النص السمعي البصري

د. ناصر جيلالي

معهد الترجمة – جامعة وهران

الملخص باللغة الإنجليزية:

This paper represents an attempt to describe the audiovisual text. And unlike written texts, the audiovisual texte comprises several signifying codes, but as far as translation is concerned, only the written code will be tackled in this article. The concept of audiovisual text is defined according to text linguistics, and the parameters of textuality are revisited and applied to the audiovisual text. Also examples, taken from subtitled foreign films into Arabic, are given, for each parameter of textuality, to illustrate the validity of considering audiovisual materials as texts that have to be studied within translation studies. Another aspect illustrated in this paper is the shift from oral speech to written language, within the constraints of time and space, the two major characteristics of subtitling.

الكلمات المفتاحية:

الترجمة السمعية البصرية–النص السمعي البصري– معايير النصية– تعدد الأنظمة السيميائية – سيميائة النص السمعي البصري.

جاء في لسان العرب مادة: نصص: النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نَصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه. وَوُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي

على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصّةُ: ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، ونَصَّ المتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض.[1]

مفهوم النص اصطلاحا: أما معناه في معجم (المحيط) يطلق على الكلام المفهوم من الكتاب والسنة، والنص يعني في (معجم المصطلحات في اللغة والأدب) لمجدي وهبة وكامل المهندس: الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي. أما في اللغات الأجنبية فالنص (text) مشتق من الفعل textere في اللاتينية، والذي يعني الحياكة، والنسيج، في حين أن تعريفه في قاموس Larousse الفرنسي: (النص) هو مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عن كاتب، وتعريفه في قاموس (Robert) الفرنسي (النص) مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا. والنص بتعريف قاموس الألسنية(لاروس) هو المجموعة الواحدة من الملفوظات (Enoncés) أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل، تسمى (نصا). فالنص عينة من السلوك اللساني، وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو منطوقة.

ويتساءل جارفي Gervais عن ماهية النص فيقول: « ماهو النص ؟ [...] النص هو ما يقع تحت نظرنا. غير أن [...] النص لا يوجد إلا من خلال علاقته بقارئ ما، وباندماجه بالتالي في موقف قراءة؛ وهو موقف يتحدد من خلال سياق ويتجدد عن طريق الممارسات المختلفة لعملية القراءة [...] فتدخلنا في هذا النص، اكثر من أي شيء آخر، هو الذي "يجعله موجودا" [...] . فالنص لا يوجد أبدا منفردا، إلا من خلال القراءة وحدها, فالنص هو نتاج الفعل الذي نقوم به نحن».[2]

1 – ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ت ، مادة نصص

2 - Bertrand Gervais, Naviguer entre le texte et l'ecran. Penser la lecture à l'ère de l'intertextualité : https://halshs.archives-ouvertes.fr/sic_00000283/document

فمن خلال النص السابق يتبين لنا أن النص حتى يكون أمامنا يجب أن يكون مطبوعا على ورق، أو معروضا على شاشة. والأمر نفسه يصدق على النص الترجمة.

يعتبر النص ناتج عملية الترجمة الذي يستطيع من خلاله القارئ أن يصل إلى النص في اللغة المصدر وإلى الثقافة التي أنتجت النص. وهو كذلك المادة التي ينطلق منها المترجم في عملية الترجمة. كما يعتبر من جهة أخرى الأساس الذي يتم تقييم نوعية الترجمة من خلاله. وإجمالا يمكن تعريف مصطلح "نص" كما يأتي: «تستعمل كلمة نص في اللسانيات للدلالة على أي مقطع، ملفوظ أو مكتوب، مهما كان طوله، يشكل وحدة متكاملة».[1] (الترجمة لي)

مما سبق يتضح أن أي مقطع لغوي سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا ويشكل وحدة متكاملة أي يخضع لمعياري الاتساق والانسجام كما سنرى ذلك لاحقا يعتبر نصا. ومن منظور لسانيات النصوص فإن النص حدث تواصلي تلتقي فيه نشاطات لسانية، ومعرفية، واجتماعية، وأنه يجب أن تتوفر فيه شروط تجعله تواصليا وتمكن القارئ من التمييز بين ما هو نص وما ليس كذلك. وفي هذا الصدد يرى **دوبوغراند ودراسلر** أن سائر النصوص تقوم على معايير معينة يجب أن تتوفر في كل نص ليكون تواصليا. وأن هذه المعايير تتميز بصفات ثلاث يمكن إجمالها في «الفعالية، والقدرة على التأثير، والملائمة».[2]

فالفعالية تتعلق باستعمال النص في فعل تواصلي بأقل جهد ممكن من قبل المشاركين في الخطاب. والقدرة على التأثير تتمثل في الأثر الكبير الذي يتركه النص في

1 - Halliday, M.A.K, and Hassan, R. *Cohesion in English*, Longman Group Ltd, 1976; p 1:

2 – De Beaugrande, R and Dressler, W. *Introduction to text linguistics*, Longman, 1981, p 12.

المتلقين، وفي الشروط التي يجب أن تتوفر فيه لبلوغ غاية معينة. والملائمة هي التوافق بين مكوناته وبين معايير النصية. فإذا حدث وإن انتفى معيار واحد من المعايير التي تحدث عنها المؤلفان المذكوران آنفا، فإن النص لن يكون تواصليا، وسيكون مجرد رصف لحروف وكلمات وأصوات.

مما سبق، ومع تعدد التعريفات للنص، لا نكاد نصل إلى تعريف دقيق له بمجرد سرد هذه التعاريف لأن النص أكثر تعقيدا من أن نقدم له تعريفا جامعا لكل خصائصه. إذ «لا نصل إلى تحديد واضح قاطع بمجرد إيراد التعريف، بل علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنوية والسيميولوجية الحديثة، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب، هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية».[1]

النص السمعي البصري:

إذا سلّمنا بأن النص «شكل من أشكال الإنجاز اللغوي»[2]، وهو أيضا حدث تواصلي؛ وأن التواصل يتم عن طريق اللغة مع وجود قصدية تبليغ محتوى ما، فإنه يمكننا القول بأن النص السمعي البصري هو فعل كلام أيضا لأنه يتضمن كلاما كذلك، فضلا عن تضمنه للصورة والموسيقى والأصوات المصاحبة، وهو ذو غاية تواصلية مع الجمهور الذي يشاهد هذه المادة السمعية البصرية.

