونة لتحقيق الاقتصاد في المكان والاختصار في الزمان. وحذفها كليا من النسخة المدبلجة من أجل عدم تشتيت ذهن المتفرج بين الحوار المسموع باللغة العربية وأصوات الضوضاء التي تصدر باللغة الانجليزية.

لا يمكن للمترجم أن يُهمل هذه الأصوات دائما، فإن طريقة توليف الحوار مع المؤثرات الصوتية من أجل خلق معنى مختلف كليا عن دلالات هذه الأجزاء حين تكون منفصلة، تلعب دورا أساسيا في إيصال التأثير المطلوب. فنجد مثلا المشاهد التي تصور ساحات المعارك نسمع فيها أصوات كثيرة، من أصوات مدافع و أحصنة و صراخ و بكاء و غيرها من الأصوات التي ترفع من تأثير المشهد على المتفرج.

27:13	النص الأصلي	Lieutenant, fall back!!
	نص العنونة	أيها الملازم، تراجعوا!!
	نص الدبلجة	تراجعوا أيها الملازم!!

تختلط هذه الأصوات أحيانا مع عبارات من الحوار الأصلي، كما هو الحال في المثال أعلاه. أما عن الكلام المنطوق و الواضح و الذي يدخل في التدفق الدرامي للقصة، فقد تمت ترجمته في حدود المعنى المقصود. و تُركت باقي الأصوات على حالها في النسخة المعنونة و المدبلجة، حتى و لو كانت هذه الأصوات عبارة عن كلام بعيد يُسمع في خلفية المشهد ليس له بالضرورة دور في تقدم القصة إنما يعطى إيحاءاً بالواقع، ويجعل المتفرج يصدق أن ما يراه على حدود الشاشة، ما هو إلا جزء صغير من عالم أوسع.

❖ ثالث الأصوات، بعد الحوار و المؤثرات الصوتية، التي تدخل في تركيب الشريط الصوتي للفيلم هي **الموسيقى**. فيمكن التعبير عن الحالة المزاجية لمشهد ما من خلال الموسيقى المصاحبة له، فيتحول الاحساس بالسعادة مثلا إلى الشعور بالخطر نتيجة عزف موسيقى توحي بأن شيئا خطرا على وشك الحدوث.

لا تشكل الموسيقى الدرامية أو موسيقى الآلات صعوبة بالنسبة للمترجم السمعي البصري. رغم كونها تعتبر جزءا رئيسيا في العملية الابداعية و تمثل المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخصيات لتشكل دلالات معينة، إلا أن غياب الكلمات عنها يجعل المترجم يتجاوزها، و كل ما عليه فعله هو الحفاظ عليها كما وردت في النسخة الأصلية.

تُشكل الموسيقى تحديا كبيرا بالنسبة للمترجم حينما تكون مصحوبة بكلمات كالأغاني، فتختلف الاستراتيجيات التي يتبعها في ترجمتها بين اسقاط و دبلجة و عنونة، حسب مدى اسهامها الدرامي في الفيلم أو المعلومات التي قد تظيفها على محتوى القصة.

من خلال تحليلنا لهذه العلامات الصوتية الخاصة لفهم كيفية توظيفها في تحقيق معنى الفيلم ودعم المشاعر التي تخلقها لدى المشاهد، توصلنا إلى أنه كل الموسيقى المرافقة للفيلم، حتى اللحن الرئيسي للفيلم، ليست سوى موسيقى تصويرية مُجردة من الكلمات لا تحتاج لأي ترجمة خاصة. إنما الابقاء عليها كما هي كان كافياً لتنسجم مع الشخصيات و المزاج العام للفيلم و للحصول على نفس التأثير والدلالات التي تعبر عنها في النسخة الأصلية.

خـــاتـــــمـــة

بعد هذه الدراسة التحليلية النقدية التي قمنا بها على النسختين المعنونة و المدبلجة لفيلم "الساموراي الأخير"، و مقارنتها بالنسخة الأصلية من أجل الكشف عن الاستراتيجيات التي اتبعها المترجم في كل مرة. و كذا تحليل الأنظمة المتعددة من صور و أصوات والتي تدخل في بناء النص السمعي البصري و كيفية تعامل المترجم معها و مدى تأثره بالدلالات التي ترمز إليها، خرجنا ببعض الاستنتاجات يمكن تلخيصها فيما يلي:

مال المعنون إلى الترجمة الحرفية في أغلب الحالات، و ذلك يعود أساسا إلى كون مستقبل العنونة يسمع النص الأصلي فيكون لديه مرجع يمكنه من المقارنة بين الترجمة و النص الأصلي، خاصة إذا كان المشاهد متقن للغتين. فلا يسع المعنون التلاعب أو التحايل في ترجمته، و يقوم بنقل نص الحوار نقلا حرفيا دون المساس بروح العمل. في حين تمتع المدبلج بحرية أكبر في تكييف النص و تغيير الكلام كون المتفرج لن يتفطن إلى ذلك خاصة إذا تم بطريقة ذكية. تظهر فوائد هذه الحرية أكثر في تحقيق أهم مبادئ الدبلجة وهو التزامن بين نص الترجمة و المستويات الصوتية و المرئية المرافقة له.

ميزة الإيجاز التي تفرضها العنونة جعلت المترجم يستخدم لغة بسيطة مباشرة و غير متكلفة، كما أنه لم يُثقل كاهل النص بعلامات الوقف و الترقيم في حالة لم يُؤثر ذلك على وضوح النص. لكنه لم يحذف بعض صيغ التخاطب الشفوي التي يفهمها أي شخص يتابع الحركة أو المشهد، كالتكرار أو النداء بأسماء العلم. و التي يمكن اعتبارها حشوا خاصة في حالة الكلام السريع في مقابل مدة عرض العناوين. في المقابل، و سعيا منه لتحقيق التزامن بين الصوت و الصورة، استعان المدبلج بتغيير مواضع الكلمات وأحيانا أخرى تغيير الحوار كليا ،كما قام ببعض الاجراءات كالحذف و الإضافة، دون بالضرورة العدول عن المعنى المقصود.

من ناحية أخرى، لم يهمل المترجمون التباين بين الثقافات خاصة فيما يخص التقليل من حدة المعنى الذي تحمله بعض العناصر. فقاموا بتلطيف الكلمات و استعمال كلمات محايدة بدلا من الألفاظ النابية مثلا حتى لا يُصدم الجمهور العربي. أما بالنسبة للمزاج العام للفيلم، فقد حافظوا على ثقافة المصدر

من خلال قلة الحالات التي طبقت عليها الرقابة الذاتية للمترجم و كذا الحفاظ على غرابة أسماء العلم. من هنا يمكننا القول أن استراتيجية التغريب تطغت على نقل العلامات اللغوية للنص.

استعمال عدة لغات أو نطق الكلمات بطريقة معينة أو وجود لهجات مختلفة في نص الحوار يحمل معاني معينة يتعين على المترجم الالتفات إليها. إلا أنه لم يستعين المترجم بأي استراتيجية تسمح له بالتعبير عن هذه الدلالات، ففي نص العنونة لم يستعمل الكتابة المائلة مثلا عندما يكون المتحدث غائبا عن الديكور أو ألوان مختلفة للدلالة عن الاختلاف في اللغات و اللهجات. كذلك في النسخة المدبلجة، فقط تغاضى عن ترجمة معظم المقاطع الواردة بلغة مختلفة رغم أهميتها في الأفكار المراد إيصالها للمتلقي. كما أنه لم يتسلح بالأدوات المناسبة التي تعوضه عن عدم القدرة على ترجمة اللهجات بتغيير السجل اللغوي مثلا مما كان سيزيد بلا شك من تأثير الدبلجة على المتفرج.

بخصوص الصورة المرافقة للنسق اللغوي، فقد شكلت تحديا كبيرا للمترجم الذي لا يملك آليات قراءتها الصحيحة. فاقتصرت قراءته في عدة حالات على النظام اللغوي فقط، و هو ما جعل الترجمة ناقصة وأحيانا خاطئة، و غير قادرة على إعادة المعنى الذي يحمله النص السمعي البصري بكامل أنظمته السيميائية الدالة. قد يكون السبب تقني، لكن على الأرجح أن السبب الحقيقي هو عدم توفر قواعد مضبوطة تؤطر هذا النوع من الترجمة و تمكن المترجم في هذا المجال من فهم التشابك بين اللغة و باقي العناصر البصرية و السمعية التي تدخل في تركيبة المادة الفيلمية.

في الأخير، قمنا باقتراح بعض البدائل بين الحين و الآخر في محاولة منا لابراز بعض المعاني التي خفيت على المترجمين أو لمراعاة جميع الأنظمة التواصلية من ألوان و حركات و لباس و موسيقى و أصوات و غيرها من العلامات التي تدخل كلها في بناء نص الترجمة.

خاتمة

تعد الترجمة السمعية البصرية إلى اللغة العربية موضوعا شاسعا و متشعبا نظرا للتطور المتواصل الذي يشهده هذا المجال و كذا الإقبال الهائل على البرامج الأجنبية إلى درجة أن الأعمال المترجمة أصبحت تنافس الأعمال المحلية في أغلب الأحيان. و هذا ما دفعنا للاهتمام بهذا النمط الخاص من النشاط الترجمي و إعداد العدة للدارسين و العاملين و الباحثين فيه عن طريق توفير بعض القواعد النظرية و الوسائل التقنية التي من شأنها أن تشجع السعي وراء الترجمة السليمة التي نلتمس جودتها من خلال لغتها الراقية و أثرها العميق و دلالاتها المتقنة.

يبني المترجم في هذا المجال اختياراته على التشابك القائم بين اللغة و العناصر المرئية و المؤثرات الصوتية لأجل هذا يقوم بتحديد العناصر التي يجب ترجمتها أو يمكن التغاضي عنها وفقا لخصائص لغة الرسالة و نوع البرنامج و كذا طبيعة النص السمعي البصري في حد ذاته. و هو الإطار الذي تندرج فيه دراستنا و التي حاولنا من خلالها تقصي مدى تطبيق مترجم السمعي البصري للمنهج السيميائي و مدى تأثره بالعوامل غير اللغوية و المعاني الواردة فيها في اختياره للاستراتيجيات المستعملة. فقمنا بجمع عدد من الإجراءات التي تساعد المترجم على الحفاظ على الخصائص الأسلوبية اللغوية و ضبط في نفس الوقت قنوات النقل الثلاث التي تسري عبرها الرسالة إلى المتلقي.

بعد التعريف بميدان الترجمة السمعية البصرية و الصعوبات التي تواجه المشتغل فيها و التي لا تقتصر على الجانب التقني فحسب أو ما يصحبها من تغير لقيم المجتمعات الأخلاقية و الثقافية، نكتشف أنها تتعداها لتمس طبيعة المادة المترجمة في حد ذاتها، إذ تختلف أفلام الكرتون عن الأفلام الخيالية و المسلسلات و الدراما و الأفلام الوثائقية... كما أن النص السمعي البصري يتكون من أنظمة سيميائية مختلفة. وبالتالي فإن المعنى فيه لا يقتصر على النص المكتوب بل يشمل حوار المادة الفيلمية، والأصوات المنبعثة من الشريط، و المؤثرات المختلفة و الصورة و غيرها. نتيجة لذلك، أصبح مترجم الخطاب السمعي البصري يحتاج إلى نظرية جديدة تأخذ على عاتقها دراسة هذا النوع من النصوص ذات الأنظمة السيميائية المتعددة.

في ضوء الحقائق التي توصلنا إليها نعرض فيما يلي موجز لبعض المبادئ التي يتوجب على المترجم السمعي البصري احترامها حتى تكون ترجمته ذات جودة و تكون مستغلة بشكل أفضل يمكنها من تحقيق غرض التواصل و التبليغ:

- يمكن تلخيص الصعوبات الرئيسية التي يطرحها هذا النوع من الترجمة فيما يلي:
  - العلاقة بين اللغة المصدر و لغة الهدف، خاصة في حالة التعامل مع لغتين تنتميان إلى عائلتين لغويتين متباعدتين كثيرا كما هو شأن اللغة العربية و اللغة الانجليزية.
  - العلاقة بين الصوت و الصورة و الكلام و أهمية العمل على المطابقة بين هذه العناصر من أجل تحقيق عامل التزامن (Synchronisation).
  - العلاقة بين الشفرة المكتوبة و المنطوقة و التي تحمل مجموعة من الخصوصيات قد يصعب تعويضها كتابيا، فيحاول المترجم تعويضها و لو جزئيا بالاستعانة بعلامات الترقيم أو بما توحي له الصورة المرافقة للحوار من دلالات.
- من المحبذ في هذا النوع من الترجمة هو الاختصار كون الصورة و الصوت يكملان المعنى الناقص، فيتوجب على المترجم التأقلم مع السياق و التحايل على محدودية المكان و ضيق الزمان ليجعل النص وكأنه يبدو طبيعيا مع كل ما قد يتعرض له من حذف في ثلاث ميزات أساسية هي: البساطة و الإيجاز و الوضوح.
- تفادي اللجوء دائما إلى الترجمة الحرفية التي لا تقدر على نقل كامل الدلالات التي تدخل في بناء نص الترجمة كالحركات و الموسيقى و نبرة الصوت و الألوان... على أن يستعين بدل ذلك بعدد من الاستراتيجيات التي تُعينه على تحليل جميع العلامات و الرموز داخل سياق معين بوصفها عناصر في السلوك التواصلي، لتصبح بذلك السيميائية الوسيلة الأنجع لفهم الرسالة وترجمتها بطريقة سليمة.
- تكمن مهمة المترجم الأساسية في إحداث الأثر نفسه على المتلقي العربي و المشاهد الذي يستمع إلى البرنامج في لغته الأصلية. و عليه، وجب على المترجم صياغة المعنى وفق الأفكار المراد تمريرها من خلال العناصر اللغوية و غير اللغوية. فلا يركز على الكلام المنطوق فحسب بل عليه أن يجتهد في نقل جميع الإيحاءات المصاحبة للنص.
- يتعامل المترجم في الميدان السمعي البصري مع الألفاظ ضمن سياق الثقافة التي أُنتج فيها النص. فيتوجب عليه امتلاك نظرة مزدوجة للثقافة و قدرات تخوله على تنويع و تطوير حس الاختلاف الثقافي. فيؤدي دور الوسيط الثقافي من خلال ما يقوم به من تغريب أو توطين أو تدقيق في اختيار المفردات و العبارات الملائمة دون بالضرورة العدول عن المعنى المقصود.

- ليست الصعوبات التي يواجهها مترجم السمعي البصري لسانية أو ثقافية فحسب بل قد تكون تقنية كذلك. و هذا ما يفرض عليه التمتع بكفاءات متعلقة بأدائه لمهنته كالتعامل مع الحاسوب أو البرامج المخصصة للعنونة و الدبلجة أو الاستعانة بآليات و أجهزة حديثة قد تساعده على تحسين نوعية الترجمة من جهة، و على التوفير من ناحية التكلفة و الوقت من جهة أخرى.

نرجو من الله عز و جل أن نكون قد وفقنا في تقديم هذا الموضوع الذي نتمنى أن يفيد غيرنا من خلال تطبيق مبادئ السيميائية على الخطاب السمعي البصري و تذليل مختلف الصعوبات التي يواجهها المترجم في ميدان السمعي البصري آملين أن يكون هذا البحث مرجعاً يستند إليه من يود الاشتغال في مجال الترجمة السمعية البصرية و أن يفتح مجالاً لتساؤلات أخرى.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1. المصادر: المدونة

- فيلم "الساموراي الأخير":

✓ النسخة المعنونة:

https://tv.cima4u.film/Video/The+Last+Samurai+2003+-22154.html

✓ النسخة المدبلجة:

https://tv.cima4u.film/Video/+The+Last+Samurai++2003++%D9%85%D8%AF%D8%A8%D9%84%D8%AC-39654.html

✓ "The Last Samurai" script available on :

https://www.dailyscript.com/scripts/The_Last_Samurai.pdf

2. المعاجم و القواميس:

- آبادي الفيروز ، *القاموس المحيط*، مطبعة البابي الحلبي، ط 2، 1952.
- ابن منظور، *لسان العرب*، الجزء 14، دار صادر، بيروت لبنان، 2004.
- الأحمر فيصل، *معجم السيميائيات*، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010.
- بدوي أحمد زكي ، *معجم مصطلحات الإعلام إنجليزي فرنسي عربي*، دار الكتاب المصري، القاهرة، و دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1994.
- بن مالك رشيد ، *قاموس مصطلحات التحليل السيميائي*، دار الحكمة، 2000.

- الجرجاني عبد القاهر، *كتاب التعريفات*، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1991.
- *المنجد في اللغة العربية المعاصرة*، ط2، لبنان: دار المشرق 2001.
- ميشيل ماري و تيريز جورنو، معجم *المصطلحات السينمائية*، ترجمة فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007.
- PATAR Benoît, *Dictionnaire des philosophes médiévaux*, Canada, Fides, Presses philosophiques, 2006.
- ROY André, *Dictionnaire Général du Cinéma du Cinématographe à L'internet: Art, Technique, Industrie.* Canada: Fides, 2009.

3. المراجع العربية:

- أبراقن محمود ، *هذه هي السينما الحقة*، بن غازي، 1995.
- أبراقن محمود ، *التحليل السيميولوجي للفيلم*، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
- أبراقن محمود ، *هذه هي السينما الحقة*، ين غازي، 1995.
- أبو زيد نصر حامد، *النص، السلطة، الحقيقة*، ط 2، المركز الثقافي العربي، 1997.
- أبو سيف صلاح ، *ما هي السينما*، سلسلة المعارف الانسانية، مركز الحضارة العربية للاعلام و النشر، ط 2، الجيزة، 1990.
- أبو فاضل جينا و آخرون، *مصطلحات تعليم الترجمة*، سلسلة المصدر الهدف، جامعة القديس يوسف، بيروت، 2002.
- آجيل هنري ، *علم جمال السينما*، تر: ابراهيم لعريس، دار الطليعة للطباعة و النشر، ط 1، بيروت، 1980.

