

استراتيجيات المداورة في دبلجة الصور المتحركة

عبد الرزاق بنور

جامعة تونس - تونس -

a.bannour@hotmail.fr

ملخص:

تطرح الدبلجة إشكالية ترجمة الخطاب السمعي-البصري، ونحن نؤكد على لفظة خطاب حتى لا يفهم على أنه مجرد نصّ كسائر النصوص أو حتى على أنّ الأمر يتعلق بترجمة نصّ خاصّ من جنس خاص، أدبيا كان أو علميا. يكون الخطاب السمعي-البصري المعني بالدبلجة خطبا متعدد الوسائط تكمن خاصيته في أنه يجمع بين المسموع والمرئي بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلا في المرحلة التحضيرية. فالأمر يتعلق إذن بترجمة خطاب وليس بترجمة نص فقط. ولا تكون الدبلجة ترجمة كما تعرف اللفظة عادة، بل هي في أحسن الحالات ترويفا للنص الأصلي، يكاد يكون حرا أحيانا ويلتصق بالحرف بصفة غير مقبولة أحيانا أخرى، عندما تقتضي الحاجة...

كلمات مفتاحية: استراتيجيات؛ مداورة؛ دبلجة؛ ترجمة؛ أمانة؛ صور متحركة؛ مرجعية؛ ثقافة؛ لغة؛ وظائف؛ نص.

مدخل تعريفي:

0.0 تطرح الدبلجة إشكالية ترجمة الخطاب السمعي-البصري، ونحن نؤكد على لفظة **خطاب** حتى لا يفهم على أنه مجرد نصّ كسائر النصوص أو حتى على أنّ الأمر يتعلق بترجمة نصّ خاصّ من جنس خاص، أدبيا كان أو علميا. فإذا كان الأمر لا يتعلق إلا بالنصّ فهو لا يعدو أن يكون نصا مبتدلا يتراوح بين الحوار المسرحي الراقى ولغة التخاطب العادية أو حتى الساقطة منها. وهذا لا يضيف شيئا جديدا

لمشاكل الترجمة النصية المعروفة أو الترجمة الفورية المتداولة. بينما لا يكون الخطاب خطابا إلا باعتبار كل مقوماته السياقية المعلنة منها والخفية، المنجزة والمستنتجة، الواعية وغير الواعية.

1.0 بهذا يكون الخطاب السمعي-البصري المعني بالدبلجة خطابا متعدد الوسائط تكمن خاصيته في أنه يجمع بين المسموع والمرئي بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلا في المرحلة التحضيرية. فالأمر يتعلق إذن بترجمة خطاب وليس بترجمة نص فقط، ونقول هنا فقط لأنّ عملية الدبلجة تتضمن مرحلة أولية تحضيرية تتمثل في ترجمة نصية تسبق العملية التداولية. وهذه الترجمة النصية هي التي تسلم لاستوديوهات الدبلجة كي تتم العملية التداولية النهائية، وهذا يعني ببساطة أن الدبلجة عملية مزدوجة كما تدل على ذلك تسميتها الفرنسية [doublage] إذ هي عملية ترويم تسعى إلى الملاءمة المرئية والمسموعة لنص مترجم عن نصّ ثانٍ يرمي فيها الممثل الذي يقوم بعملية الدبلجة بكل ثقله. هكذا نوّول لفظة **دبلجة**، مع وعينا طبعاً بأنّ أصل الدبلجة في الواقع مقترض من عادة تعويض أحد الممثلين بممثل آخر [une doublure] يقوم بالأدوار الخطرة أو تلك التي لا يقدر عليها، من قبيل العزف والرقص والغناء مثلاً .

0.1 هذه الخصوصية تجعل الخطاب السمعي-البصري المعني بالدرس يجمع تقريبا كل عوائق الترجمة (من هنا يجب التمييز بين الترجمة والدبلجة حيث أنّ الأولى مضمنة في الثانية) من المستوى الفونولوجي اللغوي إلى المستوى التطبيقي التداولي، فيقع في مفترق الطرق بين ما هو لساني يفضح عدم تطابق اللغات ونفورها في مستويات لم نكن نتصورها أو نتعامل معها أو نقرأ لها حسابا كنسق النطق ومخارج الحروف وحجم المقاطع وخطية التراكيب وطول المركبات وقصرها، إلى جانب سيرب من الحركات وقسمات الوجه

والإشارات المختلفة التي ترافق عملية التلفظ وتساعد في توجيه تأويل الخطاب . لكلّ هذه الأسباب، تخضع الدبلجة لجلّ التقييدات الفرعية للترجمة : فهي مقيدة بوسيط الترجمة وهي مقيدة بمجال الترجمة وهي مقيدة بوحدات اللغة وهي مقيدة بجنس النص وزمن التلفظ، وهوية المتلفظ، الخ.

