الترجمة في فضاء السينما والتلفزيون

عيسى بريهمات
جامعة عمار ثليجي
الأغواط - الجزائر -
brihmat.aissa@yahoo.fr

ملخص:

إن المتتبع لوقائع ندوات وملتقيات الترجمة، في العقود الأخيرة، يلمح بيسر الاهتمام المتزايد بالترجمة وقضاياها، فقد أصبح نص الترجمة عامة والسمعية البصرية خاصة مدار اهتمام واستهلاك الجميع. يكفي مسح وجيز لمنشورات الترجمة لبيان المقام الذي تحتله في حياتنا الثقافية ويعبر بدرجة من الصدق عن اهتمامات العقل العربي.

كلمات مفتاحية: ترجمة سمعية بصرية؛ سينما؛ تلفزيون؛ فيلم؛ صورة؛ دبلجة؛ سترجة؛ سيميائيات؛ ثقافة.

لقد أضحت الترجمة السمعية البصرية محركا أساسيا يساهم في التنمية الثقافية واللسانية، فهي اليوم مطلب ملح وحاجة ماسة على أكثر من صعيد. وهي في زمن العولمة، أكثر من ضرورة سواء للأفراد أو المجتمعات إذ على عاتقها الكل أمم وشعوب تضمن مسايرة الركب الحضاري الذي يشهد تسارعا في وتيرة الإنجاز والاستهلاك لم تعرفه البشرية من قبل.

وهذا الوضع، في خضم العولمة وتهاوي الحدود القومية واللغوية، أدى إلى تزايد الطلب على الترجمة في شتى النشاطات والاختصاصات الأمر الذي أفضى إلى تطور البرمجيات الحاسوبية واتساع نطاق شبكة الإنترنت التي كرست أشكالا جديدة من الترجمة

يدعمها الحاسوب بكل أكسسواراته الخاصة بالترجمة في نطاق ما يسمى بـ"الترجماتية[1]* ولا غرابة في هذا إذا رأينا أن أزهى عصور الفكر والتقدم اقترنت بازدهار حركة الترجمة التي تنشط وتقوى كلما حدث لقاء وكلما حدثت مثاقفة بين الأمم التي تتواصل مع بعضها البعض لإثراء وإغناء رصيدها الثقافي المحلي.

لقد نتج عن ثورة المعلومات والاتصالات وما رافقها من تكاثر ملحوظ للقنوات الفضائية أنماط جديدة من الترجمة السمعية البصرية[2] حيث تتعايش الكلمة مع الصورة على أرضية دينامكية فيها يكون الصراع أو التكامل دائما قائما بينهما، فتتخذ الصورة الكلمة أداة أو العكس، تجعل الكلمة من الصورة أداة لتحقيق أهدافها، الأمر الذي دفع المترجم إلى التوسل بإستراتيجية مزدوجة بل متعددة الأبعاد ليوفر الخصائص التي تساعد الشَّكليْن السيميائين (الصورة والكلمة بوصفهما خطابين داخل الفيلم) على التعاون والتآزر، من أجل تحقيق هدف سيميائي قوي يفي بالغرض عبر فضاء السنما والتلفزيون.[3]

والغرض المتحقق في هذا السياق، يتمثل في جعل الترجمة قادرة على خلق جماعات تلق جديدة في لغة الأم المترجم إليها، العربية مثلا وجمهورهاالذي يشاهد المسلسلات والأفلام *البرازيلية والتركية*، وجمهور أطفالنا المستهلك للأفلام الأجنبية (النينجا، قرانليزر،Harry Potter, Spiderman, Batman, Shriek..) والذي صنعته الترجمة السمعية البصرية الأجنبية على حساب التلقي الوطني الأصيل الذي شرع يتلاشى.

وتعنينا الترجمة هنا كظاهرة ثقافية خطيرة ليست بريئة ولا على الحياد، بل هي أداة متعددة الأغراض والدوافع تستغلها جماعات ومؤسسات تصنع بها التصورات والمفاهيم والميول والمعايير لتوجيه

الرأي وترشيحه وإعداد أرضيات وفضاءات استثمار وتلقي واستهلاك...

إذا كان كل تمثيل للدلالة- الصورية أو اللسانية - هو بالضرورة ترجمة داخل اللغة Intralinguale أو خارجها Extralinguale[4] لا أحد ينكر أن الترجمة في الأساس هي عملية تكرس الترادف بين نصين في سَنَنَيْن مختلفين فهي عملية فنية تطبيقية، تتطلب "نقل معاني لسان ما إلى لسان آخر"[5]، بل نقل نفس المعنى وإنتاج نفس الأثر في متلقي الفيلم لكن بدوال مختلفة، وهذا عن طريق التفاعل بعمق مع الفيلم الأجنبي ونصه المستهدف بالترجمة، واستيعابه في لغته وثقافته ونقله بروح الثقافة المنقول إليها. وكما هو معروف، في الترجمة السمعية البصرية، على المترجم ألا يحجم عن توظيف حسه وقدراته الفنية. والأهم من كل ذلك أن يملك القدرة والصبر اللذين يساعدانه على تحمل العمل لساعات وأيام طويلة ومتواصلة.

