

محطات في تاريخ الترجمة السمعية البصرية

د. فاطمة الزهراء ضياف، جامعة بومرداس، الجزائر.

تاريخ الإرسال: 2017/11/17 تاريخ القبول: 2018/02/24 تاريخ النشر: 2018/06/12

ملخص

تعتبر الترجمة السمعية البصرية من المحطات البارزة في تاريخ الترجمة الحديث، ذلك أنها نمط جديد نقل الفعل الترجمة إلى الشاشة ويجمع البعدين المرئي والمسموع. كما أن الاهتمام بالبحث في هذا الميدان يتزايد لتعاظم دور الصورة في عصرنا الحالي. فما هي الترجمة السمعية البصرية؟ وما المراحل التي مرت بها لتصل إلى ما وصلت إليه في عصرنا الحالي؟ وما هي أنواعها المنتشرة حالياً؟

الكلمات المفتاحية: الترجمة السمعية البصرية- السينما- الشاشة- التلفزيون.

Abstract

Audio-visual translation is one of the most prominent parts in the history of modern translation, as it is a new mode that moved the translating act to the screen and combined the visual and audible dimensions. Plus, the interest in this field is increasing due to the big role of the image in our time. So, what is audiovisual translation? what stages has passed to reach what reached in our time? and what types do currently exist?

Key words: Audio-visual translation- cinema- screen- television.

1. تعريف الترجمة السمعية البصرية:

يُعنى هذا النوع من الترجمة خاصة بترجمة الأعمال الإعلامية من أفلام ومسلسلات وبرامج ترفيهية ووثائقية موجهة لكل الفئات على اختلاف تصنيفاتها العمرية والاجتماعية والثقافية. ويتفرد هذا النمط الترجمي عن غيره من الأنماط لأنه حاز على اهتمام وإقبال جميع الطبقات والفئات العمرية كما يعبر عن ذلك لامبار: "إن اللغات والنصوص، بل وحتى الآداب تخرج شيئا فشيئا من مملكة الكتب لتلج مملكة السمعي البصري"⁽¹⁾

قبل التطرق إلى المصطلح باللغة العربية، نفضل التفصيل في التسمية الأجنبية لهذا النوع من الترجمة، فعلى غرار التسميات العربية الكثيرة لها، تعدد المصطلحات الأجنبية فقلما يتفق الباحثون في هذا الميدان على مصطلح واحد، ومن أبرز هذه المصطلحات: الترجمة المقيدة⁽²⁾ (Traducción subordinada or Constrained Translation) عند كل من تيتفورد (Titford) ودياز سانتاس (Díaz Cintas)، ولورينزو وباريرا (Lorenzo & Pereira)، وترجمة الأفلام⁽³⁾ عند دولابستيتا (Delabastita) وسنيل هورني (Snell-Hornby). وترجمة الشاشة⁽⁴⁾، والترجمة الإعلامية⁽⁵⁾، والترجمة السمعية البصرية.⁽⁶⁾

أما مصطلح (الترجمة المقيدة) فلا يفي بالغرض لأنه مبهم ولا يحيل إلى المفهوم الحقيقي لهذا النمط من الترجمة، فيما يحصر مصطلح (ترجمة الأفلام) المادة المترجمة في نوع واحد من الإنتاج الإعلامي رغم أن مفهومه يتعدى الأفلام إلى غيرها من المسلسلات وأفلام الكرتون والبرامج الوثائقية والأخبار إلخ. أما المصطلح (الترجمة الظاهرة على الشاشة) أو (ترجمة الشاشة) فيحصر نمط الترجمة في الوسيلة التي تبث العمل الإعلامي أي الجانب المرئي فقط مغفلا بذلك القناة التواصلية المسموعة.

لهذا يفضل الكثيرون المصطلح الأخير "الترجمة السمعية البصرية" حيث يعلق كراميتروغلو⁽⁷⁾ قائلا بأنه يجمع بين البعدين السمعي-البصري، كما أنه الأكثر تداولاً خصوصاً بين المنظرين في هذا الميدان.⁽⁸⁾

يتزايد الاهتمام بالترجمة السمعية البصرية لأن الأعمال المترجمة بمختلف أنماط الترجمة المعتمدة أصبحت تنافس الأعمال المحلية أو الناطقة باللغات المحلية.