- أحمد النادي نور الدين و رستم ابو رستم، *فن الاخراج الصحفي*، عمان، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، 2004.

- أريفيه ميشال و آخرون، *السيميائية أصولها و قواعدها*، تر. رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، 2002.

- المرابط عبد الواحد ، *سيمياء العامة سيمياء الأدب*، منشورات الإختلاف، ط 1، 2001.

- آن آينو وآخرون، *السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ*، تر: بن مالك رشيد، مر: المنصارة عز الدين.دار مجدلاوي للنشر التوزيع عمان- الأردن، ط1 ، 2008.

- إيكو امبرتو ، *العلامة تحليل المفهوم وتاريخه*، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 2007.

- بارت رولان ، *درس السيميولوجيا*، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993.

- بارت رولان: *مبادئ في علم الأدلة*، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر، ط2 ،اللاذقية 1987.

- بحيري سعيد ، *علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات*، مكتبة لبنان ناشرون – لونجمان، ط1، 1977.

- بريهمات عيسى، *في الترجمة الأدبية*، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية و آدابها، مطبعة بن سالم، الأغواط، 2009.

- بنكراد سعيد ، *السيميائيات و التأويل*، مدخل لسيميائيات شارلز.ساندرس بيرس، مؤسسة تحديث الفكر العربي المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

- بنكراد سعيد ، *السيميائيات...مفاهيمها و تطبيقها*، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط 3، 2012.

- بوزوادة حبيب ، *علم الدلالة و التأصيل و التفضيل*، ط 1، مكتبة الرشاد للطبع و النشر، الجزائر، 2008.

- بومزبر الطاهر بن حسين ، *التواصل اللساني والشعرية*، مقاربة تحليلية لنظرية رمان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007.

- بيرس تشارلز ، *تصنيف العلامات*، ترجمة فريال حبوري غزول، دار إلياس المصرية، القاهرة، 1986.
- توسان برنارد ، *ما هي السيميولوجا؟* ، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994.
- الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، ط 2، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 2007.
- جان ألكسان، *السينما في الوطن العربي*، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1978.
- جبران عبد الرحمان ، *مفهوم السيميائيات*، الحوار الأكاديمي و الجامعي، العدد الأول، يناير 1988.
- الجزار محمد فكري ، *العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
- جمعة حسن محمد ، *الألوان من السيكولوجيا إلى الديكور*، مكتب الدراسات و الاستشارات الهندسية، 2006.
- جودیناف، في: هدسن، *علم اللغة الاجتماعي*، تر: محمود عياد، نصر حامد أبوزيد، محمد أكرم سعد الدين، عالم الكتب، 2002.
- الجويني، *البرهان في أصول الفقه*، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997.
- حديد حسيب الياس ، *أصول الترجمة: دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة*، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013.
- الحديدي محمد هاشم ، *الفريد في الترجمة التحريرية*، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، 2010.
- حسين فوزي، *الموسيقى السينفونية*، دار المعارف، ط 3، القاهرة،1987.
- حقمقجي جودت ، *مقرر مقدمة في الترجمة*، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، 2006.
- حمداوي جميل ، *محاضرات في لسانيات* النص، شبكة الألوكة، ط 1، 2015.
- حمداوي جميل ، *مناهج السيميوطيقا*، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015.

- حنون مبارك ، *دروس في السيميائيات*، دار طوبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1، 1987.
- الدرويش علي محمد ، *كتاب الأعاجيب في كلام الأعاريب في الصحافة و السياسة و الإعلام*، شركة رايتسكوب المحدودة، ملبورن، أستراليا، 2007.
- دليو فضيل ، *تاريخ وسائل الإعلام و الاتصال*، ألفا للنشر، 2006.
- دولودال.جيرار: *السيميائيات أو نظرية العلامات* ، ت. بوعلي.عبد الرحمن ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا ، ط1، 2004.
- دي سوسير فرد يناند ، *علم اللغة العام*، تر: يوئيل يوسف عزيز، مر: د /مالك يوسف المطلبي، دار آفاق للصحافة والنشر، بغداد، 1985.
- دي سوسير، *علم اللغة العام*، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د . مالك يوسف املطلبي، دار آفاق للصحافة النشر، 1985.
- راغب نبيل ، *موسوعة النظريات الأدبية*، مكتبة لبنان، ناشرون، دار بوبال للطباعة، ط1، 2003.
- الرويلي و البازعي، *دليل الناقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2010.
- سراج محمد نادر ، *التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم والنظر الراهن*، الفكر العربي المعاصر، لبنان، العددان 80-81، 1990
- سعيد الحديدي منى ، سلوى إمام علي، *أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون*، القاهرة، دار الفكر العربي، 2004.

- سمرين سمير محمد ، *الدليل المهني للترجمة و المترجم بلغة الإشارات*، المجلس الأعلى لشؤون الأشخاص المعوقين، الأردن، 2013.
- السيد عبد العزيز ، *الفيلم بين اللغة و النص*، د.ط، دار المعارف القاهرة، 2003.
- سيرجي. م. إيزنشتاين، *الاحساس السينمائي*، تر: سهيل جبرا، مر: ابراهيم فتحي، دار الفرابي، بيروت، 1975.
- سيزا قاسم نصر حامد أبوزيد ، *مدخل إلى السيميوطيقا*، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1981.
- سيزا قاسم، *السيميوطيقا حول بعض المفاهيم و الأبعاد/ مدخل إلى السيميوطيقا*، مقالات و دراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
- سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، *أنظمة العالمات ، مدخل إلى السيميوطيقا*، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط7، 1986.
- شولز روبرت ، *السيمياء و التأويل*، تر : سعيد الغانجي، المركز الأكاديمي للأبحاث، 2011.
- شيمي سعيد ، *سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطبع و النشر، ط 1، القاهرة، 2007.
- صبطي عبيدة ، بخوش نجيب، *مدخل الى السيميولوجيا*، دار الخلدونية للنشر و التوزيع الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.
- طلعت منصور، *سيكولوجية الاتصال*، عالم الفكر، الكويت،1980.
- عبد لله ابراهيم وآخرون، *معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة*، الدار البيضاء المغرب، 1990.
- عزام محمد ، *النص الغائب :تجليات التناص في الشعر العربي*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- علوي حافظ اسماعيل ، *التداوليات علم استعمال اللغة*، منشورات عالم الكتب الحديثة، إربد–الأردن، 2011.

- عواد علي، *معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990،
- عودة محمود ، *أساليب الاتصال و التغيير الاجتماعي*، دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع، 1988.
- غافات مصطفى وآخرون، *اللسانيات التوليدية*، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد – الأردن، 2010.
- غيرو بيير ، *السيمياء*، تر: أنطوان ابي زيد، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، 1984.
- فام يعقوب ، *البراجماتزم أو مذهب الذرائع*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- فضل صلاح ، *قراءة الصورة و صور القراءة*، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997.
- الفقي صبحي إبراهيم ، *علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق*، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000.
- قدور عبد الله ثاني، *سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم*، الوراق للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، 2007.
- كارتر دافيد ، *النظرية الأدبية*، تر: د.باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010.
- الكشو صالح ، *مدخل في اللسانيات*، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985.
- كنانة علي ناصر ، *اللغة وعلائقها*، منشورات الجمل، بيروت، 2009.
- اللبان شريف درويش ، *شبكة الأنترنت بين حرية التعبير و آليات الرقابة*، المدينة برس، كلية الإعلام جامعة القاهرة، 2004.
- لندنجرن أرنست ، *فن الفيلم*، تر: صالح التوهامي، مر: أحمد كامل مرسي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة و النشر، القاهرة، 1959.

- مانفرد فرانك ، *حدود التواصل (الاجماع والتنازع بني هابرماس وليوتار)*، تر: عز العرب حلكيم بناني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003.
- مبارك حنون ، *دروس في السيميائيات*، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1987.
- مبارك حنون في تقديمه كتاب *الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة* لمارسيلو داسكال، الدار البيضاء، 1987.
- محمد عبد الحميد، *مبادئ علم الاتصال واتجاهات التأثير*، ط3 ، عالم الكتاب، القاهرة، 2004.
- محمد عبد الغني سعد حسن، الخضيري محسن أحمد، *الأسس العلمية لكتابة رسائل الماجستير و الدكتوراه*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1992.
- مراد بوشحيط، *هوليوود و الحلم الأمريكي، تجليات الإيديولوجية في السينما*، دراسة في جماليات السينما، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، 2001.
- مرتجي انور ، *سيميائية النص الأدبي*، إفريقا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
- المسدي عبد السلام ، *ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفية*، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، 1994.
- مفتاح محمد ، *التشابه و الاختلاف*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1996.
- مفتاح محمد ، *النص من القراءة إلى التنظير*، شركة النشر و التوزيع المدارس،ط 1، 2000.
- مفتاح محمد ، *دينامية النص*، المركز الثقافي العربي،بيروت /الدار البيضاء، ط 2، حزيران، 1990.
- مورسلي دليلة و آخرون، *مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة)*، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

- مونان جورج ، *اللسانيات و الترجمة*، تر. حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.
- مونان جورج ، *علم اللغة و الترجمة*، تر. أحمد زكرياء ابراهيم، المجلس الأعلى للنشر، 2002.
- نور عوض يوسف ، *علم النص و نظرية الترجمة*، ط 1، دار الثقة للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، 1990.
- ياكبسون رومان ، *الاتجاهات الأساسية في علم اللغة*، تر. علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
- يوسف محمد حسن ، *كيف تترجم*، الكويت، 2010.

4. المجلات:

- بعلي حفناوي ، *الإدراك التفاعلي و التواصل المترابط في الترجمة السمعية البصرية*، المترجم، العدد 17، دار الغرب – وهران، 2008.
- بن وناس كمال ، *الدبلجة و العنونة في السينما*، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008.
- بنور عبد الرزاق ، *استراتيجيات المداورة في ترجمة الصور المتحركة*، المترجم، العدد 17، دار الغرب، وهران، 2008.
- الجابري عامر الزناتي ، *إشكالية ترجمة المصطلح :مصطلح الصلاة بين العربية والعبرية أنموذجا* – السعودية– مجلة البحوث والدراسات القرآنية–، العدد 9، 2008.
- الحمزاوي أبية ، *مفهوم الموسيقى، التواصل، متعة الاستماع*، مجلة الحياة الموسيقية، العدد 55، سوريا، 2010.

- دباش عبد الحميد ، *السينما و الترجمة السمعية البصرية خطاب متعدد الروامز*، مجلة المترجم العدد 17، جامعة وهران، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم الترجمة، 2008.
- الربابعة حسن ، *سيمياء الحواس في كتاب الحيوان للجاحظ*، مجلة دراسات العلوم الانسانية و الاجتماعية، المجلد 34، العدد 2، 2007.
- سلمان حسن ، *إبداع مغاير الدوبلاج فن ينتظر الاعتراف*، العرب الأسبوعي، السبت 2009/04/11.
- الشريطي سليم ، *الدرس السيميولوجي*، مجلة كتابات معاصرة، 2007.
- عراب عبد الغني ، *الدبلجة و آثارها الاجتماعية و الثقافية في القنوات الفضائية العربية، المسلسلات المدبلجة كعينة للبحث*، مجلة المترجم العدد 17، جامعة وهران، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم الترجمة، 2008.
- فرقاني جازية ، *تعليمية الترجمة السمعية البصرية*، مجلة المترجم، العدد 17، الجزائر، دار الغرب، جوان 2008.
- لودال جيرار ، *بيرس أو سوسير*، تر. عبد الرحمن بو علي، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد 3، 1988.
- CHAUME Frederic, *Discourse Markers in Audiovisual Translating*, Meta: Translators' Journal Vol 49, N 4, 2004.
- GAMBIER Yves, *La Traduction Audiovisuelle : un Genre en Expansion* , Meta, Volume 49, Numéro 01, Avril 2004.
- GAMBIER Yves, *Le Sous-titrage : Une traduction Sélective*, TradTerm, 13, 2007.
- GAMBIER Yves, *Les Censures dans la Traduction Audiovisuelle*, TTR, Volume 15, N 02, 2002.
- GOTTLIEB Henrik, *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*, MuTra, 2005.

- MERLEAU Lucien, *Les Sous titres…un Mal Nécessaire*, Meta, Les presses de l'Université de Montréal, Volume 27, N°03, Septembre 1982.
- METZ Christian, *La Grande Syntagme du Film Narratif*, in Communication, n° 8, 1966.
- ORERO Pilar (éd.*). Audiovisual Translation: A new dynamic umbrella. In: Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, volume 56, 2004.
- PEDERSEN Jean, *How is Culture Rendered in Subtitles?* MuTa 2005 – Challenges of Multidimensional Translation, Conference Proceedings.
- SANTIAGO Vera Lucia, *To Be Or Not To Be Natural: Clichés of Emotion In Screen Translation*, Meta Volume 49, N 1 Avril 2004.
- SOH TATCHA Charles, *Doublage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son*, équivalence de sens. Meta: journal des traducteurs/Meta: translator's journal, vol. 54, n° 3, 2009.

5. المحور الأكاديمية:

- يخلف فايزة ، *خصوصية الاشهار التلفيزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي: دراسة تحليلية سيميولوجية*، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام و الاتصال، الجزائر، 2006.
- GOTTLIEB Henrik, *Subtitles, Translation & Idioms*, Copenhagen: University of Copenhagen, PhD Thesis, 1997.
- NEVES Joselia, *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, Doctorate Thesis, School of Arts Rohaempton University, 2005.

- SOH TATCHA Charles, *Sens et Doublage Cinématographique Etude de Doublage de «Gone With the Wind»*, Paris: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997.
- VAN GRONINGEN Sandra; *Une Recherche sur Les Problèmes du Processus du Sous-titrage du Film Les Beaux Gosses en Néerlandais : en Particulier les Problèmes en ce Qui Concerne le Langage des Jeunes,* Mémoire de fin d'études, Université d'Utrecht, 2011.

6. المراجع الأجنبية:

- ATKIN Albert, *Peirce's Theory of Sign*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010.
- BAKER Mona, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York. Taylor & Francis e-Library, 2005.
- BAKERK Mona, *In Other Words,* Routledge, 2006.
- BARTHES Roland; *Système De La Mode*, éditions Seuil, Paris, 1983.
- CAMPRUBI Josep Besa, *Les Fonctions du Titre, Nouveaux Actes Sémiotiques*, Pulim, Université de Limoges, 2002.
- CARY Edmond, *La Traduction Totale*. Babel, 1960, vol. 6, issue 3.
- CASSIRER Ernst, *Philosophie Des Formes Symboliques*, le langage, Paris, éd. Minuit, 1972.
- CASSIRER Ernst, *Trois Essais sur le Symbole*, Paris, éd. Le Cerf, 1999.
- CHAUME Frederic, *Synchronization in Dubbing : A Translational Approach*, in "Topics in Audiovisual Translation", edited by P. Orero, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2004.

- CHIARO Delia, HEISS Christine, BWCARIA Chiara, *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Benjamins Translation Library (BTL), Amesterdam- Philadelphia; 2008.
- CINTAS Jorge Diaz and ANDERMAN Gunilla, *Ausiovisual Translation, Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan; 2008.
- CINTAS Jorge Diaz and RAMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St Jerome Publishing, 2007.
- CINTAS Jorge Diaz, *New Trends in Audiovisual Translation*, Topics in Translation, Bistol, Buffalo,Toronto, 2009.
- CINTAS Jorge Diaz, *The Didactics of Audiovisual Translation*, Benjamins, 2008.
- CRONIN Michael, *Translation Goes to Movies*, Broché, 2008.
- DELISLE Jean, *La Terminologie de la Traduction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1999.
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1916.
- DESBLACHE Lucile, *Challenges and Rewards of Libretto Adaptation*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) *Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen*, London: Palgrave Macmilan. 2009.
- ENG Térèse, *Traduire L'oral en Une ou Deux Lignes*, Vaxjo University Press, Gotborg, 2007.
- FODOR Istvan, cité par Eithne M.T. O'CONNELL, *Minority Language, Dubbing for Children: Screen Translation from GERMAN to IRISH.* Berlin: Peter Lang, 2003.
- GAMBIER Yves, GOTTLIEB Henrik, *(Multi) Media Translation*, Benjamins, Amsterdam/ Philadelphia, 2001.

- GAMBIER Yves, *Le Profil du Traducteur Pour Ecran*, Daniel Gouadec (éd) *Formation des traducteurs*, Actes du colloque international de Rennes, Paris, Maison du dictionnaire, 1999.
- GAMBIER Yves, *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*, Presses Universitaires de Septentrion, 1996.
- GHAZALA Hasan, *Translation as Problems and Solutions*, Beirut, Dar Wa Maktabat Al-Hilal, 2006.
- GREGORY M., CARROLL S., *Language and Situation: Language Varieties and Their Social Contexts*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966.
- GUIDERE Mathieu, *Introduction à la Traductologie*, Éditions De Boeck, Collection Traducto, Bruxelles 2008.
- HJELMSLEV Louis, *Essais linguistiques*, Minuit, 1971.
- International Standards ISO, Cinématographie, ISO copyright office, Switzerland, 2002.
- IVARSSON Jean; *The History of Subtitles in Europe, in Dubbing and Subtitling in a World Context*, Ed. Gilbert c. F. Fang, The Chinese University Press, Hong Kong, 2009.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de Langlais et préfacé par Nicolas Ruwet , les éditions de Minuit , Paris 1963.
- JAKOBSON Roman, *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- KAGANSKY Nina, *Titra Film, une Chronique Cinématographique et Familiale*, s. L., Titra Film, 1995.
- LACOURBE Roland, *Les Voix du Rêve : Pour une Réhabilitation du Doublage*, Écran 77, novembre 1977.