من أجل كل ما سبق لا تكون الدبلجة ترجمة كما تعرف اللفظة عادة، بل هي في أحسن الحالات تروима (adaptation) للنص الأصلي، يكاد يكون حرا أحيانا ويلتصق بالحرف بصفة غير مقبولة أحيانا أخرى، عندما تقتضي الحاجة.

1.1 ولا تهّم الدبلجة إلاّ الأفلام الناطقة وما شابهها من صور متحركة، وهي تعتبر على درجة أرقى من الحاشية المترجمة - [sous-titrage] نقرح نحتها لتوليد الترحشة- حيث لا يتسنى للأمين، مثلا، متابعة هذا الصنف من المنتوجات فتتعامل إذن بانثقائية مع المتلقين وتخسر بالتالي عددا كبيرا من المتقبلين المفترضين. لكنّ هذا لا يعني بالضرورة أن التطور التقني قضى على الترحشة ولم تعد تستعمل إلاّ في الأعمال المتسّعة أو تلك التي لا تملك الإمكانيات اللازمة لإنجاز الدبلجة، حيث لا سبيل للتخلي عن الترحشة عندما يتعلق الأمر بإيصال الخطاب مع المحافظة على نسبة ما قيل لمن قال.

2.1 من هذا المنطلق، نعرف الدبلجة بأنّها استعاضة أو استبدال، لا يخلو من ترويم، لخطاب سمعي-بصري يسعى إلى إيهام المتلقي بأنّ المتكلم يتكلم بالفعل اللغة الهدف، بمحو كل ما من شأنه - سواء كانت فوارق نطقية أو ثقافية - أن يجعل المشاهد يشك أنه إزاء طبقة لغوية ثانية مختلفة عن اللغة الأصلية. هكذا وخلافا للترجمة الفورية التي تسكت المتكلم الحقيقي لتسمع صوت الترجمان فلا يفلقها

عدم التزامن أي التناسق بين حركات شفاه المتكلم والتسلسل الصوتي المسموع، ليدتركز عليه وتسعى إلى خلق عدم تطابق مقصود حتى لا يظن المشاهد أنّ بوش مثلاً يتلّم بالعربية أو أنّ البابا يتكلم اليابانية، فإنّ المدبلج يقوم بكل ما في الإمكان كي لا يشعر المشاهد أنّ اللغة الأصلية للمتكلم ليست تلك التي يسمعها ويشاهد الشفاه تنبس بها .

1.2.1. توقع الدبلجة المترجم في موقف ترجمي متطرف لا

يمكن اعتماده نموذجاً للترجمة الوفية - مع ضرورة اعتباره في كل نظرية ترجمية جدية تأخذ في حسابها كلّ أشكال الترجمة ولا تتعامل معها بانتقائية أو انطلاقا من حكم مسبق، فتسعى عملية الدبلجة من جهة إلى التوفيق بين تغييب الفوارق الموجودة حتما بين اللغة المصدر واللغة الهدف، بحيث لا يتقطن المتلقي إلى كون الخطاب يحمل تلك الازدواجية بين المنطوق والمرئي وبين تركيزه على المتلقي من جهة أخرى، تركيز يدفعه إلى التصرف بالتغيير في ما لا يلائم ثقافته ودينه ونفسيته الخ، والاتساق أكثر ما يمكن باللغة المصدر امتثالا لخطيتها قصد الملاءمة في مستوى الإنجاز الشفوي، حد المسخ أحيانا. فتتجاوز الدبلجة الاختلاف العنيد المقاوم للترجمة-لاختلال التوازن بين اللغات وبالتالي بين الثقافات-بإعطاء الأولوية للتلاؤم على الوفاء والتناسق على التطابق.