أما في الوطن العربي، فنحن نشهد تضاعفا ملحوظا للأعمال المترجمة بدءا بالرسوم المتحركة، مروراً بالمسلسلات المدبلجة وصولاً إلى الأفلام المترجمة خصوصاً من اللغة الإنجليزية والتي خُصص لها العديد من القنوات الحكومية والخاصة الباثة

للأفلام على مدار الساعة.

2. تصنيف الترجمة السمعية البصرية:

تتباين الآراء في تصنيف هذا النوع من الترجمة، فهناك من يراها تندرج تحت الترجمة الأدبية⁽⁹⁾، بينما يُصنفها آخرون على أنها وجه من أوجه الترجمة التقنية بحكم استخدام تكنولوجيا المعلوماتية. لكن المترجمين العاملين في هذا الميدان في النرويج وهولندا على سبيل المثال أوجدوا لأنفسهم تجمعاً خاصاً (المترجمون السمعيون البصريون) يميزهم عن التصنيفين السابقين.

إلا أننا نستطيع القول أن الترجمة السمعية البصرية هي مزيج من كل، فهي تعتمد على تكنولوجيات الإعلام والاتصال والمعلوماتية في تنفيذ الترجمة، كما أن الحوارات المترجمة ليست بالضرورة لغة تقنية بحتة وإنما قد تكون أفلاماً مقتبسة عن روايات عالمية، أو سيرة ذاتية أو أفلام خيال علمي يُعتمد في ترجمتها استراتيجيات الترجمة الأدبية: ما نريد الوصول إليه أنه من الصعب حصر الترجمة السمعية البصرية ضمن نمط معين.

3. مراحل تطور الترجمة السمعية البصرية:

3.1. 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 وثائقياً صرفاً، صُوّرت فيه الأحداث الواقعية أو أُعيد إنتاج أحداث وقعت فعلاً. لكن حوالي سنة 1902، كانت التقنيات قد تحسنت وتفتن المنتجون إلى عدم الاكتفاء بتسجيل الواقع والانتقال إلى إعادة إنتاج قصص مبتكرة. وكانت فرنسا السباق نسبيًا في هذا المجال، حيث قام ميلياس (Méliès) بإنتاج مقاطع مضحكة (saynètes) المعروفة بالسكاتشات. وهذا بالموازاة تقريباً 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 طولاً والأحداث أكثر تعقيداً، فوجب على المنتجين الاستئجار بجيل تبرر تغيير الديكور وتُظهر الانتقال في الزمان والمكان، وهنا

يحدد غوتليب⁽¹⁰⁾ أول ظهور للعنونة في سنة 1903 في فيلم "Uncle Toms Cabin" من إخراج إدوارد س. بورتر الذي استخدم العناوين البينية (intertitles) 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 ستيفارت بلاكوتون (Stuart Blackton).

- يمكن تقسيم العناوين البينية التي كانت تُستخدم آنذاك حسب الغرض منها:⁽¹¹⁾
- 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 تنفوه به شخصيات الفيلم.

لكن تعدُّ 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 بجملّة 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 بكلّ 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 بالثرثرة في قوله: "...كانت معظم الأفلام الصامتة مملوءة بالعناوين البينية حيث كان ظهورها لا يتوقف عن مقاطعة استمرارية الصور."⁽¹²⁾

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 الفرنسيّتان (ti-tre) 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 الحقيبة التي استخدمت 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.

2.3. السينما الناطقة:

مع اختراع الصوت، لا يعني هذا التخلي عن العنونة، بل هي باقية طالما نحن في حاجة إلى إضافة كلمات إلى الصور المعروضة على الشاشة.⁽¹³⁾

كانت العنونة في الماضي مختلفة عما نعرفه الآن، فقد بدأت في شكل وصف يُعرض بين المقاطع، ثم تطورت إلى جمل حوارية توضّح 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 تماماً 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. وهي عملية تعويض النص في اللغة المنقولة بنص آخر في اللغة المنقول إليها، أي أنها عملية تعويض الحوار الأصلي بترجمته حيث يؤدي ذلك الحوار ممثلون آخرون مستعملين لذلك أصواتهم.