من المتعارف عليه أن نصوص الأفلام المعدة للترجمة يقوم المترجم بتحصيل معانيها[6] ثم نقلها وإعادة توجيهها إلى صنف مخالف من القراء أو المشاهدين في بيئة لغوية وثقافية مغايرة، ويظهر هذا التنافر أو التغاير في أبسط أشكاله وأكثرها فجاجة في الأفلام الأجنبية المدبلجة حينما لا تتزامن كلمات الترجمة المسموعة مع حركة شفتي الممثل على الشاشة.

إن عملية الترجمة تبدأ بعد عملية إبداع وإنجاز الفيلم فهي عملية جراحية[7] دقيقة ليست دائما مأمونة العواقب بل نرها في الغالب تخلف وراءها الندوب في الشريط السينمائي وهذا ما يفسر عدم التزام المترجم بالنص فيلجأ حسب Vinay إلى النقل أو الاستبدال La transposition والتعديل La modulation أو يتوسل بالنظير

L'équivalent والاقتباس L'adaptation[8] ذلك لأنه لا ينبغي أن تترجم المقولات وحدها، بل يجب ترجمة السياقات والمواقف التي تساعد على فهمها مباشرة، بالنظر إلى أن الأفلام تتعالق فيها سيميائية الجملة مع سيميائية الصورة حسب التجاور والتباعد كما أن هناك تراكيب أو جمل خاصة بالأشياء كالجمع في صورة الشاشة بين براد القهوة والفنجان والطاولة والكراسي التي تنتج عنها معاني ودلالات وانفعالات تفرض نفسها على المترجم بوصفها جملة سينمائية دالة، عليه أن يأخذها بعين الاعتبار عند القيام بالترجمة.[9]

والتعليل في هذا، أن السيميائيات المصاحبة للترجمة السمعية البصرية** فرضت مفهوم قراءة الصورة أو الفيلم، الذي تحولت بموجبه الصور المتحركة أو الثابتة إلى شكل من الخطاب يتعالق ويتآزر أو يتعارض مع الخطاب اللساني الأصيل أو المترجم. تعزيزا للفكرة السالفة يسلم Hubert Damisch بأن الصورة تفكر، والرسم والتصوير يمثلان شكلا آخر من التفكير الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار عند الترجمة. إن صور الفيلم لا تكتفي بعرض الأشياء ولكنها قمينة بمفصلة النص وإنتاج خطاب وفق بلاغة[10] بل لها القدرة أيضا على تشكيل أفكار ومعاني ودلالات منظورة ربما تحرف المكتوب والمسموع الذي يصاحبها. ومن هنا علينا التمييز بين الصور التي تمارس الفلسفة والصور التي تحكي قصصا والصور التي تمرر رسالة أو فنا.

تأسيسا لبلاغة الصورة يرى Roland Barthes "أن البلاغة: " لا تقف عند حدود النص المكتوب أو المترجم، بل إن الصورة أيضاً تتضمن أحداثاً بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من أن البلاغة حكر على اللغة، وأن الصورة هي نسق جد بدائي قياساً إلى

اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه.[11]

وفي مضمار هذا الضرب من الترجمة نجد الفيلم الأجنبي عن لغتنا شأنه شأن أي فيلم، يحتاج من المترجم أن يستوعبه ويفسره ويؤوله أولا لكي يترجمه فيما بعد، وهذا لا يتأتى إلا من خلال منحه الاهتمام الذي يتطلبه بعده الثقافي وهو بالتحديد ما يمنحه طابعه المختلف الذي تكرسه الترجمة أو تكيفه أو تحوله... لأن الفيلم الأجنبي أو المسلسل لا يعد نهائيا بشكل مطلق طالما أنه يعتمد على الترجمة لتأكيد بقائه وانتشاره.

يتميز كل من الفيلم والمسلسل التلفزيوني بلغتين على الأقل لغة اللقطات المتعددة العلامات ولغة الجانب اللساني المتمثل في الكلام السمعي Doublage (الدبلجة)[12] البصري المكتوب-Sous titrage (السترجة)[13] ـ حوار، تلفظ، سرد، وصف، مونولوج ـ والكل يسفر عن لغة فيلمية تتكامل وتتضافر فيها مختلف الرسائل وتصبح لغة فنية لا تترجم كما تترجم اللغة الطبيعية أو اللغة الأدبية.

والحق الذي لا جدال فيه أن الترجمة السمعية البصرية تتميز بأنها عصية مركبة وفائقة الحساسية، فهي أساسا لا تخضع فقط للشعرية والسردية الأدبيتين، بل تخضع أيضا للشعرية السينمائية والسردية السينمائية أين تسود لغة الصورة والمشهد، وتتضافر شفرات متعددة، تعمل على تعقيد مثل هذه الترجمة المتعددة الأبعاد والإشكالات الحمالة للوجوه، والتي تطور نوعا من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردي يحرف معنى الفيلم ويؤثر عليه حينما لا تراعى ولا تحتسب كل أبعادها.

هناك حقيقة لابد من الإشارة إليها لاتصالها اتصالا مباشرا بالترجمة السمعية البصرية التي تتمتع بميزة كونها فوق تواصلية. إن ترجمة الأفلام ليست فقط فعلا يحقق التواصل فحسب، بل أكثر من هذا إنها إيحائية إيهامية تخييلية تستثير حتى الأحلام وتستدعي تفكيك النصوص الأصلية الواردة في الفيلم الأجنبي اللغة، ثم تحدد عناصرها الثابتة لنقلها عبر الحدود الثقافية ـ اللغوية، وإعادة تشكيل الرسالة أو النص في اللغة المترجم إليها التي تطلق" أثرا متبقيا"[14] محليا، الأمر الذي ينتج عنه سمات في النص المترجم ـ المصب cible ـ مشحونة بدلالات فائضة لا يمكن تفسيرها خارج إطار اللغة المترجم إليها أو بعيدا عن ثقافتها.

