العنونة: مراحل تطورها، أنواعها وخصائصها

Subtitling: Its stages of Development, Types and characteristics

د. فاطمة الزهراء ضياف [1]

[1] جامعة محمد بوقرة– بومرداس، f.diaf@univ-boumerdes.dz

تاريخ الاستلام: 2020/11/26 تاريخ القبول: 2020/11/30 تاريخ النشر: 2020/12/10

ملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية العنونة باعتبارها أهم أنواع الترجمة السمعية البصرية، والأكثر استخداما. حيث سنتطرق من خلالها إلى أهم المحطات التي مرّت بها، والخصائص التي تتميز بها عن باقي أنماط الترجمة السمعية البصرية، كما أننا سنبين أهم أنواعها وسياقات استخدام كل نوع منها.

ثم نفصّل في مراحل إعدادها إلى غاية عرضها على الشاشة، وكذا مراحل مشاهدتها. وفي الأخير، سنعرض باختصار بعض الأخطاء التقنية والترجمية التي يقع فيها المعنون.

كلمات مفتاحية: الترجمة، الترجمة السمعية البصرية، العنونة، العنونة بين اللغات.

Abstract

This paper aims to trace up subtitling as the most important and widely used type of audiovisual translation. we address through the most important stages that passed through, and the characteristics that distinguish it from the rest of the modes of audiovisual translation, as we will show the most important types and contexts of use of each type. Then we detail its stages of preparing until it is displayed on the screen, as well as the stages of viewing. Finally, we will briefly review some of the technical and translation errors that the subtitler may commit.

المؤلف المرسل: فاطمة الزهراء ضياف

Keywords: translation; audiovisual translation; subtitling; intralinguistic subtitling

1. مقدمة:

تعد الترجمة بوابة مهمة ومدخلا رئيسيا لفهم واستيعاب علوم ومعارف وثقافة الآخر، كما أن الترجمة هي أيضاً جسر مهم وكبير للتعاون والتفاهم والتواصل بين الشعوب المختلفة .

شهدت القنوات العربية في العقدين الأخيرين زحفا كاسحا – أكثر من السابق- للإنتاج الإعلامي الناطق باللغة الانجليزية و خاصة من الولايات المتحدة الأمريكية بدءا بالأفلام والمسلسلات مرورا بالبرامج الإخبارية والجماهيرية والترفيهية والأشرطة الوثائقية . واشتد تهافت القنوات على هذا النوع من الإنتاج إلى درجة إطلاق قنوات مخصصة لبث هذه البرامج بشكل متواصل إضافة إلى تخصيص مساحة واسعة لها في الشبكات البرامجية لباقي القنوات.

وقد تنوع عرض الأعمال المترجمة بين الدبلجة والاكتفاء بترجمة الحوار كتابيا على الشاشة "العنونة" وهذه الأخيرة هي الطريقة التي فرضت نفسها على الساحة لعدة أسباب أبرزها عامل الوقت في إنجازها. لهذا ارتأينا من خلال هذا البحث تسليط الضوء على عدة عناصر تتعلق بالعنونة ومساعدة الباحثين في هذا الميدان للتعرف عن كثب على هذا النمط الترجمي الفريد من نوعه.

2. ضبط مصطلح العنونة:

نجد في قاموس أكسفورد اللغوي(**the Oxford Advanced Learner's Dictionary**) تعريفا مبسطا للعنونة هو:

Subtitle: words that translate what is said in a film/movie into a different language and appear on the screen at the bottom.

العنونة: هي كلمات تترجِم ما يُقال في فيلم إلى لغة أخرى وتظهر في أسفل الشاشة.(ترجمتنا)

ونضيف إلى هذا التعريف أن العنونة ليست خاصة بالأفلام فقط وإنما تتعداها إلى المسلسلات والأشرطة الوثائقية والرسوم المتحركة وغيرها من الأعمال.

وعند بيكر(Baker, 1998, 244-245) هي:

'Transcriptions of film or TV dialogue, presented simultaneously on the screen'

"كتابة لنص فيلم أو حوار تلفزيوني، تُعرض متزامنة على الشاشة"

كما أنها ليست ترجمة لكامل السيناريو (script) الخاص بفيلم أو مسلسل وإنما هي ترجمة للحوار فحسب أما حركات الممثلين وأفعالهم وملابسهم والديكور وغيرها من التفاصيل فهو دور الصورة التي لا تترجم بالكلمات.

ويعرفها لوكين (Luyken at al. 1991: 31) بأنها ترجمة مكثفة ومكتوبة للحوار الأصلي، وتظهر في سطور أسفل الشاشة. ويتزامن ظهورها واختفاؤها مع مقاطع الحوار الأصلي.

ويعرّفها دياز سانتاس (Diaz Cintas, 2008, 27) على أنها نمط من أنماط الترجمة يظهر أسفل الشاشة ماعدا بعض الدول كاليابان التي تعرض فيها العنونة على جانبي الشاشة محاكاة لطريقة الكتابة في اللغة اليابانية.

لكن غوتليب (Gottlieb, 1992, 104) يقدم تعريفا مفصلا نوعا ما للعنونة مفاده أنها ترجمة نص مصدر (مكتوبا كان أو منطوقا) في عمل سمعي بصري إلى نص هدف مكتوب يُضاف إلى صور العمل الأصلي ويعرض في أسفل الشاشة.

ويذهب باكمون (Becquemont 1996 : 145-146) إلى أن مصطلح العنونة هو في الواقع مصطلح تقني، يمكن تعويضه بالتكييف (adaptation) .

أما في الولايات المتحدة الأمريكية، فيُطلق على هذا النوع من الترجمة السمعية البصرية مسمّيَيْن الأول هو(caption) وهو الخاص بالعنونة الموجهة للصم وضعاف السمع أما الثاني فهو (subtitling) لأنواع العنونة المتبقية بما فيها العنونة بين اللغات.

انطلاقا من التعريفات السابقة، نبدي تحفظنا على الترجمة العربية للمصطلح الانجليزي (subtitling) أو الفرنسي (sous-titrage) فقد واجهنا المشكل نفسه الذي أثرناه عند حديثنا عن مصطلح "الترجمة السمعية البصرية"[1] وهو مشكل يواجه المصطلحيين العرب والمترجمين في آن وهو كيفية إيجاد مقابل عربي لمصطلح ومفهوم جديد على اللغة العربية حيث إذا أمعنا في المقابل العربي، وجدنا أنه ترجم نصف المعنى الذي يحمله المصطلح الإنجليزي(subtitling) والفرنسي (sous-titrage) وهو **عنوان** أو **عنونة** فيما أغفل أو بمعنى آخر عجز عن نقل النصف الآخر وهو (–sub) أو (–sous) الذي يشير إلى موقع كتابة الترجمة وهو أسفل الشاشة.

لكن من جهة أخرى، نجد أن العنونة في بعض الدول كاليابان وكوريا تعرض على يمين أو يسار الشاشة، لذا وجدنا أنه من الأصح أن نترجمه ب"**عنونة**" بغض النظر عن مكان عرضها.

غير أنه علينا أن نشير إلى مقابل عربي جديد عن طريق الإلحاق أطلقه الدكتور حميد العواضي في ترجمته لكتاب "علم الترجمة :دراسات في فلسفته وتطبيقاته" وهو **"سترجة"** كمصطلح منحوت عن المصطلح الفرنسي (sous-titrage) تفاديا منه للخلط بين العنونة كنمط للترجمة وعلم العنونة أو علم العناوين (Titrologie) الذي يُعنى بالعنوان ويشتغل عليه. كما أن زملاءنا في جامعة وهران يستخدمون هذا المصطلح، ولا ننكر ميلنا إليه في بداية الأمر مثله مثل مصطلح **دبلجة** لكن واجهتنا صعوبات جمة فور استخدامه بمختلف الأوزان من مثل **يُسترج** و **مُسترج** ...إلخ لهذا استقرينا في نهاية المطاف على استخدام **عنونة** باعتباره الأكثر استخداما وتداولا – في الجزائر على الأقل-.