فالنص السمعي البصري إذا يتميز بكونه يُتلقى عن طريق قناتين صوتية وبصرية. وأن هناك إدماج لعناصر شفوية وأخرى غير شفوية. وأنه يظهر على شاشة.

---

1 – صلاح فضل، بلاغة وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، 1996، ص 294.

2 – منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، حلب، 2002، ص 121.

ولنا بعد هذا أن نتساءل هنا عما إذا كان وجود المكون اللساني، بمعنى الكلمات، شرطا ضروريا حتى يكون النص السمعي البصري نصا. الواقع أن غياب عنصر من العناصر المكونة للنص السمعي البصري، ولتكن اللغة، لا ينفي عنه صفة النصية مادام هناك أنظمة دلالية أخرى.

ومن ضمن النصوص السمعية البصرية المتعددة، يعتبر الفيلم نظاما غاية في التعقيد من الناحية السيميائية، حيث «تتداخل فيه عدة أنظمة سيميائية لتشكل قصة منسجمة»[1]. وفي وقبل أن نعرض للمعايير التي تجعل من نسيج كلمات نصا، نتطرق في العنصر الموالي لمصطلح "فيلم" ليكون المادة التي سننظر من خلالها إلى معايير النصية وما إذا كانت هذه المادة تمثل فعلا نصا من طراز آخر غير الذي ألفناه في النصوص المكتوبة. وقبل المضي قدما في التحليل، يجدر بنا أن نُعرف مادة "فيلم". فالتعريف الأول يقول بأن الفيلم هو: «تسلسل صور تعرض على شاشة لسرعة كافية لخلق انطباع بالحركة والاستمرارية».[2] (الترجمة لي)

فالفيلم إذا يعطينا الانطباع بالحركة والصوت ويحاول إقناعنا، من خلال الصور التي تعرض على شاشة وتمر أمامنا بسرعة معينة، بأن العالم الذي تدور فيه القصة حقيقي. وإذ نقول صورا متحركة فإننا نستثني الصور الثابتة التي لا يمكن اعتبارها أفلاما. ويمكن تقسيمه إلى حلقات وفصول ومشاهد. فالمشهد هو أصغر وحدة في تركيبة الفيلم. كما يتكون الفيلم من عقدة وممثلين يعملون على تجسيد قصة معينة.

1 - Diaz Cintas and Remael cités par Svea Schauffler, *Investigating Subtitling Strategies for the Translation of Wordplay* in *Wallace and Gromit* –An Audience Reception Study, a doctorate thesis, July 2012, p. 19

2- Andrew Vassiliou, *Analysing Film Content*: A Text-Based Approach, A doctorate thesis, University of Surrey, July 2006, p.2

ويمكن مقاربة الفيلم من وجهات نظر مختلفة، من حيث كونه وسيلة medium، ومن حيث كونه نظام علامات sign system، ومن حيث كونه نصا. وسنكتفي هنا بوجهة النظر الأخيرة. فمن حيث كونه نصا يمكن وصف الفيلم بأنه: «نظام سيميائي معقد يكتسب معناه من استعمال الكلمات، والحركات، وتعابير الوجه، والأصوات، والموسيقى والصور».[1]

فالفيلم إذا نظام يضم حوارا وحركات وأصوات وموسيقى وصور، فهو بهذا المعنى نظام علامات، وكلٌّ منسجم يتكون من عناصر يتعلق الواحد منها بالآخر. ويحكم هذه العلاقة مبادئ شكلية ووظيفية خاصة. وقبل أن نتطرق لهذه العناصر المكونة للفيلم، تجدر الإشارة إلى أنه بالرغم من «أن حوار الأفلام جزء من صناعة الأفلام منذ 1920، إلا أنه لم يُتناول بالدراسة في كل المقاربات التي درست الفيلم».[2] ويخضع الفيلم لتركيبة معينة، أو ما يسمى بـ قواعد الفيلم Film grammar[3] وهناك عدد من أنماط الأنظمة الدالة داخل الفيلم تعطي معنى للعلامات. وهذه الأنظمة هي:

نظام اللباس: ويعمل على إعطاء معان تتعلق بالوضع الاجتماعي، والسن، والجنس، والدور والجاذبية والأناقة والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية التي تعرض في الفيلم.

1 - Angela Maffia, *The art of dubbing: aspects and problems of audiovisual translation*. The cases of '*Inglorious Basterds*' and '*Miracle at St. Anna*', Thesis in English Language, 2008-2009.

2 - Nicole Baumgarten, "Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations", Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 53, n° 1, 2008, p. 6-25. :URI: http://id.erudit.org/iderudit/017971ar

3 - Daniel Arijon, Grammar of the film language, Silman-James Press, 1991, p. 15

نظام الألوان: تنظر كل ثقافة إلى الألوان نظرة قد تختلف عن نظيراتها من الثقافات العالمية، إذ يحمل اللون دلالات اجتماعية ودينية وإثنية أحيانا. لذلك كانت الألوان في الأفلام تأخذ أبعادا ودلالات مهمة. وقد تعبر ألوان معينة عن أحاسيس معينة. والمعاني الرمزية التي نربطها بالألوان متعددة، فقد يعبر اللون الأحمر عن العاطفة، كما قد يعبر عن الخطر. ففي الصين مثلا ترتدي العروس يوم زفافها اللون الأحمر. وبالرغم من أن معاني الألوان اكتسبت طابع العالمية، فينسب اللون الأزرق للصبي، والوردي للفتاة.

النظام غير الشفوي: ويتعلق بالمعنى الذي يعطى لحركات الجسم، كمعنى المصافحة والقبلات والغمز والإشارات. فالمصافحة في بعض بلدان الخليج العربي تتم باليد والأنف، وفي البلاد الأروبية تكتسي المسافات بين الأفراد في مختلف المواقف الاجتماعية دلالات كبيرة يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار حين ترجمة حوار الفيلم.