والذي لاشك فيه أن المترجم يعاني معاناة كبيرة سواء على تحقيق أو إزالة فائض الدلالة ويعمل المترجم ما في وسعه على تجسيد هذه السمات لكي يوصل النص الأجنبي الوارد في الفيلم وذلك بابتكار بدائل محلية تحل محل التراكيب والموضوعات الأجنبية، غير أن النتيجة ستتعدى دائما عملية التواصل، على اعتبار أن الترجمة كذلك، تطلق طاقات وإيحاءات واحتمالات للمعنى وثيقة الصلة باللغة والثقافة اللتين يترجم النص إليهما فنكون أمام فائض دلالي مضاعف منبعي ومصبي[15].

وهنا على سبيل التمثيل يتوخى المترجم الإمساك بالسمات الشكلية والموضوعية في الفيلم الأجنبي، والتي يمكن أن توصف بالثبات أثناء عملية الترجمة. وفي هذا السياق مترجم الفيلم يضطلع بمهمة تفوق مجرد عملية التواصل، لأن الرسالة الأصلية (المسموعة والمكتوبة) الواردة في ثنايا الفيلم تتعرض دوما لإعادة التفسير والتركيب وبخاصة في الفيلم بوصفه شكلا ثقافيا قابلا للتفسير، ومن جهة أخرى على المترجم أن يدرك "أن النص ليس هو هذا الوجود

الفيزيائي فحسب، وإنما هو هذا الحضور الكثيف لكل مراحله الممكنة"[16].

وفي هذا المضمار لم يعد المترجم مجرد ناقل، بل صار يقوم بدور إيجابي يأخذ بعين الاعتبار علاقة النص بالفيلم و بالواقع، الذي أُنتِج فيه، وبالواقع الذي يُنقل إليه، وهذا ما يدفعنا إلى التأكيد على أن الفهم التقليدي للترجمة بوصفها محاكاة لنص أصلي، أو مجرد نقل له إلى لغة ثانية، هو فهم قاصر في التطبيق على الترجمة السمعية البصرية التي بالفعل تورط المترجم بين عبقريتين لغويتين وتتركه نهبا لصراع مؤلم.

هذا الفهم التقليدي القاصر تأسس على نظرية كلاسيكية جامدة ومغالطة لسانية و افتراض قائم على مقولة أن معاني الألفاظ ثابتة... بل هي متحركة ومنزاحة من الدلالة المعجمية إلى الدلالة النصية أو النصية-الفلمية، وليس هذا فحسب، لأن اللغة ولغة الترجمة على الخصوص يقطنها دوما، آخر، ناء، بعيد، وفي جوفها يقبع الغياب[17] الذي يحطم الأثر المعادل أو المساوي الذي ينشد تحقيقه المترجم السمعي البصري لصالح المشاهد المستهدف.

إن المقتضيات المطروحة قديما على الترجمة تختلف اختلافا جذريا عن مقتضيات الترجمة الراهنة ذات الزوايا المتعددة والمتشابكة والتي من الطبيعي ألا تستقطبها الأبعاد اللسانية. عندما نسعى إلى مقاربة الترجمة السمعية البصرية لا يقتصر عملنا على الجانب اللساني فحسب بل يتحداه إلى السياق والمقام والمشاهد والصور والإشارات ولغات الجسد والثياب والألوان، التي تفرز معاني وأفكار عديدة تتصالب وتتقاطع وتتكامل مع المحتوى اللساني الشفوي أو الكتابي.

ويترتب على ما سلف أن هذه الترجمة تتميز بالتركيب وإشكالاتها تبدو معقدة لأن النص أو الخطاب أو الملفوظ أو أفعال الكلام في الفيلم أو المسلسل لا تأتي منفردة بل مصاحبه ومرافقة لمجمل عناصر الفيلم بمعية علامات شتى تتضافر في حبكة فائقة التعقيد تؤلف بين عناصر متنافرة وتكون المحصلة من ذلك معنى مركبا تداوليا لا يقف عند الجانب اللساني فحسب.[18]

وبما أن الترجمة نشاط لساني يسهل انتقال المعنى من لغة إلى أخرى وهدف الترجمة الأساسي يكمن في ربط العلاقة بين لغتين مختلفتين لكل واحدة منها إيقاعها ونبرها وأنغامها إلى جانب الصيغ النحوية والقوالب التعبيرية.

وفي هذا المسار الترجمي تعتمد ترجمة الأفلام والأعمال المرئية إستراتيجية مختلفة يكون فيها المترجم أمام خيارات مختلفة تجعله يتساءل: هل ستكون ترجمتي لسانية - نسقيه فحسب أم مدمجة مع لقطات الفيلم يراعى فيها السياق و دور كل العناصر التي تساهم في صناعة المعنى أو تشويهه من ضمنها، ثقافة الفيلم، أعرافه، سردياته، لقطاته وكل أشكال التعبير التي يحتكرها الفيلم.