3. خصوصية العنونة:

يتميز هذا النمط من الترجمة عن غيره من الأنماط وهذا عائد إلى اجتماع ثلاثة عوامل: الأول في كونها تنتقل بين لغتين –رغم أن هناك العنونة داخل لغة واحدة- ، الثاني في وجود قيود معينة مفروضة على المترجم، والثالث في فعل الانتقال من نص ملفوظ إلى نص مكتوب.

تتميز العنونة عن غيرها من أنواع الترجمة بصفة عامة، والترجمة السمعية البصرية بصفة خاصة بما يلي:

- مقيدة بالوقت، ونعني به الوقت اللازم للقراءة ووقت النطق بالحوار؛
- عليها أن تواجه كثافة المعلومات التي توفرها الصورة والصوت معا بالإضافة إلى الشريط الصوتي ودمج كل هذه العناصر في سطرين يظهران أسفل الشاشة؛ كما يجب أن يأخذ المترجم بعين الاعتبار أن جمهور المشاهدين يتكون من فئات متنوعة: مثقفة أو قادرة على القراءة بسرعة معينة؛ في المقابل هناك فئة بطيئة القراءة ، كما أن القراءة على الشاشة أبطأ بنسبة 25% من القراءة على الورق .
- كما أن زمن قراءة العنونة ليس هو الوحيد الذي يحدد مقروئيتها وإنما يعتمد الأغلبية على عدد الحروف المكونة لسطري العنونة. يختلف شكل الأحرف وعددها من شاشة الفيديو إلى شاشة السينما، إذ يحوي سطر العنونة ما بين 24 إلى 37 حرفا، وأغلب عمليات الترجمة تدور حول 28 إلى 32 حرفا .وبدخول نظام الحاسوب في هذه التقنيات، تم اعتماد قاعدة عامة وهي : صورتان في مقابل كل حرف، وباعتبار أن كل ثانية تمثل 24 صورة، نستنتج أن كل ثانية يقابلها 12 حرفا إلا أنه يبقى للمترجم حق تجاوز هذا القدر إن لزم الأمر كما هو الحال بالنسبة لتلك التي تتجاوز خمس ثوان لأنها لا تحترم شرط عدم البروز، وعندها يمكننا أن نقول بأن

القاعدة العامة لمتوسط العنونة هي من 10 إلى 60 حرفا تعرض خلال 5 ثوان. (بوكرزازة، 2009، 44)

- استخدام لغة بسيطة لتمايز فئات المشاهدين و "اختيار كلمات مألوفة لكل فرد من الجمهور، لا تخسر مستمعيك ومشاهديك باستخدام لغة معقدة للتفاخر بقدراتك أو بمحاولة تعليمهم مفردات جديدة .إن أفضل طريقة للتعليم هي من خلال مضمون وهدف العمل ككل ومن خلال طريقة عرض الأفكار .فكّلما كان طرح الآراء والأفكار بسيطا وواضحا كلما فهمها وتعلمها وتأثر بها الجمهور بشكل أفضل" (هيليارد، تر:فوزي، دت، 86)؛
- جمعها بين عدة قنوات تواصلية: المرئي والمسموع والمقروء، وهي الخاصية التي تنتفي في ما سواها من الأنماط.

تحتل العنونة مكانة هامة في المجال السينمائي باعتبارها جسرا بين الثقافات وممرا للإنتاج السينمائي نحو العالمية، "ولعل من روافد عملية العنونة ظهور العديد من المهرجانات السينمائية الدولية والقنوات التلفزية وسوق دولية للتوزيع عن طريق الأقراص المغنطة، التي تمنح العنونة مكانة متميزة مما يساعد الأفلام الثقافية الجيدة وأفلام البلدان النّامية للدفاع عن حضورها في أسواق تتعدى حدود البلد الأصلي"(بن وناس، 2008، 33).

4. بداياتها:

تتحدث بعض الآراء عن أن بداية العنونة لم تكن في القرن العشرين، بل هي ضاربة في القدم حين حاول الإنسان الجمع بين الصور والكلمات، فكان الإغريق يضعون عنوانا لكل عمل فني، لوحة كانت أو نحتا، ومن الأمثلة التي تُساق من العصر الحديث، الرسام الإنجليزي هوغارت (William Hogarth 1697-1764) الذي اشتهر بسلسلة اللوحات المعروضة في المتحف الوطني البريطاني بلندن والتي تحكي كل منها مقطعا من قصة عنوانها "Marriage à la Mode" . ومع اختراع التصوير في العشرينيات من القرن التاسع عشر، كانت تؤلف مقاطع قصيرة للتعبير عما تقوله كل صورة. ودرج الناس على هذا التقليد مع ظهور السينما.

1.4. السينما الصامتة:

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وبالتحديد بين سنتي 1890 و1900، كانت السينما عند ظهورها محط اهتمام المخترعين والمصورين والتقنيين فقط حيث ركزوا على عمل الكاميرا

وأجهزة العرض فقط فكان الاهتمام في العقد الأول من عمر السينما منصبا على الجانب التقني لهذا الابتكار الجديد. كما أن الإنتاج السينمائي آنذاك كان وثائقيا صرفا، صُوّرت فيه الأحداث الواقعية أو أُعيد إنتاج أحداث وقعت فعلا.

لكن حوالي سنة 1902، كانت التقنيات قد تحسنت وتفطن المنتجون إلى عدم الاكتفاء بتسجيل الواقع والانتقال إلى إعادة إنتاج قصص مبتكرة. وكانت فرنسا السباقة نسبيا في هذا المجال، حيث قام ميلياس (Méliès) بإنتاج مقاطع مضحكة (saynètes) المعروفة بالسكاتشات. وهذا بالموازاة تقريبا مع تجربة إيديسون وبورتر (Edison & Porter) في الولايات المتحدة الأمريكية حيث قام هذا الثنائي بإخراج العديد من القصص الخيالية. بالإضافة إلى ويليامسون (Williamson) وبول (Paul) وغيرهما من الإنجليز الذين كان لهم تجارب إخراجية مشابهة.

ومع توالي الإنتاجات، أصبحت الأفلام أكثر طولا والأحداث أكثر تعقيدا، فوجب على المنتجين الاستنجاد بجيل تبرر تغيُر الديكور وتُظهر الانتقال في الزمان والمكان، وهنا يحدد غوتليب (Gottlieb,1992,59) أول ظهور للعنونة في سنة 1903 في فيلم " Uncle Toms Cabin" من إخراج إدوارد س. بورتر الذي استخدم العناوين البينية (intertitres) التي كانت تُعرض منفصلة عن الصور على شكل يشبه الملصقات (affiches) يفصل كل لقطة أو مقطع عن الآخر، ولم تكن هذه العنونة ترجمة فعلية إنما تعويضا للحوار الذي يتعذر سماعه في سينما تلك الأيام. غير أن هناك من ينسب استخدام العنونة في تلخيص مضامين الأفلام إلى ستيوارت بلاكتون (Stuart Blackton).

يمكن تقسيم العناوين البينية التي كانت تُستخدم آنذاك حسب الغرض منها (Cushman 1940: 7):

- العناوين الشارحة (Explanatory titles): وهي تروي كيفية وسبب وقوع أحداث الفيلم؛
- العناوين الإخبارية (informative titles): ودورها تقديم معلومات عن المكان والزمان والأشخاص؛
- العناوين الحاسمة (emphatic titles): ودورها لفت نظر المشاهد لبعض التفاصيل المهمة في الفيلم؛
- العناوين القولية (spoken titles): وهي تنقل كل ما تتفوه به شخصيات الفيلم.