نظام الطبقات: ويعبر عن معنى اللغة المستعملة، أو بمعنى آخر السجل المستعمل، والسلوك، واللباس بوصفها سمات لطبقة معينة كارتداء سترات معينة لطبقة علية القوم.

النظام العرقي: يعبر عن معنى اللغة والسلوك واللباس الخاص بعرق أو إثنية معينة مثل العلامات المرتبطة بامتيازات الرجل الأبيض.

النظام الثقافي: ويعبر عن الممارسات الاجتماعية في بعض الأماكن والمناسبات والمؤسسات وعلاقة ذلك بالطابع الرسمي وغير الرسمي وبالملائمة إلخ...

الأنظمة السينمائية / التقنية: وتعبر عن معنى استعمال المشاهد المقربة والطويلة والمتوسطة.

وبعد الذي ذكرناه لنا أن نتساءل ما إذا كانت معايير النصية التي سبق عرضها تنطبق على ما ذكرناه أعلاه من الأنظمة التي تشكل الفيلم. فإذا أخذنا معيار الاتساق الذي يجعل تتابع الجمل في النص المكتوب تتابعا منطقيا لأنه يخضع لمبدأ النحوية، فإننا نجده في المادة السمعية البصرية، وفي الأفلام تحديدا، حاضرا من خلال التسلسل الكرونولوجي للأحداث، كما نجد الانسجام وهو المعيار الحاسم في جعل النص مقروءً lisible واضحا من خلال السياق الذي يجمع بين نص مكتوب وصورة في موقع إلكتروني، أو بين حوار وصور متحركة في فيلم تلفزيوني أو سينمائي.

من هنا نستطيع القول إن المادة السمعية البصرية، والأفلام تحديدا، تشكل وحدة متكاملة ولها كل مقومات النصوص وبالتالي يمكن اعتبارها نصوصا سمعية بصرية. وبهذا الشكل يعتبر النص السمعي البصري أهم نمط للنصوص متعددة الأنظمة السيميائية polysemiotic.

ويختلف النص السمعي البصري عن النص المكتوب من عدة جوانب لعل أهمها أنه يتكون من عدة أنظمة سيميائية تلتقي فيما بينها وتعمل على إنتاج معنى واحد. ويعرف فريدريك شوم Frederic Chaume النص السمعي البصري بقوله: هو بناء سيميائي يضم عدة أنظمة دالة تعمل في نفس الوقت على إنتاج المعنى.[1] (الترجمة لي).

يمكننا القول بأن هذا التعريف يتسم بالعموم ويمكن أن ينطبق على أي نص. بيد أن حديثه عن الأنظمة الدالة يشير إلى أنه يتحدث بشكل خاص عن الأفلام والمسلسلات التلفزيونية وأفلام الكرتون والإشهار.

1 - Frederic Chaume, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, Meta, vol. 49, n° 1, 2004, p. 12-24

معايير النصية:

يرى دوبوغراند ودراسلر De Beaugrande and Dressler[1] أن هناك سبعة معايير يجب أن تتوفر في أي نص حتى يكون تواصليا كما أسلفنا، وإلا كان مجرد رصف لكلمات وعبارات لا معنى لها. وفيما يأتي عرض لهذه المعايير. وسنرى من خلال هذه المعايير ما إذا كان النص السمعي البصري، والفيلم تحديدا، يخضع لهذه المعايير.

الاتساق:

يعتبر الاتساق cohesion أول معايير النصية الذي يعمل على إيجاد الترابط بين مكونات النص على المستوى الأفقي، بمعنى الترابط التركيبي والمعجمي، أي أن النص يكون خاضعا للقواعد النحوية المتعارف عليها وترتبط فيه الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة من خلال أدوات الربط، والعوائد واللواحق.[2] وهذا ما تؤكده منى بايكر بقولها:

« الاتساق هو شبكة العلاقات المعجمية، والنحوية، وعلاقات أخرى تقيم روابط بين المكونات المختلفة للنص. وهذه العلاقات أو الروابط تنظم، وإلى حد ما، تنتج النص، بأن تجعل القارئ يؤول كلمات وعبارات بالرجوع إلى كلمات وعبارات أخرى في الجمل والفقرات القريبة منها. فالاتساق هو العلاقات السطحية التي تربط الكلمات والعبارات التي نراها أو نسمعها».[3] (الترجمة لي)

1 - De Beaugrande, R and Dressler, W, *An Introduction to Textlinguistics*, Longman, 1981, p. 7

2 . ما يسمى باللغات الأجنبية: anaphora وcataphora

3 - Mona Baker, In Other Words, Routledge, 2006, p. 180

من هذا النص يتجلى لنا بأن الاتساق هو علاقات بين وحدات معجمية، ومثال ذلك التلازم اللفظي الذي لا يساهم في بناء الجملة أو العبارة فحسب بل في بناء النص كذلك بخلق أفق انتظار يستطيع من خلاله القارئ أو المشاهد تركيب النص من خلال تدفق الكلمات التي تصله تباعا. وأدوات الاتساق هي الروابط المعجمية lexical connections المتمثلة في استعمال الضمائر والعوائد واللواحق.

ومن الذين درسوا الاتساق مايكل هاليداي Michael Halliday الذي جاء باللسانيات النظمية الوظيفية وهي المقاربة اللسانية التي تعتبر اللغة نظاما سيميائيا اجتماعيا يتطور بفعل الضغط الذي تفرضه الوظائف التي يجب على اللغة أن تؤديها. ومن هذا المنطلق سنحاول استغلال هذه المقاربة في فك رموز اتساق المادة السمعية البصرية.

إذا كان النص المكتوب يحوي نظاما واحدا هو النظام الكتابي، فإن النص السمعي البصري على العكس من ذلك يتكون من عدة أنظمة دالة وهي الصورة والصوت والموسيقى والحوار الذي يدور بين شخوص المادة الفيلمية. فالاتساق الذي نحن بصدد معالجته يتحقق من خلال روابط تجمع بين هذه الأنظمة جميعها لتعطينا في نهاية المطاف دلالة واحدة هي دلالة الفيلم.