- LAKS Simon, *Le Sous-titrage des Films, Sa Technique, Son Esthétique.* Chez l'auteur, Paris, 1957.
- LAVAUR Jean Marc et SERBAN Adriana, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, Boeck Université, France, 2008.
- LAVAUR Jean Marc et SERBAN Adriana, *Traduction et Média Audiovisuels*, Presse Universitaire Septentrion, France, 2011.
- LEDERER Marianne, *La Traduction Aujourd'hui,* Hachette, 1ère Ed, Paris, 1994.
- LUYKEN Georg-Michael et al, *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, The European Institute for the Media, 1991.
- MARTINAZ-SIERRA Juan José, *On the Relevance of Script Writing Basics in Audiovisual Translation Practice and Training.* Cadernos de traduçao, 2012.
- METZ Christian, *Essais Sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- METZ Christian, *Essais sur la Signification au Cinéma*, Paris, Klincksieck , 1986.
- NEWCOMB Horace (éd.), *Encyclopedia of Television. 2éme édition*. London/New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.
- O'CONNELL Eithne M.T., *Minority Language, Dubbing for Children: Screen Translation from GERMAN to IRISH*. Berlin: Peter Lang, 2003.
- ORERO Pilar, *Le Format des Sous-titres : Les Mille et Une Possibilités*, in Jean Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, *La Traduction Audiovisuelle : Approche Interdisciplinaire du Sous-titrage*, Boeck Université, France, 2008.
- ORERO Pilar, *Topics in Audiovisual Translation*, Bnejamins, 2004.
- PANAYOTA Georgakopoulou , *Subtitling, for the DVD Industry*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen.London: Palgrave Macmilan, 2009.

- PEREGO Elisa, *The Codification of Non-verbal Information in Subtitled Texts in New Trends in Audiovisual Translation*, Multilingual Matters, Bristol, 2009.
- PIERCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*. Seuil, Paris, 1978.
- PIOTROWSKI Przemyslaw, *Understanding Problems of Social Pathology*, Edition Rodopi B. V, Amsterdam, New York, 2006.
- POLAK Christian, *Soie et Lumières, l'Age d'or des échanges Franco-Japonais*, Tokyo : Chambre de Commerce et d'industrie Française au Japon, 2001.
- POMMIER Christophe, *Doublage et Postsynchronisation*, Paris : Dujarric, 1988.
- REID, H., *Subtitling: the intelligent solution*, In P.A. Horguelin (ed.) Translating: A Profession. Proceedings of the VII World Congress of the International Federation of Translators). Ottawa: Council of Translators and Interpreters of Ottawa. 1978.
- SAFAR Hayassam et CLAS André, *L'environnement Traductionnel : La Station de Travail du Traducteur de l'An 2001,* Presse de l'Université du Québec, 1992.
- SKUGGVIK Erik, *Teaching Screen Translation: the Role of Pragmatics in Subtitling*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) Audiovisual *Translation, Language Transfer on Screen* 2009.
- SOFER Morry, *The translator's Handbook*, Rockville & Maryland, Schreiber Publishing, 2002.
- SOKOLI, S., *Subtitling Norms in Greece and Spain*, In J. Diaz Cintas & Anderman Gunilla (eds) Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen, London: Palgrave Macmilan, 2006.
- STEINER George, *Après Babel : Une Poétique du Dire et de la Traduction*, Tr. Lotringer et Dauzat, Paris : Albin Michel, 1998.

- STOCKINGER Peter, *Description Sémiotique et Culturelle du Texte Audiovisuel*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Paris, 2009-2010.
- TOMASZKIEWICZ Teresa, *Les Opérations Linguistiques qui Sous-tendent le Processus de Sous-titrage de Films*, Poznan : Adam Mickiewicz University Press, 1993.
- VINAY J.P. et DARBELNET J., *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*, Didier, Paris, 1958.
- WHITMAN Candace Linsen, *Through the Dubbing Glass: the Synchronization of American Motion Pictures into German, Frensh and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang, 1992.
- YING Peng, *Translation of Film Titles with the Application of Peter Newmark's Translation Theory*, In: Sino-US English Teaching, Vol. 4, USA, April 2007.

7. مواقع الأنترنت:

- سيفون باية ، *محاضرات في السيميولوجيا*، 2016:

http://virtuelcampus.univ-msila.dz/facshs/wp-content/uploads/2016/10/%D9%85%D8%B7%D8%A8%D9%88%D8%B9%D8%A9-%D8%B3%D9%8A%D9%81%D9%88%D9%86.pdf

- *لسان العرب*، نسخة إلكترونية على الموقع:

http://www.alwaraq.net/Core/AlwaraqSrv/LisanSrchOneUtf8

- العميد عبد الله، *اقتراحات في سبيل إعداد أفضل لطلبة الترجمة*، في: مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. ندوة تكوين مترجمي الغد، طنجة 8- 10 نوفمبر 2006. على الموقع الالكتروني: http://www.atida.org
- العماري محمد ، *مدخل إلى دراسة اللغة الإيمائية في المسرح*:

/https://www.tunisie-education.com/threads/504

- موقع اليابان بالعربي، *بوشيدو... المبادئ الأخلاقية و الروحية اليابانية*:

/https://www.nippon.com/ar/column/g00665

- ARDO Zsuzsanna, Emotions Taboos and Profane Language, in Translation Journal, Vol 5, N° 2, April 2001:

http://www.translationjournal.net/journal/16review.htm

- BRISSET Frédéric, *Traduire la Cohérence Dialogique au Cinéma : Les Charnières de Discours dans le Doublage des Films de Woody Allen*, Palimpsestes, 23/2010 :

http//palimpsestes.revues.org/468

- GOTTLIEB Henrik on : http://www/transedit.se/history.htm
- IVARSSON Jan, *A Short Technical History of Subtitles in Europe*, in:

http://www/transedit.se/history.htm

- LE NOUVEL Thierry, *Le Doublage: Ciné Métiers*. Paris: Eyrolles, 2007. Disponible sur :

https://fr.scribd.com/document/365390057/Thierry-Le-Nouvel-Le-Doublage

- RAMIERE Nathalie, *Comment le Sous-titrage et le Doublage Peuvent Modifier la Perception d'un Film*, Meta, Les presses de l'Université de Montréal, Volume 49, N°01, Avril 2004. On :

https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009026ar/

- THAWABTEH Mohamed Ahmed, *Linguistic, Cultural and Technical Problems in English-Arabic Subtitling*. On:

  http://www.skase.se/Volumes/JTI05/pdf_doc/02.pdf

- http://euroconferences/info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pederson_Jan.pdf
- http://euroconferences/info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pederson_Jan.pdf
- http://subworkshop.sourceforge.net/
- http://www.aegisub.org/
- http://www.amara.org/
- http://www.freewarelinker.com/subtitle-edit-portable
- https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/le-choix-de-la-vost-pour-le-jeune-public/4-comment-fait-le-doublage
- https://www.rsdoublage.com/comedien-251-Puymartin-Jean-Philippe.html
- https://www.spotsoftware.nl/
- https://www.synchronos.fr/
- *Le doublage,* sur www.emc.fr.
- www.TraslationDirectory.com (Roman JACKOBSON, 1966).

الملاحق

نص العنونة

حكواني: يقولون إن اليابان صنعت بواسطة السيف... يقولون إن الآلهة القديمة غطست شفرة مرجان في المحيط... و عندما انتشلوها وقعت أربع قطرات كاملة في المحيط... و أصبحت هذه القطرات جزر اليابان. أقول إن اليابان صنعت بحفنة من الرجال الشجعان... محاربون مستعدون لتقديم حياتهم... لما يبدو أنها أصبحت كلمة منسية. الشرف.

مكايب: سيداتي و سادتي: ونشستر. الشركة الأميركية الرائدة في صناعة الأسلحة التي يستعملها... الجيش الأميركي.. تحتفل بعيد تأسيس البلاد المئة باحضار بطل أميركي حقيقي. أحد أفضل المحاربين الذين عرفتهم هذه البلاد. فائز بميدالية الشرف لشجاعته... في معركة هالود غراوند في غيتسبيرغ. سان فرانسيسكو 1876. إنه عضو سابق في فرقة الخيالة السابعة... وانتصاراتهم المتكررة ضد أكثر البلاد الهندية وحشية. سيداتي و سادتي، أقدم لكم: الكابتن نايثن آلغرن! نايثن آلغرن ! نعم ! نعم ! لحظة واحدة سيداتي وسادتي.

مكايب: اللعنة عليك يا آلغرن أخرج إلى هناك! هذا آخر ظهور لك! أنت مطرود! أخرج! هيا! لقد سئمت هذا الوضع! هيا! نعم!

آلغرن: أشكرك سيد مكايب أنت لطيف جدا. هذه سيداتي و سادتي... هي البندقية التي ربحت معركة الغرب. في الكثير من الأوقات وجدت نفسي...محاطا بجحافل من ... الأعداء الغاضبين... و لا أملك شيئا سوى بندقية... بيني و بين موت مؤكد. و دعوني أقول لكم أيها السادة الرجل الأحمر...هو عدو يستحق أن نخافه. و لو سنحت له الفرصة... لكانت فروة رأسي قد اختفت منذ زمن بعيد... و لكان رجل من دون فروة رأس يقف أمامكم اليوم. مثل هؤلاء الرجال المساكين هناك... في ليتل بيغهورن. كانت الجثث عارية... و مشوهة و متروكة للتعفن في الشمس.

آلغرن: هذه سيداتي و سادتي بندقية 73... مع مطرقة اطلاق. تتسع لسبع طلقات. و تصيب بدقة على بعد 360 مترا، طلقة كل ثانية. بني، هل رأيت من قبل ما تفعله هذه البندقية برجل؟ هذه ستحدث فجوة بحجم 15 سنتيمترا في والدك. هذا صحيح يا آنستي. هذه البندقية الجميلة. يمكنكم قتل خمسة أو ستة أو سبعة هنود بدون أن تضطروا إلى إعادة الحشو. تفحصوا مكان الحشو و سهولة حركة الاطلاق. شكري لكم بالنيابة عن الذين ماتوا... لكي يقدموا أسلحة أفضل... ولكي يحسنوا المبيعات. السيد مكايب هنا سيأخذ طلباتكم. ليباركككم الله جميعا.

غانت: علي أن أقول يا كابتن لديك مزاج طبيعي للدراما القديمة.

آلغرن: أنت على قيد الحياة؟

غانت: أنا كذلك بالفعل. زميلك كاستر يقول لي سنذهب إلى ليتل بيغهورن قلت له، لماذا تستعمل كلمة نحن؟ لقد تركت الجيش. تسع أرواح كانت لي. لكنني سأقول لك ما أملك أيضا. لدي عمل جيد لكلينا. الله يعلم أنك تحتاج إلى عمل حقيقي قريبا.

آلغرن: أي نوع من الأعمال؟

غانت: العمل الوحيد الذي تجيده يا فتى. عمل رجل. إلا إذا كنت تفكر في العمل بالمسرح.

باغلي: نايش**!**

غانت: إسمع ما لدى هذا الرجل ليقوله لك.

باغلي: لقد مضت فترة طويلة. تسرني رؤيتك. أُريدك أن تتعرف بالسيد أومورا من اليابان... و شريكه الذي تخليت عن محاولة لفظ اسمه. إجلس أرجوك.

آلغرن: ويسكي.

باغلي: فكرت اليابان أن تصبح دولة متحضرة. السيد أومورا مستعد لصرف ما يلزم من المال... لاستخدام خبراء من البيض لتدريب جيشهم. و إذا لعبنا أوراقنا بشكل صحيح... سيمنح الامبراطور الولايات المتحدة حقوقا حصرية لتزويدهم بالسلاح.

آلغرن: لدي عقد مع شركة وينشستر. أنا متأكد من أن السيد أومورا يعرف ما يعني الاتفاق.

أومورا: أداؤكم الدعائي لشركة وينشستر يدر عليك 25 دولارا في الأسبوع... سندفع لك 400 دولار في الشهر.

آلغرن: خمسمئة. لكل واحد منا. و 500 دولار أخرى عندما ننتهي من العمل. كم بطلا أصليا تنوي أن تستخدم.

مساعد أومورا: إنه فظ؟

أومورا: هكذا هي الأمور هنا. أرض تجار رخيصين.

آلغرن: ويسكي.

غانت: من سيقوم بتدريبه ليدرب الجنود على القتال؟

أومورا: إسمه كاتسوموتو موريتسوغو. كان معلم الامبراطور. إنه محارب ساموراي.

غانت: ساموراي؟

أوموورا: الكلمة التي قد تستعملها هي محارب.

باغلي: السيد أوموورا ملم بخبرتنا في التعامل مع الثوار.

آلغرن: أهو كذلك؟

باغلي: حتى أنه قرأ كتابك. دراسة آلغرن للقبائل... كانت جوهرية في نصرنا على الشايان.

أوموورا: عفوكم. ما المضحك؟

آلغرن: عاد الجنود سويا مجددا. هذا... ملهم! المعذرة. علي استعمال المرحاض.

باغلي: لا مشكلة. سأتحدث معه قليلا و حسب.

أوموورا: كولونيل باغلي. إتصلنا بك لأنك الضابط المسؤول عن الكابتن آلغرن... و أكدت لنا مشاركته.

باغلي: سيقوم بالعمل.أحتاج إلى دقيقة و حسب.

باغلي: نايثن. فعلت ما أمرت بفعله هناك. و ليس لدي أي نوع من الندم.إذا ما رأيك لو نضع الماضي خلفنا؟

آلغرن: تريدني أن أقتل يابانيين. سأقتل يابانيين.

باغلي: لا أطلب منك أن تقتل أحدا.

آلغرن: تريدني أن أقتل أعداء اليابانيين... سأقتل أعداء اليابانيين. ثوار أم من قبائل السو أو الشايان... مقابل 500 دولار في الشهر أقتل من تشاء. و لكن احفظ شيئا واحدا في ذهنك... سأكون سعيدا بقتلك مجاناً.

آلغرن: 12 يوليو 1876. هناك بعض الراحة في فراغ البحر. لا ماض، لا مستقبل. من ثم و بسرعة، تواجهت مع الحقيقة المرة للوضع الحالي. لقد استخدموني للمساعدة في إخماد ثورة قائد قبيلة أخرى. من الواضح أنه العمل الوحيد المناسب لي. أنا مستاء كثيراً من مجريات حياتي.

ميناء يوكوماها 1876.

غراهام: الكابتن آلغرن على ما أظن؟

آلغرن: نعم.

غراهام: هذا صحيح. كيف حالك؟ سايمن غراهام

منذ عشرين عاما كانت هذه بلدة صغيرة ناعسة. أنظر إليها الآن. الامبراطور متحمس كثيراً لكل الأشياء التي حصلت في الغرب... و الساموراي يؤمن أن الأمور تتغير بسرعة. و كأن حربا تقع بين القديم و الحديث للفوز بروح اليابان. إذاً مستخدمك الجديد السيد أومورا يحضر... كل خبير غربي يستطيع إحضاره. محامون من فرنسا مهندسون من ألمانيا ومعماريون من هولندا... و الآن بالطبع محاربون من أميركا. أتيت مع وفد التبادل التجاري البريطاني قبل سنوات. و سرعان ما طردوني من منصبي. كان لدي عادة سيئة بقول الحقيقة ... في بلد لا أحد يعني ما يقوله. لذا أنا الآن أترجم بدقة كذب الآخرين.

منذ 2000 عام لم ير أحد من الشعب الإمبراطور. عليك أن تدرك كم هذا يشرفنا فالبلاط فيه طقوس عالية الدرجة. تستطيع النظر إليه و لكن لا تتكلم إلا إذا تكلم إليك. إذا وقف عليك الإنحناء إذا وقف عليك الإنحناء إذا انحنى عليك أن تكون أقل منه ارتفاعا. هل أبدو لائقاً؟ لم ارتد هذه منذ عقد من الزمن. إنه تناسب قياس وسطي جيداً.

غراهام: و انحنوا.

أومورا: الامبراطور العظيم ميجي يرحب بكم. إنه يشكر المساعدة التي تقدمها بلادكم. نتمنى تحقيق التعايش الوطني نفسه... الذي تتمتعون به في بلادكم.

الامبراطور مهتم كثيرا بالهنود الأميركيين... إذا كنتم قد قاتلتم ضدهم.

باغلي: لقد فعلنا يا صاحب النيافة. الرجل الأحمر هو عدو قاس و متوحش.

أومورا: يرغب الامبراطور في أن يسأل الكابتن آلغرن... إن كان صحيحاً أنهم يرتدون ريش النسور... و يدهنون وجوههم قبل الذهاب إلى المعركة ... و أنهم لا يعرفون الخوف.

آلغرن: إنهم شجعان جداً.

غراهام: انحنوا.

الامبراطور: شكرا جزيلا لك.

غراهام: تراجع. تراجع و استدر.

غانت: إلى اليمين، أيها الأنذال! ستقفون بشكل مستقيم و إلا ركلت شخصياً... كل مؤخرة من الشرق الأقصى تظهر أمامي!

آلغرن: أحسنت أيها الرقيب.

غانت: عندما تبدأ بفهم اللغة سيكون كل شيء على ما يرام.

آلغرن: الصف الأول سيركع و البنادق بحالة جهوزية. الصف الثاني...

22 يوليو 1876. مقابل ستة أشهر من العمل سأحصل على راتب ثلاث سنوات لكابتن... أعلم الشرقيين أن يصبحوا جنوداً. إنهم جيش من المجندين... معظمهم من الفلاحين الذين لم يشاهدوا بندقية من قبل.

أطلقوا النار!

و يقودهم الجنرال هازيغاوا و هو رجل صغير البنية... و لكنه مع ذلك يحظى باحترام كبير.

ماذا يستطيع الجنرال أن يخبرني عن ذاك المحارب كاتسوموتو؟

يبدو أنه يعرف الكثير عن كاتسوموتو و ثواره. سأعتمد على مساعدته عندما أواجه الساموراي.