اخترع صناع الأفلام في هوليوود الدبلجة سنة 1930 لإرضاء الجمهور داخل الولايات المتحدة وخارجها، إلى حد بلغت فيه نسبة الأفلام المدبلجة 75 بالمائة مقابل 25 من الأفلام المعنونة بُعيد ظهور السينما الناطقة، وتطور استخدامها خاصة في أوروبا الغربية (ألمانيا، إسبانيا، وإيطاليا)⁽¹⁴⁾ ماعدا فرنسا التي بقيت مقاومة لهذا النمط حتى سنة 1950.⁽¹⁵⁾ وقد قوبلت بالرفض في البدء، حيث وصفها رينوار (Jean Renoir) بالمشينة، لأنها في نظر الكثيرين تشويه للعمل الأصلي.

3.3. التلفزيون:

إن في اختراع التلفزيون علامة فارقة في ميدان الترجمة السمعية البصرية عموماً 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 مخيباً للآمال إذ كانت العنوانية المصاحبة له غير واضحة وأُستنتج أن العنوانية المخصصة للعرض السينمائي غير ملائمة لشاشة التلفزيون. وبالتالي اختلفت تقنيات ومعايير العنوانية المخصصة للتلفزيون عن تلك الموجهة للعروض السينمائية.

• التيليتكست (Teletext):

ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية حوالي سنة 1972 وكان موجهاً بالدرجة الأولى للصم وضعاف السمع. أما في أوروبا فكان الهدف من استخدام التيليتكست إلى الجمهور الذي لا يتقن 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).

4.3. 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 مطالباً بالإحاطة بها في أيام خلت، بل عليه أن يكون مطلعاً على آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا بما يخدم مهنته من برامج ترجمة وأدوات معلوماتية. فالمعنون قد أصبح مطالباً أكثر من أي وقت مضى بالتبحر في مختلف تقنيات العنوانية ومواكبة كل جديد في هذا الميدان باعتباره أحد الميادين الأسرع تطوراً وتغيّراً.

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 بـ "الترجماتية" (la traductique).

1.4.3. الحاسوب:

يُعد اختراع الحاسوب حدثاً فاصلاً في تاريخ كل العلوم ومن بينها الترجمة وعلى الخصوص الترجمة السمعية البصرية التي تأثرت تأثراً مباشراً بالثورة المعلوماتية وما تحمله من وسائل حديثة ساهمت في تطورها وفتح أمامها الباب مُسرّعا، فقد تم تسويق أول برنامج للعنوانية في منتصف السبعينات.⁽¹⁶⁾ ورغم انتشار استخدام هذا النوع من البرامج، لم يعنِ هذا التخلي عن المترجم البشري أو حتى المراجع وذلك لكثرة الأخطاء

التي تنجر عن الاعتماد الكامل على برامج العنونة. كما أنه أثناء 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 مترجم بشري على الإطلاق، ويظهر هذا جليا من خلال نوعية الترجمة التي أقل ما يقال عنها "رديئة".

2.4.3. 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 نحو 7 مرات عن السعة المقابلة لها في حالة القرص المدمج (CD) الصوتي، كما يستطيع تخزين عنونة ب 32 لغة.⁽¹⁷⁾

إن ما يدفعنا إلى التركيز على مدى تأثير القرص الرقمي على انتشار العنونة هي الإحصائيات المثيرة التي تم رصدها في هذا المجال (المراجع السابق، ص 2)، 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 600 ألف جهاز مع ترجمة حوالي 700 فيلم في السنة.

من بين المجالات التي فتحتها 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. 5. الإنترنت:

هي من العوامل التي أثرت بشكل ملحوظ على الترجمة السمعية البصرية أو على الأقل بعض أنواعها، وأبرز تلك الأنواع هي العنونة والدبلجة، حيث ظهرت فئة جديدة يمكن القول بأنها دخيلة على عالم الترجمة وهي فئة المعنونين الهواة (Fan-

(subs) والمبدلين الهواة (Fandubs) انفردت بخصائص تميزها عن المتخصصين في هذا المجال، فهي فئة تتكون من ممارسين للترجمة عن طريق الهواية أو طلبية غير متخصصين تقوم بترجمة الأفلام والمسلسلات والرسوم المتحركة - أفلام المانغا اليابانية على وجه الخصوص- وبثها على شبكة الإنترنت دون ترخيص أو إذن من أصحاب العمل الأصليين. وتتميز هذه الترجمات في الغالب بالركاكة وكثرة الأخطاء الترجمة والنحوية لانعدام عنصر التدقيق والتنقيح، لكن هذا لا ينفي توفر بعض الترجمات الجيدة نسبياً.