ومادام عملنا يدخل في سياق دراسة المواد السمعية البصرية، يتعين علينا إذا أن نشير إلى أن المادة السمعية البصرية تتكون من طبقة صوتية وأخرى بصرية. والاتساق لا يتحقق إلا من خلال العلاقة الاندماجية بين الجانب البصري والجانب الشفوي. فالمعنى ينتج إذا من دمجهما معا ليعطيانا الإيحاء بالواقعية على الشاشة. والاتساق يتحقق من خلال أدوات ربط بصرية، مثل الانتقال من صورة إلى صورة أخرى بالتدريج fade out، وكذلك من خلال تغيير المشاهد.

الانسجام:

يتحقق الانسجام coherence وهو المعيار الثاني في تسلسل الأفكار والعلاقات التي تشكل العالم النصي. وتقع هذه الأفكار والعلاقات تحت النص الظاهر، وتتحقق بفضله. وإذا كان الاتساق يتعلق بالترابط بين الكلمات والجمل من حيث الأفكار والمعاني الواردة في النص، فإن مفهوم الانسجام ليس خاصا باللغة، أي أنه لا يوجد في اللغة وإنما يوجد في الأشخاص الذين يعطون معنى لما يقرأون أو يسمعون من معرفتهم غير اللسانية بعالم الأشياء، وتجربتهم فيه.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن علامات الوقف، أو الترقيم أيا شئنا، في النص المكتوب يقابلها في الفيلم علامات وقف من نوع آخر تتمثل في حلقات الفيلم، وفصوله، ومشاهده، وحوادثه التي تساهم في بناء انسجام النص الفيلمي.

ومن جهة أخرى يجد المترجم في مجال السمعي البصري نفسه في موقف حرج جدا، يجعله يقدم انسجام النص على معايير أخرى غيرهان وهذا ما يعبر عنه **فاندشلدن** Vanderschelden بقوله: «هناك أولويات خاصة للمترجم أو مكيف النص السمعي البصري تحمله إلى تبني استراتيجيات نقل تختلف عن تلك المستعملة في الترجمة الكلاسيكية، وتجعله يفضل الانسجام والسلاسة قبل أي شيء آخر».[1] (الترجمة لي)

القصدية:

يتعلق معيار القصدية intentionality في النص المكتوب بإرادة الكاتب في اختيار مجموعة من الوحدات اللسانية التي تشكل نصا متسقا ومنسجما لتأدية ما يريده. بيد أنه لا يمكن الحديث عن القصدية من دون اتساق للنص على المستوى

1 - Frédérique Brisset, Traduire la cohérence dialogique au cinéma : les charnières de discours dans le doublage des films de Woody Allen : http://palimpsestes.revues.org/468

التركيبي. فلو أن كاتبا يكتب لجمهور معين، وله قصدية من وراء النص الذي يكتبه، فإن هذا الأمر لا يتأتى له ما لم يكن نصه يستجيب لمعياري الاتساق والانسجام. فإذا كان لدينا مثلا العبارة الآتية:

Well where do which part of town do you live?[1]

فإن هذه العبارة لا تعيق التواصل، ولكن إذا ضرب الكاتب بالقواعد النحوية عرض الحائط، ولم يلتزم بها، فإن قصديته ستتبدد، ولن يتمكن من إيصال رسالته إلى القارئ المفترض.

ويستخدم معيار القصدية في المواد السمعية البصرية لتمرير رسائل إلى المشاهد تكون غايتها التأثير على ردود فعله وسلوكه، كما يذهب إلى ذلك بيوتروسكي Piotrowski قائلا: «تستعمل النصوص السمعية البصرية الصور، والأصوات وتسعى لأن تخلق للمشاهد الوهم بمشاركته في الأحداث. وتعمل هذه النصوص على بناء شكل بديل للواقع، وتغيره بصور واقع حقيقي».[2] (الترجمة لي)

من هذا النص يتبين لنا أن النص السمعي البصري له دور خطير في تشكيل سلوك جمعي انطلاقا من المشاهد التي يعرضها على المشاهدين، خاصة تلك التي تسوقها هيئات تابعة للدولة، وترمي إلى تشكيل رأي عام حول قضية ما. وفي هذا الصدد يذهب إدوارد سعيد إلى القول: «من أجل جعل القيام بعمل ما فيما يتعلق بمصادر بديلة للطاقة بالنسبة للأميركيين، قدمت شركة الكهرباء كونسوليدايتد اديسون نيويورك (كون إد) إعلانا تلفزيونيا لافتا في صيف عام 1980؛ ومقاطع فيلم بشخصيات عديدة من أوبك يمكن التعرف عليها على الفور – يماني، القذافي،

1 - De Beaugrande, Introduction to Text Linguistics, p15.

2 - Przemyslaw Piotrowski, Understanding problems of social pathology, Editions Rodopi B. V, Amsterdam, New York, 2006,

وأطياف شخصيات عربية أقل شهرة تناوبت مع اللقطات فضلا عن مقاطع من أشخاص آخرين المصاحب للنفط والإسلام: الخميني، عرفات، حافظ الأسد. وذكر أيا من هذه الأرقام حسب الاسم، ولكن قيل لنا على نحو ينذر بالشر "هؤلاء الرجال" مصادر أمريكا السيطرة من النفط».[1] (الترجمة لي). ولم يقدم الصوت المصاحب لهذه الأفلام، كما يقول إدوارد سعيد، أي شيء عن ماهية هؤلاء الأشخاص أو من أين جاؤوا، ولكن ترك للمشاهد أن يكتشف لوحده أن هؤلاء هم سبب ويلات الشعب الأمريكي.

المقبولية:

تتعلق المقبولية acceptability بموقف مستقبل النص من أن الوحدات اللسانية تشكل نصا متسقا ومنسجما بما يجعله مقبولا لدى هذا المستقبل. والفيلم باعتباره نصا متعدد الأنظمة السيميائية كما رأينا، قد يجعل الإخلال بأحد الأنظمة يؤدي إلى نسف العمل بأكمله؛ وعلى سبيل المثال نأخذ فيلم **سكايفل**[2] **Skyfall** الذي يعطينا نموذجا عن قبول هذا النوع من الشخوص لدى المتفرج في الغرب تحديدا مهما كانت الأخطاء التقنية التي يمكن أن تحدث.[3]

1 - Edward Said, *Covering Islam*, Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1981, p.3

2 – فيلم سكايفل Skyfall من إنتاج أمريكي بريطاني من سلسلة أفلام جيمس بوند، من إخراج سام منديس Sam Mendes، وبطولة دانيال كريغ Daniel Craig وجودي دنش Judi Dench؛ من إنتاج شركة إيون للإنتاج EON Productions ، 2012.