من يزودهم بالسلاح؟

غراهام: توقف كاتسوموتو عن إهانة شرفه باستعمال البنادق.

آلغرن: ألا يستعمل البنادق؟

غراهام: بالنسبة إلى الذين يقدرون الرق القديمة كاتسوموتو هو بطل.

آلغرن: هل يعرف ذاك الرجل جيداً؟

غراهام: الجنرال و كاتسوموتو حاربا سوياً مع الامبراطور.

آلغرن: قاتل مع الساموراي؟

غراهام: إنه محارب ساموراي.

غراهام: عليك أن تفهم. قدم كاتسوموتو سيفه... للدفاع عن الامبراطور. و يقولون إن سيف الساموراي هو روحه. الساموراي كثير و الغموض و التناقض. حاولت الكتابة عنهم لكنهم لا يبوحون بالأمور.

غانت: الأنذال مازالوا يرتدون الدروع الحديدية.

غراهام: عندما كان الإيرلنديون لا يزالون يرتدون التنانير... كان هؤلاء الرجال قد أصبحوا أكثر المحاربين تطورا على وجه الأرض.

آلغرن: أحتاج إلى معلومات أكثر تفصيلا عن تكتيكاتهم الحربية.

غراهام: لدي المزيد من الكتب بانتظار الترجمة.

غانت: سيتكلم اليابانية بسرعة. عليك أن تسمعه يثرثر بلغة قبيلة ذوي الأقدام السوداء.

غراهام: حقا؟ إنه زميل في علم اللغات؟ هذا رائع! هيا سيدي. قل كلمة أو كلمتين بلغة المتوحشين. فقط مرحباً أو إلى اللقاء أو .. لا لا لا! إقطع لسانه و قم بغليه بالزيت.

غانت: يوم باكر يوم غد يا كابتن. حان وقت النوم أليس كذلك؟

غراهام: لطالما كنت مسحورا بسلخ فروة الرأس. لم أفهم يوماً التقنية المستخدمة.

آلغرن: تخيل شخصاً يكرهك كثيراً... و يمسك بحفنة من شعرك بينما أنت مستلق بلا قوة... و يمرد شفرة صدئة حول فروة رأسك... إلى الأمام و إلى الخلف مثل المنشار. ثم اترك لمخيلتك أن تتصور تأثير طعنة قوية... على طرف شعرك لقطع كل ما تبقى... من شرايين جهازك العصبي. و سيصبح لديك فكرة عن الشعور بسلخ فروة الرأس. يا سيد غراهام. إلى كم من الوقت تحتاج لترجمة هذه الكتب؟

غراهام: بسرعة. أنا مسرور لأنك مهتم بالساموراي.

آلغرن: لا أهتم بالساموراي. أريد أن أعرف عدوي.

غراهام: لن أنام حتى تنتهي. شراب الساكيه. أتمنى لك ليلة سعيدة.

غانت: هل أحضر لك شيئا؟

باغلي: إنها حملة انتقامية يا كابتن.

آلغرن: كولونيل باغلي لا دخل لهؤلاء الناس بالغارات!

غانت: ليلة سعيدة، سيدي.

باغلي: اهدأوا الآن أيها الشباب.

غانت: أطلقوا النار!

آلغرن: علينا أن نكون شاكرين أنهم يطلقون النار جميعا بالاتجاه نفسه.

غانت: لم أكن لأتمكن من التعبير عن ذلك بشكل أفضل، سيدي.

آلغرن: ضع طرف البندقية على كتفك. عينك متجهة نحو قمحة الرماية. الآن بهدوء... عمل جيد.

باغلي: نايش! كاتسوموتو هاجم سكة حديد على حدود منطقته.

أومورا: لا نستطيع حكم بلد لا يمكننا التحرك فيه بحرية. لا بد من توقيفه الآن. سكة الحديد خاصتي هي أولوية لهذا البلد.

آلغرن: إنهم غير مستعدون.

باغلي: الثوار لا يملكون بندقية واحدة. إنهم متوحشون مع أقواس و سهام.

آلغرن: و كانت مهنتهم الوحيدة منذ ألف سنة الحرب.

باغلي: لديك قوة نارية متفوقة و عدد أكبر من الرجال. سآمر الفرقة بالتحرك ضد ثوار كاتسوموتو. ستتعقبه و تقاتله.

آلغرن: أحش البندقية. سيد غراهام! قل لذلك الرجل أن يطلق النار علي!

غراهام: أستميحك عذراً!

آلغرن: قل لهذا الرجل... إنه إذا لم يطلق النار علي سأقتله!

غانت: كابتن، هل لي بالتحدث إليك.

آلغرن: قل له ذلك! قل له! إحش البندقية! إحش البندقية! أسرع! أسرع! أطلق النار علي، اللعنة. أطلق النار! أطلق النار! إنهم غير مستعدين.

باغلي: تتحرك الفرقة الساعة السادسة صباحاً!

غراهام: تم مد 1600 كيلومتر من سكة الحديد في أقل من سنتين. هذا مذهل.

آلغرن: و أومورا يملكها كلها؟

غراهام: حالما يتمكن من التخلص من الساموراي، نعم. كيف تنوي أن تجد كاتسوموتو؟

آلغرن: لا تقلق سيد غراهام. أؤكد لك أنه سيجدنا.

آلغرن: تحركوا إلى مراكزكم!

مقاطعة يوشينو 1876.

آلغرن: أول كتيبة من خط القتال حيث أدلكم!

غانت: انتبهوا ستنقذ حياتكم.

آلغرن: الكتيبة الثانية إلى جانب الكتيبة الأولى. الكتيبتان الثالثة و الرابعة اصطفوا بالخلف. شكلوا الصفوف عندما أصدر الأمر! أين هاسيغاوا؟

غراهام: يرفض القتال ضد كاتسوموتو.

آلغرن: غط!

باغلي: كابتن آلغرن. لسنا هنا كمقاتلين.

آلغرن: إذاً من سيقود هؤلاء الرجال

باغلي: ضباطهم. لنتحرك إلى الخلف.

آلغرن: سنكون في الخلف بسرعة. ركبوا الرحاب!

باغلي: سيد غراهام، رافقني إلى الخلف.

غراهام: نعم، بالطبع.

آلغرن: أيها الرقيب غانت، إذهب إلى الخلف و تحقق من جهوزية قطار الإمداد. هل سمعت أمري؟

غانت: لقد فعلت، سيدي!

آلغرن: إذاً نفذ الأمر. حالاً!

غانت: بدون نية تقليل الاحترام سيدي و لكن تباً لك.

آلغرن: أحشوا البنادق!

غانت: أحشوا البنادق!

ضاب يابانى: الساموراي قادمون.

آلغرن: ستكون بخير يا بني.

خذوا وضعيات اطلاق النار!

غانت: خذوا وضعيات اطلاق النار!

آلغرن: أطلقوا النار عندما أصدر الأمر فقط!

توقفوا عن اطلاق النار!

غانت: توقفوا عن اطلاق النار!

آلغرن: أعيدوا حشو البنادق! حافظوا على الخط! أطلقوا النار عندما تستطيعون! أيها الملازم، تراجعوا! هيا!

هيروتارو: إنه لي.

كاتسوموتو: توقف! خذه من هنا!

كاتسوموتو: ما اسمك؟

أوجيو: أيها القذر، أجب!

كاتسوموتو: دعه و شأنه. هذه قرية ابني. نحن في عمق الجبال و الشتاء قادم. لا يمكنك الهرب.

نوبوتادا: هذا جيد.

أوجيو: يا سيدي لماذا تحفظ على حياة هذا البربري؟ لقد فقد شرفه في هزيمته. ينبغي أن يقتل نفسه.

كاتسوموتو: هذا ليس من عاداتهم.

أوجيو: إذاً... سأقتله بنفسي.

نوبوتادا: أبي... لا أظن...

كاتسوموتو: أوجيو... سيحصل الكثير من القتل في المستقبل. أما الآن... سنتعلم عن عدونا الجديد. أتركوه حياً.

تاكا: إنه في حالة سيئة.

آلغرن: ساكي.

نوبوتادا: ساكي؟

آلغرن: ساكي. ساكي.

نوبوتادا: تاكا ستهتم بك.

آلغرن: ساكي. ساكي**!**

نوبوتادا: دعيه يشرب يا عمتي.

تاكا: لا. هذا لن ينفع.

نوبوتادا: هذه قريتي.

تاكا: هذا منزلي.

آلغرن: أرجوكم ساكي. ساكي**!** لا**!** لا**!** قلت لكم**!** لا**!**

آلغرن: صباح الخير.

نوبوتادا: هناك**!** هناك**!** إذهب. أنت إذهب.

آلغرن: ما اسمك؟ لديك اسم أليس كذلك؟ أنت لا تعرف ما أقوله أليس كذلك؟ أعرف لما لا تتكلم. أنت غاضب. أنت غاضب لأنهم يجعلونك ترتدي فستانا. تباً لك.

كاتسوموتو: بنت عائلتي هذا المعبد قبل ألف عام. إسمي كاتسوموتو. ما اسمك؟ هل كلماتي غير صحيحة؟ سأتمرن على لغتي الانكليزية معك... إن كنت تشرفني بذلك.

آلغرن: لقد أبقيتني حيا لنتحدث الأنكليزية فقط؟ ماذا تريد إذا؟

كاتسوموتو: أريد أن أعرف عدوي.

آلغرن: رأيت ما تفعله بأعدائك.

كاتسوموتو: ألا يقتل المحاربون في بلادك؟

آلغرن: لا يقطعون رؤوس رجال مهزومين و راكعين.

كاتسوموتو: طلب مني الجنرال هاسيغاوا أن أساعده لينهي حياته. الساموراي لا يتحمل عار الهزيمة. لقد شرفني قطع رأسه. الكثير من عاداتنا تبدو غريبة لك. الشيء نفسه ينطبق على عاداتكم. على سبيل المثال... عدم التعريف على نفسك يُعتبر تصرفاً فظاً كثيراً حتى لأعدائك.

آلغرن: أنا نايثن آلغرن.

كاتسوموتو: يشرفني التعرف عليك. استمتعت بهذه المحادثة بالانكليزية.

آلغرن: لدي أسئلة.

كاتسوموتو: عرفت عن نفسي و أنت عرفت عن نفسك. هذه محادثة جيدة جداً.

آلغرن: لدي أسئلة.

كاتسوموتو: الأسئلة تأتي لاحقاً.

آلغرن: من كان المحارب صاحب الدرع الأحمر؟

كاتسوموتو: صهري هيروتارو.

آلغرن: و المرأة التي تهتم بي؟

كاتسوموتو: شقيقتي، زوجة هيروتارو. تدعى تاكا.

آلغرن: أنا قتلت زوجها.

كاتسوموتو: لقد كان موتا مشرفا.

نوبوتادا: أنت**!** أنت**!** تعال... أرجوك...

آلغرن: شكرا.

تاكا: رائحته كالخنازير. قل لشقيقي إنه لا يمكنني تحمل هذا.

نوبوتادا: لم لا تقولين له هذا بنفسك؟

تاكا: إجعله يستحم على الأقل.

آلغرن: عمل جيد.

نوبوتادا: قد يكونون أولادا لكنهم أقوياء. حاول. حاول.

أوجيو: ضع السيف أرضا.

آلغرن: لقد أدركت للتو أنني مهمل. سامحني. مازال علي أن أشكرك لحمايتي البارحة. إنه عملك، صحيح؟ أن تحميني؟ عمل ناجح يا بوب. لا تمانع أن أناديك بوب أليس كذلك؟ عرفت شخصا اسمه بوب مرة. رباه، كان بشعاً كالبغل. هل أنت رجل تحب النساء يا بوب؟

كاتسوموتو: أوجيو يعلمك طريقة استعمال السيف الياباني.

آلغرن: نعم، بالفعل.

كاتسوموتو: هل قاتلت ضد الهنود الحمر؟

آلغرن: نعم.

كاتسوموتو: أخبرني عن دورك في هذه الحرب.

آلغرن: لماذا؟

كاتسوموتو: أرغب في أن أتعلم.

آلغرن: إقرأ كتابا.

كاتسوموتو: أفضل محادثة جيدة.

آلغرن: لماذا؟

كاتسوموتو: لأن... كلانا تلميذا حرب. إذاً... كنت جنرالاً في جيشك؟

آلغرن: لا. كنت كابتن.

كاتسوموتو: هل هذه رتبة أقل شأناً.

آلغرن: رتبة متوسطة.

كاتسوموتو: و من كان الجنرال؟

آلغرن: أليس لديك ثوار تقودهم؟

كاتسوموتو: الناس في بلدك لا يحبون التحادث؟

آلغرن: كان كولونيلا. و كان اسمه كاستر.

كاتسوموتو: أعرف هذا الاسم. قتل الكثير من المحاربين.

آلغرن: نعم، الكثير من المحاربين.

كاتسوموتو: إذاً كان جنرالا جيداً.

آلغرن: لا. لا لم يكن جنرالا جيداً. كان متعجرفاً و عنيداً. تعرض لمجزرة لأنه هاجم 2000 هندي غاضب.

كاتسوموتو: 2000 هندي؟ كم كان عدد رجال كاستر؟

آلغرن: 211 رجلاً

كاتسوموتو: أعجبني هذا الجنرال كاستر.

آلغرن: كان مجرما وقع في غرام أسطورته الشخصية و مات جنوده من أجل أسطورته.

كاتسوموتو: هذا موت مشرف برأيي.

آلغرن: ربما تحصل على ميتتة مماثلة يوماً ما.

كاتسوموتو: إذا كان هذا مقدر لي.

آلغرن: ماذا تريد مني؟

كاتسوموتو: ماذا تريد لنفسك؟

آلغرن: ما الذي تفعله؟ لماذا تجري هذه المحادثة؟ ما الذي أفعله هنا بحق الجحيم؟

كاتسوموتو: في الربيع... سيذوب الثلج و ستفتح المعابر. حتى ذلك الوقت، أنت هنا. طاب يومك أيها الكابتن.

آلغرن: 1876. النهار غير معروف. الشهر غير معروف. تابعت العيش بين أولئك الناس غير الاعتياديين. أنا أسيرهم و لا أستطيع الهروب من ذلك. يعاملونني معضم الأوقات بنوع من الاهمال... كما لو أنني كلب شريد أو ضيف غير مرغوب فيه. الجميع مهذب. الجميع يبتسم و ينحني. و لكن تحت لطفهم أرى خزاناً من الأحاسيس. إنهم أناس غامضون. منذ

اللحظة التي يستيقظون فيها... يكرسون أنفسهم لتنفيذ أعمالهم بشكل كامل. لم أر مثل هذا الانضباط من قبل. و قد تفاجأت بأن معنى كلمة ساموراي هي أن أخدم... و أن كاتسوموتو يعتقد أن ثواره... هم في خدمة الامبراطور.

نوبوتادا: أعذرني أرجوك. أنت تفكر كثيراً.

آلغرن: أفكر كثيرا؟

نوبوتادا: فكر في السيف أنت تفكر في النا الذين يشاهدونك، في العدو. تكثر في التفكير. لا تفكر.

آلغرن: لا تفكر.

آلغرن: شكرا لك. المزيد من الأرز؟

نوبوتادا: تاكا. لقد تكلم اليابانية**!** كل كثيرا. لا تكن مهذبا.

آلغرن: لا تتكلم بسرعة. ما هذه؟

هيغن: كيف له أن يفهم؟

نوبوتادا: عقدة قوية.

آلغرن: لا، لا، ليس بهذه السرعة. أنا آلغرن.

نوبوتادا: نوبوتادا.

آلغرن: نوبوتادا.

نوبوتادا: ماغوجيرو.

آلغرن: ماغوجيرو.

نوبوتادا: هيغن.

آلغرن: هيغن. تاكا.

تاكا: يا أخي، دعه يذهب. لا أستطيع التحمل.

كاتسوموتو: هل هو منفر إلى هذا الحد؟

تاكا: العار لا يحتمل. اسألك الإذن لإنهاء حياتي.

كاتسوموتو: ستفعلين ما يُطلب منك! تفضلين أن أقتله لتنتقمي لزوجك؟

تاكا: نعم.

كاتسوموتو: حاول هيروتارو قتل الأمريكي. لقد كان قدره.

تاكا: أعرف. أغفر لي ضعفي.

كاتسوموتو: لا بد من سبب لوجوده هنا. هذا يتخطى فهمي.

آلغرن: لقد كانت لطيفة جدا معي.

كاتسوموتو: إنها تشعر بالفخر لوجود ضيفي في منزلها.

آلغرن: شتاء 1877. ما معنى أن يكون المرء ساموراي؟ أن أكرس نفسي لمبادئ أخلاقية... أن أبحث عن السلام في العقل... و أن أجيد القتال بالسيف.

ساموراي1: إنه يتحسن أليس كذلك؟

ساموراي2: و لكنه مازال بشعا.

آلغرن: نشعر بالبرد؟ و أنا أيضا. أنا أيضا. النار. للحرق.

تاكا: لا أرجوك. الرجال اليابنيون لا يساعدون في هذه الأمور.

آلغرن: لست يابانياً. أنا آسف. لقتلي زوجط هيروتارو.

تاكا: لقد قام بواجبه. و أنت قمت بواجبك. أقبل اعتذارك...

آلغرن: ربيع 1877. هذا يسجل أطول مدة أمضيتها في مكان واحد منذ أن تركت المزرعة في 17 من عمري. هناك أمور كثيرة هنا لن أفهمها أبداً. لم أكن يوماً رجلاً يذهب إلى الكنيسة... و ما رأيته في ساحات المعارك... جعلني أشكك في سبب وجود الله. لكن هناك بالتأكيد في هذا المكان شيء روحاني. مع أن ذلك سيبقى غامضا بالنسبة لي إلى الأبد... لا يمكنني إلا أن أكون مدركا لقوته. أعرف أنه في هذا المكان نعمت بنوم هنيء منذ سنوات عديدة.

آلغرن: لا، عليك احضار الكرة! إذهبوا و احضروها. لا، ليس أنا! عليكم احضار الكرة! الكرة!