0.2 نأتي الآن إلى لفظة استراتيجية التي استعملناها في عنوان

مداخلتنا، حيث نعرفها من منطلق الآلية الموضوعية بغرض تحقيق هدف ما بأقل خسارة ممكنة.ومن هذا المنظور، نعرف استراتيجيات المداورة بأنّها كل الوسائل التي يلتجأ إليها المتكلم عامّة، والمترجم في ما يهمنها بصفة خاصّة، لتخطي حواجز المحظورات. ونعني بالمحظورات كل ما يمنع وظيفة اللغة الأولى المتمثلة في الإبلاغ بواسطة التلفظ بالأشياء كما ترمي المداورة كذلك إلى تخطي موانع

القبول وكسب أكبر قدر ممكن من الفرص لتفادي الرفض أو عدم التلاؤم، وتكون أسباب الحواجز إما لغوية - ثقافية أو عقائدية - دينية وبالأخص ترويجية-تجارية.

1.2 ولا تكاد تخرج استراتيجيات المداورة لتفادي المحذور المتمثل أساسا في موانع القبول، عن ثلاثة أصناف من العمليات، تمثل التدخل المباشر للمترجم في الخطاب المترجم -تقع إما مفردة أو مقرونة - هي **القطع** - بالسكوت عن الممنوع - أو **الزيادة** - لتوجيه التأويل- أو **التغيير** - قصد الترويم والملاءمة مع اللغة المتقبلة وثقافتها.

2.2 يقع التغيير والزيادة في المستوى الصوتي اللغوي ولا يمس إلا هذين المستويين مباشرة، بينما يتصرف القطع في الصوت والصورة محدثا في بعض الأحيان خرقا في النسيج السردي التداولي يعسر معه تتبع الأحداث وتأويلها التأويل الذي كان يسعى إليه المؤلف أو المخرج. وتلجأ شركات الدبلجة في البلدان العربية [وحدث ولا حرج عن الرقابة الرسمية] إلى هذه الطريقة السهلة في التعامل مع ما تعتبره حقا أو باطلا مضرا بالأخلاق أو بالمصالح الوطنية للدول التي تبث فيها هذه المنتجات، لكن شركات الدول الأمريكية والأوروبية أيضا ومنها الفرنسية بالذات وهي محافظة بشكل لافت في هذا الميدان، تلتجئ -باسم قانون المنشورات الموجهة للشباب- خاصة في ما يتعلق بالصور المتحركة، كما حدث مع سلسلة المانقا (Mangas)- إلى مثل هذا الإجراء عندما تعجز عن المداورة باستعمال وسائل أخرى قد تمر دون أن يتقطن إليها المتفرج الصغير. صغير لكنّه ليس غرا، بل أبعد ما يكون عن ذلك، كما سنرى.

3.2 ونعتبر أنّه في دبلجة الأفلام بصفة عامة والصور المتحركة بصفة خاصة تخدم مداورة كلا العاملين-الحاجزين، أعني

بهما اللغوي-الثقافي والعقائدي-الديني، تخدم بالضرورة وفي كل الأحوال العامل الترويجي-التجاري إلا إذا فشلت الاستراتيجية فتفتن إليها المتقبل، عندها تنقلب، ككل الاستراتيجيات إلى عملية كارثية تفرز ردة فعل سلبية جدا، كما حدث مع المانقا في فرنسا، حيث أقام مجموعة من الأطفال والمراهقين بلوقا (blog) يعددون فيه مزلق الدبلجة ويتبادلونها كما كانوا يتبادلون صور أبطالهم المفضلة من سلسلة البُكيُمون [Pokemon] يبرزون في تشفي وحرفية مفاجأة الأخطاء الفادحة التي وقع فيها المترجمون وتقنيو الدبلجة.