3 – عندما كان جيمس بوند فوق سطوح إستنبول على دراجة نارية لم يكن يرتدي نظارات شمسية، ثم يظهر في لقطة أخرى في نفس المشهد وهو يرتديها، ثم يظهر في لقطة ثالثة من المشهد نفسه وهو بدونها من جديد.

الموقفية:

ليست الموقفية في النص السمعي البصري هي ذاتها في النص المكتوب، ففي الوقت الذي يمكننا أن نسوق مثال الطبيب الذي ينظم قصيدة بدل تحرير وصفة لمريضه، ورئيس للجمهورية أو زعيم سياسي يطلق عقيرته بالغناء عوض إلقاء خطبة عصماء عن عدم توافق الموقف مع الخطاب، نجد الأمر مختلفا تماما مع النصوص متعددة الأنظمة السيميائية كما هو شأن الأفلام مثلا.

ويترتب عن النص المترجم عندما ينقل من سياق سوسيوثقافي إلى سياق آخر مختلف مشاكل عديدة تتعلق بالموقف؛ وتتعلق موقفية النص هنا إلى حد بعيد بالغاية التي يهدف إليها؛ حيث يطالب المترجم بأن يكيف النص المصدر، مع الإكراهات constraints التي يفرضها عليه هذا النص، مع مطالب قارئ النص الهدف. وبالغاية التي يهدف إليها النص نقصد ما يسميه بوغراند ودراسلر بتكييف الموقف situation management الذي يجعل النص موافقا للموقف.

وفي الفيلم هناك عدة أنظمة سيميائية كما رأينا، إذا اختل أحدها انعكس ذلك على العمل بأكمله؛ وعلى سبيل المثال نأخذ مسرحية **بابور أستراليا** Un bateau pour l'Australie لمحمد فلاق الذي يعطينا نموذجا عن عدم توافق النص مع السياق الثقافي للجمهور.

فالمسرحية وإن كانت تتحدث عن سياق جزائري، إلا أن لغتها ـ من وجهة نظرنا على الأقل ـ لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يتقبلها الجمهور الجزائري العريض لأنها تتميز بخطاب صادم أحيانا ويستعمل تارة ألفاظا منافية للأعراف الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية للجزائريين. وهنا نتساءل إذا كان المنولوج قد تم عرضه على الجمهور الجزائري والتونسي في الجولة التي قام بها فلاق في 1994 بنفس اللغة التي عُرض بها على

القنوات الأجنبية، والفرنسية تحديدا، أم تم تلطيفها باللجوء إلى خاصية التأدب euphemism. وعلى سبيل المثال نأخذ النص الآتي، وأنأى بنفسي عن ذكر النص العربي، خاصة إذا علمنا أن فلاق، بغض النظر عن الاحتفاء الكبير بأعماله في الغرب، يستعمل كلمات دارجة خادشة للحياء أحيانا في مسرحياته، ومنافية للآداب العامة للمجتمع الجزائري، ومنها على سبيل المثال:

Kabyle débile débile !
Plein de merde, et plein de billes.[1]

ففي مجتمع له ثقافته الخاصة لا يمكن أن يتقبل كلاما مثل هذا الذي ذكرناه بأي حال من الأحوال. وهو الكلام نفسه الذي نشاهده مسجلا في قاعات العرض في فرنسا مثلا، حيث يجلس الأب وأبناؤه وهم يستمتعون بما يسمعون، وهو في ثقافتنا كلام فاحش تأبى الفطرة السليمة قبوله.

المعلومية:

إن أي موقف تواصل هو عملية يتم فيها نقل للمعلومات. ومن هنا يكون مبدأ المعلومية informativity متعلقا بحجم المعلومات التي نتوقعها من أي نص يقع تحت نظرنا، ويعرفها دوبوغراند ودراسلر بـ: « المدى الذي تكون فيه معلومة ما جديدة أو غير متوقعة بالنسبة للمستقبِل».[2]

فالمعلومية إذا تتعلق بحجم المعلومات الذي نتوقعه في النص الذي بين أيدينا، سواء أكان هذا النص مكتوبا أم سمعيا بصريا، في مقابل ما لا نتوقعه، أو ما نعرفه في

1 - Un Bateau pour l'Australie, avec Mohamed Fellag, Réalisé par Jean Luc Klimter, 2001.

2 - Rodica Superceanu, Intertextuality and informativity of Press Releases: Factors determining the communication between Practitioner and journalist : http://www.cls.upt.ro/files/conferinte/proceedings/PCTS%204-012/03_PCTS_4_2011_Superceanu_pp21_30.pdf

مقابل ما لا نعرفه. وبمعنى آخر هي مقياس للمعلومات التي ينقلها المترجم للقارئ أو المشاهد الثاني عن العمل النص أو الفيلم المصدر.

التناص:

يعتبر التناص intertext المعيار الأخير من معايير النصية، الذي يجعل من معرفة نصوص سابقة شرطا أساسيا لفهم نص حاضر. تقول جوليا كريستيفا: «يبنى أي نص على فسيفساء من الاقتباسات، فكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر».[1] (الترجمة لي) ويذهب محمد خير البقاعي إلى أن التناص: «هو العملية التي يتم بموجبها تفكك نص وانبناؤه؛ فكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة».[2]

من النصين السابقين يمكننا أن نستنتج أن أي نص جديد، وبمصطلح نص نقصد هنا أي منتوج ثقافي، صورة كان أو فيلما أو صفحة إنترنت أو موسيقى، هو بالفعل فسيفساء من الإحالات على نصوص وخطابات سابقة، يتعين على المشاهد أن يكون ملما بها وإلا تعذر عليه فهم المادة الفيلم الذي يتابعه، مما يجعلنا نذهب مع كلود ديشي Claude Duchet حين يقول بأنه « لا توجد نصوص خالصة ».[3] وفي هذا السياق نورد المثال الآتي:

---

1 - Julia Kristeva, The Kristeva Reader, New York Columbia University Press, 1986, p. 37.