ساموراي1: أوجيو سيفوز بثلاث حركات.

ساموراي2: في خمس!

ساموراي1: التالي فس خمس حركات.

ساموراي2: في ست.

آلغرن: لا تفكر.

ساموراي1 و 2: تعادل!

ساموراي2: من هو هذا المبتدئ؟

آلغرن: كاتسوموتو!

ساموراي: أحموا كاتسوموتو! أحموا زعيمنا!

أوجيو: سيدي، أدخل أرجوك!

كاتسوموتو: الزهر الكامل التفتح شيء نادر. قد تمضي حياتك كلها تبحث عن واحدة و لن تكون قد هدرت حياتك.

آلغرن: من أرسل هؤلاء الرجال لقتلك؟

كاتسوموتو: أكتب قصيدة عن حلم راودني. عينا النمر مثل عيني و لكنه يأتي من عمق البحر الهائج.

آلغرن: هل كان الامبراطور؟ أومورا؟

كاتسوموتو: إذا كان الامبراطور يريد موتي ما عليه سوى أن يطلب.

آلغرن: إذاً كان أومورا.

كاتسوموتو: أواجه صعوبة في إنهاء القصيدة. هل يمكنك اقتراح آخر سطر؟

آلغرن: لست كاتبا.

كاتسوموتو: مع أنك كتبت صفحات كثيرة منذ مجيئك إلى هنا.

آلغرن: ماذا قالت لك أيضاً؟

كاتسوموتو: أنك ترى الكوابيس.

آلغرن: كل جندي يرى الكوابيس.

كاتسوموتو: فقط الذي يشعر بالعار مما فعله.

آلغرن: أنت لا تملك فكرة عما فعلته.

كاتسوموتو: رأيت أموراً كثيرة.

آلغرن: نعم.

كاتسوموتو: و أنت لا تخاف الموت. و لكنك تتمناه في بعض الأحيان. أليس هذا صحيحاً؟

آلغرن: نعم.

كاتسوموتو: و أنا أيضاً. هذا يحصل لرجال رأوا ما رأينا. و من ثم أتيت إلى هذا المكان. مكان أجدادي... و أتذكر... مثل تلك الأزهار... كلنا نموت. لتعرف الحياة في كل نفس... في كل فنجان شاي... في كل حياة نقضي عليها. طريقة المحارب.

آلغرن: الحياة في كل نفس.

كاتسوموتو: هذا هو محارب بوشيدو. لقد منحنا الامبراطور ممراً آمناً إلى طوكيو. نرحل غداً.

آلغرن: جيد.

كاتسوموتو: جيد. عندما أخذت هذه كنت... عدوي.

آلغرن: المعذرة.

تاكا: لا، أنا آسفة، أوشك أن أنتهي.

آلغرن: علي الرحيل. لقد كنت لطيفة معي. لن أنسى...

هيغن: آلغرن سان**!** آلغرن سان**!**

باغلي: آلغرن؟ آلغرن، يا إلهي أنت على قيد الحياة. حسنا، أنت لا تتوقف عن ادهاشي.

آلغرن: مدافع هاوتزر.

باغلي: بالفعل. حالما يوقع الامبراطور اتفاق التبادل التجاري... يحصل على الشحنة كاملة. و هي تتضمن هذا الغرض... 600 طلقة في الدقيقة. و الذخيرة الجديدة تقلل من نسبة الإعطال.

آلغرن: أحتاج إلى الاستحمام.

باغلي: بعد العيش مع هؤلاء المتوحشين أستطيع أن أفهم ذلك. أهلاً بعودتك يا كابتن.

الامبراطور: لقد تمردت ضدي و أنت معلمي.

كاتسوموتو: لا يا صاحب الجلالة. تمردت على أعدائك.

الامبراطور: إنهم مستشارون لدي، مثلك.

كاتسوموتو: ينصحون لمصلحتهم الخاصة.

الامبراطور: أحتاج إلى مستشارين يعرفون العالم الجديد.

كاتسوموتو: إذا كنت لا أنفعك فسأضع حداً لحياتي بكل سرور.

الامبراطور: لا... أحتاج إلى صوتك في المجلس.

كاتسوموتو: إنه صوتك الذي نحتاج إليه يا صاحب الجلالة. أنت إله حي، إفعل ما تراه صائباً.

المبراطور: أنا إله حي... طالما أفعل ما يظنون أنه صحيح.

كاتسوموتو: ما هذه الكلمات الحزينة التي تقولها؟ أعذرني لقول ما على المعلم أن يقول. هل نسيت شعبك؟

الامبراطور: قل لي ما أفعل... يا معلمي.

كاتسوموتو: أنت الامبراطور يا سيدي، ليس أنا. عليك أن تجد الحكمة من أجلنا جميعاً.

أومورا: أيها السادة تفضلوا. كابتن آلغرن، يبدو أنك قضيت فترة أسرك... دون أن تتعرض للأذى.

آلغرن: لم أعامل بسوء، سيدي.

السفير: سيد أومورا، لدي هنا نسخة عن اتفاقية السلاح.

أومورا: أنا متشوق لمعرفة عدد الساموراي الذين انضموا إلى كاتسوموتو.

آلغرن: لا أعرف.

باغلي: لقد أمضيت شتاءاً كاملاً في معتقله.

آلغرن: بصفتي أسيره.

باغلي: هل قام بتحصين معقله؟ هل حصل على أسلحة؟ أخبرنا بما رأيته.

آلغرن: كما قلت كولونيل إنهم متوحشين مع الأقواس و السهام.

السفير: سيدي، بالنسبة إلى...

أومورا: أنا متأكد من أن مستنداتك صحيحة. شكرا. أتركها على مكتبي سأدرسها في الوقت المناسب.

السفير: مع كل الاحترام سيدي بدأ صبر رئيسنا ينفد. ربما هناك شخص آخر ينبغي أن نتحدث إليه.

أومورا: مع كل الاحترام، حضرة السفير... ربما هناك شخص آخر علينا التحدث إليه. على سبيل المثال الفرنسيون أو الانكليز. أو أحد الديبلوماسيين المنتظرين في الغرفة المجاورة.

السفير: نتطلع إلى سماع جوابكم.

أومورا: طاب يومكم أيها السادة. كابتن آلغرن. ربما يمكننا التحدث على انفراد. إجلس من فضلك. هل أقدم لك ويسكي؟

آلغرن: لا، شكراً.

أومورا: كاتسوموتو رجل استثنائي أليس كذلك؟

آلغرن: إنه زعيم قبلي. لقد عرفت الكثير منهم.

أومورا: لكن لم يكن أي منهم ساموراي. هناك لإقبال على طرقهم.

آلغرن: لا أرى علاقة هذا بي.

أومورا: و لكن هذا يتعلق بك. لقد كنت محقا. السنة الماضية لم نكن مستعدين للذهاب إلى الحرب. لقد كنت على حق وكان الكولونيل باغلي مخطئا. و لكننا الآن مستعدون. إذا سُمح لكاتسوموتو بجذب ثواراً آخرين لقضيته... سيكون لدينا عشر سنوات من الثورة. و هذا ما لن أسمح به. سأوقفه في المجلس اليوم أو ستقود جيشي ضده. و مع هذه الأسلحة الجديدة سوف تسحقه.

آلغرن: أقدر هذا العرض.

أومورا: ليس عرضاً.

آلغرن: سيد أومورا، عقدي معك كان لتدريب جيشك.

أومورا: إذاً سنحرر عقدا جديداً... عقد يعترف بالتقديمات العظيمة... التي قدمتها إلى الامبراطور. هل نفهم بعضنا؟

آلغرن: أجل، نفهم بعضنا تماماً.

أومورا: إتبعه. إن اقترب من كاتسوموتو أقتله.

غراهام: كابتن آلغرن! ما الذي يحدث؟ الديبلوماسيون مجتمعون. أصدر أومورا قانوناً ضد الساموراي.

آلغرن: أحتاج إلى مشروب.

غراهام: هل يخطط صديقك كاتسوموتو فعلياً لمواجهة المجلس بعد الظهر؟

جندي ياباني: أنت يا ساموراي! ألا تعرف عن الأمن؟

غراهام: يا إلهي، لقد بدأت المواجهة.

جندي ياباني: أنت يا فتى، هل تسمع؟ لا عجب أن الأجانب يسخرون منك. لنقص شعر هذا. قص عقدة شعره. إنزل! إركع!

غراهام: كابتن آلغرن!

آلغرن: اخفظوا أسلحتكم! اخفظوا أسلحتكم!

جندي ياباني: من أنت؟

آلغرن: أنا الكابتن آلغرن. توقف!

جندي ياباني: إنحن! هيا بنا.

آلغرن: سآخذك إلى المنزل

نوبوتادا: هذا جيد.

أومورا: علينا مواجهة قوى الغرب... بأن نصبح أقوياء بأنفسنا. جيشنا، و اقتصادنا ينبغي أن يكونا قويين. سيدي الوزير أنت تشرفنا.

كاتسوموتو: إنه لشرف لي أن أنضم مجدداً إلى هذا المجلس.

أومورا: ربما لا تعرف عن قانون منع حمل السيوف.

كاتسوموتو: قرأت كل قانون بدقة.

أومورا: و مع ذلك أحضرت أسلحة إلى هذه القاعة.

كاتسوموتو: هذه القاعة كانت محمية بواسطة سيفي عندما...

أومورا: لا نحتاج إلى الحماية نحن بلد قوانين.

كاتسوموتو: نحن أمة من الخونة نبيع أنفسنا...

أومورا: إذا كنا خونة فإن الساموراي قد جعلنا هكذا.

كاتسوموتو: لم أر عائلة أومورا تعطي الذهب إلى الشعب.

أومورا: أيها الوزير كاتسوموتو إنه و مع الأسف الشديد... لكن علي أن أطلب منك نزع السيف.

كاتسوموتو: هذا السيف يخدم الامبراطور. وحده يستطيع إصدار أمر بنزعه.

أومورا: صوت الامبراطور نقي جداً ليسمع في هذا المجلس.

كاتسوموتو: إذاً علي أن أرفض التخلي عن سيفي.

أومورا: إذاً و مع الأسف سيرافقك حراسي إلى منزلك في طوكيو. و هناك ستنتظر قرارنا.

باغلي: سمعت أنك راحل. أومورا عرض عليك عملي و تريد الرحيل. أفترض أنه علي أن أشكرك. 500 دولار شهرياً ويتضمن ذلك دفع بدل الوقت الذي قضيته... في الأسر. كمية كافية لتجعلك تتوقف عن العودة إلى الشرب بقية حياتك. أهلا وسهلا بك. حسنا، إنتهى الأمر. كاتسوموتو رهن الاعتقال. لن يدعه أومورا على قيد الحياة الليلة. و بموته لن نواجه مشاكل كثيرة في القضاء على التمرد... حتى من دونك. و خصوصا من دونك. قل لي شيئا واحدا. ما الذي تكرههم كثيرا في شعبك؟

مساعد أومورا: وفر علينا العناء... الساموراي قد انتهى!

جندي ياباني: توقفوا! لا تقتربوا أكثر!

آلغرن: لا تتوقف مهما فعل لا تتوقف.

غراهام: الوزير أوموورا أمرنا بتصوير الخائن...

جندي ياباني: توقفوا! النجدة!

غراهام: أحضر هذه الأدوات إلى هنا الآن! حالاً.

جندي ياباني: أنت توقف!

غراهام: أيها النذلن يا ابن فلاح كلب عديم النفع! كيف تجرؤ على شهر سيفك أمامه؟! أتعرف من يكون؟ إنه رئيس الولايات المتحدة الأمريكية! جاء ليقود جيوشنا إلى النصر ضد الثوار!

جندي ياباني: هذه ليست مسؤوليتي...

غراهام: إذهب إلى هناك و ساعد هؤلاء الرجال في حمل الأدوات!

جندي ياباني: إحملوا الأدوات.

آلغرن: رئيس الولايات المتحدة؟

غراهام: آسف. أظن أني سأمرض.

آلغرن: كيف تسير أمور قصيدتك؟

كاتسوموتو: تبدو النهاية صعبة.

آلغرن: هذا هو السيد سايمن غراهام يرغب في التقاط صورتك.

كاتسوموتو: ضننت أنك عدت إلى أمريكا.

آلغرن: قررت البقاء لأرى إن كان يمكنني إقناعك بالهرب.

كاتسوموتو: كيف تنوي أن تفعل ذلك؟ سيد غراهام، ربما تهتم في التقاط صور لقريتي.

غراهام: هذا سيكون شرفاً لي.

أوجيو: سيدي لا.

كاتسوموتو: نوبوتادا**!**

نوبوتادا: أبي دعني أبقى لأقاتل. إنه دوري لأموت بشرف.

أوجيو: سيدي... علينا الرحيل.

كاتسوموتو: لم يقم الامبراطور على سماع كلماتي. سيأتي جيشه. إنها النهاية. لمدة 900 سنة قام أجدادي بحماية شعبنا. والآن... لقد خذلتهم.

آلغرن: إذاً ستقتل نفسك... في العار؟ عار الحياة من الخدمة؟ الانضباط؟ التعاطف؟

كاتسوموتو: حياة الساموراي لم تعد ضرورية.

آلغرن: ضرورية؟ ماذا يمكن أن يكون أكثر ضرورة؟

كاتسوموتو: سأموت بالسيف. سيفي أنا... أو سيف أعدائي.

آلغرن: إذاً دعه يكون سيف أعدائك. معاً سنجعل الامبراطور يصدقك.

آلغرن: كان رجلا طيبا.

هيغن: ستحارب الرجال البيض أيضاً؟

آلغرن: إذا أتوا إلى هنا، نعم.

هيغن: لماذا؟

آلغرن: لأنهم سيأتون ليدمروا كل شيء أحببته.

تاكا: طريقة حياة الساموراي صعبة للأولاد إنه يفقد والده.

آلغرن: و هو غاضب لأنني سبب موته.

تاكا: لا. إنه غاضب لأنه يخشى أن تموت أيضاً.

هيغن: علمني والدي أنه مجد لي أن أموت في المعركة.

آلغرن: هذا ما كان يؤمن به.

هيغن: أخاف أن أموت في المعركة.

آلغرن: و أنا كذلك.

هيغن: و لكنك خضت الكثير من المعارك.

آلغرن: و كنت خائفاً دائماً.

هيغن: لا أريدك أن تذهب.

ساموراي: آلغرن. إنهم قادمون.

آلغرن: أعتقد أنهما فرقتان كاملتان. سيأتون على دفعات من ألف رجل. و لديهم مدافع الهاوتزر.

كاتسوموتو: هذا لا يشكل فرقاً. سيأتون و سنقف في وجههم.

آلغرن: كم رجلا سيكون لدينا.

كاتسوموتو: ربما 500. مثل الجينرال كاستر، أليس كذلك؟

آلغرن: كان هناك معركة مرة في مكان يدعى ثرموبلاي. أوقف 300 يوناني شجاع جيشا من مليون جندي فارسي. مليون. هل تفهم هذا الرقم؟

كاتسوموتو: أفهم هذا الرقم.

آلغرن: لمدة يومين أوقع اليونانيون بهم خسائر... ففقد الجيش الفارسي الحماس للمعركة و سرعان ما هزموا.

كاتسوموتو: ما الذي تفكر فيه؟

آلغرن: نأخذ منهم أفضلية قوة المدافع. إنهم واثقون من أنفسهم كثيراً. سنستغل هذا و نستدرجهم ليقتربوا منا. قريبون لكي نستعمل السيوف.

كاتسوموتو: أتؤمن... أن رجلاً يستطيع تغيير قدره؟

آلغرن: أؤمن أن الرجل يقوم بما يستطيع... حتى ينكشف قدره.

آلغرن: 25 مايو 1877. هذا سيكون آخر تدوين لي في هذه المذكرات. حاولت أن لأقيم تقييماً حقيقياً ما رأيت و ما فعلت. لا أظن أنني أفهم مجرى حياتي. أعرف أنني ممتن لأنني كنت جزءا من كل هذا... حتى و لو للحظة.

تاكا: آلغرن سان، هلا ترافقني؟ إن ارتديت هذا الدرع فهذا سيشرفنا.

كاتسوموتو: ستحتاج إلى هذا.

آلغرن: ماذا يعني؟

كاتسوموتو: إنه ملك لمحارب انضمت الطرق القديمة إلى الطرق الجديدة في أسلوبه.

باغلي: يا إلهي. سيدي، الجيش الامبراطوري الياباني يطلب استسلامك. إذا ألقيت أنت و رجالك أسلحتكم فلن تتعرضوا للأذى.

كاتسوموتو: هذا ليس ممكنا كما يعرف السيد أومورا.

باغلي: كابتن آلغرن، لن نوفر حياتك. إن وقفت ضدنا. لذلك أنت ستكون مثلهم.

آلغرن: سأبحث عنك في ساحة المعركة.

غراهام: كابتن آلغرن.

آلغرن: سيد غراهام. ربما يمكنك استعمال هذه المذكرات في كتابك.

غراهام: نعم، سأفعل يا كابتن. وداعاً

آلغرن: سيد غراهام.

كاتسوموتو: حسناً لن يستسلموا. هل نحن مستعدون؟

أوجيو: تحركوا إلى مواقعكم.

أومورا: إبدأوا باطلاق النار!

باغلي: إنهم يغطون انسحابهم.

أومورا: أترى؟ حتى الساموراي الأقوياء لا يستطيعون مواجهة مدافع الهاوتزر. أعط الإشارة بالهجوم.

باغلي: أقترح الهجوم بمجموعات صغيرة أولاً.

أومورا: هراء! هجوم كامل!

آلغرن: إنهم قادمون. إنتظر رشق النار. الرشق الثاني.

باغلي: ما هذا؟

أومورا: ماذا يجري؟

باغلي: لقد تم إيقاف الهجوم.

أومورا: أرسل الفرقة الثانية.