لكن تعذُّر سماع الحوار كان يعتبر نقصا حاول المنتجون تلافيه بموسيقى تصاحب الأحداث وتعوض الأصوات، ولم تستطع الأبحاث حول تسجيل الصوت آنذاك التوصل إلى حلّ، وكان على السينمائيين الاكتفاء بالعناوين البينية إلى غاية سنة 1927، حيث كان السينمائي آنذاك بين خيارين: إما الاستعانة بجملة أو عدة جمل حوارية يتم عرضها بعد وقف المشهد وتسمى العنونة الحوارية، أو وصف المشهد قبل عرضه وتسمى العنونة المستمرة أو الشارحة، وهناك من المخرجين من استعان بكلى الطريقتين. غير أن هذه العنونة يمكن أن تتعدى الحوار أو وصف المشهد إلى الإشارة إلى المكان أو الزمان.لكن النقاد حملوا على هذا النوع من العنونة، حيث يصفها مارسيل مارتين (Marcel Martin, 1985, 18) بالثرثرة في قوله: **"...كانت معظم الأفلام الصامتة مملوءة بالعناوين البينية حيث كان ظهورها لا يتوقف عن مقاطعة استمرارية الصور "**

كان أول ظهور لمصطلح (sous-titre) (العنونة) سنة 1912 في المجلة الباريسية الأسبوعية (le Cinéma) يوم 5 أفريل 1912. أما سنة 1919، فقد استخدم ديامون بارجي (Diamant Berger) مصطلح (subtitler) اقتراضا للكلمة الأمريكية لوصف محرر العنونة، غير أنه في سنة 1921 أُستخدمت للغرض نفسه الكلمتان الفرنسيتان (titreur) و (titrier) . أما الكلمتين (sous-titrage) و (sous-titrer) فقد تأخر ظهورهما إلى غاية 1923 في أسبوعية (Mon ciné).

أما فيما يخص ترجمة الأفلام في الحقبة التي استُخدمت فيها اللافتات الفاصلة بين مشهد وآخر، لم يكن حل مشكلة عرض الترجمة أمراً صعباً، فقد تمثل الحل في استبدال تلك اللافتات بأخرى مترجمة وإدخالها بين المشاهد في موضعها المناسب. وفي بعض الحالات الأخرى كان هناك من يقوم بالترجمة الفورية لمحتوى تلك اللافتات للمشاهدين في قاعة السينما.

2.4. السينما الناطقة:

مع اختراع الصوت، لم يعن هذا التخلي عن العنونة، بل هي باقية طالما نحن في حاجة إلى إضافة كلمات إلى الصور المعروضة على الشاشة (Happé, 1979, 19).

كانت العنونة في الماضي مختلفة عما نعرفه الآن، فقد بدأت في شكل وصف يُعرض بين المقاطع، ثم تطورت إلى جمل حوارية، المنقول إليها منها توضيح ما يدور في اللقطة. لكن بعد أن أصبحت السينما ناطقة، ظهرت مشكلة أخرى تتمثل في دولية الأفلام (internationalité) أو نشرها خارج بلد

الإنتاج الأصلي. فكانت العنونة أحد الحلول التي تمت الاستعانة بها بالإضافة إلى الدبلجة (doublage) والمزامنة البعدية (postsynchronisation).غير أن العناوين البينية لم تختفِ تماما باختفاء السينما الصامتة، فالسينمائيون يستعينون بها لحد الآن لإضفاء نوع من التراثية أو استعادة عبق السينما الصامتة أو حتى لإضفاء لمسة كوميدية على العمل الدرامي.

3.4. التلفزيون:

يرى إيفرسون (Ivarsson, 1998) في اختراع التلفزيون علامة فارقة في ميدان الترجمة السمعية البصرية عموما والعنونة على وجه الخصوص، إذ مع بداية البث التلفزيوني كانت الاستعانة بأفلام أجنبية تحصيل حاصل، فكان فيلم (*Der Student von Prag*) لمخرجه (Arthur Robinson) أول فيلم تعرضه قناة (BBC) سنة 1938، لكن عرضه كان مخيبا للآمال إذ كانت العنونة المصاحبة له غير واضحة وأُستنتج أن العنونة المخصصة للعرض السينمائي غير ملائمة لشاشة التلفزيون. وبالتالي اختلفت تقنيات ومعايير العنونة المخصصة للتلفزيون عن تلك الموجهة للعروض السينمائية.

4.4. التطور التكنولوجي:

هو من بين الملامح التي تميز عصرنا الحاضر، حتى أنه لا يكفي المترجم (وعلى الخصوص المترجم السمعي البصري) في أيامنا هذه مجموع المعارف اللغوية والموسوعية التي كان مطالبا بالإحاطة بها في أيام خلت، بل عليه أن يكون مطلعا على آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا بما يخدم مهنته من برامج ترجمة وأدوات معلوماتية. كما يؤكد ذلك دياز سانتاس (2005) الذي يرى أن المعنون قد أصبح مطالبا أكثر من أي وقت مضى بالتبحر في مختلف تقنيات العنونة ومواكبة كل جديد في هذا الميدان باعتباره أحد الميادين الأسرع تطورا وتغيرا.

وقد أسفرت ثورة المعلومات والاتصالات وما رافقها من تكاثر ملحوظ للقنوات الفضائية عن أشكال جديدة من الترجمة السمعية البصرية منذ تسعينيات القرن المنصرم. وأدى تطور البرمجيات الحاسوبية واتساع نطاق شبكة إنترنت إلى نشأة أشكال جديدة من الترجمة بمساعدة الحاسوب، وانتشار المعينات الخاصة بالترجمة في نطاق ما يسمى ب"الترجماتية".[2]

1.4.4. الحاسوب:

يُعد اختراع الحاسوب حدثا فاصلا في تاريخ كل العلوم ومن بينها الترجمة وعلى الخصوص الترجمة السمعية البصرية التي تأثرت تأثرا مباشرا بالثورة المعلوماتية وما تحمله من وسائل حديثة ساهمت في تطورها وفتح أمامها الباب مُشرعا فقد تم تسويق أول برنامج للعنونة في منتصف السبعينات (Diaz Cintas, 2005). ورغم انتشار استخدام هذا النوع من البرامج، لم يعنِ هذا التخلي عن المترجم البشري أو حتى المراجِع وذلك لكثرة الأخطاء التي تنجر عن الاعتماد الكامل على برامج العنونة. ومن الأمثلة التي يمكن ذكرها ذلك المثال الذي أشار إليه دياز سانتاس حيث يصبح (Mr. Bush) باللغة الإنجليزية (el señor Arbusto) باللغة الإسبانية أي الشجيرة. كما أننا بعد متابعتنا للعديد من القنوات المتخصصة في بث الأفلام الأجنبية، لاحظنا أن التقنيات المستخدمة في العنونة مختلفة من قناة إلى أخرى، فبعضها يعتمد على البرامج الخاصة بالعنونة دون تدخل لمترجم بشري على الإطلاق، ويظهر هذا جليا من خلال نوعية الترجمة التي أقل ما يقال عنها "رديئة".

2.4.4. العصر الرقمي:

إن للتطور التكنولوجي تأثير كبير على الترجمة السمعية البصرية، فاستبدال التقنية التناظرية (analogue technology) بالتقنية الرقمية (digital technology) أفرز نظرة جديدة إلى هذا النوع من الترجمة وقفز بها قفزة كبيرة خلال فترة وجيزة.

وأبرز ما يميز هذه الحقبة هو اختراع القرص الرقمي (DVD: Digital Versatile Disc) حوالي عام 1996 وهو اختراع يمكن اعتباره حاسما في تاريخ الترجمة السمعية البصرية، وذلك لقدرته الهائلة على التخزين حيث تزيد سعة تخزين معطيات الحواسيب في القرص الشامل الرقمي نحو7 مرات عن السعة المقابلة لها في حالة القرص المدمج (CD) الصوتي كما يستطيع تخزين عنونة ب32 لغة (Karamitroglou, 1999).

إن ما يدفعنا إلى التركيز على مدى تأثير القرص الرقمي على انتشار العنونة هي الإحصائيات المثيرة التي تم رصدها في هذا المجال (المرجع السابق، ص2)، نذكر منها: أنه مع نهاية سنة 1998، اقتنت 800,000 عائلة أمريكية مشغل القرص الرقمي، وبالموازاة مع ذلك فقد تم توفير 1700 فيلم معنون. أما في الضفة الأخرى (أوروبا) فقد بلغ عدد الأجهزة المباعة إلى غاية سنة 2000 حوالي 600ألف جهاز مع ترجمة حوالي 700 فيلم في السنة.