1.3.2 لا يقل فشل استراتيجية المداورة عن مهزلة الصياد الذي يقع في الفخ الذي نصبه بنفسه لفريسته، وتصبح عملية المداورة التي التجأ إليها نكتة يتندر بها الخاص والعام عند فشلها. وكنا نذكر فيلما لرعاة البقر مثلا عن فشل الدبلجة بفشل الاستراتيجية المتمثلة في مداورة المحرمات. وقعت دبلجة الفيلم في إحدى الدول العربية. كان المشهد يمثل كلينت إيستوود [Clint Eastwood] في دور بطل فيلم رعاة البقر مصابا بإحباط يدخل البطل الصالون. يضرب بيده على طاولة الشرب ويطلب " واحد شاي " ! يقذف به في حلقه دفعة واحدة ويطلب " كأس شاي " ثان وثالث ورابع يرمي بها ساخنة باردة في حلقه ثم بخرج، بعد أن شرب هذا الشاي العجيب، يغني أغنية عربية لم أعد أذكرها. تظهر هنا خاصية الدبلجة في تعاملها مع التداولية متمثلة في تناول الشاي بهذه الطريقة، ثم مفعول هذا الشاي المسكر، ونرى أيضا تقييد المترجم بتعدد الوسائط حيث لا سبيل إلى تجاوز الفروقات الحضارية بتغيير الألفاظ وحدها. ونرى كذلك مستوى تطبيق استراتيجية المداورة رغم فشلها، في عدم رغبة الساهرين على الدبلجة، ربما لتفادي الرقابة ودرء التهمة بالتحريض على شرب الخمر وبالتالي لتفادي هذه الفوارق الثقافية غير المرغوب فيها التي تطفوا على

السطح، والتي يحتمل أننا لم نكن لنتقن إليها لو أنّ استراتيجية المداورة المتمثلة في تلطيف المحذور الديني قد نجحت .

2.3.2 في الصور المتحركة ايلبانية الأكثر نجاحا في العالم أقصد بها دراغون بول زاد (Dragon Ball Z) من سلسلة المانغا (Mangas)، فشلت استراتيجية المداورة في الدبلجة أكثر من مرة وكان الأطفال لها بالمرصاد فتقطنوا لها وسخروا منها وكشفوها على شبكات الأنترنت. نسردها على سبيل الذكر لا الحصر -لتعدها - الحوار الذي دار بين شخصيتين أساسيتين: كيوه (Kaioh) وقوكو (Goku)، يخبر فيه الأول الثاني كيف يقضي وقت فراغه فيقول : " كئنا نقضي ساعات طويلة شاردي الذهن"، بينما كان يقول في الحوار الأصلي : "كئنا نقضي ساعات طويلة نتبارى من مئا يرسل بوله أبعد من صاحبه". حصل هذا الترويم قصد مداورة المحذور اللغوي-الثقافي وكان يمكن أن يمر دون أن يقع التقطن إليه لولا وضع كيوه الواضح هو وقرده حيث يوحي مظهرهما أنّهما كانا يتبولان وكذلك قطرات البول الظاهرة على الشاشة . يجعل قطع الجزء الذي يُظهر قوكو (Goku) وقرده يتباريان في إرسال بولهما أبعد ما يمكن المشهد أقصر بكثير من المشهد الأصلي.

ولا فائدة في ذكر الكم الهائل من المشاهد التي وقع حذفها بحواراتها، الشيء الذي جعل المشاهد لا يعرف لماذا يغمض مثلا فيجيتا (Végéta) عينه اليسرى .لن يفهم ذلك إلا إذا شاهد النسخة الأصلية حيث أصابها قوكو (Goku) بكرة نارية وقد حذفت في النسخة الفرنسية وكذلك في النسخة العربية المدبلجة باسم تجنب الأطفال المشاهد العنيفة.

كلّ هذا المشهد الذي يصور كيف يقتل فريزر (Freezer) الكائنَ الديرتاليّ قد حذف من النسخة المدبلجة :



3.3.2 في مشهد آخر، يقول المارد الذي يأخذ فوكو (Goku) إلى طريق الثعبان أنّه إذا سقط من هذا الطريق فسيجد نفسه في العدم (néant) وليس في الجحيم (enfer) كما هو مذكور في النص الأصلي، بينما نراه يسقط بعدها بالفعل في الجحيم. هذا نوع من المداورة المزدوجة دينية-تجارية: البطل لا يمكن أن يسقط في غياهب الجحيم.

4.2. ليس من الضروري لفت التّظر هنا إلى أنّ مفهوم الأمانة في الترجمة يتدنّى في الدبلجة إلى أدنى مستوياته! هكذا لم يحدث الشرح بين الأقوال فقط، أي بين لغة وأخرى، بل بين قول وصورة تمثل فعلا يتضارب مع ذلك القول.