2 - محمد خير البقاعي، محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية، مجلة الدراسات اللغوية، مج 1 ع 1، ربيع الأول 1420 هـ. 1999 م، ص 231.

3 - Claude Duchet cité par Gérard Vigner, *Lire : du texte au sens*, Clé International, Paris, 1979, p. 16.

نص الحوار الأصلي: دي ست متعودة، دايماً[1]

نص السترجة: she's made a habit of it

فالفيلم الذي أخذنا منه هذه العبارة باللغة العربية ومسترجم باللغة الإنجليزية غير أن السترجة الإنجليزية لم تنجح في نقل المعنى الكامن وراء نص الحوار العربي، والطابع الإيحائي الهزلي لها لكونها تُحيل إلى عمل مسرحي فكاهي آخر يجري فيه الحديث عن سلوك امرأة سيئة السمعة، بينما الترجمة الإنجليزية تتحدث عن امرأة اعتادت على شيء ما وكفى.

ونختم هذه الفقرة بالتركيز على التناص في الأفلام الخيالية تحديدا، بحيث لا يمكن فهم فيلم، خيالي خاصة، بدون أن تكون لدى المشاهد خلفية ثقافية سينمائية. وهذه الخلفية أو التجربة يكتسبها المشاهد من خلال متابعته لأفلام كثيرة في أنماط مختلفة، حتى يتسنى له التمييز مثلا بين الفيلم الدرامي والفيلم الملحمي، وهذا ما يقابل في التناص الخاص بالنصوص المكتوبة بالتجربة النصية.

كما يتعين على المشاهد أن يتابع القصة وما إذا كانت ممتعة أو مثيرة وتخدم النسق الدرامي الذي كتبت من أجله. ثم هناك أداء الممثلين وما إذا كان هذا الأداء مقنعا. ويأتي بعد ذلك البناء الفني المتمثل في الإخراج والصوت وما إذا كانت هذه الأمور تضيف شيئا إلى تجربة المشاهد السينمائية. والبعد الأخير يتعلق بالموضوع والمعاني المتضمنة في الفيلم، وما إذا كانت بسيطة أو رمزية، أو تحث على التفكير.

1 – أنت عمري، فيلم من إخراج خالد يوسف، بطولة هانى سلامة ونيللى كريم، إنتاج الشركه المصريه لمدينه الإنتاج الاعلامى، 2005.

التناص في الأفلام:

ويتكون النص السمعي البصري من قناتين اثنتين صوتية وبصرية. كما يوجد به عنصر غير شفوي، وتزامن بين عناصر شفوية وأخرى غير شفوية، ليظهر على الشاشة في شكل صور متتابعة. ويتكون النص السمعي البصري من الأنظمة الدالة التالية: نظام الصورة، ونظام النص، ونظام الكلام أو الحوار، ونظام الصوت. وضمن جنس النصوص السمعية البصرية تعتبر الأفلام والأشرطة الوثائقية وأفلام الرسوم المتحركة أنماطا للنصوص تتميز بخطابها المعقد، وهذا ما جعل فريدريك شوم يقول بأن: «هذه النصوص يتم التعبير عنها من خلال صور (إيقونات ونصوص مكتوبة) وأصوات (كلمات، وسمات غير لسانية وموسيقى وضجيج). فهذه السمة الطبيعية تجعل منها تختلف عن أجناس أخرى يسمح فيها للمترجم بالتركيز على الخطاب الشفوي فقط».[1]

ما يفهم من النص السابق أن النص السمعي البصري ليس صورا فقط، كما أنه ليس أصواتا ولا هو حوار صرف بين ممثلين، بل النص السمعي البصري هو تقاطع هذه العناصر جميعها لإنتاج دلالة معينة. والمترجم في مجال الترجمة السمعية البصرية عادة ما يركز على النص الشفوي ويتجاهل بقية العناصر المكونة للنص السمعي البصري، لا لشيء إلا لكونه غير مختص في الجوانب التقنية الأخرى من صوت وصورة ومؤثرات خاصة. وهو إذ يشتغل على المادة اللسانية فقط إنما يبتر النص من أهم مكوناته. ولا يسعنا في هذا المقام إلا التنبيه إلى أن البحث في الترجمة السمعية البصرية يجب أن يتجه إلى دراسة العناصر

1 - Frederic Chaume, *Discourse Markers in Audiovisual Translating*- Meta: Translators' Journal, vol. 49, n° 4, 2004, p 845

الأخرى المكونة للنص السمعي البصري غير نص السترجة أو الحوار الذي يدور بين الممثلين في المادة السمعية البصرية.

ويتكون النص السمعي البصري من عناصر شفوية وأخرى مكتوبة، كما يتضمن فضلا عن ذلك عناصر سمعية وأخرى بصرية، تشكل كلا متكاملا. والنص السمعي البصري كما يرى **دولاباستيتا Delabastita**[1] يحوي في بنائه السيميائي العناصر الآتية:

1- الجانب السمعي – الشفوي ويكون ذلك في الحوارات والمونولوج والأغاني والأصوات الأخرى غير أصوات الممثلين.

2- الجانب السمعي – غير الشفوي: الموسيقى، والتأثيرات الصوتية، والضجيج.

3- الجانب البصري – غير الشفوي: الصورة، والتصوير، والحركات

4- الجانب البصري – الشفوي: اللقطات المدرجة، واللافتات الإشهارية، والرسائل، والرسائل على شاشات الكمبيوتر، وعناوين الصحف.

وإذا كانت العناصر الأربعة المكونة للنص السمعي البصري هامة كلها، إلا أن الجانب البصري غير الشفوي يحمل من الدلالة أكثر مما تستطيعه الكلمات، لأن الصورة عوض أن تفرض قيودا على المشاهد فإنها تساعد أحيانا في فهم النص الهدف.