من بين المجالات التي فتحها هذا الاختراع للعنونة هو استخدام العنونة المباشرة أو المتزامنة، ففي الولايات المتحدة، تم عرض العنونة الكاملة لشهادة الرئيس كلينتون في قضية لوينسكي سنة 1993 من طرف الوكالة الألمانية (MOB). وفي بريطانيا عُرض خطاب الملكة إليزابيث في جنازة الأميرة ديانا سنة 1997 مكتوبا على الشاشة.

3.4.4. التيليتكست (Teletext):

ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية حوالي سنة 1972 وكان موجها بالدرجة الأولى للصم وضعاف السمع. أما في أوروبا فكان المنقول إليها من استخدام التيليتكست إلى الجمهور الذي لايتقن اللغة الانجليزية وتم تعميمه في المملكة المتحدة سنة 1976 وكان يطلق عليه (Cefax) أو (teledata). وفي فرنسا شُرع في استخدام تقنية (Antiope) سنة 1976 لكنه سرعان ما استبدلت بـ (Cefax).

5. مراحل تطور العنونة:

مرت العنونة بعدة مراحل يمكن حصرها فيما يلي:

1.5. العنونة البصرية (The optical method):

ظهرت عدة محاولات لتطوير طريقة عرض الجمل واللافتات المطبوعة على الشاشة التي تم اختراعها عام 1909 كتلك التي استخدمت في العرض اليدوي للوحات المسلّطة على الشاشة مباشرة، لكن سرعان ما استبدلت هذه الطريقة بعملية نسخ اللافتات المصوّرة على نسخة الفيلم نفسه. فكان الإطار الذي يحتوي على النص المقروء يُحفظ في موضع معين بينما يُمرر "نيجاتيف" الفيلم بطبعته ""البوزيتيف" إلى الأمام ويتم تعريضهما للضوء . تلك العملية أصبحت آلية فيما بعد، فكان يتم إدخال أطر الفيلم "الفارغة" والتي تعرّضت للضوء بين الأطر التي تحمل الجُمل المترجمة، حيث كانت الأخيرة تُلّقم إلى الأمام بواسطة عدّاد خاص يتحكم في طول تلك الجُمل وصحة موضعها على الشريط. وكانت إحدى مشكلات هذه التقنية هي أن "النيجاتيف" الأصلي للفيلم لم يكن متوفراً عادةً، فأصبح من الضروري نسخ الفيلم كاملاً للحصول على نيجاتيف جديد ، مما أدى إلى خسارة في درجة تركيز الصورة وانخفاض مستوى وضوحها. أما حين أمكن في بعض الأوقات الحصول على نيجاتيف الفيلم ، سرعان ما أدرك القائمون على تلك التقنية حاجتهم إلى عدد كبير من تلك النُسخ. كانت إحدى الطرق الأكثر فعالية هي تصوير تلك الجُمل على فيلم منفصل بنفس طول الفيلم الأصلي، وتحديد بداية ونهاية الأطر المطلوبة

لمزامنتها مع الصوت. ليتم بعد ذلك نسخ نيجاتيف الفيلم وشريط الجُمل المترجمة في وقت واحد، وهي طريقة كانت تستغرق وقتاً أقل بدلاً من تعريض الإطار تلو الآخر للضوء بسرعة بطيئة.

2.5. العنونة الميكانيكية (Mechanical subtitling):

استمرت المحاولات لتحسين نوعية العنونة المصاحبة للأفلام، فكانت الباكورة في عام 1930 حيث حصل النرويجي ليف إركسن (Leif Eriksen) على براءة اختراع لطريقة يتم من خلالها طبع الجُمل المترجمة مباشرة على شريط الفيلم. كانت تقنية إركسن تعتمد على ترطيب الطبقة الحساسة من الفيلم لتنعيمها أولاً. بعد ذلك يتم طبع الجُمل المترجمة على الورق وتصويرها لإنتاج كليشيهات صغيرة للحروف لكل جملة مترجمة (لم يتجاوز ارتفاع كل حرف 0.8 ملم).

3.5. العنونة الحرارية (Thermal subtitling) :

في عام 1935 قام مخترع مجري يُدعى توركانيي (O. Turchányi) بابتكار طريقة يقوم فيها بتسخين الكليشيهات لحرارة عالية تكفي لإذابة المادة الحساسة من الفيلم بدون الحاجة إلى حمام كيميائي لتنعيم الشريط. إلا أن هاتين الطريقتين كان من الصعب التحكم فيهما وعادةً ما كانت النتائج تأتي مختلفة والحروف غير واضحة.

4.5. العنونة الكيميائية (The Chemical subtitling):

تم اختراع العنونة الكيميائية (chemical subtitling) في المجر سنة 1933 وتتمثل هذه التقنية في وضع طبقة رقيقة جداً من الشمع أو البارافين (وهي مادة دهنية تستخرج من الخشب أو الفحم الحجري أو البترول) على جهة الطبقة الحساسة من نسخة الشريط. ثم توضع الكليشيهات داخل ما يشبه آلة الطباعة حيث يجري تلقيم الكليشيه وتسخينه إلى نحو مائة درجة مئوية ، بعدها يجري كبس الكليشيه واحداً تلو الآخر فوق طبقة البارافين في الجزء السفلي من إطار الفيلم وفي الموضع الذي يمثل بداية حوار المتكلّم على الشاشة. فتذوب مادة البارافين تحت الحروف ما ينجم عنه تعرّض الطبقة الحساسة في الفيلم إلى الضوء .

كانت هذه العملية تتم بشكل متكرر مع كل إطار للفيلم بحاجة إلى أن تُعرض عليه الجمُل بنحو يتناسق مع مدة الجملة المسموعة. بعد عملية الطباعة ، كان الفيلم يُمرر في وعاء يحتوي على مادة كيميائية تعمل على إحلال وإذابة الطبقة الحساسة من الفيلم التي تعرّضت للضوء، لتبقى بعدها مادة النترات الشفافة أو الأسيتات فقط على الفيلم ثم يتم بعد ذلك غسل محلول الحفر والبارافين بالماء. أنتجت هذه

التقنية حروفاً بيضاء واضحة المعالم على الشاشة ، لكن حواف هذه الحروف كانت رثة قليلاً لسببين الأول هو تغير تماسك مادة البارافين والثاني اختلاف قوة محلول الحفر. وقد تمت لاحقاً مكننة هذه العملية باستخدام عدّاد خاص يقوم بتلقيم الكليشيهات إلى الأمام، وعد أطر شريط الفيلم حرصاً على وضع الجُمل في المكان الصحيح وبالطول المناسب. كانت هذه التقنية تعتبر الأرخص كلفة إذا كان هناك أقل من عشر نسخ للفيلم الواحد بحاجة إلى أن تُطبع عليها الترجمة. واستمر استخدام هذه الطريقة إلى غاية 1980، ثم تلتها ابتكارات لأنواع جديدة للعنونة.

5.5. العنونة بالليزر (Laser Subtitling):

دخلت عملية عرض الترجمة منذ الثمانينيات مرحلة جديدة بعد استخدام تقنية الليزر لحرق وتبخير الطبقة الحساسة من الفيلم. وبهذه التقنية لم تعد هناك ضرورة إلى تنضيد الحروف لإعداد الكليشيهات. وكان مطوّر هذه التقنية الفرنسي دنيس أوبوير (Denis Auboyer) والذي عمل لحساب شركة تيترا فيلم (Titra-Film) في باريس وبروكسل .وتعتمد هذه التقنية على تحكم جهاز الكمبيوتر بإشعاع رفيع جداً من الليزر يقوم فعلياً بكتابة الحروف عبر تبخير الطبقة الحساسة من الفيلم التي يقع عليها الإشعاع بدون الإضرار بأسيتات الفيلم تحت هذه الطبقة الحساسة. يستغرق إشعاع الليزر أقل من ثانية لكتابة جملة من سطرين، بعدها يُلقم الإطار التالي إلى الأمام. في المواضع التي لا تحتاج في شريط الفيلم إلى عرض جُمل مترجمة عليها، يتم لف الشريط بسرعة وصولاً إلى الإطار التالي المطلوب. تميزت هذه التقنية بوضوح الحروف المعروضة ، وبروز حوافها بفضل الظل الخفيف الذي يظهر أسفلها من جراء تعتيم الحواف الناجم عن حرارة الليزر . بواسطة هذه الطريقة كان الحاسب الآلي مسؤولاً عن إعداد الجُمل التي يمكن تحديد موضع ظهورها على الشاشة إما بواسطة العداد الرقمي (Time Code) أو عداد الأطر. وكان استخدام إشعاع الليزر لعرض الجُمل المترجمة أقل كلفة من الطريقة الكيميائية، لكنه تطلّب استثماراً باهظاً لشراء المعدات والأجهزة المطلوبة، لكنها تبقى تقنية آلية ولا تحتاج إلى عدد كبير من الموظفين.