تقع الدبلجة أيضا في التنافر بين اللغات الذي يفضي أحيانا عندما لا يتفطن إليه المترجم إلى نص ركيك ساذج لا يقبله الأطفال فتراهم يعلقون على بعض هذه الهنات بسخرية لاذعة مثلما حصل عندما لم يُجد المترجم -ولا حتى الممثل الذي قام بالدبلجة- التعبير بكل وضوح عن شحنة التهكم الكامنة في أحد الحوارات، عندما ذهب بولما (Bulma) لرؤية نتيجة المعركة التي خاضها غوكو (Goku) ضد بيكولو (Piccolo) وراديتس (Raditz) فجعله يقول: "يبدو أنّ معركة قد دارت هنا". فيحصل انطباع لدى المشاهد بأن السيناريو في غاية الغباء والابتذال، لكنّ هذا من مشاكل الترجمة المعروفة ولا تختص به الدبلجة.

0.3 بينما عندما تتجح استراتيجية المداورة، لا سبيل إلى التفطن إلى ما حصل من ترويم للنص إلا بالمقارنة مع النسخة الأصلية في لغتها أو في لغة أخرى حدثت فيها عمليات دبلجة رُوِعت فيها أشياء مختلفة. فمن اللافت مثلا أنّ النسخة الأمريكية من دراغون بول زاد (Dragon Ball Z) من سلسلة المانقا (Mangas) سعت إلى محو كل الجمل التي يهدّد فيها البطل بالخلود في الجحيم أو إلى ترويمها بأن تستبدل لفظة الجحيم بلفظة العدم [néant]. ويصيب المقص أحيانا مشاهد ضروريّة تربط بين الحلقات، فيجعل التسلسل غير معقول ويضر بالسيناريو ويضعفه. ولكن إن خفي هذا على الكبار فإنه لا يخفى على الصغار.

1.3 كذلك لا تهم المداورة المنطوق فقط إذ أنّ الصورة تروم كذلك لملاءمة نوع معين من المتقبلين و -يشتكي أحد الأطفال من الرقابة الأمريكية التي تذهب حد فسخ آثار الدم من الصورة الأصلية أو يضعون صورة شجرة وسط الشاشة لتغطية مؤخرة البطل العارية. بالطبع، مثلما رأينا سابقا، لم نكن لننتظن لهذه العملية لولا مقارنة

النسخة المدبجة بالنسخة الأصلية.

0.4 الرأسمال الرمزي واستراتيجيات المداورة :

نعتبر استغلال الرأسمال الرمزي في الدبلجة ضمن استراتيجيات المداورة، وهذه العملية غير نادرة خاصة إذا كان الأمر يتمثل في الركوب على نجاح سلسلة سيضمن الربح، لذلك لم تتوان مؤسسة ديزناي [Disney] عن استغلال نجاح المانقا لإنتاج سلسلتي الصور المتحركة [ملك الغاب] (Le roi Lion) حيث أنّ الشبه بينه وبين السلسلة اليابانية التابعة للمانقا [دجينقل تاتاي] (Jungle tatai)، أو [أطلنطيد] [Atlantide] التي تشبه حد التّماهي [فوشيكي نو أومي نو ناديا] (Fushigi no umi no Nadia) (ناديا أو سر الماء الأزرق) يمكن أن تعود لمجرد الشبه أو وقوع الحافر على الحافر.

1.4 هذا ما وقع من استغلال الرأسمال الرمزي في ترجمة اسم البطل من "بينوكيو"، وهو الاسم الذي استعمل في كل اللغات تقريبا مستغلين الرأسمال الرمزي المرتبط بالقصة والكاتب الايطالي الشهير كارلو كلودي (Collodi) وهو اسم مستعار لـ كارلو لورنتسيني (Lorenzini) إلا الدبلجة العربية التي فضلت استغلالا مباشرا لمجلة "ماجد"، ثمّ النجاح الباهر الذي لقيه الكرطون الياباني "كابتن ماجد" حيث ترجم الاسم الياباني "Captain Tsubasa" الذي لا يعرفه الأطفال العرب، وبالتالي لا رأسمال رمزيا له . هكذا استغل اسم "ماجد" في مناسبات متعددة وتكرر حتّى قارب الابتذال، وهي مخاطرة تجارية كانت تفضي بالدبلجة الى الفشل، اذ أنّ التهرئة واردة جدا في هذا المجال ولا سبيل إلى التعويل على سذاجة الأطفال. فالتحاليل التي قاموا بها في مختلف بلوقات (Blog) المانقا "Mangas" وغيرها تثبت أنهم ليسوا كما يعتقد الكبار. من ذلك أن جينريك الصور المتحركة لديه

التلحين نفسه تقريبا ويؤديه نفس الأشخاص وبالأصوات نفسها (ماجد لعبة خشبية... ::كابتن ماجد...).