كاتسوموتو: ماذا حدث لمحاربي ثيرموبولي؟

آلغرن: ماتوا جميعاً.

بوب: آلغرن سان!

باغلي: هذا اللعين يظن أنه يستطيع الفوز.

آلغرن: سيحضرون فرقتين إضافيتين إلى هنا قريباً. لن نتمكن من إيقافهم مجدداً.

كاتسوموتو: ليس عليك أن تموت هنا.

آلغرن: كان علي الموت عدة مرات من قبل.

كاتسوموتو: و الآن أنت تحيا مجدداً.

آلغرن: نعم.

كاتسوموتو: لم يكن قد حان وقتك.

آلغرن: لم ينته الأمر بعد.

أومورا: ما هذا؟ المدفعية، تحضروا لإطلاق النار!

جندي ياباني: تحضروا لإطلاق النار!

أومورا: هذا جنون هل يتحضر للهجوم؟

باغلي: نعم.

أومورا: إنه مهزوم! عليه قبول عاره! إقتله. أقتلهم كلهم. الآن!

باغلي: حصاني!

أومورا: أطلقوا النار!

باغلي: مستعدون! صوبوا! أطلقوا النار! تابعوا إطلاق النار!

أومورا: أحضروا المدافع الجديدة!

جندي ياباني: حضروا المدافع الجديدة!

أومورا: أطلقوا النار!

جندي ياباني: تراجع!

أومورا: بسرعة! بسرعة! أطلقوا النار!

جندي ياباني: توقفوا عن إطلاق النار!

أومورا: أيها الحمقى، تابعوا إطلاق النار!

جندي ياباني: توقفوا عن إطلاق النار!

آلغرن: لا.

أومورا: أقتلوا! أقتلوا كاتسوموتو! أقتلوا الأميركي!

كاتسوموتو: لقد استعدت شرفك مجدداً. دعني أموت بشرفي. ساعدني لكي أنهض.

آلغرن: هل أنت جاهز؟ سأفتقد محادثاتنا.

كاتسوموتو: رائعة. كلها... رائعة.

السفير: باسم الولايات المتحدة الأميركية... توقيع هذه المعاهدة سيكون بداية لعهد من الازدهار... و التعاون بين أمتينا العظيمتين.

أومورا: باسم الامبراطور... يسرنا أننا أنهينا هذه... المحادثات بنجاح.

الامبراطور: إنه هنا؟

أومورا: جلالتك، لو نستطيع إنهاء المسألة التي بين أيدينا...

آلغرن: هذا هو سيف كاتسوموتو. كان ليرغب في أن تأخذه... لتكن قوة الساموراي معك دائماً.

أومورا: أيها المستنير الذهن كلنا سنبكي كاتسوموتو لكن...

آلغرن: ... لقد أمل... في نفسه الأخير... أن تتذكر الأجداد الذين حملوا هذا السيف.. و ما ماتوا لأجله.

أومورا: جلالتك...

الامبراطور: لقد كنت معه.. في النهاية؟

أومورا: أيها الامبراطور هذا الرجل حارب ضدك**!**

آلغرن: جلالتك... إذا كنت تؤمن أنني عدوك أصدر لي الأمر... و سآخذ حياتي بسعادة.

الامبراطور: لقد حلمت بيابان موحدة... ببلد قوي و مستقل و عصري. أصبح لدينا الآن سكك حديدية و مدافع و ثياب غربية. لكن... لا يمكننا أن ننسى من نحن... أو المكان الذي أتينا منه. أيها السفير سوانبيك... لقد وصلت إلى نتيجة أن معاهدتك... ليست في مصلحة شعبي.

السفير: سيدي، إذا سمحت لي...

الامبراطور: آسف جدا... لكن لا يمكنك.

السفير: هذا يثير الغضب**!**

أومورا: أيها المستنير الذهن علينا مناقشة هذا الأمر...

الامبراطور: أومورا... لقد فعلت ما يكفي.

أومورا: كل ما فعلته فعلته لأجل بلادي.

الامبراطور: إذاً لن تمانع أن أصادر أملاك عائلتك... و أقدمها هدية لشعبي.

أومورا:... أنت تجلب لي العار.

الامبراطور: إذا كان عارك لا يحتمل... أقدم لك هذا السيف.

أخبرني كيف مات.

آلغرن: سأخبرك كيف عاش.

الحكواني: و هكذا انتهت أيام الساموراي. الأمم مثل الرجال يقال إن لديها قدرها. أما بالنسبة إلى الكابتن الأميركي... لم يعرف أحد مصيره. يقول البعض أنه مات متأثراً بجراحه... يقول البعض الآخر إنه عاد إلى بلاده. لكن أود الاعتقاد... أنه وجد أخيراً بعض السلام... الذي كان ينشده... و قلة منا تجده.

نص الدبلجة

حكواني: تقول الحكاية إن اليابان نشأت بالسيف. و تقول أيضا إن الآلهة غمدت السيف المرجني في المحيط و عندما سحبته سقطت في البحر أربع قطرات نقية و أصبحت تلك القطرات جزر اليابان. و في رأيي أنا. صنع اليابان حفنة من الرجال الشجعان، محاربون وهبوا حياتهم للكلمة التي أصبحت منسية: الشرف.

مكايب: سيداتي و سادتي. "مينشستر"، مصدر كافة أنواع التسليح المستعمل بوساطة جيش الولايات المتحدة. و في احتفالنا بالذكرى السنوية للنصر، نقدم لكم البطر الأمريكي، أحد أكثر المحاربين الذين عرفتهم البلاد بريقا. الحائز على ميدالية الشرف لشجاعته على أرض "كيتسبورغ" المقدسة. إنه أيضًا سابع الفرسان و الآتي بحملة النصر ضد المتوحشين من الهنود. سيداتي و سادتي، أقدم لكم البطل. القائد نايثن آلغرن. القائد نايثن آلغرن. نعم. نعم. لحظة من فضلكم. لحظة.

مكايب: تبا لك آلغرن. أخرج من هنا و هذا الآداء الأخير لك. أنت نطرود. هيا، سئمت من هذا! هيا، هيا، آلغرن!

آلغرن: هذه سيداتي و سادتي: البندقية التي هزمت الغرب. في كيثر من الأوقات أجد نفسي محاطاً بحشد كبير من... الأعداء الغاضبين. و هذه فقط من يفصل بيني و بين الموت المحقق المرغب. دعوني أخبركم عن الهندي. إنه عدو مرعب لو وقفتُ في طريقه لانتزع فروة رأسي في ثانية واحدة و كنت سأقف أمامكم رجلاً أصلعا هذا اليوم. مثل أولائك الأوغاد هناك في "ليتل بيغهورن" الذين شُوهوا... الجثث و نزعوا عنها الجلد...

آلغرن: هذه سيداتي و سادتي البندقية 73، تطلق سبع طلقات على مسافة 400 ياردة في الثانية، أرأيت يا بني ماذا يمكن أن تفعل؟ يمكنها أن تقتل والدك في الحال صدقني. إنها تستطيع أن تقتل 6 أو 7 من الشجعان الذين تواجههم و دون الحاجة إلى إعادة تعبئتها. لاحظوا سهولة استخدامها...أشكركم، نيابة عن الذين قتلوا باسم أفضل التسالي الميكانيكية و الفرص التجارية. سيستلم ماكايب طلباتكم... باركم الله!

غانت: أرى أن لديك ميل لتمثيل الميلودراما القديمة.

آلغرن: أنت حي؟

غانت: أجل، حي. لقد قال لي كاستر... سنذهب إلى مدينة ليتل بيغهورن. و عندما شرح لي ماذا سنفعل حصلت على تذكرتي. حدث الكثير لكن سأخبرك بالأهم.. لدي عمل جيد لكلينا. أنا أعلم أنك بحاجة ماسة إليه.

آلغرن: و ما نوع العمل؟

غانت: إنه العمل الوحيد الذي يناسبك، و يليق بك. بالطبع ما لم تعطي قلبك كله للمسرح.

باغلي: نايثن!

غانت: استمع فقط لما سيقوله أولا.

باغلي: سعيد برؤيتك... نايثن أود أن تقابل السيد أومورا من اليابان و مساعده الذي لا أعرف لفظ اسمه. إجلس... أرجوك.

آلغرن: ويسكي.

باغلي: اليابان. تفكر في أن تصبح بلادا متحظرة. و يود السيد أومورا أن يوظف عددا من الخبراء البيض لتدريب جيشهم، وإذا نجحنا في ذلك، سيضمن الامبراطور لنا امتيازات حصرية لتوريد السلاح.

آلغرن: لدي اتفاقية مع شركة وينشستر. و أنا متأكد تماماً أن السيد أومورا يفهم ما يعني ذلك.

أومورا: أنت تتقاضى على عملك مع شركة وينشستر 25 دولارا في الأسبوع... نحن سندفع لك 400 دولار في الشهر.

آلغرن: 500 في الشهر. و أيضا 500 أخرى عندما ننتهي. كم عدد الأبطال الذين سينظمون إلينا سيد أومورا؟

مساعد أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: ويسكي.

غانت: إذا... على قتال من سندرب رجالك؟

أومورا: إسمه كاتسوموتو موريتسوغو. كان أحد معلمي الامبراطور. إنه ساموراي.

غانت: ساموراي؟

أومورا: يمكنك أن تقول إنه محارب.

باغلي: يعلم السيد أومورا عن تجربتنا في التعامل مع التمرد.

آلغرن: حقا؟

باغلي: و قرأ كتابك أيضاً. الكابتن آلغرن أدى دراسة على القبائل ساعدتنا على هزيمة قبيلة الشايان.

أومورا: عذراً. و لكن ما هو المضحك؟

آلغرن: لقد عاد الفيلق ثانية و ذلك أمر رائع فعلاً... عذراً، أريد الذهاب إلى الحمام.

باغلي: ما من مشكلة. سأتحدث معه.

أوموورا: كولونيل باغلي. لقد اتصلنا بك لأنك الضابط الأعلى لنايثن آلغرن... و أكدت لنا امكانية مشاركته.

باغلي: سيفعل. عن إذنك لحظة.

باغلي: نايثن. لقد قمت بما علي القيام به. و لست نادماً أبداً، ما رأيك الآن أن ننسى الماضي؟

آلغرن: تريد قتل اليابانيين. سأفعل ذلك.

باغلي: لا أريدك أن تقتل أحدًا أبداً.

آلغرن: تريد أن تقتل أعداء اليابانيين... حسنا سأقتل أعدائهم. و لكن لا شيء دون مقابل. سأقتل من تريد مقابل 500 دولار. لكن بالنسبة لك، يسعدني قتلك دون مقابل.

آلغرن: الثاني عشر من شهر تموز.. عام ألف و ثمانمئة و ستة و سبعين... لا ماض و لا مستقبل... و فجأة أجد نفسي أواجه الحقيقة الصعبة للضروف الحالية. تم توظيفي لقمع تمرد قائد قبيلة أخرى... يبدو أن هذا هو العمل الأنسب لي... يا لسخرية الأقدار، كيف شكلت حياتي...

غراهام: الكابتن آلغرن على ما أظن؟

آلغرن: أجل.

غراهام: يا أهلا و سهلا بك، سايمن غراهام

منذ عشرين عاما كانت مدينة هادئة. أنظر الآن. الامبراطور متحمس لكل ما هو غربي... لكن الساموراي لم يقبلوا التغيير. و يتصارع القدماء و العصريون على روح اليابان. لذلك يجلب صاحب عملك الجديد السيد أوموورا كل خبير غربي تقع يده عليه. محامون من فرنسا. مهندسون من ألمانيا. معماريون من هولندا. و الآن... محاربون من أميركا. جئت مع البعثة التجارية البريطانية منذ سنوات. تم اعفائي من منصبي الآن لأن لدي ميل لقول الحقيقة في بلد لا يُفصح فيه أحد عما في داخله. أما الآن... فأنا أُترجم بدقة أكاذيب الآخرين.

لم ير العامة أي من الأباطرة من ألفي عام. يجب أن تعلم أن هذا شرف كبير. يمكنك أن تنظر إليه لكن لا تتكلم إلا إذا تكلم معك. إذا وقف انحني، و إذا انحنى، إنحني أكثر. هل مظهري جيد؟ لم أرتدي هذه البدلة منذ مدة طويلة.

غراهام: انحنوا... هيا.

أوموورا: يرحب الامبراطور المعظم ميجي بكم. و هو شاكر للمساعدة التي قدمتها دولتكم. ونتمنى أن نحظى بنفس الوفاق الوطني الذي تتمتع به.

الامبراطور مهتم جدا بالهنود الأميركيين... إذا كنتم قد قاتلتموهم بالفعل.

باغلي: أجل قاتلناهم، الهنود الحمر خصوم شرسون.

أوموورا: يريد الامبراطور أن يسأل الكابتن آلغرن... هل صحيح أنهم يلبسون ريش النسر.. و يصبغون وجوههم قبل دخول المعارك ... لهذا لا يخافون؟

آلغرن: إنهم رجال شجعان.

غراهام: انحنوا.

الامبراطور: شكرا، شكرا جزيلا.

غراهام: و الآن خطوة إلى الخلف، ثم خطوة، أيضا خطوة... استديروا.

غانت: هيا استعدوا أيها الأوغاد، قفوا بشكل مستقيم و إلا سأعاقب أي شخص منكم يقع نظري عليه، هل تفهمون ما أقول؟

آلغرن: أحسنت سيدي.

غانت: سوف تجد الأمور أسهل عندما تفهم اللغة.

آلغرن: سوف يجثو الصف الأول و يعد البنادق. الصف الثاني...

الثاني و العشرون من شهر تموز، تلقيت أجر ثلاث سنوات في ستة أشهر لكي أدرب المجندين من رجالهم، إنهم رجال مجندون إلزامياً. و الأغلب لم يشاهد بندقية من قبل.

هكذا... النار!

و يقودهم الجنرال هازيغاوا. رجل صغير البنية... لكن الجميع يكنون له الاحترام.

ماذا يمكنه أن يخبرني عن هذا الساموراي كاتسوموتو؟

لديه معرفة كبيرة بكاتسوموتو و ثورته. و سوف يساعدني عندما نواجه الساموراي.

من يزودهم بالسلاح؟

غراهام: يقول إن كاتسوموتو لا يهين نفسه باستخدام الأسلحة النارية.

آلغرن: لا يستخدم أسلحة نارية؟

غراهام: يحترم كاتسوموتو الأساليب التقليدية القديمة.

آلغرن: هو يعرفه جيداً؟

غراهام: أجل، لقد حارب هو و كاتسوموتو لدى الامبراطور.

آلغرن: و هل حارب مع الساموراي؟

غراهام: إنه من ساموراي.

غراهام: يجب أن تفهم أن كاتسوموتو تعهد بالدفاع عن الامبراطور بسيفه. فسيف الساموراي هو روحه. إن الساموراي غامضون جداً. حاولت الكتابة عنهم كتابا لكنهم كتومون.

غانت: و مازالوا يرتدون الدروع.

غراهام: أجل، وعندما كان الإيرلنديون يرتدون التنانير... كان الساموراي أكثر المحاربين تطورا على وجه الأرض.

آلغرن: أريد المزيد من المعلومات عن خطتهم الحربية.

غراهام: لدي كتب كثيرة لكن بحاجة إلى جمع.

غانت: سيتعلم آلغرن اليابانية بسرعة. كما تعلم سابقا لغة الهنود الحمر.

غراهام: حقا؟ تعرف لغتهم؟ رائع! هيا يا سيدي. قل لي كلمة بلغتهم. فقط مرحباً أو وداعا أو .. لا لا لا! إقطع لسانه وواغله في الزيت.

غانت: غداً باكرا أيها كابتن. تأخر الوقت، أليس كذلك؟

غراهام: لطالما كنت مذهولا بسلخ فروة الرأس. ولكن لم أفهم التقنية المستخدمة.

آلغرن: تخيل يا سيد غراهام، أن هناك شخصاً يكرهك كثيراً... و يمسك بخصلة من شعرك و أنت عاجز عن الدفاع عن نفسك... ثم يمرر نصل سكينه الصدأة حول فروة رأسك... إلى الأمام و إلى الخلف. و تخيل إذا كان بإمكانك يا سيد

غراهام... ما هو تأثير طعنة قوية و سريعة على فروة رأسك لقطع ما تبقى من شرايين جهازك العصبي. هل فهمت الآن ما هي التقنية المستخدمة؟ هل فهمت؟ متى ستبدأ بترجمة هذه الكتب؟

غراهام: في الحال. أنا مسرور لأنك مهتم بالساموراي.

آلغرن: لا أهتم لأمرهم. أريد أن أعرف من هو عدوي.

غراهام: لن أنام حتى أنهيهم. ساكي. تصبح على خير.

غانت: أ أحضر لك شيئا؟

باغلي: هذه حملة تأديبية آلغرن.

آلغرن: كولونيل باغلي لا علاقة لهؤلاء بالغارات!

باغلي: تقدموا يا رجال.

غانت: أطلقوا النار!

آلغرن: علينا شكرهم لأنهم يطلقون النار في الاتجاه نفسه.

غانت: عبرت عن ذلك أفضل مني.

آلغرن: ضع البندقية على كتفك. و ركز على الهدف. والآن بهدوء..."هوديك". أحسنت.

باغلي: نايش! إن كاتسوموتو هاجم سكة حديد قرب منطقته.

أومورا: اتحكم بلدا يجب أن تتنقل بحرية فيه، يجب إيقافه الآن. سكة الحديد من أولويات هذه البلاد.

آلغرن: ليسوا جاهزين.

باغلي: لا يملك الساموراي بنادق. إنهم يقاتلون بالسيف.

آلغرن: لكن الحرب هي مهنتهم الوحيدة منذ ألف سنة.

باغلي: لديك قوة نارية متطورة و جيش كبير. سوف آمر الفرقة بالتحرك ضد كاتسوموتو و سوف تتعقبه و تقاتله.

آلغرن: أنت... سيد غراهام! قل لهذا الرجل أن يطلق النار علي!