إذا كان المترجم، في واقع الأمر، مندمجا في سردية[19] مجتمعه ويمثل جزءا لا يتجزأ من سرديات معاشة وأخرى مكتسبة بالمثاقفة متقاطعة ومتصالبة، يصعب عليه التملص منها ليحقق الموضوعية والحياد تجاه السرديات التي يسعى إلى ترجمتها. وذلك لأن النظرية السردية تحول دون أن يختزل سلوكه الترجمي ذي الطابع التفاوضي الفردي الذي يناهض الترجمة المؤسسة على التنظير والمعايير، دون تكريس تقسيمات عامة مثل: تغريب Foreignization الترجمة في مقابل تقريبها Domestication أو مثاقفتها مقابل مباعدتها ثقافيا.

إن السردية تأبى السلوك الترجمي النمطي المعياري المتكرر المجرد المنهجي، وتتوسل بأربعة سمات أو أبعاد متواشجة ومتشابكة توظفها في مقابل السردية الأجنبية الورادة في الفيلم الأجنبي محل الترجمة مغلبة البعد الزمكاني أو البعد العلائقي أو بعد التوظيف الانتقائي أو بعد الصياغة السببية للحبكة.

مثلا عند ترجمة فيلم إسرائلي إلى العربية متعلق بالعدوان على غزة يقف المترجم حائرا أمام خيارات إزاء التعبيرين المتعلقين بالفيلم "أزمة غزة" و"العدوان على غزة" هل يختار التعبير الأول الذي يكرس سردية إسرائيلية أم الثاني الذي يكرس سردية فلسطينية عربية ما هي السردية التي يروج لها المترجم العربي؟ هل يعترض أم يقف على الحياد؟ عليه ألا يتعامل مع أي اختيار ترجمي بوصفه اختيارا عشوائيا لا يستهدف جماعة من المشاهدين أو المخاطبين بل السرد دائما يتوجه ويعني ويختار وينحاز ويتخذ موقفا لأنه من القوالب السلوكية المعتاد التي لا نستطيع التخلص منها حتى عند الترجمة.

ويستنتج مما سلف أنه لابد لمن يروم ترجمة الأفلام أن يأخذ بعين الاعتبار معاني الأشياء الواردة في صور الفيلم، بوصفها مواد أولية دالة أصلية، سبق لها وأن كانت دالة مع دوال اللغة الأصل في الفيلم الأصل، لكن مع الترجمة وبمجيء دوال لغة أخرى يتغير المعنى. وهنا الترجمة قد تسيء إلى الفيلم وتجعله ممسوخا ومشوها بسبب طبيعة أصواتها وإيقاعاتها وتقطيعها ولأن الكلمات الملفوظة والأصوات تكرر المعلومات التي تقدمها صور الفيلم وهذا ما يقلص تعدد المعاني والدلالات إذ يحدث تعويم، وتعطي الترجمة للفيلم معاني ومعلومات أخرى وتأثيرات مغايرة. وفي هذا قد لا يكون المترجم قادرا على إحداث تأثير يطابق أو يكافئ تأثير الفيلم الأصل قبل الترجمة،

ونكون في واقع الأمر أمام فيلم آخر ضاعت أصوله وتلاشت أو شوهت ويبقى لدينا فيلم الفيلم.

أضف إلى هذا أن في الترجمة السمعية البصرية، تكون القراءة أو المشاهدة من قبل فرد أو جمهور ينتسب إلى حضارة ولغة بينما يستهدف فيلما بالترجمة لكن ينتسب إلى حضارة مغايرة، وهو بهذا المعنى العام يمارس شكلا من أشكال *الترويم*[20] أو التفاعل النسبي بين طرفين مختلفين متنافرين على أكثر من صعيد، يتم خلاله إعادة صياغة المقروء من خلال تدخّل محدود من قبل المترجم الذي عليه أن يحافظ على أصول الفيلم سالمة من التشويه لأن غرضه من الترجمة السمعية البصرية إطلاع مواطنيه على ما ينجز في اللغات والثقافات الأخرى.

وهاهنا المترجم يقوم بفعل تفاوض بشأن التباينات اللغوية والثقافية في النص الأجنبي محيلا إياها إلى مجموعة أخرى من التباينات المستمدة من بيئته المحلية في المقام الأول لكي يتيح للتباينات الأجنبية أن تحل في لغة المترجم وثقافته.[21]

تعتبر الترجمة شكلا من أشكال القراءة من جهة، والتبليغ من جهة أخرى لأنها تؤسس وضعا تواصليا مزدوجا، باعتبار المترجم متلقي كفاء تين لغويتين[22] وليس هذا فحسب لأن الدبلجة بوصفها ترجمة تقع في تمفصل بين نظامين النظام اللساني ونظام الصورة المتحركة أو الأيقون.[23]

وفي هذا الحيز الذي يضم التفاعل والتباعد بين الممارسات اللسانية التواصلية وبين التعبير الفيلمي الفني يكون المؤلف قد توقع وفكر في الدور الذي تلعبه الصور في حضن آلية الترجمة المكتوبة أو المسموعة والتي تتلخص في مظاهر التناص السيميائي والعبر جمالي

intersémiotiques et trans-esthétiques والذي يتولد جراء تماس اللغة مع الصورة[24]

يرى المنظر "ميتري" في كتابه التنظير السينمائي "جماليات وسيكولوجية السينما" أن الفيلم ما هو إلا لغة تأسست على اللغة الطبيعية فهو كذلك نظام من علامات ورموز يعبر عن الأشياء والأفكار ويترجم الخواطر والسلوكات بواسطة أشكال من السرد والحكي. يقر ميتري أن هناك تماثل بل تطابق بين اللغة الطبيعية والفيلم غير أن لغة الفيلم تتميز بكونها لغة فنية[25].