4. أنواع الترجمة السمعية البصرية:

يُقسم غامبي⁽¹⁸⁾ -الذي يُعتبر من أبرز اللسانيين والمترجمين الذين أوغلوا في دراسة الترجمة السمعية البصرية حيث أفرد لها عدة كتب ومقالات ودراسات تتعمق في هذا النوع من الترجمة منذ مطلع التسعينات، بالإضافة لطبعا للسانيين ومترجمين آخرين- ويوافقه في هذا الكثير منهم دياز سانتاس⁽¹⁹⁾، الترجمة السمعية البصرية إلى 12 نوعاً هي:

1.4. ترجمة السيناريوهات:

تتم هذه الترجمة خاصة في حالة الإنتاج المشترك، ورغم أنها ترجمة غير ظاهرة ولا يتم بثها إلا أنها مهمة. والمنقول إليها الوحيد من هذه الترجمة هي الحصول على دعم مادي في حالة الإنتاج المشترك. إذن فهي غير موجهة لجمهور حقيقي، وإنما للمنتج للاطلاع على العمل والحصول على معلومات عنه.

2.4. العنونة داخل اللغة الواحدة:

وهي عملية ضمن نطاق لغة واحدة وتسمى أيضاً العنونة المغلقة (closed caption) وهي متعددة الأغراض؛ تُرجمية وتعليمية، فهي موجهة للصم وضعاف السمع وتتطلب برنامجاً خاصاً أو مفكك شفرات، كما أن هذا النوع من العنونة يُستخدم لأغراض تعليمية مثل القنوات الفرنسية التي تستخدمها لتعليم اللغة الفرنسية للجاليات الموجودة على أراضيها أو في حالة بث برامج ناطقة بالفرنسية الكندية التي يتعذر فهمها على البعض، ويمكن في بعض الأحيان استبدال كلمة ترد في البرنامج بأخرى أكثر تداولاً في لغة العنونة.

من الحالات التي يتم اللجوء فيها إلى العنونة داخل اللغة الواحدة في وطننا العربي، صعوبة فهم بعض اللهجات كالمغربية والجزائرية في دول المشرق العربي حيث تلجأ بعض القنوات إلى نقل الحديث إلى نص مكتوب على الشاشة باللغة العربية

الفصحى ليتسنى للمشاهدين على اختلاف لهجاتهم فهم ما يُقال. رغم أن العكس لا يحدث، حيث لا تُعنوان الحوارات بالخليجية أو بعض اللهجات المشرقية التي يصعب فهمها لدى البعض.

نضيف إلى ما سبق عرضَ شريط صوتي رديء أو عندما يتحدث شخص بصوت خافت أو إذا صاحب الصوتَ البشري أصواتٌ أخرى تشوش عليه كأصوات آلات أو سيارات أو غيرها، يصعب في هذه الحالة التقاط كل الكلمات وبالتالي نلجأ إلى العنونة داخل اللغة الواحدة.

3.4. العنونة بين اللغات:

وتسمى أيضا العنونة المفتوحة (open caption)، بما فيها العنونة المزدوجة التي تُستخدم في المجتمعات ثنائية أو متعددة اللغات مثل: بلجيكا، سويسرا والكيان الصهيوني وحتى في لبنان حيث تستخدم قناة (LBC) اللبنانية على سبيل المثال العنونة المزدوجة باللغتين العربية والفرنسية انطلاقاً من اللغة الانجليزية. ويُخصص في هذه الحالة سطر واحد على الشاشة لكل لغة.

4.4. العنونة المباشرة:

أو المتزامنة، فهي تتم مثلاً أثناء البث المباشر لمقابلة أو محاكمة أو مداخلية مصحوبة بعرض للعنونة في أسفل الشاشة كما هو الحال بالنسبة للترجمة الفورية.

5.4. الدبلجة:

أو المزاجية، هي نظام لغوي متزامن وشكل من أشكال الترجمة الشفوية.

6.4. الترجمة الشفوية:

وتأتي في ثلاثة أشكال هي:

- التتابعية: لحوار مع سياسي أو شخصية فنية؛
- الآنية: لمناقشات أو حوارات متلفزة وتندرج ضمنها لغة الإشارة؛
- المؤجلة: وهي الترجمة الجاهزة لخطاب أو حوار يُعرض بعد فترة من إلقائه.