غراهام: عذراً سيدي ماذا قلت؟

آلغرن: أخبر هذا الرجل... إذا لم يطلق النار علي سوف أقتله!

غانت: كابتن، هل أستطيع التحدث معك؟

آلغرن: أخبره! هيا أخبره! أطلق النار! الآن! أسرع! أسرع! أطلق النار علي، الآن! الآن فهم؟ ليسوا جاهزين.

باغلي: سوف تتحرك الفرقة صباح الغد!

غراهام: أنجز ألف ميل من سكة الحديد في أقل من سنتين. هذا مذهل.

آلغرن: و يمتلكها أوموراكلها؟

غراهام: أجل، حالما يتخلص من الساموراي. كيف تنوي إيجاد كاتسوموتو؟

آلغرن: لا تقلق سيد غراهام. أؤكد لك أنه هو من سيجدني.

غانت: هيا هيا هيا... إلى مراكزكم!

آلغرن: الكتيبة القتال الأولى و الثانية تعالوا معي!

غانت: انتبهوا لتحافظوا على حياتكم.

آلغرن: ثم الثالثة و الرابعة خلفيهما! أين هو هاسيغاوا؟

غراهام: يرفض أن يقاتل ضد كاتسوموتو ورجاله.

آلغرن: استعدوا!

باغلي: أيها الكابتن. نحن لن نقاتل معهم.

آلغرن: إذاً من سيقود الرجال؟

باغلي: سيقودهم ضباطهم. لنتحرك إلى الخلف.

آلغرن: إذهب وحدك. هيا ركبوا الحراب!

باغلي: سيد غراهام، هيا معي إلى الخلف.

غراهام: حاضر، سألحق بك.

آلغرن: تحقق أيها الرقيب غانت، من جهوزية قطار الإمداد خلف الجيش. هل سمعت أمري، غانت؟

غانت: سمعته، سيدي!

آلغرن: إذاً هيا نفذ الأمر. الآن!

غانت: لا أقصد التقليل من احترامك لكن تباً لك.

آلغرن: تهيؤوا!

غانت: تهيؤوا!

ضاب ياباني: *samurai come*.

آلغرن: سنكون بخير.

وضعية اطلاق النار!

غانت: وضعية اطلاق النار!

آلغرن: سوف تطلقون النار عندما آمركم

لا تطلقوا النار!

غانت: لا تطلقوا النار!

آلغرن:الآن! قفوا في الصف! أطلقوا النار ! تراجعوا، أيها الملازم!

هيروتارو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: قل لي، ما هو اسمك؟

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم* . هذه قرية ابني. نحن في عمق الجبال و الشتاء قادم. فلا يمكنك الفرار من هنا.

نوبوتادا: *Jolly Good*.

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم*.

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم*.

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم*.

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم*.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

آلغرن: ساكي.

نوبوتادا: ساكي؟

آلغرن: ساكي. ساكي.

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

آلغرن: ساكي. ساكي!

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم*.

آلغرن: أرجوك ساكي. ساكي! لا! لا! لقد أخبرتك! لا!

آلغرن: صباح الخير.

نوبوتادا: إذهب... هيا... هيا.

آلغرن: ما اسمك؟ ألديك اسم؟ (نامي، ناماي) لا تفهم ما أقول أعرف ذلك؟ لماذا لا تتكلم؟ أنت غاضب لأنهم يجبرونك أن ترتدي فستانا. أيها الوغد.

كاتسوموتو: لقد بنت عائلتي هذا المعبد قبل ألف سنة مضب. إسمي هو كاتسوموتو. عفوا، ما هو اسمك؟ أستطيع أن أتكلم بلغتك. لذا سنتحدث قليلا... إذا سمحت لي.

آلغرن: لما أبقيت على حياتي؟ ماذا تريد ؟

كاتسوموتو: أريد أن أعرف عدوي.

آلغرن: رأيت ما فعلته بعدوك.

كاتسوموتو: ألا يقتل المحاربون في بلدك؟

آلغرن: بلى، لكنهم لا يقطعون رؤوس الرجال الراكعين.

كاتسوموتو: طلب مني هاسيغاوا أن أساعده على انهاء حياته. إن الساموراي لا يتحملون عار الهزيمة. ولقد شرفني أن أقطع رأسه. قد تبدو عاداتنا غريبة بالنسبة لك. والشيء نفسه ينطبق علينا أيضا. كمثال... أعتقد أن عدم التعريف عن نفسك يُعتبر عملا فظاً جداً حتى بين الأعداء.

آلغرن: نايش آلغرن.

كاتسوموتو: شرفني لقاؤك. لقد استمتعت بالمحادثة معك نايش آلغرن.

آلغرن: مازال لدي أسئلة.

كاتسوموتو: لقد عرفت عن نفسي و أنت بالمقابل عرفت عن نفسك. هذه محادثة لائقة بيننا.

آلغرن: أريدك أن تجيب على أسئلتي.

كاتسوموتو: في وقت آخر.

آلغرن: من المحارب الذي قتلته؟

كاتسوموتو: إنه زوج أختي هيروتارو.

آلغرن: و من التي تعتني بي؟

كاتسوموتو: أختي، زوجته. و اسمها تاكا.

آلغرن: أنا قتلت زوجها.

كاتسوموتو: كانت ميتتة مشرفة.

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم...*

آلغرن: شكرا.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم* ؟

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: أحسنت.

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم.* You try

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: لقد أدركت أنني مهمل. أعذرني. كان يجب أن أشكرك على حمايتي البارحة. هذا عملك، أليس كذلك؟ حمايتي؟ أحسنت بوب. ألا يعجبك هذا الاسم؟ سأنادي به اعتبارا من هذا اليوم. أيعجبك هذا بوب؟

كاتسوموتو: يعلمك أوجيو فن استخدام السيف الياباني.

آلغرن: أجل.

كاتسوموتو: أقاتلت ضد الهنود الحمر؟

آلغرن: أجل.

كاتسوموتو: أخبرني عن دورك في هذه الحرب.

آلغرن: لماذا؟

كاتسوموتو: أود التعلم.

آلغرن: إقرأ الكتب.

كاتسوموتو: و لكنني أفضل أن أجري محادثة معك.

آلغرن: لماذا؟

كاتسوموتو: لأن... كلانا نكون تلميذي حروب. إذاً... أنت الجنرال المسؤول عن الجيش؟

آلغرن: لا. قائد فرقة... كابتن.

كاتسوموتو: أهذه رتبة تعتبر أقل.

آلغرن: متوسطة.

كاتسوموتو: و من هو الجنرال؟

آلغرن: أنت أليس لديك ثورة تقودها؟

كاتسوموتو: ألا يحب الناس في بلادك التحدث؟

آلغرن: لقد كان لواءا. اسمه كاستر.

كاتسوموتو: أعرف هذا الاسم. لقد قتل الكثيرين.

آلغرن: أجل، قتل الكثيرين.

كاتسوموتو: إذاً كان جنرالا جيداً.

آلغرن: لا. لم يكن جيداً. كان طائشا و مغرورا. لقد تعرض لمجزرة مروعة لأنه هاجم 2000 هنديا غاضب.

كاتسوموتو: 2000 هندي؟ كم كان عدد رجاله؟

آلغرن: 211

كاتسوموتو: لقد أعجبني هذا الجنرال.

آلغرن: إنه مجرم، أغرم بأسطورته الشخصية فمات جنوده لأجل ذلك.

كاتسوموتو: و لكن أضنها ميتة مشرفة.

آلغرن: ربما تحضى بهذه الميتتة يوماً.

كاتسوموتو: إذا كان هذا قدري.

آلغرن: ما الذي تريده مني؟

كاتسوموتو: اسأل نفسك ما الذي تريده أنت؟

آلغرن: ماذا تفعل؟ ولماذا تجري هذه المحادثات؟ وما الذي أفعله هنا ؟

كاتسوموتو: في الربيع... سيذوب الثلج و تصبح المعابرسالكة. وحتى ذلك الحين، ستبقى هنا. طاب يومك الكابتن.

آلغرن: عام 76. في يوم غير معروف و شهر غير معروف. وسطت العيش بين هؤلاء الغير عاديين. أنا أسيرهم و لا أستطيع الهرب. يعاملونني دائما بنوع من الاهمال... كأنني ضيف مزعج أو شخص مشرد. الجميع مهذبون. يبتسمون و ينحنون. لكن خلف هذا اللطف كله حقيقة غامضة مخفية. إنهم أناس غريبون. منذ استيقاظهم... يكرسون أنفسهم لتنفيذ عملهم بالشكل الأمثل. لم أر انضباطا كهذا من قبل. و قد تفاجأت بأن كلمة ساموراي تعني الخدمة... و يؤمن كاتسوموتو بأن ثورته يجب ان تكون خدمة الامبراطور.

نوبوتادا: عذرا. أنت تفكر كثيراً.

آلغرن: أفكر كثيرا؟

نوبوتادا: أجل، تفكر بالسيف و الذين يراقبونك، و تفكر بخصمك. تفكر كثيرا. لا تفكر.

آلغرن: حسنا.

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: ماذا؟ ليس بهذه السرعة. وما هذه؟

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: لا، لا، ليس بهذه السرعة. أنا آلغرن.

نوبوتادا: نوبوتادا.

آلغرن: نوبوتادا.

نوبوتادا: ماغوجيرو.

آلغرن: ماغوجيرو.

نوبوتادا: هيغن.

آلغرن: هيغن. تاكا.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: كانت لطيفة جدا معي.

كاتسوموتو: يشرفها أن يكون ضيفي في بيتها.

آلغرن: شتاء عام 77. ماذا يعني أن تكون ساموراي؟ أن تدير نفسك كليا للمبادئ الأخلاقية... وأن تبحث عن سلام العقل... و أن تحترف القتال بالسيف.

ساموراي1: *حديث باليابانية غير مترجم.*

ساموراي2: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: برد؟ (ساموي). حسنا. حسنا، أشعر (واتاشي). نار (مويرو) تحترق.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن:أنا آسف... *حديث باليابانية غير مترجم*... من أجل زوجك هيروتارو.

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم*...

آلغرن: ربيع عام 77. هذه أطول مدة قضيتها في مكان واحد منذ أن تركت المزرعة في صغري. أمور كثيرة هنا لن أفهمها. لم أكن رجلاً متدينا يوماً... و ما رأيته في ساحات المعارك... جعلني أشك في الغاية من حياتنا. ولكن هناك شيء روحي غامض في هذا المكان. ومع أنه سيبقى غامض بالنسبة لي... إلا أنني كنت مدركا لقوته وعظمته. حظيت في هذا المكان بنوم مريح لم أحظى به منذ سنوات.

آلغرن: هيا احظر الكرة! هيا بسرعة. لا، ليس أنا! احظر الكرة! أحظر الكرة!

ساموراي1: *حديث باليابانية غير مترجم.*

ساموراي2: *حديث باليابانية غير مترجم!*

ساموراي1: *حديث باليابانية غير مترجم.*

ساموراي2: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: لا تفكر.

ساموراي1 و 2: *حديث باليابانية غير مترجم!*

ساموراي2: *حديث باليابانية غير مترجم* ؟

آلغرن: كاتسوموتو!

ساموراي: *حديث باليابانية غير مترجم!*

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم!*

كاتسوموتو: التفتح الكامل للأزهار شيء نادر. تمضي تنتظر حدوثه و لا يعتبر ذلك مضيعة للوقت.

آلغرن: من أرسل هؤلاء لقتلك؟

كاتسوموتو: أكتب قصيدة عن حلم راودني. عينا النمر تشبه عيني لكنه يأتي من عمق البحر الكبير الهائج.

آلغرن: أهو الامبراطور؟ أم أومورا؟

كاتسوموتو: إذا كان الامبراطور يريد موتي فليطلب فقط.

آلغرن: إذاً أومورا.

كاتسوموتو: أواجه صعوبة في إنهائها. هل يمكنك أن تساعدني؟

آلغرن: لست كاتبا.

كاتسوموتو: لكنك كتبت صفحات عديدة منذ مجيئك.

آلغرن: ماذا أخبرتك أيضاً؟

كاتسوموتو: أخبرتني عن كوابيسك.

آلغرن: كل منا له كوابيسه.

كاتسوموتو: من يشعر بالعار فقط.

آلغرن: لا يمكنك تقييم ما فعلته.

كاتسوموتو: لقد مر عليك الكثير.

آلغرن: صحيح.

كاتسوموتو: الموت لا يخيف أمثالك. لكنك ترجوه في بعض الأحيان. أليس كذلك؟

آلغرن: أجل.

كاتسوموتو: و أنا أيضاً. عادة يحدث هذا للذين شاهدوا ما شاهدناه. و بعدها أتيت إلى هذا المكان. إلى أرض أسلافي... ولكن تذكر... سنموت جميعا مثل هذه الأزهار... لأن الحياة موجودة في كل نفس... في كل كوب شاي... و كل نفس نقتلها. القتل هو أسلوب المحاربين.

آلغرن: الحياة في كل نفس.

كاتسوموتو: أسلوب البوشيدو.

آلغرن: أجل.

كاتسوموتو: أمن الامبراطور لنا ممراً إلى طوكيو. سنغادر غداً.

آلغرن: جيد.

كاتسوموتو: جيد. عندما أخذت هذا كنت... عدوي.

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم...*

هيغن: آلغرن سان**!** آلغرن سان**!**

باغلي: آلغرن؟ يا للمفاجأة آلغرن، أنت حي. أنت تذهلني دائماً.

آلغرن: مدافع.

باغلي: أجل مدافع. عندما سيوقع الامبراطور على اتفاقية التبادل التجاري... سيحصل على كل الشحنة. بالاضافة إلى هذا النوع... نسبة الإعطال فيه قليلة.

آلغرن: أريد الاستحمام.

باغلي: أفهم ذلك، بعد العيش مع هؤلائك المتوحشين. أهلاً بعودتك آلغرن.

-حديث باليابانية بين كاتسوموتو و الامبراطور غير مترجم-

أومورا: آه، تفضلوا أيها السادة. كابتن آلغرن، يبدو أنك قضيت فترة أسرك... دون أن تتعرض للأذى.

آلغرن: لأنا م أعامل بسوء.

السفير: سيد أومورا، هذه مسودة اتفاقية السلاح.

أومورا: كابتن آلغرن ما هو عدد الساموراي الذين انضموا إلى كاتسوموتو.

آلغرن: ليس لدي علم سيدي.

باغلي: لكنك أمضيت الشتاء في معسكره.

آلغرن: كنت أسيره.

باغلي: هل حصن منطقته؟ و أحضر أسلحة نارية؟ أخبرنا بما رأيته.

آلغرن: كما قلت لي إنهم خصوم متوحشون.

السفير: سيدي، بالنسبة...

أومورا: أنا متأكد أن كل مستنداتك صحيحة. شكرا. ضعها على مكتبي و سوف أدرسها عندما يكون الوقت مناسبا.

السفير: مع كل احترامي سيدي بدأ صبر رئيسنا ينفد. ربما هناك شخص آخر سنتحدث إليه.

أومورا: مع كل الاحترام أيها السفير... نعم هناك أشخاص آخرون سنتحدث إليهم. كالبريطانيين أو الفرنسيين. أو الديبلوماسيين الذين ينتظرون.

السفير: أجل سيدي، نتطلع لسماع جواب سريع من سيادتكم.

أومورا: طاب يومكم جميعا. كابتن آلغرن. أريد التحدث معك قليلا على انفراد. إجلس أرجوك. ما رأيك أن تشرب كأساً؟

آلغرن: لا، شكراً.

أومورا: كاتسوموتو رجل استثنائي أليس كذلك؟

آلغرن: إنه زعيم قبيلة. هذا ما عرفته.

أومورا: لكن ليسوا ساموراي. أساليبهم جذابة جدا.

آلغرن: لا أفهم ما علاقتي بذلك.

أومورا: آه، سأشرح لك. كنت على حق كابتن آلغرن. لم نكن مستعدين السنة الماضية لخوض حرب. كنت محقا وكان الكولونيل باغلي مخطئا. لكن الآن أصبحنا جاهزين. إذا سمح كاتسوموتو لثوار آخرين بالانضمام إليه... سنواجه عشر سنوات من الثورة. و هذا شيء لن أسمح به. إما أن أوقفه في المجلس هذا اليوم أو سأطلب منك أن تقود جيشي لقتاله. وسنقضي عليه بالتأكيد بما لدينا هنا.

آلغرن: أقدر لك هذا العرض.

أوموورا: هذا ليس عرضاً آلغرن.

آلغرن: سيد أوموورا، كان عقدي معك لتدريب جيشك فقط.

أوموورا: إذاً سنوقع عقدا جديداً... و يقر هذا العقد بالاسهامات العظيمة... التي قدمتها للامبراطور. أنفهم بعضنا جيدا؟

آلغرن: أجل، نفهم بعضنا جيدا.

أوموورا: لقد أسعدتني. *حديث باليابانية غير مترجم.*

غراهام: كابتن آلغرن! أخبرني ما الذي يحدث؟ الديبلوماسيون مجتمعون. أصدر أوموورا قانوناً ضد الساموراي.

آلغرن: سيد غراهام، أريد شراباً.

غراهام: هل يخطط صديقك كاتسوموتو أن يواجه المجلس ظهر هذا اليوم؟

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*

غراهام: ها قد بدأت الأمور.

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم .*

غراهام: كابتن آلغرن!

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم!*

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم ؟*

آلغرن: الكابتن آلغرن. *حديث باليابانية غير مترجم!*

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: سآخذك إلى المنزل

نوبوتادا: *Jolly Good.*

أوموورا: لكي نستطيع مقاومة قوى الغرب علينا أن نقوي أنفسنا أولا. و لذلك يجب أن يكون اقتصادنا و جيشنا قويا و يتدرب بشكل دائم. كاتسوموتو، أنت تشرفنا.

كاتسوموتو: يسعدني أن أنضم إلى هذا المجلس مجدداً.