وبما أن عملية السيناريو والتقطيع والطبع والتسويق والعنونة والترجمة والترتيب والتقديم والتأخير واختيار الأيقونة والتدرج في الألوان وغيرها من الأعمال الفنية الفيلمية تخضع لاستشارة مجموعة متعددة من الاختصاصات منها الفنية ومنها النفسية، بات من الضروري تحليل كل الأدوات، التي تساهم ابتداء في عملية الإنتاج، لأنها لا تخلو من شحنة دلالية وإيحائية، تتوفر فيها مقاصد المبدع وكاتب السيناريو والمترجم والممثل والناشر والمتلقي المتداول للفيلم أو المسلسل الإبداعي والذي اعتاد على أعراف سينمائية وأنماط من السرد والشعرية السينمائية.

يظهر أن تداخل وتقاطع ميادين المعرفة، وعلى الخصوص، في المنتوجات السمعية البصرية جعل حتى إنتاجا أو منتوجا واحدا تتضافر مجموعة من العلوم من أجل إنتاجه خاصة في مجال عالم الصورة والطباعة والإخراج وعالم الأضواء. وفي هذا السياق يبدو أنه في متناول المترجمين والمعلقين والشارحين للأفلام والمسلسلات تعديل وتحوير دلالة الأعمال السينمائية والتلفزيونية وفي مقدورهم كذلك عفوا أو قصدا، تشويه أو تبخيص استهلاك أو إدراك الأعمال.

وهنا الأمر لا يتعلق بالممثلين الذين يترجمون الفيلم أداء سينمائيا أو تلفزيونيا بل الأمر يتعلق بالوسطاء الذين يسعون إلى شرح وتوصيل الحوار الأجنبي أو السرد والوصف المتعلق بالأفلام الطويلة ومنتجات الشاشة الصغيرة.

إنه من نافلة القول ومن اليسير أن يلاحظ المرء المشاهد أن الوسائط السمعية البصرية باتت دائمة الحضور في حياتنا اليومية سواء تعلق الأمر بالفرجة والتسلية أم التكوين والتواصل والإعلان. لقد هيمنت الشاشة الصغيرة والكبيرة على مجريات حياتنا صاحبتنا في حلنا وترحالنا واندمجت في سلوكنا ومسلكياتنا العقلية واختلطت بلغتنا اليومية وبطرق سردنا وأساليب تفكيرنا وحاصرت أحلامنا ووجهت طرق تواصلنا.

هذه الوسائط السمعية البصرية لم تعد عفوية بل أصبحت خاضعة لمقاصد وتوجيهات تحكمها برمجيات مختلفة افتراضية وغير تعتمد في نفس الوقت إستراتيجية، اقتصادية، تكنولوجية وثقافية.

كما باتت الوسائط السمعية البصرية تحت رحمة قوانين الأسواق والعولمة المتعسفة الضاغطة على الرقاب التي تملي عليها شروطها مما يدفع بها إلى التفكك أو الذوبان أو التحالف أو التمركز. أما الأبعاد الرقمية فنرها قد ساهمت في مضاعفة إنتاجها وسرعت توزيعها ووسعت انتشارها وإعادة إنتاجها بصيغ وأساليب مختلفة.

وفي هذا السياق فإن نمو صناعات البرمجة والوسائط المتعددة تبدو غير معنية بالجانب اللساني عموما والترجمي خصوصا ومستغنية عنه بشكل من الأشكال أو أصبحت عبارة عن مسلمة غير جوهرية في السمعي ـ البصري، أما الهيمنة كل الهيمنة مردها إلى الصورة. الجانب اللغوي في هذه الوسائط يأتي عفوا يمس زاوية محدودة لا تشكل عقبة

في التواصل حتى أن الجانب اللغوي لا ندري كيف أصبح لا يؤبه به مثلا في الفيلم الطويل أو عند شراء فيلم تنشيط أو برنامج يتعلق بالأطفال الصغار والمهم هو بنية الفيلم.

ما الذي يجعلنا ننظر إلى السينيما مثلا بوصفها لغة أو لغة مترجمة تتميز بحمولة السرد والحوار والوصف ؟ أليست الترجمة هاهنا لغة مزروعة في لغة السيناريو ومكملة لها فحسب تقوم بدور ثانوي لأن الفيلم أو المسلسل مثل غيره من النظم غير الكلامية ينتمي إلى نظم الاتصال المتعددة التي تصنع منه وسيلة اتصال وتفاهم متميزة عن اللغة الطبيعية[26].

وفي سياق الترجمة نجد أن كلمة دبلجة تعني فيما تعنيه تسجيل محاورات فيلم في لغة مصب أخرى مخالفة للغة الفيلم الأصلية لغة المنبع وتكون الدبلجة ذات ميول منبعية أو مصبية. يمكننا الجزم بأن الدبلجة ما هي في واقع الأمر إلا ترجمة صوتية يلتزم فيها المدبلج حجم الأصوات الأصلية إيقاعها وتواترها وتسارعها...