سيميائية النص السمعي البصري:

لا شك أن ترجمة النص السمعي البصري تقف دونه عقبات شتى، لأن المترجم يتعامل مع أنظمة تواصلية عديدة، ولكن في الآن نفسه تساعد هذه الأنظمة في بناء نص

1 - Delabastita cité par Jorge Diaz Cintas, *Audiovisual Translation comes of Age in : Between Text and Image : updating image on screen translation*, p. 3

السترجة. مما يجعل الاستعانة بالسيميائيات أمرا ضروريا. ونقصد بالسيميائية هنا العلامات والرموز بوصفها عناصر في السلوك التواصلي مثل اللغة، والحركات واللباس والإشارات والموسيقى والإضاءة، والتي تشكل جزء من المادة المقدمة. ويركز التعريف على أن السيميائية تعمل على تحليل الرموز داخل سياق معين.

وفي صياغة النص السمعي البصري تتداخل مجموعة من الأنظمة التواصلية ، لهذا لا يمكن أن تكون اللغة هي النظام الوحيد المكون للنص السمعي البصري، من هنا لن تكون اللسانيات آلية التحليل الوحيدة. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الاستعانة بالسيميائية للوصول إلى عملية تحليلية وافية لهذا النص. وليس أدل على ذلك مما ذكره سوسير من أن اللغة جزء من أنظمة تواصلية عديدة ولا تظهر أهميتها إلا من حيث انتشار استعمالها. وتبقى اللسانيات التي تدرس اللغة جزء من علم سيظهر لاحقا سماه بـ علم العلامات أو السيميولوجيا.

وقد حدد سوسير أُسس هذا العلم بين علمين أساسيين وهما علم النفس وعلم النفس الاجتماعي. وبالنظر إلى ما ذكره سوسير نرى أن النص السمعي البصري يحتاج بالفعل إلى هذين الاتجاهين لدراسته. فهو إلى جانب تعدد الأنظمة فيه، من صوت وكتابة وصورة، ومؤثرات، فإنه يحمل رمزيات اجتماعية وحمولات ثقافية وشحنات نفسية.

مما سبق نصل إلى أن النص السمعي البصري ليس نصا بالمفهوم الكلاسيكي للنص، إنما هو صورة تعكس مدى تطور وسائل التواصل وتداخلها بما فيها اللغة، على اعتبار أنها الوسيلة التواصلية الأكثر انتشارا في العالم، لتشكل مادة تواصلية مهمة في الحياة المعاصرة، قد تأخذ أبعادا سياسية واجتماعية وثقافية ذات تأثير مباشر وغير مباشر في المتلقي. وفي هذا السياق لا ينكر أحد أهمية الإعلام من أخبار وتقارير

وأشرطة وحتى أفلام في تحريك الرأي العام وتغيير توجهاته أيضا. ويبقى أن حاجة السمعي البصري إلى السترجة ذات دواع مختلفة أهمها النقل من لغة إلى لغة أخرى، مما يصعب عملية تحليله.

ويتألف النص السمعي البصري من عدد من الأنظمة السيميائية الدالة يمكن إجمالها في النظام اللساني، والنظام شبه اللساني، ونظام الموسيقى ونظام المؤثرات الخاصة، ونظام ضبط الصوت، والنظام الإيقوني، ونظام التصوير، ونظام التقاط المشاهد، ونظام الكتابة، ونظام الحركة، ونظام قواعد العرض. وسنكتفي فيما يأتي بذكر النظام اللساني فقط لكونه النظام الوحيد الذي يتعامل معه المترجم أو بالأحرى المسترج في مجال الترجمة السمعية البصرية.

النظام اللساني:

لا يمكن الحديث عن نص بدون نظام لساني، فالنص بداهة هو نسيج من الكلام الدال والمبني وفق قواعد معينة. وما يجعل المادة السمعية البصرية تدخل في خانة النصوص هو بالضبط كونها تتضمن نظاما لسانيا، وهو ما يجعل – تبعا لذلك – عملية الترجمة نفسها ممكنة. فالمترجم يشتغل على نصوص، سواء كانت هذه النصوص مكتوبة أو شفوية كما في الترجمة الفورية. فلا يمكن مثلا ترجمة لوحة زيتية أو عمل فني يدوي، لأن الصورة وإن كانت تحمل قي طياتها دلالة معينة ورسالة متضمنة، إلا أننا لا نتحدث عن ترجمة لها وإنما عن قراءة. بيد أن ما يجعل النظام اللساني فريدا من نوعه في الفيلم أو المسلسل التلفزيوني أوفي أفلام الكرتون أو الإشهار هو كون هذا النص «كُتب ليُتلفظ به كما لو لم يكن مكتوبا».[1]

1 - Gregory and Carrol cités par Frederic Chaume, Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation, Meta

والنظام اللساني المشترك مفهوم يدفع إلى مغالطات جسيمة في مجال الترجمة. فإذا اعتقد المترجم أن نظاما لسانيا مشتركا بين بلدين سيجعل عملية السترجة أو الترجمة بشكل عام تغدو سهلة ميسرة فإنه يجانب الصواب. فكلمة **freeway** في الإنجليزية الأمريكية تعني "الطريق السيّار"، وتعني في الإنجليزية البريطانية "الطريق الوطني"، فإذا أردنا نقل معنى الكلمة السابقة إلى الإنجليزية البريطانية فعلينا أن نجد كلمة أخرى هي **motorway**. وفي هذا الصدد يقول **تشارو Chairo**: «القول بأن وجود نظام لساني مشترك هو كل ما يجب توفره لتذوق نكت أو تلاعب بالكلمات هو كلام ساذج جدا. فيكفي الالتفات إلى العديد من الأفلام الكوميدية الأمريكية التي لم تنجح أو لقيت نجاحا باهتا، والعكس صحيح، لندرك أن النظام اللساني المشترك هو شطر فقط من المسألة. فاللغة والثقافة تبدوان غير منفصلتين، ومن دون معرفة سوسيولوجية مشتركة بين المرسل والمستقبِل، فإن النظام اللساني المشترك لن يفيد كثيرا».[1]

من النص السابق يبدو جليا أن النظام اللساني المشترك ليس حلا لمشاكل الترجمة وإنما هو جزء فقط من الحل. فالنظام اللساني جزء من الثقافة، والثقافة ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة. وكون بلدين يتحدثان اللغة نفسها لا يعني بالضرورة أنهما يتقاسمان النكت نفسها والتلاعب بالكلمات إلى غير ذلك من أساليب التعبير الشعبية. ففيلم **تراينسبوتينغ trainspotting** الذي ذكرناه في الفصل الأول والذي تم توزيعه في الولايات المتحدة باستخدام سترجة باللغة الإنجليزية، وهو ما يعطي فكرة واضحة عن أن النظام اللساني المشترك لا يعني بالضرورة نفس العادات في الكلام.