7.4. الصوت الأجر (voice-over):

ويسمى البعض الصوت الأعلى والصوت الأجر، وهو وضع صوت الشخص الناطق باللغة المنقول إليها على تلك الأصلية حيث يكون صوته أعلى، ويُستعمل خاصة في ترجمة الأشرطة الوثائقية وينتشر استخدامه على نطاق واسع في القنوات البولندية

والروسية.

8.4. الوصف السمعي:

ظهر هذا النوع من الترجمة حوالي سنة 1980 وهو موجه للمكفوفين وضعاف البصر ويتضمن وصف كل ما هو موجود على الشاشة بالتفاصيل من حركات وأفعال وتعابير الوجه والألوان وغيرها. ويُستخدم في أوروبا على نحو واسع حيث وصل إنتاج نسبة معينة من البرامج في بريطانيا إلى 10% لهذه الفئة من الناس.

9.4. التعليق:

وهو نوع من الدبلجة لكن ليس بالمعنى الحرفي لأن المترجم في هذه الحالة يُدرج تعليقات ومعلومات إضافية ليست مطابقة حرفياً للنص الأصلي، كما أنه لا يجب أن توافق الدبلجة الأصوات، بل الصور المعروضة.

10.4. الترجمة المنظورة:

وتكون انطلاقاً من نص مكتوب أو حتى العنونة بلغة ثالثة. ويعتمد على اللغة المحورية.

● اللغة المحورية:

ويمكن أن نسميها اللغة الوسيطة وهي اللغة التي تقع في المنتصف، بين اللغة المنقولة واللغة المنقول إليها، حيث تتم ترجمة برنامج أو فيلم ما انطلاقاً من لغة ليست اللغة الأصلية لإنتاج الفيلم وإنما هي ترجمة أيضاً، ويتم الاعتماد عليها عندما لا يكون بالإمكان - لسبب ما - ترجمة النص الأصلي مباشرة إلى اللغة المنقول إليها.

قد تكون اللغة المحورية المترجم عنها عنونة أو دبلجة، كعنونة فيلم صيني سبق دبلجته باللغة الانجليزية، أو بث فيلم باللغة الصينية معنون باللغتين الانجليزية والعربية مثل: فيلم (house of flying draggers)، أو ترجمة سلسلة للرسوم المتحركة من إنتاج ياباني لكن عن دبلجة فرنسية.

كما أن دول المغرب العربي تستورد أفلام هوليوود من موزعين فرنسيين، وهي أفلام سبقت دبلجتها باللغة الفرنسية. وتعرض هذه القنوات الأفلام دون ترجمة إلى العربية أو بعنونتها انطلاقاً من النسخة المدبلجة.

لا يتم التشجيع على استخدام اللغة المحورية بوجه عام، حيث إنها تستلزم نوعين منفصلين من النقل: أولاً من اللغة الأصلية إلى اللغة المحورية ثم من هذه الأخيرة إلى اللغة المنقول إليها. ويقوم بهاتين العمليتين شخصان مختلفان، ومن هنا يمكن الحصول على نص مستهدف يخرج إلى حد ما على النص الأصلي.⁽²⁰⁾

11.4. العنونة العلوية:

بدأ هذا النوع من العنونة في أوائل الثمانينات من القرن الماضي وتُعرض على المباشر أثناء عرض العمل المسرحي أو الغنائي، خلف الممثل المسرحي أو مغني الأوبرا.

12.4. الإنتاج المتعدد:

وهو تصوير عمل واحد بعدة لغات مع تقارب شديد في السيناريو بما يشبه الترجمة واختلاف في المواقف التي تستدعي مراعاة لغة الجمهور المستهدف، ومن أمثلة هذا النوع فيلم الرسالة «The Message» للمخرج مصطفى العقاد الذي أُنتج في نسختين عربية وإنجليزية بممثلين مختلفين وبعرض التعديلات التي تناسب خلفية وثقافة المتلقي.⁽²¹⁾

خاتمة:

كان هذا البحث محاولة متواضعة ومختصرة للتعريف بهذا النمط الترجمي الفريد. فالترجمة السمعية البصرية، رغم عمرها القصير نسبياً مقارنة بغيرها من الأنماط الترجمية، تبقى ميداناً خصباً وواعداً للأبحاث والدراسات النظرية والتطبيقية على السواء. فهي ملتقى للعديد من التخصصات والنظريات التي تترك المجال مفتوحاً للباحثين والدارسين ليقوموا بسبر أغوارها.