ومن جانب آخر ينظر إلى الدبلجة على أنها إجراء تقني يقتضي تكييف ونقل حوارات فيلم من الأفلام إلى لغة مختلفة عن اللغة الأصلية التي تأسس عليها الفيلم ابتداء. وفي هذا المضماري نبغي تعويض الأثر الأصلي بأثر صوتي جديد ومختلف شكلا يكون مطابقا أو على الأقل مكافئا ومن جهة أخري المطلوب أن تتطابق حركات الشفاه مع طبيعة الكلمات أو الملفوظات الترجمية.

إذا كانت الدبلجة هي مسح الصوت الأجنبي وإبداله بصوت محلي والعكس صحيح. في هذا السياق كيف يتم اختيار من يقوم بدبلجة هذا الصوت أو ذاك وهل يشترط فيه أن يكون في الأساس مترجما ؟

وهل فلسفة هذا الاختيار تخضع لطبيعة الشخصية ؟ أم للجدوى أم للتجربة وطبيعة الصوت؟

هناك علاقة وطيدة بين المترجم والمدبلج الذي يوظف في الواقع صوتا من أجل إنجاز كل معطيات الترجمة وتحقيق التطابق بين الأصل والترجمة. هناك عناصر عديدة تهم المترجم الذي لا يترجم المعنى فحسب بل عليه أن ينبه على عناصر مثل قوة الصوت الإيقاع، طبيعة الأصوات.

يفضل البعض إجراء الدبلجة وإن كان مكلفة وذلك تفاديا للتفريع العنواني أو السترجة Sous-titrage وهذا في الواقع إجراء يريح المشاهد ويجنبه عناء قراءة العناوين ويساعده على تركيز انتباهه على متابعة حركات وسكنات وعقد الفيلم وحبكته وصوره. هذا الإجراء يخلص الشاشة من التشويش والغموض الذي يلحق بها بسبب الترجمة المكتوبة التي تغطي المنطقة السفلى من صور الفيلم .

جابه السيميائيون والنقاد ظاهرة الدبلجة بحسم لأنهم رأوا فيها أنها تحطم المناخ السمعي البصري الحميمي المرتبط بلغة الأصل أو المنبع وتمنح ممثلي الفيلم لغة أجنبية تتباين ولا تتناغم مع شفرات الفيلم الذي يفقد انسجامه وتركيزه وقلما يتحقق التطابق المعنوي والصوتي والإيقاعي أو ما يسمى بوقع الحافر على الحافر أو الأثر على الأثر حجما ونبرا وسرعة وإيقاعا وهذا التباين أو هذه الفروق العيوب عندما يكتشفها المشاهد تشغله عن معنى الفيلم[27] ومتعته وقد تجعله ينفعل انفعالات لم تخطر ببال المترجم ولم ترد في حسبان الفيلم في نسخته الأصلية كأن يضحك المشاهد في مقام البكاء ويحزن في مقام الفرح فتكون استجابات منافية لأبعاد الفيلم ومحطمة لأهدافه وآثاره المطلوبة ابتداء.

من المشاهدين من يكره الدبلجة بوصفها ترجمة ثم تأويلا أو أكثر من ذلك فهي مجرد co-énonciation تلفظ مصاحب يسلب الفيلم أو المسلسل طبيعته ومزاجه وهويته الأصلية ويضيّع جوهر الفيلم ويُكسبه مقاصد أخرى قد تشوهه وتحرف توجهاته وليس هذا فحسب بل يضيع جهد الممثلين ويصبح هباء منثورا [28].

لهذه الأسباب وغيرها حارب السيميائيون والنقاد الدبلجة بلا هوادة بوصفها ترجمة تزرع اختلالات شتى لأنها في واقع الأمر تحطم المناخات الصوتية الحميمية التي ترتبط بلغة الفيلم الأصلية وتعطي للممثلي الأفلام باللغة الأصلية أصواتا أجنبية غريبة تتباين مع صور الفيلم وشفراته المختلفة وتترك فيه اختلالات وندوب وتشويهات خلقية الأمر الذي دفع الدول الأوروبية التي توظف لغتين أو ثلاث مثل بلجيكا وسويسرا إلى الامتناع عن الدبلجة وتكريس السترجة Sous -titrage التي تمثل ترجمة مكبرة او مختصرة لدقائق الحوار ولطائفه القابلة للتأويل لأن المعنى في ملفوظات المتحاورين ضمني سياقي استدلالي أما دلالة الجملة المكتوبة تحت صور الفيلم فهي تفسيرية تركيبية عرفية.[29]

في الغالب الأعم الدبلجة لا يستغنى عنها حتى وإن كانت رديئة بسبب أن بعض لغات الترجمة تفعل العكس نظرا لطبيعتها الغريبة فمنها من تقوم بأخلقة الفيلم أو أدلجته أو تنميطه وقد تقوم بكشط معانيه وترقيقها وتلطيفها أو جلفها وجعلها سوقية نابية هزلية... الترجمة المتعلقة بالدبلجة حمالة للوجوه بسبب أنها مدرجة في حضن لغات الفيلم المتعددة التي تمارس كل واحدة منها توجهات ومقاصد تتطلب من المترجم أن يكيف ترجمته مع كل عناصر البيئة الفيلمية والتي لا يمثل فيها الجانب اللساني سوى جزئية ينبغي أن نعطيها حجمها الحقيقي لا أقل ولا أكثر.