6. أنواع العنونة:

تُصنف العنونة حسب عدة معايير(Diaz Cintas, 2008, pp30-38) أهمها التقسيم الأكثر شيوعا لأنواع العنونة وهو الذي يقسمها على أساس لغوي إلى ثلاثة أنواع [3]هي:

- العنونة داخل اللغة الواحدة (soustitrage intralinguistique) وتُستخدم في الحالات التالية:

1. الصم وضعيفي السمع؛
2. لأهداف تعليمية؛
3. الكاراوكي (karaoké): وهي أغان تُكتب كلماتها (Lyrics) وتُعرض على الشاشة ليتم ترديدها أمام الجمهور؛
4. اللهجات ضمن اللغة الواحدة؛
5. البلاغات والإعلانات.

- العنونة بين اللغات (soustitrage interlinguistique) الموجهة للفئات التالية:
  1. المشاهد العادي (من يستطيع السمع)؛
  2. الصم وضعيفي السمع.
- العنونة مزدوجة اللغة.

7. مراحل إعداد العنونة:

تمرّ النسخة المعنونة بعدة مراحل تتلخص كالتالي:

1. **مرحلة المعاينة:** يتم في هذه المرحلة تقسيم حوار الفيلم أو بالأحرى النسخة المكتوبة للجزء المنطوق فقط من سيناريو الفيلم إلى أجزاء أو مقاطع وذلك بالاعتماد على برمجيات خاصة حيث يتم فيها تحديد بداية ونهاية كل مقطع باستخدام تقنية الشفرة الزمنية (Time Code(TC حيث يتم بواسطتها تحديد بداية المقطع المعنون (TC in) ونهايته (TC out)، والمدة الفاصلة بين النقطتين هي المدة المخصصة للقطة المعنونة ودورها يكمن في تحديد الحد الأقصى لعدد الحروف والكلمات الذي يجب على المترجم–المعنون أن يحترمه عند صياغة الترجمة.
2. **مرحلة الترجمة:** على ضوء ما قيل عن التقنية سابقة الذكر، يبدأ المترجم في صياغة ترجمته التي يجب أن تحترم عدة قواعد نذكر منها: الاختصار احتراما للتوقيت المخصص لكل عنونة مع عدم إغفال نقل الرسالة كما هي واحترام مستوى اللغة وتخصيص مجال لكل شخصية في الحوار دون تداخل.
3. **مرحلة المحاكاة:** وهي مرحلة تشبه إلى حد ما مرحلة التدقيق والتمحيص التي تلي كل ترجمة ويقوم بها إما المترجم نفسه أو شخص آخر، لكن في حالة العنونة، من يقوم بهذا الدور ليس المعنون إنما المحاكي (le simulateur) أو (المشاهد الأول) الذي بدوره يتمثل في شخصين أولهما التقني

الذي يمكنه الحكم على جودة العنونة من الناحية التقنية (مثل أن تكون مدة عرض بعض العناوين غير كافية للمشاهد للقراءة وبالتالي الاستيعاب) ، أما الثاني فهو صاحب القناة أو الشريك في ملكيتها أو من يمثله الذي يرجع له القرار الأخير في الموافقة على تسويق النسخة المعنونة النهائية أم لا.

8. الوظائف اللسانية للعنونة:

يقع على عاتق المترجم-المعنون مهمة ضخمة يجب أن يستوفيها لكي يضمن إيصال الرسالة الكامنة في العمل الدرامي كاملة وذلك بإدراكه لمختلف الوظائف التي تنطوي عليها العنونة و تتنوع وتتمايز كالتالي(Marleau,1982, 274) :

1- وظيفة الاستبدال: إن العنونة هي عبارة عن نقل واستبدال نص منطوق بنص مكتوب.

2- وظيفة التواصل : إن بث فيلم أو برنامج بلغة أجنبية أو مختلفة عن لغة المشاهد هو بث لرسالة (message) بلغة مغايرة تُستدعى فيه العنونة لاستكمال عملية التواصل وإيصال المعلومة المراد تبليغها. أي بعبارة أخرى حي تحقيق للثلاثية المعروفة : مرسل- رسالة – مرسل إليه.

3- الوظيفة الانفعالية: يكمن دور العنونة في استثارة العواطف والانفعالات نفسها التي تتضمنها النسخة الأصلية التي يُعبر عنها بالنبرة والوتيرة وأسلوب الإلقاء.

4- وظيفة الإرساء/الترسيخ: يمكن أن تحمل الصورة عدة معانٍ، ويقع على عاتق المعنون هنا تحديد المعنى المقصود وتحويله إلى رمز مكتوب يوفر على المشاهد التخمين.

5- وظيفة الإنابة/الاستبدال: تتكفل العنونة هنا بنقل العناصر والمعلومات التي لا تظهر في الصورة فتقوم مقام العناصر الغائبة على الشاشة لملء الفراغ الذي مكن أن يحصل بين لقطو وأخرى.

6- وظيفة الحشو/الإطناب: تجتمع الصورة والعنونة على رسالة واحدة لكن إذا كانت الصورة كافية لإيصال هذه الرسالة فاستخدام العنونة تندرج ضمن الحشو.

9. صعوبات العنونة:

تطرق غامبي (2004، 02) وغيره إلى الصعوبات والمشاكل التي تطرحها الترجمة السمعية البصرية عموما والعنونة على وجه الخصوص وهي مشاكل لا مفر للمترجم من مواجهتها في كل مرة يترجم فيها فيلما أو عملا إعلاميا أجنبيا، ويمكن تلخيصها في ثلاث نقاط هي العلاقة بين الصورة والصوت، والعلاقة بين اللغة المنقولة والمنقول إليها وأخيرا العلاقة بين الرمز الشفهي والمكتوب فدور العنونة هو تحقيق

أفضل توازن ممكن بين الصورة والصوت، توازن مرئي ومسموع وبسيكولوجي بين الكلام والكتابة، وأن يخلق لدى المشاهد فهما شاملا يُشعره بأنه يفهم كل شيء دون أن يقرأ (Gambier, 2006, 163). ويقوم التوازن بين هذه العناصر الثلاثة :الملفوظ والمقروء والمنظور (الكلام والكتابة والصورة) بحيث تكون العنونة "الجيدة" عنونة لا تُلاحظ وتمنحنا الانطباع بأننا نتابع البرنامج دون قراءته. كما أنه من الأمور التي تؤخذ على العنونة هي عجزها عن نقل كل العناصر الموجودة في العمل الأصلي منها: اختلاف اللهجات، نبرة الصوت المعبرة عن الاستفهام أو التعجب أو التهكم...إلخ. وتكمن الصعوبة الأكبر حسب شوارتز(Schwarz, 2003) في الاختلاف بين سرعة اللغة المنطوقة وسرعة القراءة، مما يدفع بالمترجم إلى التقليص على مستوى النص المعنون تلافيا لحدوث اختلال بين الرمزين.

10. الانتقال من النص المنطوق إلى النص المكتوب:

يرى غامبي أنه في الإنتاج الإعلامي، تعتبر العنونة في مرحلة معينة عملية معاكسة لكتابة السيناريو(Gambier, 2004, 5) حيث إن الممثل ينقل السيناريو من النسخة المكتوبة إلى الشفهية على عكس المترجم المعنوِن الذي ينقل ما هو منطوق إلى كتابة تظهر على الشاشة.