أومورا: قانون المجلس يمنع حمل السيوف.

كاتسوموتو: قرأت كل القوانين بتمعن.

أومورا: و مع ذلك تدخل بسيفك.

كاتسوموتو: هذه القاعة كانت دائماً محمية بسيفي...

أومورا: نحن أمة تتبع القوانين و نحن لسنا بحاجة إلى حماية..

كاتسوموتو: نحن أمة من الخونة تبيع نفسها...

أومورا: إذا أصبحنا أمة من الخونة فالساموراي من جعلونا كذلك و الجميع يعرف.

كاتسوموتو: لم أر أبداً عائلة أومورا توزع الذهب على شعبنا، أم أنا مخطئ.

أومورا: سيد كاتسوموتو أطلب منك الآن أن تنزع سيفك و تضعه خارج المجلس.

كاتسوموتو: الامبراطور، هو فقط من يأمرني بنزعه.

أومورا: صوت الامبراطور نقي جداً لكي يسمع في هذا المجلس.

كاتسوموتو: آسف مولاي، أرفض أن أتخلى عن سيفي.

أومورا: إذاً و مع الأسف سيرافقك حراسي إلى منزلك في طوكيو. لتنتظر هناك استدعاءنا لك.

باغلي: هل تريد الرحيل. مع أن السيد أومورا عرض عليك عملي. يجب أن أشكرك. لك 500 دولار عن كل شهر قضيته... في الأسر. مبلغ كاف لجعلك تقلع عن المشروب بقية حياتك. لا تشكرني. حسنا، إنتهى الأمر الآن. اعتقل السيد أومورا كاتسوموتو و سيقضي عليه الليلة. و بموت كاتسوموتو لن نواجه المتاعب في قمع ثورته من دونك. خاصة من دونك. أخبرني نايثن آلغرن. ما السبب الذي جعلك تكره شعبك إلى هذا الحد؟

مساعد أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

آلغرن: مهما فعل لا تتوقف.

غراهام: *حديث باليابانية غير مترجم...*

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

غراهام: *حديث باليابانية غير مترجم.*

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

غراهام: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم..*

غراهام: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: رئيس الولايات المتحدة ؟

غراهام: آسف. كان لابد من ذلك.

آلغرن: أنهيت قصيدتك؟

كاتسوموتو: إن النهاية تبدو صعبة.

آلغرن: السيد سايمن غراهام يود التقاط صورة لك.

كاتسوموتو: ضننتك عدت إلى أمريكا.

آلغرن: لا، قررت البقاء ربما أقنعك بالهرب معي من هنا.

كاتسوموتو: وكيف ستفعل ذلك؟ سيد غراهام، ربما تود الآن أن تلتقط صورة لقريتي.

غراهام: يشرفني ذلك.

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: نوبوتادا!

نوبوتادا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: لم يسمع الامبراطور كلماتي. سوف يأتي جيشه. إنها النهاية. لقد قام أسلافي بحماية شعبنا لمدة 900 سنة. والآن... لقد خذلتهم.

آلغرن: إذاً سوف تقتل نفسك... لأنك تشعر بالعار؟ من حياة قضيتها في الخدمة و الانضباط؟

كاتسوموتو: إن حياة الساموراي لم تعد ضرورية بعد اليوم.

آلغرن: لم تقول ذلك؟ ما هو الأكثر ضرورة؟

كاتسوموتو: سأموت بالسيف يا صديقي. بسيفي... أو سيف عدوي.

آلغرن: إذاً ليكن سيف عدوك. معاً سنجعل الامبراطور يسمعك.

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم ؟*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم ؟*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

تاكا: *حديث باليابانية غير مترجم.*

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

هيغن: *حديث باليابانية غير مترجم.*

ساموراي: آلغرن. *حديث باليابانية غير مترجم.*

آلغرن: فرقتان كاملتان أكثر من ألف رجل. مع المدافع.

كاتسوموتو: هذا لا يشكل فرقاً. سيأتون و سنقف في وجوههم.

آلغرن: كم رجلا لدينا.

كاتسوموتو: ربما 500. كالجينرال كاستر ؟

آلغرن: كان هناك معركة مرة في مكان يدعى ثرموبلاي. أوقف 300 يونانيا شجاع مليون جندي فارسي. مليون. أتعرف هذا الرقم؟

كاتسوموتو: أعرف جيدا هذا الرقم.

آلغرن: أوقع اليونانيون بهم خسائر كبيرة خلال يومين لأنهم فقدوا حماسهم حتى هزموا بسرعة.

كاتسوموتو: بماذا تفكر أنت؟

آلغرن: نجردهم من أسلحتهم. نستغل ثقتهم بنفسهم و نستدرجهم لنقاتلهم بالسيف.

كاتسوموتو: تضن فعلا أنك قادر على تغيير قدرك؟

آلغرن: سأقوم بما أستطيع حتى الوقت الذي ينكشف فيه قدري.

آلغرن: الخامس و العشرون من أيار عام 77. سيكون هذا آخر ما أدونه. حاولت أن أقدم بصدق كل ما رأيته و ما فعلته أيضا. لا أظن أنني أفهم مجرى حياتي. لكنني ممتن لأنني كنت جزءا من هذا... حتى و لو للحظة.

تاكا: آلغرن سان، *حديث باليابانية غير مترجم.*

كاتسوموتو: ستحتاج إلى هذا.

آلغرن: ماذا تعني؟

كاتسوموتو: أنا ملك لمحارب أسلوبه في القتال يمتزج بين الطرق القديمو و الجديدة.

باغلي: يا إلهي. سيدي، يطلب جيش الامبراطور الياباني استسلامك. إذا ألقيتم أسلحتكم فلن تصابوا بأذى.

كاتسوموتو: هذا ليس ممكنا، كما يعلم السيد أومورا.

باغلي: كابتن آلغرن، لن نرحمك أيضاً. وقفت ضدنا. و ستكون مثلهم.

آلغرن: سأبحث عنك في الميدان.

غراهام: كابتن آلغرن.

آلغرن: سيد غراهام. ربما قد تفيدك في كتابك.

غراهام: أجل، بالطبع. كابتن، بالتوفيق.

آلغرن: شكرا لك.

كاتسوموتو: *حديث باليابانية غير مترجم* ؟

أوجيو: *حديث باليابانية غير مترجم.*

أومورا: أطلقوا النار**!**

باغلي: يغطون انسحابهم.

أومورا: أرأيت؟ حتى الساموراي الأقوياء لا يستطيعون مواجهة المدافع. ابدأوا الهجوم.

باغلي: سنبدأ الهجوم بفرق صغيرة.

أومورا: تحركوا**!** هجوم كامل**!**

آلغرن: لقد جاءوا. إنتظر النار. الرشق الثاني.

باغلي: شيء رهيب.

أومورا: ما الذي يحدث؟

باغلي: تم إيقاف الهجوم.

أومورا: أرسل بقية الفرقة.

كاتسوموتو: ماذا حدث لمحاربي ثيرموبولي؟

آلغرن: ماتوا جميعاً.

بوب: آلغرن سان!

باغلي: يظن هذا الغبي أن بامكانه الفوز.

آلغرن: سيرسلون فرقتين إلى هنا أيضا. لن نتمكن من إيقافهم.

كاتسوموتو: يجب أن لا تموت هنا.

آلغرن: كان يجب أن أموت عدة مرات من قبل.

كاتسوموتو: لكنك مازلت حيا.

آلغرن: أجل.

كاتسوموتو: لأن وقتك لم يحن.

آلغرن: لم أنته بعد.

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

أومورا: هذا جنون، هل ينوي الهجوم فعلا؟

باغلي: أجل.

أومورا: لقد هزمناهم مهزوم! يجب أن يقبل هذا العار! إقتلهم. هيا أقتلهم. الآن!

باغلي: احضروا حصاني!

أومورا: النار!

باغلي: استعدوا! استعدوا! نار! استعدوا! نار!

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

جندي ياباني: *حديث باليابانية غير مترجم*!

آلغرن: لا.

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*!

كاتسوموتو:استعدت شرفك مجدداً. دعني أموت بشرف. ساعدني لأقف.

آلغرن: أانت مستعد؟ سأشتاق إلى أحاديثنا.

كاتسوموتو: رائعة. كانت... كلها... رائعة.

السفير: باسم الولايات المتحدة الأميركية... سيكون توقيع هذه المعاهدة بداية لحقبة من الازدهار... و التعاون الميبادل أيضاً بين أمتينا العظيميتن.

أومورا: باسم جلالة الامبراطور... يسرنا أننا قد أنهينا هذه المفاوضات بيننا... بنجاح.

الامبراطور: *حديث باليابانية غير مترجم* ؟

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*...

آلغرن: هذا سيف كاتسوموتو. كان يرغب أن تأخذه... لتكن قوة وعزيمة الساموراي معك دائماً.

أومورا: *حديث باليابانية غير مترجم*...

آلغرن: ... لقد كانت... آخر أمنياته... أن تتذكر الأجداد الذين حملوا هذا السيف.. و ما ماتوا لأجله.

أومورا: جلالتك... *حديث باليابانية غير مترجم*

الامبراطور: أكنت معه... حتى النهاية؟

آلغرن: أجل.

أومورا: مولاي، لقد حارب هذا الرجل ضدك**!**

آلغرن: أيها المبجل... إذا كنت تعتقد أنني عدوك مُربي... و سأنهي حياتي بكل سرور.

الامبراطور: لقد حلمت باليابان موحدة... ببلد قوي و مستقل و عصري. و الآن لدينا قطارات و مدافع و ثياب غربية. لكن... لا يمكننا أن ننسى هويتنا... أو من أين أتينا. أيها السفير سوانبيك... توصلت لنتيجة... معاهدة بلادك هذه... ليست في مصلحة بلادي و لا قومي.

السفير: سيدي، إذا سمحت...

الامبراطور: آسف جدا... لم أعد أريد ذلك.

السفير: هذا انتهاك كبير**!**

أومورا: جلالتك يجب أن نتكلم...

الامبراطور: أومورا... توقف، يكفي ما فعلته.

أومورا: كل ما فعلته مولاي فعلته من أجل هذه البلاد.

الامبراطور: سوف أصادر أملاكك وأملاك عائلتك... و أقدمها لشعبي.

أومورا: مولاي... أنت تجلب لي العار.

الامبراطور: إذا كنت لا تحتمل عارك... أقدم لك هذا السيف.

هل تخبرني كيف مات.

آلغرن: سأخبرك فقط كيف عاش.

الحكواني: و هكذا فقد انتهت أيام الساموراي. الأمم كالرجال يقولون إن لديها قدرها. أما بالنسبة للأميركي... لم يُعرف مصيره. يقول البعض أنه مات متأثراً بجراحه... ويقول آخرون إنه قد عاد إلى بلده. لكنني أتمنى أن يكون أخيرا قد وجد بعض السلام الذي لا يجده إلا قلة منا.

فهرس المحتويات

إهداء شكر و تقدير	
المقدمة	01
الجزء النظري الفصل الأول: الترجمة السمعية البصرية	08
تمهيد	10
المبحث الأول: ماهية الترجمة السمعية البصرية	11
1. تعريف الترجمة السمعية البصرية	11
2. محطات تاريخية	14
2.1. الترجمة السمعية البصرية عند العرب	19
3. أنماط الترجمة السمعية البصرية	21
4. استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية	26
5. المترجم السمعي البصري	29
المبحث الثاني: العنونة و الدبلجة	32
1. العنونة	32
1.1. ضبط المصطلح	32
1.2. تعريف العنونة	34
1.3. أنواع العنونة	36
1.3.1. العنونة بين اللغات	36
1.3.2. العنونة داخل اللغة نفسها	37

1.3.3. العنونة المباشرة	38
1.4. وظائف العنونة	38
1.5. مراحل إنجاز العنونة	39
1.5.1. طباعة العنونة	42
1.5.2. المعنون	46
1.6. استراتيجيات العنونة	48
1.7. صعوبات العنونة	49
1.8. برمجيات العنونة	50
2. الدبلجة	53
2.1. ضبط المصطلح	53
2.2. تعريف الدبلجة	54
2.3. نبذة تاريخية	55
2.3.1. الدبلجة في العالم العربي	58
2.4. مراحل انجاز الدبلجة	59
2.5. رموز خاصة بالدبلجة	66
2.5.1. رموز خاصة بالصورة	66
2.5.2. رموز خاصة بالصوت	67
2.5.3. رموز خاصة بالشخصيات	68
2.6. المترجم المسؤول عن الدبلجة	69
2.7. قيود الدبلجة	70
2.7.1. طبيعة النص	70
2.7.2. الرقابة	71

2.7.3. التزامن	73
2.8. برمجيات الدبلجة	74
خاتمة	76
الفصل الثاني: المقاربة السيميائية للترجمة السمعية البصرية	78
تمهيد	79
المبحث الأول: ماهية السيميائية	80
1. تعريف السيميائيات	80
2. أصول السيميائيات	83
3. الاتجاهات السيميائية	88
3.1. الاتجاه الفرنسي	90
3.1.1. التعريف بدي سوسير	90
3.1.2. السيميولوجيا السوسيرية	91
3.1.3. مدرسة باريس السيميوطيقية	93
3.1.4. سيميولوجيا التواصل	94
3.1.5. فلسفة الأشكال الرمزية	99
3.1.6. اتجاه الدلالة	101
3.2. الاتجاه الأمريكي	104
3.2.1. التعريف بسارلز ساندرس بيرس	105
3.2.2. السيميوطيقا عند بيرس	105
3.2.3. العلامة البيرسية	107
3.2.4. السيميوز	110
3.3. أهم الاختلافات بين سيميائيات بيرس و ديسوسير	111

3.4. الاتجاه الروسي	113
3.5. الاتجاه الإيطالي	115
3.6. سيمياء الثقافة	118
المبحث الثاني: تطبيق المنهج السيميائي في الترجمة السمعية البصرية	120
1. ماهية الخطاب السمعي البصري	120
1.1. مفهوم النص	121
1.1.1. النص اصطلاحا	122
1.2. خصائص النص السمعي البصري	123
1.3. وظائف النص السمعي البصري	125
1.4. الطبيعة السيميائية للنص السمعي البصري	128
1.4.1. النظام اللساني	128
1.4.2. النظام الصوتي	128
1.4.3. النظام التصويري	129
1.4.4. النظام الحركي	129
2. المقاربة السيميائية للترجمة السمعية البصرية	130
2.1. سيميائية السينما	130
2.2. سيميائية الصورة	133
2.3. سيميائية الموسيقى و الدلالات الصوتية	135
خاتمة	143
الجزء التطبيقي	144
الفصل الثالث: تطبيق الدراسة التحليلية النقدية على فيلم "الساموراي الأخير"	145
تمهيد	146

المبحث الأول: التعريف بالمدونة	147
1. المنهجية المتبعة	147
2. ملخص الفيلم	149
3. البطاقة الفنية للفيلم	150
4. أصول القصة	152
5. الخصائص الفنية للفيلم	153
6. ترجمة العنوان	155
7. ملصق الفيلم	156
المبحث الثاني: الدراسة التحليلية للعينة	158
1. المستوى اللساني	158
2. المستوى البصري	173
3. المستوى الصوتي	188
خاتمة	200
الخاتمة	203
قائمة المصادر و المراجع	207
الملاحق	
نص العنونة	227
نص الدبلجة	256

ملخص

تعتبر الترجمة السمعية البصرية من أكبر الركائز المعتمدة في مد جسور التواصل و التفاعل بين الأمم و الشعوب في حياة الانسان المعاصر. وعليه فإنها تشكل تحديا كبيرا للمترجم المشتغل في هذا المجال و الذي تواجهه عقبات شتى على المستوى اللساني و الثقافي و التقني. أما أكبر هذه الصعوبات فيبقى البعد السيميائي المتضمن في الخطاب السمعي البصري، أي كل العناصر التي تدخل في السلوك التواصلي من صوت و صورة و كتابة و مؤثرات و موسيقى وغيرها من العلامات غير اللغوية التي تعمل مع نص الحوار على انتاج المعنى. و هو ما جعلنا نتطرق في دراستنا هذه، من خلال تحليلنا لعنونة و دبلجة فيلم "الساموراي الأخير" من اللغة الانجليزية إلى العربية، إلى ظرورة الاستعانة بالمنهج السيميائي من أجل قراءة الصور و الأصوات و مختلف العلامات المرافقة للنص الأصلي و الكشف عن المعاني الواردة فيها و تضمينها فيما بعد في نص الترجمة.

الكلمات المفتاحية: الترجمة السمعية البصرية، النص السمعي البصري، السيميائية، المستوى الصوتي، المستوى اللساني، المستوى البصري.

Abstract

Audiovisual translation is one of the most common strategies used nowadays to make audiovisual programs accessible to larger audiences, yet a number of problematic issues remain to be addressed. The most important difficulty is the polysemiotic aspect of audiovisual texts which acquire meaning through the use of words, gestures, facial expressions, sounds, music and images. The present study aims, through the analysis of "The Last Samurai" subtitled and dubbed versions into Arabic, at enabling translators to make ample use of semiotics principles so as to read all the productive signs of signification, interpret and translate them correctly into the target language.

Key words: Audiovisual translation, audiovisual texts, semiotics, linguistics, pictures, sounds.

Résumé

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'un travail de recherche sur la traduction audiovisuelle afin de cerner les principaux défis auxquels est confronté le traducteur dans ce domaine. Le plus important d'entre eux étant l'aspect polysémiotique du discours audiovisuel en lui-même dans la mesure où il combine plusieurs éléments à savoir l'image, le son, la voix, les gestes, la musique, les couleurs… L'analyse des versions sous-titrée et doublée en langue arabe du film américain «Le Dernier Samurai» prouve l'importance pour le traducteur audiovisuel de découvrir et comprendre toutes les nuances du texte audiovisuel pour ensuite reproduire correctement le sens dans la langue d'arrivée.

Mots clés : traduction audiovisuelle, texte audiovisuel, sémiotique ; image, son.