ويجب أن نؤكد مرة أخرى أن الفيلم يمثل بنية وطريقة تتكيف وتتضام بها الأجزاء أو العناصر لتصنع كلا له وحدته واستقلاليته. إن معمار الفيلم ومبناه ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزاءه البصرية والموسيقية والصوتية[30]. ذلك أن حكايته ترتكز على ثلاثة أنواع سردية الصوري والكلمي والموسيقي.

اللغة المصب لها طبيعتها المعجمية والتركيبية والثقافية التي تفلت من قبضة المترجم وهو يشتغل بين كفائتين لغويتين وليس هذا فحسب لأن الفيلم إلى جانب الرسائل اللسانية يغص برسائل أخرى متمثلة في الصور المتحركة المتعاقبة في نفس الوقت مع الرسائل اللسانية فتحرفها وتملؤها بمعاني حافة إيحائية لا يتحكم فيها المترجم وتصل إلى المتلقي المشاهد محرفة وليس كما في الأصل أو كما تمثلها أو قدرها المترجم. بل نجد فيها تشويهات، ضياعات، تضخم، مسخ هزلي كوميدي وذلك لأن ترجمة الفيلم لا تكون مطلقا بمنأى عما يصاحبها في الفيلم من حركات وإنجازات جسدية وألوان وإشارات بالوجه واليد والرأس والتي تتضافر في صناعة معاني يعجز المترجم عن تقديرها أو حوسبتها وتجعل الفيلم ممسوخا وفاقدا لتوازنه وتوجهاته ومقاصده ومعاني رسائله التي لا تصب في اتجاه موحد بل مشتت.[31]

وفي هذا السياق ضعف ترجمة الفيلم ـ سترجة ودبلجة ـ لا يعود إلى عجز المترجم عن الوفاء بمقتضيات اللغة المنبع التي ينقل عنها واللغة المصب التي ينقل إليها، ولكن الأمر كله يعود إلى عدم التمكن من موضوع ومقتضيات الفيلم، كأن يكون غريبا عن أفقه الثقافي وأعرافه.

ونستدل مما سلف أن على المترجم العبور إلى ما وراء المعنى الظاهر لا إلى ما يقال بل إلى ما يراد قوله في الفيلم ويتعرف على

الطريقة والكيفية التي يتعاشق ويتواشج السرد مع لفطات الفيلم بوصفه شرحاأو فهما أو تكاملا أو دمجا ...

كل ما هو دلالة في الواقع أو في الفيلم يرتبط باللغة أو اللسان لا يوجد في الواقع أنظمة دالة على الأشياء في حالة خالصة. تأتي اللغة دائما بوصفها وسيطا على الخصوص في أنظمة الصور كعناوين، وفهارس، ومواد لهذا ليس صحيحا القول أنَّا اليوم في حضارة الصورة على الإطلاق وخارج اللغة.

إن الأشياء[32] التي تؤثث واقعنا وصور أفلامنا ليست معدومة من الدلالة حتى وإن كانت لا تقوم بالتواصل فهي تملك معنى ولنأخذ كمثال التلفون بوصفه أحد الأشياء الأكثر وظيفية لكن مظهره على الشاشة يبث معنى أو معاني مستقلة عن وظيفته فالتلفون الأبيض يبث معاني الرفاهية أو الأنوثة وهناك تلفونات قديمة توحي بفكرة عن مرحلة قديمة انقرضت. كل الأشياء في الشاشة نصوص وأنظمة تحيل (Système de Renvois) كما يحيل النص اللغوي لا تنعدم منها المعاني. فهي تنضوي مثل التلفون في نسق الأشياء ـ علامات Système d'objets –signes. في فضاء الترجمة السمعية البصرية، فضاء الإنسان، لا شيء يفلت من قبضة المعنى والدلالة.[33]

نصل ختاما، بعد مراحل هذا البحث، إلى أن الترجمة السمعية البصرية على بساطتها الظاهرة لا تخلو من تعقيد فهي عملية دينامية تنمو وتتطوّر مناهجها ووسائلها اطرادا مع الوقت، وأنها قد تتحوّل في بعض الحالات، وفي بعض المجالات، إلى عملية إبداعية، محسوبة الخطوات والدرجات، تراعي مكوّنات الصور والنص الأصلي، وتتجاوب مع متطلبات القارئ المستهدف محققة التوازن والتعادل بين الطرفين. إن نص الترجمة المصاحب لمحتويات الفيلم والمسلسل ليس

فعالية ثابتة، وإنما هو فعالية متحركة دينميكية محتملة، تملك أكثر من ذاكرة ومرجع وأكثر من تأطير سردي.

هوامش:

1- ينظر عبد الله العميد، نسخة معدلة من الورقة المقدمة لندوة "تكوين مترجمي الغد" التي نظمتها مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، 8-10 نوفمبر/تشرين الثاني 2006.

* المقابل المقترح للمصطلح الفرنسي la traductique وذلك نحتا من "الترجمة" و"المعلوماتية".

2- لمزيد من التوسع ينظر: ذاكر عبد النبي، ترجمة الآلة ومراجعة الإنسان، مجلة المترجم، العدد 7، يناير - جوان 2003، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص13-34.

3- Voir : DELISLE, J. (1980) : *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 282.