1.1.4 هكذا إذن يؤكد الجينريك على أنه "ماجد" باسم عربي وأنه لعبة خشبية، للتملص من الشحنة الدينية التي يمكن أن تتعلق بهذا الصنم المفترض، رغم التقاليد العربية التي اكتسبها العالم العربي والإسلامي في التعامل مع الأراجوزات (أو كركوز) منذ القرون الوسطى وخاصة في العهد العثماني. (إذ أنّ المماليك هم من ساهم في ترويج هذا الفن القادم من الشرق الأقصى في البلدان العربية التي كانت تخضع لسلطانهم ثم لسلطان الدولة العثمانية وريثتهم (تعني اللفظة بالتركية : عيون سوداء فتذكرنا بأصل الأراجوز أي مسرح الظلال الصيني).

لكن لم يتفطن المديبلج وربما الناشر إلى الشحنات الرمزية الأخرى التي تنقلها هذه الصور المتحركة لثقافة الآخر لمحدودية الثقافة الرمزية عندهم -وربما تفتنوا ولكنهم عولوا على قلّة فهم المشاهد العربي وجهله بالآخر-: لم يروا كيف ينقل الكبار مشاكلهم وعقدهم الجنسية إلى الشاشة ينظر إليها الصغار بعيونهم البريئة انظر مثلا (أليس في بلاد العجائب) وكيف تكبر وتنقلص كي تدخل من ثقب الباب والرمزية الجنسية المرتبطة بها. لم يروا مثلا أن أنف بينوكيو الذي يطول كلما أذنب ليس إلا ذنبا رمزيا. لا تظنوا أنه من باب الصدفة أن يكون الذئب من الذئب؟ مع العلم أنّ الإيطاليين يدورون المحظور اللغوي المرتبط بالذکر باستعمال لفظة "naso" أي الأنف. لا يمكن أن تفهم قصّة قو قول (Gogol) القصيرة الأنف (Le nez) في مجموعته (Nouvelles de Petersbourg) حيث يفصل أنف الراوي عن صاحبه فيعيش ذاك الراوي تجربة العجز وكابوس الامتناع والعصيان. يمثل احتمال خسارة هذا العضو، الذي لا يوازيه عضو آخر في الجسم،

القاعدة الرمزية التي تقوم عليها هذه القصة القصيرة، نموذجاً عن استراتيجية المداورة التي وظفها غوغول (Gogol) في تجربة الكتابة.

5.0 خاتمة:

ينبغي أن لا تخمد الأمثلة الفاشلة التجارب الدلجية الناجحة منها بدلجة السناقر (Les Stroumpf) أنموذجاً، فإلى جانب ترجمة جيدة، رغم أنّها لم تعتمد النص الفرنسي وإثماً النص الأنغليزية، كان الامتثال لشروط تزامن مستويات ما بعد الترجمة (post-synchronisation) نعني به التوافق الصوتية-السمعية (audio-acoustique) والبصرية-المرئية (optico-visuelle) إضافة إلى أخذ الوظيفة النصية بعين الاعتبار.

تظهر في هذا المستوى فوائد المقاربة التداولية للدلجة على الأقل في تحديد شروط التوافق:

أ . اختيار الأصوات (يتمثل في التمييز بدقة بين الطفل والرجل والمرأة والعجوز الخ، وكذلك بين الرقيق والفظ، والخجول والجريء، الخ)، حيث لا يجوز أن يقوم شخص واحد بدلجة أصوات متعددة، لأنّ السامع يتعرف على الشخصيات بواسطة الصوت، ينبغي ألا ننسى كذلك فاقد السمع الذين يستمعون إلى هذه المسلسلات ولا يشاهدونها... لذلك عمدت هذه الدلجة إلى توزيع صوتي ممتاز (ملاءمة أصوات الممثلين للشخصيات، شرشبييل، السنفورة، عزرائيل، سنفور غضبان، الخ، فكان عامل نجاح وقبول من قبل الصغار والكبارك. . كذلك كان التوفيق في التمييز بين الأصوات الداخلية والخارجية ضامناً آخر للنجاح. تصوروا شرشبييل يبدو في الصورة وهو يصيح وسط الغابة، بينما يسمع رجع صدى صوته في الاستوديو.