العوامش:

- (1) Lambert, J. (1990); « À la recherche de cartes mondiales des littératures », dans Semper Aliquid Novi, Janos Riesz et Alain Ricard (dir.), Tübingen, Narr
- (2) Titford, Christopher (1982); "Sub-titling: constrained translation". Lebende Sprachen 27(3): 113-116
- Mayoral Asensio, Roberto (1984). "La traducción y el cine. El subtítulo". „Babel: revista de los estudiantes de la EUTI 2: 16-26
- Rabadán Álvarez, Rosa. 1991. Equivalencia y Traducción: Problemática de la Equivalencia Translémica Inglés-Español. León: Universidad de León, Secretaria-do de Publicaciones
- Díaz Cintas J.(1998); "Propuesta de un Marco de Estudio para el Análisis de Subtítulos Cinematográficos". Babel 44:3, 254–267

- Delabastita, D. (1989); "Translation and Mass-Communication: Film and - (3)
.T.V Translation as Evidence of Cultural Dynamics," Babel 35-4, pp. 193-218
- Snell-Hornby, M, (1988); Translation Studies: An integrated Approach, Phe- -
.ladelphia, Benjamin
- Mason, I. (1989); 'Speaker meaning and reader meaning: Preserving cohe- (4)
rence in screen translating'. In R. Kölmer and J. Payne (eds) Babel: The Cultural and
Linguistic Barriers Between Nations (pp. 13–24). Aberdeen: Aberdeen University
.Press
- F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen, E. Pajares and J.M. Santamaría (1994) (5)
Transvases culturales: Literatura, cine, traducción. Vitoria: Universidad del País
.Vasco
- Luyken 1991, Dries 1995, Shuttleworth & Cowie 1997, Baker & Hochel, (6)
(1998
- Karamitroglou, Fotios (2000), Towards a Methodology for the Investiga- (7)
tion of Norms in Audiovisual Translation: The Choice between Subtitling and Revoi-
.cing in Greece, (PhD th
- Univ. of Manchester Inst. of Science and Technology), Rodopi, Ams- ,1998 (8)
.terdam
- Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (eds) (2008/2009), Audiovisual (9)
Translation: Language Transfer on Screen. Basingstoke: Palgrave Macmillan., 29
- Luyken, G.-M. et al. (1991): Vaincre les barrières linguistiques à la télévi- (10)
sion: Doublage et sous-titrage pour le public européen. Düsseldorf: The European
.Institute for the Media
- Gottlieb, Henrik. (1997). You got the picture? On the polysemiotics of sub- (11)
titling wordplay. In Delabastita, Dirk (ed), Traductio. Essays on punning and transla-
tion (vol. 8). Namur: St. Jerome & Presses Universitaires de Namur,59
- .Cushman 1940 How to Title Home Movie, Ver Halen publications, 7 (12)
- Martin,Marcel 1985, Le langage cinématographique. Les Editions Du Cerf, (13)
.18

- Happé, B (1979) «Adding Words to Picture on Film and TV» VFI (August), (14)
.19
- Danan, M. 1991 Dubbing as an Expression of Nationalism. Meta: Transla- (15)
.tor's Journal. 36(4): 606–614
- Staiger, Martine, Dubbing as an Expression of Nationalism , Meta, 36, 4 (16)
.((1991
- Díaz Cintas, J. 2005. "El subtitulado y los avances tecnológicos", in Merino, (17)
R. et al. (eds.) Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 4. Vitoria: Universidad
.del País Vasco, 155-175
- Karamitroglou, Fotios (1999). «Audiovisual Translation at the Dawn of the (18)
Digital Age: Prospects and Potentials». Translation Journal vol. 3(3): <http://accuracy.com/journal/09av.htm>
- Gambier, Yves La traduction Audiovisuelle: Un genre en expansion, (19)
Meta, Volume 49, N° 1, Avril 2004, 2-5. www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf
- Díaz Cintas J.(1998). "Propuesta de un Marco de Estudio para el Análisis de (20)
.Subtítulos Cinematográficos". Babel 44:3, 254–267
- Dries, Josephine (1995), Dubbing and Subtitling. Guidelines for Produc- (21)
.tion and Distribution, European Institute for the Media, Düsseldorf