إن العنونة نوع فريد من أنواع الترجمة ففيها ينتقل المترجم بالمشاهد من اللغة المنطوقة إلى كتابة تُقرأ أسفل الشاشة يمر فيها عبر عملية معقدة تتم بين نظامين مختلفين يتميز كل منهما عن الآخر، كما يصفها مونان (Mounin, 1976, 146):

"Le sous-titrage représente un cas exceptionnel à peu près unique de transcodage le passage d'un code oral à un code écrit"

« **تمثل العنونة حالة استثنائية وشبه فريدة لنقل الرسالة من رمز شفهي إلى آخر كتابي**» (ترجمتنا)

ويضيف كورنو(Cornu, 1996, 161): «**يضطر المؤلفون والمترجمون إلى التعبير الكتابي أو الوصفي في غياب البُعد الصوتي لكن السينما لم تعد صامتة منذ أكثر من ستين عاما**» .

ويرى لاكس (Laks in diaz cintas, 2004) أن الدور الأكبر المنوط بالعنونة هو ضمان توازن تام بصري وسمعي ونفسي بين المنطوق والمكتوب طوال الفيلم وخلق إحساس لدى المشاهد بأنه يفهم دون قراءة العناوين.

غير أنه بعيدا عن العنونة، ليس الخطاب السينمائي أو اللغة السينمائية كلاما أو حوارا يدور بين ممثلَيْن أو أكثر فحسب. بل يتجاوزه إلى أكثر من ذلك، إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى والحركات وملامح الممثلين

ونبرة الصوت وغيرها. كل هذه العناصر تشكل ما يمكن تسميته **الوضعية** (Situation) لهذا يشدد باكمون (Bacquemont, 1996, 154)على أن دور العنونة لا ينحصر فقط في مرافقة الصورة. كما يؤكد كورنو (Cornu, 1996, 153) على أن دور العنونة يكمن في تحقيق التفاعل بين المسموع والمرئي.

هناك عدة أمور على المترجم أن يراعيها عند القيام بالعنونة لأنه عند نقله لرسالة بين اللغتين، عليه أن يقلص المسافة قدر الإمكان بين المرسل والمرسل إليه نذكر منها:

- ترجمة كل ما يظهر على الشاشة من أسماء وعناوين إلخ.
- نقل كل ما يظهر على الشاشة للتأكد من أن المشاهد لا يضيع أي تفاصيل مرتبطة بمسار الأحداث الدرامية لأن « **العنونة قبل كل شيء مسألة تفاصيل**» (Laks, 1957, p21 in diaz cintas, 2004) لكن التفاصيل لا تتعلق فحسب بما يقوله الممثلون، بل بكل ما يظهر ولا يظهر على الشاشة ولكن كل هذا يدخل ضمن السياق الدرامي من أصوات بشرية وغيرها تُسمع ولا يظهر أصحابها كما يرى رونوار (Renoir, 1974, 96) أن تنهيدة أو صرير باب أو صوت خطوات على طريق مبلط يمكن أن تكون أبلغ من الحوار.
- اعتماد كلمات مبسطة يفهمها غالبية المشاهدين (أي سهلة القراءة والاستيعاب في آن واحد).

إن المترجم السمعي البصري يتميز عن غيره من المترجمين التقنيين والأدبيين ويعود هذا للخصوصية التي يتميز بها النص المقترن بالصورة. فلا يكفي أن يكون الشخص مترجما جيدا لكن عليه أن يضبط مجموع العلاقات بين مختلف الرموز وهي فقط التي تحدد ماذا نترجم وكيف (Cornu, 1996, 153). ولا يقل دور النص السمعي البصري عن دور الصورة في إيصال الفكرة، لهذا على المترجم (الدرامي) أن يأخذ في الحسبان وظيفة النص بصفته عنصرا مؤديا للبحث عن الوحدات الإشارية للنص (Bassnett McGuire, 1991).

غير أن النص السمعي البصري لا يتمثل فقط في كلمات وجمل لكن أي نص درامي يتضمن مجموعة من النُسق الخارج لسانية كطبقات الأصوات والتنغيم واللكنات وغيرها بالإضافة إلى الرموز أو الإشارات المتمثلة في الحركات التي يقوم بها الممثل أثناء الكلام.

على المشاهد أن يركز على النص المكتوب لفهم النص الشفهي ويواكب التدفق المستمر الذي لا يستطيع أن يتحكم فيه ويستلزم هذا العرض الفوري غير المنقطع حسب غوتليب (Gottlieb

(1992: 162 نشاطات معرفية متعددة (cognitive activities) لتفكيك مقاطع الصورة وربط كل مقطع(segment) بالخطاب العام الذي تنسجه البنية السمعية البصرية للفيلم.

عندما استخدم هيرمان فاينبرغ Herman Weinberg (Nornes, 1999) العنونة في ترجمة الأفلام لأول مرة بدل الترجمة التي كانت سائدة آنذاك، فكر في الذهاب إلى قاعة السينما حيث يُعرض الفيلم معنونا ويتأمل الجمهور ويستكشف ردة فعلهم وطريقة تعاملهم مع العنونة، فوجد أنهم يخفضون رؤوسهم لقراءة العنونة ثم يرفعونها بعد الانتهاء من القراءة وهكذا دواليك.

بيد أن بعض المشاهدين، رغم فهمهم للغة الفيلم الأصلية، ينتقلون مباشرة ولا إراديا إلى قراءة العنونة فور ظهورها على الشاشة(Dýdewalle, 1987) تاركين بذلك وقتا قصيرا للتركيز على الصورة، وينطبق هذا أيضا على الأفلام المعنونة بلغة الفيلم نفسه.كما أن مستوى النصوص ونوعية الأفلام لا يؤثر على مقروئية العناوين فقد توصلت الدراسة التي أجراها ماغليانو (Magliano, 1996) توصلت إلى أنه مهما كان نوع النص فالمشاهد يقضي الوقت نفسه تقريبا في القراءة. ويشير جيلين (Gielen, 1988) إلى أن تكثيف المعلومات في العنونة لاحترام الزمن وعدد الأسطر يؤدي حتما إلى نتائج لا يمكن إغفالها على فهم الحوار.

11. مراحل مشاهدة العنونة:

رغم قلة الدراسات التطبيقية التي تُعنى بالترجمة السمعية البصرية عموما والعنونة على وجه الخصوص، نستطيع أن نحدد بصفة عامة المراحل التي يمكن أن يمر بها المشاهد لدى مشاهدته مقطعا معنونا من فيلم، وهي باختصار:

1. قراءة العنونة؛
2. تفكيك العنونة الذي يشمل تفكيك المحتوى تركيبيا ودلاليا .
3. نقل التركيز إلى الصورة؛
4. تفكيك المعلومات المرئية التي توفرها الصورة؛
5. ربط مقاطع الصورة بالكتابة الموجودة أسفلها؛
6. الاستماع إلى الأصوات المرافقة للصورة من حوار وموسيقى وغيرها؛
7. جمع كل العناصر السابقة للحصول على صورة إجمالية يعين على الانتقال إلى اللقطة التالي.

ونلفت النظر إلى أن العمليات السابقة تحدث في مدة قصيرة جدا لا تتعدى أجزاء من الثانية.

ويتعامل المشاهد حسب دولاباستيتا (Delabastita in Larsen, 1993, 213) مع أربعة أنواع من الرموز المتزامنة وهي:

- **الرموز الصوتية اللغوية (Verbal acoustic signs)**: وتشمل الحوار وأصوات الخلفية وفي بعض الأحيان كلمات الأغاني؛
- **الرموز الصوتية غير اللغوية (Non-verbal acoustic signs)** :وتشمل الموسيقى، المؤثرات الصوتية والأصوات الطبيعية ؛
- **الرموز اللغوية المرئية (Verbal visual signs)**: وتشمل العناوين واللافتات المكتوبة التي تظهر على الشاشة؛
- **الرموز المرئية غير اللغوية (Non-verbal visual signs)** :وتشمل تركيب الصور وسيرها.