4- Voir : Roman Jakobson, Huit questions de poétique, Paris, Seuil, pp.80-96.

5- طه عبد الرحمان، المنطق والنح/ الصوري، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص9.

6- Edmond Cary, Comment faut il traduire ? P.U.L, 1985, pp.10-13.

7- ينظر الحمداوي جميل، النقد العربي ومناهجه http://www.arabswata.org

8- مونان جورج، علم اللغة والترجمة، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص121.

9- Göran Sonesson, Comment le sens vient aux images, In Carani, Marie, éd., *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle.* Les Nouveaux Cahiers du CÉLAT/Les éditions du Septentrion, Québéc 1992; ss 29-84.

** هناك فرعان أساسيان للسيمياء: سيمياء التبليغ وسيمياء الدلالة يحتويان إتجاهات عدة منها: الاتجاه الإيطالي الذي يقوده "أمبرتو إيكو Umberto Eco " و"روسي لاندي" والاتجاه الروسي الذي يشمل الشكلانية الروسية ومدرسة تارتو والاتجاه الفرنسي بمختلف تفرعاته، والاتجاه الأمريكي الذي يتزعمه" بيرس (شارل سندرس) C.S. Peirce

10- Göran Sonesson, La rhétorique du monde de la vie, Département de sémiotique, Université de Lund, Suède, *Actes du congrés de l'AISV, Sienne, juin 1999*.

11- محسن بوعزيزي، سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت مجلة الفكرة العربي المعاصر، عدد 112/ 113، 2000، ص: 64

12- الدبلجة تقابل الكلمة الفرنسية Le doublage هي إجراء تقني يقتضي تكييف ونقل حوارات فيلم من الأفلام إلى لغة مختلفة عن اللغة الأصلية التي تأسس عليها الفيلم ابتداء.

13- العنونة المقصود بها مصطلح Sous–titrage والمتمثل في الحوارات المترجمة والتي تكون في أسفل صور الفيلم. تكون مكافئة، بها إطناب أو تلخيص لمحتوى الحوارات.

14- Translation, Tel-Aviv: Porter institute for poetics and semiotics, Toury, Gideon, In search of a theory of semiotics, 1980, p17

15- Voir: Schleimacher, Friedrich : Des différentes méthodes de traduire, et autres textes traduits par A Berman et C Berner ; éd. Seuil, novembre, 1999.

16- التأويل والتفكيك، مدخل ولقاء مع جاك دريدا: هاشم صالح، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد مزدوج 54-55، 1988، ص111.

17- حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،1987، ص104.

18- جيل دولوز، الصورة الحركة، دمشق، وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، 1997، ص41-52.

19- لا نوظف السردية بمفهوم علم اللغويات أو السرديات فهي مرادف لـ القصة: فالسرديات هي القصص التي نحكيها لأنفسنا أو لغيرنا عن العالم الذي نعيش فيه، وإيماننا بهذه القصص هو الذي يوجه سلوكنا في العالم الفعلي إنها كما يقول وولتر فيشر: شكل المعرفة كما ندركها لأول مرة وهي تحدد الشكل الذي نتصرف به إزاء الآخرين وإزاء الأحداث وهنا نعتمد السردية لتفسير سلوك ومواقف المترجمين المخالف للمعايير المتعارف عليها ومخالف كذلك للثنائيات الإستراتيجية في الترجمة

20- الترويم في واقع الأمر ممارسة رعوية عند البدو. عندما تموت بقرة أو شاة تاركة خروفا يتيما يتوسل البدو بـ **الروَّام** الذي يحاول ترويم الخروف على شاة أجنبية عنه كي تتقبله ويتقبلها فترضعه وهي عملية صعبة يكون فيها الروَّام في وضع المترجم فهو يصنع الألفة والتفاوض والتقارب والأنس بطرق متعارف عليها حتى يقع الانسجام التام وتكون الشاة بالفعل أما للخروف ويكون هو وليدها مثلما يكون الانسجام بين الفيلم والدبلجة.

21- لورانس فينوتي، الترجمة وجماعات التلقي اليوتوبيا، ترجمة نجوى إبراهيم عبد الرحمن، فصول - ع74- خريف 2008 - ص64.

22- علامات في النقد، الترجمة والتأويل، أحمد باعسو، عدد 29، سبتمبر1998، ص266.

23- جيا دلوز، م.س، ص54-71.

24- Bernard Vouilloux: L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique, coll. L'extrême contemporain, Éditions Belin, coll. Essais et savoirs, Presses universitaires de Vincennes, 2004

25- روي آرمز: لغة الصورة، ترجمة سعيد عبد المحسن، سلسلة الألف كتاب 107/2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1992.

26- قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني ـ نحو درامية جديدة، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، ط1،2001.

27- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق، 1989.

28- Dominique Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire ; Nathan/Her, Paris, 2001, p27-35.

29- قيس الزبيدي، م .س، ص102.

30- م.ن، ص ص121،115.

31- Voir : Greimas, A.J., (1985), ´Structure et rhétorique du signe iconique', in Parret, H., & Ruprecht, H-G., éds., *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d´hommages pour A.J. Greimas.* Volume I, pp.449-462. Amsterdam: Benjamins Publishing Co.

32- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة فريق من المترجمين، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1989- 1990.

33- Voir: Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Paris, Ed. Seuil, octobre 1985.