ب. التناسق المرجعي، اللغوي-شبه اللغوي:

هكذا أصبح السنفور الكبير (Le grand stroumpf) "مثلا بابا سنفور" وكيف أنّ اختيار اسم السنافر وفعل "سنفر" موفق إلى حدّ بعيد، فمادّة "سنفر" موجودة في العربية، وهي تترجم جيدا عبارة تعود بكثرة في هذه السلسلة: **سنفروا بحياتكم!**

يظهر التناسق المرجعي كذلك في التوافق بين مستويين من مستويات الطبيعة السيميائية للرمز أعني بهما المستوى اللغوي والمستوى الشبه-لغوي، فيقع التوافق أو عدم التوافق بين الحركات وقسمات الوجه (نعرف مثلا أنّ قلقة الرأس عموديا تعني نعم وأفقيّا تعني لا عندنا، بينما تعني العكس في حضارات أخرى بعضها قريب منّا جدّا. الخ

ج. المرجعية الثقافية:

تتجح الدبلجة في هذا المستوى بتحقيق التناسق المرجعي (synchronie référentielle) وتفشل بسبب التغييرات الطارئة على النص التي تفرضها المحظورات اللغوية والتي عادة ما تحل بالتناسق العام مثل قضية الشاي حيث تمّ تحويله إلى شاي مسكر.

د. الوظائف النصية:

يمثل الترويم الثقافي للدبلجة العربية وظيفة نصيّة في حد ذاتها. وفي المقابل، لا يمكن أن ينجح هذا الترويم إلا إذا التزم بالمعنى العام للنص (ككيف يمكن مثلا إقحام حوار غير موجود في النص الأصلي؟ نستشهد في هذا الباب بالتغيير بواسطة الزيادة في مشهد من دراغون بول زاد (Dragon Ball Z) الحلقة عدد 100، حيث لا تقول السلحفاة الذكية (Tortue géniale) شيئا وإذا بالنسخة الفرنسية تجعلها تقول:

«اتركه الآن. هيّا اتركه، هل سمعت؟» ولا نرى شفاها تتحرك بالمرّة مما يخلق عدم توافق آخر بين المستوى الصوتي-السمعي والنظري-المرئي.

ثم ينجح الترويم كذلك إذا تمّ التوافق بين النصّ والعناصر التداولية التي ذكرنا. لكن هذا الالتزام مشروط بعدم تدخل الرقابة (وهو ما حصل مع سلسلة *السنافر*)، وقد يكون ذلك راجع لغياب المحظورات التي تجبر عادة المدبلجين على اتخاذ إجراءات مؤلمة تدفع بهم إلى الإخلال بشروط التوافق المرجعي. إذ يجب أن لا يغيب عن أنظارنا ارتباط المسألة الاقتصادية بإنتاج وسائل الإعلام وبمضامينها. فوسائل الإعلام موضوع مصالح اقتصادية عظيمة تندرج في نظام معقّد جداً، لا يتوانى عن إلغاء العراقل المرتبطة بالتنوع الثقافي، بما في ذلك أدوات التعبير ذاتها مثل الوسائل السمعية-البصرية.

قفلة:

حتى مع التسليم بأنّ الدبلجة تهّم اللغة المنطوقة بالأساس، إذ أنّ الفيلم الصامت لم يكن معنياً -مثل أفلام شارلي شابلن، (Charlot) أو هو ليس معنياً بالدبلجة مثل أفلام *مستر بين* (Mr. Bean)، مع التذكير بعملية الترجمة النصية العادية التي تسبق الدبلجة، فإنّ مسألة الحدود الفاصلة بين الترجمة والترويم والإبداع تبقى قائمة:

السؤال الأخير الذي نظرحه بعد هذه النظرة السريعة في لوحة الدبلجة يتعلق بمعرفة ما إذا كان الناتج الحاصل في النهاية يمثل بالفعل عملية ترجمة بالمعنى الذي تعودنا أن نتعامل معه؟