12. أخطاء العنونة:

1.12. الأخطاء التقنية:

عند إنتاج فيلم أو مسلسل أو أي عمل كان، لا يستبق المنتجون ترجمته مهما كان نوعها (عنونة أو دبلجة). لأن أي استباق قد يؤدي إلى انحراف عن الرؤية السينمائية، لهذا يقع على عاتق المعنون أن ينفذ العنونة – بمختلف مراحلها- مع تفادي كل عيب أو نقيصة قد تؤثر سلبا على مقبولية ترجمته و بالتالي على الإقبال على العمل المعنون، ومن بين الأخطاء التي يمكن أن تصاحب العنونة نذكر ما يلي:

- تحتل العنونة مساحة تبلغ 20% من الصورة (Marleau, 1982) أي حوالي الخُمس، أما درايز (Dries, 1995, 32) فتقول أنها يجب ألا تتجاوز 15% لهذا يمكن أن يؤدي تجاوز المساحة المحددة بكتابة العناوين بخط كبير أو في أكثر من سطرين إلى تشويه الصورة أو إخفاء أجزاء مهمة من المشاهد، لكن تُستثنى العناوين الإضافية المخصصة لترجمة مقاطع باللغة الأجنبية.
- الكتابة باللون الأبيض على خلفية بيضاء أو فاتحة اللون حيث يستحيل أو يصعب في هذه الحالة قراءتها.
- الكتابة بخط دقيق يستحيل فيه تبين ما هو مكتوب أو على العكس حيث يكون الخط كبيرا جدا يتجاوز المساحة المخصصة للعنونة.

- عدم مراعاة الكتابة باللغة الأجنبية التي تظهر خاصة في بداية عرض العمل من أسماء لممثلين يشاركون فقط في حلقة معينة أو عنوان الحلقة...إلخ وفي هذه الحالة تتداخل الكتابتان ويتعذر على المشاهد قراءة كليهما.

- من بين الأخطاء ورود العنونة قبل أو بعد اللقطة المرتبطة بها مما يؤثر على عامل الإثارة الذي يعتبر من دعائم العمل السينمائي مثلا: أن يرد موقف كوميدي في سيتكوم فيكون المشاهد آخر من يضحك. إن عدم التوافق بين المنطوق والمكتوب، والتفاوت بين القناتين التواصليتين بقدر بضع ثوان قد يؤثر على قسم كبير من العمل المعنون ويؤدي إلى انفصال بين المسموع والمرئي من جهة وبين الترجمة المكتوبة من جهة أخرى وبالتالي إلى إجبار المشاهد على التركيز على قناة تواصلية واحدة وهي المكتوبة في غالب الأحيان رغم أن تجاهل المنطوق سيؤدي بلا شك إلى بتر مقاطع من الرسالة.

- تجاوز الوقت المحدد لعرض العناوين حيث يجب الحفاظ على خاصية المزامنة بين المنطوق والمكتوب إذ لا يجب أن يتجاوز عرض العنونة ثانية ونصف (Ivarsson & Carroll, 1998, p 64)لكل سطر أي من ثلاث إلى أربع ثوان لسطرين وهي المدة التي تلائم السرعة المتوسطة للقراءة عند المشاهد العادي).

- تكون العنونة في سطرين ويفضل إيفارسون وكارول (المرجع نفسه، 1998، 20) أن تكون في سطر واحد لهذا فتجاوز هذا الحد يمكن أن يحدث خللا بين الصورة الحاملة للأحداث والنص المكتوب على الشاشة فيميل بصر المشاهد إلى أحد الطرفين.

2.12. الأخطاء الترجمية:

من أهم النقاط التي يغفل عنها المترجمون الممارسون للترجمة السمعية البصرية هي عدم ترجمة عناوين الأفلام أو البرامج المذاعة رغم أن العنوان هو أول ما يصادفه المشاهد من الفيلم أو المسلسل ويقدم له الفكرة الأولية عن الموضوع. فمن أكبر المسؤوليات التي تقع على عاتق المترجم ترجمة عنوان أي عمل مكتوبا كان أم مرئيا لهذا يجب العمل بالنصيحة القائلة بترك ترجمة العنوان إلى غاية الانتهاء من مشاهدة الفيلم بالكامل ثم اتخاذ القرار الأنسب إما باعتماد الترجمة الحرفية للعنوان أو التصرف بإعطاء المعنى.

تكتفي كل شركات الترجمة والقنوات الفضائية بالإبقاء على العنوان باللغة الانجليزية وعدم ترجمته ولو حرفيا، ماعدا التجربة الفريدة لقناة فوكس مسلسلات (Fox Series) التي تترجم العناوين إما باللغة العربية أو باللهجة السورية أو المصرية، مثل:

Ghost Whisperer	هامسة الأشباح
Blind Date	الموعد العمياني
Ugly Betty	بيتي الشعنونة

● عدم ترجمة الإيماءات والإشارات المصاحبة للكلمات المنطوقة رغم أن دورها يماثل دور الألفاظ، كما في المثال التالي:

ينظر وودي آلان في فيلم Skoop (Dubai one) إلى السماء قائلا: "Thank you" فتترجم كالتالي: "شكرا" رغم أن الأصح هو ترجمتها على الشكل التالي: "شكرا للرب" أو "شكرا لله" أو "الحمد لله" كترجمة لإيماءة يمكن لبعض المشاهدين التقاط معناها والربط بين المنطوق والحركة، لكن يمكن للبعض الآخر أن يفوته هذا التفصيل مركزا على الترجمة المكتوبة وغافلا عما تنقله الصورة، مما يؤثر على وصول الرسالة المرجوة إلى المشاهد.

● عدم ترجمة الكلمات المهموس بها لأن المترجم بحكم علمه باللغة المنقولة يستطيع قراءة الشفاه وفهم ما تعنيه على عكس المشاهد الذي يعتمد اعتمادا كاملا على الترجمة الموجودة على الشاشة وهنا يظهر دور المترجم الذي تقع على عاتقة المسؤولية في إيصال كل ما من شأنه أن يخدم فهم المشاهد واستيعابه لما يشاهد، ومثال ذلك:

آخر لقطة من فيلم (Raising Helen) حيث تغلب الموسيقى التصويرية على صوت أودري (Audrey) التي تعتذر من خالتها هيلين قائلة: "I´m sorry" يليها ابتسامة من هيلين تعني قبول الاعتذار، لكن المترجم أغفل ترجمة هذه الجملة رغم أنها مفصلية بالنسبة لمجرى الأحداث باعتبارها نهاية سعيدة لعلاقة متوترة بين هيلين وابنة أختها دامت طوال الفيلم.

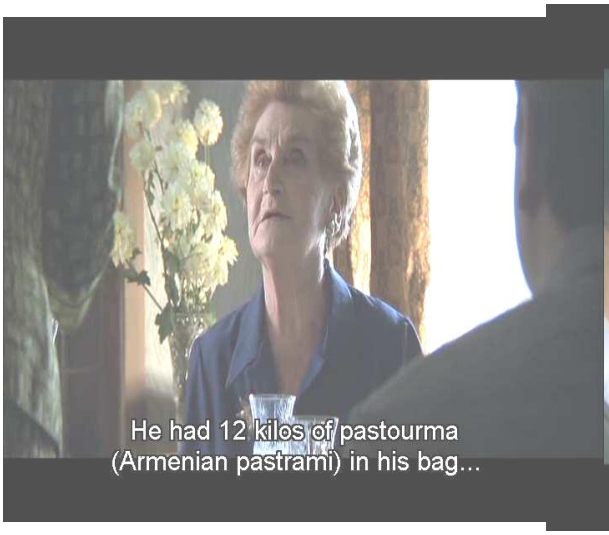
● عدم ترجمة الEPG (***Electronic Program Guide***) **دليل البرامج الالكتروني** الذي يقدم تلخيصا لموضوع الفيلم أو البرنامج المعروض، وتشترك كل القنوات العربية في عرضه باللغة الانجليزية سواء لبرامجها الناطقة باللغة العربية أو الأجنبية وهذا أمر يُؤخذ عليها فهذه القنوات تتوجه ببرامجها بالدرجة الأولى لمشاهد عربي من المفترض أنه لا يتقن اللغة الانجليزية ويعتمد اعتمادا كاملا على الترجمة. إذن فمن المفارقة ترجمة الفيلم وتجاهل ترجمة الدليل الذي يقدم للمشاهد تمهيدا يضعه في خضم الأحداث التي سيشاهدها وباللغة التي يفهمها.