1 - Thorsten Schröter, Shun the Pun, Rescue the Rhyme?: http://kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:6402/FULLTEXT01.pdf

2 – 5 – البعد الشفوي في النص السمعي البصري:

تعتبر ترجمة الخطاب الشفوي الذي تتضمنه المادة السمعية البصرية، وخاصة الأفلام، عملية من الصعوبة بمكان، لأن هذا الخطاب كما يقول فريدريك شوم "شفوية مصطنعة".[1] ولأن الترجمة في السترجة تقتضي التقليص وهو ما يعبر عنه مارلو Marleau بقوله: «تتلخص المهارة الكبيرة المتمثلة في نقل حوار ملفوظ إلى سترجة في التعبير عن أكبر قدر من الأفكار بكثافة بأكبر قدر ممكن من التعبير الطبيعي في هذا الجو المصطنع. وحتى يكون هناك مساواة في القراءة البصرية وتوازن بين الحوار وترجمته، يتعين أن تكون القراءة أقصر. ولا يمكننا بلوغ ذلك إلا عن طريق تكثيف النص الأصلي الذي يتقلص إلى مجرد عبارة». (الترجمة لي). فإن دور المترجم في السترجة يتمثل في الانتباه لكيفية نطق الكلمات، لأن طريقة النطق تحمل الكثير من الدلالات. ولأن وضعية الكلمة في نص الحوار تختلف عنها في نص مكتوب. وفي سبيل نقل محتوى حوار فيلم مثلا، ومع الأخذ بعين الاعتبار البعد السيميائي للمادة السمعية البصرية، يقوم المترجم بالعمليات الآتية[2]:

1- الانتقال من البعد غير اللساني إلى البعد الشفوي

2 – الانتقال من الشفوي إلى الكتابي

3 – الانتقال من الصورة التي يتضمنها الفيلم إلى اللغة الشفوية.

4- الانتقال من المؤثرات الصوتية إلى اللغة الشفوية.

---

1 -Frederic Chaume cité par Marta Biagini, *Les sous-titres en interaction : Le cas des marqueurs discursifs dans des dialogues filmiques*, GLOTTOPOL – n° 15 – juillet 2010.

2 - Elisa PEREGO, *The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts* in New Trends in Audiovisual Translation, Multilingual Matters, Bristol, 2009, p.59

فهناك في الفيلم إشارات إلى أشياء لا ترد على لسان الممثلين، وإنما تتعلق بالمحيط الذي تدور فيه أحداث القصة ويتعين على المترجم أن يعبر عنها شفويا، ثم ينتقل من هذا التعبير الشفوي إلى صياغة كتابية، وأخيرا الانتقال مما تعبر عنه الصورة إلى السترجة. وهذا الانتقال السيميائي متعدد الأوجه يؤثر في خيارات المترجم ويجعل من ترجمته تجنح إلى توضيح ما كان مجرد إيحاء أو تلميح في الحوار الأصلي للفيلم. فكيف يمكن ترجمة العناصر غير اللسانية، إن لم يكن بوصفها وبالتالي توضيحها؛ وكيف يتسنى توضيح صورة في فيلم إن لم يكن بتقديم قراءة لها.

ويتخذ التوضيح الذي يعالج المعلومات غير الشفوية الذي تحدثنا عنه أعلاه ثلاثة أوجه. أولها الإضافة وذلك بإدخال عناصر لسانية غير موجودة في النص المصدر، وبالنص المصدر نقصد الحوار الأصلي للفيلم، كما في المثال الآتي:

الحوار الأصلي:

إن ابن أخيك يسب آلهتنا *يرمي آباءنا بالضلالة* ويفسد علينا الأبناء

نص السترجة:

Ton neveu insulte nos dieux et nos pères et corrompt nos enfants.

والوجه الثاني هو التحديد؛ ويتم هذا الأمر على مستوى المعجم، وذلك باستبدال عنصر من النص المصدر بآخر في النص الهدف يكون أكثر دقة في الدلالة على المعنى المقصود كما في المثال الآتي:

الحوار الأصلي:

أين غرفة الأخ ؟[1]

1 - Solomon Kane, film fantastique franco-britannico-tchèque, réalisé par Michael J. Bassett, avec James Purefoy, et Rachel Hurd-Wood, Produit par Samuel Hadida, 2009.

نص السترجة:

Where is the throne room ?

هنا في هذا المقطع يبحث سلمون كاين في فيلم **سلمون كاين Solomon Kane** عن المكان الذي يجلس فيه الملك وهو يتحدث إلى جندي جريح ويقول له بلغة عربية فيها لكنة "أين غرفة الأخ" فتأتي السترجة لتذهب إلى الغاية من السؤال وهي البحث عن غرفة العرش حيث يجلس الملك، فاستبدلت غرفة الأخ بغرفة العرش.

والوجه الأخير للسترجة هو إعادة الصياغة التي تتم على مستوى النص وتقتضي استبدال جملة أو عبارة بجملة أو عبارة أخرى تعطي معلومات أكثر وضوحا. كما في المثال الآتي:

الحوار الأصلي:

قل لي يا أبا طالب كيف تختار السماء رجلا *يأكل الطعام ويمشي في الأسواق*.[1]

نص السترجة:

Comment le ciel choisirait-il un homme ordinaire

في هذا المثال استبدل الحوار الأصلي الذي يتناص في واقع الأمر مع نص القرآن الكريم[2] بعبارة بسيطة تؤدي المعنى المراد من دون اللجوء إلى الترجمة الحرفية التي ستدخل المشاهد الذي لا يملك خلفية ثقافية إسلامية في لبس كبير.

1 - فيلم الرسالة، بطولة عبد الله غيث، ومنى واصف، إخراج مصطفى العقاد، 1977.

2 - "وقالوا ما لهذا الرسول يأكل الطعام ويمشي في الأسواق" الآية 07 من سورة الفرقان.