● عدم ترجمة الأغاني رغم علاقتها الوطيدة في غالب الأحيان بأحداث الفيلم، ويعود هذا لعدة أسباب أهمها تداخل بث أغنية ما مع حديث الممثلين مما يجعل المترجم مضطرا لترجمة الحوار دون الأغنية التي في الخلفية رغم ما يسببه من فقدان لعامل مهم في المسار الدرامي للأحداث فالأغنية لها دور مهم في المشاهد التمثيلية يتراوح بين تدعيم الخط الدرامي عن طريق كلمات الأغنية ووضع المشاهد في جو المشهد.

● عدم ترجمة اللافتات التي تشير إلى الاتجاهات أو الأمكنة (فندق، مدرسة، شركة...) أو أسماء الشوارع تساعد المشاهد على مسايرة الأحداث.

● عدم تقديم شرح للمفردات ذات الخصائص الثقافية في جل القنوات العربية، على عكس النماذج الأجنبية التي اطلعنا عليها، حيث يصاحب العنونة شرح موجز للمفردات التي قد تخلق عند المشاهد غموضا تعيق فهمه لمسار الأحداث.

-الصورة رقم 1-



-الصورة رقم 2-

لقطات من فيلم A Touch of Spice (2003)

لكن علينا أن نشير هنا إلى أن هذه الطريقة في الشرح تعتبر في الترجمة هامشا لا يجوز أن يُضمن في النص المترجم حيث يراه دومينيك أوري أنه "عار المترجم" (Mounin,1963) فهو ينم عن عجز المترجم بطريقة أو أخرى، كما أنه يُعتبر في العنونة عبئا لأنه نص إضافي.

13. خاتمة:

حاولنا في هذا البحث حصر الحديث قدر الإمكان عن نمط من أكثر الأنماط استخداما في ميدان السمعي البصري، وذلك بالتطرق إلى أهم المفاهيم والعناصر المتعلقة بالعنونة، لكي تشكل في مجملها نظرة عامة وتمهيدية لكل باحث في الميدان، وتقديم معلومات تمنح للباحث فرصة التفصيل في كل نقطة منها على حدة، تقنية كانت أو ترجمية. كما أن البحث طرح ضمنا عدة إشكاليات يمكن لنا أو لغيرنا من الباحثين معالجتها والإجابة عنها في أبحاث ورسائل مستقبلية.

قائمة المصادر والمراجع:

باللغة العربية:

- بن وناس، كمال،(2008) الدبلجة والعنونة في السينما، مجلة الحياة الثقافية(عن وزارة الثقافة والمحافظة على التراث)، مطبعة أوريبس، تونس، العدد 189 .
- بوكرزازة، تهاني،(2009/2008) من المسموع إلى المقروء في ترجمة برنامج وثائقي تلفزيوني من الفرنسية إلى العربية –عنونة حلقة من برنامج« Question à la Une » أنموذجا، مذكرة ماجستير في الترجمة، جامعة منتوري قسنطينة.
- ضياف، فاطمة الزهراء (2015): إشكالية نقل المفردات والعبارات الدينية في الترجمة السمعية البصرية من الانجليزية إلى العربية: العنونة أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة، معهد الترجمة، جامعة الجزائر 2.
- هيليارد، روبرت ل.، (د.ت) الكتابة للتلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديثة، تر:مؤيد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة.

باللغتين الفرنسية والانجليزية:

- Baker, M. (1998), Routledge Encyclopaedia of Translation Studies, London, Routledge.
- Bassnett McGuire, Susan,: (1991) Translation Studies (2nd edn). London: Routledge.
- Becquemont, Daniel (1996), "Les Sous-titrages cinématographiques : contraintes, sens, servitudes", pp. 145-155 in Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Paris (Presses universitaires du Septentrion)
- Cambridge Advanced Learner´s Dictionnary (CD).
- Cornu, J.-F., (1996) : Le sous-titrage, montage du texte , in Gambier, Yves (éd.), Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Villeneuve d'Ascq, Presses Univ. du Septentrion, p. 157-164.
- Cushman, GW (1940) How to Title Home Movies California: Ver Halen Publications.

- Díaz Cintas, Jorge:
- (2005) The ever-changing world of subtitling : some major developments, Research on translation for subtitling in Spain and Italy, Publications de l'Université de Alicante.
- (2008) The Didactics of Audiovisual. Translation. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Dries, Josephine(1995): Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution, Manchester: The European Institute for the Media.
- D'Ydewalle, Géry; Van Rensbergen, Johan & Pollet, Joris (1987), "Reading a Message when the Same Message Is Available Auditorily in Another Language: The Case of Subtitling." In a) Psychological Reports of Leuven University #54, 1985 28 p., b) Eye Movements: From Physiology to Cognition, eds. J.K. O'Regan and A.Lévy-Schoen, Amsterdam,313-21.
- Gambier, Yves, (2006) Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- Gielen, 1988)
- Gottlieb, Henrik. (1992) Subtitling - A New University Discipline, in Cay Dollerup & Anne Loddegaard (eds) Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Happé, B (1979) "Adding Words to Picture on Film and TV" VFI (August).
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary (1998), Subtitling, TransEdit, Simrishamn.
- Karamitroglou, F. (2001). towards a Methodology for the investigation of Norms in audiovisual translation. The choice between subtitling and Revoicing in children's programmes in Greece. amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Larson, M. L., 1984, Meaning-Based Translation: a Guide to uross-Langgage Equivalence. University Press of America, Inc.
- Luyken, G.-M. et al. (1991): Vaincre les barrières linguistiques à la télévision: Doublage et soustitrage pour le public européen. Düsseldorf: The European Institute for the Media.
- Magliano, J (1996), Generating Predictive inferences while viewing a movie, Discourse processes, 199-224.
- Marleau, L. (1982) 'Les sous-titres ... un mal nécessaire'. Meta 27(3): 271–85.
- Mounin, George :(1976): Linguistique et Traduction, Dessart et Mardaga, Bruxelles.
- Renoir, J. (1974) : Ma vie et mes films, Ed Flammarion.

- Schwarz, B. (2003). Translation in a confined space: Film sub-titling with special reference to Dennis Potter's "Lipstick on Your Collar," Part 2. Translation Journal, 7.

[1] تطرقنا لهذا العنصر بالتفصيل في الأطروحة التي قدمناها للحصول على درجة الدكتوراه في الترجمة والموسومة بـ: "إشكالية نقل المفردات والعبارات الدينية في الترجمة السمعية البصرية من الانجليزية إلى العربية"

[2] المقابل المقترح للمصطلح الفرنسي (la traductique) وذلك نحتا من "الترجمة" و"المعلوماتية"

[33] يضيف سانتاس التقسيمات التالية: التقسيم الثاني حسب الجانب التقني:العنونة المفتوحة–العنونة المشفرة. التقسيم الثالث: حسب طرق عرض العنونة:العنونة الميكانيكية والحرارية–العنونة البصرية–العنونة بواسطة الليزر– العنونة الالكترونية.التقسيم الرابع: ويتم حسب أشكال أو مجالات التوزيع:السينما–التلفزيون–أشرطة الفيديو– الإنترنت–التكنولوجيات المحمولة.التقسيم الخامس:حسب توقيت تحضير العنونة وتنقسم إلى نوعين:العنونة التي سبق تحضيرها(وتأتي على شكلين: موجزة أو مكونة من جمل كاملة)–العنونة المباشرة(و يتم إنجازها بعدة طرق: عن طريق أشخاص أو بالإيجاز أو بواسطة جهاز ترجمة آلية).